

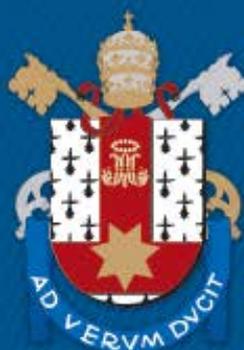
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO, ARTES E DESIGN - FAMECOS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL  
NOME DO CURSO DE MESTRADO OU DOUTORADO

MILTON DO PRADO FRANCO NETO

**LONGA DURAÇÃO E SERIALIDADE NO CINEMA DO SÉCULO XXI:**  
*OS CASOS TWIN PEAKS – O RETORNO (2017) E LA FLOR (2018)*

PORTO ALEGRE  
2024

PÓS-GRADUAÇÃO - *STRICTO SENSU*



Pontifícia Universidade Católica  
do Rio Grande do Sul

MILTON DO PRADO FRANCO NETO

**LONGA DURAÇÃO E SERIALIDADE NO CINEMA DO SÉCULO XXI:  
OS CASOS TWIN PEAKS – O RETORNO (2017) E LA FLOR (2018)**

Tese apresentada como requisito parcial à obtenção do título de doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Artes e Design da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Cristiane Freitas Gutfreind

Porto Alegre

2024

## Ficha Catalográfica

F825L Franco Neto, Milton do Prado

Longa Duração e Serialidade no Cinema do Século XXI : Os casos Twin Peaks – O Retorno (2017) e La Flor (2018) / Milton do Prado Franco Neto. – 2024.

278 f.

Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, PUCRS.

Orientadora: Profa. Dra. Cristiane Freitas Gutfreind.

1. Duração. 2. Longa-metragem. 3. Série. 4. Twin Peaks. 5. La Flor.  
I. Gutfreind, Cristiane Freitas. II. Título.

MILTON DO PRADO FRANCO NETO

**LONGA DURAÇÃO E SERIALIDADE NO CINEMA DO SÉCULO XXI:  
OS CASOS TWIN PEAKS – O RETORNO (2017) E LA FLOR (2018)**

Tese apresentada como requisito parcial à obtenção do título de doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Artes e Design da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Aprovada em 31 de outubro de 2024

**BANCA EXAMINADORA:**

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Cristiane Freitas Gutfreind (PUCRS) - Orientadora

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Denise Tavares da Silva (UFF) - Examinadora

Prof. Dr. Fabio La Rocca (UPVM) - Examinador

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Lúcia Ramos Monteiro (UFF) - Examinadora

Prof. Dr. Roberto Tietzmann (PUCRS) - Examinador

Ao cinema de Jacques Rivette

## AGRADECIMENTOS

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela bolsa parcial concedida, que me permitiu acompanhar os quatro primeiros anos de meu doutorado; assim como pela bolsa de doutorado-sanduiche CAPES-PRINT que permitiu meu período de estágio doutoral na *Université Paul-Valéry Montpellier 3*.

À Professora Cristiane Freitas Gutfreind, pela inspiração, orientação e amizade.

Ao Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da PUCRS, por ter sido minha casa desde 2020. Ao coordenador e professor Juremir Machado da Silva, assim como a todos os professores com quem pude ter aula neste período.

Ao Prof. Dr. Fabio La Rocca, por ter me recebido durante o doutorado-sanduiche, assim como aos professores Vincenzo Susca e Philippe Joron pelas trocas na UPVM.

Aos professores avaliadores da Banca de Defesa, pelo tempo dedicado à leitura do meu trabalho: Denise Tavares, Fabio La Rocca, Lúcia Ramos Monteiro e Roberto Tietzmann. Aos dois primeiros, também pelas contribuições na Banca de Qualificação.

Aos colegas do Kinepoliticom e do Cinesofia, Maurício Vassali, Márcio Negrini, Julianna Ronna e Giancarlo Couto; a Juliana Costa e Leonardo Bomfim, por expandirem a amizade para as salas de cinema e botecos de Porto Alegre.

Aos queridos Vincent Deville e Ghislaine Lassiaz, pelas trocas de cinema e de vida em Montpellier. A Richard LeDieu, por nos receber em casa. A Silvia Boschi, Deba e Rafa, por nos receberem em Toulouse.

Aos colegas do CRAV-Unisinos, por me aguentarem esses anos, em especial André Sittoni, Giba Assis Brasil e Fatimarlei Lunardelli pelas trocas intelectuais; e Vicente Moreno, que se multiplicou na Coordenação nas minhas muitas ausências. A Laura Dalla Zen, Micael Behs e Tiago Lopes, pela compreensão e apoio. Aos alunos que me provocam semanalmente, em especial Valentina Hickmann e Sofia Tonial, cujos TCCs me fizeram repensar minha pesquisa.

Aos amigos que estiveram comigo e cujas trocas foram inestimáveis: Martha Lícia e Luiz Garcia, do grupo Zoio; Tatian Monassa; Fabiano de Souza e Gabi Motta; Marcus Mello e Alexandre Santos; Filipe Matzembacher e Marcio Reolon; Gabi Almeida; Bruno Polidoro; e muitos outros que dividem sua vida e suas visões de cinema comigo. A Pedro Butcher, que me enviou sugestões preciosas. A Suzi Weber, pelo apoio com o projeto do PRINT. Às trocas durante os encontros da Socine.

A Bia Barcellos, que programou Os Vampiros de Feuillade em quatro noites de inverno em 1995, em uma Usina do Gasômetro vazia; ao Osório da Rocha, que o projetou mesmo quando só havia eu como espectador.

Aos sites *Karagarga*, *Internet Archive*, *libgen*, *Hal Open Source*, *Wayback Machine*, por acreditarem no compartilhamento do conhecimento livre.

A Daniela Strack, com quem divido a vida, às idas ao cinema, os momentos musicais e muito mais alegrias do que tristezas.

Aos meus irmãos Beto e Vivi, de quem sinto falta pela distância.

Ao meu pai, José Augusto, que se foi há muito tempo e cuja presença ainda sinto.

À minha mãe, Nazaré, por ver muitos filmes comigo e espalhar livros pela casa.

A Maya, que me ensina sempre que é possível renascer e se reinventar.

## RESUMO

Este trabalho tem por objetivo investigar experiências de longa duração e serialidade no cinema deste século. Em sua primeira parte, ele traça a evolução histórica dos seriados e dos filmes de longa duração, procurando verificar momentos de interseções e redefinições a partir da identificação de exemplos-chave que, de alguma maneira, perturbaram ou moldaram a ideia que temos desses formatos. Estes exemplos compõem uma rede diacrônica de conexões que demonstram que as noções de longa-metragem e seriado são culturalmente construídas e se adaptam em diferentes mídias, como o cinema e a televisão, a depender as exigências do momento histórico. Cada um dos capítulos desta parte termina esmiuçando a duração e segmentação interna dos dois principais objetos de nossa pesquisa, a série *Twin Peaks – O Retorno* (2017) e o filme *La Flor* (2018). Na segunda parte, o trabalho concentra-se na análise dessas duas obras, extrapolando as suas durações mecânicas e divisões internas. Assim, comparamos as durações de exibição com as diversas durações diegéticas exploradas em cada uma das narrativas e identificamos os tipos de experiência de duração propostas por esses filmes-série. O cruzamento entre as propostas das duas partes que compõem a tese gera uma trama cujos pontos de contato são explorados. Para tanto, convocamos principalmente as noções de duração propostas por Henri Bergson e Gaston Bachelard, sugerindo uma dialética entre elas que ajuda a iluminar a especificidade dos objetos de análise escolhidos, para além do uso das ferramentas da narratologia. Conceitos como o Infamiliar (Sigmund Freud) e do jogo teatral (Johan Huizinga) também são fundamentais para se entender o tipo de percepção de duração proposto pelas obras.

**Palavras-chave:** Duração. Longa-metragem. Série. *Twin Peaks*. *La Flor*.

## ABSTRACT

This thesis aims to investigate experiences of long-form and seriality in cinema in this century. In its first part, it traces the historical evolution of serial and feature-length film formats, seeking to verify moments of intersection and redefinition by identifying key examples that have somehow disrupted or reshaped our understanding of these formats. These examples build a diachronic network of connections that demonstrate that the notions of feature film and serial are culturally constructed and adapt to different media, such as cinema and television, depending on the demands of the historical moment. Each of the chapters in this part ends by examining the duration and internal segmentation of the two main objects of our research, the series *Twin Peaks – The Return* (2017) and the film *La Flor* (2018). In the second part, our work focuses on the analysis of these two oeuvres, extrapolating their mechanical durations and internal divisions. Thus, we compare them with the different diegetic durations explored in each of the narratives and identify the kinds of durational experience proposed by these film series. The intersection between the proposals of the two parts that make up the thesis generates a web whose points of contact are explored here. To this end, we mainly invoke the notions of duration proposed by Henri Bergson and Gaston Bachelard, suggesting a dialectic between them that helps to illuminate the specificity of the chosen objects of analysis, in addition to the use of narratology tools. Concepts such as the Uncanny (Sigmund Freud) and theatrical play (Johan Huizinga) are also fundamental to understanding the type of perception of duration proposed by these films.

**Keywords:** Duration. Feature film. Series. *Twin Peaks*. *La Flor*.

## RÉSUMÉ

Cette recherche vise à enquêter sur les expériences de longue durée et sérialité dans le cinéma du XX<sup>ème</sup> siècle. Dans sa première partie, il retrace l'évolution historique des séries et des longs métrages, cherchant à vérifier des moments d'intersections et de redéfinitions en identifiant des exemples clés qui, d'une certaine manière, ont façonné ou bousculé l'idée que l'on se fait de ces formats. Ces exemples constituent un réseau diachronique de connexions qui démontrent que les notions de long métrage et de série sont culturellement construites et s'adaptent à différents médias, comme le cinéma et la télévision, en fonction des exigences du moment historique. Chacun des chapitres de cette partie se termine en détaillant la durée et la segmentation interne des deux objets principaux de notre recherche, la série *Twin Peaks – The Return* (2017) et le film *La Flor* (2018). Dans la deuxième partie, le travail se concentre sur l'analyse de ces deux œuvres, en extrapolant leurs durées mécaniques et leurs divisions internes. Ainsi, nous comparons les durées de visionnage avec les différentes durées diégétiques explorées dans chacun des récits et identifions les types d'expérience de durée proposés par ces films-séries. L'intersection entre les propositions des deux parties qui composent la thèse génère une trame dont les points de contact sont explorés. Pour cela, nous faisons principalement appel aux notions de durée proposées par Henri Bergson et Gaston Bachelard, suggérant entre eux une dialectique qui contribue à éclairer la spécificité des objets d'analyse choisis, au-delà du recours aux outils de narratologie. Des concepts tels que l'Inquiétant (Sigmund Freud) et le jeu théâtral (Johan Huizinga) sont également fondamentaux pour comprendre le type de perception de la durée proposé par les œuvres.

**Mots-clés** : Durée. Long métrage. Série. *Twin Peaks*. *La Flor*.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

|  |     |
|--|-----|
| Figura 1 – A primeira sessão dos irmãos Lumière (1895).  | 28  |
| Figura 2 – O tableaux de Le Mort qui tue.  | 31  |
| Figura 3 – Musidora e os telhados de Paris.  | 39  |
| Figura 4 – Musidora reimaginada por Rivette.   | 41  |
| Figura 5 – Dois tempos da Musidora de Assayas.   | 43  |
| Figura 6 – Carta de intenção de Douglas Gordon para Bienal de Arte de Lyon.                              | 123 |
| Figura 7 – Diagrama desenhado com a estrutura de La Flor.  | 138 |
| Figura 8 – O diagrama de Llinás em La Flor, com o ponto marcado.   | 140 |
| Figura 9 – Cartaz artesanal das sessões semanais de La Flor em Buenos Aires.                             | 146 |
| Figura 10 – Cartaz artesanal das sessões de La Flor na França.   | 148 |
| Figura 11 – Imagens de 25 anos atrás para abrir O Retorno.   | 162 |
| Figura 12 – Locais conhecidos de Twin Peaks.   | 162 |
| Figura 13 – Créditos sobre o retrato e sobre o chão do Black Lodge.                                      | 164 |
| Figura 14 – O Black Lodge está diferente.  | 165 |
| Figura 15 - Diagrama narrativo do díptico de Alain Resnais feito por Floc’h.                             | 189 |
| Figura 16 - Tabela das bifurcações narrativas de Smoking / No Smoking, evidenciando a ordem e a duração. | 190 |
| Figura 17 - Gráfico dos encontros entre personagens em Out 1.  | 200 |
| Figura 18 – O gráfico do jogo de La Flor.  | 203 |
| Figura 19 – As espiãs de La Flor.  | 205 |
| Figura 20 – O mapa de La Flor refeito por Llinás.  | 206 |
| Figura 21 - Metalinguagem e ficção em La Flor.   | 211 |
| Figura 22 – A transformação da Aranha em La Flor.  | 213 |
| Figura 23 – A chegada da equipe e as bruxas de La Flor.  | 213 |
| Figura 24 – Os muitos livros de La Flor.   | 215 |
| Figura 25 – A epidemia grega em La Flor.   | 216 |
| Figura 26 – O complô das Aranhas.  | 217 |
| Figura 27 – A nova identidade de Cooper.   | 221 |
| Figura 28 – As múltiplas versões do Agente Cooper.   | 222 |
| Figura 29 – La Flor e Twin Peaks: o diagrama da pesquisa.  | 241 |

## SUMÁRIO

|                      |           |
|----------------------|-----------|
| <b>PRÓLOGO .....</b> | <b>12</b> |
|----------------------|-----------|

### **PARTE 1 - Longo e fragmentado**

|   |           |
|---|-----------|
| <b>1 Questões de unidade: sobre a serialidade no cinema e na televisão.....</b> | <b>25</b> |
|---|-----------|

|   |    |
|---|----|
| 1.1 O Cinema Francês e as séries: uma paixão antiga.....                  | 28 |
| 1.2 Os Vampiros e o cinema francês, uma história de amor e maldição ..... | 37 |
| 1.3 Séries: produto inferior, do cinema para a TV .....                   | 44 |
| 1.4 Série: objeto de autor na Europa .....                                | 56 |
| 1.5 O caso Twin Peaks .....   | 65 |
| 1.6 O Retorno .....   | 75 |

|   |           |
|---|-----------|
| <b>2 Questões de duração: sobre filmes que duram muito.....</b> | <b>79</b> |
|---|-----------|

|   |     |
|---|-----|
| 2.1 Do programa composto ao longa-metragem enquanto formato ..... | 82  |
| 2.2 De formato lucrativo a padrão desafiado.....                  | 89  |
| 2.3 De ouro a maldição .....                                      | 103 |
| 2.4 De maldição a corrente .....                                  | 106 |
| 2.5 Da corrente à contracorrente.....                             | 113 |
| 2.6 Do Cinema Experimental ao Slow Cinema .....                   | 125 |
| 2.7 Do Slow Cinema ao cinema sem fim .....                        | 131 |
| 2.8 Do cinema sem fim a La Flor .....                             | 136 |

### **PARTE 2 - As diversas durações**

|  |            |
|--|------------|
| <b>3 A duração da projeção e a duração diegética .....</b> | <b>150</b> |
|--|------------|

|   |     |
|---|-----|
| 3.1 Te vejo novamente em 25 anos (sobre o efeito da duração nos corpos dos atores)..... | 160 |
| 3.2 Lacunas cavadas por histórias sem fim – ou sem início .....                         | 177 |

|   |            |
|---|------------|
| <b>4 Jogos e metamorfoses.....</b>                | <b>193</b> |
| 4.1 O teatro como impulso inicial .....           | 193        |
| 4.2 O jogo das metamorfoses e reencarnações ..... | 202        |
| 4.3 Máscaras e duplicidade .....                  | 209        |
| 4.4 Eu sou um outro .....                         | 219        |
| 4.5 Retorno às histórias do cinema .....          | 234        |
| <br>  |            |
| <b>EPÍLOGO .....</b>                              | <b>240</b> |
| <br>  |            |
| <b>REFERÊNCIAS .....</b>                          | <b>246</b> |
| <br>  |            |
| <b>FILMES E SÉRIES CITADOS.....</b>               | <b>261</b> |

## PRÓLOGO

Quem dá aula de disciplinas ligadas a cinema já passou pelo desafio de provocar o interesse na turma por obras que passam longe do raio de interesse imediato dos alunos. Com a concorrência de novos lançamentos semanais nos cinemas ou das séries na TV ou no *streaming*, além de uma mixórdia de outros produtos audiovisuais como os vídeos para o *YouTube* ou *TikTok*, o tempo dispensado para acessar filmes que devem ser vistos, mas também estudados, parece cada vez menor. As noções de duração, no entanto, vão além do tempo contado no relógio. Um aluno que maratona seis séries alternadamente em um mesmo período pode depois reclamar das 2h de duração de *Cidadão Kane* (*Citizen Kane*, 1941). Uma outra aluna que revela ter se deslumbrado com as 2h30' de *A Árvore da Vida* (*The Tree of Life*, 2011) confessa ter assistido a *Outubro* (*Oktyabr*, 1928) no *YouTube*, em velocidade duas vezes mais rápida que a normal. Segmentar o visionamento em partes, dividir a atenção com outra atividade e até, pasmem, ver o filme com velocidade alterada são algumas das possibilidades do espectador de hoje. Um espectador que tem uma relação muito diferente com o objeto fílmico, menos sacralizada, mais individualizada, para o bem e para o mal. Escolher assistir a dez episódios de uma série em um mesmo dia ou segmentar um filme longo em três dias diferentes faz parte deste novo momento.

Se, por um lado, a febre de séries, muito forte há cerca de sete ou oito anos, parece ter arrefecido um pouco entre alunos, por outro há mais tolerância entre os professores quanto às mudanças dos paradigmas da experiência de visionamento. Não se pode negar que hoje é muito comum se assistir aos filmes não somente na TV, mas no computador ou – heresia! – até mesmo no celular. Apesar da insistência da importância da sala de cinema como dispositivo que fornece a experiência de imersão coletiva que criou o que conhecemos como cinema enquanto mídia, há hoje uma sensação maior de que o cinema enquanto forma de expressão cultural ou artística está também em outros lugares e em outros formatos.

Nome maior do *streaming*, modo de transmissão que influenciou os hábitos de se assistir a filmes e séries, a *Netflix* surgiu na forma como conhecemos hoje há relativamente pouco tempo. São pouco mais de dez anos que separam o lançamento de *House of Cards* (2013-2018), primeira série produzida pelo estúdio, e o momento

que esta pesquisa é finalizada. Este intervalo, se é pouco do ponto de vista histórico, foi suficiente para acentuar o caráter acelerado das transformações pelas quais passa a chamada sétima arte. Assim, entre o medo apocalíptico do fim do cinema pela contaminação de outros produtos menos nobres e a adesão integrada às novas modas e modos de ver, parece haver uma alternativa ao mesmo tempo conciliadora e realista. Um caminho que reconhece a existência de novas formas audiovisuais que podem dialogar, inspirar-se ou mesmo expandir o cinema dentro dos limites que o definiram no primeiro século de existência, sem necessariamente subjugar-lo.

É preciso reconhecer a importância cultural preponderante de outros formatos audiovisuais atuais, em especial as séries de televisão e *streaming*. Por outro lado, é necessário examinar o paradoxo do aumento do consumo de um produto cuja principal característica é justamente ter sua narrativa baseada na proliferação de capítulos e temporadas – em outros termos, em uma duração muito mais longa, ainda que disfarçada pela fragmentação – em uma época em que o chamado tempo livre é cada vez mais escasso. Tal paradoxo é típico de “um mundo onde o capitalismo do século XXI uma expansão ilimitada” (Crary, 2016, p.18), onde a o uso de dispositivos novos e o consumo de produtos se dá numa frequência quase sem pausas.

Dois noções nos parecem fundamentais para pensarmos este momento atual. De um lado, a duração. Como aponta Hermano Callou (2022), a duração é uma questão central em diferentes contextos teóricos, da ontologia do cinema de André Bazin, passando pela identificação de um cinema moderno que explora a duração independente da estrutura dramática, até as radicais aplicações formais baseadas na dilatação da duração produzidas no campo do cinema experimental. A genealogia apontada por Callou é uma boa mostra da importância da ideia da duração como elemento específico do cinema e um bom ponto de partida para pensarmos a questão dos filmes e séries cuja duração total é multiplicada pela fragmentação narrativa.

Outra possibilidade para pensarmos os conceitos de duração no cinema é a classificação proposta por Marcel Martin (1990, p.214), que sugere uma tripla noção de tempo no cinema: o tempo da projeção, relativo à duração real do filme que independe da vontade do espectador; o tempo da ação, que é dado pelo que conhecemos como duração diegética, ou seja, o intervalo de tempo no qual a narrativa do filme se desenvolve; por fim, o tempo da percepção, que se refere à duração sentida ou percebida por quem o assiste, e que vai depender não somente de elementos intrínsecos do filme, como ritmo e desenvolvimento narrativo, como

também de elementos externos, como a projeção e condições individuais do espectador. Jacques Aumont (2013, pp.96-97) avança nessa tripartição. Para ele, há o tempo da sessão, que ele chama de cinematográfico, por estar diretamente ligado ao dispositivo; o tempo representado, aquele do tempo diegético; e o tempo esculpido, modelado, apresentado ao espectador pelo seu ritmo. Ou seja, para Aumont, não é tanto a percepção subjetiva do espectador que interessa, mas aquela construída pelo filme, passível de ser analisada. Para ele, estas três temporalidades merecem atenção, especialmente se combinada duas a duas.

Há uma tendência no audiovisual de ficção de hoje de criar uma rede de *narrativas sem fim*. Como exemplo, as séries em suas múltiplas temporadas, os longos filmes de *blockbusters* com continuações e *spin offs*<sup>1</sup> em profusão, os universos cinematográficos que se expandem em outros produtos<sup>2</sup>. Independente da qualidade individual destas séries ou filmes – e acreditamos que todo objeto cultural é passível de uma avaliação crítica –, tal produção tende a estimular o consumo destes universos ficcionais no lugar de propor experiências. Esta tendência está perfeitamente de acordo com o que Bernard Stiegler apontava como o problema do que ele chama de objetos temporais:

Como as atividades industriais se tornaram planetárias, elas pretendem realizar gigantescas economias de escala, e, portanto, por meio de tecnologias apropriadas, controlar e homogeneizar os comportamentos: as indústrias de programas se encarregam disso por meio dos objetos temporais que adquirem e difundem a fim de captar o tempo das consciências que formam suas audiências e que elas vendem aos anunciantes. (Stiegler, 2004)

Homogeneização dos comportamentos através da perda da individualização da experiência, eis a crítica principal de Stiegler que retomamos para pensar multiplicação de circuitos fechados de narrativas presentes nas séries de *streaming* e nos filmes em série de hoje. No entanto, contra uma visão catastrófica sobre o atual estado das coisas do cinema, podemos buscar onde a experiência cinematográfica resiste para além da captura de tempo para o consumo. Seja por vias marginais de produção e exibição, seja em forma de contrabando dentro da própria indústria, alguns filmes e séries parecem colocar em questão a padronização.

---

<sup>1</sup> O termo se refere a filmes ou séries derivados de um outro filme ou série, a partir de um personagem secundário, na maioria das vezes.

<sup>2</sup> É o caso, por exemplo, do *Marvel Cinematic Universe* (MCU), franquia que combina filmes, séries de TV/streaming, curtas e séries feitas diretamente para a internet, quadrinhos e livros.

Chegamos, então à segunda noção que nos interessa na pesquisa, junto àquela da duração em seus três sentidos: a serialidade. Pensada às vezes como segmentação de um objeto fílmico em função de sua duração ou por motivos narrativos, a serialidade pode também se apresentar como multiplicação de uma história em capítulos e episódios diferentes. Assim, a ideia de fragmentação apresenta-se muitas vezes ligadas ao produto seriado. Da mesma forma que o formato filme – em especial, o filme de longa-metragem de ficção – é aquele que associamos mais diretamente ao cinema enquanto dispositivo ou mídia, a série é associada mais diretamente à televisão ou ao *streaming*. Além disso, pensamos em certos padrões de serialização estabelecido pelas práticas midiáticas: as temporadas entre 10 e 13 episódios de cerca de 40' para as séries de *streaming* e TV a cabo; as temporadas de 22 ou 23 episódios de mesma duração para a TV aberta norte-americana; as minisséries de três a cinco episódios de 50' a 60'; os episódios entre 22' e 25' das *sitcoms*. Com as evidentes exceções, estes são padrões criados e testados pela indústria – e estes são formatos vistos como essencialmente diferentes do filme para cinema.

É possível se debruçar sobre o fenômeno das séries analisando sua capacidade em aprofundar narrativas e desenvolver personagens, por exemplo e comparar com os filmes de duração exacerbada. Nosso foco, no entanto, é outro. O objetivo aqui é entender de que maneira alguns filmes com duração extrema conseguem se opor à padronização do cinema ou do audiovisual, justamente pelo uso da longuíssima duração e, contingencialmente, à fragmentação interna em partes, capítulos ou episódios diferentes. Da mesma forma, buscamos analisar como algumas séries podem escapar aos modelos de segmentação já estabelecidos e testados, propondo novas experiências de serialidade e duração. Em outras palavras, também podemos dizer que o objetivo maior da nossa pesquisa é identificar que novas formas podem surgir da exploração destes dois fatores – a duração exacerbada e a segmentação – e como novas poéticas derivadas disto podem se opor aos modelos hegemônicos no cinema e na televisão.

Os filmes de longa duração a que nos referimos são principalmente aqueles que duram mais de 4h. Trata-se de um critério arbitrário nosso, proposto a partir do levantamento de dados da pesquisa. Como vamos demonstrar, a duração da grande maioria dos longas-metragens a partir do cinema sonoro gira entre 1h30 e 3h. A duração de 4h, logo, indica o dobro do ponto central deste intervalo e sempre suscita

preocupações com a projeção. Haverá intervalo? Ou o filme será dividido em duas ou mais sessões? Se for dividida, há alguma segmentação sugerida pelo próprio filme de longa duração? Sendo evidentemente um conjunto heterogêneo, nos interessa aqui pensar nas estratégias que os cineastas e a indústria usam para lidar com este problema.

A expressão filmes de longa duração para se referir a este grupo tem o problema de ser genérica, apesar de se diferenciar simplesmente de longa-metragem, substantivo consagrado que se refere a uma característica espacial – a metragem, ou *length*, em inglês – pela tradição do uso da película, em especial do cinema silencioso. Os franceses os chamam de *film fleuve* (filme rio), um conceito impreciso, derivado da expressão *romain fleuve* da literatura (Leblond, 2010, pp.17-21). Embora útil pelas evocações poéticas que suscita, ele se refere às vezes à duração total da obra, às vezes ao período longo coberto pela narrativa – e alguns estudos de narratologia acham a equivalência entre o *romain fleuve* e as séries mais pertinente do que com os filmes de longa duração (Bornet, Roulet, Kaplan, 2019), o que traz implicações pertinentes para nossa pesquisa. Lúcia Ramos Monteiro vai eventualmente se referir a “filmes de duração extremada”, ou “duração extrema” (Monteiro, 2017a; 2017b) ao analisar os filmes do diretor filipino Lav Diaz. Em um certo momento da nossa trajetória de pesquisa, pensamos em propor o neologismo *filmes longuíssimos*, mas não o adotamos peremptoriamente por ele se referir apenas a um dos aspectos de duração que queríamos abordar. Sendo assim, assumindo que nenhum termo dava conta conceitualmente do que pretendíamos explorar, e que mesmo o nosso *corpus* era por demais heterogêneo para aceitar somente uma delas, optamos pelo uso alternado destas expressões, a partir da característica maior que queríamos destacar.

Ainda que os filmes de duração extrema tenham existido na história do cinema, eles encontram no século XXI um terreno fértil para se desenvolver. Isso se dá, em parte, graças à facilitação técnica dos planos longos e da própria matriz do filme, já que o digital praticamente elimina os limites físicos da película. Para além disso, alguns destes filmes surgem como uma proposta de exploração de limites sensoriais e narrativos que a longa duração possibilita. Ele pode trabalhar com o tempo lento, explorar possibilidades de bifurcações narrativas, costurar novas poéticas temporais através de subdivisões inesperadas ou apresentar-se como um grande bloco indivisível e enigmático. O filme longuíssimo propõe, pela sua duração, uma nova experiência espectral, assim como exige novas modalidades de projeção.

Duas obras extremamente diferentes entre si aparecem como deflagradoras desta pesquisa, pois nos sugerem que, com o uso poético que fazem da sua duração, elas perturbam noções cristalizadas de *filme* e *série*. Estes dois formatos, construídos e estabelecidos historicamente, são definidos principalmente por uma ideia de unidade e duração. Um filme identificado como um longa-metragem se basta por si só – embora eventualmente venha fazer parte de uma série de filmes – e dura, em geral, entre 1h e 3h. Já a série é em geral identificada por ser composta por episódios, com padrões que variam normalmente entre 20’ e 60’ de duração cada, e cuja unidade se dá, na maior parte das vezes, nos arcos narrativos de cada temporada. Indo além, podemos afirmar que, de maneira geral, o filme de longa-metragem de ficção é a forma mais identificada à mídia cinema, enquanto a série é preponderantemente identificada à mídia televisão (ainda que na versão *streaming*). As duas obras que iremos abordar mais frontalmente nesta pesquisa, por sua vez, perturbam estas identificações.

Primeiro, *La Flor* (2018), filme argentino dirigido por Mariano Llinás, cujas 14h de duração exigem a divisão em três partes<sup>3</sup> para a exibição em salas e restringem, evidentemente, sua distribuição comercial. Ele é composto por seis episódios narrativamente independentes, que tem durações irregulares cada, de 22’ a quase 6h. As partes têm, internamente, intervalos que não coincidem necessariamente com o final dos episódios. Alguns destes episódios são, por sua vez, subdivididos em tramas menores. Além disso, como é apresentado pelo próprio realizador no prólogo, os quatro primeiros episódios acabam *in media res*, isto é, sem conclusão; o quinto é o único com início e fim; e o último já começa no final de uma história. Todos estes fatores colocam a questão: ainda faz sentido caracterizar *La Flor* como um filme?

A noção de série é perturbada por *Twin Peaks - O Retorno* (2017), produzida pelo canal de assinatura estadunidense *Showtime*. Como produto audiovisual, ela tem uma natureza dupla: às vezes entendida como a nova temporada da série dos anos 1990 *Twin Peaks*, em outras como a reapropriação de um universo pré-existente. A série original teve duas temporadas, com oito e 22 episódios respectivamente, lançadas com interrupções, e tendo os criadores David Lynch e Mark Frost responsáveis por somente alguns deles. Já *O Retorno* tem 18 episódios, que foram

---

<sup>3</sup> Em quase todos os festivais onde foi exibido, *La Flor* foi mostrado em três partes, geralmente em três dias consecutivos. Na França a exibição comercial nas salas de cinema aconteceu em quatro partes, por uma determinação da distribuidora, lançados com algumas semanas de diferença. Este modelo foi utilizado também para o lançamento em DVD e Blu-ray.

lançados regularmente a cada semana, todos escritos pela dupla e dirigidos por Lynch. Apesar da fragmentação de tramas, locações e personagens, há uma sensação de unidade estética maior nesta última temporada do que na *Twin Peaks* original. Poderíamos, assim, considerar *La Flor* um filme-série, e *Twin Peaks – O Retorno* uma série-filme – e acreditamos que os dois exemplos façam parte de um fenômeno mais amplo que revela a porosidade dessas noções.

Retomemos a questão: o que faz com que a produção da *El Pampero Cine* ainda seja um filme? A princípio, o único ponto em comum entre os episódios é a presença das quatro atrizes do grupo *Piel de Lava*. Poderíamos nos contentar com uma explicação entre a tautologia e o manifesto modernista, ou seja, a de que é um filme porque o diretor assim o reivindica e o exhibe como tal, assim como um objeto é uma obra de arte a partir do momento em que o artista o desloca do seu uso para uma galeria. Por outro lado, podemos pensar a unidade do filme a partir justamente da experimentação autorreflexiva proposta pelo trabalho colaborativo entre o diretor e o grupo de atrizes.

A dificuldade de definição clara também pode aparecer ao se analisar *Twin Peaks - O Retorno*. A série não se confunde com o formato fílmico apenas pelo prestígio de seu diretor, ou pela exibição de dois episódios no Festival de Cinema de Cannes de 2017, nem pela sua inclusão nas listas de melhores filmes ao final daquele ano em conceituadas revistas de cinema, como a *Cahiers du Cinéma*. A aproximação do universo cultural cinematográfico se dá também pela percepção dela como um longo filme, às vezes com ritmo lento mais próximo do chamado *slow cinema* do daquele comumente associado às séries. Paradoxalmente, essa impressão de unidade é constantemente quebrada, seja pela proliferação de personagens secundários em subtramas; pela fragmentação do próprio herói da série – o agente Dale Cooper, que aparece com três ou quatro personalidades diferentes; ou ainda pela fragmentação espacial, uma vez que além da cidade que dá título à série temos locações em Nova York, Las Vegas, Filadélfia e Buenos Aires.

Em suas especificidades e nos pontos em comum, o enfrentamento dessas obras nos sugeriu a necessidade de um movimento duplo. Primeiro, foi preciso entendê-las dentro de um fluxo histórico mais amplo de seus formatos. Posteriormente, foi possível poder mergulhar mais profundamente em suas águas agitadas.

## Uma estrutura formada por um duplo cruzamento

O desenvolvimento de nossa pesquisa passou, assim, pelo estabelecimento de dois eixos horizontais e dois verticais, que estabeleceram a divisão das partes e dos capítulos.

Na primeira parte, procuramos entender como se moldou a noção da duração fílmica no seu primeiro sentido, ou seja, o da exibição, e como isso levou eventualmente a formatos específicos de segmentação. Propomos, então a exploração diacrônica das noções de série (capítulo 1) e longa-metragem (capítulo 2), do surgimento no cinema à evolução e relação com outras mídias, em especial a televisão. Não propomos um estudo exaustivo, mas a identificação de momentos-chave que levaram a algum tipo de remodelação da ideia desses formatos e de sua relação com as mídias para a qual foram concebidos. Pelo acesso à bibliografia histórica, em especial em língua inglesa e em francesa, identificamos os títulos que nos pareciam indicar estes pontos de virada, procurando assistir à maior parte possível deles. Depois, coube escolher obras específicas que nos trouxesse características estéticas, de produção e de recepção que se relacionasse com nosso objetivo, que era o de indicar minimamente o papel desses filmes ou séries em uma complexa linhagem histórico-cultural. Finalmente, cada um dos capítulos desta primeira parte se encerra com o encontro com nossos dois principais objetos de pesquisa, *Twin Peaks – O Retorno* e *La Flor*.

A segunda parte da tese, por sua vez, se apresenta como um estudo aprofundado das relações estabelecidas entre a duração total de cada uma destas obras e outras durações possíveis sugeridas por elas. No capítulo 3, abordamos diretamente a relação entre a duração total e a duração diegética de cada filme e série, explorando algumas ferramentas da narratologia, mas propondo outras abordagens para expandir as possibilidades da leitura dessas durações. Foram particularmente úteis para nossa pesquisa as noções de Infamiliar, como proposta por Sigmund Freud (2019) e de jogo, como proposta por Johan Huizinga (2000). Elas abriram caminho para a construção do capítulo 4, em que demonstramos como a presença dos duplos e das metamorfoses criam possibilidades poéticas para a percepção da duração do filme.

Nossa pesquisa se desenvolveu, assim, em um duplo cruzamento. De um lado, na primeira parte, pela proposta de uma linha evolutiva – heterogênea, múltipla e insuficiente, mas ainda sim uma linha evolutiva – dos formatos seriados e de filmes de longa duração, entendendo suas especificidades e suas interseções. De outro, na segunda parte, pela análise das possibilidades temporais sugeridas pelas duas obras centrais escolhidas, seja abordando-as em separado, seja identificando pontos em comum entre elas, procurando também entender como elas nos provocam a repensar os formatos e suas relações com as mídias audiovisuais atuais.

### **Algumas ancoragens teóricas**

Para além das noções de duração dentro da estética cinematográfica, alguns conceitos foram essenciais no desenvolvimento deste trabalho e se estabelecem como uma rede que se espalham por toda sua extensão. Em especial, a filosofia de dois pensadores que, na primeira metade do século XX – isto é, quando o cinema se estabelece como instituição, meio de comunicação, indústria e linguagem – refletiram diretamente sobre a o conceito de duração de um ponto de vista filosófico.

Para Henri Bergson, a noção de tempo estabelecida no século XIX, contaminada pelo cientificismo e pelo positivismo, não dá conta da complexidade da ideia de duração, cuja origem para o filósofo era a intuição:

[...] os sistemas sobre os quais a ciência opera acham-se em um presente instantâneo que se renova sem parar, e nunca na duração real, concreta, em que o passado faz corpo com o presente. Quando o matemático calcula o estado futuro de um sistema ao fim do tempo  $t$ , nada o impede de supor que, até lá, o universo material se desvaneça para reaparecer de súbito. O único momento que importa é o  $t^o$  – algo que será um puro instantâneo. O que decorrerá no intervalo, isto é, o tempo real, não conta e não pode entrar no cálculo. Pois se o matemático declarar que se coloca nesse intervalo, será sempre a um certo ponto, a um certo momento, quero dizer, à extremidade de um tempo  $t'$  que ele se transporta, e deixará então de estar em questão o intervalo que vai até  $T'$ . (Bergson, 2010, p.37)

Para Bergson, a duração é um movimento contínuo, ligado à vida e à consciência, e não a sucessão de instantes precisos em um sistema artificial como os propostos pelas ciências. É por isso que ele identifica o tempo da ciência como um tempo baseado em extremidades, em pontos precisos, que ignora o intervalo, que é onde a mudança vital acontece. Sabemos como essa ideia foi importante para o

desenvolvimento do pensamento teórico francês sobre cinema, como o realismo de André Bazin e, de forma ainda mais explícita, para a conceitualização de imagem-movimento e imagem-tempo de Gilles Deleuze. O primeiro capítulo de Imagem-Movimento (Deleuze, 2018a) é baseado todo ele na interpretação da ideia bergsoniana de que o tempo – logo, o movimento – é contínuo e não uma coleção de instantes fixos.

Esta influência de Bergson vai ser de suma importância na posterior construção do conceito de Imagem-Tempo (Deleuze, 2018b) que Deleuze desenvolve em seu segundo livro dedicado ao cinema. Desta vez, abordando filmes cuja forma é menos baseada no encadeamento de ações e reações – um cinema de indefinições, deambulações e tempos mortos, que surge principalmente depois da Segunda Guerra Mundial. Assim, não é exagero afirmar que a concepção de duração de Bergson é fundamental para o pensamento cinematográfico que se debruçou e, de certa forma, formatou o que conhecemos como Cinema Moderno.

Recuperando o pensamento de Bergson e reconhecendo nele a importância sobre uma filosofia da duração, Gaston Bachelard (1988) faz, por sua vez, uma crítica à noção de duração como um sistema contínuo. Ainda que defenda a reação de Bergson ao positivismo, ele sustenta que não há sistema de pensamento sem dialética e que toda ação precisa de um consentimento – um *sim* – para sair do estágio de inação – e um *não* (Bachelard, 1988, pp. 25-28). Bachelard defende, então, uma concepção descontínua do tempo (pp.31-35), pois todo estabelecimento de uma duração é necessariamente baseado em noções de começos e recomeços. A força criadora estaria ligada, desta forma, não a uma noção idealista de fluxo contínuo do tempo, mas à realidade descontínua que cria noções diferentes e hierarquizáveis de duração, pois “a duração só é perceptível em sua complexidade” (p.41). Para Bachelard, em suma, a descontinuidade não existe como algo que interrompe o fluxo do tempo, mas, pelo contrário, cria a noção de duração pelo estabelecimento de começos e fins.

Como pensar o cinema de hoje, em especial os objetos audiovisuais que se ampliam pelas longas durações, pela fragmentação em capítulos e episódios, pela expansão sem fim do seu tempo diegético, ignorando a dialética da duração bachelardiana? Por outro lado, como ignorar que a noção de experiência cinematográfica baseada na exploração do tempo – incluindo aí sua dilatação e as mais variadas experiências com a duração – foi pensada e estimulada pelas teorias

que beberam diretamente na noção de duração bergsoniana? Seria muito fácil, no entanto, identificar cada um dos autores com os formatos série e filme. Mais produtivo é criar, a partir da fricção entre seus pensamentos, abordagens sobre a duração fílmica que deem conta da complexidade das formas.

### **Desafios práticos em relação à duração**

O desafio de se pensar conceitualmente a duração no cinema se soma ao desafio prático de se trabalhar com longas durações – afinal, cada uma das obras vai consumir mais tempo de visionamento e revisão do que os filmes com duração tradicional. Estas dificuldades iniciais, no entanto, transformam-se em estímulos à medida que pesquisa avançava. Como afirma Lúcia Ramos Monteiro (2017a, p.115), “como dificilmente pode ser visto e revisto com comodidade, o filme longo reavivaria no analista de hoje o desejo ou a necessidade de restituir o ‘texto fílmico’, de ter os olhos sobre sua partitura”. Os filmes de duração exacerbada, assim, se apresentam como importantes amostras para se entender o cinema de hoje. Um cinema em mutação, que se multiplica em vários dispositivos e se esconde dentro da enorme oferta audiovisual e a voraz demanda de tempo do mundo virtual. Talvez seja o caso, então, de deixar de lado a pergunta sobre *o que é o cinema* e propor a questão sobre *onde está o cinema*. É imbuído deste espírito que as próximas páginas tentarão propor um pensamento sobre a duração e a serialidade a partir dos filmes longuíssimos deste século.

Sendo a duração uma noção fundamental do nosso trabalho, a melhor maneira de expressar sua medição apresentou dificuldades de diversas naturezas. Primeiro, as várias versões de filmes e séries existentes trouxeram o desafio de definir qual a duração escolhida. Procuramos, evidentemente, buscar informações em fontes confiáveis e compará-las, mas muitas vezes tivemos que nos basear em nossa intuição para fazer essa escolha. Em alguns casos, explicitamos a diversidade de durações existentes.

Além disso, uma dificuldade que se apresenta especificamente quando pesquisamos a duração de filmes e séries do cinema silencioso. Como neste período não existia a padronização da cadência do filme em fotogramas por segundo (fps), a informação sobre a duração destes filmes era ainda mais discutível do que a dos

exemplos do cinema sonoro. Essa falta de padrão se estende da filmagem à projeção. Os filmes das primeiras décadas do cinema poderiam ser feitos entre 16 e 26 fps, assim como as salas de cinema não respeitavam necessariamente estas velocidades quando da exibição. Vem daí, inclusive a tradição em registrar o tamanho (metragem / *length*) dos filmes silenciosos, em detrimento da duração. Quando possível, consideramos a projeção destes filmes em 24 fps para estabelecimento da duração como medida de tempo destes filmes, mesmo sabendo que eventualmente ela seria diferente da duração em sua velocidade original, em uma tentativa de estabelecer um padrão e atender a necessidade da nossa pesquisa.

Por fim, foi preciso propor uma maneira de expressar a duração que fosse imediatamente reconhecível e não ocupasse uma parte excessiva do texto, visto que esse tipo de informação iria ser abundante, em especial na primeira parte da tese. Optamos, então, pelo formato que informa com um caractere simples as horas (h) e minutos ('). Até uma hora, a indicação é, evidentemente, feita com o ('), mas achamos importante, para melhor dimensionamento da duração do filme, a indicação com o (h) em durações maiores. Assim, a duração de um curta de 25 minutos aparece indicada como 25', mas a de um filme de 125 minutos vai aparecer com a indicação de 2h05'.

**PARTE 1**  
**Longo e fragmentado**

## 1 QUESTÕES DE UNIDADE: SOBRE A SERIALIDADE NO CINEMA E NA TELEVISÃO

O cinema do século XX foi moldado por uma série de atividades artísticas, culturais, sociais e econômicas. Estas atividades giraram, na maior parte do tempo, em torno de um suporte (a película), um local de difusão preponderante (a sala de cinema), um formato principal (o longa-metragem) e uma rede cultural-industrial estabelecida em torno deste (revistas, livros, festivais, prêmios, estudos acadêmicos etc.). Embora tenha sua data de nascença apontada para o final do século XIX, é somente quando se institucionaliza, na década de 1910, que o cinema se estabelece como meio de comunicação (Gaudreault, Marion, 2016, p.46). Essa institucionalização, por sua vez, é justamente o que faz com que ele se torne um dos principais fenômenos sociais, culturais, artísticos e econômicos do último século. A própria definição de cinema pode se confundir com alguns destes aspectos. Assim, fala-se em *ir ao cinema* quando vamos à sala de projeção (mas não quando vemos o mesmo filme em outro suporte) para ver um filme (geralmente um longa-metragem, na maioria das vezes de ficção) feito em película (principalmente 35mm), cuja curiosidade e impressões poderiam ser alimentados por uma série de produtos ligados à cultura cinematográfica (programação, críticas e informações sobre a produção nos jornais e revistas, por exemplo). Pensar o cinema como mídia do século XX é, portanto, pensar estes aspectos em conjunto.

A chegada da tecnologia digital ao cinema, na virada do século XX para o XXI, abala estes quatro alicerces. O suporte deixa de ser uma reprodução física de imagens para se tornar um espaço codificado em *hard disks*. A sala de cinema como principal local para fruição de filmes é ameaçada por uma infinidade de outras telas. A cultura audiovisual se amplia a partir de um novo ambiente repleto de imagens em movimento, o que Gilles Lipovetsky e Jean Serroy (2009) chamam de “Tela Mundo”. Novos fóruns de difusão, de publicidade e de reflexão surgem fora dos veículos tradicionais. Finalmente, o próprio longa-metragem entra em crise pela multiplicação de outros formatos, como vídeos do *YouTube*, ou memes animados ou vídeos curtos de *TikTok*, que disputam cotidianamente a atenção e o imaginário das novas gerações. Essas novas modalidades de arquivamento, suportes variados, formatos e ambientes múltiplos de compartilhamento provocam, evidentemente, uma mudança

na percepção audiovisual e mesmo do entendimento do que seja o cinema – e de como ele se relaciona com todo este conjunto múltiplo e fragmentado de imagens em movimento desmaterializadas. Somente entenderemos o ser social contemporâneo se o entendermos em conjunto com esta panóplia cinemática de telas nômades que faz parte de seu cotidiano, pois a “percepção do vivido nunca é independente da estrutura técnica e dos instrumentos que nos possibilitam ampliar a apreensão do real” (La Rocca, 2021, p.2)

É a série, no entanto, a forma audiovisual que pode ser apontada como principal rival do cinema enquanto prática social e construção de um imaginário ficcional – e isso já há pelo menos duas décadas. Em sua edição de julho/agosto de 2003, a revista *Cahiers du Cinéma*, influente veículo de crítica de cinema desde os anos 1950, estampou em sua chamada de capa, “*Séries: L’âge d’or*” (*Cahiers du Cinéma*, 2003). Um longo dossiê – intitulado por sua vez *L’Âge d’or de la série Américaine* (Joyard, 2003) – tentava dar conta do fenômeno abordando várias séries daquele momento, como *Alias – Codinome Perigo* (*Alias*, 2001-2006), *Família Soprano* (*The Sopranos*, 1999-2007), *24 Horas* (*24*, 2001-2010), *Friends* (1994-2004), *Sex and The City*, entre outros títulos. Além das análises individuais, alguns artigos tentam pensar o fenômeno de maneira mais global. Um deles, *L’Amérique ne dort jamais* (Chauvin, 2003), especula inclusive sobre as relações entre o hábito cada vez mais compulsivo das séries e a impossibilidade de tudo acompanhar, em função das durações extensas e multiplicação de episódios e temporadas.

24 Horas seria a série que, metaforizando o espírito do tempo, simboliza melhor essa nova época. Nela, acompanhamos um dia do agente antiterrorista Jack Bauer, que deve proteger o candidato a presidente dos EUA de uma tentativa de assassinato. Cada um dos 24 episódios se passa em uma hora da trama, e muito da tensão da série é baseado na quase equivalência entre a duração diegética e a duração acompanhada pelo espectador, onde o “fantasma do ao vivo” assombra a ficção, numa espécie de “presente perpétuo” criado pelo dispositivo narrativo (Chauvin, 2003, p.22, tradução nossa<sup>4</sup>). Desse modo, 24 Horas não somente traz para sua trama a materialização da paranoia norte-americana do início do século (lembramos que a série estreou no canal de TV Fox pouco menos de dois meses depois dos atentados

---

<sup>4</sup> No original, *fantasme du direct e présent perpétuel*.

de 11 de setembro), como sua proposta formal praticamente configura uma nova modalidade de acompanhamento das séries.

Não é a primeira vez que a expressão “Era de Ouro” é aplicada à televisão (James, 2013), mas há um consenso de que A Família Soprano inaugura em 1999 uma nova era de ficção de qualidade na televisão que ficou conhecida também por *Quality TV*, ou ainda, *Prestige TV* (Friedman, Keeler, 2022). A partir daí, as séries televisivas apostam nos anti-heróis (*Sopranos*; *Mad Men*, 2007-2015; *Breaking Bad*, 2008-2013), em tramas adultas e realistas que fogem do maniqueísmo (*The Wire*, 2002-2008) ou em invenções narrativas que aproveitam a especificidade do formato seriado (*Alias*, 24 Horas). Com a virada do século, é possível notar que as produções adquirem cada vez mais valores tidos anteriormente como *cinematográficos*, isto é, contam com um orçamento maior, além elenco e equipe técnica vindos de Hollywood (Joyard, 2003). Todos esses fatores contribuem para que as séries ocupem uma relevância social inegável, comparada àquela do longa-metragem para cinema em décadas anteriores (Lipovetsky, 2009; *Celluloid Liberation Front*, 2013).

Este fenômeno vai atingir outro patamar nos anos seguintes, quando a série migra para o *streaming*, em especial com a chegada da *Netflix*. Embora disponibilizando conteúdo online desde 2007, é em 2013 que a empresa redefine o ambiente das séries ao produzir e disponibilizar *House of Cards*, série com Kevin Spacey e Robin Wright no elenco e episódios dirigidos por nomes como David Fincher, James Foley, Agneska Holland e Joel Schumacher. A partir daí, o formato seriado começa a ser associado também a uma nova mídia, a *internet* (quando não com a própria Netflix), graças à produção cada vez mais volumosa de novas séries por várias plataformas, sua publicidade agressiva e o lançamento em bloco do conjunto de episódios de uma mesma temporada. Ligadas à nova mídia e à multiplicação de telas, a popularidade das séries aumenta exponencialmente, dando a impressão de mais uma morte do cinema (Gaudreault; Marion, 2016).

Não há, no entanto, nenhuma estabilidade nesta situação. Sam Adams (2023), por exemplo, aponta em um artigo para uma saturação na produção de séries para as plataformas de *streaming*. Ele afirma que já é possível observar, no período pós-pandemia, a tendência ao cancelamento de algumas séries mesmo que de grande popularidade (como *Westworld*, 2016-2022) e a uma redução na quantidade de novas séries lançadas. Esta mudança, no entanto, ainda não é sentida a ponto de evitar a vinculação quase automática dos formatos seriados às mídias televisão ou ao

*streaming TV*. Boa parte da ideia de mais uma morte do cinema é construída, justamente, pela combinação destes dois fatores: a relevância cultural crescente atingida pelas séries no último quarto de século e a associação atual do formato com o veículo digital.

Sendo o formato série caracterizado tanto pela duração prolongada quanto pela fragmentação, partimos do pressuposto que é preciso repensar estes dois fatores como problemas que o cinema enfrentou em sua história. Propomos neste capítulo, então, uma análise historiográfica das formas seriadas e da sua relação com os meios de comunicação, tentando ao mesmo tempo dar conta de aspectos estético-narrativos e culturais.

## 1.1 O CINEMA FRANCÊS E AS SÉRIES: UMA PAIXÃO ANTIGA

Figura 1 – A primeira sessão dos irmãos Lumière (1895).



*La Sortie de l'Usine Lumière à Lyon*  
*La Voltige*  
*La Pêche aux poissons rouges*  
*Le Débarquement du Congrès de Photographie à Lyon*  
*Les Forgerons*  
*Le Jardinier (l'Arroseur arrosé)*  
*Le Repas (de bébé)*  
*Le Saut à la couverture*  
*La Place des Cordeliers à Lyon*  
*La Mer (Baignade en mer)*

Fonte: Musée Lumière, elaboração nossa (2024).

A primeira sessão de cinema com público pagante da história, no *Salon Indien*, situado no nº 14 do *Boulevard des Capucines* em Paris, foi múltipla e curta (ver Fig. 1). A duração dos filmes de Louis e Auguste Lumière, de menos de 1' cada, era definida pelo tamanho da bobina. Assim, cada uma das vistas animadas portava sobre um assunto, o apresentava e o encerrava, seja como registro documental ou como encenação, dentro desta limitação técnica. A demonstração da invenção de um cinema que ainda levaria algumas décadas para se institucionalizar e cujo produto à mostra nem era ainda chamado de *filme* valia mais pelo seu interesse como novidade e curiosidade científica típicas da modernidade do fim do século XIX. O que

enxergamos como uma sessão de cerca de 10' de duração<sup>5</sup> pode ser entendido, vista em retrocesso, como uma compilação, uma antologia cujo tema que une as partes é simplesmente o fato de ter sido produzida pelos irmãos Lumière e de fazer parte deste evento inaugural. Em outras palavras, o cinema como evento público nasce fragmentado. Não há necessidade, no entanto, de nenhuma acrobacia conceitual a fim de forçar a entrada da história do formato serial na história do cinema. Basta irmos diretamente para a institucionalização do cinema no território francês para verificarmos como ela é marcada, desde seu início, pelo gosto do serial, que irá se perpetuar de diversas maneiras nas décadas seguintes.

Foi na década de 1910, ao passar do cinematógrafo para o cinema (Gaudreault; Marion, 2016, pp.46-47), que a nova mídia se afirmou como instituição sociocultural, “quando os recursos expressivos que o meio de comunicação – ou, mais exatamente, um dispositivo tecnológico que se tornou meio de comunicação – permitiu desenvolver ganham uma legitimidade institucional e tendem a estabelecer sua especificidade como norma” (Gaudreault; Marion, 2016, p.116). Entre esta década e a seguinte, um dos padrões construídos foi exatamente a fixação do longa-metragem como formato de excelência para exploração comercial nas salas (Higgins, 2016; Gunning, 2004). Neste período em formação, porém, havia pouca hierarquia entre os vários produtos cinematográficos que chegavam ao público. Assim, longas-metragens, curtas, cinejornais e documentários eram exibidos de formas combinadas variadas e praticamente sem distinção clara de importância entre um e outro. O filme em série não era visto necessariamente como um produto de exceção – muito menos como tendo um valor menor do que um longa-metragem – e foi extremamente popular nas décadas de 1910 e 1920.

Nos Estados Unidos, os 20 episódios de Os Perigos de Paulina (*The Perils of Pauline*, 1914) fizeram tanto sucesso que uma nova série com a mesma atriz, Perry White, foi lançada no mesmo ano: *The Exploits of Elaine*, com 14 episódios – esta seguida, por sua vez, pelas continuações *The New Exploits of Elaine* (1915) e *The*

---

<sup>5</sup> Como cada filme dos Lumière durava menos de 1' – 52" em média –, esta sessão completa teria de fato menos de 10' de duração. Alguns relatos da sessão falam em um total de 20', então é razoável especular que esta diferença se dê, provavelmente, pela troca entre as bobinas de cada filme, pelas dificuldades de operação do novo aparelho, ou ainda pela repetição de alguns das vistas animadas. Ver o verbete sobre os irmãos Lumière e a primeira projeção pública na enciclopédia Larousse, disponível em <https://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Lumi%C3%A8re/130661>; e o artigo no site do Grand Palais, disponível em <https://www.grandpalais.fr/fr/article/la-premiere-projection-au-salon-indien>, verificados em 20 de setembro de 2024.

*Romance of Elaine* (1915), com 10 e 12 episódios, respectivamente. Os títulos se sucediam destacando os nomes das personagens femininas principais, explicitando a preferência norte-americana pelo subgênero das donzelas em perigo (*damsel in distress*), como *What Happened to Mary* (1912), *The Adventures of Kathlyn* (1913), *The Active Life of Dolly of the Dailies* (1914) ou ainda *The Hazards of Helen* (1914-1917). O formato seriado prova-se não somente economicamente interessante, pois otimiza vários lançamentos a partir da concentração de cenários e estrelas, como parece fazer uma ponte mais direta com o gosto popular. Deste modo, é possível encontrar também as séries na Itália (*Il Triangolo Giallo*, 1917, quatro episódios; A Quadrilha dos Ratos Cinzentos – *I Topi Grigi*, 1916-18, com oito), na Espanha (*Mefisto*, 1917-1918, 12 episódios), na Alemanha (*Homunculus*, 1916-1917, seis episódios), entre outros países (Raine, 2010; Lahue, 1968).

Na França, entre 1910 e 1920, o formato seriado atinge tanta popularidade quanto nos Estados Unidos, mas sua influência e importância cultural nas décadas seguintes parecem ainda maior que na América. Talvez porque estamos falando do país que criou o *roman-feuilleton*, a partir de nomes como Honoré de Balzac, Émile Zola e Alexandre Dumas, só para ficar nos exemplos mais conhecidos, que publicaram romances em capítulos nos jornais de forma regular. Com a cultura do folhetim fazendo parte do pensamento da *Belle Époque*, sua chegada no cinema parecia natural em um momento no qual a nova mídia estava se estabelecendo e testando seus formatos.

Em todo caso, é um personagem da literatura policial que vai ser o protagonista da primeira série da história, *Nick Carter, le roi des detectives* (1908). Lançado apenas dois anos depois do primeiro longa-metragem de ficção<sup>6</sup>, esta antologia de seis episódios foi dirigida por Victorin Jasset, realizador que dominou o formato nos primeiros anos. Com a chegada da década de 1910, no entanto, é um outro assistente da realizadora Alice Guy, Louis Feuillade, que se transforma no verdadeiro mestre deste formato cinematográfico. A partir deste momento, o cinema francês não cessou de revirar e confundir as noções de filme e série, seja por questões narrativas, de distribuição ou culturais mais amplas.

---

<sup>6</sup> Considera-se o filme australiano *The Story of the Kelly Gang*, de 1906, o primeiro longa-metragem da história, com duração declarada entre 60 e 70 minutos (Jackson, Shirley, 2006, lido em <https://web.archive.org/web/20130205134547/http://nfsa.gov.au/collection/film/story-kelly-gang/>. Para mais detalhes, ver o próximo capítulo).

*Fantômas* (1913-1914), adaptado por Feuillade a partir do *feuilleton* homônimo de Pierre Souvestre e Marcel Allain, foi apresentado como uma série de cinco filmes independentes, cada um dividido em partes – e estas, por sua vez, subdivididas em *tableaux*. Como exemplo, o primeiro filme contém três partes e 30 *tableaux*; o segundo quatro partes e 46 *tableaux*, e assim por diante. Sempre filmados com câmera fixa e mostrando toda a ação em plano geral (ver fig. 2), esses *tableaux* equivaleriam ao que hoje entendemos por cenas, em um empréstimo vocabular da pintura que demonstra a indefinição de uma forma de expressão que ainda engatinhava. Por sua vez, o que na série é identificado por parte pode ser entendido, hoje, como sequência.

Não havia ainda as práticas de roteirização que iriam popularizar os termos cena e sequência e estamos longe dos estudos de narratologia que iriam pensá-los como unidades de articulação ou sintagmas<sup>7</sup>. O importante é ressaltar como, neste momento, um tipo de cinema popular fazia questão de explicitar sua fragmentação, seja através da inserção cartelas com texto, seja até mesmo pela sua publicidade. Se é razoável pensar que o número de partes e *tableaux* varia a cada episódio, mais surpreendente é a variação da duração de cada um destes: entre 54' e 1h37', e um total de 5h30' para o conjunto de cinco filmes. Ainda que seja caracterizado como uma série, cada um destes filmes tem um desenvolvimento independente. Em comum, os personagens do jornalista Fandor, o inspetor Juve e o perigoso vilão Fantômas, mestre dos disfarces. Estamos longe, logo, do modelo de *serial* feito nos EUA, com o estabelecimento do gancho que de certa forma suspendia o tempo entre os episódios.

Figura 2 – O *tableaux* de *Le Mort qui tue*.



Fonte: *Fantômas* (1913).

<sup>7</sup> Para uma definição semiológica de cena e sequência, além de outras unidades de articulação, ver Metz (1972), pp. 151-152.

Esse imaginário policial, que evocava uma Paris misteriosa, vítima de bandidos ardilosos, é retomado de certa maneira em *Os Vampiros* (*Les Vampires*, 1915-1916). Apresentando desta vez uma protagonista mulher, para rivalizar com a norte-americana Pearl White que chegava às telas da França, o novo seriado possui uma outra relação com a unidade e fragmentação. Ele é apresentado como um filme em 10 episódios que somam ao todo pouco menos de 7h. Esta pequena variação na nomenclatura sugere, para o público, uma outra relação: não mais cinco filmes apresentados em série, mas uma só obra, fragmentada para melhor apreciação, o que certamente engajaria a plateia a esperar pelos próximos episódios. Feuillade não inventou este tipo de serialização. No entanto, seu aprendizado com a realização de *Fantômas* fez com que ele tenha matrizado não somente a encenação (Bordwell, 2009; 2022), como a narrativa episódica, dosando situações de suspense e mistério que fizeram a glória de *Os Vampiros* e outras obras suas. A lista segue com *Judex* (1916-1917, 12 episódios) e *Tih Mihn* (1918-1919, 12 episódios) ainda apostando no formato seriado para tratar de temas policiais e de mistério. Com a virada da década, os temas variam, mas o formato de filme em episódios continua até os seis episódios de *L'Orphelin de Paris* (1924), lançado pouco antes da morte do realizador.

Este breve parênteses bio-históricográfico serve não somente para situar a obra de Feuillade em relação ao contexto de produção serial da época, mas também para colocá-lo como o nome responsável por experimentar diversas possibilidades dos filmes seriados. Se hoje ainda há uma variação de possíveis produtos audiovisuais fragmentados (séries, minisséries, *feuilletons*, *soap-operas*, *sitcoms* etc.), o fato é que, há pouco mais de um século, os formatos estavam em plena experimentação e a própria diferenciação entre os produtos série e filme, como conhecemos hoje, não era tão clara.

Certamente, *Nick Carter, le roi des detectives*, com seus seis curtas apresentados de forma independente, é um produto bem diferente do formato seriado contínuo que Feuillade iria desenvolver a partir de *Os Vampiros* e, principalmente, *Judex*, onde há uma clara ligação entre os atos. Mas todos esses têm muito mais em comum entre si do que a série de mais de 70 curtas com o personagem infantil *Bebé* (1910-1913) ou aquela de 60 curtas com a criança *Bout de Zan* (1912-1916), que Feuillade dirige com grande sucesso de público. No grande conjunto que é o fenômeno das séries de cinema que surge no final da primeira década do século passado, há filmes com o mesmo personagem que voltam depois em situações

independentes, há outros que propõem uma lógica de continuidade maior entre os capítulos e há ainda aqueles que se assemelham mais a um grande filme recortado em pequenas partes.

Christophe Trebuil (2012) propõe diferenciarmos as *séries* (filmes independentes um dos outros com o mesmo personagem), os *serials* (adotando o vocábulo em inglês para identificar os seriados americanos com uma lógica de gancho entre os episódios) e o *film à épisodes* (filme em episódios, que seria um produto tipicamente francês que existiu entre 1915 e 1928). Sua proposta de nomenclatura tem o mérito de evitar a confusão terminológica que a maioria dos textos sobre o período trazem, tratando *séries*, *serials*, filme em episódios e ainda *ciné-romans* como equivalentes ou ainda diferenciando-os de forma imprecisa (Trebuil, 2012 pp. 23-26). No entanto, ela ainda traz algumas inconveniências, como a apropriação de um termo simples (*série*) para significar algo bem diferente do formato que hoje em dia identificamos como tal; ou ainda a falta de um critério mais amplo que nos permita pensar o cinema (ou o audiovisual) de ficção de hoje.

Parece-nos mais útil e preciso pensarmos somente em dois grandes grupos de serialização de filmes no cinema silencioso. De um lado, a série de filmes; de outro o filme seriado. Podemos certamente pensar em variações dentro de cada um destes grupos, e certamente há casos que ficarão no limite entre uma ou outro, mas o fato é que eles nos permitem pensar uma lógica de organização adaptável à situação das manifestações de séries dos exemplos atuais. Por exemplo, no primeiro grupo estariam, *grosso modo*, as franquias tão comuns no cinema de grande público, de James Bond a Indiana Jones, passando por Harry Potter e Senhor dos Anéis. Ou ainda, se quisermos pensar uma fatia do cinema menos ancorada na ideia de *blockbuster*, a trilogia do Poderoso Chefão, de Francis F. Coppola, ou a série de filmes com o personagem Antoine Doinel, de François Truffaut. Já o segundo grupo equivaleria, por sua parte, às séries de televisão e *streaming* de hoje em dia.

Se quisermos simplificar, poderíamos afirmar que a série de filmes nasce da necessidade de multiplicação, ou seja, de dar continuidade às aventuras e às histórias de um personagem, enquanto o filme em episódios, por sua vez, surge da necessidade de fragmentação. Em um caso (os filmes de Bout de Zan, Carlitos, Fantômas, James Bond, Indiana Jones, Antoine Doinel) expande-se o universo para outros filmes que têm individualmente uma unidade própria e suficiente. Em outro (Os Vampiros, Judex, *Mad Men*, *Breaking Bad*), parte-se da fragmentação como princípio,

mesmo havendo arcos narrativos gerais e por temporada. Entendendo que cada um destes dois grupos possui inúmeras variações que nos levariam a pensar subgrupos, resta-nos pensar nos exemplos híbridos, em que a indefinição entre formatos ou sub-formatos permite emergir uma características narrativas ou poéticas que fazem do filme-série uma obra marcante.

No período silencioso, tanto a série de filmes – na maioria das vezes, de curtas-metragens – quanto os seriados exigem uma estratégia de distribuição e exibição que é criado à medida que estes produtos surgem. Na Hollywood nascente, os *serials* são um produto extremamente lucrativo, pela economia de recursos combinada com o apelo para exportação, que exige uma organização industrial. O formato de lançamento de um episódio por semana, ainda hoje comum na televisão, é então introduzido nas salas de cinema que se estabeleciam. Só que estes padrões poderiam ser seguidos com menos rigor em outros lugares em função da velocidade de distribuição da época, provocando inclusive mudança na apresentação do produto e no nome dos personagens.

Assim, um *serial* como *Os Perigos de Paulina* (1914) foi lançado dois anos depois em Portugal com o título *As Aventuras de Elaine* e, na França, como *Les exploits d'Elaine*. Em ambos os casos, aproveita-se o fato de a atriz, Pearl White, já ter estreado em terras europeias como *Les Mystères de New York*, em que encarna a personagem Elaine. Em função deste erro provocado, cria-se entre os dois seriados diferentes com a mesma atriz – mas somente para o público europeu – um outro tipo de serialização, advindo da repetição de um personagem, como uma série de filmes que nunca houve. Esta anedota ilustra bastante o tipo de experiência de exploração nas salas que era feita em uma época em que os formatos estavam sendo ainda criados e, embora refira-se a uma estratégia de comercialização, traz consequências na espectralidade destes produtos, criando uma ideia de contiguidade que, originalmente, não havia entre eles. Para boa parte do público francês da década de 1910, não houve dois personagens encarnados por Pearl White, mas somente um, e os perigos enfrentados por Pauline não passaram de mais uma temporada de situações vividas por Elaine (ainda que filmadas anteriormente). Já para o pesquisador do século XXI, ávido pelas fontes originais e zeloso pelas versões dos realizadores, é difícil aceitar que as únicas cópias de *Os Perigos de Pauline* que existem hoje são da versão francesa, com seu título alterado e que condensa em nove episódios os 20 da série americana original.

A elasticidade da fragmentação do formato não se restringe a este exemplo e vai em todas as direções e pelos mais variados motivos. *The Girl and the Game* (1916) é lançado na França em 1918 como *L'Héroïne du Colorado*, com 12 episódios em vez dos 15 originais – para agravar ainda mais a diferença entre as versões, os intertítulos reescritos por Gustave Le Rouge chegam inclusive a dar diferentes interpretações para algumas sequências (Trebuil, 2012, p.64). O caso de *As Aranhas* (*Der Spinnen*, 1919) é ainda mais problemático, pois o díptico de Fritz Lang é lançado na França dois anos depois do lançamento alemão, só que dividido em nove episódios, com o título alterado para *Mysteria*, e sem nenhuma menção ao realizador nem ao país de origem – o que foi o caso de muitos outros filmes alemães que tiveram sua nacionalidade escondida, ainda como um reflexo da Primeira Guerra Mundial.

A violência aplicada ao filme de Lang, no entanto, não se restringe aos produtos germânicos. O já citado *Les Mystères of New York* é na verdade a adaptação de três *serials* americanos – *The Exploits of Elaine* (14 episódios), *The News Exploits of Elaine* (10) e *The Romance of Elaine* (12) – pela intervenção da Pathé, em um total de 22 episódios, em vez dos 36 originais (Trebuil, 2012, p.61). Mesmo os produtos franceses podiam sofrer com essa elasticidade na distribuição desses produtos. É o caso de *O Conde de Monte Cristo* (*Le comte de Monte Cristo*), de Henri Pouctal, lançado em 1918 com oito episódios, relançado em 1920 com 12 e, finalmente, relançado de novo em 1923 em apenas duas partes. É como se o seriado se adaptasse em cada um dos lançamentos tentando atingir a segmentação que melhor lhe vendesse, uma vez que as duas partes do último lançamento o fazem ser visto como um longa-metragem, formato que passa a se mostrar predominante e mais lucrativo na década de 1920. O que não impede de identificarmos, também, o movimento contrário, ainda mais surpreendente, como o do longa-metragem *L'Enfant de Paris* (1913), que é relançado em 1917 como um seriado em cinco episódios curtos (Trebuil, p.64).

Como se vê, a promiscuidade entre os formatos de longa-metragem e de série é grande nas décadas de 1910 e 1920, certamente facilitada pela maleabilidade narrativa do cinema silencioso, em que sequências podiam ser substituídas por intertítulos que adaptavam a narrativa. A partir de necessidades econômicas como, por exemplo, a queda na produção durante a Primeira Guerra Mundial, estes produtos podem ser recombinaados e relançados em um formato mais popular a depender da também do país ou região. Isto se dá, na maioria das vezes, sem nenhuma consulta ao realizador, sendo realizada pela companhia produtora, pela distribuidora ou, em

alguns casos, pelo próprio exibidor<sup>8</sup>, e certamente não se restringiu à França. A falta de definição da nomenclatura que dê conta da variedade de formatos passa, logo, pela própria experimentação que se produzia na época.

Como afirmado anteriormente, não havia neste momento a clareza de que o longa-metragem seria o formato principal a ser associado à mídia cinema, embora a produção e distribuição nos Estados Unidos já desse sinais desta tendência. De qualquer forma, mesmo sendo produzido a partir de decisões econômicas (de custos de produção à fidelização dos espectadores), um conjunto de escolhas estéticas e narrativas se estabelecem a partir destas. Vistas em retrocesso, é possível apontar que algumas destas experiências foram mais ou menos suficientemente adaptadas ao formato de série. Trebuil (2012, p.59) defende, por exemplo que os filmes dirigidos por Henri Ponctual foram divididos em episódios somente pela associação imediata com os capítulos dos livros que ele adapta, como os de Zola, ou Dumas, mas que, no fundo, não eram pensados na especificidade dos segmentos. De maneira geral, no entanto, o filme em episódios compartilhava, especialmente na França, de uma importância social equivalente ao do longa-metragem, formato do qual ainda pouco se diferenciava.

Entre 1915 e 1932, cerca de 115 filmes em episódios foram produzidos na França e cerca de 200 foram distribuídos vindos de outro país, a maioria dos Estados Unidos, embora Itália e Alemanha também compareçam de forma significativa. Trebuil (2012) ainda propõe a divisão em dois períodos distintos. Um mais clássico, de 1915 a 1922, dominado pelas séries de Feuillade para a Gaumont. Um outro, de 1922 até 1932, com a multiplicação de temas (comédias, filmes históricos), a simplificação das intrigas e diminuição progressiva do número de episódios. Com a chegada do som ao cinema, o formato cede lugar quase que definitivamente ao longa-metragem – ainda que, como iremos ver, os *serials* se transformam em outro tipo de produto na América do Norte. Antes, no entanto, é preciso entender melhor o impacto que o formato seriado em geral, e *Os Vampiros* em particular, exercem na cultura cinematográfica francesa até hoje.

---

<sup>8</sup> Nos casos mais extremos, cortes nos filmes e adaptações narrativas eram efetuados inclusive pelos próprios projetoristas, vide a controvérsia das diferentes montagens *A Vida do Bombeiro Americano* (*Life of an American Fireman*, 1903), dirigido por Edwin S. Porter (Musser, 1992).

## 1.2 OS VAMPIROS E O CINEMA FRANCÊS, UMA HISTÓRIA DE AMOR E MALDIÇÃO

“É um filme, com certeza um pouco longo, dividido em oito, mas pessoalmente eu não estou fazendo uma série, estou fazendo um filme”<sup>9</sup>.

Esta frase é pronunciada por René Vidal, personagem do realizador na minissérie *Irma Vep* (2022), realizada por Olivier Assayas para a HBO, em seu segundo episódio. Alter ego em forma de caricatura, Vidal ilustra ao mesmo tempo a autoironia do realizador de *Destinos Sentimentais* (*Les destinées sentimentales*, 2000) e *Espionagem na Rede* (*Demonlover*, 2002) e ecoa o incômodo de certos *auteurs* de cinema com a realização de um formato entendido como menor. Posição semelhante a do realizador, que reiteradamente se referia a *Irma Vep* como seu *filme* durante o 75º Festival de Cannes (Bordages, 2022). Apesar de não ser a primeira experiência de Assayas no formato para a televisão – *Carlos*, de 2010, foi uma minissérie em três episódios para o Canal+, antes de ser lançado como um filme, reduzido em sua metragem, nas salas de cinema –, em *Irma Vep* o número de episódios é maior e seu desenvolvimento é indubitavelmente pensado como um seriado. A exibição de episódios de séries no maior festival de cinema do mundo, embora não seja exatamente uma novidade, tem sido mais frequente nos últimos anos e, em função disso, mais questionada<sup>10</sup>.

A maior censura, no entanto, talvez parta da reserva de próprios realizadores que, construindo suas carreiras no cinema, têm dificuldade com o formato seriado, deixando claro que, no fundo, ele ainda é considerado por eles como inferior (Bordages, 2022). Talvez um sinal dos tempos em que o formato seriado tem, para uma boa parte da população, uma importância cultural e social maior, substituindo aquela que o longa-metragem já teve há décadas (Celka, La Rocca, 2022). De certa

<sup>9</sup> *C'est un film, certes un peu long, qui est divisé en huit, mais personnellement je ne fais pas une série, je fais un film.*

<sup>10</sup> Parte deste questionamento se dá pela recusa da Netflix em participar de Cannes a partir de 2018 após o regulamento do festival exigir a estreia dos filmes também nos cinemas. A polêmica parece revelar uma clara confusão entre o formato (série) e a plataforma.

forma, algo parecido com o que se passou há cerca de um século, quando os formatos estavam em disputa e o cinema ainda estava se definindo enquanto mídia.

Ironia ou preconceito manifesto, o fato é que a nomenclatura imprecisa utilizada por Assayas vai ao encontro da fonte em que ele bebe para realizar sua série. 26 anos antes, o realizador fez um filme com o mesmo título da nova série. Em ambos, temos a história de uma atriz estrangeira (chinesa no filme de 1996, americana na série de 2022) que está na França para estrelar a refilmagem de *Os Vampiros*, de Feuillade. Se *Fantômas*, em 1914, foi o sucesso que mostrou o potencial do formato em série para Feuillade, e *Judex*, em 1917, que consagrou sua maestria na realização do filme em episódios, foi *Os Vampiros* que, superando todos os prognósticos de fracasso estipulados em 1915, sobreviveu de forma mais perene no imaginário intelectual e cinematográfico francês.

Assim como o *roman-feuilleton*, os filmes em episódios foram desprezados pela crítica mais séria da época, que os viam como mero produto industrial para diversão rápida das massas (Trebuil, 2012, pp.32-36). É com a aprovação dos surrealistas ao serial americano adaptado para *Les Mystères de New York*, e, logo em seguida, o entusiasmo por *Fantômas* e *Os Vampiros*, que temos o primeiro reconhecimento do valor dos seriados por um grupo de intelectuais (Virmaux, 1988; Desnos, 1992). Ainda que a empolgação tenha sido passageira – Robert Desnos, por exemplo, irá, alguns anos depois, reclamar do caráter repetitivo dos seriados –, ela é digna de nota. Sobre *Os Vampiros*, ele afirma que o filme-série tem “as características essenciais do sonho, a sensualidade absoluta, até o barroco e uma certa atmosfera que evoca precisamente o infinito e a eternidade” (Desnos, 1992, p.9, tradução nossa<sup>11</sup>).

Para o grupo de vanguarda, os filmes em episódios de Feuillade eram precursores do combate ao racionalismo reinante (Leclerc, 2010). Como clama A Eternidade, personagem de uma peça escrita por André Bretton e Luis Aragon, “é em *Les Mystères de New York*, é em *Les Vampires* que se deverá procurar a grande realidade deste século. Para além da moda e do gosto” (*Variétés*, 1929, p.47, tradução nossa<sup>12</sup>). Podemos até pensar em um movimento involuntário contra a decupagem nascente que D. W. Griffith propunha naquele momento com seus longas. As

<sup>11</sup> [...] les caractères essentiels du rêve, la sensualité absolue, le baroque même et une certaine atmosphère qui évoque précisément l'infini et l'éternité.

<sup>12</sup> C'est dans les *Vampires* qu'il faudra chercher la grande réalité de ce siècle. Au-delà de la mode, au-delà du goût.

narrativas de Feuillade oferecem uma alternativa, privilegiando os longos planos-cenas em que os personagens se esgueiravam ou corriam e o espectador poderia acompanhar toda a movimentação, sentir o frisson do perigo iminente, sonhar com Musidora vestida de *collant* negro mostrando suas formas, e ver Paris por cima dos telhados, o ambiente onde os mascarados vilões preparam suas ações ou suas fugas (ver fig. 3). O perigo, a sedução, a transgressão: quase palavras de ordem para os surrealistas.

Figura 3 – Musidora e os telhados de Paris.



Fonte: *Fantômas* (1913), elaboração nossa (2024).

Este batizado em forma de elogio marginal vai produzir uma herança. Se a crítica cinematográfica das primeiras décadas do cinema sonoro praticamente ignora as obras de Feuillade, o pós-guerra o reabilita através da linhagem surrealista que existe dentro dela. Primeiro, à esquerda. George Sadoul, que fizera parte do grupo na década de 1920 e era filiado ao partido comunista, dedica ao formato seriado e a Feuillade em particular uma parte importante de sua *História do Cinema* (Sadoul, 1983). Aldo Kyrou e Robert Benayoun, entusiastas dos surrealistas, não deixam de remarcar a relevância de Feuillade nas páginas de *L'Âge du cinema* (1951-1952) e, posteriormente, *Positif*, revistas cujas páginas nunca negaram sua admiração pela *avant-garde*. Se do lado da *Cahiers du Cinéma* o entusiasmo é menor nas primeiras fases da revista, é preciso procurá-lo nos realizadores que, de maneira ou outra, são próximos da *Nouvelle Vague*, ainda que não façam parte de seu núcleo duro. Alain

Resnais, cineasta da *rive gauche*<sup>13</sup>, comenta que admira “em Feuillade este instinto poético prodigioso que lhe permitia de fazer surrealismo como se respira e de criar o mistério e o sonho a partir de elementos bem cotidianos” (Lacassin, 1964, tradução nossa<sup>14</sup>). Georges Franju, admirado pelos jovens turcos e próximo de Henri Langlois, vai ser ainda mais direto, homenageando o cineasta precursor com uma refilmagem de *Judex* em 1963, contando com roteiro de Francis Lecasse e Jacques Champreux, neto de Feuillade.

No entanto, é Jacques Rivette, um dos críticos-cinéfilos da *Cahiers de Cinéma* que passa depois à realização cinematográfica, que vai se apropriar de forma obsessiva do universo de Os Vampiros. Seu longa-metragem de estreia, *Paris nos Pertence* (*Paris nous appartient*, 1961), possui com essa obra uma série de pontos em comum, sem nunca se caracterizarem como citação ou paródia – a começar pelo histórico de produção atribulado. A série de Feuillade começou a ser produzida no início da Primeira Guerra Mundial e lutou tanto com a falta de material quanto com a indisponibilidade de parte da equipe e do elenco, fazendo com que o realizador a reescrevesse durante a filmagem, mudando o destino de alguns personagens e criando outros. O filme de Rivette, por sua vez, começou a ser filmado em 1958 e foi anunciado como o primeiro longa-metragem realizado por um membro da *Cahiers du Cinéma* (Frappat, 2001). Sem orçamento e sem experiência, o realizador arrastou a produção por anos, só lançando o filme depois que Jean-Luc Godard, François Truffaut e Claude Chabrol já experimentavam seus segundos ou terceiros longas-metragens. O resultado é um filme claudicante, cuja atmosfera de mistério é mais importante do que qualquer continuidade narrativa<sup>15</sup> – e isso é também perceptível em

---

<sup>13</sup> Durante o final da década de 1950 e o início da de 1960, o sucesso dos primeiros filmes da *Nouvelle Vague* francesa faz com que seja lançado um número grande de filmes de jovens realizadores (Marie, 2007, p. 59-62). A diversidade deste grupo é muito maior do que o grupo de cineastas vindos da crítica na revista *Cahiers du Cinéma* e que ficou conhecido como *jovens turcos* (Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, François Truffaut, Jacques Rivette, Éric Rohmer). Havia também um outro grupo, próximo a Bazin mas que não escrevia regularmente na *Cahiers*, mais politizado, identificado como a *rive gauche* da *Nouvelle Vague*: Alain Resnais, Agnès Varda e Chris Marker, entre outros (DeBaecque, 1988, p.66). O termo se origina a estilos de vida em Paris, sendo a margem direita (*rive droite*, que equivale à parte da cidade ao norte do rio Sena) a mais oficial e *careta*, e a *rive gauche* (ao sul), a mais boêmia e intelectualizada.

<sup>14</sup> *J'admire chez Feuillade cet instinct poétique prodigieux qui lui permettait de faire du surréalisme comme on respire [et de] créer le mystère et le rêve à partir d'éléments très quotidiens.*

<sup>15</sup> São diversos os exemplos de problemas de continuidade de luz, objetos e cenários em *Paris nos Pertence*. Um dos mais evidentes é quando, em uma sequência no início do filme, a atriz sai de uma festa em um apartamento com o cabelo curto, interage com um personagem nas escadarias com o cabelo bem mais longo para, na cena seguinte na rua, voltar ao comprimento original das madeixas. Esta falha do filme causa um estranhamento que de certa forma encontrará eco com o que trataremos na segunda parte desta tese.

*Os Vampiros*. Bando secreto de malfeitores de um lado, grupo de conspiracionistas de um outro: cada um a seu modo, os dois filmes refletem o clima de insegurança de suas épocas, seja a Primeira Grande Guerra ou início da Guerra Fria.

Adepto do complô como força motora dramática apesar (ou por causa) da imprecisão das suas narrativas, o autor de *A Religiosa* (*La Religieuse*, 1966) não abandonaria o espírito de *Les Vampires* tão cedo. De uma maneira mais lúdica, os índices visuais voltarão principalmente na sua fase mais experimental dos anos 1970. *Céline e Julie Vão de Barco* (*Céline et Julie vont en bateau*, 1974) é uma fábula libertária e feminista escrita por Rivette, Eduardo De Gregorio e as atrizes do filme, Juliet Berto, Dominique Labourier, Bulle Ogier e Marie-France Pisier (Frappat, 2001). Em uma famosa cena, as protagonistas decidem roubar um livro da biblioteca. Para cumprir sua missão, as personagens de Berto e Labourier se vestem com um *collant* negro e usam patins, numa atualização anárquica do personagem de Musidora (ver fig. 4).

Figura 4 – Musidora reimaginada por Rivette.



Fonte: *Out 1* (1971) e *Céline e Julie vão de barco* (1974), elaboração nossa (2024).

Já no filme anterior do mesmo realizador, *Out 1* (1971/74<sup>16</sup>), é Berto que tenta aplicar golpes criminosos através do uso de disfarces e encontros nos telhados de prédios (ver fig. 4). Seja como construção atmosférica, como citação visual direta ou construção de personagem, um espírito de *Os Vampiros* parece habitar vários filmes de Rivette. Em *Out 1 – Noli me Tangere*, porém, ele vai mesmo fraturar seu formato final, entre a série e o filme de duração extrema, construindo uma obra maldita única

<sup>16</sup> Há duas versões diferentes de *Out 1*, intituladas *Noli me Tangere* e *Spectre*. Voltaremos em detalhe à diferença entre estas duas versões mais adiante.

na sua relação entre duração e fragmentação. Voltaremos ainda ao filme, mas resgatemos a influência de Feuillade através de Doninique Païni, que afirma:

Podemos [...] supor que a descoberta da totalidade dos seriados de Feuillade projetados em continuidade, sem intertítulos, influenciou o cinema de Rivette. Paris nos Pertence e Out 1 poderiam ser concebidos sem este reencontro com uma duração fílmica inédita, resultado da apresentação de episódios sem interrupção de *Les Vampires*? (Païni, 1997. p.181, tradução nossa<sup>17</sup>).

Resnais, Franju, Rivette, Assayas. Mesmo que estes nomes remetam, em um primeiro momento, ao cinema francês de autor, é preciso sublinhar que o que os atrai em *Os Vampiros* e outras séries de Feuillade é justamente a associação entre a liberdade de um formato ainda em construção e seu apelo popular, quase anti-intelectual. Francis Lacassin (1964) chama a atenção para essa filiação popular entre Feuillade e o *feuilleton* – aqui, em uma liberdade poética, podemos imaginar um mesmo prefixo compondo o nome do realizador e o formato literário –, mas também entre outras formas culturais populares desprezadas, como a história em quadrinhos. Este formato, aliá, também vai acessar o universo do diretor no futuro. Para além de suas refilmagens, *Fantômas*, nascido como *feuilleton*, vai passar com sucesso para os quadrinhos nos anos 1950. A Irma Vep de *Les Vampires*, por sua vez, vai aparecer em quadrinhos em 2022, nas páginas de *Musidora*, de Arnaud Delalande e Nicolas Puzena. A personagem misteriosa, que se equilibrava entre dois mundos (os vampiros do título não passam de criminosos querendo aludir a seres fantásticos) nos tetos de Paris, é a encarnação perfeita deste equilíbrio frágil, perigoso e fascinante entre arte e apelo popular que caracteriza parte do melhor cinema produzido até hoje.

A retomada da personagem por Olivier Assayas, em duas ocasiões, parece mais uma prova deste fascínio constante que assombra o cinema francês. *Irma Vep* (1996), sexto longa-metragem do realizador francês, mostra uma atriz chinesa (Maggie Cheung, no papel epônimo) que é convocada por suas habilidades físicas, entre outras qualidades, a reencarnar o personagem vivido por Musidora no início do século XX. Para além das diferenças culturais que não facilitam em nada seu trabalho, Cheung presencia todo o tipo de conflito e dificuldade de uma produção de um longa-metragem francês, incluindo as incompatibilidades entre a produção e as ambições do realizador René Vidal. A escolha de Jean-Pierre Léaud no papel de Vidal é

---

<sup>17</sup> On peut [...] supposer que la découverte de la totalité des serials de Feuillade projetés en continuité, sans intertitres, influence le cinéma de Rivette. Paris nous appartient et Out One auraient-ils pu se concevoir sans cette rencontre avec une durée filmique inédite, résultat de la présentation d'épisodes sans interruption des *Vampires*?

evidente: seu rosto e corpo, distantes do Antoine Doinel que o revelou em *Os Incompreendidos* (*Les 400 coups*, 1959), são a própria encarnação de um cinema de autor que tem dificuldades de se adaptar aos modelos de produção mais profissionais do cinema francês do final do século passado. O acesso ao passado do cinema, refilmando *Os Vampiros*, parece ser a única fonte de inspiração, ainda que ilusória, pois não evita o desastre das filmagens.

Mais de um quarto século depois, Assayas retoma a mesma história no formato de série, mas com um tom completamente diferente. Agora é Alicia Vikander, atriz sueca de sucesso em Hollywood, que encarna uma estrela americana que vem para a França tentar redirecionar sua carreira<sup>18</sup>. Ela fará o papel de Irma Vep em uma série, nunca assumida como tal pelo consagrado diretor René Vidal – desta vez, interpretado por Vincent Macaigne, rosto conhecido do cinema francês do século XXI, de registro cômico e desleixado, bem longe da figura séria do Vidal encarnado por Léaud em 1996. O tom mais leve da série não deixa, no entanto, de refletir uma crise de identidade do cinema de hoje em dia. Ela impressiona por trazer a obra de Feuillade como esta espécie de fantasma que o persegue, a lembrar que a força da imaginação é bem maior do que a máquina que está por trás, com suas restrições econômicas e culturais. Por isto, é igualmente engraçado e comovente ver, no terceiro episódio, Vidal / Macaigne visitar sua terapeuta e esta o relembra que ele já refilmou a obra de Feuillade como um filme, enquanto vemos as imagens de Cheung sobre os céus de Paris, vindas da produção de 1996 – como um velho cinema que não quer morrer, mas ainda deseja extrair o sangue de quem se dispõe a encará-lo (ver fig. 5).

Figura 5 – Dois tempos da Musidora de Assayas.



Fonte: *Irma Vep* (1996 e 2022), elaboração nossa (2024).

<sup>18</sup> Alicia Vikander fez anteriormente o papel título de *Tomb Rider* (2018), baseado na heroína de videogames. Este dado extra fílmico dá mais uma camada de significado à sua escolha em encarnar Irma Vep na versão série de Assayas.

### 1.3 SÉRIES: PRODUTO INFERIOR, DO CINEMA PARA A TV

Se a forma do filme seriado na França praticamente some após a chegada do cinema sonoro, o mesmo não acontece nos Estados Unidos. É verdade que o longa-metragem se estabelece a partir de 1914 como o formato comercialmente mais importante, mas o filme seriado ainda se mostra rentável dentro da lógica de distribuição conhecida por *state rights*, que permitia produções de menor escala serem distribuídas em regiões específicas, sem a obrigatoriedade de uma distribuição nacional atrelada a companhias de produção maiores (Brasch, 2018; Rogers, 2016; Quinn, 1998).

Na década de 1930, as matinês de fim de semana vão ser dedicadas a este produto, especialmente em bairros afastados ou cidades menores – um modelo que acaba sendo reproduzido em outros países que importam as séries. Em algumas ocasiões, funciona a exibição de um programa duplo – seja de dois episódios da mesma série, seja de séries diferentes; em outros, o episódio de uma série é exibido antes de um longa-metragem; em qualquer um dos casos, o episódio seguinte seria exibido na semana seguinte, junto do episódio de outra série ou de outro longa-metragem. Higgins (2016, p.98) identifica entre 1936 e 1946 o período de ouro dos seriados de cinema norte-americanos. Nele, as três grandes companhias de produção de séries – *Universal*, *Columbia* e *Republic* – lançam juntas cerca de dez séries por ano, enquanto outras companhias juntas lançariam entre três e quatro.

O que o caracteriza narrativamente os seriados desta época é a evolução ou mesmo o exagero da estética de melodrama usada nos *serials* do cinema silencioso, com cenas de ação cada vez mais frenéticas, maniqueísmo cada vez mais marcado entre os mocinhos e os bandidos, uso de máquinas fantásticas pelos vilões e ganchos (*clifhangers*) cada vez mais elaborados entre os episódios. Embora a figura da donzela em perigo ainda exista, os personagens principais claramente são os masculinos e muitas vezes são eles que identificam as séries: Zorro, Flash Gordon, Buck Rogers, Fantasma, Mandrake, Batman e Superman são alguns deles. A nova série do cinema sonoro é claramente baseada na figura do herói e seu público é mais jovem, quando não infantil. No lugar do *thriller* policial, o filme de aventuras, seja na forma de *westerns*, filme de super-herói ou ficção científica. Cada seriado tinha, geralmente,

entre 12 e 15 episódios (ou capítulos, como normalmente eram chamados), e cada um destes entre 15' e 25' de duração.

A estrutura quase invariável, independente do estúdio, é o que Higgins chama de “formato em cinco partes” (Higgins, 2016, pp.29-38, tradução nossa<sup>19</sup>). Graças a ela, cada episódio é composto de uma cena de ação que coloca o herói em perigo, seguida de uma cena de diálogo, um perigo adicional no meio do capítulo, uma outra cena de diálogo e o último perigo que finalmente criaria o *cliffhanger* para o próximo episódio. Higgins defende que, com pouquíssimas variações, essa estrutura é mais identificável nas séries desta época do que a estrutura em três atos desenvolvida no cinema clássico hollywoodiano. Além disso, ao examinar o mecanismo de funcionamento dos seriados, assim como seu sucesso, Higgins defende que uma de suas principais características era a sua imediaticidade. “Nosso interesse é menos seguir as jornadas [dos heróis] até a vitória do que assisti-los brigar com o dilema do momento” (Higgins, 2016, p.47, tradução nossa<sup>20</sup>). Isto explica o sucesso das séries que, repetindo os perigos a partir da variação das situações em cinco partes (continuação do *cliffhanger* – estabelecimento de nova situação – novo perigo – compreensão do perigo – estabelecimento de um novo *cliffhanger*), faz com que o espectador queira sentir o momento do capítulo a que ele assiste. Atualizar-se na aventura é mais importante do que seguir e refazer a conexão geral entre os capítulos. Esta é a natureza fragmentada da série dos anos 1930-1940.

Ainda que autores como Higgins e Brasch defendam a criatividade de muitos realizadores dentro de estruturas narrativas tão rígidas e ainda que o formato seriado tenha uma importância cultural inquestionável, o fato é que eles passaram, no início do cinema sonoro, a ser considerado um produto de segunda linha dos estúdios. Dentro da indústria cinematográfica que se sedimenta a partir dos anos 1930, os seriados eram os produtos mais baratos tanto do ponto de vista narrativo, quanto do de valor de produção. A fórmula do formato em cinco partes permitia a repetição de situações com pequenas variações de um capítulo para outro, assim como a economia de cenários e material era feita a partir do reaproveitamento de outros filmes da mesma companhia de produção. Como exemplo, Higgins cita o salão de casamento do vilão em *Flash Gordon* (1936), na verdade a reutilização do compartimento

---

<sup>19</sup> *five-part format*

<sup>20</sup> *Our interest is less in following their journeys to victory than in watching them struggle with the present dilemma.*

mortuário construído para o filme *A Múmia* (*The Mummy*, 1932), dirigido por Karl Freund; ou, ainda, o laboratório de Zarkov, o cientista, reciclado diretamente dos cenários de *A Noiva de Frankenstein* (*Bride of Frankenstein*, 1935), de James Whale (Higgins, 2016, p.30-31).

Não é somente do reaproveitamento de cenários e objetos de cena, porém, que viviam as séries das primeiras décadas do cinema sonoro. O próprio produto seriado poderia ser, ele mesmo, remontado e reaproveitado posteriormente na mesma mídia ou em outra que nasceria logo em seguida. Fiquemos com o exemplo de *Flash Gordon*, o seriado de 13 episódios que ao todo somavam 4h05' e que, ainda em 1936, foi reeditado como um longa-metragem de 1h12' para exibição em outros países; ainda com esta mesma duração, ele foi relançado em 1949 nos cinemas dos Estados Unidos com outro título, *Rocketship*. Assim, uma série exibida nos cinemas era relançada, mais de uma década depois, como se fosse um produto novo. A mesma série, porém, foi exibida na televisão em 1950 com o título de *Space Soldiers*, para evitar a confusão com outra série baseada no mesmo personagem que estava em exibição na nova mídia. Em 1966, finalmente, uma nova reedição da série original foi criada diretamente para a televisão, desta vez com 1h37'. Assim, a série em 13 episódios *Flash Gordon*, criada em 1936 com cenários e músicas recicladas de outros filmes da própria Universal, foi lançada reduzida e com um segundo título nos cinemas uma década depois, com um terceiro título ao reencarnar como série na televisão na década de 1950 e, finalmente, receber uma quarta denominação na década seguinte, novamente como longa-metragem, só que em nova duração, lançado diretamente na televisão.

Essa reciclagem *ad nauseum* de um produto audiovisual que, já na origem, reaproveitava materiais de outros filmes, ilustra muito bem o que foi a chamada era de ouro das séries cinematográficas, entre as décadas de 1930 e 1940. Para os estúdios, tratava-se de garantir a existência de um produto extremamente barato, destinado ao público jovem, que seria fidelizado para voltar no próximo fim de semana para acompanhar o desenvolvimento da aventura. Além disto, este mesmo produto poderia ser desmembrado e rearranjado em outros formatos, seja para atender a demanda do mercado externo, seja para suprir as necessidades da nova mídia que surgia.

Tanto para as três principais companhias de produção (*Universal*, *Republic* e *Columbia*) quanto para as empresas independentes, o seriado era um produto

importante, destinado a um público jovem, centrado em gêneros específicos (ficção científica, aventura, *western*). Diferentemente das séries do cinema silencioso, especialmente em relação ao caso das séries francesas, as séries americanas das primeiras décadas do cinema sonoro derivavam do universo das histórias em quadrinhos, e não mais do folhetim. Parece natural pensarmos que este produto barato, reciclado e reciclável, migraria aos poucos para uma nova mídia, ávida por sua vez por preencher sua grade de programação da forma menos custosa possível. A partir da década de 1950, é a televisão, portanto, que vai acomodar as séries – as antigas vindas dos cinemas e, posteriormente, aquelas diretamente produzidas para a TV. A partir deste momento, o formato série vai ser cada vez mais identificado com a mídia televisiva.

A comparação entre os seriados do cinema silencioso – sejam os *serials* norte-americanos, sejam os filmes em episódios, para recuperarmos a nomenclatura de Trebuil (2012) – com estes das primeiras décadas do início do cinema sonoro pode revelar bem mais do que a migração do formato seriado para a televisão e ajudar até mesmo a entender certas particularidades do formato.

Como já demonstramos no subcapítulo 1.1 e iremos aprofundar no capítulo 2, a década de 1910 foi de uma profunda experimentação entre formatos diversos. Curtas-metragens de ficção eram exibidos em programas juntos com cinejornais. Filmes de comédia complementavam o programa que finalizava com um capítulo de uma série. O longa-metragem se apresentava como um evento, mas não necessariamente era o formato predominante – e mesmo quando isto começa a ser verdade, a partir de 1915, sua preponderância não acontece de forma regular em todos os lugares. Na França, a tradição dos folhetins se mostra importante para a ampla aceitação das séries, como demonstram os exemplos das diversas séries de Louis Feuillade. Ali, algumas séries também foram remontadas em novas durações e novas divisões, mas nos parece que isto acontecia de uma maneira muito menos planejada industrialmente, se compararmos com os casos das décadas de 1930 e 1940.

Não podemos ignorar que sempre houve, em qualquer um dos casos, interesses econômicos – fazer dinheiro com a venda de ingressos ou dos direitos de exibição era o que mais importava. No entanto, o panorama das séries no cinema silencioso, em sua multiplicidade de modelos, assim como a experimentação quase anárquica de formatos de exibição e combinação de durações nas sessões, abria

espaço para um panorama estético rico em uma indústria que estava ainda se estabelecendo. Já no cinema sonoro, a multiplicação de versões parecia tão somente a reembalagem de produtos que, por sua vez, já seguiam modelos já muito definidos, como o cinema de gênero, o número de episódios (entre 12 e 15), a duração deles (um piloto entre 25' e 30' minutos, os outros episódios entre 16' e 22'), e mesmo a forma narrativa baseada no *five-part format*, defendido por Higgins.

Não é o caso aqui de estabelecer um juízo de valor. O seriado na época do cinema sonoro é um produto de segunda categoria, pois todo o sistema de produção industrial – e aqui falamos de Hollywood, mas também da reprodução deste modelo em outros países – estabelece que o longa-metragem é o principal produto da mídia cinema. A própria história do cinema trata de valorizar os seriados dos anos 1910 em diversas de suas qualidades (culturais, narrativas, de encenação) e relegar aqueles produzidos a partir de 1930 a uma curiosidade – certamente com importância social e cultural, mas que não faz parte de nenhum cânone ou referência. O que reforça, em todo o caso, a impressão de que o *habitat natural* do formato seriado não era mais, necessariamente, a sala de cinema e ajuda a entender parte da motivação da migração para a televisão.

É possível, porém, pensarmos em algumas características do formato que também foram fundamentais para esta migração. A respeito da duração, da natureza fragmentada e repetitiva das séries do cinema sonoro e suas características narrativas, Higgins aponta:

Seriados sonoros serpenteiam freneticamente e não correm para lugar nenhum. São filmes muito longos, alguns com duração superior a quatro horas, tempo suficiente para se sentir confortável na diegese. No entanto, o todo está dividido em capítulos estritamente definidos, cada um deles executado em uma agenda implacável. A mistura peculiar de compressão narrativa da série sonora e ineficiência intencional, de intensa repetição e extensão aparentemente interminável, e de ação vertiginosa sem progresso, ambos garantem aos espectadores uma familiaridade confiante com o mundo e concentra-os atentamente no febril presente. A fórmula combina crise e estabilidade: somos apanhados em situações de vida ou morte situações que sabemos que se repetirão semana após semana. (Higgins, 2016, p.27, tradução nossa<sup>21</sup>)

---

<sup>21</sup> *Sound serials meander frantically and rush nowhere. They are very long films, some lasting over four hours, time enough to get comfortable in the diegesis. However, the whole is divided into strictly defined chapters, each running on an unforgiving schedule. The sound serial's peculiar mix of narrative compression and willful inefficiency, of intense repetition and seemingly endless extension, and of breakneck action without forward progress both assures viewers a confident familiarity with the world and focuses them intently on the feverish present. The formula blends crisis and stability: we are caught up in life-or-death situations that we know will be repeated week after week.*

Seriados “são filmes muito longos”. Esta afirmação parece existir porque, na origem, os *film serials* seriam isto mesmo, filmes longos que precisam, pela duração excessiva, ser divididos. O romance de folhetim é o modelo natural de referência. O autor identifica, no entanto, outras características que se desenvolvem que o afastam deste modelo inicial e vão se constituindo em um formato rígido cujo sucesso é explicado não somente pelo *cliffhanger*, a ação suspensa que vai ser explicada na semana seguinte, mas também pela aposta total no “febril presente”. O arco da série não é o mais importante, pois, com exceção dos capítulos iniciais e finais, todos os outros são variações de situações de perigo e suas soluções. O importante, segundo Higgins, não é acompanhar a narrativa que se espalha em 12 ou 15 episódios, mas se atualizar no presente daquele novo capítulo lançado. É como se os capítulos formassem somente “um caminho tortuoso e digressivo até o clímax” (Higgins, 2016, p.28) e não uma progressão, o que faz com que o autor sugira a equivalência da natureza dos seriados à de um jogo que, identificado pelos espectadores, pode ser jogado através da atualização semanal. A história não progride, ela gira em círculos, com pequenas variações – o jogo é você saber como esta variação acontece. Neste sentido, também o formato em cinco partes identificado pelo autor contribui para a ideia de jogo que afasta o seriado do cinema sonoro da evolução narrativa observada na história do cinema.

Os filmes de um rolo que antecederam o desenvolvimento do longa-metragem podiam geralmente desenvolver um único efeito ao longo de seu tempo de exibição, enquanto os filmes posteriores da era de estúdio visavam unificar os efeitos ao longo de um caminho continuamente progressivo em direção ao clímax e ao encerramento. O próprio formato do episódio seriado sonoro, por outro lado, quase exige efeitos mecânicos e arbitrários a cada seis minutos ou mais. (Higgins, 2016, p.37, tradução nossa<sup>22</sup>)

“Um cinema de imediatismo”<sup>23</sup> é como Higgins (2016, p.47) caracteriza os seriados sonoros. Brasch (2018), por sua vez, vai adiante ao defender duas características simultâneas que podem ser identificadas nos seriados. Primeiro, a ideia de presenteísmo, uma vez que as histórias nas narrativas seriadas do cinema eram “sempre pensadas para ocorrer no presente, ou seja, o episódio de cada semana aponta para desenvolvimentos anteriores e futuros, mas durante o ato de assistir à

<sup>22</sup> *The one-reel films that preceded the development of the feature could generally develop a single effect across their running time, while later studio-era features aim to unify effects along a continuously progressive path toward climax and closure. The very format of the sound-serial episode, by contrast, almost demands mechanical and arbitrary effects every six minutes or so.*

<sup>23</sup> *A cinema of immediacy.*

ação na tela é sempre vivenciada como ocorrendo agora” (Brasch, 2018, p.85, tradução nossa<sup>24</sup>).

Contudo, para além de serem calcado no momento presente da sessão, os seriados também se caracterizam por serem *apresentacionais*, ou seja, “eles apresentam suas atrações e suas narrativas da mesma forma que os expositores locais apresentam um avião no lobby ou um pôster em uma loja de departamentos local” (Brasch, 2018, p.113, tradução nossa<sup>25</sup>). Não somente cada episódio é apresentado com uma narração que lembra a situação deixada em suspenso, mas também cada nova situação pode receber um novo comentário sobre o perigo novo enfrentado. Essa autorreflexividade, segundo a autora, não surge no cinema serial sonoro, pois muitos dos primeiros *serials* já manifestavam esta tendência a apresentar e comentar a situação. No entanto, ela fica mais evidenciada com a chegada do som e a possibilidade do comentário pela fala externa à narrativa.

A natureza *apresentacional* não se limita, porém, ao comentário ouvido sobre o que está sendo apresentado, mas pode acontecer também quando sequências são criadas mais para apresentar a variação de elementos já vistos, como um novo plano do vilão, uma nova máquina, uma nova perseguição. Mais do que identificar estruturas narrativas dos seriados, como faz Higgins e seu formato em cinco partes, para diferenciar o formato dos longas-metragens, Brasch (2018, p.113) defende um contraponto entre um modo *apresentacional* das séries e o modo representacional dos filmes, identificando uma natureza intrínseca das séries e negando enxergá-las somente como filmes longos em capítulos. É justamente o modo *apresentacional* da série que pode ser identificado nas afirmações autorreflexivas, na repetição e mesmo na criação dos *cliffhangers*, que são invariavelmente comentados no final e no início de cada episódio.

Assim, segundo Brasch, o presenteísmo e o modo narrativo *apresentacional* explicaria o sucesso e a durabilidade do formato seriado. Embora esta contribuição nos pareça um passo além no entendimento da natureza das séries, defendemos, no entanto, que ela foi construída e aperfeiçoada dentro de uma necessidade industrial do cinema norte americano, atingindo seu ápice justamente após a incorporação do

---

<sup>24</sup> [The first characteristic is that storytelling in film serials] is always thought to take place in the present, that is, each week's episode points to former and future developments, but during the act of watching the action on screen is always experienced as taking place now.

<sup>25</sup> they present their attractions and their narratives just like local exhibitors present an airplane in the lobby or a poster in a local department store.

som. Ao contrário do formato de longa-metragem, as séries parecem sempre ter migrado e se modificado a partir da criação e da modificação das mídias. Sua adaptação à televisão, a partir dos anos 1950, corrobora esta ideia.

As séries de ficção na televisão não derivam somente dos seriados de cinema, mas também das radionovelas, cujas características presenteístas e apresentacionais são bastante evidentes. Além disso, boa parte da programação das televisões foram se constituindo necessariamente com uma ideia serial, sejam os telejornais, programas de entrevistas, telenovelas ou programas infantis. É a repetição diária e o surgimento da novidade dentro do que é esperado, o reconhecimento confortável dos elementos de cada um destes produtos, mas também a atualização – diária, semanal, mensal – que constitui a maior parte dos programas televisivos. As séries, deslocadas do cinema para a televisão a partir dos anos 1950, vão cumprir a função de preenchimento de uma grade de programação que se apresenta diversa, como mais um programa<sup>26</sup>. A partir de então, a série deixa de ser definitivamente um filme longo dividido em capítulos, para se tornar mais um programa dentre vários outros, que, no entanto, guarda com os filmes de cinema várias características. Em todo caso, um produto menor, se comparado ao filme de ficção de longa-metragem que passa da era de ouro de Hollywood para se estabelecer, em toda diversidade do cinema moderno, como a arte do século XX.

Para além do que é esmiuçado pelos estudos culturais, de recepção e pela história do audiovisual, o que nos revela essa acomodação, essa quase equivalência entre os dois formatos (filme de ficção de longa metragem e série de ficção) e as duas mídias audiovisuais e seus respectivos suportes (a sala de cinema de um lado, o aparelho de TV de outro) a partir do período pós-guerra? Como podemos ampliar o pensamento sobre esta característica da imagem audiovisual que vem de sua unidade e fragmentação? É neste momento que nos parece útil recorrer a um debate proposto por Gaston Bachelard a propósito da noção de duração proposta por Henri Bergson.

Para Bergson, a consciência se dá na continuidade da duração, que é a evolução constante do próprio universo. A psicologia só daria conta da essência humana se levasse em conta que tudo muda o tempo todo.

---

<sup>26</sup> A tradução de programa em inglês, *show*, passa a ser usada para séries de ficção e deixa ainda mais claro o presenteísmo da programação televisiva.

Não existe estofa mais resistente nem mais substancial. Porque a nossa duração não é um instante que substitui outro instante: se assim fosse, não existiria outra coisa senão o presente, não haveria prolongamento do passado no atual, não haveria evolução, nem duração concreta. A duração é o progresso contínuo do passado que rói o futuro e que incha avançando. (Bergson, 2010, p.18).

Bergson estabelece assim a noção da duração, para substituir a do tempo cortado utilizado nas ciências exatas, tão em evidência no início do século XX. Para ele, é possível, claro, estabelecermos sistemas científicos que trabalhem com limites temporais, desde que, posteriormente, eles sejam reintegrados ao “todo contínuo” (Bergson, 2010, p.26). Um conhecimento que não leve em conta o caráter contínuo e indivisível da duração será sempre um conhecimento parcial, limitado e ilusório sobre o homem e, por consequência, sobre o universo. “A evolução do ser vivo, tal como a do embrião, implica um registo contínuo da duração, uma persistência do passado no presente, e, conseqüentemente, pelo menos uma aparência de memória orgânica.” (Bergson, 2010, p.34). O contínuo na duração é o que permite tanto a mudança quanto a permanência da memória orgânicas e o pensamento mecanicista erra ao pensar o mundo somente entre instantes isolados. Ele conclui:

*Em suma, o mundo sobre o qual opera o matemático é um mundo que morre e renasce a cada instante, aquele mesmo em que Descartes pensava ao falar na criação contínua. Mas, no tempo assim concebido, como poderemos representar uma evolução, isto é, o sinal característico da vida? A evolução implica uma continuação real do passado pelo presente, uma duração que seja um hífen, um traço de união. Por outras palavras, o conhecimento de um ser vivo ou sistema natural é um conhecimento que incide sobre o próprio intervalo de duração, ao passo que o conhecimento de um sistema artificial ou matemático incide apenas sobre a extremidade. (Bergson, 2010, p.37, trechos em itálico no texto).*

À filosofia da duração como continuidade do universo de Bergson, Gaston Bachelard se opõe apresentando uma filosofia do instante. Para ele, a duração é uma sensação como as outras, não contínua, mas “feita de instantes sem duração” (Bachelard, 2007, p.25). É o instante o elemento primordial da vida, da criação, não a duração, pois esta só existe porque é do instante que temos consciência. Ele vai ainda mais longe na sua crítica ao pensamento bergsoniano, ao afirmar que “A memória, guardiã do tempo, guarda apenas o instante; ela não conserva nada, absolutamente nada, de nossa sensação complicada e factícia que é a duração.” (Bachelard, 2007, pp.38-39). Contra uma metafísica da duração, Bachelard propõe uma do instante. “A duração não tem força direta; o tempo real só existe verdadeiramente pelo instante isolado, está inteiramente no atual, no ato, no presente.” (Bachelard, 2007, p.55)

Se podemos ver a influência do pensamento bergsoniano na concepção realista e reveladora do cinema pensado por André Bazin, é sobretudo através de Gilles Deleuze que o pensamento de Bergson se estabelece como teoria cinematográfica. Já no primeiro capítulo de *Cinema 1 – A Imagem-Movimento* (2018a), Deleuze identifica em *Matéria e Memória* (2010b), assim como em *A Evolução Criadora* (1907b), de Bergson, as noções de uma imagem-movimento e de uma imagem-tempo que só podem ser compreendidas se entendermos a duração como continuidade. “Que a duração seja mudança, faz parte de sua própria definição: ela muda e não para de mudar” (Deleuze, 2018a, p.22). E conclui:

Podemos considerar objetos ou partes de um conjunto como *cortes imóveis*; mas o movimento se estabelece entre esses cortes e remete os objetos ou partes à duração de um todo que muda: ele exprime, pois, a mudança do todo no que diz respeito aos objetos e é, ele mesmo, um corte móvel da duração. Estamos agora em condições de compreender a tese tão profunda do primeiro capítulo de *Matéria e memória*: 1) não há apenas imagens instantâneas, isto é, cortes imóveis de movimento; 2) há imagens-movimento que são cortes móveis da duração; 3) há, por fim, imagens-tempo, isto é, [imagens-duração,]<sup>27</sup> imagens-mudança, imagens-relação, imagens-volume, para além do próprio movimento... (Deleuze, 2018a, p.27)

Imagens-movimento: cortes móveis da duração. Deleuze identifica assim o cinema calcado em situações sensório-motoras. Em grandes ou pequenas formas, um cinema das ações de causa e consequência, que podemos associar ao que entendíamos por cinema clássico. É depois da Segunda Guerra, segundo o autor, que a imagem-movimento entra em crise (Deleuze, 2018a, pp. 293-319), dando espaço a um novo tipo de imagem que remete à dispersão, à errância, à incerteza – em suma, características usualmente atribuídas ao que ficou conhecido por cinema moderno em todas as suas manifestações.

A partir do Neorrealismo Italiano, uma série de novos cinemas aparece no mundo: *Nouvelle Vague* francesa, Cinema Novo brasileiro, Novo Cinema alemão, *Nouvelle Vague* tcheca, *Nuberu Bagu* japonesa, *Free Cinema* inglês são alguns dos exemplos mais lembrados. Embora com diferentes agendas políticas e estéticas, é possível pensar em duas características em comum entre todas estas escolas. Primeiro, apresentam um tipo de cinema que não funciona mais somente pelo domínio de uma gramática cinematográfica que garanta o fluxo narrativo baseado na relação

<sup>27</sup> Citamos aqui a tradução de Stella Serra da edição de *Cinema I – Imagem-Movimento*, da Editora 34, mas é preciso apontar que a tradutora omitiu a tradução de *images-durée*, que é justamente o primeiro exemplo de imagem-tempo colocado por Deleuze e a noção mais importante para nosso argumento. No original: “il y a enfin des images-temps, c’est-à-dire des images-durée, des images-changement, des images-relation, des images-volume, au-delà du mouvement même...” (Deleuze, 1983, p.22)

de causa e consequência, sem saltos ou digressões, típico do que Deleuze identificava como Imagem-Movimento. Em segundo lugar, todos estes exemplos, por mais que apontem para grupos e coletivos com características específicas, reforçam ao fim das contas a noção do diretor como verdadeiro autor do filme – noção esta apoiada tanto na sedimentação dos grandes festivais (Veneza, Cannes, Mar del Plata etc.) quanto dos novos veículos de crítica (*Cahiers du Cinéma*, *Film Quarterly*, *Cinema Nuovo* etc.). Crise da Imagem-Movimento, cinemas novos, cinemas de autor, tudo isso encontra um novo ambiente cultural propício para seu desenvolvimento depois da Segunda Guerra Mundial. O exemplo francês é apenas o mais visível: o Festival de Cannes surge em 1946, o *Cahiers du Cinéma* em 1951, a *Nouvelle Vague* no final da década de 1950.

A princípio, pensar a Imagem-Movimento e o momento cultural que permitiu o florescimento do Cinema Moderno não nos serve de nada para pensar o fenômeno das séries. No entanto, parece-nos possível refletir sobre um formato até mesmo pelo espaço que ele não mais ocupa. Se o filme seriado, em especial o norte-americano, tem um período de grande sucesso comercial entre 1936 e 1946 e migra posteriormente para a televisão é, em parte, graças à consagração do formato do filme de longa metragem na mídia cinema. Primeiro na era de ouro de Hollywood (décadas de 1930 e 1940) e o fortalecimento do modelo industrial dos estúdios; posteriormente, com o aparecimento dos novos cinemas e ascensão do cinema de autor e todo um ecossistema cultural de apoio (revistas de cinema, festivais etc.).

Embora não defendamos aqui uma relação de causa e consequência exata, parece-nos claro pensar que é este panorama que sedimenta ao mesmo tempo o filme de ficção de longa metragem como o formato entendido como natural do cinema, seja ele industrial feito para os circuitos tradicionais, seja aquele direcionado para as chamadas salas de arte e ensaio. A operação taxinômica de Deleuze oferece, ao nosso ver, a compreensão desta transformação do cinema através da base filosófica fornecida pela sua leitura de Henri Bergson. Uma filosofia da duração, para um cinema da duração. Enfrentaremos no próximo capítulo a questão específica da longa duração no cinema. Por ora, é preciso retornar ao problema do cinema fragmentado.

Entre a Segunda Guerra e o final do século XX, um formato *menor* parecia atrelado a uma mídia *inferior*. A série, que no cinema silencioso era apenas mais um formato entre tantos antes de ser desbancado pelo longa-metragem e no cinema sonoro virou sinônimo de programa de matinê juvenil, fica relegada por décadas à

televisão, como mais um programa dentro de uma cartela de variedades. Não seria *cinema*, esta arte que possui agora sua literatura, seus templos e seus autores. A série de ficção, no entanto, se diversifica nas salas de estar, formando um complexo fenômeno que se multiplica em suas possibilidades: as séries de antologia, os *sitcoms*, as telenovelas, as minisséries, as séries de animação. Para além do interesse cultural evidente, já abordado em farta literatura das últimas décadas (Benassi, 2000; Douglas, 2011; Allrath e Gymnich, 2005; Cahiers du Cinéma, 2003; Sociétés, 2021), interessa-nos sobretudo entender que tipo de imagem em movimento o formato seriado gera. Seria apropriado pensar que, em sua mais comum manifestação, as séries apresentam uma manifestação empobrecida da imagem-movimento? Ou seria possível, por outro lado, concluir que o tipo de relação com o tempo não pode ser compreendido por categorias pensadas a partir de uma concepção bergsoniana da duração?

Higgins e Basch, ao estudar a narrativa e a estética das séries no cinema até a década de 1940, já sugerem: a espectralidade da série é imediatista, do presente. É calcada na repetição e rearranjo de situações, mais do que no encadeamento de causa e consequência típicos da imagem-movimento, sem, no entanto, ter nenhuma conexão com os exemplos de imagem-tempo identificados por Deleuze. Isto porque a lógica da imagem da série é uma lógica da consciência do momento, do instante, que tem uma ligação contínua, mas, paradoxalmente independente do próximo momento, capítulo ou episódio. Bachelard sustenta que nós estamos sempre “somente diante do descontínuo de nossa experiência” (2007, p.45). O filme em série – seja ele no cinema, seja ele na TV – seria justamente a manifestação audiovisual desta experiência descontínua, que, segundo Bachelard, é a natureza do tempo. O tempo, segundo ele, é feito de pausas, de momentos mortos, de descontinuidade – e assim seria a experiência e a memória, ao contrário do que afirma Bergson.

Não se trata aqui, evidentemente, associar diretamente a filosofia da duração de Bergson ao formato longa-metragem e a filosofia do instante de Bachelard ao formato série. Isto seria uma armadilha, bastante confortável a princípio, mas com conclusões limitadas e equivocadas. O que nos parece evidente, no entanto, é que o questionamento feito por Bachelard e sua defesa da experiência descontínua é fundamental para entendermos a longevidade do formato seriado para além do fenômeno cultural e contra o preconceito como forma menor relegada a uma mídia

*inferior*. É possível, logo, pensarmos em uma experiência cinematográfica seriada, independente da mídia, mas que parece aflorar justamente em momentos que a mídia cinema se redefine – como foi na década de 1910 e como, com outras características, parece acontecer nos dias atuais.

Para prosseguirmos, é preciso então examinarmos com atenção uma tendência que, entre as décadas de 1970 e 1980, acontece na Europa e posteriormente, de forma adaptada, na televisão e cinema norte-americanos. Trata-se do momento em que o cinema de autor vai à televisão para fazer séries.

#### 1.4 SÉRIE: OBJETO DE AUTOR NA EUROPA

Com o advento da televisão, não é incomum diretores de cinema fazerem trabalhos para a serem vistos no novo aparelho, em paralelo ao desenvolvimento de suas carreiras no cinema. Nos Estados Unidos, o exemplo mais célebre é o de Alfred Hitchcock, que entre 1956 e 1965 produziu *Alfred Hitchcock Presents* (1955-1965), série em formato de antologia que contou ao total com 361 episódios, 18 dos quais dirigidos pelo realizador inglês. Não serão poucos, também, os realizadores que iniciaram sua carreira em séries de TV e depois se consagraram como autores da chamada Nova Hollywood. É o caso de John Frankenheimer, Arthur Penn, William Friedkin, Robert Altman ou mesmo Steven Spielberg.

Na Europa da década de 1960, é possível também constatarmos a presença de cineastas já consagrados na realização de trabalhos autorais para a televisão. Em 1959, Roberto Rossellini realiza para a *Radiotelevisione italiana* (RAI), *L'India vista da Rossellini*, uma série documental em 10 episódios, com duração total de 4h11'. Ela inaugura uma nova fase em sua carreira, pois aquele que foi consagrado pelos críticos da *Cahiers do Cinéma* como o principal nome do Cinema Moderno vai concentrar, a partir deste momento, sua produção para a mídia televisiva. Sua preocupação pedagógica vai se manifestar também através da reconstituição histórica, como no telefilme *La Prise de pouvoir par Louis XIV* (1966), de 1h30', para o *Office de radiodiffusion-télévision française* (ORTF); ou em *Socrate* (1970) ou *Blaise Pascal* (1972), estes dois últimos em duas partes cada um, para a RAI, com 2h e 2h11', respectivamente; ou ainda em *L'età di Cosimo de' Medici* (1972), também para a RAI, que tem três episódios em um total de 4h11'. Em documentários ou filmes de ficção,

em telefilmes ou minisséries, é na televisão que Rossellini realiza seus últimos projetos, ainda que alguns deles tenham lançamentos em festivais de Veneza ou posteriormente em salas cinema.

Outro exemplo conhecido é o de Éric Rohmer, que realizou 11 telefilmes somente na década de 1960, ou seja, mais do que filmes para o cinema. É na década de 1970 que este diretor da Nouvelle Vague vai se firmar como realizador de cinema, com um reconhecimento internacional tardio em relação a seus confrades. E é a partir desta década que a atuação na televisão de autores consagrados pelo Cinema Moderno se mostra ainda mais frutífera porque vai, justamente, testar os limites entre a lógica seriada e os filmes de longa duração dentro destas mídias. Para este fim, vamos nos deter na análise de alguns casos, em diferentes países europeus, com consequências distintas no uso destes formatos.

No início desta década, Jacques Rivette era conhecido como um dos principais nomes da Nouvelle Vague, apesar de ter dirigido somente três longas-metragens: *Paris nos Pertence* (*Paris nous appartient*, 1961), com 2h21' de duração, que levou mais de três anos para ser completado; *A Religiosa* (*La Religieuse*, 1966), 2h20', cuja proibição pela censura atrasou o lançamento em um ano depois da exibição no Festival de Cannes e cujo escândalo transformou o filme em um sucesso; e *Amor Louco* (*L'Amour fou*, 1969), cujas 4h12' se desenvolvem a partir de um dispositivo empregado no filme – uma equipe de TV, liderada por André S. Labarthe, registra em 16mm os ensaios de uma peça, enquanto acompanhamos, em 35mm, o drama vivido pelo personagem do diretor (Jean Pierre Kalfon) e sua mulher (Bulle Ogier), uma atriz que se retirou da montagem teatral. Cinema e televisão registram o teatro, através do documentário e da ficção. Não é por acaso: insatisfeito com o resultado de seus dois primeiros filmes, Rivette teve a ideia de *Amor Louco* quando realizou três episódios da série *Cinéastes de notre temps*<sup>28</sup> dedicados a Jean Renoir, em 1967, para a ORTF.

A experiência radical de *Amor Louco* é levada ao paroxismo no filme seguinte de Jacques Rivette. Quando o produtor Stéphane Tchalgadjeff propõe ao realizador

---

<sup>28</sup> A série *Cinéastes de Notre Temps* é provavelmente o maior exemplo da seriedade com que a televisão francesa tratava o cinema de autor consagrado pela *Nouvelle Vague*. Criada por Janine Bazin e André S. Labarthe e durando de 1964 a 1972, propunha que cada episódio fosse dedicado a um realizador ou, eventualmente, a uma escola. Em todo caso, um realizador com alguma passagem pela crítica é chamado para dirigir o episódio. Alguns exemplos: Murnau por Éric Rohmer, Jerry Lewis por André S. Labarthe, Jean Vigo por Jacques Rozier. A série foi retomada em 1989 com o nome de *Cinéma, de notre temps*, pelo canal Arte, com um princípio parecido, mas menos episódios produzidos anualmente, durando até 2020.

uma parceria, este lhe conta que tem vontade de fazer um filme sem nenhum limite de duração, baseado na improvisação total dos atores (Frappat, 2001, p.146). Ansioso para produzir a ousada ideia, mas pensando que se trataria de um produto mais adequado para a televisão, o produtor procura financiamento da ORTF, sem sucesso. *Out 1 – Noli me tangere* teve suas filmagens iniciadas em 1970 sem a definição do número de episódios, nem mesmo um roteiro definido, apenas um esquema gráfico de situações (Frappat, 2001, pp.142-145). Uma montagem do filme foi finalizada em 1971, com 12h53' de duração. Talvez influenciado pela possibilidade de exibição na televisão, o filme é dividido em oito episódios, cada um centrado na comunicação entre dois personagens. A ORTF, porém, rejeita a compra do filme/série posteriormente. Rivette organiza, então, uma exibição única em Havre e começa a montar uma outra versão do filme, conhecida como *Out 1 – Spectre*, com apenas 4h15', lançada nos cinemas em 1974. A versão mais longa será engavetada por quase duas décadas, até ser recuperada em 1990, exibida então em festivais e canais de televisão com a divisão de oito episódios (de 1h13' a 1h50' cada), até ser finalmente restaurada apropriadamente em 2015. Ainda voltaremos ao filme em nossa pesquisa, mas por ora o citamos como um cruzamento improvável entre filme de longa duração e o de série, em uma promessa de *crossmedia* que não se concretizou<sup>29</sup>.

O diretor sueco Ingmar Bergman tem uma experiência muito mais bem sucedida entre os formatos e as mídias. Em 1973, ele realiza, para a *Sveriges Television*, *Cenas de um Casamento (Scener ur ett äktenskap, 1973)*, série em seis episódios que totalizam 5h de duração. Não era a primeira experiência do realizador para a TV, que já tinha dirigido os telefilmes *A Mulher Veneziana (Venetianskan, 1958)*, de 58' e *Tempestade (Oväder, 1969)*, de 1h31', entre outros. Era a primeira vez, no entanto, que ele realizava uma minissérie. O roteiro, intitulado inicialmente *Seis Diálogos para a Televisão*<sup>30</sup> (Steene, 2005, p.106), foi escrito com o número de episódios e a duração média previstos no contrato com a emissora. Bergman demonstrava uma grande preocupação com o trabalho no novo formato e na nova mídia, pois sentia que neles havia uma necessidade diferente de comunicar com o

---

<sup>29</sup> Se quisermos explorar ainda mais a complexa história de difusão do filme, devemos remarcar que *Out 1 – Spectre* foi exibido a primeira vez na televisão Alemã, ainda no final de 1972, em duas partes.

<sup>30</sup> *Sex dialoger för televisionen*

público (Steene, 2005, p.56). Esta preocupação com o veículo onde a série seria exibida não se limitou a narrativa, mas se estendeu à concepção imagética:

Ao filmar *Cenas de um casamento*, Ingmar Bergman instruiu o diretor de fotografia Sven Nykvist a lhe fornecer um estilo visual austero e despojado, semelhante ao do *cinéma vérité*, para a minissérie. Nykvist baseou-se em muitas das mesmas técnicas pioneiras nas primeiras séries de dramas de televisão da BBC da década de 1950. A ênfase é colocada em primeiros planos extremamente fechados e interiores compostos de forma bastante claustrofóbica, que transmitem uma sensação de enclausuramento em comparação a cenas exteriores mais expansivas e no corte contínuo de um personagem falante para outro. (De Vito, Tropea, 2010, p.104, tradução nossa<sup>31</sup>).

Sucesso de público na Suécia e na Dinamarca, *Cenas de um Casamento* transformou o autor de cinema e teatro reconhecido em um nome popular (Steene, 2005, pp.408-426). Por causa disso, ela foi remontada pelo realizador para exibição nos cinemas, reduzida para 2h50' na versão sueca e 2h35' na versão distribuída internacionalmente. O diretor de fotografia Sven Nykvist, que já havia trabalhado com Bergman em diversos projetos, externou seu descontentamento, pois gostaria de ter utilizado mais planos abertos e *travellings* se soubesse durante as filmagens que haveria uma adaptação e distribuição da série para a tela grande (De Vito, Tropea, 2010, p.202). Este não parecia ser um incômodo, no entanto, para Bergman, que além de confessar o desejo de planejar sua carreira nas duas mídias em paralelo (De Vito, Tropea, 2010, pp.155-156), parecia ter plena consciência das especificidades de cada formato utilizado. Filmado em 16mm e apresentado como um falso documentário, a versão cinematográfica de *Cenas de Um Casamento* apenas criava um novo fluxo para a mesma história, retirando a lógica episódica, adaptando sua duração, mas mantendo a referência visual à televisão. É como se o falso documentário sobre o casal fosse, também, um falso documentário feito para a TV, mesmo que visto em uma sala de cinema. Desta forma, *Cenas de um Casamento* acaba sendo um dos exemplos mais felizes em relação às diferenças pensadas e adaptadas nos formatos seriado e longa-metragem, respectivamente para a televisão e para o cinema.

Um dos realizadores mais pessoais do Novo Cinema Alemão, Rainer Werner Fassbinder tinha apenas 35 anos de idade quando realizou a série *Berlin*

---

<sup>31</sup> *In filming Scenes from a Marriage, Ingmar Bergman instructed cinematographer Sven Nykvist to provide him with an austere, stripped-down, cinéma vérité-like visual style for the epic miniseries. Nykvist relied upon many of the same techniques pioneered by the early BBC serial television dramas of the 1950s. Emphasis is placed on extremely tight close-ups and rather claustrophobically composed interiors, which convey an enclosed feeling over more expansive exterior scenes and the continuous cutting back-and-forth from one speaking character to another.*

*Alexanderplatz* para a *Westdeutscher Rundfunk* (WDR), em coprodução com a RAI. Fascinado pelo romance homônimo de Alfred Döblin, o diretor já tinha utilizado características dos personagens e citações do livro em diversos de seus trabalhos (Fassbinder, 2009, p.11), até que sentiu a urgência de adaptá-lo em 1980, depois de ter realizado cerca de 30 longas e montado várias peças de teatro. Ao contrário da primeira adaptação do livro feita para o cinema, com roteiro do próprio Döblin, a versão de Fassbinder tem 13 capítulos e um epílogo e ambiciona dar conta de todas as tramas, personagens e digressões do livro. Foi exibida por completo em agosto de 1980 na 37ª Mostra Internacional de Cinema de Veneza e na televisão alemã em episódios semanais a partir de outubro do mesmo ano. Ao contrário do evento italiano, onde foi saudado pela crítica, a recepção da série na televisão alemã foi um desastre de audiência. A WDR recebeu uma enxurrada de reclamações tanto pela parte técnica quanto pela estranha narrativa da série que soma, ao final, mais de 890 minutos de duração, ou seja, pouco mais de 14h50'.

Vista como uma minissérie que realmente era, não havia motivos, a princípio, para a rejeição de *Berlin Alexanderplatz*. Com a trama ambientada na Berlim do final da década de 1920, ou seja, nos anos anteriores aos da ascensão do nazismo, a adaptação do livro tem o tom melodramático aperfeiçoado por Fassbinder em seus filmes anteriores e os personagens são desenvolvidos com atenção e empatia. Cada capítulo é apresentado quase de forma independente, com seu próprio desenvolvimento e conclusão, embora seja evidente o arco dramático completo da série. Do ponto de vista estético, porém, o diretor alemão não parece ter se esforçado em nenhum tipo de adaptação, realizando a série da mesma forma que seus longas-metragens. Assim, vemos um desfile de longos *travellings*, planos elaborados no trabalho com a profundidade de campo e uma iluminação extremamente escura nas cenas noturnas. Mais do que isso, o que parece ter incomodado o público é a fidelidade de Fassbinder em respeitar o estilo livre de Döblin, que mistura apresentação naturalista, *flashbacks* inesperados, digressões dos personagens, comentários de um narrador onisciente (a voz do próprio Fassbinder) e cenas oníricas em tom de fábula moral. Tanto do ponto de vista estilístico quanto narrativo, *Berlin Alexanderplatz* apresenta um desafio de fruição poucas vezes vistos na televisão anteriormente.

Não foi a primeira experiência no formato de série para a TV do prolífico realizador. Entre 1972 e 1973, ele já tinha realizado para a WDR a série Oito Horas

não são um dia (*Acht Stunden sind kein Tag*), em cinco episódios de um total de 7h50'; e para o canal ADR, ainda em 1973, o telefilme em dois episódios O Mundo Por um Fio (*Welt am Draht*), com um total de 3h25'. A duração, a complexidade e o empenho autoral em *Berlin Alexanderplatz*, porém, superam qualquer um destes casos anteriores. Fassbinder declarou que seu projeto inicial era produzir em seguida uma outra versão do livro para o cinema, com duração reduzida e com Gerard Depardieu e Isabelle Adjani nos papéis de Franz Biberkopf e Mieke (na série interpretados por Günter Lamprecht e Barbara Sukowa). Morto dois anos depois, ele nunca realizou este projeto. A série foi posteriormente distribuída nos cinemas, inclusive nos Estados Unidos, exatamente como foi concebida para a televisão.

Seja por este último fato, pelo envolvimento pessoal expresso do realizador com o livro, ou ainda pela coerência formal de seu empreendimento, a recepção crítica de *Berlin Alexanderplatz* a coloca como o ápice de sua obra cinematográfica, ainda que tenha se concretizado na televisão. Fiquemos com a declaração de Susan Sontag:

Embora possível graças à televisão – é uma coprodução das tevês alemã e italiana –, *Berlin Alexanderplatz* não é uma série de tevê. Uma série de tevê se constrói em “episódios”, concebidos para serem vistos com intervalos – uma semana é o costume, como os antigos filmes seriados vespertinos de sábado (*Fantomas*, *Os apuros de Pauline*, *Flash Gordon*). As partes de *Berlin Alexanderplatz* não são de fato episódios, estritamente falando, uma vez que o filme fica diminuído quando visto dessa maneira, espaçado em catorze semanas (como o vi pela primeira vez na tevê italiana). A exibição num cinema – cinco segmentos de cerca de três horas, ao longo de cinco semanas consecutivas – é com certeza uma forma melhor de vê-lo. Em três ou quatro dias seria muito melhor. Quanto mais curto for o tempo em que a pessoa desviar sua atenção, melhor o resultado, exatamente como ocorre ao se ler um romance longo com o máximo de prazer e de força. Em *Berlin Alexanderplatz*, o cinema, essa arte híbrida, alcançou pelo menos algo da forma aberta, protelatória, e da força acumulativa do romance, ao ser mais longo do que qualquer filme jamais ousou – e por ser teatral. (Sontag, 2020, pp.154-155)

Por que razão, na opinião de Sontag, mesmo tendo sido feito para a televisão, dividido em capítulos, “*Berlin Alexanderplatz* não é uma série de tevê”? Arrisquemos algumas explicações iniciais. Primeiro, do ponto de vista cultural, Fassbinder já era um autor conhecido e respeitado nos circuitos intelectuais, como aquele do qual a escritora norte-americana fazia parte. Ainda, mais especificamente, além de seu filme-série ter sua origem em um exemplo de grande literatura, sua *mise en scène* remete diretamente ao teatro, ou seja, outras formas de arte vistas como mais nobres que a mídia televisiva, ainda mais no ambiente intelectual do início dos anos 1980. No entanto, a apreciação de Sontag dá conta de razões estéticas bem claras.

A ensaísta enxerga que o filme, pela duração possibilitada pelo formato de série, permite o aprofundamento da dramaturgia do romance no qual se baseia, ao contrário de outros exemplos da história do cinema: “A extensão desmedida dificilmente poderia garantir a transposição bem-sucedida de um grande romance para um grande filme. Mas, embora não seja uma condição suficiente, é provavelmente uma condição necessária.” (Sontag, 2020, p.147-148). Porém, no parágrafo final do texto, citado anteriormente, ela deixa pistas sobre o motivo mais forte para a conclusão que ela chega na sua exegese: “A exibição num cinema [...] é com certeza uma forma melhor de vê-lo”. Além disso, “quanto mais curto for o tempo em que a pessoa desviar sua atenção, melhor o resultado, exatamente como ocorre ao se ler um romance longo com o máximo de prazer e de força.” (Sontag, 2020, pp. 154-155).

Ora, o que Sontag defende aqui é exatamente a capacidade de o dispositivo da sala de cinema em criar um fluxo contínuo, ou o menos fragmentado possível, para imersão no material fílmico. Além da curiosidade de saber o que a escritora diria hoje em dia sobre a chamada “era de ouro” das séries e o propalado elogio do desenvolvimento dramático possibilitado pela duração de suas temporadas, a dúvida é maior ainda quando especulamos o que ela pensaria de filmes hoje que, consagrados em festivais e elogiados pela crítica, tiveram seu destino diretamente jogado em canais de *streaming* em diversas praças<sup>32</sup>. Ainda, o que ela pensaria sobre a cultura cinéfila baseada preponderantemente no contato com filmes – de todas as épocas, de todos os lugares do mundo – via *internet*, de forma legal ou não? Com a multiplicação das telas e dos sistemas para além do que era a televisão em 1983, quando foi escrito seu ensaio, seria possível pensar em uma fruição cinematográfica *comme il faut* a partir de exibições domésticas que simulem uma sala de cinema, com tela grande, isolamento de som e luz, visionamento sem interrupção? Seria esta ao menos “uma condição suficiente” ou “provavelmente [...] necessária” para pensarmos no cinema fora da sala de cinema como a conhecemos no século XX?

Um outro caso que podemos trazer como exemplar pela sua especificidade em relação a sua unidade e serialidade em relação ao cinema e a televisão é o de O

---

<sup>32</sup> É o caso notável, por exemplo, de *Lazzaro felice* (2018), de Alice Rohrwacher; ou ainda *Atlantique* (2019), de Mati Diop, ambos exibidos em competição e consagrados em edições diferentes do Festival de Cannes e lançados diretamente no *streaming* em diversos países, incluindo o Brasil. Isto sem falar no acesso a cópias piratas de filmes que nem chegaram às plataformas de *streaming* daqui.

Decálogo (*Dekalog*, 1989), série polonesa baseada nos dez mandamentos da cultura judaico-cristã, dirigida por Krzysztof Kieslowski e produzida por Krzysztof Zanussi, dos estúdios TOR, para a *Telewizja Polska S.A.* (TVP). Seus dez episódios somam ao todo 9h32' e apresentam narrativas independentes, possuindo como ponto em comum um personagem misterioso que aparece em cada uma das histórias, como um observador dos dilemas morais vividos pelos personagens. Por este motivo, O Decálogo pode ser caracterizado tanto como uma série de filmes como uma minissérie do tipo antologia<sup>33</sup>.

Apresentada inicialmente no Festival de Cinema de Veneza em 1989, a série tem cada episódio intitulado com um número romano, de I a X. Os títulos dos episódios por extenso, reproduzindo diretamente a cada um dos dez mandamentos, só foram acrescentados posteriormente, quando do lançamento do DVD em 2003. Durante o lançamento no festival, tanto Kieslowski quanto o roteirista Krzysztof Piesiewicz hesitaram em explicitar a correspondência entre os episódios e o Antigo Testamento, e muitos críticos defenderam a ideia de não haver uma associação entre cada capítulo e seu mandamento. Slavoj Žižek é quem, finalmente, esclarece a associação em sua exegese sobre a série:

Como, exatamente, o Decálogo de Kieslowski se relaciona com os Dez Mandamentos? A maioria dos intérpretes refugia-se na alegada ambiguidade desta relação: não se deve correlacionar cada parte com um único Mandamento, as correspondências são mais confusas, às vezes uma história se refere a uma infinidade de mandamentos. Contra esta saída fácil, deve-se enfatizar a estreita correlação entre os episódios e os Mandamentos: cada fascículo refere-se a apenas um Mandamento, mas com uma 'mudança de marcha': o Decálogo 1 refere-se ao segundo Mandamento etc., até que, finalmente, o Decálogo 10 nos remete ao primeiro Mandamento. Essa *décalage* é indicativa do deslocamento ao qual os Mandamentos são submetidos por Kieslowski. O que Kieslowski faz é muito próximo do que Hegel faz na sua Fenomenologia do Espírito: ele pega num Mandamento e depois "encena-o", atualiza-o numa situação de vida exemplar, tornando assim visíveis a sua "verdade", as consequências inesperadas que minam a suas premissas. (Žižek, 2001, p.111, tradução nossa<sup>34</sup>)

<sup>33</sup> Pamela Douglas (2011) caracteriza três tipos de séries feitas para televisão. A *Anthology* seria uma série em que cada episódio tem uma história completa e independente, ligados por um tema geral. As *series with closure* apresentam mesmos personagens e locações, mas cada capítulo se encerra em si mesmo, com quase nenhuma evolução dramática entre os episódios. Finalmente, o que ela chama de *serials* é um grande conjunto que inclui desde *soap operas* até outras séries que se desenvolvem em arcos narrativos maiores, das temporadas à série completa.

<sup>34</sup> *How, exactly, does Kieslowski's Decalogue relate to the Ten Commandments? The majority of interpreters take refuge in the alleged ambiguity of this relationship: one should not correlate each instalment with a single Commandment, the correspondences are more fuzzy, sometimes a story refers to a multitude of Commandments. Against this easy way out, one should emphasize the strict correlation between the episodes and the Commandments: each instalment refers to only one Commandment, but with a 'shift of gear': Decalogue 1 refers to the second Commandment, etc., until, finally, Décalogue 10 brings us back to the first Commandment. This décalage is indicative of the displacement to which the Commandments are submitted by Kieslowski. What Kieslowski does is very*

A origem de O Decálogo está em uma ideia de Piesiewicz de 1984 e levou quatro anos para ser produzida. Inicialmente, Kieslowski não dirigiria todos os episódios, pois sua ideia era de chamar um diretor para cada um deles. A TVP, em determinado momento, pediu a redução do número de episódios para oito. Todas estas anedotas servem para ilustrar como o caráter de unidade e coerência da série não foi constante durante todo o processo de produção, sendo moldado à medida que o realizador e o roteirista tinham que responder a novas circunstâncias. Mesmo sua versão cinematográfica, por si só singular, acontece de maneira pouco usual: para driblar a restrição orçamentária e o pedido de redução da TVP, o produtor Zanussi tem a ideia de pedir permissão à Comissão de Cinematografia do governo polonês para transformar dois episódios em longas-metragens. Assim, Não Matarás (*Krótki film o zabijaniu*) é lançado nos cinemas da Polônia em março de 1988 como um longa-metragem de 1h24', um ano antes da série se completar, e exibido e premiado no Festival de Cannes em maio do mesmo ano. Não Amarás (*Krótki film o miłości*), o outro longa retirado da série, é exibido no festival de San Sebastian, onde também sai consagrado. O sucesso desses filmes atrai a curiosidade internacional sobre a obra pregressa de Kieslowski, que firma com a TVP o compromisso de dirigir todos os episódios de O Decálogo, viabilizando assim a produção da série (Stok, 1995, pp.143-172).

O Decálogo não é uma série que foi remontada para o cinema, como é o caso de Cenas de um Casamento. Nem uma série assumida como tal que, eventualmente, foi exibida nos cinemas e ganhou o status de obra-prima de seu realizador, como *Berlin Alexanderplatz*. Também não é correto entender seu caso como uma simples versão expandida de dois de seus episódios, pois à época da realização dos filmes a própria produção da série estava comprometida. De fato, trata-se de uma adaptação engenhosa para o cinema, que permitiu a continuidade do projeto televisivo, uma adaptação do roteiro de dois episódios aproveitando-se do caráter independente entre os episódios da série do tipo antologia. É preciso ressaltar que o filme Não Amarás difere bastante do episódio cujo roteiro lhe originou, especialmente na forma como ele se encerra. Tratou-se de uma aposta de Zanussi no nome de Kieslowski, que à época

---

*close to what Hegel is doing in his Phenomenology of Spirit: he takes a Commandment and then 'stages' it, actualizes it in an exemplary life situation, thereby rendering visible its 'truth', the unexpected consequences which undermine its premises.*

não tinha nem de perto o prestígio que Ingmar Bergman ou Rainer Werner Fassbinder tinham ao realizarem suas séries.

O Decálogo, como série para televisão, é finalmente finalizada e lançada na TVP em 1989, sendo exibida por completo no mesmo ano nas Mostra de Veneza, na Mostra de São Paulo, no Festival de San Sebastian, além de receber vários prêmios, entre eles o de melhor filme estrangeiro pelo sindicato francês da crítica de cinema<sup>35</sup>. Seu diretor tornou-se a partir de então um dos principais nomes do cinema europeu, realizando em seguida um filme com uma personagem duplicada (*A Dupla Vida de Véronique*, *La Double Vie de Véronique*, 1991), a bem-sucedida trilogia de das cores (*Bleu*, em 1993; *Blanc e Rouge*, em 1994), até morrer em 1996, deixando o projeto de uma outra trilogia não realizada, baseada na Divina Comédia. Todos estes concebidos diretamente para o cinema.

## 1.5 O CASO TWIN PEAKS

Enquanto isso, o panorama da ficção seriada televisiva nos Estados Unidos era bem diverso do da Europa. A produção de séries possuía sua própria indústria, baseada em formatos com suas próprias regras narrativas (Douglas, 2011), tipos de produção dramática divididos racionalmente entre o esnobado *daytime* e o prestigiado *primetime*, além de uma outra indústria em ascensão em função do crescimento da TV a cabo (Gray, Lotz, 2019). No período anterior, que Amanda Lotz (2014, p.22) caracteriza como a *Network Era*, três emissoras de TV – ABC, CBS e NBC – comandavam praticamente todo o sistema de produção norte-americano de forma hierarquicamente rígida. O trânsito entre realizadores de cinema e TV existia, mas era raro e, na maioria das vezes, no sentido de a televisão fornecer talentos para a tela grande, não o contrário. Em suma, não era comum cineastas de prestígio comercial ou de crítica dirigirem projetos para a TV norte-americana. Isto começa a mudar aos poucos na chamada época *multi-channel transition*, que durante os anos 1980 e 1990, quando as novas tecnologias implementadas pela TV a cabo, satélite, VHS e,

---

<sup>35</sup> *Syndicat français de la critique de cinema*. Ver em <https://www.syndicatdelacritique.com/page-prix-sfcc/1990> , verificado em 15 de julho de 2024.

finalmente, DVD provocam uma mudança gradual na produção, consumo e oferta da televisão na América do Norte e, posteriormente, no resto do mundo (Lotz, 2014, pp.25-27). É este novo panorama que abre a possibilidade de uma maior diversidade na produção de séries dramáticas, forçando as emissoras mais tradicionais a procurarem projetos com mais riscos.

David Lynch era um diretor já renomado nesta época, tendo dirigido curtas-metragens experimentais desde o final dos anos 1960; um longa-metragem maldito cultuado em sessões da meia-noite (*Eraserhead*, 1977); um outro que foi sucesso de público e crítica indicado a oito estatuetas no Oscar (O Homem Elefante, *The Elephant Man*, 1980); um fracasso de público e crítica baseado em um livro de ficção científica (Duna, *Dune*, 1984); e o retorno ao universo pessoal através de um *neonoir* que o estabelece definitivamente como um novo *auteur* (Veludo Azul, *Blue Velvet*, 1986). É enquanto desenvolvia o projeto de seu próximo filme, Coração Selvagem (*Wild at Heart*, 1990), que ele recebe a proposta de criar uma série de TV com Mark Frost, vendida depois para a rede ABC, uma das três grandes emissoras de TV da era *Network* (Dukes, 2017, pp.23-37). Se é o nome de Lynch que imediatamente vem à mente quando falamos na série *Twin Peaks*, é preciso lembrar que ela é uma criação conjunta dele e de Frost. Logo, além da aposta no talento de um autor visionário e excêntrico, havia também a confiança na experiência dramática de um roteirista calcado na televisão.

É possível afirmar que *Twin Peaks* tem dois antecedentes nas séries televisivas. Primeiro e mais diretamente, a série policial que no Brasil ganhou título Chumbo Grosso (*Hill Street Blues*). Com sete temporadas e 146 episódios produzidos pela NBC entre 1981 e 1987, Chumbo Grosso é considerada um marco na TV norte-americana. Ainda que seu sucesso de audiência só vá se consolidar a partir da segunda temporada, ela chamou atenção desde o início tanto pelos aspectos dramáticos e humanos, pela diversidade étnica no elenco principal em uma “rica textura de relações humanas” (Fackler, Darling, 1987, p.68, tradução nossa<sup>36</sup>); quanto por técnicas até então praticamente inéditas na ficção televisiva, como o uso de câmera na mão e diálogos fora de quadro (Porter, 1987). Os diversas subtramas e arcos narrativos maiores convivendo com tramas mais centradas em episódios fazem de *Hill Street Blues* uma série de referência também do ponto de vista narrativo. Todos

---

<sup>36</sup> *HBS's rich texture of human relationships [...]*

estes aspectos mostram, de certa forma, que era possível assumir certos riscos nas séries de TV, mesmo dentro do ambiente controlado das grandes redes principais. Mark Frost foi um dos seus principais roteiristas.

Evidentemente, nem só de propostas ousadas vive a televisão, mesmo em uma época de maior abertura. Embora a ABC veja em Frost e Lynch dois nomes ligados à inovação em suas respectivas mídias, a direção de dramaturgia da emissora recomenda, após a apresentação do projeto da série pelos autores, que eles assistam ao filme *A Caldeira do Diabo* (*Peyton Place*, 1957) como inspiração (Dukes, 2017, p.32). Não são poucos os pontos em comum entre *Twin Peaks* e a série *Peyton Place* (1964-1969), baseada no mesmo livro que originara o filme. Em ambas, a narrativa traz uma cidade pequena e pacata dos Estados Unidos, onde uma série de crimes sexuais e violentos são aos poucos revelados a partir da chegada de forasteiros.

*Peyton Place*, a série, teve 514 episódios exibidos entre 1964 e 1969 e sua mistura de melodrama e apelo a temas polêmicos a caracterizam como uma *soap opera*. Nos Estados Unidos, as *soap operas* seriam o mais próximo das novelas brasileiras, com a diferença de poderem se alongar por diversas temporadas e serem exibidas principalmente durante o dia. *Peyton Place* inaugurou a *soap opera* em horário nobre, com produção mais bem cuidada. No conjunto variado da dramaturgia televisiva norte-americana da era *multi-channel*, representava um produto menos sofisticado, mas é possível identificar várias influências do modelo em produtos mais bem recebidos pela crítica, como o próprio *Hill Street Blues* (Fackler, Darling, 1987, p.68; Worden, 2013, p.125; Lotz, p.74).

*Twin Peaks* surge então como uma série em oito episódios, com a trama baseada em um mistério: descobrir quem matou Laura Palmer, a jovem rainha do baile encontrada morta no primeiro episódio, embalada em plástico. A trama policial tem um protagonista, o agente do FBI Dale Cooper, que chega na cidade com a missão de elucidar o crime. Sua investigação, por sua vez, revela os podres de vários cidadãos locais, muitos envolvidos em uma rede que envolve drogas, prostituição e mesmo conexões esotéricas. A mistura de policial com *soap opera* criada pela dupla Lynch / Frost apresenta um tom reflexivo dificilmente visto anteriormente na TV, trabalhando elementos de horror ao mesmo tempo que apresentava várias sequências com ironia e distanciamento, como aponta Michel Chion (1995, p.100).

Esta combinação inesperada do *savoir faire* televisivo trazido pelo roteirista com o tom provocador e estranho do realizador é apontada como um dos motivos do

sucesso da série, mas não deixou de ser surpreendente na época do lançamento. “Mesmo que *Twin Peaks* não seja um sucesso comercial, o diretor merece um crédito considerável por se arriscar”, afirmou Jim Jerome (1990, tradução nossa<sup>37</sup>) na edição de 6 de abril de 1990 – na semana da estreia da série – da revista *Entertainment Weekly*. Algumas semanas antes, após exibições fechadas do piloto, algumas resenhas já arriscavam: “‘*Twin Peaks*’ é uma das combinações mais inebriantes de lugubridade e comédia já feitas para a televisão ou qualquer outra coisa. Mas é o tipo de coisa que a América quer assistir?” (Shales, 1989, tradução nossa<sup>38</sup>). Um outro artigo, não assinado, da citada edição da *Entertainment Weekly* é ainda mais direto: “*Twin Peaks* será um sucesso? Nem no inferno (bem, talvez no inferno...)” (EW, 1990, tradução nossa<sup>39</sup>).

Antes do seu lançamento como série, o piloto *Twin Peaks* foi exibido nos festivais de cinema de Telluride, Vancouver e Palm Springs, entre 1989 e o início de 1990, com diferentes reações<sup>40</sup>. Ainda sem ter certeza sobre o lançamento da série, Lynch fez uma versão para ser lançada como telefilme na Europa, composta do que foi o episódio piloto e cerca de 18 minutos adicionais<sup>41</sup>. Além de chamar atenção ao projeto que viria a ser lançado pelo canal ABC, o objetivo era garantir um produto que se bastasse por si mesmo, caso a série, ainda em avaliação pelo canal, não fosse ser exibida. A campanha para a realização da série, porém, foi massiva, com o envio de fitas para a imprensa de todo o país e a organização de sessões especiais no *Museum of Broadcasting* e no *Directors Guild of America* (Dukes, p.69).

Em suma, antes de sua estreia como série em 8 de abril 1990, o piloto de *Twin Peaks* foi divulgado de forma articulada tanto para veículos e meios de cinema quanto de TV, criando um rumor sobre suas características peculiares e sua ousadia como produto televisivo. O resultado é que a primeira temporada transformou a série em uma sensação de público e de crítica e em um novo tipo de fenômeno midiático

---

<sup>37</sup> *Even if Twin Peaks is not a commercial success, the director deserves considerable credit for taking a chance.*

<sup>38</sup> *"Twin Peaks" is one of the most intoxicating combinations of grimness and giggles ever made for television, or for anything else. But is it the kind of thing America wants to watch?*

<sup>39</sup> *Will Twin Peaks be a hit? Not a chance in hell. (Well, maybe in hell...)*

<sup>40</sup> A recepção em ambos os festivais pode ser confirmada graças ao trabalho de pesquisa e documentação de Steven Miller encontrado no blogue TwinPeaksBlog.com, nos links específicos que constam na Bibliografia.

<sup>41</sup> Esta versão, que foi distribuída em VHS na Europa e no Brasil, mesmo antes da exibição oficial da série nestes países, nunca foi distribuída nos Estados Unidos. O trecho adicional do filme acabou se transformando na sequência de sonho do terceiro episódio da série.

(Dukes, 2014; Channey, 2017). Graças ao sucesso, uma nova temporada foi encomendada para o ano seguinte e uma série de produtos derivados foram criados, como os livros *O Diário Secreto de Laura Palmer* (1990), escrito por Jennifer Lynch; ou ainda *The Autobiography of F.B.I. Special Agent Dale Cooper: My Life, My Tapes* (1991), escrito por Scott Frost.

O sucesso de público da série, catapultado pelo mistério principal, também gerou uma série de hipóteses interpretativas por parte do público, em uma espécie de retroalimentação pouco antes vista<sup>42</sup>. Em uma época em que não havia a internet, uma verdadeira comunidade se criou em torno da série. Antes mesmo da existência dos DVDs, *easter eggs* eram procurados como provas de pistas que os autores teriam plantado. A combinação entre trama aberta com elementos esotéricos e de ficção científica, aliados à proliferação de outros produtos e uma farta produção de interpretação sobre os mistérios criados pela série é o que pode ser apontado como uma das principais influências na produção televisiva futura – de *Arquivo X* (*The X-Files*, 1993-2002) a *Lost* (2004-2010), várias são as narrativas seriadas que vão explorar essas características e ampliá-las.

Não há dúvidas, portanto, da importância de *Twin Peaks* em ter mostrado novas possibilidades narrativas, temáticas e formais para as séries de TVs norte-americanas, abrindo o caminho para o que ficou conhecido como a segunda Era de Ouro da TV. O que é possível questionar é até que ponto isto está mais ligado à maneira como a série mexeu com parâmetros de uma televisão estagnada do que com suas supostas qualidades cinematográficas (Garner, 2016; Rosenbaum, 1994; Lavery 1994). Michel Chion, por sua vez, defende que Lynch ousou ou reimaginar a imagem e o som para a nova mídia, afirmando que, “quando ele foi forçado a voltar para o formato retangular padrão quando estava fazendo *Twin Peaks* para a televisão, Lynch compensou nos episódios que ele dirigiu com planos gerais extremamente espaçosos.” (Chion, 1995, p.51, tradução nossa<sup>43</sup>). Independente da recepção e da importância cultural de *Twin Peaks* para a televisão, Chion defende a análise da série como um filme, levando-se em conta as especificidades da mídia televisiva.

---

<sup>42</sup> Um dos exemplos mais bem-sucedidos é o fanzine *Wrapped in Plastic*, publicado bimestralmente a partir de 1992 – logo, um ano depois do último episódio oficial da série original – até 2005, em um total de 75 edições que promoviam análises e interpretações sobre a série e outros projetos de Lynch e Frost.

<sup>43</sup> [That is why,] when he was forced to return to a standard rectangular format when making *Twin Peaks* for television. Lynch compensated in the episodes he directed with extremely wide and spacious shots.

Os seus planos gerais eram mais vastos e profundos do que os que o cinema americano e, *a fortiori*, a televisão normalmente ousam realizá-los, de modo que os personagens ficam reduzidos ao tamanho de ervilhas (por exemplo, o primeiro encontro entre Cooper e Truman, e o discurso de Ben Horne para os noruegueses no episódio piloto; a cena no banco no episódio final). Lynch também deixou sua marca visual com os 'planos desproporcionais' que utilizam uma lente grande angular em diversos tipos de *contraplongée*, de modo a realçar as desproporções de tamanho dos personagens (veja, por exemplo, as cenas no *Great Northern* com os irmãos Horne) ou para criar um efeito de embriaguez espacial que é uma marca de Lynch e está sempre relacionado com a alegria de caminhar (especialmente em cenas com o irmão animado de Jerry Horne). (Chion, 1995, p.102, tradução nossa<sup>44</sup>).

Um importante elemento para se entender a especificidade desta primeira incursão de Lynch na TV é a forma singular como a série se distribui em episódios, sua duração se espalha nas duas temporadas originais e, em seguida, seu universo atinge o cinema. Antes de mais nada, o piloto: lançado no mercado internacional em VHS como um telefilme de 1h53' ainda em 1989, foi lançado na televisão americana em abril de 1990 com a duração de 1h34'. A primeira temporada tem mais sete episódios, com duração entre 46' e 47', em um total de 7h. A quantidade de episódios se assemelha à de uma minissérie e é menor que a usual em séries de horário nobre na TV americana – a já citada *Hill Street Blues*, por exemplo, tinha entre 15 e 23 episódios por temporada. Isto se explica pela relutância da ABC em lançar um produto cuja recepção era tão difícil de se prever e que talvez acabasse em uma só temporada. David Lynch dirigiu o piloto e o terceiro episódio, Mark Frost o oitavo e os outros diretores convidados pelo realizador tinham alguma experiência de direção para o cinema. O tom geral foi dado pelo piloto e os dois criadores faziam a supervisão geral – o que seguia, de certa forma, o padrão de produção das séries da época (Dukes, 2017).

Com o sucesso, uma segunda temporada foi encomendada. Desta vez, foram 22 episódios, sendo o primeiro com 1h33' de duração e os outros entre 46' e 50', em um total de 17h53'. Diferentemente da temporada anterior, desta vez a participação de Lynch foi pequena. O diretor acaba por se afastar da série a partir do sétimo episódio, aquele em que é revelado, por pressão dos executivos da ABC, a

---

<sup>44</sup> *His long shots were vaster and deeper than the American cinema and, a fortiori, television usually dares to make them, so that the characters are reduced to the size of peas (for instance, the first meeting between Cooper and Truman, and Ben Horne's address to the Norwegians in the pilot episode; the scene in the bank in the final episode). Lynch also left his visual mark with the 'disproportion shots' which use a wide-angle lens in a tilt-up on certain axes, so as to bring out the disproportions in the characters' size (see, for example, the scenes at the Great Northern with the Horne brothers) or to create an effect of spatial drunkenness which is distinctively Lynch's and is always related to the joy of walking (especially in scenes with Jerry Horne's very lively brother).*

identidade do assassino de Laura Palmer. A partir deste ponto, um outro roteirista começa a comandar os rumos da série. Tramas paralelas e novos personagens surgem, mas o equilíbrio entre os tons sombrios da trama policial e o humor *nonsense* acaba se aproximando da caricatura. O resultado é a queda dos índices de audiência, duas interrupções temporárias nas exibições semanais e o anúncio do cancelamento após o 22º episódio, que finalmente trouxe Lynch de volta à direção.

A experiência de trazer um diretor de prestígio para conduzir uma série de TV teve nos Estados Unidos um aspecto muito diferente das experiências europeias já examinadas. Isto começa, evidentemente, com a necessidade de prolongamento da televisão norte-americana e sua multiplicação de episódios. Nem *Cenas de um Casamento*, nem *Berlin Alexanderplatz* e muito menos *O Decálogo* tiveram uma segunda temporada. Todas elas duraram o número de episódios previamente desenhados, caracterizando-se como minisséries. Da mesma forma, todas elas tiveram o mesmo realizador dirigindo todos os episódios, o que, para além do apelo da assinatura de um *auteur*, parece ser uma condução necessária para se manter a unidade que um produto audiovisual tão peculiar exigia. Enquanto isto se desenvolveu em oito episódios, na primeira temporada, com Lynch dirigindo dois deles, e ele e Frost supervisionando o trabalho geral, esta unidade foi alcançada. Quando o número de capítulos aumentou para 22, na segunda temporada, este controle se perdeu e a série assumiu uma formatação – de produção, mas também narrativa e estética – mais tradicional e despersonalizada. Mesmo um ano depois do cancelamento de *Twin Peaks*, porém, Lynch insistia em não ver muita diferença entre dirigir para os cinemas ou para a televisão:

Antes da distribuição, [não há] nenhuma [diferença]. Depois disso, diferentemente dos filmes, você tem uma imagem pequena ruim e um som pequeno ruim. Mas os processos de construção são os mesmos. Nós filmamos, montamos e mixamos o filme e as séries do mesmo modo. (Lynch, citado em Chion, 1995, p.102, tradução nossa<sup>45</sup>).

Ainda assim, Michel Chion chama a atenção para uma outra diferença entre as mídias que Lynch faz questão de destacar como positiva – a possibilidade de desenvolver uma história, ou ainda explorar todas as possibilidades de construção de ambientes e de sensações, através da duração. Quando questionado por que

---

<sup>45</sup> *Before distribution, none. After that, on television, unlike in the movies, you have a bad small image and bad small sound. But the construction processes are the same. We filmed, edited and mixed the film and the series in the same way.*

incursionar pela televisão, uma mídia de qualidade inferior ao cinema, segundo o próprio realizador, em uma série, um formato culturalmente menor que o filme, Lynch afirma: “Eu gostei da ideia de uma história em episódios que duraria muito tempo” (Chion, 1995, p.100, tradução nossa<sup>46</sup>). Mais do que se obedecer a preceitos narrativos, no entanto, Chion identifica nisto a possibilidade de uma liberdade ainda maior que no cinema:

Em *Twin Peaks*, Lynch consegue desenvolver dimensões incomuns na história com mais naturalidade do que em muitos de seus outros filmes, porque a série oferece a possibilidade de atrair gradativamente o espectador para um mundo diferente. De *Duna* a *Coração Selvagem* e *Os Últimos Dias de Laura Palmer*, Lynch sempre sofreu com os limites de tempo impostos aos recursos comerciais, por mais que tentasse estendê-los. *Duna*, *O Homem Elefante*, *Coração Selvagem* e *Os Últimos Dias de Laura Palmer* duram mais de duas horas e, em cada caso, o autor claramente teria preferido uma versão ainda mais longa. A televisão é, portanto, uma mídia caseira cujas limitações no tamanho da tela e no som são compensadas por uma duração maior: “A televisão é teleobjetiva enquanto o cinema é grande angular. Nos filmes você pode tocar uma sinfonia, enquanto na televisão você apenas ouve um som irritante. A única vantagem é que o irritante pode ser contínuo” (Chion, 1995, p.103, tradução nossa<sup>47</sup>).

Chion analisa com propriedade a adaptação imagética operada por Lynch ao realizar para a nova mídia, mas se contenta em se basear nas declarações do realizador sobre duração para corroborar a ideia de que outros filmes dele teriam se beneficiado de uma duração mais longa. Mesmo sem negar este aspecto, parece-nos importante também apontar a característica episódica – logo, fragmentada – das séries de TV que parece contribuir para a falta de unidade de *Twin Peaks*, que não se resumiria apenas ao fato de os episódios terem sido dirigidos por diferentes realizadores. Chion, a princípio, defende inclusive que esta característica traria vantagens para o projeto:

[...] o formato episódico representa um modelo de liberdade estrutural para Lynch, a liberdade de deixar certos personagens e assumir outros, um aspecto comprimido no espaço de tempo de um único filme como *Os Últimos Dias de Laura Palmer*, resultando em um novo e desconcertante tipo de estrutura. O formato episódico também oferece grande liberdade narrativa. Lynch parece ter ficado fascinado, por exemplo, pela possibilidade de nunca

---

<sup>46</sup> *I liked the idea of a story in episodes that would go on for a long time.*

<sup>47</sup> *In Twin Peaks Lynch is able to evolve unusual dimensions to the story more naturally than in many of his other films because the series offers the possibility of gradually drawing the spectator into a different world. From Dune to Wild at Heart and Fire Walk with Me, Lynch has always suffered from the time-limits imposed on commercial features no matter how he tried to extend them. Dune, The Elephant Man, Wild at Heart and Fire Walk with Me all last more than two hours, and in each case the author clearly would have preferred a longer version still. Television is thus a room-sized medium whose limitations in screen size and sound are compensated for by a larger duration: ‘Television is all telephoto lens where cinema is wide-angle. In movies you can play a symphony whereas on television you just get a grating sound. The only advantage is that the grating can be continuous.*

ter que acabar com *Twin Peaks* se não revelasse quem assassinou Laura Palmer. (Chion, 1995 p.103, tradução nossa<sup>48</sup>)

A análise de Chion, portanto, não leva em conta que, na prática, a suposta liberdade criativa proporcionado por uma estrutura mais livre porque episódica não se concretizou – em especial na última, mais longa e mais fragmentada temporada. Esta é uma das maiores contradições da série *Twin Peaks*. De um lado, representou uma revolução dramática e estética para o formato, transformando-se em um fenômeno de público e crítica e influenciando a forma de se fazer séries no futuro. Por outro, se mostrou um exemplo de como um renomado cineasta independente não escapa das exigências do meio a partir do momento que a fragmentação se sobrepõe à própria criação.

É importante lembrar que um dos efeitos do cancelamento da série foi, justamente, a ampliação do seu universo para o cinema, com o filme *Os Últimos Dias de Laura Palmer* (*Twin Peaks: Fire Walk With Me*, 1992). Concebido por Lynch e Frost assim que souberam da descontinuidade da série, o longa-metragem é uma *prequel*, apresentando a semana anterior ao assassinato da personagem principal, em um tom muito mais pesado e narrativamente ainda mais enigmático do que o apresentado na televisão, como uma forma de mostrar que os limites do cinema eram ainda mais vastos, mesmo desprovidos da longa duração e da fragmentação episódica.

É preciso ressaltar, logo, que *Twin Peaks*, a série, é um produto de um cineasta independente e de um roteirista experiente em televisão. A mídia não é só pensada em termos de adaptação estilística, como aponta Chion, ou em suas possibilidades de expandir e fragmentar a história, mas ela aparece figurada na própria narrativa. Isto acontece em pelo menos três níveis. Inicialmente, nas citações televisivas que funcionam como um *clin d'oil* para o espectador, em uma espécie de aceitação cultural de uma mídia que normalmente tinha baixa valorização crítica e mesmo pouca memória histórica. O exemplo mais lembrado é o personagem do homem com um braço só, que remete diretamente ao assassino com a mesma característica física da série *O Fugitivo* (*The Fugitive*, 1963-1967), que também empresta o nome para outro personagem da série de Lynch, Philip Gerard.

---

<sup>48</sup> [...] *the episodic format represents a model of structural freedom for Lynch, the freedom to leave certain characters and take up with others, an aspect compressed into the span of a single film like Fire Walk with Me, resulting in a new and disconcerting kind of structure. The episodic format also offers great narrative freedom. Lynch seems to have been fascinated, for example, by the possibility that he would never have to end Twin Peaks if he did not reveal who murdered Laura Palmer.*

Em outro nível, e mais importante, temos também o tom de pastiche presente na série, que joga o tempo todo com clichês e situações conhecidas, para muitas vezes deslocá-las e criar a sensação de estranheza provocada pelo distanciamento. Isto acontece, por exemplo, no uso excessivo e recorrente dos temas musicais criados por Angelo Badalamenti, que amplificam o tom melodramático típico das *soap operas*, ou mesmo pela exploração do mistério em bordão, “quem matou Laura Palmer?”, que remetia diretamente ao “quem atirou em JR?”, da famosa série *Dallas* (1978-1991). O artifício narrativo permite distender ao máximo uma informação dramática, criando a impressão do compartilhamento de um mesmo momento por parte dos espectadores<sup>49</sup>. Como demonstrou Chion (1995), Lynch tinha plena consciência do uso dele, ainda que tivesse a ilusão quanto à indefinição de seu prolongamento.

Por fim, como defendeu Forrest Wickman (2017), *Twin Peaks* é, acima de tudo, uma série autorreflexiva sobre os mecanismos de funcionamento da ficção seriada televisiva. A maior prova disto é o aparecimento, dentro da diegese da série, de uma outra série, *Invitation to Love*. Presente sobretudo na primeira temporada, os trechos dessa *soap opera* ficcional – com o perdão do oxímoro – apresentam vislumbres de uma trama artificial que chama atenção pelo seu exagero melodramático. À medida em que a série avança, porém, o tom irônico é perturbado pela própria maneira como esses trechos refletem situações e personagens da própria *Twin Peaks*. Desta maneira, a presença de *Imitation to Love*, a princípio uma pura demonstração de pastiche, acaba por ser mais um dos elementos artificiais com que Lynch e Frost usam para estimular um pensamento sobre a televisão – e sobre a televisão como uma realidade simbólica concreta na cultura norte-americana. Como afirmou Frost em entrevista, “eu acho que assistir televisão é uma parte importante das vidas das pessoas neste país e você raramente vê isto tratado na televisão” (Matthees, 2005, p.107, tradução nossa<sup>50</sup>).

Apesar de ter sido interrompida a contragosto dos criadores, *Twin Peaks* tem uma importância fundamental na continuação de suas carreiras. Antes mesmo do final da série, Lynch começou a preparar, sem a participação de Frost, as filmagens de *Os Últimos Dias de Laura Palmer*, o longa-metragem de 1992 que, apesar de claramente

---

<sup>49</sup> No Brasil, os casos mais famosos da utilização deste tropo narrativo foram o “quem matou Salomão Hayalla?”, na novela *O Astro* (1977-78); e “quem matou Odete Roitman?”, da novela *Vale Tudo* (1988-1989)

<sup>50</sup> *I think that watching television is a big part of people's lives in this country and you very rarely see that treated in television.*

explorar o universo da série de forma mais ousada temática e formalmente, apresenta uma estrutura fragmentada que certamente deve algo à experiência televisiva. Os dois *showrunners* voltariam à televisão em outros projetos de série, como a comédia *On the Air* (1992), que explora em uma temporada de sete episódios de cerca de 30' o universo da produção televisiva, mais uma vez para a rede ABC. Lynch voltaria no ano seguinte explorando um tema mais próximo a seus filmes com *Hotel Room* (1993), minissérie policial em formato de antologia para a rede HBO, em três episódios de 30'. Mesmo sua série de vídeos para internet, *Weather Report*, com 152 episódios difundidos entre 2005 e 2021, pode ser apontada como fruto da sua primeira experiência serial<sup>51</sup>. Por fim, é sempre bom lembrar que Cidade dos Sonhos (*Mulholland Dr.*, 2001), um de seus filmes para cinema mais conhecidos, nasce justamente de um piloto para uma série que nunca chegou a ser produzida, em 1999, que retomaria inicialmente um dos personagens de *Twin Peaks*.

É preciso esperar alguns anos, porém, para que, em 2017, Lynch e Frost retomassem o universo de *Twin Peaks* em uma série que tanto pode ser entendida como uma terceira temporada da original, quanto como uma série praticamente independente.

## 1.6 O RETORNO

O subtítulo pelo qual ficou conhecida a reencarnação de *Twin Peaks* não deixa dúvidas. *The Return* remete, evidentemente, à própria trama, pois trata principalmente da volta do personagem principal, o agente Dale Cooper, à cidade em que ele viveu um tempo graças à investigação do assassinato de Laura Palmer. No entanto, trata-se também de um retorno à série de televisão, no sentido restrito – o marco que foi a *Twin Peaks* de 1990-91–, assim como no sentido amplo – a série de televisão como formato e mídia que se transformaram profundamente desde a experiência original de seus criadores. Como já abordamos no início deste capítulo, a série original foi um dos fatores que permitiram o surgimento de uma nova fase na televisão, uma nova

---

<sup>51</sup> Devo esta ideia à colega de doutorado Julianna Ronna, que a trouxe em uma das minhas apresentações no grupo de pesquisa Kinepoliticom.

“era de ouro” das séries. Amanda Lodz (2014) define este momento como o final da era *multi-channel transition* – que dura, segundo a autora, até o início do século atual – e o surgimento da era *post-network*, quando uma outra lógica de produção de série se impõe, com uma nova exigência de qualidade artística e técnica culminando, finalmente, com a ascensão dos canais de *streaming*. Se há um evidente interesse econômico em revisitar o universo de *Twin Peaks*, retomá-lo só faria sentido se também o novo momento da televisão fosse repensado pela nova série.

O início do projeto não se deu de forma tranquila. Em 2014, o canal *Showtime* anunciou que haveria uma terceira temporada de *Twin Peaks*, escrita por David Lynch e Mark Frost, composta por nove episódios, todos dirigidos por Lynch. No entanto, menos um ano depois, o diretor anunciou que estava fora do projeto, graças a divergências com o canal de televisão e que a série iria ser filmada com direção de outra pessoa (Mitovich, 2015). Meses depois, uma outra surpresa anunciada: depois de um acordo com o canal *Showtime*, Lynch não somente estava de volta ao projeto, dirigindo todos os episódios, como estes passaram de nove para 18 (Ausiello, 2015). O diretor declarou que o processo de escritura do roteiro levou três anos: “criamos gradualmente dezoito episódios que, do nosso ponto de vista, compõem um filme de dezoito horas dividido em dezoito partes” (Lynch; Pavan, 2017, tradução nossa<sup>52</sup>).

Um filme longo, dividido em partes, não episódios, como o diretor reiteraria algumas vezes, e como o próprio canal *Showtime* anunciou cada uma das divisões. O roteiro das 18 partes já estava completo quando as filmagens começaram em setembro de 2015 e duraram até abril de 2016. Só depois disso é que Lynch se concentrou na montagem, o que fez a estreia ser adiada para 2017. De maneira geral, o processo de produção de *Twin Peaks – O Retorno* pouco lembra o da série original e realmente se aproxima da produção de um só filme. Lynch dirigiu todas as partes e escreveu todo o roteiro com Frost. Todas as partes tiveram a mesma diretora de produção (Christine Larson-Nitzsche), o mesmo diretor de fotografia (Peter Deming), a mesma diretora de arte (Ruth De Jong), o mesmo montador (Duwayne Dunham). Se o momento atual de produção de séries difere muito daquele do início de 1990, quando *Twin Peaks* surgiu, o fato é que dificilmente outra série tem a equipe principal tão concentrada quanto a de *The Return*. Assim, a série não somente não seguiu o padrão do número de episódios, como definiu um organograma e um cronograma

---

<sup>52</sup> *We gradually created eighteen episodes which, from our point of view, make up an eighteen hour film divided into eighteen parts.*

muito mais próximos dos que são feitos no cinema do que os da televisão ou *streaming*.

Cada parte de *Twin Peaks – O Retorno* dura de 53' (parte 10) a 1h01" (parte 1), em um total de 17h11'. A série estreou em 21 de maio de 2017 no *Showtime*, com a exibição de dois episódios, padrão que se repetiu na semana seguinte e depois somente nos dois episódios finais, que foram ao ar em 3 de setembro daquele ano. Seja pelo controle criativo, pela unidade da equipe ou pela regularidade da duração dos episódios e da maneira como foram exibidos, nada na nova encarnação da série relembra o desenho das duas primeiras temporadas, em especial a bagunça sem controle que foi a segunda. A tabela comparativa das três temporadas talvez aproxime, pela duração, a segunda da terceira (ver tabela 1). No entanto, pelas características internas – e bem além do fato de ter sido produzido um quarto de século depois – o que vemos na última temporada é um uma série, ou um filme, à parte.

Tabela 1 – Comparação das durações de episódios e temporadas de *Twin Peaks*.

| Twin Peaks |                 |                         |                         |               |               |
|------------|-----------------|-------------------------|-------------------------|---------------|---------------|
| temporada  | n° de episódios | maior duração de um ep. | menor duração de um ep. | duração média | duração total |
| 1          | 8               | 1h34'                   | 46'                     | 53'           | 7h            |
| 2          | 22              | 1h33'                   | 46'                     | 49'           | 17h53'        |
| 3          | 18              | 1h01'                   | 53'                     | 57'           | 17h11'        |

Fonte: Elaboração nossa (2024).

Não que a nova série não se apresente segmentada. Como veremos nos capítulos 3 e 4, a ideia de fragmentação está em seu âmago, seja em relação à ao personagem principal, a quantidade de personagens espalhados na série ou mesmo à amplitude geográfica dos cenários, que vão muito além da cidade pequena das primeiras temporadas. A própria forma da série, no entanto, faz questão de nos avisar explicitamente do final de um episódio, o que vai bem além dos créditos que rolam ao final. Por exemplo, 11 das 18 partes acabam com o show de uma banda no *Bang Bang Bar*, criando uma sensação de suspensão que quase nos convida para uma pausa fora da diegese da série, uma vez que boa parte dos artistas que ali se apresentam – como os grupos *Au Revoir*, *Simone*; *Nine Inch Nails*; *Chromatics*; ou

Eddie Vedder – nunca se apresentariam naquele bar de estrada. É como se Lynch, consciente da inevitabilidade da interrupção de um objeto tão longo, resolvesse marcar essas pausas, de forma explícita. Não há *cliffhangers*. As situações simplesmente são retomadas no episódio seguinte, como continuação direta do anterior. O ritmo é lento, e a evolução dramática não é percebida claramente. A sensação final, no entanto, é de uma jornada coerente, construída realmente como um longo filme que foi exibido em 18 partes. O crítico Daniel Fienberg, do *Hollywood Reporter*, relatou, após a exibição em Cannes, que “não havia separação perceptível entre as horas e se os créditos não tivessem rolado, a segunda hora provavelmente poderia facilmente ter fluído para a terceira. Isso não é televisão episódica. É outra coisa”. (Fienberg, 2017, tradução nossa<sup>53</sup>).

As primeiras duas partes de *Twin Peaks – The Return*, foram exibidas no Festival de Cinema de Cannes em 2017, fora de competição, apenas quatro dias após estrearem no canal *Showtime*. No final do ano, esteve na lista de melhores séries de TV de veículos como *Entertainment Weekly* e *Esquire*. Ao mesmo tempo, também fez parte dos 10 melhores filmes do ano de revistas como *Sight & Sound* (2° lugar) e *Cahiers du Cinéma* (1° lugar). Durante três dias em janeiro de 2018, foi exibido na tradicional retrospectiva de melhores filmes do ano anterior feito pelo *Museum of Modern Art* (MoMA).

Não era a primeira vez que uma série entrava na lista de melhores filmes do ano da *Cahiers du Cinéma* – que já tinha colocado a primeira temporada de 24 Horas no seu Top 10, em 2001. Nem o caso de aderirmos automaticamente ao argumento de alguns jornalistas, como Emily St. James (2017), que defendem que a confusão sobre a natureza de *The Return* é um sinal de que não há mais diferença entre filmes ou séries – ou, pior, entre vê-las na tela grande ou em uma tela pequena. Talvez possamos ver o caso da série como uma provocação muito específica dos limites do formato série em relação à mídia televisiva. Além disso, talvez *Twin Peaks – O Retorno* também seja a manifestação de um outro fenômeno cinematográfico, o dos filmes de duração além do padrão, que vamos analisar em nosso próximo capítulo.

---

<sup>53</sup> *There was no discernible separation between hours and if credits hadn't rolled, the second hour could probably just as easily have flowed into the third. This isn't episodic TV. It's another thing.*

## 2 QUESTÕES DE DURAÇÃO: SOBRE FILMES QUE DURAM MUITO

Como já defendemos anteriormente, a palavra *cinema*, no século XX, leva quase invariavelmente a se pensar na sala de projeção, na película e na forma fílmica de longa metragem – em especial, nos longas de ficção. A definição do que é um longa-metragem, no entanto, não é um consenso. No Brasil, a Agência Nacional de Cinema (Ancine), define o longa-metragem como obra cinematográfica ou videofonográfica “cuja duração é superior a setenta minutos”<sup>54</sup>; nos Estados Unidos, tanto a *Academy of Motion Picture Arts and Sciences*<sup>55</sup> (AMPAS) quanto o *American Film Institute*<sup>56</sup> (AFI) definem o filme de *feature length* como sendo aquele com duração superior a 40’, critério seguido também pelo *British Film Institute*<sup>57</sup> (BFI). Na Itália, o Ministério do Bem e da Atividade Cultural e do Turismo (*Ministero dei Beni e Delle Attivita' Culturali e del Turismo*) determina a duração mínima de 75’<sup>58</sup>, enquanto na França o *Centre National du Cinéma et le l’Image Animé* (CNC) determina a “obra cinematográfica de longa duração” aquela que tem mais de 1h de projeção<sup>59</sup>. Se as tentativas de se legislar – com objetivo prático de versar sobre as possibilidades de financiamento público para produção, exibição ou premiação – sobre a duração mínima que define um longa-metragem variam em relação à duração mínima, o fato é que não existe nenhuma definição de qual seria seu teto.

Em outras palavras, a duração de um filme de longa metragem pode ser definida a partir de 40’, 1h, 1h10’, ou 1h15’, mas é a prática de exibição que determina o que é desejável comercialmente e aceitável como limite – o que, evidentemente,

<sup>54</sup> Medida provisória n° 2.228-1, de 6 de setembro de 2001, que estabeleceu a criação e funções da Agência Nacional de Cinema, a ANCINE. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/mpv/2228-1.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/mpv/2228-1.htm), acesso em 20 de set. de 2024.

<sup>55</sup> Ítem 2.a das regras de elegibilidade da 95ª premiação dos Oscars definidas pela AMPAS. Disponível em: [https://www.oscars.org/sites/oscars/files/95th\\_oscars\\_complete\\_rules.pdf](https://www.oscars.org/sites/oscars/files/95th_oscars_complete_rules.pdf), acesso 20 set. 2024.

<sup>56</sup> Sessão de Perguntas Frequentes do *American Film Institute Catalog*. Disponível em: <https://aficatalog.afi.com/faq/>>. Acesso em 20 de set. de 2024.

<sup>57</sup> Sessão de Perguntas Frequentes da filmografia britânica organizada pelo *British Film Institute*. Disponível em: <https://www.bfi.org.uk/bfi-national-archive/search-bfi-archive/bfi-filmography/bfi-filmography-faq>, acesso em 20 de set. de 2024.

<sup>58</sup> Ítem 1.b do decreto de 7 de setembro de 2015 da *Gazzetta Ufficiale Della Repubblica Italiana*. Disponível em: <https://www.gazzettaufficiale.it/eli/id/2015/11/12/15A08351/sg>, acesso 20 set. 2024.

<sup>59</sup> Artigo D. 210-1 do *Code du cinéma et de l’image animée* do CNC. Disponível em: [https://www.cnc.fr/professionnels/code-du-cinema-et-de-limage-animee-et-reglement-general-des-aides-financieres-du-centre-national-du-cinema-et-de-limage-animee-rga\\_124252](https://www.cnc.fr/professionnels/code-du-cinema-et-de-limage-animee-et-reglement-general-des-aides-financieres-du-centre-national-du-cinema-et-de-limage-animee-rga_124252), acesso 20 set. 2024.

pode variar segundo a época. Sugerimos, então, um parâmetro: o longa-metragem é um filme com uma certa unidade, uma duração maior que 1h e quase sempre inferior a 4h. As exceções existem para comprovar a regra, como as 5h17' de 1900 (*Novecento*, 1976), de Bernardo Bertolucci, que forçam a exibição do filme nos cinemas em duas partes ou, ainda, em versão reduzida.

O longa-metragem como forma fílmica levou algumas décadas para se estabelecer como o formato principal da sala de cinema. Nos primeiros anos da invenção do cinematógrafo, a duração de cada filme era dada unicamente pelo tamanho do rolo, em uma coincidência completa entre a duração da mídia e do que por ela era apresentado. As vistas fotográficas animadas, como os irmãos Lumière chamavam seus filmes, duravam, desta forma, menos de 1', embora já fossem um avanço em termos de duração em relação aos poucos segundos dos filmes de Thomas Edison.

Louis Lumière e Alice Guy mostraram desde o início, com *L'Arroseur arrosé* (1895) e *La Fée aux choux* (1896), respectivamente, que essa nova mídia seria logo um meio propício para a ficção. Novas histórias requereriam, no entanto, uma maior minutagem. Edward S. Porter, os cineastas da Escola de Brighton, Georges Méliès, a própria Alice Guy e Ferdinand Zecca são alguns dos cineastas que apresentam filmes com histórias que duram vários minutos. A montagem cinematográfica, em seu aspecto ainda mais rudimentar, soluciona a limitação da duração reduzida dos rolos, com a montagem *intercena*. O aparecimento das primeiras montagens *intracena* (*O Grande Roubo do Trem*, *The Great Train Robbery*, 1903; *A Vida do Bombeiro Americano*, *Life of an American Fireman*, 1903) ocorre de forma quase concomitante à evolução das bobinas maiores de cinema.

Ainda que os irmãos Lumière tenham aceitado a bitola de 35mm proposta por William Dickson e Thomas Edison, é somente por volta de 1909 que há uma padronização do formato de câmera e projeção do cinema profissional. Antes disto, filmes de mesma bitola tinham padrões de perfuração diferentes e diversas bitolas foram introduzidas, mesmo com a patente imposta por Edison na tentativa de controlar o padrão 35mm, com as quatro perfurações que iria se impor no futuro. Além disso, no aspecto que interessa mais a esta pesquisa, vários padrões de tamanho de bobinas foram introduzidos, de forma crescente, permitindo a adoção posterior dos padrões de 400 pés (cerca de 4' de duração) e 1000 pés (em torno de 11') para o filme em 35mm. Em suma, a padronização do suporte corresponde à busca do controle do

mercado em formação, mas também responde à necessidade da duração mais longa dos filmes, principalmente a partir de a chamada institucionalização do cinema, a partir da década de 1910. O formato de longa-metragem se concretiza, de fato, na década seguinte (Gaudreault; Marion, 2016).

*The Corbett-Fitzsimmons Fight* (1897) é referido eventualmente como o primeiro longa-metragem exibido (Quinn, 1998). Porém, por se tratar da filmagem direta de uma luta de boxe, sem nenhum tipo de edição além da junção dos rolos, pode-se defender que o filme está mais próximo de um registro esportivo do que de um documentário. Gaudreault e Marion (2016) chamam de *arquivamento de reprodução* a modalidade de filmagem que tem o operador de câmera respeitando ao máximo a realidade pré-formada a ser gravada, sem intervir. Mais do que a falta de montagem, é o predomínio de um registro neutro, quase um grau zero da construção fílmica, que os autores identificam nas filmagens dos irmãos Lumière e em outras várias do início do cinematógrafo. Eram comuns, por exemplo, as filmagens de peças de teatro inteiras, como as duas encenações americanas da Paixão de Cristo, ambas em 1903 (*The Horitz Passion Play*, 30'; e *S. Lubin's Passion Play*, 1h). Novamente, porém, o caráter de registro se sobrepõe ao de construção ficcional, embora no mesmo ano, na França, Lucien Nonguet e Ferdinand Zecca já proponham uma elaboração mais cinematográfica de uma peça em *La vie et la passion de Jésus Christ*, em 45' de duração.

Discordâncias terminológicas à parte, o filme australiano, *The Story of the Kelly Gang* é considerado como primeiro longa-metragem de ficção. Lançado em 26 de dezembro de 1906<sup>60</sup>, o filme dirigido por Charles Tait é composto por seis sequências. Como somente 17 minutos do filme sobreviveram em sua versão restaurada considerada mais completa (Jackson, Shirley, 2006), sua metragem exata é difícil de ser determinada, uma vez que na época era comum um filme ser constantemente adulterado a depender do local de exibição. Mesmo assim, pela maior metragem registrada de “mais de 4000 pés” (Edmondson, Pike, 1982, p.13), é possível afirmar com pouca margem de erro que o filme durava mais de uma hora, se exibido a 18 fps. Assim, inaugura-se a partir daqui a produção mundial de longas-metragens de ficção, formato que ainda estava longe de ser o preponderante.

---

<sup>60</sup> Ver arquivos de jornais da época, digitalizados e disponibilizados no site *Trove*: <https://trove.nla.gov.au/newspaper/article/56689091>, verificado em 20 de set. de 2024.

## 2.1 DO PROGRAMA COMPOSTO AO LONGA-METRAGEM ENQUANTO FORMATO

Ainda que restem algumas dúvidas sobre qual o marco inicial, o fato é que, a partir de 1906, a produção de filmes com mais de 1h de duração se torna uma tendência crescente em outras partes do mundo. Assim, podemos citar *L'Enfant prodigue* (1907), de Michel Carré, na França, com 1h30'; *Oborona Sevastopolya* (1911) na Rússia, dirigido por Aleksandr Khanzhonkov e Vasili Goncharov, com 1h40'; *L'Inferno* (1911) na Itália, dirigido por Francesco Bertolini, Adolfo Padovan e Giuseppe De Liguoro, 1h08'; e *Oliver Twist* (1912) no Reino Unido, dirigido por Thomas Bentley, com 1h26'.

Deste lado do Atlântico, no mesmo ano, temos também outra versão do mesmo livro de Charles Dickens, produzido pela *General Film Company*, além de *Cleópatra* (1912, 1h27', de Charles L. Gaskill), *From the Manger to the Cross* (1h11', de Sidney Olcott) e *Richard III* (1h, de André Calmettes & James Keane). Ainda nesta década, todos os continentes terão lançado seu primeiro longa. No Japão, *Chûshingura* (1910), dirigido por Shôzô Makino, 1h16'; no Brasil é lançado *O Crime dos Banhados* (1914), dirigido por Francisco Santos, 1h05' a 16fps; na Argentina, *Amalia* (1914), dirigido por Enrique García Velloso, tem 1h02'; enquanto, na África do Sul, *Die Voortrekkers* (1916), 2h de ode ao colonialismo holandês, aparece como sendo o primeiro longa-metragem que se tem registrado naquele continente (Abel, 1996; 2005; Robertson, 2001; *Silent Era*).

Embora seja importante do ponto de vista historiográfico registrar estes marcos, interessa mais à nossa pesquisa tomarmos-los à luz de suas limitações e imprecisões. Em outras palavras, é preciso entender que as zonas de indefinição nos informam tanto quanto, ou até mais que, os parâmetros que definimos.

Antes de tudo, há uma dificuldade quanto aos registros. A historiografia trabalha com o limite de acesso às cópias dos filmes dos primeiros tempos do cinema. Estamos falando de filmes que foram descartados, ou cujas cópias de nitrato sofreram combustão espontânea, ou ainda que simplesmente se perderam em suas histórias de exibição. A preservação de filmes enfrenta ainda hoje as dificuldades materiais e

financeiras para tentar achar, recuperar e guardar materiais que nos ajudem a retrair a história do cinema em todos seus aspectos – tecnológico, cultural e artístico<sup>61</sup>. Nas décadas iniciais do cinema, no entanto, não existia a preocupação de se preservar um objeto cuja importância cultural ainda estava em plena construção. Neste sentido, determinar qual o primeiro longa-metragem produzido em um determinado país, por exemplo, vai ser invariavelmente um empreendimento histórico com algum grau de imprecisão.

É preciso lembrar, porém, que a própria ideia de precisão sobre o formato longa-metragem também é uma ilusão. A definição arbitrária do que é um filme de longa metragem esbarra, logo, nas imprecisões dos registros historiográficos de filmes cujas durações sofreram alterações não somente pelas dificuldades de preservação, como também pela própria maleabilidade de uma época em que a montagem do filme se transformava em suas diferentes exibições. Assim, ainda que adotemos um valor de duração arbitrário como o mínimo de 1h, com que precisão podemos considerar *Richard III* (1912) o filme de longa-metragem norte-americano mais antigo cuja cópia ainda existe nos nossos dias (Abel, 1996; 2005; Robertson, 2001), se a versão disponibilizada em DVD tem somente 59'? É preciso lembrar também que, sem um padrão de velocidade das câmeras e, muito menos, dos projetores, a cadência dos filmes expressa em fotogramas por segundo pode variar muito – de 18 a 26fps, segundo o pesquisador e restaurador Kevin Brownlow (1980, pp.164-167). A maioria dos registros das fontes que consultamos tenta estabelecer a duração pela cadência correta pela qual o filme foi produzido, mas os filmes a que tivemos acesso estão, na maioria das vezes, a 24fps.

A definição de um conceito a partir de um critério tão exato (a duração de um filme, expressa em minutos) traz o conforto de limitar o universo da pesquisa, ainda que os contornos destes limites sejam fluidos. Em inglês, a expressão *feature film* é reveladora de indefinições adicionais à ideia de longa-metragem, justamente porque ela não se refere especificamente à metragem ou duração do filme. Um *feature*, que

---

<sup>61</sup> Esta luta muitas vezes ingrata pela preservação de filmes não deixa de surpreender, vide a descoberta em 2023 da cópia do filme *Amazonas, Maior Rio do Mundo*, dirigido por Silvino Santos em 1918 e considerado perdido desde 1931, quando os negativos foram roubados pelo coprodutor. Uma cópia feita em contratipo foi recentemente encontrada no *Národní filmový archiv*, graças ao trabalho de colaboração entre pesquisadores tchecos e brasileiros: [https://www.theguardian.com/world/2023/oct/07/lost-holy-grail-film-of-life-in-brazil-amazon-100-years-ago-resurfaces?fbclid=IwAR1B2wWdLi7PgIxKRT8IAak16TmVTtb\\_IVFrsKtzrtbbnLQjmrMqk5GTaE](https://www.theguardian.com/world/2023/oct/07/lost-holy-grail-film-of-life-in-brazil-amazon-100-years-ago-resurfaces?fbclid=IwAR1B2wWdLi7PgIxKRT8IAak16TmVTtb_IVFrsKtzrtbbnLQjmrMqk5GTaE), acesso em 20 de set. de 2024.

pode ser traduzido como a parte essencial ou a substância, era a peça principal de um programa composto por vários filmes, como os que eram comuns na primeira fase de organização do cinema como indústria (Quinn, 1998; Gaudreault, Marion, 2016; Rogers, 2017). No entanto, esse *feature film* não era necessariamente um longa-metragem. Poderia ser um média-metragem, com duração maior do que os outros curtas e médias do programa. Como poderia também não ser necessariamente aquele filme de maior duração, mas um curta cujo assunto fosse de destaque em relação aos demais – um documentário sobre a inauguração de um edifício importante na cidade, por exemplo. Em alguns casos, o *feature film* era inclusive o episódio de uma série, pois ele representava o destaque dentro daquela sessão onde estava inserido.

A ideia de que um *feature* era algo “especial” foi chave para esta definição inicial. A correlação comum entre *feature* e duração se tornou prevalente apenas depois que os filmes de cinco rolos vieram a dominar o cinema, e o curta foi relegado ao status de ser um aquecimento para o longa. Somente neste ponto, em torno de 1915-1916, o termo “*feature*” começa a perder a conotação de “atração principal” e assume a associação com longa metragem. Para os primeiros sete anos de *feature cinema*, mesmo até o final de 1915, era perfeitamente possível se referir a dois – ou mesmo um simples – rolo de filme como uma atração principal. (Quinn, 1998, p.147, tradução nossa<sup>62</sup>)

Como se vê, a origem da expressão, em inglês, não somente não se refere diretamente à duração de um filme, como até mesmo se confunde com outros formatos que como o tempo se diferenciaram dele por definição. Isto porque quando a expressão *feature* é cunhada não havia a diferenciação entre os formatos de filmes tais quais entendemos hoje em dia. Se defendemos aqui neste trabalho que estas noções se transformaram e ainda se transformam, é importante pensar que, em determinado momento, elas nem existiam como forma distintas uma das outras. Quais os motivos, então, que fizeram com que estes formatos se constituíssem como categorias e que o longa-metragem de ficção passasse a ser o equivalente a *feature*, isto é, a parte mais importante de um programa a ponto de se constituir, em seguida, o próprio programa?

Gaudreault e Marion (2016) identificam duas transformações (que eles definem como “mortes”) pelas quais o cinema passou nas suas primeiras décadas e que nos

---

<sup>62</sup> *The idea of that the feature was something "special" was key to this early definition. The common correlation between feature and length became prevalent only after the five-reel film came to dominate cinema, and the short film was relegated to the status as a warm-up for the long film. Only at that point, around 1915-1916, did the term "feature" begin to lose the connotation "prestigious headliner," and take on its association with the long film. For the first seven Years of feature cinema, even as late as 1915, it was quite possible to refer to a two — or even single — reel film as a feature.*

auxiliam a entender a ascensão do longa-metragem ao formato principal. Entre 1907 e 1908, temos o primeiro passo da institucionalização do cinema, quando os rolos deixam de ser vendidos e passam a ser alugados, surgindo as salas especificamente dedicadas à exibição e aumentando em muito a produção em massa dos filmes (Gaudreault, Marion, 2016, p.48). É o momento em que o dispositivo passa do cinematógrafo, centrado no registro e na exibição deste registro como novidade, para uma ideia de espetáculo de imagens animadas, centrado na *mostração* (Gaudreault, Marion, 2016, p.117).

Por outro lado, Quinn (1998) defende que essa mudança não se dá somente em termos de produção, mas também, e principalmente, na distribuição. Ele identifica de 1908 a 1914/15 – ou seja, aproximadamente o período identificado por Gaudreault e Marion (2016) – a predominância do modelo de distribuição da *Motion Picture Patents Company*, a MPPC, também conhecida como *Edison Trust*. Durante este período, o truste composto por companhias americanas como *Edison*, *Vitagraph*, *Biograph* e *American Pathé* passou a dominar não somente o sistema de produção de filmes, mas também a fabricação de película virgem e o sistema de distribuição de filmes da *General Film Company* (GFC).

O sistema da GFC, quase um monopólio durante a primeira metade da década de 1910, praticamente obrigava os cinemas a alugar programas predefinidos e variados de filmes, composto por curtas, cinejornais, filmes de ficção e episódios de série. Responsável pela consolidação da indústria norte-americana de filmes, este sistema era baseado em equivaler os filmes a “produtos sem distinção, comparáveis a pão e roupa; em geral, diferente de futuras companhias de *feature*, não tentava diferenciar seus filmes como trabalhos individuais, particularmente na distribuição” (Quinn, 1998, p.47, tradução nossa<sup>63</sup>). Um espectador podia entrar no cinema a qualquer momento e ver um grupo de filmes que iria se repetir a cada sessão, podendo ser trocado outro dia. A ênfase era na ida ao cinema, não no filme que se assistia. A noção era de fragmentação, não de diferenciação. Quinn argumenta que mais do que deduzir que o sistema da GFC era contra a longa duração, é importante pensar que a resistência ao *feature* existente na indústria nascente vinha do fato desta noção se relacionar com diferenciação do produto filme, em vez do programa composto por vários filmes (Quinn, 1998, pp.48-49).

---

<sup>63</sup> [...] *indistinguishable products, comparable to bread or cloth; in general, unlike later feature companies, it did not attempt to differentiate its films as individual works, particularly in distribution.*

Apesar da predominância do truste MPPC na distribuição de cinema, no modelo de programa de filmes de um rolo estabelecido pelo GFC, outros modelos menores coexistiram nos Estados Unidos durante a primeira década de 1910 e permitiram a eclosão do filme de longa metragem. Quinn (1998, p.113-114) aponta dois deles: os modelos *roadshow* e *states' rights*. No primeiro, uma companhia de produção alugava um cinema por alguns dias, promovendo um modelo de pré-estreias que se assemelha ao que se desenvolve posteriormente no cinema, com a presença dos produtores, dos realizadores e do elenco, além de uma massiva divulgação do filme concentrada em poucas semanas. A depender do sucesso destas sessões, a companhia poderia alugar o cinema por mais tempo, podendo estender a ação para outras salas. Desta maneira, produtores ligados ou não ao MPPC fugiam do esquema de distribuição para todo o país através das pequenas salas, alugando espaços que não eram, necessariamente, salas exclusivas de cinema, como teatros ou grandes salões.

O modelo *roadshow* surgiu com a ideia de filmes de arte importada de Europa e deu origem ao chamado *prestige feature* – ou seja, um *feature* que não era somente elemento de destaque dentro de um programa maior, mas um filme de prestígio, geralmente uma adaptação literária ou teatral, com atores e atrizes conhecidos do público do teatro. O conceito de *prestige film* permitia, logo, um grande investimento para divulgar um filme, e não um programa composto ofertado por uma grande distribuidora, que era o modelo do GFC. Ele permitia também a cobrança de ingressos mais caros, principalmente nas pré-estreias, mas também nas salas alugadas por mais tempo. Foi um produto de elite que permitiu grandes sucessos de bilheteria de filmes de mais de cinco rolos – ou seja, na prática, de longas-metragens – e produções cada vez mais extravagantes, tais quais os importados italianos *Gli ultimi giorni di Pompei* (1913) e *Quo Vadis?* (1913). Dentro do *prestige film* podemos entender o início da distribuição dos longas de D.W. Griffith, como *O Nascimento de uma Nação* (*Birth of a Nation*, 1915) e *Intolerância* (*Intolerance*, 1916). Embora o sistema *roadshow* tenha sido o responsável por revelar o potencial do longa como um formato de *feature* em uma sessão especial e, eventualmente, criando sucessos extraordinários de bilheteria, como o filme de Griffith de 1915, o fato é que, do ponto de vista econômico, um método baseado em grandes volumes de investimentos de distribuição por parte de produtoras – e não distribuidoras – não era economicamente sustentável (Quinn, 1998, p.113-114).

É o modelo *states' rights* que, de fato, vai permitir que o longa-metragem se estabeleça como um produto lucrativo e durável. Rogers (2017, p.4) argumenta que este foi o único modelo alternativo ao de programas de um rolo da GFC, defendendo que o *roadshow* representava uma técnica eventual, não realmente um modelo. O *states' rights*, por sua vez, surge a partir de uma especificidade legislativa norte-americana que autorizava a distribuição de alguns filmes, por um período de cinco anos, para algumas regiões, estados, ou mesmo áreas específicas de alguns estados, permitindo uma brecha no domínio do truste da MPPC. Tanto Quinn (1998) quanto Rogers (2017) apontam o crescimento do *states' rights* como diretamente relacionado com o crescimento do longa-metragem e, finalmente, com sua equivalência conceitual ao *feature film*. Este método permitia que uma companhia de distribuição regional explorasse o filme por longo tempo, sem necessidade de imensas somas concentradas, mas focando a publicidade na diferenciação de um filme específico, que poderia depois de um período ser explorado ou não por uma outra distribuidora de uma outra região.

Surgido no teatro no século XIX, o modelo de *states' rights* se estabelece no início da história do cinema ligado a adaptações de peças e documentários de viagem. Por isso, eram produtos vistos como mais nobres que as comédias e os filmes de crime presentes nos curtas e episódios do sistema de programas da GFC. Isso criou uma aproximação entre eles e os chamados filmes de arte europeus e, posteriormente, permitiu o aparecimento das grandes produções. Assim, a longa duração foi uma consequência. O sucesso deste sistema, aliado à operação antitruste que ajudou à falência da MPPC, faz com que o formato de longa-metragem se estabeleça, no final da década de 1910, como o principal produto a ser explorado na distribuição para as salas de cinema. A partir deste momento, a construção de grandes salas – os chamados palácios – e o estabelecimento de um *star system* específico do cinema faz com que Hollywood se torne o local de concentração das maiores produtoras e distribuidoras do mundo (Quinn, 1998; Abel, 2005). O advento da Primeira Guerra Mundial, com o enfraquecimento econômico da Europa, é o elemento final que permite este apogeu – e o declínio relativo das produções francesas, inglesas, italianas, alemãs, as principais concorrentes do mercado norte-americano até o início da década.

Tom Gunning lembra que é a “instauração do longa-metragem como pilar da produção e da projeção cinematográfica e instituição do que chamamos de cinema

clássico de Hollywood, a partir de 1917, que dá fim ao período do cinema dos primeiros tempos” (Gunning, 2004, p.330, tradução nossa<sup>64</sup>). Ele destaca, porém, que pelo menos desde a década de 1970 a teoria do cinema mostra que a revisão deste período pode revelar uma pluralidade de situações ainda não estudadas que, por sua vez, pode iluminar muitos fenômenos do cinema atual.

Portanto, o longa-metragem de ficção, formato definido pela sua duração e identificado como quase sinônimo de filme de cinema no resto do século XX, não surge simplesmente da evolução da linguagem cinematográfica. Os estudos do cinema dos primeiros tempos já nos mostraram que é redutor pensar que a transformação progressiva dos enquadramentos, dos movimentos de câmera e da montagem levaram a um certo *aboutissement* formal representado pelos longas de Griffith, como *O Nascimento de Uma Nação* e *Intolerância*. Ao contrário, o estabelecimento do formato é fruto de processos históricos complexos que envolvem elementos econômicos, políticos, sociais, tecnológicos e culturais que influenciam e são influenciados por esta mídia que surge no final do século XIX, mas se institucionaliza na segunda década do século XX. Durante a maior parte desta década, em qualquer lugar do mundo, ir ao cinema não significava necessariamente ver um longa-metragem, nem mesmo era a primeira expectativa do público. Como vimos no capítulo anterior, as séries na França adquirem uma importância cultural tão ou mais relevante do que o próprio longa. É só a partir do momento em que o modelo de produção norte-americano descobre que o longa-metragem é o formato mais lucrativo, exigindo maiores investimentos, mas também gerando mais lucros e construindo uma economia em uma escala não vista até então, que o formato passa a ser associado cada vez mais ao cinema. Ir ao cinema, a partir dos anos 1920, é principalmente ir ver um longa-metragem, com as evidentes exceções. A década anterior, por sua vez, pode ser vista, como um momento de transição em que uma gama de formatos variados foi testada e explorada quase que indistintamente. Quinn defende que a década de 1910:

[...] foi provavelmente o período mais aberto da indústria americana de filmes: assim como os aspectos formais do filme estavam em um estado de mudança, o mesmo acontecia com a indústria, à medida que as políticas e as

---

<sup>64</sup> [La plupart des spécialistes s'accorderaient à penser que c'est] l'instauration du long métrage comme pilier de la production et de la projection cinématographiques et l'institution de ce qu'on a appelé le cinéma classique de Hollywood, autour de 1917, qui mirent fin à la période du cinéma des premiers temps.

fortunas de algumas companhias mudavam rápida e continuamente (Quinn, 1998, p.6, tradução nossa<sup>65</sup>).

Visto em retrospecto, este momento pode representar uma grande confusão sobre os formatos e definições. A produção norte-americana *Les Misérables* (1909), filmada de forma contínua, mas exibida em quatro partes, pode ser considerada o primeiro longa-metragem feito nos Estados Unidos? E os longas-metragens produzidos já na década seguinte, mas que, em função da distribuição de programas pelo sistema da GFC que os exibia de forma fragmentada, um rolo por dia (Quinn, 1998), poderiam ser considerados como uma série? Era um período de experimentação e modificação intensas de métodos e organizações da indústria cinematográfica que se formava e, para isto, buscava padrões tecnológicos, de práticas de distribuição e de formatos; mas também, de forma concomitante, influenciando e sofrendo a influência disso, um período de experimentação de formatos e linguagem – ou seja, do que identificamos como cinema enquanto arte (Comolli, 2019).

## 2.2 DE FORMATO LUCRATIVO A PADRÃO DESAFIADO

O filme de longa-metragem se estabelece, assim, a partir de 1920 como o principal produto associado à mídia cinema. Ainda havia, evidentemente, curtas, cinejornais, *serials*, filmes publicitários, mas o produto principal, para onde o investimento das produtoras e distribuidoras era voltado, já era o filme com duração superior a 1h – em média 1h30', raramente superior a 3h. Segundo registros do *American Film Institute* (AFI), em 1921 foram produzidos e distribuídos 672 *feature films* nos Estados Unidos. Ainda que este número não tenha sido alcançado posteriormente, ele inaugura uma década que já começa com o predomínio do formato e acaba com a chegada definitiva do som sincronizado ao cinema, com *O Cantor de Jazz* (*The Jazz Singer*), em 1927.

A consulta ao catálogo do AFI, fonte preciosa de informações sobre estes filmes, não deve deixar de levar em conta alguns limites: a) o fato de que o padrão

---

<sup>65</sup> [This is particularly true for the 1910s, which] was likely the most wide-open period of the American film industry: just as the formal aspects of film were in a state of flux, so was the industry, as the policies and fortunes of particular companies changed rapidly and continuously.

*feature* ainda não se limita a longas-metragens, como explicamos no subcapítulo anterior; b) o fato de que parte importante destes filmes estão perdidos ou, no mínimo, incompletos, e seus registros são feitos a partir de notas de produção, publicidade e jornais; c) a falta de informação sobre a duração exata de alguns deles; d) o fato de ele se referir ao universo de filmes produzidos nos Estados Unidos, ou ao menos com forte investimento norte-americano na distribuição. Ainda assim, mostra-se uma fonte importante para dar uma ideia da consagração do longa-metragem como formato principal a ser exibido nas salas de cinema.

Se os formatos de duração inferior, como curtas e episódios de série, começam a ser escanteados como produtos menos interessantes, é fato também que o limite da duração começa a colocar algumas questões. Na década anterior, alguns longas-metragens já demonstraram a possibilidade de extensão da duração para mais de 3h. Como exemplos, podemos citar *Cabiria* (1914), de Giovanni Pastrone, com 3h20'; ou *O Nascimento de uma Nação* (1915) e *Intolerância* (1916), ambos de D. W. Griffith, com respectivamente 3h07' e 3h17'. Uma lista de alguns filmes importantes da década de 1920 mostra, em todo caso, que o formato de longa-metragem se impõe com um certo padrão de metragem que vai de 1h15' e 2h30':

- *Way Down East* (1920), de D. W. Griffith. EUA, 2h28'.
- *A Carruagem Fantasma* (*Körkarlen*, 1921), de Victor Sjöström. Suécia, 1h44'.
- *Robin Hood* (1922), de Allan Dwan. EUA, 2h07'.
- *Os Dez Mandamentos* (*The Ten Commandments*, 1923), de Cecil B. DeMille. EUA, 2h16'.
- *O Ladrão de Bagdad* (*The Thief of Bagdad*, 1924), de Raoul Walsh. 2h40'.
- *Em Busca do Ouro* (*The Gold Rush*, 1925), de Charlie Chaplin. EUA, 1h35'.
- *A General* (*The General*, 1926), de Buster Keaton. EUA, 1h17'.
- *A Mãe* (*Mat*, 1926), de Vsevolod Pudovkin. URSS, 1h26'.
- *Asas* (*Wings*, 1927), de William A. Wellman. EUA, 2h24'.
- *Aurora* (*Sunrise: A Song of Two Humans*, 1927), de F. W. Murnau. EUA, 1h35'

- A Paixão de Joana D'Arc (*La Passion de Jeanne d'Arc*, 1928), de Carl Theodor Dreyer. França, 1h22'.
- A Turba (*The Crowd*, 1928), de King Vidor. EUA, 1h38'.
- A Caixa de Pandora (*Die Büchse der Pandora*, 1929), de G. W. Pabst. Alemanha, 2h13'.

No Brasil, a pouca quantidade de longas-metragens produzidos nesta década que ainda estão preservados mostra uma média um pouco menor, como, por exemplo, Aitaré da Praia (1925), de Gentil Roiz e Ary Severo, com 1h; e Braza Dormida (1928), de Humberto Mauro, com 1h05'.

Evidentemente, é possível encontrar alguns exemplos de filmes cuja duração extrapola esta média, como o épico italiano Os Últimos Dias de Pompeia (*Gli ultimi giorni di Pompei*, 1926), de Amleto Palermi e Carmine Gallone, com 2h15', cuja exibição exigia um intervalo. Já o drama histórico sueco A Saga de Gösta Berling (*Gösta Berlings saga*, 1924), dirigido por Mauritz Stiller, foi lançado nos cinemas de seu país natal em duas partes separadas que somavam 3h04'. Quando o filme foi exportado para o mercado norte americano três anos depois, no entanto, foi cortado pela metade e exibido, evidentemente, em uma só parte. Mesmo se deixarmos de lado os exemplos de seriados, em especial os franceses, já examinados no capítulo anterior, é muito comum termos a duração dos filmes de longa metragem alterada em suas diversas versões. Em alguns casos, a visão de realizadores ia de encontro às possibilidades de exploração comercial, dando origem a uma longa lista de confrontos entre a pretensão criativa e os limites impostos por um padrão de uma indústria que se consolidava. Três casos valem ser lembrados aqui como paradigmáticos, tanto deste tipo de conflito, quanto da multiplicação de versões diferentes dos filmes.

Primeiramente, o caso do realizador Fritz Lang e as diferentes maneiras como seus filmes nos anos 1920 foram serializados e remontados. Lang lançou seu díptico As Aranhas (*Der Spinnen*) com diferença de alguns meses entre as partes, em 1919 (parte 1: *Der Goldene See*, 1h09') e 1920 (parte 2: *Das Brillantenschiff*, 1h44'). Como já exposto também no capítulo anterior, a serialidade do filme de Lang foi completamente refeita quando do seu lançamento na França em 1921, que o transformou em uma série de nove episódios e sem creditar o realizador alemão, nem fazer referência ao país de origem e ainda mudando totalmente o outro título para *Mysteria*. A duração, logo, não é a única característica desrespeitada quando era

preciso a readequação dos filmes na exportação para outros mercados. Lang não conseguiu realizar duas outras partes de *As Aranhas*, como pretendia, mas este não seria sua única história seriada no cinema.

Em 1922, ele lança *Dr. Mabuse (Dr. Mabuse, der Spieler)*, primeiro de seus filmes sobre o personagem gênio do crime, novamente em duas partes em função da duração total: *Der große Spieler: Ein Bild der Zeit* (2h34') e *Inferno: Ein Spiel von Menschen unserer Zeit* (1h54'). A versão total de 4h28' se mostra inadequada para a exportação e, como mostra David Kalat (2005), o filme também tem sua metragem reduzida quando lançado nos Estados Unidos, apresentado como uma só parte de menos de 1h20'. Kalat defende, no entanto, que os seriados de Feuillade, especialmente *Fantômas*, serviram de inspiração para a composição do personagem de Dr. Mabuse, que, diferentemente do livro em que se baseia, vira um mestre dos disfarces na adaptação de Lang. O diretor segue com o personagem em 1933, com o filme *O Testamento de Dr. Mabuse (Das Testament des Dr. Mabuse)*, desta vez um simples longa-metragem de 2h01'. Fugindo da Alemanha nazista, Lang estabelece uma frutífera carreira nos Estados Unidos e só retoma o personagem ao voltar para Alemanha, em 1960, com *Os Mil Olhos do Dr. Mabuse (Die 1000 Augen des Dr. Mabuse)*, com duração de apenas 1h39'. Depois disso, o personagem foi retomado com o mesmo ator do terceiro filme, dirigido por vários outros diretores, como uma franquia que se espalhou por décadas e escapou das mãos de seu realizador.

O gosto de Lang pelos dípticos atinge seu ápice na adaptação do poema épico alemão *Os Nibelungos (Die Nibelungen, 1924)*, com suas duas partes lançadas na Alemanha com dois meses de intervalo: *Siegfried*, com 2h29', e *Kriemhilds Rache*, 2h44' (ou 2h11' na versão hoje existente). Talvez pela natureza épica de sua narrativa, *Os Nibelungos*, ao contrário dos dípticos anteriores, não foi reduzido a um filme quando exportado, e suas mais de 5h de duração foram, então, apresentadas nas duas partes pensadas por Lang.

Esta tendência pela longa duração, que forçava esses filmes a serem divididos em partes e que, no caso dos filmes de Dr. Mabuse, se estendiam para a serialização assumida em outros filmes, é abandonado pelo realizador em toda sua carreira fora da Alemanha natal. Entre sua única produção francesa (*Liliom, 1934*), e seus 12 filmes produzidos em Hollywood (entre 1936 e 1956), somente um deles tem duração superior a 2h, *Os Carrascos Também Morrem (Hangmen Also Die!, 1943)*, com 2h14'. Foi preciso Lang voltar à Europa para tanto retomar seu personagem da franquia Dr.

Mabuse, quanto para realizar um novo díptico: O Tigre de Eschnapur (*Der Tiger von Eschnapur*) e A Tumba Indiana (*Das indische Grabmal*), ambos de 1959<sup>66</sup> e com, respectivamente, 1h41' e 1h42' de duração. No mesmo ano, nos Estados Unidos, as duas partes foram editadas como um só filme de 1h33', reintitulado como *Journey to the Lost City*<sup>67</sup>.

Estes exemplos de filmes dirigidos por Fritz Lang já dão uma ideia da variação de duração dos filmes na década de 1920, a depender se tomamos como base a versão mostrada no país de origem ou a lançada especialmente no mercado norte-americano. No entanto, o caso de *Metropolis* (1927), a conhecida ficção científica do realizador roteirizada por Thea Von Harbou, extrapola qualquer um dos casos relatados aqui (Bertellini, 2000; Elsaesser, 2000). A variedade de versões do filme é tamanha que um resumo se impõe:

– Em 1926, uma primeira versão de *Metropolis*, com 2h33', é mostrada ao comitê de censura da República de Weimar. Alguns cortes são solicitados antes da estreia;

– Assim, em janeiro de 1927 o filme tem uma *première* em Berlim com pouco menos de 2h30' de duração;

– Ao ser exportado para o mercado norte-americano, *Metropolis* é reduzido para 1h55'. Além de ajustes de ritmo, algumas subtramas são cortadas e ajustes são feitos para se evitarem mal-entendidos linguísticos<sup>68</sup>;

– A partir desta versão americana, a distribuidora alemã resolve também reduzir o filme e lançá-lo definitivamente nos cinemas com 1h58';

– O governo nazista, no poder desde 1933, promove novos cortes e reduz o filme para 1h32', versão esta que é adquirida pelo *Museum of Modern Art* (MoMa) de Nova York. Com o fim da Segunda Guerra Mundial, é esta versão do MoMa que vai permitir que o filme seja novamente copiado e volte para a Alemanha algumas décadas depois, após ser considerado desaparecido;

<sup>66</sup> Uma primeira versão de *Das indische Grabmal*, dirigida por Joe May, com roteiro de Fritz Lang e Thea Von Harbou, já tinha sido produzida na Alemanha em 1921, em duas partes que, juntas, somavam mais de 3h30'.

<sup>67</sup> Esta versão foi lançada em DVD nos Estados Unidos pela *Sinister Cinema*, em 2005.

<sup>68</sup> Tanto Elsaesser (2000) quanto Bertellini (2000) citam a sequência 103 do filme, onde se lia a inscrição HEL em um monumento, feito pelo inventor em homenagem à sua amada morta. Esta cena foi retirada da versão americana pela proximidade ortográfica e potencial confusão semântica com *Hell* (inferno).

– Entre 1968 e 72, o *Staalich Film Archive* junta cópias achadas no *Nazi Film Archive* e a cópia vinda do MoMa para um primeiro restauro do filme, que desta vez fica com 1h43' e é posteriormente exibido na TV alemã;

– No início dos anos 1980, o músico italiano Giorgio Moroder adquire os direitos de distribuição do filme nos Estados Unidos. Impressionado com a qualidade ruim dos negativos existentes, ele financia um restauro, reedita o filme para 1h22', alterando o ritmo das cenas, trocando intertítulos por subtítulos e adicionando uma trilha musical de sua autoria e com participação de Freddy Mercury e Bonnie Tyler, entre outros artistas pop;

– O pesquisador e restaurador Enno Patalas, que tinha trabalhado na versão de Moroder, utilizou documentos como relatos dos censores, a partitura da trilha sonora original composta em 1927, fotos *still* doadas por Fritz Lang para a Cinemateca Francesa e o roteiro de Thea Von Harbou para produzir uma versão nova de 1h49', para o *Munich Film Museum*;

– Em 2001, Martin Korber, da Fundação Friederich Murnau, parte do restauro feito por Enno Patalas, adicionando trechos de vários arquivos do filme espalhados pelo mundo, novos *stills* e uma gravação da música original, para produzir uma versão de 2h04', usando recursos digitais até então inéditos;

– Em 2008, uma cópia em 16mm<sup>69</sup> é achada em Buenos Aires e enviada a Korber, que identifica nela uma versão provavelmente muito próxima daquela exibida em 1927. Uma outra cópia em 35mm encontrada em Melbourne forneceu trechos que na cópia achada na Argentina estavam em péssimo estado. Em 2010, foi exibida na Berlinale o que se acredita ser a versão mais próxima da pretendida por Fritz Lang, com 2h28' de duração.

Esta verdadeira epopeia das várias durações de *Metropolis* traz alguns pontos importantes. Primeiramente, foi sem sombra de dúvida o trabalho fundamental dos museus e cinematecas que conseguem manter o material em nitrato ou acetato que permitiu o futuro restauro do filme. Segundo, chama a atenção para a violência perpetrada contra um filme, seja por razões comerciais ou ideológicas<sup>70</sup>. Ainda, como afirma Bertellini (2000), é preciso entender que, por mais nobre que seja o restauro do que seria a primeira versão do filme, é praticamente impossível garantir que esta

<sup>69</sup> Cópias em 16mm eram comumente feitas como *backup*, caso a cópia 35mm, em nitrato, incendiasse.

<sup>70</sup> Bertellini (2000) argumenta que, tanto nos cortes feitos pela distribuição americana, quanto pelo partido nazista alemão, a trama envolvendo um possível subtexto comunista foi eliminada.

era a versão realmente intencionada por seu realizador. Por mais que, no final dos anos 1920, Lang já estivesse sentindo os reflexos sociais, políticos e econômicos da crise da República de Weimar, nada garante que a versão que ele gostaria que o filme tivesse no fim fosse mesmo a exibida em sua estreia<sup>71</sup>. Finalmente, é preciso ter em mente que o restauro sempre traz a versão mais próxima do que seria a versão original, mas esta será sempre imperfeita e trará as marcas do verdadeiro palimpsesto que formam as versões de *Metropolis* (Bertellini, 2000; Elsaesser, 2000). Em todo caso, o trabalho de restauração busca, em geral, aproximar-se do que seria a versão idealizada pelo realizador do filme – ou idealizada pelo restaurador como sendo a versão do diretor.

Ainda sobre na década de 1920, é preciso lembrarmos de dois exemplos paradigmáticos da história dos conflitos entre a indústria castradora e a extravagância do gênio criador que quer realizar obras de duração extremada (se quisermos uma imagem dramática para ilustrar a situação). Alguns desses filmes, em função disso, propõem uma segmentação interna que nem sempre vai ser respeitada pela maneira pela qual ele vem a ser exibido. Começemos na França de 1922, quando Abel Gance lança seu filme *A Roda* (*La Roue*, 1922), cujo histórico de versões também merece um resumo:

– Em dezembro de 1922, o filme é exibido no *Gaumont Palace* em uma versão de quase 7h<sup>72</sup>, dividida em três partes, cada uma exibida em quintas-feiras diferentes daquele mês. Narrativamente, no entanto, o filme é dividido em seis capítulos e um prólogo. Gance pretendia que esta fosse a versão principal do filme na França;

– Em fevereiro de 1923, para exibição nos cinemas de Paris, o próprio Gance criou uma versão de cerca de 5h30', agora com um prólogo e quatro partes. Na prática, esta acabou sendo a versão mais conhecida do filme;

<sup>71</sup> Na história do cinema, realizadores frequentemente remontaram seus filmes e os reduziram por conta própria, sem a pressão da indústria ou de alguma ditadura. Isto é ainda mais evidente na passagem do cinema silencioso para o sonoro. Ver o caso de Chaplin: tanto *O Garoto* (*The Kid*, 1921), quanto *A Era do Ouro* (*The Gold Rush*, 1925) ou *O Circo* (*The Circus*, 1928) foram reduzidos posteriormente, mudando o ritmo da montagem e mesmo eliminando algumas cenas.

<sup>72</sup> Novamente temos aqui o problema da duração baseada na conversão. Paul Cuff fala em uma versão de quase 9h (Cuff, 2011, p. 223). No documentário *La Roue, Histoire d'un film* (2023), o restaurador François Ede fala, em dois momentos diferentes, em 8h e 7h; já Sophie Seydoux (presidente da *Fondation Jérôme Seydoux-Pathé*) e mesmo a narração oficial do documentário estabelece a duração em 6h30'. Ora, se tomarmos a informação do tamanho de 11 mil metros, dada pelo mesmo François Ede, e tratarmos de diferentes velocidades possíveis de projeção, veremos que essas diferentes durações correspondem aproximadamente à projeção em 18 fps, 20 fps, 24 fps (versão restaurada para o cinema) e 25 fps (Bluray lançado pela Pathé, intacto), respectivamente. Escolhemos, assim, a versão 24 fps como padrão da velocidade para compararmos todas as versões.

– Um ano depois, o próprio realizador providencia uma cópia de 2h30' para o relançamento do filme, dividindo-o em um prólogo e duas partes. Gance apostava nesta cópia para exportação;

– Em 1928, houve um outro relançamento do filme, no qual uma inacreditável versão de 1h15' circulou, sendo a única sem supervisão de Gance;

Como mostra Cuff (2011), apesar da vontade de Gance de exportar a versão de 2h30' para os Estados Unidos, ele nunca conseguiu lançá-lo na América. Ainda, para os países europeus para onde o filme foi exportado, o próprio diretor providenciou mudança de títulos, diminuiu algumas passagens e alterou sensivelmente as versões que, embora partindo da mesma duração de 2h30', geraram uma miríade de durações diferentes, de difícil catalogação.

Com tantas versões diferentes em circulação, não é surpreendente que cópias de *La Roue* ainda eram exibidas nos cinemas mesmo depois que Napoleão (*Napoléon*) foi lançado em 1927. Tal como acontece com o *J'accuse* (1919) de Gance, a reformatação gradual e constante de *La Roue* resultou na falta de uma cópia definitiva para mostrar, salvar ou restaurar; em vez disso, é um caso de inúmeras cópias únicas espalhadas em todo o mundo. (Cuff, 2011, p.225, tradução nossa<sup>73</sup>).

Cuff, então, lista dois primeiros restauros do filme, aos quais acrescentamos detalhes da última versão lançada até hoje:

– Na Cinemateca Francesa, Marie Epstein, com ajuda de Henri Langlois, tentou uma primeira reconstrução da metragem mais próxima original do filme em 1955, chegando em uma versão de 3h45'. Esta cópia é a base do primeiro restauro reconhecido do filme, em 1980;

– As distribuidoras *Flicker Alley* e *Lobster Films*, através da junção de diferentes arquivos, chegam em 2008 a uma versão em DVD de 2h43' em 18fps, ou 3h15' se convertida para 24fps. Apesar de ser uma versão mais reduzida que a produzida posteriormente, ela possui cenas que não estão nesta última;

– A última reconstrução do filme, em 2019, promovida pela Fundação *Jérôme Seydoux-Pathé*, as Cinematecas Francesa e Suíça e o laboratório *L'Imagine Ritrovata*, produziu uma versão restaurada de 6h56' a 24fps, a partir de uma grande quantidade de diferentes cópias disponíveis, anotações do roteiro de filmagem feitas

---

<sup>73</sup> *With so many different versions in circulation, it is not surprising that prints of La Roue were still being shown in cinemas even after Napoléon was released in 1927. As with Gance's J'accuse (I Accuse, 1919), the gradual reshaping of La Roue has meant that there has never been a definitive print to show, be saved, or to restore; rather, it is a case of numerous unique prints scattered around the world.*

por Gance e também a partitura da trilha sonora com marcações de entrada para algumas músicas.

Assim, graças ao trabalho das cinematecas em juntar as peças de mais um palimpsesto composto por partes de várias versões, chega-se à versão mais próxima daquela exibida em 1922. Embora no processo de recomposição do texto fílmico algumas diferenças de sequências e mesmo de duração das sequências ainda possam existir entre estas duas cópias separadas por quase um século, o fato é que, para além da duração mais próxima à original, temos de volta a estrutura de um prólogo e seis capítulos, essencial para a segmentação do filme pensada por Gance.

Ao estabelecer essa divisão, dentro de uma exibição em três partes, o realizador na verdade joga com a serialização dentro de uma obra que é entendida pelos historiadores como um filme, não como uma série. O fato de existirem diversas versões menores dele, que facilitaram o visionamento em uma só sessão, fez também com que toda segmentação pensada por Gance fosse alterada, ainda que a maioria destas versões tenha sido feita ou supervisionada pelo próprio realizador. Cuff defende que o fato de que "somente as versões que Gance oficialmente sancionou foram a original em seis partes e a de duas partes de 1924 mostra a importância não somente da duração, mas da sua natureza episódica" (2011, p.236, tradução nossa<sup>74</sup>). Como vamos explorar na segunda parte deste trabalho analisando duas obras desse século, a relação entre estas partes e a narrativa que cada uma delas apresenta é responsável não somente por um jogo entre as durações do filme e as durações diegéticas, mas – como é o caso de *Twin Peaks – O Retorno* e *La Flor*, quase um século depois – toda a concepção rítmica e sensorial é pensada a partir desta distribuição entre as partes. Trata-se, no fundo, de uma concepção da duração enquanto sensação, construída por Gance há mais de um século, a partir de sua divisão interna.

A estrutura em seis partes e sua natureza seriada refletem melhor o desenvolvimento gradual do personagem e da narrativa que o filme apresenta – ele potencialmente nos oferece uma experiência de visualização mais satisfatória e sustentada. Em versões mais curtas, a psicologia do personagem pode parecer mudar abruptamente e carecer de nuances, o espaço narrativo muito restrito para um processo gradual de envolvimento com os arcos da história original. Originalmente, não havia apenas uma estrutura episódica (dois capítulos reunidos em cada sessão de visualização), mas também um espaço contemplativo oferecido entre as várias partes. O público em

---

<sup>74</sup> [That the] only editions Gance officially sanctioned were the original six-part version and the two-part version of 1924 shows the importance not only of the film's length, but of its episodic nature.

dezembro de 1922 teria intervalos durante as exibições e um intervalo de uma semana entre as três sessões separadas. O intervalo de tempo de *La Roue* em forma seriado permitiu um espaço ainda maior para a reflexão do público sobre o personagem e o enredo. A duração de nove<sup>75</sup> horas do filme era, na verdade, um período de visualização de três semanas. Pedir a um espectador moderno para assistir a uma versão de quatro horas em um dia (conforme o DVD ou em certas exibições de cinematecas ou festivais) não é algo que já foi pedido ao público original (Cuff, 2011, p.237, tradução nossa<sup>76</sup>).

A estrutura em seis partes e sua natureza seriada refletem melhor o desenvolvimento gradual do personagem e da narrativa que o filme apresenta. Ele potencialmente nos oferece uma experiência de visualização mais satisfatória e sustentada. Em versões mais curtas, a psicologia do personagem pode parecer mudar abruptamente e carecer de nuances, o espaço narrativo muito restrito para um processo gradual de envolvimento com os arcos da história original. Originalmente, não havia apenas uma estrutura episódica (dois capítulos reunidos em cada sessão de visualização), mas também um espaço contemplativo oferecido entre as várias partes. O público em dezembro de 1922 teria intervalos durante as exibições e um intervalo de uma semana entre as três sessões separadas. O intervalo de tempo de *La Roue*, em forma seriado, permitia um espaço ainda maior para a reflexão do público sobre o personagem e o enredo, diferentemente do que Sontag (2003) defendia em relação ao visionamento de *Berlin Alexanderplatz*. A duração original de 9h do filme era, na verdade, um período de visualização de três semanas. Pedir a um espectador moderno para assistir a uma versão de 4h em um dia (conforme o DVD ou em certas exibições especiais) não se aproxima da experiência vivida pelo público de 1922.

Pode-se questionar a interpretação de Paul Cuff (2011) de várias maneiras, a começar pelo fato de que o intervalo de uma semana entre cada uma das sessões pode ter sido circunstancial e, dada outras oportunidades, as três partes teriam sido exibidas talvez em três dias seguidos. Ou, ainda, que ocasionalmente Gance poderia

---

<sup>75</sup> Paul Cuff considera sempre a cadência de 18 fps para definir as durações de *La Roue*.

<sup>76</sup> *The six-part structure and its serial nature better reflect the gradual development of character and narrative that the film relates – it potentially offers us a more satisfying and sustained viewing experience. In shorter versions, character psychology can seem to shift abruptly and lack nuance, the narrative space too restricted for a gradual process of engagement with the original story arcs. Originally, there was not only an episodic structure (two chapters gathered into each viewing session), but also a contemplative space offered between the various parts. Audiences in December 1922 would have had intervals during the screenings and a week-long gap in between the three separate séances. The narrative time span of *La Roue* in serial form allowed even greater space for the audience's reflection on character and plot. The nine-hour length of the film was actually a three-week viewing span. Asking a modern viewer to watch a four-hour version in a day (as per the DVD, or at certain Museum or Festival screenings) is not something that was ever asked of original audiences.*

ter exibido o filme em seis diferentes sessões, aproximando-o ainda mais do formato seriado, criando um curioso híbrido entre *avant-garde* e um formato popular de exploração<sup>77</sup>. Em todo caso, estamos levando em conta somente esta versão de 1922 e não o fato de o próprio Gance, em 1924, ter repensado o filme em versões menores com quatro ou duas partes. A longa duração, para o realizador, já andava junto da segmentação quando ele pensava na estrutura de seu filme.

A ambição e a pretensão de Gance iriam mais uma vez produzir um filme de duração excessiva que clamava pela divisão em partes. De certa forma, *Napoleão (1927)* é um projeto ainda mais complexo que o anterior, e produziria igualmente uma grande quantidade de versões. Não somente Gance desejava contar a história da vida de Napoleão em vários filmes – o que em certa medida aconteceu, conforme explicaremos adiante –, mas ele queria levar as inovações técnicas testadas em *La Roue* para um outro patamar. Assim, para além da utilização de sobreposições e telas divididas, Gance imaginou para a batalha final de seu filme a utilização de três projetores, sistema batizado posteriormente de *Polyvision*. Este sistema aumentava, na prática, a proporção de tela para 3,99:1 (ou três vezes a proporção 1,33:1, padrão no cinema mudo).

É possível identificar nesta experiência uma solução técnica e estética para fugir da sequencialidade típica do cinema, apelando para a exibição simultânea de diferentes eventos (Parente, 1999, p.60). A maior consequência deste trecho do filme, no entanto é espacial, no sentido do aumento real da área da tela; composicional, pelas possibilidades de combinação de três imagens diferentes ou ilusão de uma só imagem mais larga; e de limitação técnica, uma vez que exigia um sistema de três projetores e ampliação de tela, reservando o *Polyvision* tal qual imaginado por Gance somente para eventos específicos<sup>78</sup>. De fato, a ideia do realizador parece muito mais próxima da de ampliar e multiplicar a visão, do que de ampliar a leitura da duração – embora, como iremos mostrar adiante, isto traga algumas consequências nas

---

<sup>77</sup> No lançamento da última restauração, durante o Festival Lumière de 2019, o filme de quase 7h foi exibido em duas sessões, em dias seguidos. Curiosamente, a caixa de DVD e Bluray lançada por Pathé em 2020 reproduzem a divisão em três partes.

<sup>78</sup> Para fugir dessa limitação, mas sugerir a ideia de Gance, versões em DVD e algumas cópias restauradas utilizam o aumento das barras superior e inferior (*letterbox*), respeitando a proporção 3,99:1 do *Polyvision*, mas diminuindo, na prática, a área do filme neste trecho.

tentativas de restituir ao filme sua duração original. George Mourier (2012), responsável pelo último restauro do filme, resume assim a situação de suas versões<sup>79</sup>:

– 7 de abril de 1927: apresentação de gala do filme na Ópera de Paris em versão de 3h10', tingido e retorcido com trípticos, conhecida como a versão Opera.

– Entre 8 e 12 de maio de 1927: quatro exhibições para distribuidores e depois para a imprensa no cinema Apolo de uma cópia de 8h04', sem tríptico. Esta versão foi reduzida para 7h52' para o lançamento nos cinemas – e ficou conhecida como a versão Apolo;

– 24 de novembro de 1927: envio à Metro-Goldwyn-Mayer de uma cópia positiva com trípticos e depois um negativo para a distribuição internacional do filme, com duração de 5h50';

– Esta versão foi ainda reduzida pela MGM um ano depois para 1h29' e distribuída nos Estados Unidos.

O caso seria razoavelmente simples e as cópias rastreáveis se ele se limitasse a estas versões. Só que, em 1935, Abel Gance filma novas cenas sonorizadas, acrescenta sons às partes mudas antigas e realiza uma nova montagem do filme, com 2h20' de duração, lançando-o agora como *Napoléon Bonaparte*. Finalmente, décadas depois, o realizador começa o processo de refazer novamente o som, rodar novas cenas, remontar o material original e lançar, em 1971, o filme *Bonaparte et la Révolution*, com duração total de 4h35'. São, de fato, três filmes diferentes – embora os dois últimos, evidentemente, partam de uma espécie de *remix* do filme de 1927. É preciso acrescentar que o filme de 1935 conheceria algumas versões diferentes, uma delas com o acréscimo do tríptico do final. Finalmente, temos as tentativas de restauração e reconstrução de *Napoléon*, entre as quais destacamos:

– Aquela realizada por Marie Epstein e Henri Langlois na Cinemateca Francesa entre 1953 e 1959, conhecida como "versão de museu", com 3h29'.

– O primeiro restauro feito pelo pesquisador inglês Kevin Brownlow iniciado em 1969, com 4h02' de duração, que estreou publicamente no Festival de Telluride, Colorado, em 1979. É uma versão ligeiramente mais curta deste restauro que Francis

---

<sup>79</sup> Maurier escreveu em 2012 um relato extremamente detalhado sobre essas versões e sobre os processos de restauro, de onde tiramos a maioria das informações usadas aqui, intitulado *La Comète Napoléon*. Disponível em <https://www.cinematheque.fr/media/articles/la-comete-napoleon-par-georges-mourier.pdf>. Convertemos as durações informadas por ele para a cadência de 24fps, à guisa de padronização. Para a versão mais atual do filme, de 2024, utilizamos as notícias de exibição nos jornais.

Ford Coppola utilizou na projeção que promoveu em 1981 em Nova York, com música de Carmine Coppola.

– Um segundo restauro de Brownlow, em 1983, com 4h21', desta vez trabalhando com arquivos tanto do BFI quanto da Cinemateca Francesa;

– De 1991 a 1992, a restauradora Bambi Ballard descobre novas sequências e realiza um novo restauro na Cinemateca Francesa, a partir da versão de Brownlow, conseguindo desta vez uma cópia de 4h33' de duração.

– Em 2000, Brownlow aperfeiçoou a versão de Ballard, adicionando a viragem em cores e acrescentando somente 2'. Durante os anos seguintes, a colaboração entre o BFI e a Cinemateca Francesa torna-se mais rara, e Brownlow apresenta sucessivas versões de restauro, com melhoras pontuais.

– A Cinemateca Francesa, em conjunto com várias outras instituições, inicia um processo de restauro em 2008 visando reconstruir a versão Apolo de *Napoléon*. Em 2024, finalmente, é finalizada a versão de 7h02', cuja primeira parte é exibida no Festival de Cannes. A versão integral é lançada em julho na Cinemateca e, posteriormente, em outras salas de cinema de Paris.

Apesar de surgir da ambição desmesurada do mesmo realizador, contrastando com a realidade de exibição da época, em especial a do mercado norte-americano, algumas particularidades diferenciam o caso das múltiplas versões de *Napoléon* daquele de *La Roue*. Primeiro, o fato de que, com exceção da versão da MGM de 1929, todas as versões catalogadas respeitam a divisão do filme em duas partes, normalmente chamadas nas cópias mais longas de Épocas 1 e 2. Evidentemente, as versões intermediárias (como a versão Opéra, ou mesmo as restaurações feitas por Brownlow) possuem ajustes internos de ritmo, mas mesmo estas ainda dão uma ideia da divisão interna em dois atos para cada época – assim, a parte 1 é composta dos atos I e II, e a parte 2 dos atos III e IV. Assim, mesmo quando em versões condensadas, o filme mantém a divisão em partes e a sugestão ou menção aos atos internos, diferentemente do caso de *La Roue*, cujo remanejamento interno forçou uma segmentação diferente da narrativa, que por sua vez sugeriu uma variedade de possibilidades de exibição. No caso de *Napoléon*, em geral, ou se exhibe o filme em uma sessão de cerca de 7h com um entreato, ou em duas partes, mostradas em dois

dias consecutivos – o que, de resto, parece ser a intenção do realizador em qualquer uma das versões que aprovou<sup>80</sup>.

Além disso, a ideia de multiplicação de telas em *Polyvision* acrescenta um grau de dificuldade na definição da duração total das versões. Em função da falta de padronização da cadência dos projetores antes da chegada do som definitivo, a tradição de registro no cinema silencioso é pelo tamanho do rolo, não pela duração do filme. Assim, as medidas em que normalmente os filmes são registrados antes de 1928, quando se estabelecem os 24fps, é em pés ou metros – a duração vai variar, logo, a depender da velocidade do projetor e não da cadência original do filme. Quando as restaurações tentavam estabelecer a metragem das diferentes versões do filme, era preciso interpretar corretamente se esta se incluía as duas telas suplementares do trecho em *Polyvision* – uma vez que, do ponto de vista físico, ocupavam um comprimento em metros ou pés – ou se, ao contrário, a metragem referente a este trecho já tinha sido descontada – o que seria a forma correta de se considerar a duração do filme. Em suma, para além da dificuldade técnica de se recriar o *Polyvision* e da verdadeira disputa entre o BFI e a Cinemateca Francesa sobre a fidelidade das versões incluírem ou não o processo de projeção em múltiplas telas, a inovação tecnológica de Gance apresenta mais um dado a ser levado em conta na definição da duração original do filme.

Em todo caso, 2024 viu nascer uma restauração que estabelece a versão mais próxima da chamada versão Apolo, de cerca de 7h – versão esta que não utilizou a exibição com múltiplas telas na batalha final do filme. Esta é, aliás, um dos pontos de diferença entre a restauração inglesa, mais curta, e a última restauração francesa. Para os ingleses, a apresentação do tríptico é mais importante do que restituir a duração maior da versão Apolo, uma opinião que encontra ressonância em historiadores como Jean-Jacques Meusy (2000), que associa a inventividade da projeção tripla à pretensão do autor em dar conta da melhor maneira da vida de Napoleão.

No entanto, a desmesura do primeiro filme e o relativo fracasso em distribuir as versões mais longas fez com que Abel Gance abortasse o projeto inicial de finalizar seis a oito filmes independentes que cobririam toda a vida do imperador (Meusy,

---

<sup>80</sup> Devemos evitar a confusão aqui entre as versões de *Napoléon* e os dois filmes derivados do anterior, conforme explicados nos parágrafos anteriores, *Napoleon Bonaparte* (1935) e *Bonaparte et la Révolution* (1971).

2000). Um projeto que não viu sua concretização por ser quase inviável, espécie de série perpétua de filmes, ou uma grande narrativa que de alguma forma mimetizava a ideia expansionista do próprio personagem que retrataria. Na impossibilidade dele, Gance ainda filmaria um outro período da vida de Napoleão em *Austerlitz* (1960), filme composto de material completamente novo, em formato anamórfico de projeção única, com duração de 2h46' e que conheceu pouco sucesso de público ou crítica.

### 2.3 DE OURO A MALDIÇÃO

Do outro lado do Atlântico, o austríaco Erich Von Stroheim também enfrentou dificuldades relacionadas à duração de seus filmes. Ele quase não conseguiu finalizar *Esposas Ingênuas* (*Foolish Wives*, 1922), segundo longa-metragem por ele dirigido, em função de desentendimento com o estúdio *Universal*. Planejado por ele como um filme de 5h30', para ser exibido em duas partes, o filme estreou reduzido para 2h35'. Antes, Stroheim já tinha cedido e chegado a uma versão de pouco mais de 3h, mas se recusava a cortar cenas consideradas potencialmente escandalosas pelo estúdio. Por pressão do Comitê de Censura de Nova York, no entanto, o filme ainda foi reduzido a menos de 2h para seu lançamento comercial. Anunciado como o filme mais caro jamais feito, não conseguiu se pagar na bilheteria. Quando do seu relançamento em 1928, *A Universal* ainda apresentou uma nova montagem, com cenas fora de ordem, descrição das ações que mudavam a narrativa e a duração reduzida para cerca de 1h25' (Koszarski 1983, pp. 77–781). É a partir de uma cópia desta versão e uma outra da primeira versão exibida nos cinemas que o filme foi restaurado e lançado com 2h23', em 2022.

Este histórico se agravou ainda mais no filme seguinte de Stroheim, *Ouro e Maldição* (*Greed*, 1924). Para esta produção, o realizador aumentou ainda mais a quantidade de filmagens em locações naturais e não economizou em buscar inovações técnicas para as filmagens, fazendo com que mais uma vez o orçamento original estourasse e a produção gerasse uma quantidade exorbitante de material bruto. Ao terminar uma versão de 7h42', Stroheim convidou jornalistas, realizadores e atores conhecidos para a exibição ainda privada no estúdio, gerando uma onda de

reações a favor do filme e até mesmo uma resenha positiva antes do seu lançamento (Finler, 1972, 14-30; Weinberg, 1973, pp.13-18). Algumas das testemunhas desta exibição, no entanto, defendem que o realizador a apresentou somente como cópia de trabalho, e que ele teria posteriormente feito uma montagem de cerca de 4h30', sugerindo a exibição em duas noites seguidas, como já tinha intencionado com *Esposas Ingênuas* (Koszarski 1983, p.141; Finler, 1972, p.18). Sob pressão dos produtores, Stroheim convidou um montador de confiança, Grant Whytock, que reduziu o filme a 3h18', mantendo ainda as linhas narrativas gerais e o espírito geral da obra. A fusão entre a *Goldwin Company*, produtora original do filme, e a *Metro Pictures*, criando a MGM, dificultou ainda mais a vida do realizador. O novo chefe, Irving Thalberg, passou a supervisionar a finalização do filme, contratou outros dois montadores, até reduzir o filme a pouco menos de 2h.

A história da mutilação de *Ouro e Maldição* é uma das mais conhecidas batalhas entre o desejo de um realizador e o controle de um produtor. Ainda mais evidente que no caso dos filmes de Lang e de Gance, cujas reduções foram acompanhadas parcialmente pelos diretores, os filmes de Stroheim sofreram diretamente a interferência da empresa produtora antes de seus lançamentos oficiais. Além disso, diferentemente de *Esposas Ingênuas*, *Ouro e Maldição* não conseguiu ser recuperado e não há registros de cópias ou negativos suficientes para isto, justamente porque Irving Thalberg e Louis B. Meyer agiram – digamos assim – cortando o mal pela raiz. Boa parte do mito em torno de *Ouro e Maldição* nasce, logo, deste desejo de conhecer uma obra-prima maldita que, na prática, nunca foi exibida para ninguém que não esteve na exibição de janeiro de 1924 nos estúdios de Meyer. Jonathan Rosenbaum propõe uma análise dos vários textos do filme – o livro original de Frank Norris, a lenda em torno da produção e o que restou do filme – explicitando este caráter mítico:

Os aspectos míticos do relato acima, culminando no confronto com Mayer e na destruição intencional (e talvez vingativa) da maioria das filmagens de Stroheim, influenciaram e, em grande medida, determinaram as leituras de *Ouro e Maldição* pelas gerações subsequentes, não apenas como um texto, mas também como um caso exemplar, um modelo clássico da colisão entre Arte e Comércio. (Rosenbaum, 1993, p.38, tradução nossa<sup>81</sup>)

---

<sup>81</sup> *The mythical aspects of the above account, culminating in the confrontation with Mayer and the willful (and perhaps vengeful) destruction of most of Stroheim's footage, has both influenced and to a large extent even determined the readings of *Greed* by subsequent generations, not merely as a text but also as an exemplary case, a classic model of the collision between Art and Commerce.*

De fato, uma das provas deste mito é apontada por Rosenbaum quando ele lista uma série de levantamentos que, desde os anos 1950, colocam o filme entre as grandes obras do cinema, embora os votantes só tenham conhecido o filme em sua versão reduzida de 2h. Por exemplo, a lista de melhores filmes de todos os tempos feita pelo *British Film Institute* a cada década, através da revista *Sight & Sound*, que já na edição de outono de 1952 coloca Ouro e Maldição em 7º lugar. "Por definição, parece que o 'maior de todos os filmes' teria que ser invisível, bem como 'perdido para sempre' para manter o mito firmemente intacto" (Rosenbaum, 1993, pp.9-10, tradução nossa<sup>82</sup>).

O próprio Rosenbaum, no entanto, cai na tentação de propagar o mito, ao identificar uma sequência analisada no roteiro com uma citação da resenha de Harry Carr para a longa versão de 1924 – e, ainda por cima, comparar esta sequência nunca vista por ele à primeira hora de *Out 1 – Noli me Tangere*, de Jacques Rivette. Rosenbaum tenta, claro, comparar uma obra mítica perdida com outro filme maldito que, à época do seu texto (1993), ainda não estava disponível. Se sua comparação faz algum sentido, é sempre bom lembrar que ela se permite um exercício de especulação ao comparar um texto escrito (o roteiro editado por Stroheim) de um filme não existente, com um outro conhecido por ele, mas de acesso praticamente impossível para a maioria das pessoas<sup>83</sup>. Em suma, o mito de um *film fleuve* que não existe mais como tal é propagado pela comparação de uma cena de outro *film fleuve* que quase ninguém viu.

Há hoje duas versões disponíveis de Ouro e Maldição. A primeira, lançada em VHS e posteriormente em *Laserdisc*, com cerca de 2h13', equivalente à versão final do filme lançada pela MGM, acrescida de algumas fotos *still* para reconstruir algumas passagens. A outra, uma reconstrução realizada em 1999 que tem cerca de 4h de duração, traz praticamente a metade de sua duração composta de fotos e algumas cenas cortadas achadas posteriormente, montadas de acordo com o roteiro do filme lançado por Stroheim na década de 1950. Tudo ainda muito longe da versão de quase 8h que foi exibida para poucas pessoas e instalou-se como lenda – com direito a

---

<sup>82</sup> *By definition, it would appear that the 'greatest of all movies' would have to be unseeable as well as 'lost forever' in order to keep the myth firmly intact.*

<sup>83</sup> Jonathan Rosenbaum assistiu a *Out 1 – Noli me Tangere*, em 1990 em Roterdã, numa cópia de trabalho muito próxima daquela exibida em Havre e que foi retrabalhada logo depois. Em 1993, quando da publicação do livro sobre Ouro e Maldição, somente duas outras exibições do filme de Rivette tinham acontecido.

relatos de 10h ou mais de duração, que vão muito além da possível diferença de cadência da exibição –, embora o próprio Stroheim tenha feito uma versão reduzida que poderia ser exibida em duas partes, mas que de fato nunca foi exibida. O que resta hoje é ainda um filme impressionante pelo naturalismo, dramaturgia e uso da linguagem cinematográfica, mas só um espectro de um filme que de fato nunca veio ao mundo a não ser em uma pequena exibição particular. Entende-se, de certa forma, a origem da comparação com *Out 1*, feita por Rosenbaum.

O cinema dos anos 1920 consolidou o longa-metragem de ficção como seu principal produto de exportação, não sem conflitos com criadores que extrapolaram orçamentos, tempo de filmagem e a duração de suas obras. Na Europa, Fritz Lang e Abel Gance foram dois exemplos dessas mentes criadoras que tiveram dificuldades em enfrentar um padrão que se consolidava cada vez mais como formato de exibição com duração entre 1h e 3h. As séries passavam a ser produtos nobres do passado no cinema e filmes com duração extrema eram forçados a serem divididos em dois ou reduzidos drasticamente. Mais do que Lang e Gance, no entanto, Stroheim se transformou no paradigma de gênio criativo contra o sistema, talvez por produzir dentro da principal indústria de cinema que já estava estabelecida naquele momento. Seus filmes deixaram ainda menos rastros do que seria a intenção desmesurada do realizador<sup>84</sup>.

## 2.4 DE MALDIÇÃO A CORRENTE

Os anos 1930 começam com o cinema sonoro tornando-se pouco a pouco o padrão técnico do cinema norte-americano, forçando posteriormente a adaptação do sistema de salas de cinema em todo o mundo. Também no início desta mesma década, a premiação mais famosa de Hollywood, os Oscars, já se estabelece como um evento anual da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas (AMPAS) dos

---

<sup>84</sup> Não que isto impeça o sonho dos restauradores: Kevin Brownlow (2019), responsável por algumas das restaurações de *Napoléon*, de Gance, afirmou em uma entrevista para Christian Blauvelt que o filho de Josef von Stroheim defendia que a versão de quase 8h de *Ouro e Maldição* estava guardada na MGM, sob o título intencionado pelo realizador, *McTeague*. Embora Brownlow achasse improvável que esse material tenha sobrevivido até hoje, é curioso pensar em mais este elemento alimentando o mito em torno do filme.

Estados Unidos. A partir de 1933, nascem os grandes festivais internacionais de cinema, com o lançamento da primeira edição do Festival Cinema de Veneza. Todos estes fatos ajudam a estabelecer o formato de longa-metragem, especialmente o de ficção, como quase equivalente à noção de filme, relegando outros formatos (curtas, seriados etc.) a um lugar secundário dentro da indústria. Falamos aqui, porém, de um tipo de longa-metragem, aquele com duração adequada para ser exibido em uma sessão de cinema.

Se levarmos em conta, por exemplo, os filmes que concorrem ao Oscar de Melhor Filme na década de 1930, a duração média de cada ano varia entre 1h32' a 2h. Deste conjunto de 92 longas<sup>85</sup>, 25 têm menos de 1h30', como *O Expresso de Xangai* (*The Shanghai Express*, 1932), de Josef von Sternberg e sua duração de 1h20'. Apenas 15 deles ultrapassam 2h, sendo que somente três têm duração superior a 2h30': *Sem Novidade no Front* (*All Quiet on the Western Front*, 1930, 2h32'); *Ziegfeld - O Criador de Estrelas* (*The Great Ziegfeld*, 1937, 3h05'); e, já no final da década, o fenômeno de bilheteria ...*E o Vento Levou* (*Gone with the Wind*, 1939, 3h41').

Nas edições do Festival de Veneza entre 1932 e 1938, pouco antes de o evento ser boicotado pela ligação com o regime fascista e do início da Segunda Grande Guerra, a presença de filmes europeus permitia desenhar um panorama semelhante. Em uma lista com 40 filmes premiados nas seis primeiras edições do Festival, a duração média vai de 1h25' a 1h49', sendo que somente dois deles duram mais de 2h: *Um Carnê de Baile* (*Un Carnet de bal*, 1937, 2h24'), de Julien Duvivier; e *Maria Antonieta* (*Marie Antoinette*, 1938, 2h49') de W. S. Van Dyke. Nenhum deles ultrapassam a barreira de 3h.

Estas duas listas são significativas por darem uma ideia de que tipo de filme estava sendo referendado por dois circuitos de validação da cultura cinematográfica estabelecida com o cinema sonoro – respectivamente, a maior premiação da indústria norte-americana e o primeiro grande festival internacional de cinema do mundo ocidental. Em outras palavras, ainda que sejam uma amostra restrita da produção norte-americana e europeia da década de 1930, estes eventos indicam a duração média de filmes que foram de certa forma aprovados pelo julgamento de público, crítica e comitês de seleção. Neste momento, o longa-metragem é o *feature film*, o

---

<sup>85</sup> O número de indicados por ano varia entre cinco e doze concorrentes, nesta década específica.

produto principal da mídia cinema, e ele deve durar de preferência entre 1h20' e 2h30' – quando muito, 3h, com possível intervalo.

O som sincronizado também é um fator nesta padronização, pois ele dificulta a remontagem e redução dos filmes exportados. No início da década, esta prática ainda existia, como é o exemplo de *Sem Novidade no Front* (1930), que teve versões com até 40' a menos a depender do país onde foi distribuído. Uma novidade do início do cinema sonoro eram, ainda, os longas filmados mais de uma vez, em línguas diferentes, aproveitando equipe, roteiro e cenário e originando produtos diversos, muitas vezes com outro elenco. Dentro deste grupo há casos muito curiosos, como por exemplo *Drácula* (*Dracula*, 1931), cuja versão em inglês foi filmada por Tod Browning durante o dia, enquanto George Melford e Enrique Tovar Ávalos rodavam a versão em espanhol pela noite, gerando dois filmes com decupagem, ênfases, ritmos e durações bem diferentes – respectivamente, 1h15' e 1h43'. Esta prática, no entanto, seria reduzida à medida em que o uso do som avançava, tornando-se rara nas décadas seguintes em relação aos filmes de ficção. Em suma, mesmo nestes casos que permitiam a variação de metragem dos filmes, a duração dos filmes tendia cada vez para um limite padronizado nos filmes de longa-metragem, para que eles coubessem em sessões facilmente agendadas nas salas de cinema.

Da mesma forma que vimos os filmes seriados serem relegados à produção B, a década de 1930 parecia apontar que a época dos realizadores produzindo filmes de duração extremada tinha ficado para trás. Por esta razão, a extravagância de *...E o Vento Levou* é ao mesmo tempo irônica e significativa. Com histórico problemático de produção, dirigido oficialmente por Victor Fleming, embora George Cukor e Sam Wood tenham dirigido algumas cenas, o filme é, em grande parte, de autoria de seu produtor, David O. Selznick, e de certa forma coroa a era de ouro de Hollywood controlada pelos produtores (Schatz, 1991). Na virada da década que padronizou o uso do som e o escopo de duração dos filmes para a seguinte, foi a vez de um produtor manifestar sua megalomania em termos de custos, dificuldade de produção e duração excessiva.

A partir da década de 1940, a duração de mais de 4h vira exceção e se limita, dentro do cinema industrial, a casos específicos de filmes de narrativas épicas. A grandiosidade destes filmes deve aparecer tanto na escala de produção, quanto na proporção de tela, ambos os fatores usados para evitar a concorrência da televisão, mídia que trazia mais uma das "mortes do cinema" (Gaudreault, Marion, 2016). O histórico de alguns filmes ainda iria espelhar conhecidos conflitos entre produtor e

realizador, como é o caso de Cleópatra (*Cleopatra*, 1963). As discordâncias entre o diretor Joseph L. Mankiewicz e o produtor Daniel Zanuck levaram a uma série de diferentes montagens do filme, com os dois alternando-se na busca da versão definitiva – curiosamente, em alguns momentos era o produtor que pedia para sequências serem expandidas. Finalizado com cerca de 4h10', Cleópatra foi exibido nesta duração na pré-estreia em Nova York, para depois ser reduzido sucessivamente para 3h40' e, finalmente, 3h05', versão na qual foi distribuído tanto no mercado norte-americano quanto internacional. No século XXI, uma versão restaurada dos originais 4h10' foi lançada, lembrando as tentativas de reconstrução dos *films fleuve* dos anos 1920 que, conforme demonstramos, buscavam a reconstrução de versões só vistas em sua estreia. Entre os épicos históricos produzidos por Hollywood, Cleópatra ainda existe como um dos mais longos e extravagantes.

Na história do cinema mundial, o conflito entre a pretensão desmesurada do realizador contra as restrições impostas pela produção vai se repetir no caso do terceiro filme de Michael Cimino, O Portal do Paraíso (*Heaven's Gate*, 1980). Cimino finalizou a montagem de 3h39' que estreou em Nova York em novembro de 1980, com péssima recepção de público e crítica. O próprio realizador reduziu o filme para 2h29', quando do lançamento oficial em abril de 1981, o que não impediu seu fracasso de bilheteria. Ainda que os negativos da versão mais longa tenham sido destruídos para a edição da segunda, já havia sido feita uma telecinagem<sup>86</sup> da primeira versão, o que possibilitou a exibição do filme no canal a cabo *Z Channel* e, posteriormente, seu lançamento em VHS, *Laserdisc* e DVD ainda nos anos 1980s, divulgado como a versão do diretor. Trata-se de um curioso caso em que o surgimento de novas mídias de divulgação permite a reconstrução do filme em sua duração maior, no futuro.

No entanto, Cimino ainda alimentava o mito em torno do projeto afirmando que a versão de 3h39' não era sua versão e evocando uma cópia de trabalho de 5h25' que foi exibida para os executivos do estúdio em junho de 1980 como sendo mais próxima do que ele desejaria (Wood, 1986, pp. 267-283). De forma contraditória, em 2013, Cimino aprovou o lançamento de uma versão restaurada de O Portal do Paraíso, com somente 3' a menos da versão lançada no final de 1980 (Andrews, 2013). Mesmo esta versão restaurada, considerada como definitiva, no entanto, não impede eventuais manifestações de que uma cópia mais de 5h teria sido, esta sim, mais próxima da

---

<sup>86</sup> Processo que transfere o filme da película para o vídeo, para posterior exibição em televisão.

visão do realizador. Como é possível ver, a mitologia em torno de filmes com duração excessiva, que existiram somente na sua estreia (caso de *Napoléon* e *La Roue*) ou que nunca passaram de cópias de trabalho exibidas no estúdio (caso de *Ouro e Maldição*, *O Portal do Paraíso* ou mesmo de *Cleópatra*) se perpetua, como a construção de uma utopia rara ou que quase foi atingida: aquela de narrativas que, pretendendo-se maiores que a vida, demonstram-se mais longas do que os limites tradicionais das sessões de cinema. Se é possível também evocar *Out 1 – Noli me tangere*, de Jacques Rivette, como a realização alternativa desta utopia, devemos também nos perguntar se esta versão, exibida especialmente em uma só ocasião em 1972 para ser recuperada depois a partir dos anos 1990, também não foi somente uma cópia de trabalho de um projeto que não se concretizou.

Evidentemente, na história do cinema sonoro, outros filmes irão ultrapassar a duração considerada razoável para a exibição nas salas de cinema e exigem a divisão em partes, o que corresponde, na prática, a duas sessões diferentes. Um filme como *1900* (*Novecento*, 1976), Bernardo Bertolucci, será exibido dividido em duas partes, graças à duração de 5h17', aproveitando a divisão interna em quatro atos representando as quatro estações do ano. Esta segmentação, de resto, estabelece ao mesmo tempo a partição do filme e a continuidade entre as partes. A versão editada para parte do mercado externo, como para o Reino Unido, com 4h07', exigia ainda um intervalo da mesma sessão. Já *Potop* (1974), de 4h47', um dos filmes mais populares da história da Polônia, também é exibido em duas sessões diferentes. Eventualmente, as duas partes são lançadas simultaneamente, como é o caso de *Little Dorrit* (1987), com 6h50', um sucesso do cinema inglês hoje esquecido, raro filme longo dirigido por uma mulher, Christine Edzard.

Em outras ocasiões, o estúdio ou a companhia de produção e distribuição de um filme dividido em duas partes exigem um intervalo de lançamento maior entre elas, caracterizando-o comercialmente como dois filmes diferentes – é o caso de *Ninfomaníaca* (*Nymphomaniac*, 2013), com duas partes que somavam aproximadamente 4h e foram lançadas com alguns meses entre uma e outra. Em 2014, uma versão do diretor intitulada *Nymphomaniac uncut*, de 5h25', estreou nos festivais de Berlim (volume I) e Veneza (volume II). A diferença entre as versões se dá, especialmente, nos cortes das cenas em que as cenas de sexo são mostradas de forma explícita. A decisão de dividir o filme em dois volumes, assim como em produzir duas versões diferentes, no entanto, não foi um motivo de tensão entre a direção e

produção, nem impediu que o filme fosse pensado em sua unidade, como afirma a montadora Molly Malene Stensgaard em relação ao *director's cut* lançado em 2014:

Sabíamos desde o início que haveria várias versões. Mas nós realmente não trabalhamos com isso. Trabalhamos com um filme, e esse é o filme que é a versão de Lars, a versão do diretor. Então, depois de trabalharmos nisso por oito meses, usamos um mês para fazer a versão mais curta. Então não foi como tentar fazer versões diferentes ao mesmo tempo. Fizemos apenas um filme – um filme que realmente gostamos. Um longo filme com uma pausa, basicamente (Stensgaard, Knecht, 2014, tradução nossa<sup>87</sup>)

Um lançamento que se apresenta semelhante, mas com diferente resultado em sua segmentação, é o de *Kill Bill Vol. I* (2003) e *Kill Bill Vol. II* (2004), de Quentin Tarantino. Assim como von Trier, o realizador americano concebeu originalmente o projeto *Kill Bill* como uma só obra. A decisão em dividi-lo em dois, no entanto, veio na pós-produção, evitando que algumas cenas fossem cortadas para reduzi-lo (Snyder, 2003). Sem a pressão para ter um filme só com duração menor, Tarantino conseguiu então montá-lo como dois filmes diferentes. Embora parte da fortuna crítica do filme insista na intenção original do seu realizador, ele mesmo admite que são dois filmes diferentes (Ansen, 2003), com construções dramáticas e ritmos distintos, ainda que o segundo continue do ponto exato em que o primeiro acaba.

Lançado também com vários meses de diferença entre si, as diferenças entre os dois volumes de *Kill Bill* talvez o caracterizem mais como um díptico do que realmente um só filme dividido em duas partes, como foi o caso de *Ninfomaníaca*, ou *1900*. Assemelha-se, de certa forma, mais ao díptico *Joana, a Virgem (Jeanne la Pucelle, 1994)*, cuja divisão em dois filmes (*As Batalhas e As Prisões*) já existia desde sua concepção pelo diretor Jacques Rivette, acomodando tranquilamente suas 5h22'. O que não evitou, nos Estados Unidos, de que o filme tivesse sido lançado em duas partes mas com um total de menos de 4h. Nem impediu que, na França, a revista *Cahiers du Cinéma* o colocasse em seu Top 10 de 1994 como um só filme, em oitavo lugar (*Cahiers du Cinéma*, 1995, p.6).

Outra variação um pouco mais complexa acontece quando o filme é pensado originalmente para a televisão como uma minissérie e, ainda que tenha uma montagem mais curta para o cinema, tem sua versão mais longa acolhida também

---

<sup>87</sup> *We knew from the beginning that there would be various versions. But we didn't really work with that. We worked with one film, and that's the film that is Lars' version, the Director's Cut. Then, after we'd worked with that for eight months, we used a month to do the shorter version. So it wasn't really like trying to do different versions at once. We just did one film – a film that we really liked. A long film with a break, basically.*

para as salas. É o caso de *Fanny e Alexander* (*Fanny och Alexander*, 1982), cuja versão de 3h08' foi distribuída internacionalmente, mas uma montagem de 5h15' também lançada posteriormente, em duas partes, ligeiramente adaptada dos quatro episódios exibidos na televisão sueca. Ou *Carlos* (2010), de Olivier Assayas, lançado nos cinemas em uma versão de cerca de 2h45', mas exibido no Festival de Cannes em uma edição de 5h30' originada dos três episódios feitos para a televisão. Um caso ainda mais curioso é o de *A Melhor Juventude* (*La meglio gioventù*, 2003). Realizado originalmente para a televisão italiana RAI como uma minissérie, mas com estreia adiada por diversos meses, a obra dirigida por Marco Tullio Giordana acabou sendo lançada como um filme em duas partes, de cerca de 6h de duração, no Festival de Cinema de Cannes. O filme ganhou o prêmio principal da seção *Un Certain Regard* e sedimentou sua estreia nos cinemas em todo o mundo com essa duração fora dos padrões. Já os quatro episódios planejados para a televisão foram exibidos finalmente no final de 2003, com duração total ligeiramente maior que a dos cinemas.

O caso de *A Melhor Juventude* apresenta quase um limite. Se as soluções de dividir estes filmes em dois volumes são razoavelmente simples, elas se complicam, no entanto, quando a duração dificulta até mesmo a bipartição. *Guerra e Paz* (*Voyna i mir*, 1966), de Sergey Bondarchuk, foi lançado nos cinemas soviéticos em quatro partes, com alguns meses de intervalo, somando cerca de 7h de duração, talvez caracterizando o projeto mais como uma série de filmes do que uma só obra. Isto não o impediu, no entanto, de ser enxergado como um só filme quando ganhou o Oscar de Melhor Filme Estrangeiro e o Globo de Ouro relativos aos filmes lançados nos Estados Unidos em 1967. Foi somente nos anos 1980 que o filme foi exibido como uma minissérie na televisão soviética.

O que interessa nestes exemplos aqui não é fazer uma lista exaustiva – o que ela não é, pois precisaríamos convocar obras de diretores como Manoel de Oliveira e Raúl Ruiz, para ficarmos com dois exemplos – de filmes que ultrapassaram a barreira das 4h de duração. Nosso objetivo passa por mapear as soluções encontradas para exibição (intermissão, divisão em partes exibidas com pouco tempo entre elas, lançamento como filmes diferentes etc.), assim como as variações nos casos destas obras virem da – ou irem para a – televisão. A mídia doméstica parece absorver sem maiores dificuldades a segmentação das narrativas em episódios, enquanto, nos cinemas, tenta-se quase sempre um menor número dessas divisões.

Esses projetos de duração excessiva têm, quase sempre, que se adaptar nos lançamentos nas salas de cinema, seja gerando mais um ingresso a ser pago, seja diminuindo sua metragem total, quando não as duas coisas. Um livro de 500 páginas pode custar mais caro que um de 80, mas o mesmo não acontece com um filme. Como tradicionalmente quem determina o valor de um ingresso é a sala onde o filme está sendo exibido, o valor pago pelo ingresso de um filme de 1h10' e um de 4h exibido em uma só sessão é o mesmo. O que, levando-se em conta que o número de sessões no segundo caso será menor, explica em muito a tentativa da indústria em criar uma ideia de sessão dentro da média de duração entre 1h e 3h, deixando as exceções chamarem atenção para si justamente por serem exceções. Esta duração média pode ser justificada de várias maneiras – inclusive, de modo anedótico, por limitações fisiológicas humanas, como teria dito Alfred Hitchcock –, mas o fato é que foi construída por uma indústria que procura ter controle sobre o que produz, distribui e exhibe. Não à toa, o afrontamento mais radical em relação à duração máxima do filme aparece em um campo fora dos sistemas tradicionais de comercialização do cinema.

## 2.5 DA CORRENTE A CONTRACORRENTE

Se a ambição criativa de alguns realizadores provocou cismas e forçou a indústria e a cultura cinematográficas a acharem soluções para se exibirem filmes de duração excessiva, é no campo do cinema de vanguarda ou experimental, que se caracteriza também por criar seus próprios sistemas de exibição, que podemos encontrar os desafios mais interessantes no trabalho em relação à percepção da duração.

De um lado, o cinema gráfico de Hans Richter (*Rhythmus 21*, 1921), Fernand Léger (*Ballet Mécanique*, 1924) e Oskar Fischinger (*Kreise*, 1933) apresentava, dentro do panorama da vanguarda europeia dos anos 1920 e 1930, um cinema que propunham outras noções temporais, livres de balizas narrativas<sup>88</sup>. Esta tendência será expandida por Len Lye (*A Color Box*, 1935; *Free Radicals*, 1958), cujos filmes

---

<sup>88</sup> As relações entre duração narrativa e duração do filme serão mais bem exploradas na parte 2 desta tese.

abstratos serão, em grande parte, estudos sobre as possibilidades rítmicas da imagem e do som, vertente que foi seguida depois por Norman McLaren (*Begone Dull Care*, 1949), entre outros (Sitney, 2002, pp.231-235).

Se desde a década de 1920 essas animações investiram na investigação formal das possibilidades com abstração, o cinema experimental não figurativo atingirá um outro grau de sofisticação com os filmes de Jordan Belson (*Allures*, 1967; *Infinity*, 1980), Marie Menken (*Lights*, 1966) ou Stan Brakhage (*Mothlight*, 1964; *The Dante Quartet*, 1987; *Stellar*, 1993). Com eles, o interesse da abstração passa do estudo rítmico das formas desenhadas ao trabalho com a pura percepção da luz e das formas. Trabalhando com desenhos e pinturas sobre a película ou a partir de texturas de objetos e paisagens filmadas, seus filmes exploram os limites da figuração. Influenciados pela psicodelia e religiões orientais, propõem uma outra relação temporal na medida que levariam a outros estágios de consciência (Sitney, 2002, pp. 258-267). Stan Brakhage foi o mais eloquente dos cineastas que desenvolvem o que P. Adams Sitney denominou como cinema lírico, explicitando suas intenções já no início de seu mais famoso texto, *Metáforas da Visão*, escrito em 1963:

Imagine um olho não governado pelas leis fabricadas da perspectiva, um olho livre dos preconceitos da lógica da composição, um olho que não responde aos nomes que a tudo se dá, mas que deve conhecer cada objeto encontrado na vida através da aventura da percepção [...]. Imagine um mundo animado por objetos incompreensíveis e brilhando com uma variedade infinita de movimentos e gradações de cor. Imagine um mundo antes de 'no princípio era o verbo'. (Brakhage, 1983, p.341)

A vasta filmografia de Brakhage pode ser entendida como a exploração da percepção visual, muitas vezes abdicando do som e propondo uma nova relação com a duração experimentada pelo espectador. É verdade que todos os filmes experimentais citados nos últimos parágrafos produziram essencialmente curtas-metragens, mas Brakhage foi mais longe, criando projetos abstratos em tom épico que necessitavam, por sua vez, de maior duração e um pensamento em série, que podem ser vistos separadamente ou como uma só obra. Alguns exemplos destas séries e filmes são:

- *Dog Star Man* (1961-1964): um prelúdio e quatro partes, somando 1h15’;
- *The Art of Vision* (1961-1965): a partir do mesmo material feito para *Dog Star Man*, um só filme de 4h30’;
- *Songs* (1964-1969): 31 filmes, de 3’ a 1h09’, rearranjados de diversas formas, mas também apresentados como um só filme de cerca de 6h;

- *Scenes From Under Childhood* (1967-1970): quatro filmes entre 25' e 45' minutos cada, em um total de 2h15';
- *The Pittsburgh Trilogy* (1970): três filmes que somam 1h40';
- *Sincerity* (1973-80): cinco filmes, total de 2h57';
- *Arabics* (1980-82): 19 filmes, total de 3h20';
- *Tortured Dust* (1984): quatro filmes, total de 1h30';
- *Faustfilm* (1987-89): quatro filmes, total de 2h35';
- "... " (1998): cinco filmes, total de 1h33'.

O visionamento mais cuidadoso das obras desta lista<sup>89</sup> (que, de resto, não é exaustiva) pode revelar, também, que a serialidade criada varia muito de um grupo para outro. *The Pittsburg Trilogy*, por exemplo, é claramente um grupo de três filmes independentes formando, como o próprio título indica, uma trilogia. *Dog Star Man*, por sua vez, é pensado como um épico entre o abstrato e o figurativo, com uma certa evolução temática, ainda que sem uma linha narrativa clara. Este mesmo material daria origem a um filme em partes ainda mais longo, *The Art of Vision*. Em "...", a indefinição do título fazia com que o próprio realizador incentivasse a exibição do filme completo, mas em qualquer ordem entre suas cinco partes. Já na série *Songs*, o próprio Brakhage agrupou os filmes internamente em subgrupos, apresentando-os com outros títulos, até decidir por exibi-los como uma só obra.

É possível afirmar que, pela própria natureza dos filmes experimentais em geral e de Brakhage em particular, o agrupamento de filmes em uma série se dá em uma maneira mais livre do que se estivéssemos com um conjunto de filmes narrativos de curta duração. O que estas séries revelam, no entanto, já é um desejo de criação de filmes com grande duração, a partir de materiais que por si só já oferecem uma experiência duracional sem as arestas narrativas tradicionais. Não se trata aqui das experiências de uma parte do cinema moderno que trabalha as relações temporais indefinidas, multiplicando as possibilidades de duração – pensemos em, por exemplo, nos primeiros filmes de Alain Resnais. O que temos em relação a estes filmes experimentais é uma outra construção temporal, uma ideia de duração que foge de qualquer tentativa de apresentar marcações temporais internas que possam ser comparadas com a duração total de cada filme.

---

<sup>89</sup> Na impossibilidade de encontrar todos esses filmes, confiamos parte das informações ao trabalho de catalogação feito por Fred Camper, em especial na página <https://www.fredcamper.com/Brakhage/Filmography.html>, verificada em 20 de set. de 2024.

Jean-François Lyotard aponta esta característica dos filmes experimentais, quando afirma que a "narrativa acaba por aferrolhar a síntese dos movimentos na ordem dos tempos a representação perspectivista na ordem dos espaços" (Lyotard, 2005, p.223). Embora aponte as diferenças entre o cinema narrativo e aquele mais abstrato ou não-representacional, Lyotard não faz uma defesa automática deste segundo grupo, mas o identifica como um antípoda do primeiro capaz de produzir verdadeiras "intensidades gozosas" (Lyotard, 2005, p.222). Em todo caso, ele reconhece que este cinema apresenta imagens em movimento em outra intensidade, em uma organização que foge da lógica disciplinadora dos movimentos que os circunscreve "nos limites de tolerância, característicos do sistema ou do conjunto determinado" (Lyotard, 2005, pp.222-224).

Se é possível identificar no cinema abstrato a criação de uma nova dimensão temporal, livre das balizas do sistema representativo tradicional, é interessante pensar na sua criação de séries como talvez ainda um desejo de se criar uma nova noção épica. No lugar de grandes narrativas, o movimento da luz e o estímulo háptico que, em seu desenvolvimento, também exigiriam durações cada vez maiores. Ainda que caracterizados por Sitney (2003) como exemplares do cinema lírico, o fato é que os filmes de Brakhage deixaram espaço para que outros cineastas experimentais trabalhassem diretamente a noção de duração, particularmente nos campos do *found footage* ou do cinema estrutural.

Em 1969, Ken Jacobs lançou o seminal *Tom, Tom, the Piper's Son*. A partir de um curta-metragem de 11' de 1905, encontrado em impressão de papel nos registros da Biblioteca do Congresso norte-americano, Jacobs, apresenta um filme de 1h55'. Ora reenquadrando, ora acelerando e desacelerando o curta, ora detendo-se em composições específicas da imagem, ora criando verdadeiras abstrações tendo como base alterações da obra original, Jacobs constrói um ensaio visual sobre os modos de ver e manipular um filme, expandindo, em muito, sua duração original. Seu longa-metragem não somente desconstrói o curta do início do século XX, mas questiona sua própria noção de duração a partir da reexibição experimental, quase científica, como se evidenciasse que a duração de um filme passa sempre por um confronto com a duração da sessão. Assim como o movimento no cinema é uma ilusão provocada pela persistência da visão, a duração não é imanente ao filme, mas circunstancial e dependente de uma série de condições, sejam elas técnicas, contextuais ou subjetivas.

*Tom, Tom, the Piper's Son* (1969), "literalmente um filme de um filme" (Sharits 2015, p.168), transforma a análise fílmica em linguagem cinematográfica e adianta reflexões futuras sobre a seleção e manipulação de fragmentos fílmicos com o propósito de estudo ou recriação. De maneira radical e rigorosa, adianta em décadas as manipulações de trechos de filmes feitas a rodo e disponíveis no *YouTube* hoje em dia. Jacobs também testou os limites da duração em trabalhos futuros, como em *Star Spangled to Death* (2004), composto quase que inteiramente de material de arquivo filmados e coletados por mais de 50 anos, organizados como um ensaio sobre a história recente dos Estados Unidos. O filme, que passou por diversas versões até ser apresentado por Jacobs no Festival de Nova York em 2004, continuou a ter acréscimos feitos pelo realizador nos anos posteriores, variando sua duração de 6h15' a 6h42'.

P. Adams Sitney (2002) identifica, entre os anos 1960 e 1970, um conjunto de filmes com preocupações formais específicas que ele batiza de Cinema Estrutural. Por mais problemática que seja esta definição, o fato é que Sitney percebe algumas preocupações formais em comum, o distanciamento do lirismo e do romantismo de Brakhage e outros realizadores da geração anterior, além da influência da música serial e da arte minimalista. Theo Duarte sintetiza e organiza as características do grupo, quando afirma sobre esta "sensibilidade compartilhada":

Para além dessas eventuais parcerias e aproximações em um mesmo ambiente artístico, essa geração de artistas compartilhava de uma mesma sensibilidade minimalista que surgia no início dos anos 1960, afeita ao uso de sistemas e mecanismos gerativos predeterminados; interesse em padrões de repetição e variação; uso de estruturas não hierárquicas; preferência por operações simplificadas; preocupação com a coerência, regularidade, legibilidade e unicidade da forma geral da obra; *uso da duração estendida e de sua configuração como forma*; interesse reflexivo na natureza do meio artístico, dos materiais e do modo como são percebidos; exploração das modalidades de percepção, cognição e memória dos espectadores; repúdio à expressividade e formas psicodramáticas; questionamento e eventual rejeição ao uso de metáforas e símbolos. (Duarte, 2015, p.50, grifo nosso).

Cineastas deste grupo, como Paul Sharits (*N:O:T:H:I:N:G*, 1968), Hollis Frampton (*Hapax Legomena [nostalgia]*, 1971), e Michael Snow (*Wavelength*, 1967), tinham a preocupação com organização rítmica, a repetição e a duração de seus filmes como alguns de seus principais traços formais. O conjunto de seus filmes oferece, desta maneira, experiências de duração que questionam a noção e a percepção da passagem do tempo e dos instantes, ainda que trabalhem com imagens figurativas, longe das abstrações do cinema lírico. Sharits (1970) chega a escrever um

texto sobre essas experiências com duração. Já Snow trabalha com os limites da duração no minimalista *La région centrale* (1971), onde acompanhamos os movimentos registrados por uma câmera em movimento circular constante, em várias direções, de um mesmo ponto, durante 3h. No entanto, o cineasta que certamente trabalhou de forma mais radical e frontal o "uso da duração estendida e de sua configuração como forma" (Duarte, 2015, p.50) foi Andy Warhol.

Considerado por Sitney como um precursor do chamado Cinema Estrutural, Warhol fez nos anos 1960 filmes que se caracterizam pela câmera fixa, estrutura formal mínima e dilatação temporal. Sua série de quase 500 *Screen Tests* (1964-1966) é o que o próprio título revela: filmes de três a quatro minutos de duração cada um, mostrando alguma personagem do circuito artístico que girava em torno do seu estúdio, a *Factory*. Cada uma das pessoas era instruída a se mover o mínimo possível. Os filmes, silenciosos, eram depois projetados em uma velocidade mais lenta (16fps) do que aquela na qual foram filmados (24fps). O resultado, segundo a curadora Mary Lea Bandy, do MoMa, "é uma fluidez incomum de andamento, um ritmo que contrasta suavemente com a rigidez da iluminação e a ousadia dos *close-ups* de rosto e cabelo" (Brandy, 2003, tradução nossa<sup>90</sup>). Warhol organizava posteriormente as projeções combinando agrupamentos diferentes desses filmes, embora seja possível também considerar todo o projeto como uma grande experiência de mais de 30h de duração sobre a imobilidade, nunca exibidos em sua forma completa<sup>91</sup>.

*Durational Cinema* (Cinema Duracional) é o termo cunhado por Michael Walsh para caracterizar filmes e instalações "que subtraem substancialmente o interesse dramático convencional, desafiam as expectativas estabelecidas de tempo de execução e colocam em primeiro plano a passagem do tempo como uma condição formal do cinema" (Walsh, 2022, p.1, tradução nossa<sup>92</sup>). Os filmes de Warhol são os primeiros a serem analisados por Walsh, que faz questão de afirmar que nem todos os filmes do realizador, mesmo neste início como cineasta, têm a preocupação com a

<sup>90</sup> *The result is an unusual fluidity of pace, a rhythm gently at odds with the starkness of the lighting and the boldness of the close-ups of face and hair.*

<sup>91</sup> No levantamento de melhores filmes de todos os tempos feito pela revista *Sight & Sound* em 2012, o crítico Phillip Dodd colocou os *Screen Tests* como um de seus 10 filmes eleitos, ao lado de filmes como *Um Corpo Que Cai* (*Vertigo*, 1958), de Alfred Hitchcock, e *Levada da Breca* (*Bringing Up Baby*, 1938) de Howard Hawks.

<sup>92</sup> *[The films, videos, and installations that I will call durational are works] that substantially subtract conventional dramatic interest, challenge established expectations of running time, and foreground the passage of time as a formal condition of cinema.*

duração. Para Walsh, a ideia de um cinema duracional tem menos a ver com a duração total de um filme e como ele é segmentado na exibição para driblar esta característica – preocupação central da nossa pesquisa – do que com a maneira como alguns filmes exploram internamente a noção de duração. Em todo caso, alguns filmes de Andy Warhol cumprem qualquer um desses critérios. São os casos, por exemplo, de *Sleep* (1964) e *Empire* (1965).

*Sleep* é baseado na filmagem de uma noite de sono do artista e poeta John Giorno, namorado de Warhol na época. É difícil pensar em um filme que retrate de forma mais radical a imobilidade na duração do que este, desde que ele é formado basicamente por imagens de Giorno, deitado, em várias posições. No entanto, seu aspecto duracional vai muito além. O filme tem 5h20' e é composto por 20 planos diferentes. Alguns destes planos duram 10 segundos, outros 4'. Vários dos planos, no entanto, aparecem repetidos, alguns deles mais de 20 vezes. Finalmente, como no caso dos *Screen Tests*, Warhol filmou *Sleep* a 24 fps e o projetava a 16 fps – as cópias subsequentes dele respeitam esta diferença de velocidade. Tanto pelo seu tema (um homem dormindo), quanto pela utilização de poucas imagens repetidas, e ainda pela sua desaceleração, *Sleep* é um filme sobre a imobilidade e sobre seu efeito na duração. Não é, portanto, somente pela sua longa metragem que Walsh o entende como o primeiro grande exemplo de *durational cinema*, mas principalmente pela radicalização da experiência de pura duração. "A decisão de filmar uma pessoa adormecida é obviamente antitética a qualquer coisa que se espera de um filme narrativo", afirma o autor, "mas não é tematicamente aleatória" (Walsh, 2022, p.37, tradução nossa<sup>93</sup>).

Um corpo dorme, mostram-nos alguns planos organizados com uma certa estrutura. Influenciado por experiências radicais da música minimalista dos anos 1960, particularmente à apresentação feita em 1963 por John Cage da peça "*Vexations*", de 18h de duração, (Walsh, 2022, p.38-39), *Sleep* é realizado e lançado apenas algumas semanas depois. Sua proposta duracional acaba questionando não somente a natureza do filme – narrativa, representacional –, mas também a da própria pessoa que lhe assiste, pois, "pela pura razão da espera, o espectador persistente alteraria

---

<sup>93</sup> *The decision to film a person asleep is obviously antithetical to everything expected from a narrative film, but it is not thematically random.*

sua experiência diante da mesmice da imagem cinematográfica" (Sitney, 2002, p.351, tradução nossa<sup>94</sup>).

Walsh defende que *Sleep* é um dos filmes menos vistos da história, o que é corroborado pelos relatos confusos de que ele é composto de um único plano sequência, ou que sua duração total seria de 8h (Walsh, 2022, p.24). Podemos pensar, no entanto que parte desta confusão reside justamente na dificuldade de lidar com um objeto ao mesmo tempo tão vasto na duração e mínimo em seus elementos; ou com um filme que nos convida à dispersão, ao mesmo tempo que exige um espectador atento para perceber detalhes como a repetição de certas sequências ou mesmo a troca de planos. Como afirma Hermano Callou em sua tese sobre a duração nos filmes experimentais dos anos 1960, "as sessões dos filmes de Warhol são situações experimentais, em que o comportamento do público se transformava em um de seus problemas mais importantes" (Callou, 2020. p.98). O que não deixa de lembrar P. Adams Sitney, que já tinha vaticinado que "Warhol quebrou o mais rígido tabu teórico ao fazer filmes que desafiavam a capacidade do espectador de suportar o vazio ou a mesmice" (Sitney, 2002, p.351, tradução nossa<sup>95</sup>).

Um ano depois, *Empire* leva mais longe a proposta de duração extremada. No lugar do corpo de alguém íntimo que dorme perto da câmera, um prédio turístico gigantesco filmado de longe. No lugar dos rolos de três minutos da câmera bolex usada no filme anterior, uma *Auricon* que permite filmar rolos ininterruptos de mais de 30 minutos (Mekas, 1964). Warhol enquadrou o *Empire State Building* com a ajuda de Jonas Mekas, filmando por cerca de 6h30' a passagem de tempo, o entardecer, as luzes mostrando ainda o movimento dos turistas, o prédio apagando suas luzes quase que completamente. Assim, *Empire* é ao mesmo tempo mais estático (na posição da câmera e na ausência de corte) e mais movimentado (ao longe, muitas luzes e pessoas se movem), com a distância dos corpos e das luzes revelando a duração de uma forma diferente de *Sleep*. Ao contrário deste, no entanto, o material filmado de *Empire* não sofreu nenhuma edição. Ao ser exibido, segundo instruções de Warhol, novamente a 16 fps, o efeito de leve *slow motion* faz sua duração total atingir 8h.

---

<sup>94</sup> *By sheer dint of waiting, the persistent viewer would alter his experience before the sameness of the cinematic image.*

<sup>95</sup> *Warhol broke the most severe theoretical taboo when he made films that challenged the viewer's ability to endure emptiness or sameness.*

Ao contrário dos filmes de duração extremada que analisamos na seção anterior, cujas exhibições em sessões de cinema comerciais ou em festivais exigiram muitas vezes a divisão em duas ou mais partes, os filmes de Andy Warhol foram exibidos em sessões contínuas, em um só fluxo, sem intervalos. É preciso, no entanto, relativizar as características dessas sessões. Primeiro porque, segundo relatos do próprio diretor, ele mesmo incentivava o público a fazer outras coisas, desde beber e fumar até a sair, distrair-se e voltar. O próprio diretor saiu e voltou da primeira sessão de *Sleep*, para desespero de Jonas Mekas, que a tinha programado (Callou, 2020).

A posição de Warhol era claramente livre de preocupação com qualquer suposta aura que as sessões de cinema tinham ganho com o cinema moderno, a cinefilia e os cinemas novos. É como o diretor propusesse um grau de dispersão na sala escura comparável ao da televisão – e certamente distante da dispersão identificada por Benjamin (2013) no cinema. Para além disso, os filmes de duração extremada de Warhol sempre foram programados em sessões que desafiam a noção tradicional de sessão de cinema. Isto aconteceu, por exemplo, quando exibiu *Empire* no fundo dos shows da banda *Velvet Underground*, deslocando não somente o dispositivo de exibição, como a própria finalidade do filme. Ou, ainda, quando a *Tate Modern* de Londres exibiu *Sleep* em 2007 em *looping* durante 18h, aproximando ainda mais o filme de sua origem na obra de Satie/Cage, incluindo durante a projeção uma performance com a presença do próprio John Giorno, apresentações musicais e até mesmo uma conferência sobre o filme<sup>96</sup>. É preciso citar, também, o filme *Four Stars*, de 1967, composto de filmagens diversas da *Factory*, mas exibido somente uma vez em suas 25h de duração – nas exhibições subsequentes, Warhol sempre dividiu o filme em partes menores, algumas delas inclusive ganhando vida como filmes específicos.

Pela sua forma e pelos diferentes tipos de exibição, estes filmes convidam o espectador a compor seu próprio tempo e sua própria relação com a percepção e com o tédio. Pode-se perguntar, evidentemente, como estas sessões aconteceriam nos dias de hoje, povoados pelos aparelhos de celular que certamente registrariam e espalhariam trechos curtos das projeções, como também ajudariam a passar o tempo com outras imagens, textos e distrações. O fato é que, pelas características apontadas e questionamentos que provocavam quanto à espetatorialidade, os filmes de longa

---

<sup>96</sup> [https://warholstars.org/andy\\_warhol\\_sleep\\_vexations.html](https://warholstars.org/andy_warhol_sleep_vexations.html), acesso em 17 de setembro de 2024.

duração de Warhol antecipam muitas das experiências de duração que algumas instalações de vídeo iriam propor nas décadas seguintes.

A maior parte das instalações, por sua natureza, não trabalham com a organização em uma sessão. As obras exibidas têm, evidentemente, uma duração, mas a exibição em *looping*, aliada com o fato de que o observador poder entrar e sair em qualquer momento e permanecer ali quanto tempo desejar, faz com que a noção de duração de visionamento não tenha o mesmo sentido que tem de quando pensamos o visionamento de um filme na sala de cinema, ou mesmo em DVD ou num *streaming*. Por mais que possamos interromper a exibição e voltar, ou mesmo sair da sala de cinema, o pacto estabelecido com essas mídias domésticas é muito diferente da "duração aberta" proposta pelas instalações. Ainda assim, é preciso falar rapidamente de duas obras que estabelecem uma noção de duração de sessão justamente pela apropriação da duração de uma imagem cinematográfica pré-existente e pela distorção e construção de uma nova duração extremada.

Tomemos, primeiro, a obra de Douglas Gordon. Um de seus trabalhos mais conhecidos, *24 Hour Psycho* (1993), como o próprio título já explicita, transforma o filme de Hitchcock de 1960 em uma instalação que dura o dia inteiro, através da desaceleração para cerca de dois fotogramas por segundo. Projetada em um telão no meio de uma sala, sem som, a instalação propõe uma fruição completamente diferente de um filme muito popular, retrabalhando a memória do espectador através do contato com trechos específicos em uma velocidade nunca antes vista. A famosa cena do assassinato de Marion Crane no chuveiro, por exemplo, dura cerca de 30' na instalação. A natureza da mídia e a duração exacerbada pressupõe, no entanto, que a grande maioria dos espectadores – se não a totalidade – não verá *24h Psycho* por completo. A dilatação da duração é, logo, conceitualmente colocada, mas só acontece na prática por trechos que irão variar muito de espectador para espectador, a depender da hora em que este chega na instalação e quanto tempo permanece frente a tela (sem falar no grau de atenção dispendido para vê-la). Em 2008, Gordon criaria uma variação chamada *24 Hour Psycho Back and Forth and To and Fro*, em que a projeção acontecia em duas telas vizinhas, só que uma delas com o filme em reverso, fazendo com que as projeções se encontrassem no meio do dia e depois voltassem a se afastar, como em um efeito de dobra no tempo.

Ainda mais radical é sua obra *5 Year Drive-By*, em que ele desacelera o filme *Rastros de Ódio* (*The Searchers*, 1956), de John Ford, fazendo com que a projeção

dure cinco anos, coincidindo o tempo de duração com o tempo diegético do filme. A ideia da obra nasce de uma frustração infantil, quando o artista assistiu ao filme de Ford na TV e não conseguia entender como uma história que durava cinco anos podia caber em um filme de 1h53'. Na carta de intenções de Gordon<sup>97</sup> para a Bienal de Arte de Lyon, em 1995, ele deixa claro o caráter matemático de seu trabalho (ver fig. 6):

Figura 6 – Carta de intenção de Douglas Gordon para Bienal de Arte de Lyon.

Fax reçu de : 4481413533789 19/02/97 11:49 Pg: 4

113 minutes of cinema time : 5 years in real time  
 so, converting this to days...  
 113 minutes of cinema time : 5 x 365 (days) + 1 (day for a leap year)  
 = 1826 days  
 and, converting this to hours...  
 113 minutes of cinema time : 1826 x 24 (hours)  
 = 43824 hours  
 and, converting this to minutes...  
 113 minutes of cinema time : 43824 x 60 (minutes)  
 = 2629440 minutes  
 so,  
 113 minutes of cinema time equates to 2629440 minutes in real time.

It follows that,  
 1 minute of cinema time :  $2629440 \div 113$   
 1 minute of cinema time : 23269.38 minutes in real time.  
 and further,  
 1 second of cinema time : 23269.38 seconds in real time  
 = 387.823 minutes in real time  
 1 second of cinema time = 6.46 hours in real time.

END.

Fonte: Douglas Gordon - *5 year drive-by; proposal for a public artwork* (1995).

Ao contrário de sua instalação baseada no filme de Hitchcock, a duração radical de *5 Year Drive-By* só existe na intenção. Em nenhuma das vezes em que foi montada, ela durou exatamente o proposto pelo artista. Em Lyon, onde estreou em 1995, ela durou três meses, com a desaceleração programada para que o filme durasse o número de dias disponível pelo evento. Em 2001, no deserto de Nevada,

<sup>97</sup> Disponível em <https://aup.e-flux.com/project/douglas-gordon/>, acesso em 30 nov. 2024.

ele conseguiu exibir em condições mais próximas da que ele gostaria, fazendo com que cada fotograma durasse cerca de incríveis 15', retirando do filme qualquer noção de movimento e aproximando a obra da projeção de fotos. Mais ainda do que em *24h Psycho*, nesta instalação a duração é uma proposta, um conceito que vai determinar a velocidade de projeção.

Uma outra experiência que dura um dia é a de *The Clock* (2010), de Christian Marclay. A proposta é conceitualmente simples: durante 24h, a projeção revela, a cada minuto, uma imagem ou som de um filme que mostra aquele minuto do momento em que o espectador vê a instalação. Uma profusão de relógios de todos os tipos e alguns diálogos servem, então, para marcar a hora para o espectador, lembrando-o constantemente do momento. Ao contrário da experiência fílmica no cinema, onde o espectador pode se perder na duração narrativa e esquecer o tempo do mundo, em *The Clock* ele é forçado a lembrar dele a cada minuto. Através da construção de *raccords* visuais e sonoros, cria-se um jogo com o espectador e a *collage* de 1440 trechos de filmes de diversas épocas, nacionalidades, cores, estéticas e ritmos. Se *24h Psycho* traz a consciência da duração pela desaceleração e o tédio, *The Clock*, por sua vez, trabalha entre a previsibilidade – o espectador sabe que o próximo minuto será mostrado ou mencionado – e a surpresa – pela aparição do trecho de um filme novo, pela criação de uma nova relação entre filmes diferentes. Assim, uma espécie de hipnose fragmentada é proposta pela instalação de Marclay, no lugar da fascínio pela quase imobilidade das obras de Douglas Gordon.

As instalações de Gordon e Marclay são marcantes em vários níveis. Ambas se apropriam de imagens e movimento do cinema – seja de um ou vários filmes – para construir uma obra que faz o espectador sentir ou refletir sobre a duração. Elas trabalham com projeções feitas em espaços outros que não a sala de cinema. Elas esperam que o espectador as acompanhe e criem sua própria experiência, sem que necessariamente ele a veja por completo – podemos imaginar que algumas pessoas assistiram a *The Clock* por inteiro, mas é razoável deduzir que, mesmo dentro deste pequeno grupo, quase ninguém assistiu em uma só sessão, mas através de visitas planejadas em horários diferentes. Tanto *24h Psycho* e *The Clock* permitem a programação do espectador: se exibida conforme a instrução de seus autores, o visitante sabe que verá diferentes trechos se vier a visitar diferentes horários da exposição. Eles propõem a reflexão sobre o tempo, mas, como qualquer videoinstalação, permite seu acesso a qualquer momento, assim como seu abandono.

Esta é, pois, uma das maiores características das videoinstalações que é, de certa forma, compartilhada com os filmes experimentais de duração extremada, como os de Andy Warhol. Estes filmes e instalações quase não têm um final que é esperado. O espectador é que interrompe o fluxo das imagens. Ainda que seja possível alguém sair da sala de cinema convencional a qualquer momento – para ir ao banheiro, para comer algo ou simplesmente para abandonar a sessão definitivamente – o dispositivo do cinema não propõe esta atitude a priori. Uma sessão de filme tem horário para começar e o fluxo do filme vai acontecer, se nenhum incidente operacional acontecer, segundo sua cadência e duração (Aumont, 2012; Comolli, 2019). Findada a sessão, os espectadores devem sair da sala, para que outra sessão – do mesmo filme, ou não – comece. Quando o VHS popularizou o hábito de se ver filmes em casa no horário que fosse desejado, essa relação mudou, evidentemente. Como no DVD ou no *streaming*, começa-se um filme quando se deseja, pausa-se ele quando quiser. Ainda assim, a postura do espectador é se deixar guiar pela proposta do objeto audiovisual que tem em mãos (ou no computador): começa-se do início e, a princípio, deve-se seguir assim até o fim do filme, ou pelo menos até o fim de alguma parte indicada (um episódio, um capítulo, uma parte dividida da próxima por um intervalo explicitado na tela). O tempo do cinema “é o tempo compartilhado entre filme e espectador” (Comolli, 2019, p.45, tradução nossa<sup>98</sup>). As obras de duração extrema do cinema experimental e da videoarte, ao contrário, permitem a chegada e a saída em qualquer ponto. O espectador embarca no filme/obra quando quiser, e salta fora quando desejar, quando o trecho que ele experencia o permite chegar no conceito, na ideia, na sensação de duração proposta – ou quando estiver na hora do seu próximo compromisso.

## 2.6 DO CINEMA EXPERIMENTAL AO *SLOW CINEMA*

Walsh (2022) propõe três ondas do que ele caracteriza como Cinema Duracional: a vanguarda norte-americana dos anos 1960-70 cuja preocupação formal principal é a duração – isto é, as obras de Warhol, Snow, Frampton etc. Ele ainda

---

<sup>98</sup> [Ce temps], c'est le temps partagé entre film et spectateur.

identifica a cineasta belga Chantal Akerman como uma figura-chave que de certa forma faz a ponte entre esta primeira onda e a seguinte, composta principalmente de filmes francófonos e com forte presença feminina, como Marguerite Duras e Danielle Huillet.

Akerman viveu em Nova York no início dos anos 1970, onde conheceu vários cineastas através do *Anthology Film Archive*, aproximando-se em especial Michael Snow. A influência dos filmes duracionais desta geração na obra da cineasta dos anos 1970 é evidente, de curtas como *La Chambre* (1972), longas documentais como *Hotel Monterey* (1973) a trabalhos de ficção como *Jeanne Dielman, 23, quai du commerce, 1080 Bruxelles* (1974). Além disso, seria possível ver a preocupação duracional em obras mais recentes de Akerman adaptadas ou concebidas como videoinstalações, como *D'Est, au bord de la fiction* (1995) ou *Now* (2015), o que a coloca, ainda segundo Walsh (2022, pp.87-88), como uma cineasta que perpassa as três ondas do Cinema Duracional.

Se as duas primeiras ondas propostas por Walsh são coerentes e razoavelmente delimitadas (o cinema experimental norte-americano dos anos 1960/1970 de um lado; o cinema europeu dos anos 1970, fortemente ligado a festivais, de outro), já não podemos dizer o mesmo do que ele identifica como a terceira onda do cinema duracional. É verdade que o autor tenta identificar obras que se relacionam com o universo fílmico que, pelo trabalho com os planos longos e o ritmo lento, adentram o espaço das galerias ou nascem dentro delas para questionar a própria noção de duração no cinema. Neste grupo, ele inclui tanto os trabalhos já citados de Douglas Gordon e Christian Marclay, quanto os filmes de Lav Diaz e Wang Bing.

Embora argumente corretamente que é graças às câmeras digitais que estes dois últimos cineastas conseguem produzir suas obras, parece-nos um pouco forçado colocá-los como parte de um mesmo grupo junto a Gordon e Marclay. Estes artistas trabalham a duração na forma da instalação, através de material de arquivo de cinema e com um trabalho lógico-matemático sobre o tempo (desacelerar um filme para ele durar 24h; colecionar fragmentos que mostrem todos os minutos de um dia). Os dois cineastas orientais, por sua vez, parecem construir, através do cinema, uma reflexão sensorial e política através da duração. O mais curioso é que Walsh faz questão de diferenciar sua noção de Cinema Duracional daquela de *Slow Cinema*, embora admita as semelhanças entre elas (Walsh, 2022, p.18). A ideia de *Slow Cinema*, no entanto, parece descrever melhor o conjunto de filmes de Bing e Diaz. Isto não quer dizer,

evidentemente, que os filmes destes realizadores não carreguem o questionamento sobre a própria sala de cinema enquanto dispositivo de visionamento e que seus trabalhos, eventualmente, não adentrem nas galerias. Insistimos, no entanto, que eles parecem fazer parte de um conjunto com características distintas daquelas da videoinstalação.

*Slow Cinema* é um termo usado pela crítica anglo-saxã para se referir a filmes de longos planos, centrados na contemplação da imagem e na passagem do tempo. Curioso pensar que a origem do termo tenha vindo de um crítico francês, Michel Ciment, quando identificou essa tendência no catálogo do *46th San Francisco International Film Festival* (2003). Naquela edição do festival, Ciment identificou em vários filmes selecionados um pendor para a lentidão (*slowness*, no original), os planos longos, o arrefecimento do drama. A gênese desta tendência estaria em filmes modernistas das décadas de 1960 e 1970, como os de Michelangelo Antonioni e Andrei Tarkovski. Ciment ainda destaca como parte desta linhagem trabalhos feitos na última década do século XX por cineastas como Theo Angelopoulos (*Um Olhar a Cada Dia*, 1995), Nuri Bilge Ceylan (*Nuens de Maio*, 1999), Manoel de Oliveira (*Viagem ao Princípio do Mundo*, 1997), Béla Tarr (*Sátántangó*, 1994), Abbas Kiarostami (*O Vento nos Levará*, 1999), Tsai Ming-liang (*O Buraco*, 1998), só para ficarmos em um conjunto de exemplos que nos permite verificar como esse fenômeno se apresenta espalhado pelo mundo – e não mais concentrado na Europa e Estados Unidos.

A partir das ideias propostas no texto inaugural de Ciment, autores anglo-saxões como Matthew Flanagan (2008) adotaram o termo *slow cinema* e o identificaram a realizadores como Pedro Costa (*No Quarto de Vanda*, 2000), Bruno Dumont (*Flandres*, 2006), Gus van Sant (*Gerry*, 2002; *Last Days*, 2005), Lisandro Alonso (*Los Muertos*, 2004). Se Ciment e Flanagan identificam no *slow cinema* o contraponto aos *blockbusters* hollywoodianos, cada vez mais centrados na ação, nos planos rápidos e com excesso de efeitos especiais, é preciso lembrar que boa parte do chamado *slow cinema* surge ou se desenvolve justamente pelas facilidades da nova tecnologia digital para as filmagens.

As câmeras digitais surgidas no final do século XX e desenvolvidas no início do século XXI, por serem mais baratas e não exigirem o processamento da imagem em um laboratório fotoquímico, se popularizam rapidamente em países longe da Europa e Estados Unidos. Além disso, o digital também possibilita que os planos durem mais,

pois não possuem mais a mesma limitação dada pelo tamanho do rolo de filme, como acontecia na película. Se podemos identificar no cinema europeu e asiático do século XX já a tendência para este cinema da lentidão, com os filmes de Tarkovski, Béla Tarr ou Hou Hsiao-Hsien, ainda com o uso da película, o fato é que o digital atuou, sim, como facilitador para esta estética do plano longo pelo mundo.

Os filmes de Lav Diaz e Wang Bing surgem neste contexto. Mais do que a lentidão desses filmes, no entanto, interessa-nos nos filmes desses dois realizadores a maneira como eles trabalham a longa duração dos seus filmes. Ou seja, para além de serem identificados como *Durational Films* ou *Slow Cinema*, alguns de seus filmes trazem o desafio por serem propostos como filmes para a sala de cinema, mas com uma duração muito além da média dos longas-metragens.

Wang Bing surgiu como cineasta em 2002, com o filme *A Oeste dos Trilhos* (*Tiě xī qū*), com cerca de 9h10' de duração. Lançado inicialmente em uma versão de 6h no Festival internacional do filme de Jeonju, foi no Festival de Locarno, em janeiro de 2003, que ele estreou sua versão mais longa, pela qual é mais conhecido. Composto por três partes, mostra a vida de trabalhadores de um complexo industrial decadente em Shenyang, no nordeste da China. Bing filmou na região por dois anos, portando uma pequena câmera mini DV. Seu filme de estreia, considerado um dos mais importantes do início do século XXI, mostrava ao mesmo tempo seu talento como observador que sabia captar os ambientes e pessoas e um artista muito preocupado com os enquadramentos e o potencial de um equipamento a princípio tão limitado. Apesar da divisão em três capítulos, que oferece mais uma partição geográfica do que temática, Bing oferece sem dúvida um filme coerente, com unidade inquestionável. Como afirma o crítico Fabio Andrade, "não existem, nas 9 horas do longa de estreia de Wang Bing, três filmes complementares, mas sim um filme só em que o acúmulo e a circulação de elementos visuais e narrativos são necessários para a impressão do todo." (Andrade, 2008).

O cineasta vai desenvolver outros filmes com duração fora do comum, como o ainda mais radical *Petróleo Cru* (*Cǎi yóu rì jì*, 2008), com 14h de duração, exibido a primeira vez como uma videoinstalação. A partir daí, Bing vai alternar filmes com duração mais padronizada com aqueles de duração extrema, dividindo-se entre a sala de cinema e a instalação de arte. Em seu projeto mais recente, *Juventude* (*qīng chūn*), ele preferiu dividir o projeto uma série de filmes, estreando-os inclusive em festivais diferentes: *Primavera* (*Qīngchūn*), de 3h32', estreou no Festival de Cannes em 2023;

Tempos Difíceis (*Qīngchūn: ku*), de 3h47', estreou no Festival de Locarno em 2024; e Regresso (*Qīngchūn: Guī*), de 2h32', que estreou no Festival de Veneza também em 2024. Se a estratégia de lançamento destes últimos filmes foi mais tradicional, investindo na trilogia em vez de em um só filme muito longo, Bing pode também se dar o direito de estrear uma videoinstalação composta supostamente de um só plano de 15h de duração, que acompanha os trabalhadores em uma fábrica têxtil na China. Mais uma vez, com *15 hours* (2017), Bing testa os limites da duração em um local de fruição com características diferentes da do cinema, mas certamente tornadas possíveis graças à tecnologia digital. Os limites tecnológicos, no entanto, ainda se fizeram presentes, e há quatro interrupções no filme em função da necessidade de troca de bateria da câmera (Balsom, 2021).

Os trabalhos de duração fora do comum de Wang Bing também se relacionam com uma tradição de documentário que passa por *Shoah* (1985), de Claude Lanzmann, com 9h30'. Em ambos os casos, a longa duração é usada para o aprofundamento da abordagem de temas que têm fortes aspectos históricos e políticos, ainda que o filme de Lanzmann se apoie muito mais na palavra. Outra característica é a forma como ambos os projetos também levaram seus respectivos realizadores a estender o tema em outros filmes, seja pelo reaproveitamento de material não utilizado, seja por meio de filmagens adicionais<sup>99</sup>. O formato de longa duração parece servir também documentários de outras naturezas, sejam observacionais, como alguns filmes de Frederick Wiseman (*Near Death*, 1989, 5h55'; *City Hall*, 2020, 4h30'), sejam de reconstituição de um fato, como *O.J.: Made in America* (2016, 7h40'). De qualquer modo, nenhum deles parece explorar as especificidades oferecidas pelo suporte digital como Wang faz com seus filmes. Se algum paralelo possível com seus filmes pode ser encontrado na ficção do século XXI, talvez seja nas ficções do filipino Lav Diaz.

Assim como Bing, Diaz é um nome também associado ao *Durational Cinema* e ao *Slow Cinema*. Ambos os realizadores exploram a duração para além de qualquer limite tradicional. Além disso, os filmes do diretor filipino também são compostos para explorar, através da ficção, as histórias do seu país, a violência política das colonizações e seus reflexos na atualidade. É na confluência entre a estética da duração extrema e o fazer historiográfico que Lúcia Ramos Monteiro identifica na obra

---

<sup>99</sup> Lanzmann lançou outros quatro longas-metragens com material não utilizado em *Shoah*, além de uma série, lançados entre 1991 e 2017.

de Diaz um "conceito próprio de longa duração" (Monteiro, 2019, p.203) Seus filmes também aproveitam as facilidades da câmera digital, explorando longos planos sem corte. Como afirma Çağlayan (2014), "as tecnologias digitais são ainda mais pertinentes para cineastas como Lav Diaz, cujos filmes emergem de uma indústria cinematográfica abandonada por meio da produção de filmes de estilo guerrilha" (Çağlayan, 2014, p.54, tradução nossa<sup>100</sup>). É justamente com a chegada da tecnologia digital que os filmes dirigidos por Diaz vão apresentar essas características.

Dentre todos os cineastas do século XXI, Diaz é provavelmente aquele que apresenta o conjunto mais volumoso e coerente de filmes com duração extrema<sup>101</sup>. Como exemplo, podemos citar *Evolução de uma Família Filipina (Ebolusyon ng Isang Pamilyang Pilipinom, 2004, 10h25')*, *Death in the Land of Encantos (Kagadanan Sa Banwaan Ning Mga Engkanto, 2007, 9h)*, *Melancolia (2008, 7h30)*, entre outros. De uma filmografia de cerca de 28 títulos dirigidos por ele, 14 têm duração superior a 4h, de *Batang West Side (2001, 6h15')* a *Phantosmia (2024, 4h05')* – e destes, dez duram mais que 6h. A maioria deles são projetados sem divisão de partes, convidando o espectador a mergulhar no fluxo das histórias que mesclam narrativas de personagens com a História do país, composto por planos longos e de andamento lento.

Se é possível identificar na tendência de um cinema mais lento a resposta estética ao excesso de ação dos *blockbusters*, podemos pensar os filmes de longuíssima duração como uma resposta direta às séries de TV e *streaming*. Enquanto as séries acabam criando uma nova forma de espectador, aquele que se submete às chamadas maratonas de temporadas completas (*binge watching*), filmes como os de Diaz propõem um novo desafio, que é exigir o tempo necessário maior que o esperado de um filme para se obter a fruição da melhor forma. É como se as séries promovessem o consumo fragmentado, ainda que em blocos definidos pelas temporadas maratonadas, enquanto os filmes de longuíssima duração trabalham com a ideia de longas imersões em um tempo dilatado, remetendo à tendência explorada pelo cinema experimental, ainda que ancorados em uma narrativa identificável. A oposição, então, não se dá somente entre narrativas rápidas e lentas, mas entre ritmos

<sup>100</sup> [...] digital technologies are even more pertinent for filmmakers like Lav Diaz, whose films emerge from a derelict film industry by way of producing guerrilla-style films [...].

<sup>101</sup> Pelo levantamento feito por Walsh (2022, p.203), entre 2000 e 2022, Diaz tinha realizado 20 longas que durava juntos 96h29' – o que daria uma média de 4h49' por filme.

e fruições diferentes que são esperados em formatos de longa duração. "No caso dos filmes de Diaz mais francamente históricos, a longa duração pode ser encarada como alegoria do tempo histórico filipino, marcado por catástrofes que não se curam, por permanências e repetições" (Monteiro, 2017a, p.437).

## 2.7 DO SLOW CINEMA AO CINEMA SEM FIM

O progresso tecnológico parece ilimitado, mas ao mesmo tempo cada desenvolvimento traz-nos de volta à questão sobre a natureza e a origem do cinema – então “Para onde vai o cinema?” na verdade significa “De onde vem o cinema?”. Não tenho uma resposta para essa pergunta. A única coisa que sei é que cabe a nós descobrir: temos que encontrar... o DNA do cinema! [Risos] Então a minha ideia é “abraçar o que está por vir”, abraçar a nova tecnologia digital. O digital está se desenvolvendo: se o abraçarmos, talvez consigamos compreender o cinema, e colocar o cinema do lado certo, na linha da frente da luta. (Diaz, Guarnieri, 2013, tradução nossa<sup>102</sup>)

*Slow Cinema* é um conceito que serve para dar conta de uma tendência do século XX facilitada, mas não determinada, pela tecnologia. Ele estaria dentro de uma tradição maior que Walsh (2022) identifica como Cinema Duracional, isto é, filmes que promovem através da estética um pensamento ligado à experiência da duração. Estes conceitos, que ajudam a estabelecer constelações de filmes a partir de critérios sincrônicos e diacrônicos, permitem também a entrada no trabalho específico de alguns cineastas que colocam a questão da duração como central de seus filmes, estética e politicamente falando, como é o caso de Lav Diaz. No entanto, quando pensamos no problema dos longas de duração maior do que o padrão, esses conceitos se mostram insuficientes. É verdade que, no panorama dos festivais, as tendências apresentadas eram, se não dominantes, bastante frequentes. Mas a longa duração parece se espriar hoje também pelo menos em três outras frentes.

---

<sup>102</sup> *The technological progress seems limitless, but at the same time every development brings us back to the question on the nature and the origin of cinema – so “Where is cinema going?” actually means “Where does cinema come from?”. I don’t have an answer to that question. The only thing I know is that it’s up to us to find out: we have to find... cinema’s DNA! [Laughs] So my idea is “embrace what is coming”, embrace the new digital technology. Digital is developing and developing: if we embrace it, maybe we will be able to understand cinema, and put cinema on the right side, in the front line of the struggle.*

Primeiro, como já citado, no universo das séries. Como já expusemos no capítulo 1, os filmes seriados sempre fizeram parte do cinema, embora tenham se deslocado, com a chegada da televisão, para esta mídia. De natureza fragmentada, divididas em episódios, as séries acabaram, nos últimos 30 anos, desenvolvendo arcos dramáticos que sugeriram a possibilidade de visionamentos sem a espera de uma semana para a outra. O lançamento de temporadas de séries em VHS e DVD possibilitaram maratona-las, em uma espécie de retorno à longa duração, com a diferença de que, em casa, o espectador tem total controle para parar e interromper a narrativa em qualquer ponto, independente inclusive da sugestão de segmentação apresentada pela série. A prática, no entanto, torna-se ainda mais popular com a chegada dos serviços de *streaming*, que desmaterializam de vez a experiência do *home video* e estimulam o visionamento de temporadas inteiras como formas de consumo. Assim, a Netflix pode lançar de uma só vez a primeira temporada de *Stranger Things* em 15 de julho de 2016, promovendo uma verdadeira corrida graças ao *hype* criado pela publicidade. Concebida misturando uma estratégia de apelo à nostalgia com o impulso algorítmico (Pacete, 2016), a série é exemplar da tendência do consumo rápido estimulado pelo *binge watching* (Butler, 2018; Comolli, 2019).

Para além das séries, alguns artigos de jornais e revistas afirmam que o consumo de narrativas longas se torna uma tendência também nas salas de cinema. Em outubro de 2023, a revista *The Economist* analisou a duração de 100 mil filmes lançados desde 1930, chegando à conclusão de que a duração média dos longas aumentou 32% – de 1h21' daquele ano, para 1h47' de hoje. A revista britânica utilizou para este fim a base de dados do *Internet Movie Database* (IMDb), e suas conclusões foram divulgadas em vários veículos em todo o mundo. Um olhar atento do jornalista Sam Adams (2023), do site *Slate*, no entanto, chega a uma conclusão ligeiramente diferente: não é tanto a média geral de duração que está aumentando, mas simplesmente os filmes que atingem maior bilheteria que estão bem mais longos. Adams cita uma pesquisa feita em 2018 do cientista de dados Przemysław Jarząbek, que parte do mesmo banco de dados, mas apresenta de forma clara a manipulação e interpretação dos critérios para demonstrar seu ponto. Em todo caso, é verdade que os *blockbusters* estão mais longos em média que os filmes populares de décadas passadas. As razões para isso podem ter origem tanto pela facilidade da produção e exibição digital, quanto pela reorganização da cadeia de exibição em multiplexes, quanto como uma resposta à prática de *binge watching* das séries. Em um mundo

marcado pela oferta de distração cada vez mais fragmentada, o cinema ainda ofereceria a imersão por uma duração longa.

Ainda que seja perceptível o aumento da duração destes filmes, a barreira de 4h de duração é raramente ultrapassada. Ela simplesmente não é prática, nem economicamente vantajosa, exigindo o intervalo – artifício que, na prática, só diminuiria o número de sessões. É por isso que os filmes de duração extrema lançados em festivais se apresentam também, à sua maneira, como uma espécie de resistência à standardização do tempo. Por isso, se pensamos em um terceiro grupo de produtos audiovisuais que trabalha com a duração para além dos padrões de exibição normais, é preciso procurar nos casos específicos de filmes que também tentam construir novas maneiras de segmentação interna e de distribuição.

Poderíamos citar aqui o projeto *DAU*, que começou a ser filmado em 2007 como um longa-metragem biográfico sobre o cientista russo Lev Landau, dirigido por Ilya Khrzhanovsky. Ao final das filmagens e graças ao encontro do realizador com um financiador, ele se transformou em um experimento socioantropológico cujos filmes que dali saíram só são uma consequência: de 2009 a 2011, centenas de pessoas viveram confinadas em um grande cenário construído em um terreno de 12 mil m<sup>2</sup> na Ucrânia, atuando como personagens. Durante este tempo, 700h de material bruto foram filmadas. Depois de vários anos de montagem e pós-produção, Khrzhanovsky finalizou mais 13 longas-metragens com esse material, dando origem a algumas exibições imersivas em espaços criados como visitas em Berlim, Paris e Londres, a partir de 2019.

Bastante criticado pela lentidão das cenas, pela tênue linha narrativa construída, assim como pelo eventual uso da violência e sexo explícito, o realizador resolve lançar dois destes longas-metragens em festivais. Em 2020, então, *DAU-12. Natasha* estreia na competição principal do Festival de Cinema de Berlim em 2020, enquanto *DAU-13. Degeneration* é exibido no mesmo festival, em sessão especial. Enquanto este 13º filme dura 6h, a soma de todos os longas ultrapassa as 30h de duração. No entanto, Khrzhanovsky expandiu o projeto *DAU* para uma série de livros, conferências, instalações e o que ele chama de *Dau.Digital*, onde todas as 700 horas de material bruto estarão disponíveis<sup>103</sup> (Macnab, 2019; Kukota, 2019).

---

<sup>103</sup> Para mais detalhes, recomendamos a página do projeto *Dau.Digital*, em: <https://www.dau.com/en/about-us>; a matéria feita para o BFI por Geoffrey Macnab, em <https://www2.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/features/dau-ilya-khrzhanovsky-report->

*DAU* se mostra, desta maneira, um projeto inclassificável. Ao mesmo tempo um conjunto de 14 longas-metragens, alguns já com duração fora do padrão, mas também uma experiência de instalação e quase a concretização de uma espécie de cinema sem fim, que documenta a vida de centenas pessoas durante dois anos e que em algum momento vai disponibilizar todo este material. Kracauer (1960, p.233) sustenta que tanto os filmes quanto os romances aspiram à infinitude, isto é, mesmo que as narrativas se dirijam para uma esperada, quando não desejada conclusão, é construída no leitor e espectador a sensação de que ela pode não ter fim. O teórico alemão ilustra a ideia de infinitude através do desejo expresso por Fernand Léger de filmar a vida de um casal durante 24 horas ininterruptas. Ele conclui, porém, a impossibilidade deste filme, que "não retrataria apenas uma amostra da vida cotidiana, mas, ao retratá-la, dissolveria os contornos familiares dessa vida e exporia o que nossas noções convencionais dela escondem — suas raízes amplamente ramificadas na existência crua" (Kracauer, 1960, pp.63-64, tradução nossa<sup>104</sup>). *DAU* parece uma obra não somente infinita, mas situada entre o desejo de um cinema sem fim e a tele-realidade. Pelo pouco que conseguimos ver desse projeto, é melhor avançar para mergulhos dos quais é possível voltar à superfície.

Dois filmes realizados por diretores da mesma geração parecem trabalhar a ideia de um cinema de ficção sem fim de uma forma não somente mais palpável, mas com profundos diálogos com a sua realidade em sua volta. Primeiro, *As Mil e Uma Noites* (2015), de Miguel Gomes. O projeto se inspira livremente no *Livro das As Mil e Uma Noites*, coleção de contos árabes, persas e indianos emoldurados pela narração de Xerazade. No tríptico de Gomes, o artifício maior é a articulação das fábulas contadas com uma espécie de moldura expandida – não há somente Xerazade narrando as histórias, mas uma equipe de filme em crise tentando filmar o projeto – que reflete a situação atual de crise social e econômica de Portugal no momento da feitura do filme.

Se caracterizamos o projeto como tríptico é porque ele foi exibido nos cinemas como três filmes, ou volumes, de durações semelhantes – *O Inquieto* (2h05'), *O*

---

[and-first-look](#); bem como o *compendium* do mestrado em *Narrative Environments* dedicado ao projeto, em <https://narrative-environments.github.io/CourseCompendium/Dau-Project.html>; e o artigo de Irene Kukota para o site *Izba Artas*, em <https://www.izbaarts.com/dau-film-review-2/>.

<sup>104</sup> [Such] a film would not just portray a sample of everyday life but, in portraying it, dissolve the familiar contours of that life and expose what our conventional notions of it conceal from view—its widely ramified roots in crude existence.

Desolado (2h12') e O Encantado (2h05'). Eles podem ser vistos em separado, mas têm também uma unidade. Em entrevista para o crítico Luiz Carlos Merten, Gomes declara: "fui contratado para fazer um filme e terminei fazendo três, mas creio que eles, no fundo, são um só. Minha expectativa é que o público viaje nos três filmes como se fosse um" (Merten, Gomes, 2015). Como o próprio realizador revela na mesma entrevista, a decisão de dividir o filme em três surge na montagem, quando as durações de cada episódio foram se definindo. "Por contrato, não deveria exceder três horas e meia. Como fiz três de duas horas cada um, creio que me mantive no contrato".

Pela maneira que se apresenta, no entanto, os filmes podem ser vistos em separado. O Volume 2, O Desolado, foi indicado sozinho como o representante de Portugal ao Oscar naquele ano. Embora aposte na autorreflexividade e na metalinguagem, o Volume 1 não se preocupa em explicar ao espectador como será organizado o projeto tríptico, revelando a figura de Xerazade somente depois de 25 minutos. Pelo contrário, "é possível que o espectador de cinema tenha ficado confuso com planos longos e a montagem disjuntiva desses minutos iniciais" (Monteiro, 2017b, p.119). As Mil e uma Noites de Miguel Gomes se apresenta, assim, como um filme múltiplo e fragmentado, cuja estrutura nem sempre é definida, e se baseia em um princípio explicitado no título extraído da obra literária: não há, a rigor, 1001 histórias, mas um número enorme, impossível de se definir. Leonardo Bomfim (2023, pp.84-85) identifica em filmes anteriores do cineasta esta tendência à multiplicidade narrativa, aos caminhos que se bifurcam, como é o caso das histórias bipartidas de *Aquele Querido Mês de Agosto* (2008) e *Tabu* (2012). A multiplicidade e fragmentação do tríptico de Miguel Gomes, cuja duração total é de cerca de 6h22', apresenta-se em estilhaços para refletir sobre a situação atual de Portugal e da Europa<sup>105</sup>. Em um formato semelhante, mas com objetivos diferentes, um outro filme estrearia do outro lado do Atlântico e ao sul do Globo, três anos depois.

---

<sup>105</sup> Para uma melhor ideia da distribuição dos episódios do filme em seus volumes e o desafio que isso impõe na análise fílmica, ver Monteiro, 2017b, pp.118-120.

## 2.8 DO CINEMA SEM FIM A *LA FLOR*

Um projeto que se expande a partir de sua ideia inicial, a presença do diretor na tela, longos períodos de filmagens e pós-produção e a duração final fora do comum. Tudo isto encontramos em *La Flor* (2018), do argentino Mariano Llinás. A experiência que ele oferece entre unidade e segmentação, no entanto, é bastante particular. Com 13h54' de duração, *La Flor* é um filme que exige ser dividido em partes para ser exibido nos cinemas, o que limita evidentemente sua distribuição. Segundo a orientação do seu realizador, o filme deveria ser exibido em três partes, de preferência em três dias consecutivos. Em Porto Alegre, ele foi exibido na Cinemateca Capitólio, dentro de uma mostra dedicada ao cinema latino-americano contemporâneo, onde as partes 1 e 2 foram exibidas em um dia (23 de março de 2019) e a parte 3, no dia seguinte.

Na França, o filme foi lançado nos cinemas, por decisão da distribuidora, em quatro partes lançadas com algumas semanas de intervalo, segmentação que também foi usada no seu lançamento em DVD e Bluray. Independente da sua partição, o filme é composto por seis episódios narrativamente autônomos, com durações variadas, de 22' a quase 6h. Entre cada parte existem intervalos que não coincidem necessariamente com o final dos episódios. Alguns desses episódios são, por sua vez, subdivididos capítulos ou em histórias mais curtas. Em função disso, a distribuição dos episódios entre as partes – e aqui tomamos com referência a divisão em três partes sugerida por Llinás – é irregular. Como a duração de cada parte ultrapassa 3h30', sendo que duas delas duram mais de 5h, há intervalos dentro de cada uma delas, mas o momento em que acontece os intervalos dentro das partes tem uma lógica variável. Apresentamos aqui uma tabela que mostra como se organizam as partes, episódios, blocos, atos e capítulos do filme, além das três intervenções do realizador e dos créditos finais (ver tabela 2).

Tabela 2 – Comparação das durações das partes e dos episódios de *La Flor*.**LA FLOR** (13h54) a 24 fps

| <b>PARTE 1 (3h31)</b>   |                             |  |
|-------------------------|-----------------------------|--|
| 1a                      | prefácio Llinás (4min)      |  |
|                         | Episódio I (1h19)           | Episódio I (1h19)                      |
|                         | Episódio 2, bloco 1 (1h15)  | Episódio II (2h08)                     |
| 1b                      | Episódio 2, bloco 2 (53min) |  |
| <b>PARTE 2 (5h21)</b>   |                             |  |
| Episódio III            | 2a<br>Ato 1 (1h34)          | prólogo (17min.)                       |
|                         |                             | Cap.1: Operación Hércules (15min)      |
|                         |                             | Cap.2: El hombre triste (26min)        |
|                         |                             | Cap.3: El outro duelo (16min)          |
|                         |                             | intervenção Llinás (2min)              |
|                         | 2b<br>Ato 2 (1h41)          | Cap. 4: Dreyfuss (18min)               |
|                         |                             | Cap.5: La mosca tsé-tsé (15min)        |
|                         |                             | Cap. 6: Theresa (55min)                |
|                         | 2c<br>Ato 3 (2h06)          | Cap. 7: Juana de Arco (31min)          |
|                         |                             | Cap. 8: Los Asesinos (1h13)            |
| Cap. 9: El Topo (44min) |                             |  |
| Cap. 10: Fox (9min)     |                             |  |
| <b>PARTE 3 (5h02)</b>   |                             |  |
| 3a                      | Episódio IV (3h11)          | Capítulo 1. La Primavera (1h26)        |
| 3b                      |                             | Capítulo 2. Las cartas de Gatto (1h45) |
| 3c                      | Despedida Llinás (6min)     |  |
|                         | Episódio V (43min)          |  |
|                         | Episódio VI (22min)         |  |
|                         | Créditos finais (40min)     |  |

Fonte: Elaboração nossa (2024).

Como é possível perceber, a distribuição entre as partes que correspondem às sessões do filme, os episódios que as compõem e as subdivisões varia muito. Na primeira parte, por exemplo, há uma apresentação do projeto feita por Mariano Llinás, de 4'. Esta espécie de prefácio funciona como um paratexto nos moldes das apresentações de alguns filmes épicos antigos<sup>106</sup>, mas já demonstra uma certa dose de distanciamento: vemos Llinás e ouvimos sua voz, mas não vemos ele falando; não há sincronia entre fala e imagem. Ele está sentado em uma mesa externa em um posto de gasolina, à beira de uma estrada. O tom da fala é informal e carrega alguma

<sup>106</sup> Lembramos aqui principalmente de Cecil B. DeMille no início de *Os Dez Mandamentos* (*The Ten Commandments*, 1956), onde ele também apresentava o filme.

ironia. Acompanhado de um caderno, ele apresenta o projeto, feito em parceria com o quarteto de atrizes, indicando, através de um diagrama desenhado a próprio punho (ver fig. 7), como as narrativas de cada episódio se apresentam em relação ao seu início e conclusão: os primeiros quatro episódios terminam *in media res*, ou seja, sem conclusão; o quinto é o único que tem começo e fim; e o último já começa no final de uma história, que então conclui a si e ao projeto inteiro.

Figura 7 – Diagrama desenhado com a estrutura de *La Flor*.



Fonte: *La Flor* (2018).

Após a apresentação, acompanhamos o episódio 1, o mais simples de todos, que dura 1h19'. Antes de sua conclusão, começam imediatamente os créditos do episódio 2 que será interrompido, por sua vez, após 1h15' – a palavra INTERVALO, em caixa alta, não deixa dúvidas de que não se trata de uma interrupção como a que vimos anteriormente. O segundo bloco (1b), que vai por sua parte encerrar ao mesmo tempo o episódio 2 e a primeira parte do filme, dura 53'. Llinás poderia ter colocado o intervalo entre os dois episódios, separando 1h23' (apresentação + ep.1) de 2h08' (ep.2), divisão que talvez fosse mais lógica. No entanto, com a divisão proposta, parece justamente querer mostrar que o filme deve ser visto em um fluxo com fragmentação própria, quebrando a ideia de que os episódios podem ser vistos separadamente. Ou que, para ele, uma certa ideia de ritmo interno, de duração das divisões, tem mais importância do que a interrupção logicamente correta.

A segunda parte, por sua vez, vai ser toda dedicada ao episódio 3, que dura ao todo 5h21' e é exibido com dois intervalos. O filme apresenta cada um dos blocos como três atos do ep.3. Indo além, este episódio ainda é dividido em dez capítulos que correspondem a várias subtramas, *flashbacks* e personagens secundários, com títulos específicos apresentados em cartelas, os quais mostramos na tabela anterior. A divisão em capítulos, no entanto, não dá conta da multiplicação das subtramas, que muitas vezes possuem prólogos internos construídos pela montagem alternada das cenas no presente e os *flashbacks* que serão apresentados nos capítulos – outras cartelas que não mostram os títulos pontuam essas partes menores, que se mesclam e constroem um tecido narrativo extremamente complexo, e que será esmiuçado no capítulo seguinte da nossa pesquisa.

Por fim, no meio do primeiro bloco desta segunda parte do filme, entre os capítulos 3 e 4, há uma nova intervenção de Llinás. Novamente à beira de uma estrada, vemos uma placa onde está escrito PARE. O diretor toma café e come um alfajor. Como no prólogo, ouvimo-lo e vemo-lo, mas sem sincronia. Ele comenta que não nos vemos, "há tanto tempo!", e avisa que "este não é o intervalo", que virá depois; "o primeiro. Depois, muito depois, virá outro". Llinás então desenha em seu caderno, mais uma vez, o diagrama da flor, só que desta vez indicando onde estaríamos no filme, "se pensamos no filme como uma totalidade" (ver fig. 8). Depois, ele prossegue explicando como funcionará o episódio e como ele se distribui em seus atos, incluindo os capítulos relativos às histórias pregressas das personagens principais. É então que Llinás olha seu relógio e ouvimos sua voz anunciar que "neste momento, faltam exatamente 4h14'<sup>107</sup> para o final" do episódio. E ainda completa com um, "boa sorte".

---

<sup>107</sup> A voz de Llinás fala na verdade em "quatro horas, treze minutos e 42 segundos", mas preferimos manter a notação em horas e minutos, conforme o padrão adotado na pesquisa e por questões de clareza. Curiosamente, no DVD lançado na França dividido em quatro partes, esta segunda parte acaba no ato 2, e o que lemos na legenda é a descrição de que faltam 3h25' para o final do episódio, embora o que ouvimos em espanhol esteja descrevendo exatamente a duração de 4h13'42"..

Figura 8 – O diagrama de Llinás em *La Flor*, com o ponto marcado.



Fonte: *La Flor* (2018).

Os três últimos episódios do filme estão todos na terceira parte. O episódio 4 dura bem mais que os outros e, em função disso, é dividido em dois capítulos, separados por um intervalo. Porém, como também iremos ver no próximo capítulo de nossa pesquisa, o emaranhado de tramas e digressões narrativas é ainda maior e mais livre neste episódio, o que faz com que esta divisão em dois capítulos não espelhe, nem mesmo sugira, sua real complexidade. Tentaremos, pois, uma melhor descrição dele.

O episódio começa com uma equipe de um filme – chamado *A Aranha* – em crise e a revolta de suas quatro atrizes, levando o diretor a querer desenvolver um outro projeto, só filmando árvores. Em determinado ponto, depois de acompanharmos ele e uma pequena equipe tentando filmar a natureza para este novo projeto, vemos brevemente uma cena de *A Aranha*, apresentada sem maiores explicações. O diretor e sua pequena equipe documental entram então em uma nova crise, e descobrimos que as quatro atrizes são, na verdade, bruxas. O grupo sofre um ataque, a equipe é internada em um manicômio, enquanto o diretor desaparece.

No segundo capítulo deste ep. 4, entra em cena um investigador, Gatto, que escreve um diário cujo texto aparece na tela, marcando os dias e nos relatando suas descobertas. No entanto, há outras tramas dentro do manicômio e, ao final, uma longa digressão sobre o mito de *Casablanca*, em um “episódio” (é assim que Gatto o identifica no filme) em que o personagem conquistador é manipulado por um grupo

de mulheres chamado... As Aranhas – qualquer relação com o filme em episódios de Fritz Lang, de certa forma já homenageado na trama do ep. 3, não parece ser mera coincidência. O ep. 4 termina, então, com uma espécie de devaneio, um ensaio visual sobre o grupo de atrizes, ao som do Adagio do “Concerto para Piano em Sol Maior”, de Maurice Ravel.

Um último intervalo acontece, então, antes de uma espécie de despedida do realizador do filme. Llinás aparece de novo, correndo com um café e água, senta-se e explica que veremos logo o episódio 5, uma refilmagem sem som de *Partie de Campagne* (1946), de Jean Renoir, "onde as meninas não estão", esclarecendo que elas voltam no episódio 6, “o das cativas”. Ele agradece aos espectadores por terem acompanhado o filme por tantas horas e se despede, entre o irônico e o melancólico. O ep. 5 não tem cor, nem som direto, e a única coisa que ouvimos é um trecho, com diálogo e música do original de Renoir, próximo dos 43’ finais.

Logo depois, começa imediatamente o ep.6, de 22’. A imagem é distorcida, parece feita através de um tecido. Também sem som direto, mas com música original, mostra o final da fuga de quatro mulheres, no início do século XX, após escaparem de um cativeiro em pleno deserto argentino, até sua despedida. Finalmente, o artefato de onde o episódio estava sendo filmado, uma espécie de câmera escura, é desmontado, e iniciam-se os créditos finais sobre a imagem invertida. Estes duram, sem pressa, cerca de 40’ – ou seja, quase o dobro do episódio 6.

Extensão, fragmentação, falta de unidade, irregularidade de durações. Todos estes elementos levantam a questão: ainda faz sentido qualificar *La Flor* como um filme? A maneira como Llinás se dirige ao espectador não remeteria diretamente ao modelo apresentacional das séries, visto em nosso capítulo anterior? A falta de encerramento de cada um deles não é uma expressão do tempo presente perpétuo, típico das séries B dos anos 1930-40?

Se há uma coerência, ela vem do trabalho colaborativo entre o diretor e sua companhia de produção, entre ele e as quatro atrizes do grupo Piel de Lava, e finalmente, pela divisão com que o próprio Llinás defendeu em suas exposições. Esta tripla coletividade, se podemos chamar assim, é que parece-nos indicar a especificidade da experiência de duração e segmentação do filme.

*El Pampero Cine* existe desde 2002 em Buenos Aires e apareceu em um segundo momento do chamado Novo Cinema Argentino. Formada por quatro

cineastas (Laura Citarella, Mariano Llinás, Agustín Mendilaharsu e Alejo Moguillansky), a empresa trabalha com alguns princípios:

a. Cada um deles trabalha de forma colaborativa nos filmes um do outro: Llinás geralmente como roteirista, Citarella como assistente e produtora, Mendilaharsu como diretor de fotografia e Moguillansky como montador. Os quatro também já trabalharam como atores diversas vezes nos filmes do grupo.

b. Os membros não dependem profissionalmente da *El Pampero Cine* para sobreviver. Eles desempenham outros trabalhos profissionais, seja em publicidade, seja nas funções mencionadas em outros filmes argentinos. Llinás e Citarella também são professores. Mendilaharsu é diretor de teatro.

c. As equipes de seus filmes são pequenas se comparadas ao que se espera de uma equipe de longa-metragem e muitas vezes contam com os mesmos colaboradores, como o músico Gabriel Chwojnik, o dramaturgo Walter Jakob e diversos atores e atrizes, como Verónica Llinás, irmã do realizador de *La Flor*.

d. Eles não recorrem a financiamentos que criem fortes constrangimentos burocráticos e os impeçam de desenvolver os seus projetos da forma que pretendem, com longos tempos de filmagem, em que os membros da equipa podem realizar outros projetos profissionais. Para isso, não utilizam financiamento do INCAA (Instituto Nacional de Cinematografia e Artes Audiovisuais da Argentina) nem de fontes que possam impor condições de trabalho que alterem seu método.

Estas características permitiram ao *El Pampero Cine* rodar mais de 20 filmes em pouco mais de 20 anos de existência. É possivelmente o empreendimento mais radical e duradouro do cinema independente recente em seu país, inclusive em comparação com os novos modelos formais e de produção desenvolvidos e adquiridos pelo Novo Cinema Argentino desde o final do século XX. Há, no cinema argentino, outras experiências de longa duração, como o clássico *La hora de los Hornos*, de Fernando Solanas, documentário com 4h20', dividido em três partes. Na ficção, no entanto, a experiência do coletivo de Llinás parece não ter paralelo e não para em *La Flor*, vide o sucesso de *Trenque Lauquen* (2022), de Laura Citarella. Também com 4h20", o filme dividido em duas partes foi exibido na Mostra de Veneza e no ano seguinte foi eleito o melhor filme de 2023 pela revista *Cahiers du Cinéma*.

Mariano Llinàs rejeita o termo coletivo para definir *El Pampero*, pois o considera banalizada ou, ainda, vinculado a um cinema mais explicitamente militante. Ele prefere defini-lo como um grupo de amigos que criou uma forma cooperativa de trabalhar artesanalmente num ambiente marcado pela lógica industrial. É com este espírito que *La Flor* foi concebido e tornado possível. Rodado durante quase dez anos com praticamente a mesma equipe, este *film fleuve* é a radicalização do projeto coletivo (e aqui usamos o termo como adjetivo, não como substantivo) do grupo, que desenvolve uma práxis mais ligada às práticas teatrais do que às do cinema. Indo além, podemos afirmar que *La Flor* é exemplar deste aspecto, pois não se trata apenas da criação de um único coletivo audiovisual, mas também de uma verdadeira colaboração com o grupo de teatro *Piel de Lava*.

O *Piel de Lava* foi criado em 2003 por Pilar Gamboa, Elisa Carricajo, Laura Paredes e Valeria Correa. As atrizes escrevem, produzem e encenam suas próprias peças, em número de seis até o momento. Em 2009, a companhia abordou o grupo de *El Pampero Cine* com o objetivo de transformar uma de suas peças em filme. Porém após algumas tentativas, Marianno Llinàs apareceu com a ideia de *La Flor*: um filme composto por vários filmes, uma espécie de passeio através da história do cinema com o objetivo principal de construir um retrato das atrizes, da sua capacidade inventiva, da “máquina ficcional” do *Piel de Lava*, para usar uma expressão de Llinàs. Se desde o início ficou claro que o processo demoraria muito para ser concluído, isso não assustou o grupo de teatro. Pelo contrário, esta abordagem aproximou mais os dois coletivos. Como afirmam as quatro atrizes em entrevista a Cédric Lépine, durante a exibição do filme no festival *Images Hispano-américaines de Annecy*, em 2019:

Uma espécie de irmandade indestrutível foi tecida ao longo dos anos entre os dois grupos. Claro que somos amigos, e divertimo-nos muito durante todos estes anos, mas para além disso, houve uma comunhão que estava ligada a uma certa semelhança entre os modos de produção e à forma como nos entendemos e apoiamos uns aos outros em nossos processos criativos. Ninguém tinha pressa em terminar *La Flor*. O filme nos permitiu estar juntos constantemente. Para passear e ser uma família. (*Piel de Lava*; Lépine, 2019, tradução nossa<sup>108</sup>).

<sup>108</sup> *Une sorte de fraternité indestructible s’est tissée au fil des ans entre les deux groupes. Bien sûr nous sommes amis, et nous nous sommes beaucoup amusés durant toutes ces années, mais au-delà de cela, il y a eu une communion qui était liée à une certaine similitude entre les modes de production et à la manière dont nous comprenions et accompagnions mutuellement les processus créatifs. Personne n’était pressé de finir *La Flor*. Le film nous permettait d’être ensemble constamment. De tourner et d’être une famille.*

Em cada episódio de *La Flor*, as quatro atrizes interpretam personagens diferentes, de modo que ao final da exibição o espectador tem a impressão de ter visto uma espécie de compilação que dá conta da magnitude do talento e da versatilidade das atrizes, verdadeiras coautoras do filme. Vale lembrar, porém, que a relação da *El Pampero Cine* com o teatro não se reduz a esta cooperação com o *Piel de Lava*, já que a produtora também desenvolve projetos com outras companhias que fazem parte da nova cena independente de Buenos Aires, tais quais o grupo de performance e teatro experimental *Krapp*, ou junto a nomes de destaque como Lola Arias, Mariana Chaud e Santiago Governori. Além disso, como já colocado, um dos membros de *El Pampero*, Agustín Mendilaharsu, atua também como diretor de teatro. A lógica colaborativa e livre destes grupos e artistas inspira diretamente a forma de produção do quarteto cinematográfico. Contudo, para se expandir verdadeiramente a ideia de coletividade no cinema, seria preciso também inventar novas formas de exibição, mais próximas deste espírito artesanal inspirado nas trupes de teatro.

Sem o financiamento público do INCAA, os filmes do *El Pampero Cine* não podem contar automaticamente com as salas administradas por esta instituição. Além das três salas do *Cine Gaumont* de Buenos Aires, a rede de espaços do INCAA é composta por mais de 60 salas em toda a Argentina que praticamente só exibem filmes ou coproduções argentinas<sup>109</sup>. Os integrantes da *El Pampero* criaram então uma trajetória alternativa no universo dos lançamentos alternativos da capital, ao exhibir seus filmes em lugares como o MALBA (*Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires*), na sala Leopoldo Lugones do Teatro San Martín e, até 2019, na sala *Buenos Aires Mon Amour*, já fechada. Embora sejam poucas salas, seus filmes às vezes ficam em cartaz por semanas. Mais importante, o grupo também faz exibições em outras cidades do país e criou a SETH: Sociedad de Exhibidores TransHumantes (Sociedade de Exhibidores Ambulante), que organizou até 2019<sup>110</sup> um circuito de exibição com filmes diversos não restritos aos da companhia, uma espécie de

---

<sup>109</sup> A partir de 2024, o INCAA tem sofrido ataques constantes do governo de Javier Milei, estando, neste momento, ameaçado de extinção, o que tem colocado todo o cinema argentino, no momento, em estado de forte apreensão. Decidimos manter o trecho que explora a relação da *El Pampero* com o INCAA, pois ele se refere principalmente ao momento em que eles realizaram *La Flor*. É preciso falar que, ainda que não utilizem financiamento daquela instituição, o grupo se manifestou publicamente a favor de seu funcionamento e Mariano Llinás discursou pessoalmente no Senado Federal argentino contra sua extinção.

<sup>110</sup> Os relatos das atividades da SETH foram interrompidos pela pandemia de Covid-19. Nos perfis de outros cineclubes argentinos, no entanto, é possível verificar que o grupo ainda existe, trabalhando junto a outros coletivos.

cineclube nômade e anarquista que combina cinema, apresentações musicais e festas. Na página do *facebook* do grupo, podemos ler sua apresentação-manifesto: "Somos um grupo de pessoas em contínuo movimento que organiza noitadas de cinema. Com ou sem aviso. Federais. Estreias e relançamentos na tela grande. Viva a Resistência! O cinematógrafo vencerá!"<sup>111</sup>.

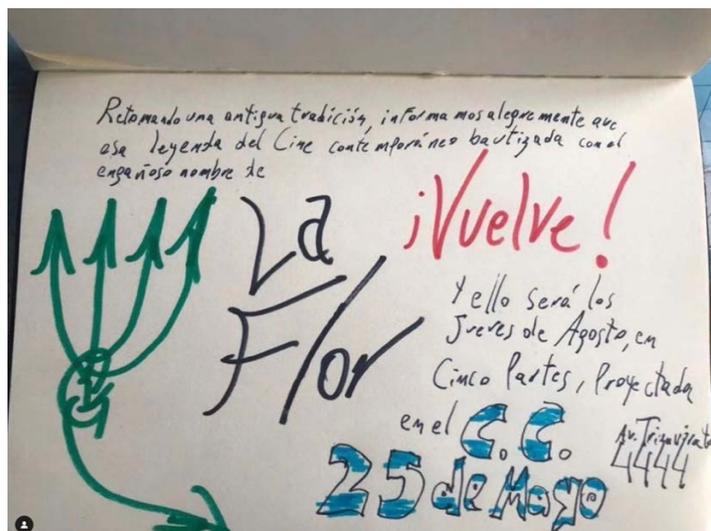
Na medida do possível, as exibições dos filmes *El Pampero* são realizadas com a apresentação dos próprios diretores. No caso de Mariano Llinás, particularmente, estas apresentações podem se transformar em verdadeiras performances que combinam informações sobre a produção, conselhos sobre como melhor assistir ao filme e manifestações de seu humor excêntrico. Ora, se isso se mostra difícil na lógica tradicional de exibição, o que dizer da projeção de um filme com quase 14h de duração? No caso de *La Flor*, no entanto, o obstáculo transforma-se numa força adicional, pois o esforço de estar presente para apresentar o filme funciona também como um incentivo para o espectador assistir a uma obra tão longa.

Algumas das projeções do filme vão, por sua vez, se improvisar com uma nova combinação de suas partes, como quando da exibição no Centro Cultural 25 de Mayo, em Buenos Aires, todas as cinco quintas-feiras de agosto de 2023, conforme é possível conferir no material artesanal de divulgação feito pela *El Pampero*, divulgado em sua conta de *instagram* e colado no local de exibição (ver fig. 9).

---

<sup>111</sup> *Somos un grupo de personas en contínuo movimiento que organizan veladas de cine. Sorpresas y avisadas. Federales. Estrenos y reincidencias en la pantalla grande. ¡Que viva la Resistencia! ¡El cinematógrafo vencerá!*  
Disponível em <[https://www.facebook.com/profile.php?id=100047381576388&locale=pt\\_PT](https://www.facebook.com/profile.php?id=100047381576388&locale=pt_PT)> , acesso em 22 de julho de 2024.

Figura 9 – Cartaz artesanal das sessões semanais de *La Flor* em Buenos Aires.



Fonte: *El Pampero* (2023).

Cabe aqui um breve relato pessoal da única exibição do filme na Cinemateca Capitólio, em Porto Alegre, sul do Brasil, nos dias 23 de março de 2019 (partes 1 e 2) e 24 de março (parte 3)<sup>112</sup> – uma exibição, portanto, ligeiramente diferente daquela recomendada pelo diretor. Quase todo o público de cerca de 60 pessoas presentes no início da primeira parte permaneceu fiel até o final da última parte do filme. A partir da segunda parte, no entanto, surgiram alguns curiosos novos, convidados por espectadores animados com o que viram na primeira. No longo intervalo de mais de 1h entre as partes 1 e 2, várias pessoas reuniram-se nos cafés perto da Cinemateca, trocando impressões. Antes do início da terceira parte, uma parte do grupo de espectadores realizou uma pequena operação de guerra para que uma frequentadora bastante conhecida da sala chegasse a tempo de não perder um só minuto da projeção – mesmo que, para isso, tivessem que ter convencido o projetorista e o gerente da sala a adiar o início da projeção em alguns minutos. “Nossa exibição” foi um verdadeiro evento coletivo, e mesmo que o diretor não estivesse presente como mestre de cerimônias, o relato minucioso feito pelo programador da cinemateca, Leonardo Bomfim, sobre a apresentação do filme no BAFICI (*Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente*) em 2018 teve um efeito equivalente. É como se os gestos e as atividades de exibição promovidos por *El Pampero* na Argentina, bem

<sup>112</sup> Disponível na página da Mostra de Cinema da América Latina da Cinemateca Capitólio, em <https://www.capitolio.org.br/novidades/2630/cinema-da-america-latina/>, acesso em 22 jul. de 2024.

como nos festivais em que *La Flor* foi exibido, tivessem encontrado uma ressonância nessa projeção. Podemos imaginar relatos semelhantes em todo o mundo, mesmo quando a distribuição do filme altera um pouco as regras do jogo – ou exatamente porque essas regras são alteradas.

Este sentido de comunidade criado pelas exibições de *La Flor* questiona a forma individual como este tipo de produto longo e fragmentado é normalmente assistido hoje em dia. As séries, o formato de história longa mais popular, são organizadas usando modelos altamente padronizados de duração, de número de episódios e mesmo de dramaturgia (Comolli, 2019) – um formato fragmentado baseado em fidelidade que teve um crescimento em popularidade neste século associado à transição da mídia doméstica da televisão tradicional para o *streaming*. É toda uma cultura estimulada pelo burburinho das redes sociais, numa retroalimentação típica do fenômeno de consumo ininterrupto descrito por Jonathan Crary (2016). É exatamente o oposto do que Llinás defende quando destaca a noção de experiência coletiva que só a grande tela pode oferecer, em entrevista a Javier Mattio:

O principal ativismo de *La Flor* está ligado à projeção. Não apenas pelo aspecto ritual, mas também por algo tão simples como o tamanho da tela. O cinematógrafo é uma invenção que consiste essencialmente em fazer as coisas parecerem muito grandes. Não entendo em que momento o milagre deixou de ter importância. A imagem das pessoas iluminadas pela tela me emociona; a imagem de uma única pessoa assistindo TV ou de muitas pessoas olhando silenciosamente para seus telefones enquanto viajam de metrô, por outro lado, me parece deprimente. (Llinás; Mattio, 2018, tradução nossa<sup>113</sup>)

---

<sup>113</sup> *La principal militancia de La flor tiene que ver con la proyección. No solo por el aspecto ritual sino también por algo tan simple como el tamaño de la pantalla. El cinematógrafo es un invento que básicamente consiste en que las cosas se vean muy grandes. No entiendo en qué momento ese prodigio dejó de importar. La imagen de gente iluminada por la pantalla me resulta conmovedora; la imagen de una persona en soledad viendo televisión o un montón de gente mirando sus telefonitos en silencio mientras viajan en el subterráneo, en cambio, me parece deprimente.*

Figura 10 – Cartaz artesanal das sessões de *La Flor* na França.



Fonte: *El Pampero* (2018).

Desde o surgimento do VHS, passando pelo DVD e o *streaming*, o controle do espectador sobre o objeto fílmico só aumentou. Da pausa na imagem à possibilidade de se assistir a um filme alterando sua duração (acelerando-o para se chegar à conclusão, ou desacelerando-o para ver alguma ação em detalhe), o visionamento individual parece, cada vez mais, tornar obsoleta a duração original proposta por alguns filmes. Não é suficiente, no entanto, simplesmente defender a sala de cinema tradicional como espaço único. A realidade das salas de cinema na América Latina, já em declínio numérico nas últimas décadas, tornou-se ainda mais dramática após a pandemia de covid-19. Neste contexto, defender exclusivamente a experiência da projeção na tela grande tradicional é uma posição entre o elitista e o impossível. É preciso inventar novos espaços, criar comunidades, bem como novas formas narrativas. Filmar durante dez anos, construir um filme de quase 14h com episódios de duração variada e, ainda, defender o para ele a projeção na tela grande – trata-se um projeto utópico que acredita sobretudo no poder da ficção trazido pelo cinema.

## **PARTE 2**

### **As diversas durações**

### 3 A DURAÇÃO DA PROJEÇÃO E A DURAÇÃO DIEGÉTICA

Como visto nos capítulos anteriores, os embates entre longa duração e segmentação fazem parte da história do cinema. No século XX, o longa-metragem, em especial o de ficção, se impôs como um objeto singular, quase sinônimo do próprio meio no qual o formato era exibido. Ir ao cinema era, na grande maioria das vezes, ver um filme de ficção com duração entre 1h30 e 3h. A quase equivalência entre esta forma fílmica e a mídia foi construída a partir de meados da década de 1910 e se estabeleceu nas décadas seguintes à medida em que o cinema se transformou no meio de comunicação mais importante do século. Além disso, quando se acumula um pensamento teórico e crítico sobre o cinema enquanto objeto artístico, é o filme – e sobretudo o filme de longa metragem – que se estabelece como objeto de análise. Porém, como também demonstramos, a história do formato série também é complexa, tanto na mídia cinema como na televisão, com vários momentos de contaminação que colocam em questão os limites entre os formatos em relação às mídias que os exibem. Séries como *Twin Peaks – O Retorno* e filmes como *La Flor* necessitam de uma abordagem analítica que leve em consideração como a duração e segmentação interna promove uma experiência que perturba a própria mídia principal para a qual eles foram produzidos.

Até agora este trabalho lidou, logo, com a duração mecânica – aquela que pode ser medida por um relógio – e suas consequências, assim como com alguns filmes ou séries que desafiam a noção esperada de duração e segmentação. Contudo, esta não é, evidentemente, a única noção de duração que deve ser levada em conta quando pensamos sobre o cinema. Ao contrário, ela se demonstra bastante insuficiente, sobretudo quando estamos lidando com objetos audiovisuais que nos sugerem uma nova experiência de duração. Tanto a série de David Lynch quanto o filme de Mariano Llinás não se limitam a criar uma narrativa de muitas horas que lida de forma singular com a sua divisão em episódios e capítulos. O tempo da experiência não é somente calculado por o quão longo ele é, ainda que isto possa servir como um primeiro gesto criador – e, a partir daí, tenhamos que levar em conta a maneira como algumas obras lidam com esta duração e a segmentam. Para pensarmos a experiência da duração

de forma mais completa, no entanto, devemos levar em consideração outras durações.

Já no início do século XX, Henri Bergson denunciava a insuficiência do tratamento mecanicista do tempo que caracterizava as ciências naturais na ciência moderna. Para Bergson, a física e a química, em especial, não davam conta da complexidade dos sistemas vivos porque não levavam em consideração nem a permanência do passado no presente, nem a impossibilidade de se prever toda a evolução no futuro. A razão disso, para o filósofo, era justamente porque o pensamento mecânico clássico recortava fenômenos e isolava os seres do mesmo modo que analisava seus objetos inanimados: sem levar em conta a duração, a transformação contínua e sem interrupção que é característica da vida.

Mas a duração é, para a nossa consciência, isto é, para o que é mais indiscutível na nossa experiência, coisa muito diferente. Percebemos a duração como um curso que não pode inverter-se. É o fundo do nosso ser e, bem o sentimos, a própria substância das coisas com as quais estamos em comunicação. Em vão se faz brilhar diante dos nossos olhos a perspectiva de uma matemática universal; não podemos sacrificar a experiência às exigências de um sistema. Eis porque recusamos o mecanicismo radical. (Bergson, 2009, pp.54-55)

Bergson se refere à experiência da vida biológica, mas depois estende sua noção de duração para qualquer experiência humana que lide com a consciência. Ele define consciência, justamente, como a duração íntima – o sentimento de transformação constante vivido, experienciado. Sabemos que, em *A Evolução Criadora*, ele dedica brevemente uma parte do capítulo final ao questionamento do cinema enquanto reproduzidor da ilusão mecanicista do movimento (Bergson, 2009, p.297). A teoria cinematográfica do século XX, no entanto, se aproxima diversas vezes do pensamento bergsoniano na tentativa de entender o fenômeno do cinema enquanto expressão artística. Da ontologia da imagem fotográfica de Bazin (2014) às noções de imagem-movimento e imagem-tempo de Deleuze (2018), todo um campo teórico acessa a filosofia de Bergson em relação à duração para pensar o cinema depois da Segunda Guerra Mundial, como se o cinema moderno fosse, em essência, bergsoniano.

Para dar conta de como nossos dois objetos promovem, a nosso ver, uma experiência com a duração interior, tão destacada por Bergson, dedicamos os próximos capítulos. Faz-se necessário, agora, examinar um outro tipo de duração com o qual o cinema – assim como o teatro, ou a prosa literária – trabalha. De fato, se há

uma história sendo contada pelo filme de ficção, há não somente a duração do filme que se desenrola na frente do espectador, mas também uma duração entendida que está sendo narrada. Esse entendimento às vezes é explicitado, outras vezes sugerido, mas quase sempre há uma consciência – mais ou menos precisa, não importa – por parte do espectador de quanto tempo se passou na narrativa que se está acompanhando.

O tempo narrativo, ou ainda a duração das histórias contadas pelos filmes, foi um dos objetos de atenção das teorias de cinema de tendência estruturalista, em especial da narratologia. Como lembram André Gaudreault e François Jost (2009, p.23), a narratologia, termo proposto por Tzvetan Todorov, se estabelece como disciplina literária a partir do livro *Figures III*, de Gerard Genette (1972). Como os estudos universitários sobre cinema organizam-se inicialmente nos departamentos de literatura, as categorias propostas por Genette serviram de inspiração para as investigações narratológicas sobre a sétima arte, com o desafio adicional de pensar a complexidade e a especificidade da linguagem cinematográfica. Assim, a temporalidade, a narração, o ponto de vista – todos estes conceitos que estão no cerne da proposta de Genette – passam a ser utilizados no cinema levando em consideração a imagem, a palavra e os sons, elementos que multiplicam a complexidade da análise narratológica em relação àquela aplicada à literatura.

Genette inicia a parte intitulada “*Discours du récit*” de seu livro deixando clara a diferença entre história (*histoire*), narrativa (*récit*) e narração (*narration*), presentes em qualquer texto narrativo (1972, pp.71-72). Assim, de forma resumida, a história corresponderia à sucessão de eventos que é apresentada; a narrativa à forma pela qual esses eventos são organizados; finalmente, a narração corresponderia à um relato contado como um fato dentro da narrativa (no sentido em que um personagem conta algo, ou, no caso do cinema, um *voice over* relata um acontecimento). O ensaísta francês prossegue deixando claro que, em seu método proposto, ele se interessa sobretudo pela narrativa de uma ficção – ou seja, em analisar como se organiza o discurso que vai contar uma história e eventualmente fazer uso de narrações –, o que ele caracterizou posteriormente como narrativa modal da ficção (Genette, 1983, p.12). A narratologia que será desenvolvida para se pensar o cinema será, sobretudo, herança da narratologia de Genette.

Assim, honrando sua herança, a narratologia do cinema se preocupa principalmente com a narrativa do filme, com o discurso, com a organização da

linguagem para contar uma história, em detrimento da simples análise da história em si. Importa para o narratologista, principalmente, como a história é organizada em termos de ponto de vista e temporalidade; o que não quer dizer, evidentemente, que a história do filme seja abandonada, mas sim, ao contrário, que o analista deve se ocupar da relação entre ela e a narrativa. A temporalidade deve ser pensada, logo, dentro da sua relação entre o tempo da história contada (que podemos também chamar de tempo diegético, ou do mundo ficcional) e o tempo da narrativa (aquele organizado pelo discurso da ficção). Por isso, Metz defende que a narrativa é uma sequência duas vezes temporal:

[...] há o tempo da coisa-contada e o tempo da narrativa (tempo do significado e tempo do significante). Esta dualidade não é somente o que torna possíveis todas as distorções temporais comuns nas narrativas (três anos da vida do herói resumido em duas frases de um romance, ou em alguns planos de uma montagem “frequentativa” de cinema etc.); essencialmente, ela nos convida a constatar que uma das funções da narrativa é de transpor um tempo para um outro tempo [...]. (Metz, 1968, p.27, tradução nossa<sup>114</sup>)

Genette chama a atenção, no entanto, para o fato de que, ao contrário do cinema, o tempo na literatura não pode ser transcrito, a não ser quando estamos nos referindo aos poemas épicos recitados ou a leitura dramática de um texto – por sua vez, o texto narrativo escrito, que serve de base à maioria das análises, “só pode ser ‘consumido’, logo atualizado, em um tempo que é evidentemente aquele da leitura” (Genette, 1972, p.77-78, tradução nossa<sup>115</sup>). Esta leitura, no entanto, variará a depender de quem lê, do grau de atenção, do objetivo. O tempo do texto escrito, logo, não pode ser confundido com o tempo da leitura deste mesmo texto, e qualquer análise dele deve levar em conta que, “produzido, como tudo, no tempo, ele existe somente no espaço e como espaço, e o tempo que é preciso para ‘consumi-lo’ é aquele que é preciso para percorrê-lo ou atravessá-lo, como uma estrada ou um campo” (Genette, 1972, p.78, tradução nossa<sup>116</sup>). Se Genette aplica este raciocínio para pensar aspectos de temporalidade como ordem e frequência, é quando ele

<sup>114</sup> [...] *il y a le temps de la chose-racontée et le temps du récit (temps du signifié et temps du signifiant). Cette dualité n'est pas seulement ce qui rend possible toutes les distorsions temporelles qu'il est banal de relever dans les récits (trois ans de la vie du héros résumés en deux phrases d'un roman, ou en quelques plans d'un montage « fréquentatif » de cinéma, etc.); plus fondamentalement, elle nous invite à constater que l'une des fonctions du récit est de monnayer un temps dans un autre temps [...].*

<sup>115</sup> [...] *il [Le récit littéraire] ne peut être « consommé », donc actualisé, que dans un temps qui est évidemment celui de la lecture [...].*

<sup>116</sup> [...] *produit, comme toute chose, dans le temps, il existe dans l'espace et comme espace, et le temps qu'il faut pour le « consommer » est celui qu'il faut pour le parcourir ou le traverser, comme une route ou un champ.*

aborda diretamente a duração que esta diferença entre uma narrativa com tempo real e outra com “pseudo-tempo” fica ainda mais evidente:

É evidentemente a propósito da duração que estas dificuldade se fazem se sentir de maneira ainda mais pesada, pois os fatos de ordem, ou de frequência, se deixam transpor sem prejuízo do plano temporal da história ao plano espacial do texto: dizer que um episódio A vem “depois” de um episódio B na disposição sintagmática de um texto narrativo, ou que um evento C é contado “duas vezes” são proposições cujo sentido é óbvio, e que pode-se claramente confrontar a outras asserções tais como “o evento A é anterior ao evento B no tempo da história” ou “o evento C acontece uma só vez”. A comparação entre os dois planos aqui é então legítima e pertinente. Por outro lado, confrontar a “duração” de uma narrativa à da história que ela conta é uma operação mais escabrosa, pela simples ninguém pode medir a duração de uma narrativa. O que a gente chama assim espontaneamente assim só pode ser, nós dissemos, que o tempo que é preciso para lê-lo, mas é muito evidente os tempos de leitura variam segundo as ocorrências singulares, e que, contrariamente ao que se passa no cinema, ou mesmo em música, nada me permite aqui de fixar uma velocidade “normal” a execução. (Genette, 1972, p.122, tradução nossa<sup>117</sup>)

A narratologia cinematográfica não cansará de aplicar as ideias de Genette à complexidade de pensar a narrativa fílmica a partir de imagens, sons e palavras. Parte dela irá se centrar na questão do ponto de vista, levando adiante a questão do “grande imagista” e dos organizadores e enunciadore do texto fílmico (Gaudreault; Jost, 2009, pp.57-79). De mesmo modo, as questões relativas à temporalidade narrativa também derivam do pensamento genettiano, principalmente em relação à ordem e frequência. Em relação à duração, as soluções frequentemente se detiveram na comparação entre aquela na história apresentada e – possibilidade apresentada pelo cinema – à duração do próprio filme (Gaudreault; Jost, 2009, pp.148-154), por sua vez passível de ser expressa em horas, minutos e segundos. Pois deixando de lado os casos excepcionais – pela existência de versões diferentes do mesmo filme a depender do país, por defeito do equipamento, por vontade expressa de um projetorista com desejo acabar a sessão mais cedo ou por intervenção na velocidade do projetor em

---

<sup>117</sup> *C'est évidemment à propos de la durée que ces difficultés se font le plus lourdement sentir, car les faits d'ordre, ou de fréquence, se laissent transposer sans dommage du plan temporel de l'histoire au plan spatial du texte: dire qu'un épisode A vient « après » un épisode B dans la disposition syntagmatique d'un texte narratif, ou qu'un événement C y est raconté « deux fois » sont des propositions dont le sens est obvie, et que l'on peut clairement confronter à d'autres assertions telles que « l'événement A est antérieur à l'événement B dans le temps de l'histoire » ou « l'événement C ne s'y produit qu'une fois ». La comparaison entre les deux plans est donc ici légitime et pertinente. En revanche, confronter la « durée » d'un récit à celle de l'histoire qu'il raconte est une opération plus scabreuse, pour cette simple raison que nul ne peut mesurer la durée d'un récit. Ce que l'on nomme spontanément ainsi ne peut être, nous l'avons dit, que le temps qu'il faut pour le lire, mais il est trop évident que les temps de lecture varient selon les occurrences singulières, et que, contrairement à ce qui se passe au cinéma, ou même en musique, rien ne permet ici de fixer une vitesse « normale » à l'exécution.*

uma sessão de cinema experimental – o certo é que a exibição de um filme em uma sala de cinema não depende da vontade, do ritmo ou do objetivo do espectador.

Assim, um filme como *Assim Estava Escrito* (*The Bad and the Beautiful*, 1952), de Vincent Minelli, tem duração de 1h48' em qualquer lugar do mundo onde ele for exibido em uma sala de cinema, exceptuando-se os casos mencionados no parágrafo anterior. Como na maioria dos exemplos do cinema narrativo clássico hollywoodiano, as características de temporalidade apontadas por Genette são de fácil identificação. Em relação à ordem: é evidente que há um tempo que se apresenta como o presente que está no início e no final do filme e que dispara cada um de seus *flashbacks*, um para cada um dos três personagens que trabalharam para o produtor sem escrúpulos, Jonathan Shields. Também a maneira como o filme mostra a frequência temporal: cada fato acontece uma vez, embora haja narrações de trechos de fatos ocorridos com o narrador de uma história que são aludidos quando apresentados na história narrada por outro personagem. Quanto à duração diegética, ela será de alguns anos, levando-se em conta o presente do filme e os três relatos do passado que serão apresentados pelos três diferentes personagens. Embora não seja possível determinar a duração exata de cada uma das histórias narradas, elas certamente duram entre alguns meses e alguns anos; e o mais importante, nenhum espectador minimamente atento tem dúvida que o tempo presente apresentado, com a reunião dos três personagens, que dispara todos os *flashbacks*, se passa em uma só noite.

A análise narratológica pode, então, com o filme, comparar a duração da projeção com a duração diegética. Ainda que esta última não possa ser, na maior parte das vezes, ser medida com precisão, isto não é estritamente necessário. O que importa, para a narratologia, é a comparação das duas e, para tanto, somente a fixação de uma delas – no caso, a duração da projeção – é o suficiente. A depender da relação estabelecida entre estas duas durações, é possível estabelecer uma classificação genettiana de ritmos narrativos das sequências de um filme, que Gaudreault e Jost (2009, pp.149-152) sintetizam da seguinte maneira:

- A cena: quando a duração diegética é igual à narrativa;
- A pausa: quando a duração diegética é zero, ou seja, em uma sequência de pura descrição – algo comum na literatura, mas ainda possível no cinema;
- O sumário: quando a duração diegética é maior que a narrativa – caso das *montage sequences* que acumulam eventos para indicar passagem de tempo;

– A elipse: quando há um silêncio narrativo sobre certos eventos da diegese que não têm importância para o filme – ou que, tendo importância, são demandados para o espectador deduzi-lo.

Os autores também identificam, além disso, uma outra categoria rítmica que seria mais pertinente para o cinema: a dilatação, ou seja, quando a duração narrativa é maior do que a história narrada.

Sobre esta sistematização, duas observações seriam ainda importantes. Primeiro, a de que qualquer uma das categorias pode ser criada tanto pela montagem entre as sequências (caso mais comum), quanto pela imagem dentro do plano (plano-sequência, congelamento, aceleração, câmera-lentas etc.), quanto ainda pela combinação entre o que é falado, mostrado e sugerido pelo som. Em segundo lugar, como mostram os autores, que é possível pensá-las não somente em relação às sequências, como sobre a totalidade do filme.

Assim, se na grande maioria dos filmes a duração da projeção é evidentemente menor que a da história, há os conhecidos como de filmes que tentam simular a equivalência entre eles, como *Festim Diabólico (Rope, 1948)*, de Alfred Hitchcock; *Matar ou Morrer (High Noon, 1959)*, de Fred Zinnemann; ou *Cléo de 5 à 7 (1962)*, de Agnès Varda. Já o caso em que a duração do filme seria zero é ainda mais difícil de se imaginar, embora Jost e Gaudreault (2009, p.153) identifiquem o caso de *Orfeu (Orphée, 1950)*, de Jean Cocteau. Neste filme, a descida aos infernos do personagem termina no mesmo ponto em que começou – o que, a rigor, não se trataria de uma duração zero, mas de outra duração, possível em filmes de fantasia. Como já defendemos no capítulo anterior, no entanto, é possível afirmar que em alguns filmes experimentais temos uma duração zero da história – é o caso de filmes mais abstratos de Stan Brackhage, como *Mothlight (1963)* ou *The Dante Quartet (1984)*; nestes casos, nada acontece narrativamente, a não ser evolução das formas na duração da projeção do filme.

Sobre o equivalente da elipse “na escala de um filme inteiro”, não há o que falar, pois, “se a duração de um filme é nula, ele não existe” (Jost; Gaudreault, 2009, p.153). Resta-nos a última categoria rítmica de dilatação, em que a duração do filme seria maior do que a da história que ele conta, evento tão ou mais raro que o da duração diegética igual a zero – Gaudreault e Jost limitam-se ao exemplo do filme *La Paloma ou le temps d'un regard (1974)*, de Daniel Schmid, que, como explicita seu

título francês, tem sua intriga concentrada no que é imaginado por um homem durante a troca de olhares com uma mulher, em uma duração narrativa de 1h50'.

A análise narratológica da duração fílmica, se nos dá ferramentas preciosas, apresenta, no entanto, vários limites. De certa forma, ela trata o filme como um circuito fechado, um texto sem contexto, sem levar em conta os níveis de leitura do espectador, muito menos a construção poética da imagem e som que possam produzir outras sensações de duração. O vocabulário fornecido pelo pensamento estruturalista disseca e pensa as relações entre as partes, mas não dá conta de percepções de duração que dependam do próprio espectador, ou de outras vibrações sugeridas por filmes que escapem da esquematização narratológica.

Assim, um filme de feitura clássica como *Casablanca* (1942), de Michael Curtiz, oferece algumas dúvidas em relação à duração diegética, uma vez que uma parte das ações passadas são narradas por personagens, sem que necessariamente o filme as mostre – embora isto também aconteça em determinado momento da história. Em um livro, quando o passado é narrado, ele está no texto; em um filme, pode ser somente dito por um personagem ou acompanhado em imagens (e, neste caso, contado ou não por um personagem). A narratologia proposta por Gaudreault e Jost (2009) dá conta desta problemática, mesmo nos casos em que não determinamos a duração exata das ações dos *flashbacks*. Em outras palavras, a indeterminação da duração diegética não cria necessariamente uma indefinição da duração, e podemos pensar tranquilamente a temporalidade do filme a partir das categorias de duração, ordem e frequência ofertadas pela narratologia.

Ainda tomando como exemplo outro clássico da velha Hollywood, vemos que em ...E O Vento Levou (*Gone with the Wind*, 1939), a percepção *duracional* pode variar muito – e não somente pela indeterminação temporal. Uma história que se passa em vários anos vai ter menor ou maior precisão a depender da intimidade do espectador com a história dos Estados Unidos (identificando aí a duração da Guerra da Secessão – de 1861 a 1865 – e da Reconstrução – de 1865 a 1877 –, que servem como marcas da história de ficção, que começa no início mas termina depois do fato histórico). Ou, ainda, se este espectador já lera o livro de Margaret Mitchell no qual o filme é baseado e que indica claramente os anos do início e do fim da história (1861 a 1870, respectivamente). Em ambos os casos, independente do grau de precisão da expressão exata da duração, a maioria dos espectadores é capaz de identificar na teia que compõe cada texto fílmico – incluindo aí os signos de imagem, sons e

palavras – as figuras que identificam alterações de duração por passagem no tempo, sejam elas *flashbacks*, elipses ou de outro tipo, mesmo que não saiba nomeá-las. Em função disso, é possível inferir aproximadamente em quanto tempo se passa a história do filme e entender como cada ele trabalha sua compressão temporal. No caso mais geral, a maioria dos espectadores, ao final da projeção do filme, pode afirmar que uma história que dura vários anos foi contada em cerca de quatro horas de filme – como a duração foi sentida e processada a partir das informações anteriores sobre a narrativa é que produz diferentes percepções.

Uma parte do cinema moderno, por outro lado, vai construir sua poética justamente a partir de novas propostas de temporalidade a partir de combinações de elementos visuais e sonoros. O caso mais imediatamente lembrado é o dos primeiros filmes de Alain Resnais. Em *Hiroshima, Mon Amour* (1959), quando, em um bar, a heroína conta sua história, “vemos o que [ela] viveu em Nevers durante a guerra, mas o que ouvimos é música do juke-box que toca no bar. A narrativa junta duas temporalidades diegéticas diferentes de um modo que o romance não pode fazer” (Gaudreault e Jost, 2009, p.135). O exemplo de *O Ano Passado em Marienbad* (*L'année dernière à Marienbad*, 1961) é ainda mais radical: não se trata somente de uma questão de ordem temporal na identificação do que é presente e passado (narrado, mostrado ou sugerido por sons), mas mesmo de questionar se este passado é vivido ou imaginado. Se uma determinada sequência é entendida como *flashback*, a duração total da história do filme é uma; se é entendido como um devaneio de uma personagem, esta duração é outra, bem menor. A relação de duração entre a trama e o tempo de projeção é completamente diferente a partir das diferentes leituras que temos desses pretéritos reais ou construídos, como se o próprio filme mexesse com a duração interna que pode variar não somente de espectador para espectador, mas também a cada visionamento da obra – ou, ainda, a cada hipótese lançada por essas sequências.

Seja nos casos de filmes com narrativas mais tradicionais, seja nos exemplos dados no parágrafo anterior, o fato é que, para os narratologistas, a identificação das durações da história e do filme que se desenrola e suas relações internas são suficientes para o estudo da estrutura narrativa. Porém, não nos parece ser o mesmo caso para um estudo das relações entre duração narrativa e duração de projeção que levem em conta outras variantes. Não se trata somente de um caso de estudo de

recepção<sup>118</sup>, mas de levar em conta a própria experiência fílmica como geradora da compreensão da dimensão temporal narrativa a partir de elementos que o espectador tenha ou não, propostos a partir da “representação da intriga” e do “agenciamento dos fatos” como defende Paul Ricoeur (2019, p.68). Em suma, o que nos parece como um limite é o fato de a proposta narratológica se apresentar como um circuito fechado que geralmente ignora variações de percepção e sensação sugeridas pela construção poética de cada obra.

Se nos parece claro que a leitura narratológica não dá conta destes aspectos em longas-metragens com duração tradicional – caso de *Casablanca* ou de *Hiroshima Mon Amour*, ainda que levemos em consideração as diferenças estéticas entre eles – , que dirá nos casos em que a duração *hors norme* se combina com uma fragmentação interna também inusual. Como investigar a experiência da duração proposta por nossos objetos de estudo, a série *Twin Peaks – O Retorno* e o filme *La Flor*, dando conta das relações internas entre duração da obra e duração diegética, mas também levando em conta elementos que expandem tanto o entendimento quanto a sensação dessa duração. Procuraremos, neste capítulo, considerar os elementos narrativos tanto destas duas obras a partir de uma abordagem que vá além, logo, da análise narratológica da duração, não somente procurando na história elementos de som e imagem que interferem na análise modal de origem genettiana, mas que também dê conta de possíveis elementos de recepção já previstos pela construção poética de cada obra. Já o quarto capítulo irá se concentrar, por sua vez, ao estudo da experiência da duração como sensação construída e perturbada pelas durações desses dois filmes-séries.

Para atingir nossos objetivos, trabalharemos com a identificação de três procedimentos narrativo-imagéticos: como cada uma das obras trabalha com o efeito da duração nos corpos dos atores; como cada uma delas multiplica suas ficções; como cada uma delas dialoga, de maneira mais ou menos explícita, com a própria História do Cinema.

---

<sup>118</sup> Gaudreault e Jost (2009, p.75) reconhecem a importância de abordagens que vão nesta direção e expandem a abordagem estruturalista, como a semio-pragmática proposta por Roger Odin (1990).

### 3.1 TE VEJO NOVAMENTE EM 25 ANOS (SOBRE O EFEITO DA DURAÇÃO NOS CORPOS DOS ATORES)

O cinema, sendo uma arte industrial, muitas vezes fez confundir sua poética (no sentido aristotélico do termo, isto é, do fazer a obra) com as próprias dificuldades que alguns filmes enfrentam para terminarem a produção. Na maioria das vezes, as filmagens que se estendem por um tempo fora dos padrões normais caem no terreno do anedotário que opõe o gênio da criação contra problemas de produção<sup>119</sup>. Assim, temos as filmagens de mais de 15 meses quase ininterruptos perpetradas por Stanley Kubrick em seu último filme, *De Olhos Bem Fechados* (*Eyes Wide Shut*, 1999). Caso semelhante ao de *Apocalypse Now* (1979), de Francis Ford Coppola, com seus 238 dias de filmagem sendo interrompidos por tufões, constantes sequências improvisadas por seu diretor e até mesmo o infarto de seu ator principal, Martin Sheen<sup>120</sup>. Exemplo ainda mais complexo é o de *O Outro Lado do Vento* (*The Other Side of the Wind*), de Orson Welles, com filmagens intermitentes entre 1971 e 1976, uma montagem parcial feita entre 1976 e 1979, e um processo de finalização que foi de 2014 a 2018, quando o filme foi finalmente lançado<sup>121</sup>. Todos estes históricos de produção geralmente reforçam o mito da cruzada do gênio criador contra restrições de financiamento. Há ainda o caso, já citado na primeira parte do trabalho, de um realizador então iniciante, Jacques Rivette, em seu *Paris nos Pertence*, cujas filmagens iniciaram em 1958, prolongaram-se intermitentemente por mais de dois anos e cuja primeira exibição foi feita somente em 1971.

Em qualquer um dos casos, é possível apontar marcas visíveis da longa duração das filmagens nos filmes que delas resultam. É possível falar da construção minuciosa obtida por Kubrick graças a seu perfeccionismo, dos efeitos catárticos da

---

<sup>119</sup> Não consideramos aqui nem a produção de documentários, cuja duração de filmagem pode se estender por meses por questões ligadas à natureza do assunto tratado; nem a de filmes de animação, cujas dificuldades técnicas implicam muitas vezes um trabalho de produção e finalização muito superior ao de um filme de ficção *live action*. Ainda para efeitos do nosso objetivo aqui, não estamos levando em consideração os tempos de projeto, roteirização e pré-produção, mas apenas os de filmagem e pós-produção dos exemplos escolhidos.

<sup>120</sup> Um relato da produção do filme pode ser visto em *O Apocalipse de um Cineasta* (*Hearts of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse*, 1991), documentário dirigido por Fax Bahr, George Hickenlooper e Eleanor Coppola.

<sup>121</sup> Para um relato parcial da epopeia de produção do filme, ver o documentário *Serei Amado Quando Morrer* (*They'll Love Me When I'm Dead*), dirigido por Morgan Neville, que acompanhou o lançamento de *O Outro Lado do Vento* na Netflix em 2018.

parafernália construída por Coppola graças à sua teimosia, do efeito de palimpsesto presente na última versão do filme dirigido por Welles ou, ainda, do efeito desajeitado dos sinais involuntários de passagem de tempo no caso da estreia de Rivette. No entanto, não encontramos, em nenhum deles, a expressão diegética da duração dessas filmagens, que é o que procuraremos demonstrar no caso de nossos objetos de análise.

Começamos pela primeira cena de *Twin Peaks – O Retorno*. Um *travelling* em *plongée* percorre o piso característico do *Black Lodge* – este lugar entre mundos apresentado já nas duas primeiras temporadas de *Twin Peaks* – e sobe até as conhecidas cortinas vermelhas. É um plano rápido, que tem um efeito de imediato reconhecimento para aqueles que já tinham assistido à série no passado. Um corte nos mostra o agente Dale Cooper, personagem principal da trama original, olhando diretamente para a câmera por um segundo, até desviar o olhar para a direita do quadro. No seu contracampo, está Laura Palmer, que lhe fala, “Olá, Agente Cooper. Eu te vejo novamente em 25 anos... enquanto isso...”. Ela faz um gesto enigmático, onde levanta uma das mãos e deixa a outra na horizontal, como se estivesse mostrando algo ou iniciasse um ritual (ver fig.11). O plano é, então, congelado.

Toda esta cena dura menos de um minuto e precede uma série de imagens que, encadeando-se em fusão, remetem diretamente à localidade que dá título à série: uma colina enevoadada, uma antiga fábrica aparentemente abandonada, o corredor de uma típica escola norte-americana, uma menina correndo no exterior desta escola, uma estante de troféus de atletas e ganhadores de concurso de beleza; no meio desta, a foto da Laura Palmer como a rainha do baile (ver fig. 12), sobre a qual aparecerá, ao mesmo tempo, o título *Twin Peaks* e música-tema de Angelo Badalamenti. Seguem-se os créditos iniciais, sobrepostos inicialmente a mais imagens da natureza da região para, no final, terminarem, novamente, fundindo-se às cortinas vermelhas e a mais um percurso em *plongée* sobre o piso preto-e-branco do *Black Lodge* (ver fig. 12).

Figura 11 – Imagens de 25 anos atrás para abrir O Retorno.



Fonte: *Twin Peaks – The Return* (2017)

Figura 12 – Locais conhecidos de Twin Peaks.

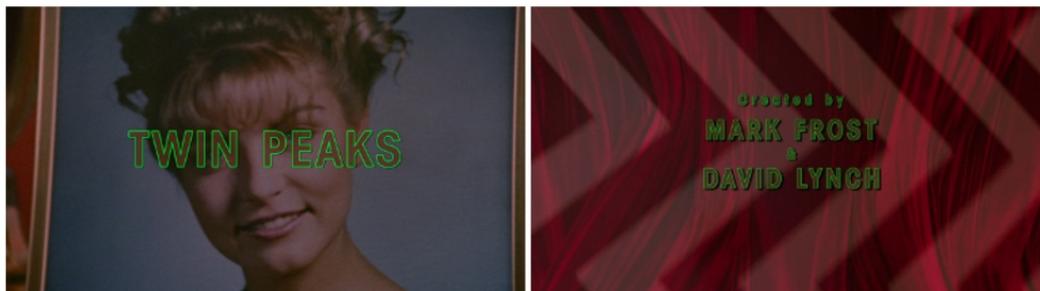


Fonte: *Twin Peaks – The Return* (2017)

Esta primeira sequência da nova temporada da série é reveladora da maneira pela qual a questão do tempo será narrativamente trabalhada. As primeiras figuras humanas que vemos são dos dois personagens-chave da série original, o agente Cooper e Laura Palmer. Quem conhece os dois atores sabe que aquelas imagens vistas nos dois planos não são de 2017. Indo além, quem assistiu às duas primeiras temporadas da série e se recorda de alguns de seus eventos principais, sabe que a primeira parte da sequência é um trecho do último episódio da segunda temporada, lançado em 1991. Ela ocorre logo depois de Dale Cooper adentrar no *Black Lodge*, lugar de passagem entre o mundo dos vivos e dos mortos, com o objetivo de evitar a morte de outra garota. Lá, ele encontra Laura Palmer, cujo assassinato é justamente o motivo inicial da trama principal da primeira temporada. O trecho remete narrativamente, logo, ao período de 1989, onde diegeticamente se passam as primeiras temporadas, ou a 1990-1991, período de sua exibição. Mesmo se o espectador não se lembrar do contexto da cena original, ele tem ao menos elementos para relacioná-la a algo que faz parte da série antiga: o cenário em vermelho do não-lugar, os personagens de Cooper e Laura, as falas ditas de forma distorcida.

Além disso, a segunda parte da sequência de abertura (ver fig.11) encadeia uma série de imagens facilmente reconhecidas por aqueles que acompanharam as primeiras temporadas: a paisagem natural de coníferas envoltas em uma densa neblina, a madeira abandonada, o corredor do colégio onde estudou Laura Palmer, a colegial que entra em desespero após saber da morte da popular colega, a estante de troféus com uma foto de seu rosto bem no meio. “Enquanto isso...” é a última frase de Laura Palmer dentro do *Black Lodge*, antes de fazer um estranho gesto onde parece enquadrar seu rosto para o agente Cooper. Um plano detalhe onde vemos seu retrato é exatamente a imagem que remete mais diretamente a série original – e é sobre ela que o título *Twin Peaks* aparece (ver fig. 13). Todo este trecho dos créditos é embalado pela música-tema, a mesma da abertura da série de 1990, imediatamente reconhecida por todos aqueles que tenham visto ao menos alguns episódios, há mais de duas décadas. Ou seja, temos um acesso a imagens, cenários, personagens, sons e sensações que remetem diretamente à série antiga – e que serão reencontradas, agora, 25 anos depois.

Figura 13 – Créditos sobre o retrato e sobre o chão do *Black Lodge*.



Fonte: *Twin Peaks – The Return* (2017)

Suponhamos, no entanto, um outro espectador que não tenha assistido à série original, mas ao menos sabe identificar os personagens principais e esta música de abertura, pois de certa forma foi atingido pelo fenômeno midiático no início dos anos 1990. Há aí algum tipo de reconhecimento, ao menos do rosto do ator Kyle MacLachlan próximo ao do que foi visto em *Veludo Azul* (*Blue Velvet*, 1986), *The Doors* (1991) ou, vá lá, *The Flintstones* (1994) – em outras palavras, um rosto que não é o do ator em 2017, quando a nova temporada é exibida.

Podemos nos afastar, ainda, de qualquer tipo de reconhecimento possível: imaginemos alguém que não somente nunca viu a série original, não tem ideia de quem são aqueles atores ou aquele lugar, talvez mal saiba quem é David Lynch e tenha chegado a este primeiro episódio porque navegava entediado pelo parco catálogo da Netflix: ainda neste caso é possível vermos nesta sequência um convite a se conectar com algo do passado. Talvez porque, na primeira vez que vemos o personagem de Cooper, ele nos olha brevemente (ver fig.11), antes de desviar a atenção para alguém ao seu lado, sendo identificado imediatamente pela personagem que o olha e é vista (“Olá, agente Cooper”); estes personagens, neste ambiente estranho mostrado de forma não-realista, já se conhecem. E a personagem feminina coloca (para Cooper, mas também para quem está assistindo), “te vejo novamente em 25 anos”.

Este espectador completamente novo é introduzido então às imagens posteriores (ver fig. 12). Uma floresta em uma montanha, uma fábrica abandonada, uma escola vazia, uma estante de troféus – paisagens distantes, que remetem à desolação, à nostalgia – e uma foto de uma jovem muito bonita que imediatamente é identificada como sendo a mulher que estava na sala estranha cumprimentando o agente Cooper. Somente a imagem de uma outra menina correndo pelo exterior da escola talvez fuja de algo reconhecível para o espectador desavisado, embora

componha, junto com a voz distorcida da primeira cena, o clima de estranhamento e ameaça deste prólogo. A cena seguinte, findados os créditos de abertura, prolonga a estranheza e finaliza o convite da volta ao passado.

Figura 14 – O Black Lodge está diferente.



Fonte: *Twin Peaks – The Return* (2017)

Acompanhamos novamente um percurso da câmera pelo chão de um ambiente anterior, só que desta vez este ambiente não é exatamente o mesmo do prólogo. O chão não tem o padrão em preto e branco – agora, toda a imagem é descolorida. O primeiro personagem a aparecer, um homem careca vestido a rigor – e que pode ser identificado por quem viu a série original como o *Gigante* –, começa a falar por um vocativo, “Agente Cooper”. O contraplano mostra, sem dúvida, Dale Cooper, mas agora encarnado por um Kyle MacLachlan muitos anos mais velho (ver fig.14). “Te vejo novamente em 25 anos”, foi a última fala de Laura Palmer. Aproximadamente 25 anos separam o último episódio de *Twin Peaks*, a série original, e este retorno.

Estranha correlação de duração estabelecida pela dupla Lynch/Frost: o quarto de século aproximado que separam o tempo diegético entre o prólogo (trazido diretamente do final da temporada 2) e esta primeira sequência nova corresponde ao tempo de espera do espectador entre as temporadas 2 e 3. É como se tivesse havido uma suspensão temporal dentro e fora da história.

Isto nos remete à maneira pela qual Gaudreault e Jost (2009, p.153) identificam a descida ao inferno em *Orfeu* (*Orfée*, 1950), de Jean Cocteau, pelo ponto de vista da relação da duração na diegese e na narrativa: uma pausa no tempo. Ao transpor o espelho, Orfeu não obedece mais às regras temporais deste mundo. O seu périplo se dá em uma duração suspensa, por isso, ao final do filme, ele começa no mesmo horário que começou. Os autores identificam, na dimensão de um filme, a mesma fórmula proposta para analisar a “pausa” diegética em uma sequência, quando  $TN=n$ ,

TH=0 (o tempo narrativo possui uma duração exprimível em um valor, enquanto o tempo da história está suspenso).

Lembremos, agora, como o prólogo da terceira temporada figura esta suspensão, identificando agora nele quatro pontos:

– Um diálogo retirado do último capítulo da série original, exibido em 1991, onde uma das personagens anuncia que ela verá o outro dentro de 25 anos. A duração da *pausa* aqui é expressa verbalmente por uma personagem (elemento da história).

– A imagem desta personagem, Laura Palmer, congela por alguns segundos, antes de sumir em um *fade out*. A pausa no tempo é transformada em imagem.

– Uma sequência de imagens descreve um ambiente externo e o interior de um colégio, lugares estes que podem ser reconhecidos ou não pelo espectador, a depender da intimidade com a série original. Em todo caso, não podemos identificar neste trecho uma duração interna. Ele parece iniciar como o tipo de sintagma que Christian Metz identifica como *sintagma descritivo*, “único caso em que as consecuições na tela não correspondem a nenhuma consecução diegética” (Metz, 1972, p.150), uma vez que essa relação temporal não pode ser identificada. Não há uma trama, mas a indicação de uma sensação.

– Dois elementos, porém, vêm perturbar a noção de sintagma descritivo aplicada a este curto trecho. O primeiro, a imagem da garota correndo no exterior da escola; ela corre com as mãos no rosto, indicando que algo *aconteceu*. O segundo, é a foto que está no centro da estante com os prêmios no corredor da escola. Ela mostra o rosto de Laura Palmer, que acabamos de ver anunciando um outro encontro com Cooper 25 anos depois. Independente de sabermos seu nome, é o rosto dela, com ar juvenil, que vemos na foto, uma outra imagem congelada. A foto de Laura na estante é a imagem congelada que vai durar indefinidamente enquanto estiver ali. É sobre esta imagem que será sobreposto o título da série e é neste momento que a música-tema será acionada.

Esta sequência inicial, longe de ser um simples *clin d’œil* para os fãs da antiga série, é essencial para se entender, logo, a relação de duração narrativa e diegética estabelecida. Uma construção relativamente simples, uma vez que os elementos cinematográficos empregados não têm, em si, nada de surpreendentes: campo e contracampo, imagem congelada, *fade out* e *fade in*, uma sequência de imagens encadeada por fusões. É na sugestão do tempo suspenso dentro e fora da tela que identificamos o início da construção poética em relação à duração que *Twin Peaks* –

O *Retorno*, estabelece. Por mais tentador que seja procurarmos paralelos entre as duas obras, a suspensão aqui não é da mesma natureza da que Cocteau constrói em Orfeu, pois o tempo suspenso sugerido é simplesmente o tempo em que *Twin Peaks*, enquanto narrativa, ficou suspensa, *deixou de ser contada*. A cena seguinte não deixa dúvidas: estamos em um outro mundo. O *Black Lodge* não é o mesmo de 25 anos antes, assim como o agente Cooper, como podemos verificar vendo seu rosto e seu corpo (ver fig.14).

A surpresa de encontrar o agente Cooper envelhecido acontece, logo, em dois níveis. Para aqueles que estão tendo o primeiro contato com este universo ficcional, isto é estabelecido na comparação com a imagem dele na primeira cena. Ali, naquele momento, também é estabelecido um outro tipo de contrato com este novo espectador: você está conhecendo agora o agente Cooper e Laura Palmer, mas está vendo uma imagem de um passado diegético que corresponde, aproximadamente, a um passado do nosso mundo. Em outras palavras, o mundo ficcional que está sendo apresentado aqui existe há 25 anos. Ele dura no tempo, tenha você o visitado anteriormente ou não.

Há, evidentemente, um outro nível de reencontro com este personagem, que acontece com quem assistiu – total ou parcialmente – a primeira temporada e retém a imagem do agente Cooper jovem. Quem viu a série original talvez lembre de uma cena do terceiro episódio da primeira temporada, a primeira dentro da sala vermelha do *Black Lodge*, quando Cooper está narrativamente 25 anos mais velho, mas a imagem que vemos é claramente a do ator maquiado<sup>122</sup>. Em todo caso, a leitura desta passagem de tempo que pode ser conferida no corpo do ator é semelhante nos dois casos. Há um corpo de Cooper que corresponde a um quarto de século mais velho que o corpo que nos foi apresentado.

A diferença entre estes dois níveis de reencontro, no entanto, vai se explicitar quando outros personagens da velha *Twin Peaks* aparecerem. Sim, o espectador novo sabe que há um universo antigo que ele não conhece – foi apresentado recentemente a dois personagens dele na primeira cena. Resta a ele supor que outros personagens podem ressurgir da mesma maneira. Quanto à expectativa do

---

<sup>122</sup> E não há aqui nenhum juízo de valor quanto à qualidade do efeito de envelhecimento da maquiagem. Um espectador de ficção sabe quando se trata de uma convenção dada pela maquiagem, especialmente quando se trata de um filme ou uma série nova, como era o caso de *Twin Peaks* em 1990.

espectador antigo, esta é bem diferente. É a de reencontrar antigos rostos, como um fã que é premiado por permanecer fiel ao antigo produto. É na maneira como *Twin Peaks – O Retorno* promove essas reaparições que está, a nosso ver, um dos trabalhos de construção narrativa mais ricos em relação à maneira com a série lida com as duas durações – a diegética e a do espectador.

Primeiro, a série arrisca promover uma frustração para aquele tipo de fã que responderia, talvez, a uma expectativa do próprio estúdio que a financiou, que evidentemente anseia que a série funcione como um produto. Pois, apesar de sermos reapresentados de cara aos dois principais personagens, reconectando com uma cena de 25 anos atrás – diegeticamente e também não diegeticamente –, não haverá nenhuma pressa em oferecer esse tipo de recompensa com os outros personagens. *Twin Peaks – O Retorno* aproveita bem sua longa duração e seu número relativamente longo de episódios para distribuir os reencontros, trabalhando muito mais com a dúvida (o personagem X ou Y vai reaparecer ou não?), com o estranhamento (na medida em que há uma quantidade muito grande de novos personagens que se relacionam ou não com os antigos) e com a paciência (personagens que demoram vários episódios para surgir ficam alguns minutos na tela para depois sumirem por muito tempo outra vez). Assim, se a primeira cena serve, de certo modo, para mostrar ao espectador novo que, apesar de sua ignorância, o universo diegético de *Twin Peaks* existe há muito tempo, o desenvolvimento das cenas seguintes serve para mostrar ao espectador antigo que o que ele está vendo não é só um *reboot* para satisfazer uma necessidade nostálgica, mas uma construção narrativa com uma lógica narrativa e estética novas.

Vejamos, então, como se dá a distribuição de algumas destas reaparições dos personagens antigos. Laura Palmer volta na parte<sup>123</sup> 2, em uma cena junto com Mike, o Homem com um Braço. No final do mesmo episódio, Sarah Palmer aparece vendo TV, enquanto James e Shelly têm uma breve aparição no bar de estrada. Na terceira parte, é a vez dos agentes Gordon e Albert, enquanto na quarta temos a única aparição de Denise (agora chefe no FBI) e a volta de Bobby (agora como policial de *Twin Peaks*). Personagens pequenos da *Twin Peaks* dos anos 1990, como Nadine, terão breves aparições, às vezes únicas, em toda nova série. Outros, de maior importância, como Audrey Horne, só darão suas caras no 10º episódio. Se estes

---

<sup>123</sup> Lembramos aqui que a série se apresenta em partes, não em episódios, nos autorizando a usar alternadamente os dois termos.

nomes têm pouco ou nenhum significado para aqueles que estão entrando no universo da série pela primeira vez, sua dispersão entre outros tantos novos personagens pelos episódios, assim como suas aparições fugazes e sem desenvolvimento, parecem indicar que não se trata aqui, definitivamente, de satisfazer a vontade do reencontro com a velha turma.

A dispersão e fugacidade dos antigos personagens de *Twin Peaks* em *O Retorno* estão aliadas, também, à estranheza do reencontro com rostos revistos somente 25 anos depois. Com poucas exceções, a maioria do elenco da série teve uma carreira errática como atores ou atrizes. Em outras palavras, é como se o espectador realmente tivesse ficado sem vê-los durante um quarto de século e encontrasse de repente, em seus corpos e rostos, todas as marcas deste envelhecimento. Assim, o rebelde adolescente Bobby agora é um grisalho policial. Ben Horne, o mulherengo dono do hotel, virou um senhor bem-comportado. A *pin up* Audrey, sua filha, é hoje uma mulher presa em um casamento tedioso com um contador. Os personagens envelheceram e vemos isso na trama e em sua carne, causando uma espécie de estranhamento somente possível pela exploração da equivalência entre a duração do intervalo na narrativa e na diegese. O conceito de infamiliar<sup>124</sup> (*Unheimlich*) proposto por Sigmund Freud parece dar conta da sensação, deste contato com aquilo que conhecemos há muito tempo – que nos é familiar – mas que de alguma forma não é mais o mesmo. “Uma espécie do que é aterrorizante, que remete ao velho conhecido, há muito íntimo” (Freud, 2019, p.33). Exploraremos mais tarde as diferentes manifestações do infamiliar em *Twin Peaks – O Retorno*. Por ora, fiquemos com o infamiliar que nasce da coincidência deste reencontro, um quarto de século depois, nas telas e fora delas, tentando entender sua especificidade nesta série.

Cabelos brancos, rugas, mudanças leves de traços. A estranha sensação de reconhecer o personagem apesar da mudança física. Acompanhar o envelhecimento dos personagens em função do envelhecimento do elenco não é, evidentemente, inédito no cinema. Em *Anna dos 6 aos 18* (*Anna ot 6 do 18*, 1994), vemos a filha do diretor Nikita Mikhalkov responder às mesmas perguntas feitas pelo pai durante 13

---

<sup>124</sup> Optamos aqui pela tradução dada ao termo *Das Unheimlich* por Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares, na edição de *O Infamiliar* (2019) pela ed. Autêntica. Assim, evita-se tanto os termos compostos (como *L'inquietant familier* em uma das traduções em francês) quanto aqueles simples, mas excessivamente genéricos (como *O Inquietante*). Para um histórico das opções de tradução de *Das Unheimlich*, ver o prefácio de Gilson Iannini e Pedro Heliodoro Tavares, na citada edição.

anos. Assim, acompanhamos tanto as imagens de transformação da antiga União Soviética, a *Glasnost* e os primeiros anos da nova Rússia, quanto o envelhecimento de Anna, explicitado em sua duração pelo próprio título do filme. Como afirma Tavares (2005) a respeito do filme, “o parceiro essencial de Mikalkov na construção de seu filme é a passagem do tempo”, tempo este que será sempre expresso no rosto de Anna e nas pessoas em sua volta.

Já em *Cabra Marcado Para Morrer* (1984), dirigido por Eduardo Coutinho, a passagem de tempo é explicitada por uma lacuna; iniciado como uma ficção em 1964, o filme é interrompido pelo golpe militar e retomado quase duas décadas depois. O que era para ser a história de um líder camponês assassinado acaba sendo um documento tanto da passagem do tempo e dos efeitos da repressão militar no país quanto naquelas pessoas que serviam como atores não profissionais dos anos 1960. É ao assistir a própria imagem registrada 20 anos antes que os entrevistados de Coutinho começam a falar mais sobre as próprias vidas interrompidas pelo regime. As semelhanças entre *Cabra Marcado Para Morrer* e o filme de Mikhalkov (o envelhecimento dos personagens, o comentário sobre os momentos políticos em cada uma das filmagens) são ainda mais explicitadas pelo título que o filme de Coutinho recebeu nos Estados Unidos, *Twenty Years Later*. Ao contrário do filme russo, no entanto, o documentário brasileiro trabalha com a duração como lacuna, não como acompanhamento do envelhecimento.

A comparação talvez se faça mais justa se pensarmos em exemplos do campo da ficção. Em *Boyhood* (2014), Richard Linklater adota um dispositivo próximo ao que Mikhalkov escolheu para o filme sobre sua filha: durante doze anos, ele mostra a história de um garoto, da sua entrada na escola até o primeiro ano de faculdade. Linklater filmou cada ano do personagem como um curta-metragem, dedicando duas a três diárias de produção para cada um destes episódios. Desta forma, a passagem do tempo diegética para os personagens, quando mudamos de uma sequência a outra, corresponde à passagem do tempo real para os atores – Ellar Coltrane, que vive o personagem principal; Patricia Arquette, que encarna sua mãe; Ethan Hawke, como seu pai.

Em outras palavras, há uma correspondência exata da passagem do tempo nos corpos e rostos dos atores e dos personagens, em um efeito documental que não deixa de causar estranheza pois, apesar de ser evidentemente um filme de ficção, *Boyhood* promove, atrás desta coincidência provocada, uma leitura parcialmente

*documentarizante*, como identificada por Roger Odin (2012). É como se o modo *ficcionalizante* (Odin, 2004, p.35) identificável ao se ver o filme fosse perturbado por uma possível leitura *documentarizante* provocada pela duração do tempo real impressa na pele dos personagens que acompanhamos. Não se trata de um trecho do filme identificado como documental, como seria o caso, por exemplo, das imagens da sequência inicial de *Hiroshima Mon Amour* (1959). Nem de uma afirmação do tipo “a filmagem em exterior faz de todo *western* um documentário sobre as paisagens que lhe servem de cenário” (Odin, 2012, p.12). Trata-se de uma duração expressa pela mudança corporal dos atores, visível cada vez que um novo segmento do filme aparece.

É possível pensarmos, logo, que o tipo de leitura *documentarizante* provocado pela passagem do tempo se dá devido à documentação da duração nestes corpos dos atores-personagens. Se todos ali estão atuando, criando ficção (no mundo real, não existem aqueles personagens, nem aquelas situações), a duração sobre os corpos é, de fato, um enunciado real, condição colocada por Odin para a leitura *documentarizante*. Podemos arriscar que, embora *Boyhood* não deixe de ser lido como ficção, o tempo funciona como um “enunciador identificado como real” (Odin, 2012).

Este fenômeno acontece, de certa maneira, em algumas *soap operas* norte-americanas cuja produção e difusão duram décadas, ao contrário de sua equivalente nacional, a telenovela<sup>125</sup>. *Days of Our Lives* (no ar desde 1965), *The Young and the Restless* (1973) e *The Bold and the Beautiful* (1987) são alguns exemplos de séries deste tipo que são continuamente produzidas até hoje. Cada uma delas, apesar de apresentar várias subtramas, são centradas invariavelmente nas histórias ligadas a uma família, às vezes em uma cidade fictícia. Os personagens, dessa maneira, são acompanhados a cada nova temporada, com o público seguindo seu envelhecimento através dos anos, o aparecimento de novos personagens pertencentes à família ou não, a morte de outros mais antigos. Eventualmente, há a substituição de um ator ou

---

<sup>125</sup> Apesar das semelhanças entre os formatos, uma das diferenças entre a novela e a *soap opera* é que a primeira se encerra depois de alguns meses de exibição diária ou quase diária. Mais comum na América do Norte e no Reino Unido, a *soap opera* têm pouca aderência no Brasil, com notórias exceções. Entre estas, está *Malhação*, que foi gravada e exibida anualmente a partir de 1995, só sendo interrompida em função da pandemia de covid-19 em 2020 e desde então ainda não retomada. Embora seguisse o formato de *soap opera*, com temporadas variando entre 106 e 324 episódios cada, as tramas foram tão reformuladas com o passar do tempo que poucos personagens foram longevos. Assim, o efeito de acompanhar o personagem-ator envelhecendo não foi tão evidente neste caso como nos seus similares norte-americanos.

atriz, mas isso é uma exceção; o mais comum é o acompanhamento, por parte do espectador, do processo de envelhecimento do ator-personagem.

A diferença principal entre estas *soap operas* e um filme como *Boyhood* se dá não só pela evidente diferença de duração total, mas em como é percebida a duração da passagem de tempo. No primeiro caso, há uma equivalência: o espectador de televisão está no mesmo ritmo de envelhecimento que os personagens e nota os sinais de mudança dentro do universo diegético de forma não muito diferente como ele nota o sinal da passagem do tempo em um parente ou amigo (a não ser, claro, que seja confrontado com imagens de temporadas antigas da série). Já quando vemos *Boyhood*, acompanhamos a passagem do tempo através de uma condensação da duração temporal, com indicações da passagem de diegética de 12 anos e a transformação corporal dos personagens acontecendo em pouco menos de 3h de filme. É como se a *soap opera* fosse a radicalização da serialização na mídia TV, pois se trata de uma ficção que se estende no tempo, trocando suas tramas e seus espectadores sem a necessidade de que tudo seja acompanhado. Já *Boyhood* utilizaria um recurso típico do formato longa-metragem de cinema, a condensação temporal, utilizando para isto um sistema de filmagem que se dá ao longo do tempo – e não concentrado, como normalmente ocorre nos filmes –, permitindo com isso que acompanemos o envelhecimento dos personagens-atores durante a projeção, com os intervalos entre cada sequência apresentando-se como elipses de um ano, graças ao dispositivo escolhido.

Algumas séries de filmes produzidos para o cinema, especialmente no século XXI, também promovem um efeito parecido, por trabalharem com atores crianças ou adolescentes que visivelmente vão crescendo a cada novo filme. É o caso dos filmes de *Harry Potter*, com suas oito partes produzidas ao longo de 10 anos. Curiosamente, porém, podemos dizer que o efeito se aproxima bem mais daquele de uma *soap opera*, pois cada ano entre um filme outro equivaleria aproximadamente ao tempo vivido por cada espectador que tenha acompanhado os filmes em cada um dos lançamentos nas salas de cinema. A elipse de um ano entre um filme e outro, logo, poderia gerar algumas surpresas (“vejam como Hermione está adolescente!”, ou “aquilo é um bigodinho em Harry Potter?”), mas não o suficiente para causar nenhum tipo de estranhamento porque há, em todo caso, uma proximidade entre as imagens dos personagens antes e agora. Ao contrário: assim como na *soap opera*, há uma sensação de conforto no acompanhamento do crescimento dos personagens-atores.

Estamos em um terreno completamente diferente com *Twin Peaks – O Retorno*. O estranhamento infamiliar entre o envelhecimento dos personagens se dá pela lacuna entre a exibição da série original e seu retorno em 2017, que praticamente se equivalem em duração. Esta lacuna diegética e espectral equivale, de certo modo, à lacuna observada em *Cabra Marcado Para Morrer* que, *twenty years later*, exhibe para aqueles personagens reais suas imagens do passado. A cena, no filme de Eduardo Coutinho, onde vemos as pessoas assistindo em 1984 às suas imagens enquanto ficção, em 1964, não deixa de ter sua estranheza, pelo fato de total surpresa instalado naquele instante. Talvez todas aquelas pessoas que estão vendo novamente suas sombras de 20 anos antes não imaginavam que este visionamento seria possível – é preciso lembrar que, em 1984, a reprodução digital de imagens em movimento não existia ainda no Brasil, e mesmo a reprodução analógica em vídeo era uma realidade para poucos que possuem uma câmera doméstica. Assim, de certa forma, “o filme do Coutinho” é um fantasma que volta do passado para assombrar aquelas pessoas. No entanto, sem negar a infamiliaridade que se instala para os que visionam aquele filme do passado, a sensação que predomina na cena, para o espectador, é muito mais de maravilhamento do que de infamiliar, nos termos que Freud coloca este conceito, ou seja, como “o familiar-doméstico que sofreu um recalçamento, dele retornando” (Freud, 2019, p.97). Assim, o fato do infamiliar se produzir para os personagens reais que se vêem como personagens fictícios do passado não implica, necessariamente, a manifestação do infamiliar para o espectador. Em outras palavras, ver o infamiliar dentro do filme não provoca imediatamente o infamiliar para quem o assiste.

Uma primeira explicação para esta diferença, de certa forma, nos é dada por Odin (2004): a leitura documentarizante predomina no filme de Eduardo Coutinho. Apesar de o realizador ter iniciado seu filme de 1964 com o mesmo título de que vai ser lançado duas décadas depois, a reorganização do filme se baseia em um enunciador identificado pelo espectador como real – enunciador este que, de resto, está presente como personagem do filme. Assim, *Cabra Marcado Para Morrer* é a história de um cineasta que vai tentar fazer um filme a partir dos cacos de outro, e o reencontro daquelas pessoas com suas imagens antigas nos é apresentado como dentro do filme, como parte de sua própria diegese documental. Se *Twin Peaks – O Retorno* trabalha com a mesma lógica lacunar da supressão da duração equivalente na diegese e na espectralidade e isto provoca, a nosso ver, o surgimento do

infamiliar, é porque ele transforma esta lacuna em material de espanto, por vezes de desconforto.

Uma das formas deste desconforto está, como já apresentamos, na maneira desapressada e lacunar como a série reapresenta esses velhos personagens. Em vez de criar uma situação de reconhecimento imediato, eventualmente deixando algumas aparições para momentos-chave da trama, Lynch e Frost preferem distribuir as aparições calmamente durante os episódios. O resultado, se não deixa de criar um laço emocional com o espectador que acompanhara a série antiga e é reapresentado àqueles personagens, estabelece uma espécie de temporalidade que não corresponde à satisfação nostálgica do reencontro com aqueles antigos conhecidos. É como se, com essa organização, a série acentuasse a multiplicidade de outras tramas novas que se desenvolveram a partir da grande lacuna de um quarto de século.

Mesmo a localidade fictícia de Twin Peaks, no Estado de Washington, que dá nome à série original, não dá mais conta espacialmente da complexidade do mundo atual. Entre 1990 e 1992, só saímos brevemente daquela pequena cidade para ir até a fronteira canadense<sup>126</sup> (na série original), à vizinha *Deer Meadow*<sup>127</sup> e ao QG do FBI na Filadélfia (no filme de 92). Já em *O Retorno*, o mal aparece espalhado. A trama policial-esotérica desenvolvida nesta temporada se passa inicialmente em Nova York, para depois deslocar boa parte de seu desenvolvimento em Buckhorn (no Estado de South Dakota) e Las Vegas (Estado de Nevada), com direito a cenas em Washington DC (Estado de Virgínia) e Filadélfia (Estado de Pensilvânia), entre outras localidades. Mesmo as fronteiras dos Estados Unidos não se bastam: há cenas rápidas em Buenos Aires, menções a personagens no México e Paris aparece em um sonho do agente Gordon Cole. Isto sem mencionarmos, evidentemente, a presença múltipla dos mundos-do-além, que não se resumem mais à sala vermelha do *Black Lodge*, como na série original, mas aparecem em formas variadas (como uma estação misteriosa suspensa no infinito que vemos na parte 3, ou ainda a ilha misteriosa da parte 8). *Twin Peaks*, a ficção, não cabe mais em Twin Peaks, a cidade.

Por diversos capítulos, enquanto a complexa trama é desenhada por dezenas de novos personagens e diversas novas localizações, os antigos e conhecidos rostos

---

<sup>126</sup> Nos referimos aqui ao bordel chamado *One Eye Jacked*, onde, na série original, algumas jovens – entre elas, Laura Palmer – de Twin Peaks vão se prostituir, e que ficava a cerca de 8km da cidade.

<sup>127</sup> A cidade fictícia, localizada no condado vizinho, é o local onde a prostituta Teresa Banks foi assassinada, uma semana antes de Laura Palmer em Twin Peaks.

que reencontramos na antiga série parecem vagar na pequena cidade, ocupados com seus afazeres, como se esperassem algo acontecer. Como se estivessem suspensos no tempo. O que há de trama em *Twin Peaks – O Retorno* se desenrola mesmo alhures, seja em uma pequena cidade de Dakota, onde a cabeça de um cadáver é achada sem o corpo; seja em Las Vegas, onde um funcionário de uma corretora de seguros descobre uma fraude e é alvo de bandidos; seja nas estradas percorridas pelo *doppelgänger* de Cooper, que foge da polícia e tenta eliminar seu duplo; seja em outra dimensão, onde o verdadeiro Cooper tenta voltar para o seu (o nosso) mundo. Em qualquer um dos casos, coisas parecem acontecer em diversos lugares deste e de outros mundos, ao contrário da pacata Twin Peaks, ocupada por ações entediadas e repetitivas na delegacia, no Café RR, no Hotel Northwest. O único fato notável que se passa na cidade no primeiro episódio de *O Retorno* é quando Margaret, médium conhecida da outra temporada como A Dama do Tronco, liga para o xerife Truman e o avisa de que “algo está faltando e tem a ver com Cooper”, conectando minimamente a apatia local com os eventos que se passam em outros lugares e fazendo com que ali se inicie uma pequena investigação.

Mesmo esta investigação, porém, acontece a passos lentos. Na parte 4, quando o xerife e o detetive Hawk estão com os arquivos ligados à morte de Laura Palmer em cima da mesa, Bobby, ex-namorado da garota morta há 25 anos e agora policial, entra na sala e vê a foto dela – a mesma, por sinal, que vemos na escola mostrada no prólogo da nova temporada e que aparece sobreposta à floresta na abertura de cada episódio. Neste momento, percebemos uma completa mudança de tom na cena, com o personagem caindo no choro, incapaz de desviar os olhos do retrato, enquanto escutamos, pela primeira vez nesta nova temporada, o tema musical de Laura Palmer, tão presente na série original. “Me traz algumas memórias”, fala Bobby, aos prantos.

O tom da cena e a reação do personagem tem um quê de patético que contrasta com o tom frio e distanciado com que a série vinha se desenvolvendo até agora, em especial nas cenas da pequena cidade de Twin Peaks. É como se aquele tom melodramático *camp* estivesse até então preso na série de 1990/91. Se é verdade que a série original já trabalhava com distanciamento sobre a estética da *soap opera*, é preciso dizer que parte do estranhamento provocado vinha justamente do fato dela não negar o tom exagerado das situações e do uso da música, mas, ao contrário, usá-las em excesso. Já em *O Retorno* há outro tom, mais pesado e sombrio, como se a

TV atual tivesse que ser pensada de outra maneira. Saem de cena as *soap opera* dos canais abertos dos anos 1980, entram a segmentação e pulverização da programação dos *streamings* do novo século. A reação de Bobby, desta maneira, é como se correspondesse ao encontro com um mundo que não existe mais – e que não faz sentido ser revisitado por pura nostalgia. Daí a emoção transbordada, diferente de tudo que vínhamos acompanhando até então nesta nova encarnação da série.

Enquanto as velhas figuras da antiga Twin Peaks vagam quase sem vida e se conectam aos poucos sem emoção, cabe a personagens mais jovens agitarem a vida da pequena cidade, ainda que de uma forma um tanto quanto perigosa. Becky (Amanda Seyfried), filha da garçonete Shelly e do agora policial Bobby, é casada com Steven, viciado em drogas que a agride e trai regularmente. Richard, filho de Audrey Horne e neto de Benjamin Horne, é outro *junkie*, que mata acidentalmente uma criança, entrando em um redemoinho de crimes progressivamente mais graves. É possível ver na maneira pela qual Lynch e Frost associam a disfuncionalidade destes filhos de Twin Peaks, todos gerados por pais separados e envolvidos de alguma forma em atividades ilícitas, um olhar moralista. O que fica evidente, no entanto, é como estes personagens funcionam como espelho dos jovens das primeiras temporadas da série – seus pais –, só que em um grau ainda maior de delinquência e violência. Na televisão aberta do início dos anos 1990, era bastante ousada a maneira como *Twin Peaks* relatava os casos de traição, prostituição e envolvimento com drogas por parte dos personagens, em uma espécie de *soap opera* envenenada. Já na fragmentação da televisão via *streaming* de 2017, pós-era de ouro da TV a cabo, recheada de narrativas *true crime*, não há muitos limites para o retrato destes atos subversivos.

Paradoxalmente, por mais disfuncionais e violentos que eles sejam, são estes personagens jovens que parecem ter vida dentro da Twin Peaks de hoje, ao contrário de seus pais, presos em um cotidiano quase sem movimento. São eles que parecem querer acordar, de uma forma torta que seja, seus pais da pasmaceira em que estão adormecidos há muito tempo. Há 25 anos, para ser mais preciso.

### 3.2 LACUNAS CAVADAS POR HISTÓRIAS SEM FIM – OU SEM INÍCIO

Também em *La Flor* somos apresentados a uma experiência com a duração em que acompanhamos as personagens-atrizes envelhecerem e se modificarem. Diferentemente de *Twin Peaks – O Retorno*, porém, isto não se dá de forma lacunar, ou pelo menos não da forma que entendemos ser a lacuna criada pela série de David Lynch e Mark Frost. No caso do filme argentino, temos uma produção que se estende por quase dez anos.

Lembremos a história por trás das câmeras: o diretor Mariano Llinás, um dos quatro fundadores do coletivo-produtora *El Pampero Cine*, assiste em 2006 à peça *Neblina*, do grupo de teatro *Piel de Lava*, composto por quatro atrizes. A partir daí, os dois grupos começam a conceber um projeto de filme que seria exatamente transpor a peça vista para o cinema. O tempo passa, Llinás está envolvido com seu filme *Histórias Extraordinárias* (2008), sua produtora realiza outros filmes, o grupo de teatro monta outras peças e, aos poucos, o projeto de transpor *Neblina* começa a se transformar em outra coisa. Nas palavras de Llinás, um filme feito em conjunto com o objetivo “gerar mecanismos para expandir os limites da ficção” (Llinás, 2018, tradução nossa<sup>128</sup>). O realizador já afirmou a mesma coisa, de formas diferentes, em várias ocasiões: o que o motivou a fazer *La Flor* foi o desejo de explorar as capacidades das quatro atrizes do *Piel de Lava* em transformar-se em dar vida à ficção.

Em 2009, então, eles começam a filmar o que se tornou o primeiro episódio de *La Flor*. Nele, temos a trama da múmia descoberta em uma escavação arqueológica. As quatro atrizes estão presentes, mas se apresentam aos poucos dentro da ficção. A história começa com Marcela (Elisa Carricajo), uma pesquisadora que sofre de ansiedade ao se relacionar com um homem. Em seguida, somos apresentados à líder do grupo, a catalã Lucia (Laura Paredes), que deve resolver o problema de uma carga irregular que chega ao centro de pesquisas e que, descobriremos depois, traz uma múmia indígena. Há também uma empregada, Yanina (Valeria Correa), que vai ser possuída pela múmia por profanar seus olhos. Se isto acontece nos primeiros 15 minutos, é somente depois de uma hora que aparece a personagem Daniela Cruz

---

<sup>128</sup> No original em espanhol, “generar mecanismos para expandir los límites de la ficción”.

(Pilar Gamboa, última atriz da trupe). As quatro atrizes do *Piel de Lava* só serão enquadradas em conjunto no mesmo fotograma depois de 1h16' de filme.

O episódio 1, uma clara homenagem aos filmes B norte-americanos, é também aquele de narrativa mais simplificada, onde a duração dos eventos mostrados ainda é fácil de se desenhar. Toda a história se passa em cerca de três a quatro dias. As ações têm causa e consequência clara: é por causa da ansiedade de Marcela que Lucia se vê obrigada a aceitar uma carga nova enviada; é em função da curiosidade de Yanina que o conteúdo sagrado irá ser profanado; finalmente, é por estarem lidando com forças sobrenaturais que o grupo pedirá ajuda a uma especialista neste terreno, Daniela. Estamos diante de uma clara manifestação da Imagem-Movimento (Deleuze, 2018a), onde uma trama de mistério se apresenta e cada ação de cada personagem corresponde a uma consequência da narrativa. Com exceção de um detalhe importante: não há desenlace, nem resultado. A história das quatro mulheres que se unem para enfrentar uma força que elas não conhecem é encerrada justamente no momento em que aquela personagem que poderia desvendar o mistério começa os trabalhos.

Não se trata aqui de um final em aberto, recurso que já desconcertou muitos espectadores de cinema de gênero desde a abertura da caixa misteriosa de *A Morte Num Beijo* (*Kiss me Deadly*, 1955), ou do grupo que escapa dos pássaros que tomaram conta da cidade pequena em *Os Pássaros* (*The Birds*, 1963). Tanto no caso do filme de Robert Aldrich, quanto no de Alfred Hitchcock, o que temos são dois filmes de gênero e narrativa clássica que esgarçam seus limites e dão espaço para uma certa indeterminação conclusiva – para, em ambos os casos, sugerir formas de figurar o fim do mundo. Por sua vez, o primeiro episódio de *La Flor* oferece-nos um outro tipo de abertura. Sim, ele apresenta-se reverente de uma forma de contar histórias que identificamos não somente com o cinema narrativo clássico, mas com o tipo de produção normalmente conhecido como *filme B*: uma história de terror simples, com poucos personagens e poucas locações, violência bem mais sugerida do que vista, pouco apreço a sutilezas. Há soluções de *mise en scène* e uma fina ironia no tratamento dos personagens que certamente não encontraríamos em um filme B de Hollywood dos anos 1940, mas o desenrolar da história corresponde ao que esperamos deste tipo de produção. Com exceção que, mais uma vez, do fato de que a história é interrompida para dar lugar a outra. Não se trata, portanto, de um final em

aberto, mas simplesmente da falta do desenlace de uma narrativa que, a rigor, vai ser substituída no filme por outra. Como um *cliffhanger* que nunca será retomado.

Do ponto de vista da informação global que temos do filme, isso não chega a ser uma surpresa. Antes deste primeiro episódio, há um prólogo – ou melhor, um prefácio, já que o próprio realizador, Mariano Llinás, nos explica a estrutura narrativa do filme que virá: primeiro, quatro histórias que não acabam; depois, uma história com início e fim; finalmente, uma história que já começa com a situação iniciada e que se encerra, dando o fim, por sua vez, a todo o longuíssimo filme que acompanhamos. Esta informação é ao mesmo tempo parafílmica e metafílmica. Ou seja, ela não está somente nas resenhas e no material de divulgação do filme, mas nos é apresentada dentro dele, informando como será cada um dos episódios, como se dividirão as partes e aquilo que une todo o projeto, as quatro atrizes do grupo *Piel de Lava*. Ainda assim, mesmo que já anunciado que a narrativa do episódio não se finaliza, é uma surpresa descobrir em que momento e o quão abruptamente isto acontece.

De forma resumida: a personagem Daniela Cruz entra no quarto onde está a múmia, fonte de todo o infortúnio que acomete o centro de pesquisas há alguns dias, ajoelha-se e fala algo em uma linguagem indígena. Ela mexe na múmia, cheira-a e retira as vendas, descobrindo que os olhos foram arrancados das cavidades oculares do cadáver. Ela prossegue com um ritual, antes de vaticinar: "Poderia ter sido muito pior. Ela é uma das três rainhas. Agora te explico". Uma música de suspense acompanha o momento em que o corpo de Daniela encobre a tela, escurecendo-a por completo. Imediatamente, vemos a cartela "Episódio 2", com outro tema musical, dar início a uma outra história, com novos personagens. Novos créditos nos apresentam as mesmas atrizes, junto a um elenco bem maior que irá acompanhá-las. Somos demandados, logo, a reconfigurar o universo ficcional que vinha sendo construído e cuja interrupção desconcerta justamente por desativar uma relação entre a duração diegética e a duração do próprio filme que até então era apresentada de maneira unidirecional, com elipses quase que imediatamente identificáveis e com relações de causa e consequência claras.

Como afirma Jacques Aumont, "a primeira característica própria da ficção é a FINITUDE" (2018, p.23, maiúsculas do autor, tradução nossa<sup>129</sup>). Esta finitude se refere aos limites do universo fechado da diegese, uma vez que os elementos que nos

---

<sup>129</sup> *Le premier caractère proprement fictionnel est la FINITUDE.*

são apresentados são o que interessa para sua construção. Em outras palavras, é possível imaginar detalhes da vida de cada personagem deste Episódio 1 de *La Flor* (por exemplo, que a personagem da pesquisadora catalã estudou em Barcelona, ou que a especialista em assuntos paranormais já enfrentou outros eventos estranhos), mas se estes detalhes não são apresentados ou sugeridos é porque, no fundo, não têm importância na diegese. Aumont prossegue afirmando que “um caso particular, que contribui a tornar a ficção completamente diferente da vida, é aquele do fim da narrativa” (Aumont, 2018, p.25, tradução nossa<sup>130</sup>). A narrativa é, então, um dos elementos da ficção, do mesmo modo que a duração diegética é um dos elementos do mundo ficcional apresentado. A narrativa é o recorte feito na “duração ininterrupta” (Bergson, 2010) da vida daqueles personagens precisamente porque esperamos do mundo da ficção que sua diegese tenha um começo e um fim. O autor, porém, reconhece que as exceções também são numerosas:

Existiram sempre ficções que lutaram contra a fatalidade do fim, seja negando-a [...], seja empurrando-a indefinidamente. Um modelo célebre é o conto interminável promovido por Xerazade que, querendo se salvar, soube provocar a curiosidade do sultão pela continuação de uma história que ela suspendia habilmente no meio de uma peripécia. Sua narrativa dura Mil e Uma Noites, mas poderia durar um milhão. É segundo o mesmo princípio do suspense insuportável que funciona o folhetim literário do século XIX, do qual cada ocorrência chama a seguinte como uma resolução necessária. Nós o encontramos intacto nos seus herdeiros da imagem em movimento, desde os episódios do Fantômas de Feuillade (1913-1914) até os folhetins televisivos ou difundidos na internet – *Game of Thrones* à frente, que foi estes últimos anos um evento planetário e, até a data em que escrevo, resta ainda um grande provedor de esperas ficcionais (a última temporada está por vir). Tão longa seja ela, no entanto, uma obra de ficção não é interminável e só pode imitar a imprevisibilidade da vida durante... um certo tempo. (Aumont, 2018, p.24, tradução nossa<sup>131</sup>)

Em sua tese sobre as histórias que se multiplicam em um mesmo filme, Leonardo Bomfim chama de “impulso xerazadeano” (Bomfim, 2022, pp.28-43) uma

---

<sup>130</sup> *Un cas particulier, qui contribue à rendre la fiction tout à fait différente de la vie, est celui de la fin du récit.*

<sup>131</sup> *Il a existé de tout temps des fictions qui ont lutté contre la fatalité de la fin, soit en la niant [...], soit en la repoussant indéfiniment. Un modèle célèbre est le conte interminable entrepris par Schéhérazade qui, voulant sauver sa tête, sut provoquer la curiosité du sultan pour la suite d'une histoire qu'elle suspendait habilement au milieu d'une péripétie. Son récit dure Mille et une Nuits, mais aurait pu en durer un million. C'est selon le même principe du suspens insupportable que fonctionne le feuilleton littéraire du XIXe siècle, dont chaque livraison appelle la suivante comme une résolution nécessaire. On le retrouve intact dans ses héritiers en image mouvante, depuis les épisodes du Fantômas de Feuillade (1913-14) jusqu'aux feuilletons télévisés ou diffusés sur le Net – Game of Thrones en tête, qui fut ces dernières années un événement planétaire et, à la date où j'écris, reste encore un grand pourvoyeur d'attentes fictionnelles (la dernière saison est à venir). Si longue soit-elle cependant, une œuvre de fiction n'est pas interminable, et ne peut mimer l'imprévisibilité de la vie que durant... un certain temps.*

certa tendência do cinema contemporâneo de exceder-se na multiplicação das histórias – seja pelo recomeço narrativo, seja ainda pelo que ele identifica pela metamorfose em outras narrativas. Bomfim cita os filmes de Mariano Llinás como exemplares desta “aventura em torno de uma multiplicidade de narrativas”. *Balneários* (*Balnearios*, 2002), seu primeiro longa-metragem, é dividido em quatro histórias diferentes – uma delas, aliás, dividida por sua vez em dez partes – para “construir um painel múltiplo dos balneários argentinos” (Bomfim, 2022, p.35). Já *Histórias Extraordinárias* (*Historias Extraordinarias*, 2008) expande este projeto, afastando-se das leituras *documentarizantes* do primeiro filme e amarrando três histórias diferentes, apresentadas de forma independente e paralelas entre si – uma delas, inclusive, narra uma outra história dentro dela que, em determinado momento, é recontada de outra forma.

Seguindo este raciocínio, *La Flor* seria uma manifestação radical deste impulso de multiplicar histórias – não à toa, como reconhece Bomfim, os filmes de Llinás citados expandem progressivamente suas durações – a duração convencional para um longa-metragem (1h20’) do primeiro, a duração excessiva do segundo (4h12’) e, finalmente, a duração *hors norme* do nosso objeto de pesquisa, de quase 14h. Ora, é justamente esta duração fora de qualquer padrão que obriga o diretor do filme e seu coletivo de produção a repensá-lo em forma de projeção. Em quantas partes vou dividi-lo para esta exibição? Como vou encaixar os seis episódios dentro desta divisão? E, por fim, como vou apresentar o “gancho” para que o espectador volte depois para ver o resto do filme?, preocupação que movia Xerezade. Era a curiosidade pela continuação da história, ainda que ela fosse se transformar em outra, que permitiu que ela sobrevivesse à determinação do rei em matá-la. Em *As Mil e Uma Noites*, o *impulso xerezadiano* venceu a pulsão de morte do soberano.

Há uma diferença, no entanto, entre os procedimentos dos filmes de Llinás anteriores a *La Flor*, onde, por mais múltiplas que fossem, as histórias ainda acabavam para outra começar. Ainda que Bomfim afirme, a respeito de *Histórias Extraordinárias*, que “a pulsão de narrar na obra argentina é capaz de provocar um jogo entre interrupção abrupta e mudança de curso” (Bomfim, 2022, p.32), não há neste filme, a rigor, nenhuma mudança abrupta. A voz da nova narradora pode ser uma surpresa, assim como o recomeço da história para ser dada uma outra versão, mas há uma construção fílmica que leva a isso: uma história foi contada até um ponto identificado como sua conclusão, por mais aberta que esta seja – o que, do ponto de

vista da ficção, é o que Aumont identifica como sua finitude. Bomfim também chama de “desfecho abrupto da narrativa” (Bomfim, 2022, p.16) o recomeço, com direito a novos créditos, de Certo Agora, Errado Antes (*Jigeumeun Matgo Geuttaeneun Teullida*, 2015), de Hong Sang-soo. Mesmo naqueles filmes que passam, conforme estabelecido no segundo capítulo de sua tese, pelas metamorfoses narrativas – filmes que simplesmente se transformam em outras histórias –, é possível questionar o quão abrupta são estas mudanças. O autor identifica que no filme À Prova de Morte (*Death Proof*, 2007), de Quentin Tarantino, há um “assassinato na estrada que *encerra abruptamente* a primeira metade do filme” (Bomfim, 2022, p.144, grifo nosso).

No entanto, em nenhum destes casos ocorre, a rigor, o nível da interrupção abrupta que vemos em *La Flor* na passagem de um episódio a outro. E isto se dá, precisamente, pela combinação de dois motivos. Primeiro, como já explicitado, pela interrupção da conclusão da ficção que está sendo apresentada. Não há o final da ação da agente que pode pôr fim ao mistério apresentado. Não há a morte de uma personagem, ou mesmo de todo o grupo, para que outra história comece dentro daquele mesmo universo, como vemos, por exemplo, em À Prova de Morte, ou em *Psicose* (*Psycho*, 1960).

Podemos achar alguma similaridade em dois exemplos radicais de metamorfoses narrativas apresentados por Bomfim quando pensamos, por exemplo, nos filmes Estrada Perdida (*Lost Highway*, 1997) e Cidade dos Sonhos (*Mulholland Dr.*, 2001), ambos de David Lynch, “que promovem seus recomeços a partir de metamorfoses dos personagens principais relacionadas a acontecimentos misteriosos” (Bomfim, 2022, p.18). Ainda assim, nestes dois exemplos, voltamos para um universo ficcional que identificamos como muito próximo ao que estava sendo apresentado até então. Se, em Estrada Perdida, o personagem Fred Madison é simplesmente substituído pelo de Pete Dayton, seu universo diegético não parece simplesmente ter deixado de existir: continuamos em Los Angeles, em uma época identificada como sendo a mesma da história anteriormente contada. O infamiliar surge justamente porque vemos uma outra pessoa, outro corpo, assumir o lugar no espaço – a cela na prisão – que ocupava um personagem que acompanhávamos até então. De forma semelhante, em Cidade dos Sonhos, as personagens de Betty e Rita somem para dar lugar a Diane e Camilla. Nos dois casos, as histórias são interrompidas para começarmos a acompanhar outras histórias, mas de personagens pertencentes àquele mesmo universo diegético.

Se Cidade dos Sonhos aparece como um exemplo mais radical de substituição é porque as duas novas personagens que surgem são encarnadas pelas mesmas atrizes que faziam as anteriores. Elas são outras, e ainda assim são as mesmas – ao contrário de Fred e Peter, em Estrada Perdida, que são interpretados por dois atores diferentes. Pode-se afirmar, claro, que o germe de Cidade dos Sonhos já estava contido no filme anterior, pois personagens em cada uma das duas histórias que seguimos – Renée e Alice – são vividos pela mesma atriz, Patricia Arquette. Bomfim defende, a partir da identificação da mudança abrupta, uma “ideia de uma ressurreição, em Estrada Perdida, com a aparição de outra personagem vivida pela mesma atriz” (Bomfim, 2022, p.146).

Um mesmo filme, duas histórias diferentes, histórias que recomeçam e personagens que surgem com o mesmo rosto e corpo que vimos antes – esta são as características do infamiliar nos dois filmes de Lynch e que aparecem de forma ainda mais radical em um filme como *La Flor*. Ainda que sejam marcos do cinema pós-moderno dos anos 1990, apresentando suas narrativas bifurcadas, tanto Estrada Perdida quanto Cidade dos Sonhos retornam ao mesmo universo diegético depois da bifurcação – ou seja, ainda constroem sua estranheza narrativa dentro de certos limites que apresentaram anteriormente. No primeiro filme, os guardas da prisão onde estava Fred também se perguntam quem seria aquela outra pessoa que tomou o seu lugar. Ao final, Fred volta, assim como Alice é identificada pelos policiais como sendo sua mulher, Renée. Já no segundo filme, o dono da casa onde estavam Betty e Rita procura por elas, sem sucesso. Por sua vez, as novas personagens Diane e Camilla reencontram personagens que já tínhamos visto na primeira parte do filme, como o Adam, o diretor de cinema. Em suma, os filmes viram outra história, mas nem tanto. São mais como narrativas que se bifurcam em algum momento, mas que possuem alguns pontos de junção perfeitamente claros em seu universo ficcional.

Bem diferente é o caso de *La Flor*. Os episódios apresentam universos completamente diferentes uns dos outros – outros lugares, outras épocas, mas também estilos narrativos e imagéticos bem diferentes. As histórias dos quatro primeiros episódios são abruptamente interrompidas – e não simplesmente finalizadas, como nos casos anteriormente vistos – incluindo aí os do próprio Mariano Llinás. Jacques Aumont (2018, pp.137-143) identifica duas figuras antagônicas da ficção cinematográfica que existem em função da sua imagem, a *aparition* (aparição) e *abruption* (brusquidão), termo em francês cujo equivalente em português não traz a

mesma etimologia do adjetivo *abrupto*. *Abrupção* seria, efetivamente, o substantivo que caracteriza aquilo que é abrupto, mas só aparece no dicionário Houaiss na sua versão composta, *ab-rupção*, com significado principal da medicina: “fratura transversal de osso”. O mesmo dicionário apresenta, porém, um sentido retórico, que seria a “supressão das partículas de transição, tornando o estilo mais vivaz e enérgico” (Houaiss). Entendida a possibilidade deste sentido retórico, o uso de *abruption* por Aumont nos parece próximo desta ideia de supressão. O autor a entende como algo que “desaparece no jogo da montagem – tempo, espaço, palavra, presença, continuidade” (Aumont, 2018, p.142<sup>132</sup>). São duas figuras complementares que habitam qualquer narrativa cinematográfica, a aparição (de algo em um plano) e a *abrupção* (de algo, pela montagem) que devemos ter em conta quando pensamos a ficção nos filmes. O mais interessante é que Aumont continua justamente identificando o elemento que vai diferenciar estas figuras na literatura e no cinema:

De qualquer forma, porém, há ênfase na montagem, na passagem de um plano para o seguinte, ou seja, enfatizamos esse caráter arbitrário do plano, o que significa que ele dura o tempo que dura, nem mais nem menos, e isso me é imposto. O plano do filme me é dado, como a frase me é dada: a diferença é que ele me é dado como uma forma temporal, que só posso receber de acordo com sua própria temporalidade, quando a brusquidão literária mais extrema me surpreende, mas não me leva embora com isso. (Aumont, 2018, p.142, tradução nossa<sup>133</sup>)

A supressão arbitrária de algum elemento da ficção (temporal, espacial, de personagem) é apresentada por Aumont como uma figura comum da ficção no cinema porque para pensá-la é preciso evocar a montagem entre planos, planos estes que têm uma duração precisa que eu, como espectador do filme, não construo da mesma forma que o leitor de um romance. É a duração que me permite ler a coerência – narrativa, rítmica – daquele universo ficcional que está sendo apresentado a mim, com suas *aparições* e *abrupções*. Parece-nos, no entanto, que a *ab-rupção* proposta pelos filmes de Lynch e de Llinás examinados aqui estão muito mais próximas de *fraturas* do que de “supressões para tornar o estilo mais vivaz e enérgico”. São supressões que devem ser entendidas como tal, são elas que produzem o sentido de infamiliar.

<sup>132</sup> [Quelque chose] disparaît dans le jeu du montage – du temps, de l'espace, de la parole, de la présence, de la continuité.

<sup>133</sup> Dans l'une et l'autre forme, cependant, il se produit une mise en avant du montage, du passage d'un plan au suivant, c'est-à-dire qu'on souligne cet arbitraire du plan qui fait qu'il dure ce qu'il dure, ni plus ni moins, et que cela s'impose à moi. Le plan de filme m'est donné, comme la phrase m'est donnée : la différence est qu'il m'est donné comme une forme temporelle, que je ne puis recevoir que selon sa temporalité à elle, quand l'abruption littéraire la plus extrême me surprend, mais ne m'emporte pas avec elle.

Nos casos dos dois filmes de Lynch, apoiamo-nos no que não foi suprimido, ou seja, no que não sofreu uma ab-rupção: a mesma cidade, a mesma época, personagens em comum, até mesmo os mesmos elementos de estilo cinematográfico que apresentam esta ruptura. No caso de *La Flor*, não. Outra coisa completamente diferente começa, sem que a anterior tenha nem mesmo terminado. Ou melhor, outra coisa quase completamente diferente, pois lá estarão as quatro atrizes do *Piel de Lava*, encarnando novas personagens, em um novo universo.

No segundo episódio do filme de Llinás, temos um casal de cantores que, após a separação, deve ainda gravar uma música em conjunto. O problema é que ela, Victoria (Pillar Gamboa), não quer estar no mesmo espaço que Ricky, que a abandonou para ficar com outra cantora, Andrea (Valeria Correa). O antigo casal tenta gravar a música, mas é em vão; a energia não é a mesma que se eles estivessem gravando *ao mesmo tempo*. Victoria confia em sua assistente, Flavia (Laura Paredes) para desabafar e pergunta o que esta sabe da história do famoso casal cantante. Flavia, então, conta o que é de conhecimento público: como eles se encontraram por acaso em um hotel de cidade pequena depois de um show de cada um deles, andaram pela noite chuvosa e compuseram ao amanhecer seu maior sucesso. Temos aqui, então, a primeira diferença de regime temporal narrativo deste episódio em relação ao anterior: um *flashback*, em preto e branco, onde a voz de Flavia torna-se a narradora.

Logo em seguida, porém, Victoria resolve contar sua versão (em uma espécie de repetição do recurso de recontar uma história afirmando que a que foi mostrada não era verdade, visto anteriormente em Histórias Extraordinárias) e um novo *flashback*, com os mesmos recursos, é apresentado. Porém, desta vez vemos detalhes que mostram que o primeiro encontro não foi tão idílico assim: o casal já estava junto de forma escondida há alguns anos e que, no final das contas, o grande sucesso *Lluvia* foi composto somente por ela. O subtexto desta segunda narrativa é claro, o de que não podemos confiar nas versões difundidas; mas quem nos garante que podemos confiar na que Victoria nos conta? Tanto uma como outra, em que pesem suas diferenças, é mostrada como algo criado: o preto-e-branco, a voz em da narradora. São ambas recriações, mundos de ficção que fazem parte de um outro momento da ficção maior que acompanhamos agora e que aumentam, de forma duplicada e em paralelo, a duração diegética.

Mas a ficção deste episódio ainda irá se bifurcar novamente. Assim que a assistente sai do apartamento da cantora, uma outra história paralela nos é apresentada, desta vez no presente. Flavia é seguida por outro carro, percorre misteriosamente a cidade de Mar del Plata, busca uma caixa na casa de um personagem misterioso cujas vestimentas o identificam como árabe, até que a abre em um quarto de hotel, revelando um escorpião, do qual ela extrai o veneno com uma seringa. O desenrolar desta trama nos leva a Isabella (Elisa Carricajo, a quarta atriz do grupo, que chega à nova ficção 55' depois de seu início), a líder de uma organização internacional secreta que procura a fonte da juventude no veneno de espécies raras de escorpião. É a aparição forte de um elemento que vai estar presente em boa parte do filme, em suas múltiplas variações, e que o filia à ficção construída por Jacques Rivette em boa parte de seus filmes: o complô das sociedades secretas.

Estas duas tramas – o melodrama musical tipicamente latino-americano e o complô misterioso em nível mundial – andam em paralelo e esperamos, como espectadores, que em algum momento elas se unam. A primeira trama, de certa forma, atinge sua catarse: Victoria finalmente cede e concorda em registrar a música com Ricky, em uma cena de tensão constante entre as palavras cantadas na canção e a raiva que um transmite ao outro durante a gravação. Logo depois, porém, chega ao estúdio o ameaçador grupo de Isabella e... fim do segundo episódio, junto do fim da primeira parte do filme. Nos dois primeiros episódios, a sensação é a mesma: algo vai acontecer na história que está sendo mostrada, mas é interrompido por outra história que deve começar.

A ficção cinematográfica, como lembra Aumont, apresenta uma organização de durações que podemos chamar de regime duracional, composto pela relação que estabelecemos entre a duração da projeção (1h20' aproximadamente para o primeiro episódio, 2h para o segundo) e a duração diegética (três ou quatro dias lineares para o primeiro; cerca de três semanas para as duas tramas paralelas do segundo, além da noite em *flashback*, de muitos anos antes, contada de duas formas diferentes). Estamos diante então de um regime de duração interrompido abruptamente para que outro regime duracional seja colocado em marcha – em outros lugares, com outros personagens, mas ainda com as quatro principais atrizes já tendo sido apresentadas. Se é possível afirmar que a mudança deste regime estaria próxima do que os formalistas identificam como o estranhamento poético que caracterizaria a literatura (Eagleton, 1983, pp.3-17), o reaparecimento dos mesmos corpos e rostos em outro

universo acrescenta uma outra camada, que defendemos como o infamiliar em *La Flor*.

O cinema já multiplicou corpos de atores e personagens de diferentes maneiras, com diversos resultados. Jerry Lewis encarnou seis membros de uma mesma família, além do motorista da órfã rica em *A Família Fuleira* (*The Family Jewels*, 1965), dirigido por ele mesmo. Ainda no terreno cômico, mas em um filme com pretensões maiores, Peter Sellers foi um oficial inglês, o presidente norte-americano e o *expert* em armas nucleares em *Doutor Fantástico* (*Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*, 1964), dirigido por Stanley Kubrick. Assim como em vários outros exemplos possíveis, a aparição do mesmo ator em diferentes papéis cria um efeito cômico, algo como um *clin d'oeil* a ser percebido por alguns espectadores e acrescentar um elemento figurativo a mais. Já em *Esse Obscuro Objeto do Desejo* (*Ese oscuro objeto del deseo*, 1977), o efeito é mais perturbador porque a estratégia figurativa é justamente contrária: uma mesma personagem, Conchita, é encarnada alternadamente por duas atrizes diferentes, Carole Bouquet e Angela Molina. Ainda que materializando a mesma personagem de ficção, os dois corpos e rostos imprimem leituras diversas de quem é aquela mulher, provocando um grau de estranhamento perfeito para o último filme de Luís Buñuel. De toda maneira, porém, ainda se trata de personagens (múltiplos ou únicos) que são encarnados por atores ou atrizes (únicos ou múltiplos) em um universo diegético com regime duracional facilmente identificado. Todos eles são filmes com unidades e durações indubitáveis que os caracterizam como tais.

Talvez um caso que se aproxime um pouco mais do nosso nem tão obscuro objeto de análise seja o do díptico *Smoking / No Smoking* (1993), de Alain Resnais. Baseado na peça do inglês Alan Ayckbourn, cada um dos dois filmes – ou, como é identificado em uma parte do material promocional, “uma obra cinematográfica composta de dois filmes”<sup>134</sup> – começa com uma decisão diferente de um dos dois personagens principais. Esta decisão levará ao desenvolvimento da história em uma direção, e outros desdobramentos possíveis com os personagens serão possíveis a

---

<sup>134</sup> “une œuvre cinématographique composée de deux films”, como aparece, por exemplo, na apresentação do filme na plataforma de *streaming google play* francesa. Disponível em [https://play.google.com/store/movies/details/No\\_Smoking?id=4F14FCD793DE3545MV&hl=fr&gl=US&pli=1](https://play.google.com/store/movies/details/No_Smoking?id=4F14FCD793DE3545MV&hl=fr&gl=US&pli=1), acesso em 9 de abril de 2024).

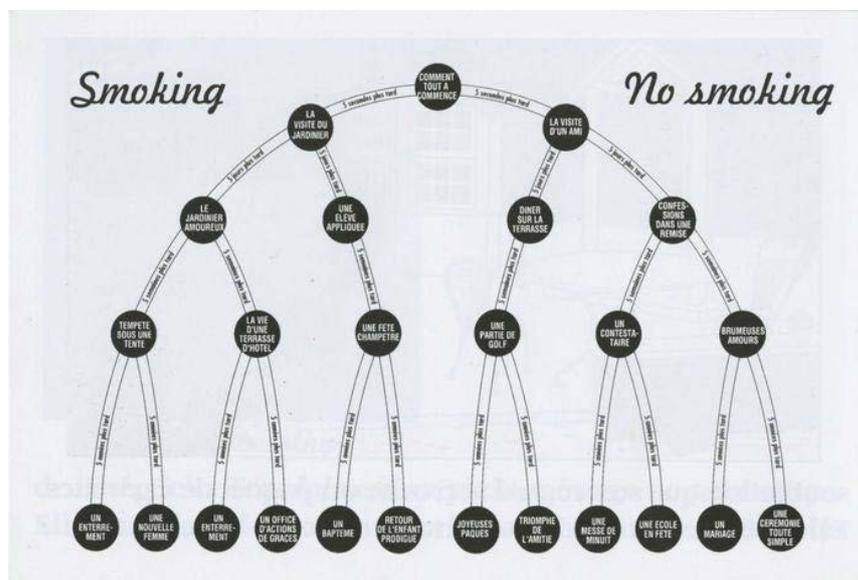
partir de suas escolhas, de modo que 12 finais possíveis para o díptico são apresentados.

A apresentação de várias versões de uma mesma história em um filme não era exatamente uma novidade no cinema quando Resnais lançou os filmes – lembremos de *Rashomon* (1950), de Akira Kurosawa, ou mesmo *O Ano Passado em Marienbad* (*L'année dernière à Marienbad*, 1961), do próprio realizador francês, dois exemplos de derivas narrativas do cinema moderno. No entanto, *Smoking / No Smoking* parecia menos interessado em trabalhar a interioridade das versões contadas ou eludidas pela personagem X ou Y do que pensar em bifurcações possíveis da história a partir de pequenos detalhes narrativos que a levam para outras direções. Essa possibilidade de multiplicação narrativa foi identificada por André Parente como um reflexo do hipertexto, “uma rede composta de nós que formam o seu tecido” (Parente, 1999, p.70), que se tornava conhecido naquela década de 1990 em função da popularização da *Internet* e sua *World Wide Web*. E embora cite alguns filmes, entre eles o díptico de Resnais, como exemplares dessa tendência, ele mesmo chama a atenção para o limite do cinema pela sua necessidade de uma apresentação sequencial destas possibilidades:

O cinema é, juntamente com a música e a literatura, uma arte em que a sequencialidade temporal é determinante: o que seria um filme sem acontecimentos que se sucedem? Filmes como *La glace à trois faces* (Jean Epstein, 1927), *Limite* (Mário Peixoto, 1930), *Rashomon* (Akira Kurosawa, 1950) e *Ano passado em Marienbad* (Alain Resnais, 1961) exploram uma temporalidade na qual o que é vivido como sendo simultâneo (é o caso dos dois primeiros) e paradoxal (é o caso dos dois últimos) é representado sequencialmente. Para que esta temporalidade representada fosse vivida plenamente seria necessário um cinema cujos acontecimentos pudessem se dar de forma não-sequencial. *Napoleão* (1925), de Abel Gance, encontrou na tela tríplice uma solução que é ao mesmo tempo técnica e estética. Mais recentemente, tivemos dois outros filmes que enfrentaram esta questão: *Smoking e No smoking* (Alain Resnais, 1993) e *Pillow book* (Peter Greenaway, 1996). (Parente, 1999, pp.59-60)

O filme duplo de Resnais, mesmo que sempre lembrado como exemplar da tendência que Janet Murray (2003) chama de narrativa multilinear, ainda continua tendo sua sequencialidade mantida – exceção feita, somente, se você começa por um ou por outro (embora a própria apresentação sempre sugerisse ver primeiro o filme em que a personagem começava fumando). Internamente, dentro deles, não havia a opção de escolher os caminhos bifurcados – eles são apresentados em uma determinada ordem. Tomemos como exemplo o diagrama que mostra as possibilidades narrativas do filme (ver fig. 15):

Figura 15 - Diagrama narrativo do díptico de Alain Resnais feito por Floc'h.



Fonte: Cinemateca Francesa.<sup>135</sup>

Neste esquema visual, feito por Floc'h, artista gráfico que trabalhou diversas vezes com Resnais, está claro o desejo multilinear, exatamente como se pensa um jogo e as narrativas interativas possibilitadas pelo hipertexto. Na prática, porém, o filme, em cada uma de suas duas partes, nos apresenta todas estas possibilidades em uma ordem precisa – e nenhuma outra. Embora um dos principais temas do filme seja justamente como cada pequena escolha na vida de cada um leva a diferentes consequências, estas escolhas na verdade são feitas pelos personagens (se pensarmos do ponto de vista diegético), pelo diretor/roteirista (do ponto de vista autoral) ou, ainda, pelo “grande imagista” (do ponto de vista da narratologia). Por mais sensível que seja o cinema para se aproximar de outras tendências narrativas que seu tempo lhe sugere, ele ainda é refém de uma de suas características, a sequencialidade temporal. Vejamos uma outra tentativa de sistematizar visualmente os caminhos narrativos do filme (ver fig. 16):

<sup>135</sup> <https://www.cinematheque.fr/article/1584.html>, acesso em 10 de abril de 2024.

Figura 16 - Tabela das bifurcações narrativas de Smoking / No Smoking, evidenciando a ordem e a duração.

| Choix initial    | 5 secondes plus tard   | 5 jours plus tard           | 5 semaines plus tard          | 5 années plus tard           |
|------------------|------------------------|-----------------------------|-------------------------------|------------------------------|
| Elle fume        | La visite du jardinier | Le jardinier amoureux       | Tempête sous une tente        | Un enterrement               |
|                  |                        |                             |                               | Une nouvelle femme           |
|                  |                        | Une élève appliquée         | La vie d'une terrasse d'hôtel | Un enterrement               |
|                  |                        |                             |                               | Un office d'action de grâces |
| Elle ne fume pas | La visite d'un ami     | Dîner sur la terrasse       | Une partie de golf            | Joyeuses Pâques              |
|                  |                        |                             |                               | Triomphe de l'amitié         |
|                  |                        | Confessions dans une remise | Un contestataire              | Une messe de minuit          |
|                  |                        |                             |                               | Une école en fêtes           |
|                  |                        | Brumeuses amours            |                               | Un mariage                   |
|                  |                        |                             |                               | Une cérémonie toute simple   |

Fonte: Wikipédia France.

A tabela da *Wikipedia* em francês do filme, por menos oficial e poética que seja, tem a vantagem de esquematizar a ordem em que são apresentadas as ações nos dois filmes. Em outras palavras, por mais que dê conta do caráter múltiplo da história, ela permite visualizar a natureza sequencial do cinema, como apontado por Parente. Além disso, ela permite visualizar outro aspecto presente explicitamente: a duração diegética que separa cada um dos segmentos: cinco segundos, cinco dias, cinco semanas ou cinco anos depois. Trata-se de uma precisão já presente na peça de Ayckbourn e explicitada por cartelas no filme, talvez em uma tentativa de simplificar o entendimento das bifurcações. É certamente um jogo narrativo que acrescenta uma camada à mais no artifício da construção diegética, até pela progressão de intervalos cada vez maiores. Como há, inicialmente, uma sequência totalmente linear até o episódio do enterro (“*Un enterrement*”), somos apresentados depois não ao final do filme, mas a uma cartela que diz que poderia muito bem ter sido de outro jeito (“*ou bien*”) e cabe agora a nós entender qual o recuo que o filme faz a fim de optar pelo novo percurso, ou seja, quanto tempo voltamos.

Portanto, se *Smoking / No Smoking* explorava os limites da sequencialidade cinematográfica refletindo, na opinião de André Parente, a ideia de hipertexto que se popularizava à época da produção, parece-nos que ele o fazia justamente jogando com o espectador e sua capacidade de estabelecer o quanto foi recuado na história que recomeça toma outro rumo – a tradicional cartela quantificando a passagem do tempo só aparece quando há uma prolepse, não com uma analepse que construirá, a rigor, uma nova linha temporal. Assim, traçar a relação entre a duração de projeção do filme e a duração diegética torna-se uma tarefa não tão simples, uma vez que, ainda que apresentado de forma sequencial, são várias possibilidades – não contraditórias, não excludentes – que se apresentam. Não há uma duração diegética, mas diversas, em diferentes sentidos.

Podemos concluir, então, que o projeto duplo de Resnais acaba se aproximando do projeto de *La Flor*, como uma espécie de precursor, por três motivos. Primeiro, há um claro jogo com a duração e a unidade, que começa por determinar a própria maneira como o projeto é entendido. Comercialmente falando, *Smoking* e *No Smoking* foram lançados nos cinemas da França na mesma data, mas correspondem a duas sessões independentes de cinema, sendo a escolha de qual das duas partes assistir o máximo de poder de interatividade que o projeto permitia ao espectador. Para assisti-lo por completo, logo, este deveria pagar dois ingressos. Na apreciação crítica e em sua carreira de premiação, porém, o díptico sempre foi considerado um só filme. Em 1994, ele ganhou o César de *meilleur film*, concorrendo, por exemplo, com *A Liberdade é Azul (Trois couleurs : Bleu)*, de Krzysztof Kieślowski, este aqui considerado como um filme independente, apesar de fazer parte de um tríptico. Para além da curiosidade de produção, este fato nos lembra do caráter arbitrário da ideia de multiplicação de histórias em dípticos ou trípticos.

O díptico de Resnais tem ao todo ou 4h45' de duração para dar conta de todos os desdobramentos que levam aos 12 possíveis finais. O texto dramático em que o filme se baseia, *Intimate Exchanges*, tem 16 finais e foi dividido em oito apresentações, cada uma com dois finais diferentes<sup>136</sup>, uma vez que a duração total ultrapassava as 16h. Em função disso, a peça foi montada de diferentes maneiras, raramente com todas as 16 variações, outra prova da arbitrariedade na definição de

---

<sup>136</sup> Ver <http://intimateexchanges.alanayckbourn.net/styled-10/page18.html>, acesso 9 de abril de 2024.

sua segmentação e duração que se assemelha com as variações das apresentações do filme de Llinás.

Além disso, assim como no filme argentino, tanto a peça original como o filme francês são baseados na multiplicação de personagens encarnados pelos mesmos atores. No caso de *Smoking / No Smoking*, Sabine Azéma encarna cinco personagens, enquanto Pierre Arditi se encarrega de outros quatro. Assim, dentro de um mesmo segmento temporal, temos a constante troca entre as caracterizações, sempre tendo somente dois personagens por vez. Isto não deixa de lembrar a estratégia de multiplicação de *La Flor*, fazendo as quatro atrizes do *Piel de Lava* aparecerem, em cada nova história, encarnando novos personagens, com nova caracterização, em diferentes épocas. Parte do jogo narrativo dos dois filmes é justamente combinar o ajuste temporal entre as durações de projeção e diegética, ao mesmo tempo que temos marcadores figurativos que se repetem à nossa frente.

Assim, chegamos no terceiro ponto em comum entre os dois projetos: a explicitação da artificialidade na construção narrativa não somente através dos elementos do cinema, mas a partir do aproveitamento, dentro da tessitura fílmica, de uma profunda tradição teatral. Certamente, o jogo narrativo de cada um dos filmes é explicitado por uma série de procedimentos artificiais que associamos ao cinema, como as cartelas indicativas das novas histórias que vão se apresentando, ou a voz sobre imagem de um narrador. Há em ambos os projetos, porém, o uso de um procedimento muito mais próximo das artes cênicas – o de aceitar que um corpo se torna outro personagem por um simples rearranjo de roupas, maquiagem e situações. A diferença é que o jogo de múltiplas pistas e múltiplos personagens de *La Flor* é mais radical, porque cada diegese é abruptamente substituída por outra, em um outro universo, um outro tempo, que não precisa terminar para outro começar.

## 4 JOGOS E METAMORFOSES

### 4.1 O TEATRO COMO IMPULSO INICIAL

Mesmo com suas diferenças, a origem de filmes como *La Flor* e *Smoking / No Smoking*, é no teatro, o lugar do jogo. *Le jeu*, que em francês<sup>137</sup> serve tanto para caracterizar a performance de atuação dos personagens quanto para designar uma brincadeira de crianças. Brincadeira como a de contar histórias infinitas, que se multiplicam sem mesmo ter terminado, em que as vemos assumir novas peles porque simplesmente elas assim o querem. A ficção cinematográfica herda do teatro a capacidade de os atores assumirem novas personalidades, mesmo que conheçamos seu rosto, seu físico, seu jeito.

Johan Huizinga mostra que a origem do drama grego está intimamente ligada ao jogo no sentido estrito da palavra, pois “os dramaturgos gregos preparavam suas obras dentro de um espírito de competição, para serem apresentadas na festa de Dionísio” (Huizinga, 2000, p.106). A capacidade de encarnar novos personagens e convencer o público, logo, é parte do que constitui este jogo – e o efeito de arrebatamento cômico ou dramático que uma apresentação teatral poderia criar, o ápice deste movimento lúdico:

A atmosfera do drama era de êxtase dionisíaco e de arrebatamento ditirâmico. O ator, separado do mundo vulgar pela máscara que usava, sentia-se transformado numa outra personalidade, e esta era por ele mais propriamente encarnada do que simplesmente representada. O público era arrastado por ele para o mesmo estado de espírito. (Huizinga, 2000, p.106)

Como já exposto, o filme duplo de Alain Resnais foi apontado como sinal de uma época em que a interatividade do hipertexto contaminava outras formas de expressão. A peça original de Alan Ayckbourn, no entanto, já em 1983 propunha a experiência múltipla nos palcos. Com seu esquema narrativo que revisava opções de cada personagem apresentando 31 cenas diferentes e 16 finais possíveis, ela só foi

---

<sup>137</sup> Embora o exemplo em francês nos pareça o mais evidente, também em outras línguas latinas o substantivo jogo e o verbo jogar equivalem a “apresentação” e a “interpretar”, sendo a língua portuguesa, no entanto, uma notável exceção. O mesmo acontece em línguas germânicas – em inglês, por exemplo, *play* e *to play*. Ver Huizinga, 2000, pp.104-106.

encenada por completo em duas ocasiões, em 1983 (dirigida por Ayckbourn) e em 2006 (montagem de Ayckbourn e Tim Luscombe)<sup>138</sup>. Na grande maioria das vezes, logo, eram apresentadas apenas algumas destas opções, sendo que a versão mais comum era apresentá-la como oito peças diferentes, cada uma com um final alternativo. Como o desafio de montar mais de 16h de espetáculo era, claro, o maior empecilho para que a empreitada de apresentar toda a peça de uma vez só acontecesse, a questão maior era como se daria a serialização. Curiosamente, na primeira das duas vezes em que isso aconteceu, o evento foi chamado de *Intimate Exchanges Grand Marathon*, remetendo diretamente à ideia de maratona, tradução em português usada para se referir ao fenômeno atual de visionamento das séries em *binge watching*. Fora dessas duas oportunidades, no entanto, era possível ver somente um fragmento de *Intimate Exchanges*, ou mesmo ver os fragmentos em diversas ordenações.

Outras peças apontaram para as possibilidades do rearranjo narrativo trabalhando com o sorteio da ordem das cenas. Em 2003, a diretora Cibele Forjaz montou, com Matheus Nachtergaele, *Woyzeck Desmembrado*, adaptação do texto original de Georg Brüchner. Partindo da ideia de que Brüchner morreu sem concluir a peça e nem ao mesmo deixar claro a ordem narrativa dos eventos, Forjaz especula a possibilidade de montá-la em ordens diferentes, sorteando em cada apresentação uma ordem diferente para as 27 cenas<sup>139</sup> – é só ao final de cada cena que sabemos qual aquela que virá em seguida.

Já em *Corte Seco*, peça de 2009, a autora e diretora Christiane Jatahy, presente no palco, participa diretamente de cada performance não somente indicando qual a cena que dará prosseguimento à que está sendo apresentada, mas muitas vezes interrompendo-a antes do final (Sawitzki, 2010, p.92). Em ambos os casos, a ideia de aleatoriedade é explorada propositadamente tanto com consequências estético-filosóficas (é a imprevisibilidade do destino um de seus temas principais), como também como uma ponte com as narrativas não-lineares explicitadas pela proliferação do hipertexto na rede mundial de computadores.

A ludicidade da peça do filme duplo de Resnais, no entanto, parece estar menos na sua semelhança com qualquer tipo de interatividade não-linear do que na sua origem teatral. Sim, o filme – e a peça original – também trabalha com a ideia da

---

<sup>138</sup> Ver <http://intimateexchanges.alanayckbourn.net/styled/>, acesso 20 de abril de 2024.

<sup>139</sup> <https://www.perfilnews.com.br/2003/08/15/matheus-naschtergaele-apresenta-woyzeck-na-capital/>

imprevisibilidade do destino, mas ele não centra sua multiplicidade narrativa na ordem aleatória dos eventos. Se uma parte do público de *Intimate Exchanges* viu suas partes em uma ordem diferente, ou mesmo, na sua adaptação para a tela grande, alguém começou por *No Smoking* para depois assistir à sua bifurcação cinematográfica, isto se deu menos pelo desejo de aleatoriedade do que por uma necessária fragmentação devido à longa duração do produto total. Em suma: a aleatoriedade não é forçada por um sorteio ou pela vontade da diretora da peça. O que é explicitado no díptico de Resnais como fundamental de sua origem teatral é, para além das bifurcações possíveis dependendo das escolhas dos personagens, o fato de que os vários personagens são encarnados por dois atores, somente, como já o era na peça original de Ayckbourn. Antes de a primeira história mostrar um desvio narrativo opcional (anunciado pelo aviso na tela, “e se...”), o filme já mostra Pierre Arditi e Sabine Azéma alternando figurinos, perucas, objetos. Em outras palavras, trocando de máscara, diria Huizinga (2000).

Esta parece ser exatamente a força principal de *La Flor*. Ao colocar as quatro atrizes do *Piel de Lava* em diferentes encarnações, Llinás explicita este artifício típico do teatro. Não se trata somente, como no caso de Peter Sellers em *Dr. Fantástico* ou Jerry Lewis em *A Família Fuleira*, de criar uma *gag* visual baseada na versatilidade cômica destes atores, mas antes de um elogio na capacidade ficcional dessas atrizes a partir da troca de máscaras. A ficção se expande – literalmente – porque as máscaras são multiplicadas e nós acreditamos na ficção porque aceitamos o *jogo* – teatral e cinematográfico – proposto.

É neste ponto que nos parece essencial resgatar uma filiação, ainda que não admitida, destes projetos com a experiência com duração realizada décadas antes por Jacques Rivette. Filiação esta que mostra a íntima relação entre a explicitação da teatralidade nos filmes e a longa duração fora de norma destes. O teatro foi, desde o início, local de criação para Rivette. *A Religiosa*, seu segundo longa-metragem, foi uma peça encenada por ele nos palcos de Paris antes de ser adaptada para o cinema com a mesma atriz, Anna Karina. Além disso, desde seu primeiro longa, *Paris nos Pertence*, o universo teatral aparece com destaque na trama: há uma peça sendo montada e o personagem de um encenador que vai convencer a personagem principal a participar como atriz. *L'Amour par terre* (1984), *La Bande des quatre* (1989), *Quem Sabe?* (*Va savoir*, 2001) são alguns dos seus filmes que tematizam diretamente os bastidores de encenações. Indo mais longe, é possível identificarmos o teatro figurado

tanto no julgamento de Joana D'arc em *Jeanne la Pucelle – Les Batailles* e *Jeanne la Pucelle – Les Prisons* (1994), quanto no jogo de seduções de Não Toque no Machado (*Ne touchez pas la hache*, 2007). Mas é na experiência radical que o realizador cria com *L'Amour fou* (1969), *Out 1* (nas versões de 1971 e 1974) e *Céline e Julie vão de Barco* (1974) que esta filiação aparece mais evidente.

*L'Amour fou* foi a resposta de Rivette para o que ele considerava, referindo-se aos seus dois primeiros filmes, uma representação ainda insuficiente do teatro (Frappat, 2001; Rosembaum, 1977). O filme trabalha com vários níveis de paralelismo. Um deles, mais evidente, entre o documentário em 16mm e a ficção em 35mm. A sessão documental registra a preparação de uma peça de teatro, onde um diretor do filme (André Labarthe) conduz entrevistas com o elenco da montagem e seu diretor, Sébastien (Jean-Pierre Kalfon). Rivette dirigia as cenas em 35mm, explicitamente ficcionais, deixando para Labarthe e Kalfon (que dirigia efetivamente os ensaios da peça para o filme) essa encarnação adicional em torno do *metteur en scène*. Assim, as camadas de ficção e realidade se mesclam de modo a muitas vezes explicitar, outras a esconder o personagem Sébastien e o ator que o encarna.

O jogo é bem diferente quando vemos as cenas entre Sébastien e Claire (Bulle Ogier), personagem que se recusa a usar sua máscara – a profissional, mas também a social – saindo da peça logo no início do filme. Não importa tanto saber se o casal já estava em crise no início do filme, quanto entender que é a recusa de Claire em se deixar desnudar por aquela equipe de filmagem que a afasta do mundo de Sébastien. Para ela, deixar-se filmar no documentário é deixar-se mostrar na construção de seu jogo, é revelar a máscara. A crise da criação da peça segundo o olhar do diretor/homem se reflete, então, na crise do casal a partir da recusa da mulher em atuar em sua peça – e esta crise duplicada é basicamente o que faz o filme durar 4h12'.

Já o ponto de partida de *Out 1* é justamente a tentativa de criar uma peça através do trabalho de dois grupos diferentes. Se todos que estão em cena encarnam personagens para o filme de Rivette, também é possível dizer que eles ensaiam e experimentam a partir das instruções dos diretores de cada grupo: Thomas (Michael Lonsdale) e Lili (Michèle Moretti). Na origem do projeto do filme estão um trio de atores (Lonsdale, Moretti e Bulle Ogier), a presença dos livros de Balzac sobre a “História dos 13” e o princípio da improvisação. Uma vez que cada um destes atores escolheu o papel que queria fazer, começa a busca pelas locações e por uma estrutura de

organização para a produção, pois “para determinar uma ordem de filmagem, era preciso saber quem tinha vontade de encontrar quem e, a partir disso, tentar injetar um pouco de ficção”, como relata a correalizadora Suzanne Schiffman (Frappat, 2001 p.142, tradução nossa<sup>140</sup>).

Nas quatro primeiras partes do filme (de um total de oito), há muito pouco do que podemos identificar como uma trama. Acompanhamos o ensaio do grupo de Lili, que monta *Os Sete contra Tebas*, e o de Thomas, que monta *Prometeu Acorrentado*, ambas peças de Ésquilo. Cada grupo lida com um desafio de encenação diferente, com o de Lili centrado-se na entonação e na coreografia, e o de Thomas na repetição de exercícios físicos, buscando a exaustão antes do texto. Os personagens são fictícios, mas os ensaios são claramente documentais, resgatando o dispositivo usado no filme anterior. Entre cada um dos ensaios, vemos dois personagens solitários que vagam pela cidade: Frédérique (Juliet Berto), que busca dinheiro com amigos marginais e aplicando pequenos golpes; e Colin (Jean-Pierre Léaud), que se faz passar por surdo-mudo para ganhar uns trocados. É somente a partir do quarto episódio que estes dois personagens marginais se aproximam dos atores, por fazerem a ligação entre eles e um grupo secreto maior, o *grupo dos 13*. Outros personagens tomam aos poucos corpo no filme, que nas suas primeiras 5h se concentra sobretudo nos ensaios teatrais e na perambulação dos dois marginais.

Um ensaio de teatro, em francês, é uma *répétition*. É através da repetição que se aprimora o estudo proposto por cada grupo. É o quarto significado da palavra, segundo *Le Petit Robert*: “ato de repetir, de trabalhar várias vezes para praticar. Sessão de trabalho que visa desenvolver os vários elementos de um espetáculo” (tradução nossa<sup>141</sup>). Ou ainda, segundo o *Larousse*: “sessão de trabalho durante a qual estudamos um espetáculo, um papel, um concerto, etc., antes de apresentá-lo ao público” (tradução nossa<sup>142</sup>). Os ensaios são, logo, repetições que visam desenvolver algo ainda em gestação, algo em criação, antes de estar pronto. Tanto em *L’Amour fou* quanto em *Out 1*, nunca veremos a peça pronta, mas veremos, sobretudo no segundo, as sessões de suas *répétitions*. A radicalidade da obra de

<sup>140</sup> [...] pour déterminer un ordre de tournage, il fallait savoir qui avait envie de rencontrer qui, et, à partir de là, essayer d’injecter un peu de fiction.

<sup>141</sup> Fait de répéter, de travailler à plusieurs reprises pour s'exercer. Séance de travail ayant pour but de mettre au point les divers éléments d'un spectacle.

<sup>142</sup> Séance de travail au cours de laquelle on étudie un spectacle, un rôle, un concert, etc., avant de le présenter au public.

Rivette parte do documento dessas sessões – afinal, há, sim um caráter documental em ambos os filmes, pois os grupos estão de fato ensaiando sob o comando de diretores de teatro; e ainda que estes diretores sejam personagens fictícios, as ações repetidas em busca da construção da expressão em cada um dos casos são reais. A radicalidade se constitui, logo, do fato de fazer a ficção gerar esta repetição, de modo que, a cada repetição, uma diferença leve a ficção para a frente. Afinal, é de ficção que se trata a construção de cada um daqueles personagens pelos atos repetitivos.

Gilles Deleuze (2018) expõe, já no primeiro capítulo de *Diferença e Repetição*, a potência criadora que nasce do segundo termo. Isto porque, para ele, a repetição tem esta potência antes mesmo de ser pensada como conceito. A repetição não significa o aparecimento do mesmo, mas a condição para surgir a diferença. Deleuze identifica no teatro o lugar genuíno para se pensar sua potência de criação: “quando [...] se diz que o movimento é a repetição e que é este nosso verdadeiro teatro, não se está falando do esforço do ator que ‘fica ensaiando’<sup>143</sup> enquanto ainda não sabe a peça” (Deleuze, 2018, p.28). Ao contrário, a repetição teatral verdadeira é aquela que se produz através da dramatização de ideias em movimento e não pela representação de ideias de movimento. Ele conclui:

O teatro da repetição opõe-se ao teatro da representação, como o movimento opõe-se ao conceito e à representação que o relaciona ao conceito. No teatro da repetição, experimentamos forças puras, traçados dinâmicos no espaço que, sem intermediário, agem sobre o espírito, unindo-o diretamente à natureza e à história, experimentamos uma linguagem que fala antes das palavras, gestos que se elaboram antes dos corpos organizados, máscaras antes dos rostos, espectros e fantasmas antes das personagens – todo o aparelho da repetição como “potência terrível” (Deleuze, 2018, p.28)

É tentador ver nas cenas de ensaio dos grupos de *Out 1*, assim como nas de *L'Amour fou*, a busca dessa “linguagem que fala antes das palavras”, bem como dos “gestos que se elaboram antes dos corpos organizados”. Na ficção de ambos os casos, porém, o que vemos é o fracasso dos seus projetos. A consciência destas buscas por parte do diretor de teatro em *L'Amour fou* não impede o esfacelamento do casal. *Out 1* vai ainda mais longe, uma vez que nele nenhum dos dois espetáculos é montado. Seus atores tornam-se peças de uma trama ainda maior, de um complô de muitos tentáculos. Se, nos seus primeiros episódios, os personagens encarnados por Berto e Léaud buscam por uma conspiração que parece sair de suas cabeças, a partir de determinado momento essa conspiração é que parece tomar conta do filme, sugerir

---

<sup>143</sup> No original, *répète* é o termo que está entre aspas, explicitando a etimologia da palavra e unindo o sentido teatral ao sentido mais amplo de repetição.

o passado de seus personagens e enredá-los em um labirinto de ficção mais real do que a vida. De certa forma, a repetição que faz avançar a trama de *Out 1* é a de Frédérique e de Colin, não a dos grupos de teatro. De certa forma, é esta ação repetida dos dois personagens à margem de qualquer grupo que realiza o que Deleuze identifica como o programa de uma filosofia da repetição:

[...] fazer da repetição a categoria do futuro; servir-se da repetição do hábito e da repetição da memória, mas dela servir-se como estágios e deixá-las pelo caminho; com uma das mãos, lutar contra o Hábito; com a outra, lutar contra Mnemósina; [...] fazer da repetição não aquilo de que se “extraí” uma diferença, nem aquilo que compreende a diferença como variante, mas o pensamento e a produção do “absolutamente diferente”; fazer com que, para si mesma, a repetição seja a diferença em si mesma (Deleuze, 2018, p.132)

Afastemos aqui qualquer mal-entendido entre a correspondência que propomos entre o filme de Rivette e o texto de Deleuze. Não se trata, de forma alguma, de pensar *Out 1* como uma representação de algumas ideias contidas em Diferença e Repetição, pois colocar assim seria justamente trair a ideia central do texto. Quando aproximamos as ideias do filósofo do pensamento que o filme nos provoca é no sentido de vê-los como parte de um mesmo elã, de uma mesma maneira de enxergar a força criadora. Seja no cinema, seja na filosofia, a vivência da criação teatral é a fonte de inspiração de uma poética que vê na repetição sem mediação o grande potencial criador. Rivette vai voltar a esse projeto em *Céline e Julie Vão de Barco*, um filme mais leve que seus dois antecessores, mas que também trabalha a repetição como força criadora da ficção – e esta, como força modificadora da vida. Mas é *Out 1* que leva esta proposta estética adiante, uma vez que o trabalho de repetição é mostrado praticamente livre da motivação da trama. Neste filme, é a repetição – dos gestos, do grupo de teatro, das personagens marginais – que impulsiona a trama, não o contrário.

É por esta razão que *Out 1 – Noli me tangere*, que vem a ser a versão maior do filme, dura quase 13h. Não se trata aqui de um excedente de ficção que obriga aos realizadores a optarem por uma duração totalmente fora do convencional, mas sim da duração necessária para que as repetições aconteçam na frente da câmera, para que a ficção nasça deste tecido de repetições. No lugar de um roteiro, as filmagens foram feitas a partir de um gráfico indicando os encontros entre personagens, em determinado cenário e indicando algumas situações – o que se desenvolvia em cada cena era proposto por Rivette ou pelo elenco na hora das filmagens (ver fig.17). (Frappat, 2001 pp.142-145). Este método de improvisação, que o diretor coloca em

prática, com com algumas variações, de *L'Amour fou* até, pelo menos, Um Passeio por Paris (*Le Pont du nord*, 1981), acabou dando evidência mais ao processo de criação de Rivette do que à forma de seus filmes. Em um filme tão radical em sua duração como *Out 1 – Noli me tangere*, isto acaba sendo ainda mais forte. O que não se pode esquecer é que, no caso desta obra, sua forma nasce da duração. Em outras palavras, a duração aqui é o que permite a repetição acontecer – uma repetição que não é somente um método que gera o filme no final, mas que é sua própria razão de ser. Uma repetição que, finalmente, é “uma diferença em si mesma” (Deleuze, 2018).

Figura 17 - Gráfico dos encontros entre personagens em *Out 1*.

|                | LUNDI   | MARDI   | MERCREDI                | JEUDI                            | VENREDI                                     | LUNDI                                       | MARDI   | MERCREDI                                     | JEUDI   | VENREDI                                      | SABEDI                        |
|----------------|---|---|-------------------------|----------------------------------|---|---|---|--|---|--|-------------------------------|
| LILI           | 1) Réserve de Travail A (Gymnastique → Étéologie) |   |                         |                                  | 4) Travail (force → course TEL) → avec Lili |   |   | 13) Travail C (rapto text) voir Nicolas      | 14) Travail D (arrivées - départ Gym) brime Nicolas |  |                               |
| MARIE          | Travail A   |   |                         |                                  | Travail B                                   |   |   | 15) Confidences Lili départ avec Filiz & DMU | 16) Arrivée avec Filiz                              |  |                               |
| ÉLAÏNE         | Travail A   |   |                         |                                  | Travail B                                   |   |   |  |   |  |                               |
| NICOLAS        | Travail A   |   |                         |                                  | Travail B                                   |   |   |  |   |  |                               |
| QUENTIN        | Travail A (son Xils)                              |   |                         |                                  | Travail B                                   |   |   |  |   |  |                               |
| RENAUD         |   |   |                         |                                  |   |   |   |  |   |  |                               |
| THOMAS         |   | 1) Jeûne de Travail (X) (Prométhée) Travail A |                         | 3) Travail B (Shelley) Travail B |   | 5) Travail F (Gomme) Travail F départ Myrte |   |  |   | 24) Travail E (Imposés)                      | 25) Nihilisme de Sarah        |
| BÉATRICE       |   |   |                         |                                  |   |   |   |  |   |  |                               |
| EDWINE         |   | Travail K                                     |                         | Travail B                        |   | Travail F                                   |   |  |   | Travail E                                    |                               |
| BERNADETTE     |   | Travail K                                     |                         | Travail B                        |   | Travail F                                   |   |  |   | Travail E                                    |                               |
| CYRIL          |   | Travail K                                     |                         | Travail B                        |   | Travail F                                   |   |  |   | Travail E                                    |                               |
| FRANÇOISE      |   | Travail K                                     |                         | Travail B                        |   | Travail F                                   |   |  |   | Travail E                                    |                               |
| SARAH          |   |   |                         |                                  |   |   |   |  |   |  |                               |
| PROFÈSSE       |   |   |                         |                                  |   |   |   |  |   |  | 3) Boutique: entrée par COLIN |
| CAROLINE       |   |   |                         |                                  |   |   |   |  |   |  |                               |
| ÉQUIPE PAULINE |   |   |                         |                                  |   |   |   |  |   |  |                               |
| IGOR (X)       |   |   |                         |                                  |   |   |   |  |   |  |                               |
| COLIN          | 2) Terrasses: enveloppes                          |   | 6) dispute avec logeuse | 10) bistrrot                     | 14) préparation eau toilette                | 18) deuxième étage sous la nuit             | 22) Troisième message: cryptogramme à compléter | 26) Premier de l'empilage des pièces         | 30) visite à un balzacien                           | 34) second de l'empilage des pièces et Lucie | 38) Boutique Pauline et Lucie |
| FRÉDÉRIQUE     |   | 4) bistrrot Premier Val                       | 8) chambre seule        | 12) bistrrot - perd l'argent     | 16) chambre (contraint)                     | 20) Vol de bijoux (quatrième bistrrot)      |   | 24) chambre: (Painier Fucil)                 |   | 28) troisième bistrrot "arrivé"              | 32) Boutique Pauline et Lucie |
| SOPHIE         |   |   |                         |                                  |   |   |   |  |   |  |                               |
| JACK           |   |   |                         |                                  |   |   |   |  |   |  |                               |
| JEROME         |   |   |                         |                                  |   |   |   |  |   |  |                               |
| LORRAINE       |   |   |                         |                                  |   |   |   |  |   |  |                               |
| V.I.P          |   |   |                         |                                  |   |   |   |  |   |  |                               |
| LUCIE          |   |   |                         |                                  |   |   |   |  |   |  |                               |
| WAROK          |   |   |                         |                                  |   |   |   | 20) Inquisition Lili                         |   |  |                               |
| PATRICK        |   |   |                         |                                  |   |   |   |  |   |  |                               |
| AUTRES         |   | 5) Premier type                               | 7) logeuse              | 9) deuxième type                 |   | 17) quatrième type                          |   |  | 21) le balzacien                                    | 23) cinquième (brutal)                       | 33) deuxième Lucie            |

Fonte: Frappat (2001).

O teatro como força criadora, a longa duração fora dos parâmetros tradicionais, as múltiplas ficções, o limite da palavra. Nos referimos a *Out 1*, mas poderíamos estar nos referindo a *La Flor*. Estamos falando, evidentemente, de projetos muito diferentes. O filme argentino não tematiza o teatro, não mostra os ensaios como repetições que geram a criação. No entanto, é possível ver no filme de Llinás este desejo rivettiano pela duração e pelo prazer da ficção. *Out 1* impõe-se, assim, não como modelo a ser seguido ou como um método de trabalho, mas como um impulso. Na física, o impulso é igual à variação da quantidade de movimento de um ou mais corpos, mas também

pode ser calculado pelo produto entre a força aplicada ao corpo e o intervalo de tempo durante o qual a força atua. Tanto o filme de Rivette quanto o de Llinás são exemplos de projetos cinematográficos que pensam a criação a partir da ativação de diversas destas forças nos corpos dos atores em uma longa duração. A variação das forças vai ser gerada a partir dos jogos propostos por cada um deles – não à toa, os dois filmes nascem de diagramas, gráficos que permitem visualizar a atuação e a variação possível destas forças – assim como *Smoking / No Smoking*, à sua maneira.

*Out 1* trabalha a duração a partir da repetição, da desdramatização, do paralelismo entre os dois grupos de teatro e os dois personagens marginais que se entrelaçam, se chocam, revelam antigos complôs e geram novas tramas. *La Flor*, por sua vez, nasce da proposta da ficção múltipla que se metamorfoseia a cada episódio – e, dentro de cada metamorfose, a relação entre a duração da trama e a duração da tela é complexificada. Por mais radical que seja *Out 1*, a relação entre a progressão diegética e o tempo de projeção é fácil de ser identificada (neste sentido, e talvez somente neste sentido, assemelha-se mais à organização temporal de *Twin Peaks* – voltaremos a este ponto em breve). Cada um dos oito episódios é organizado como uma ponte entre dois personagens – e, como ponte, é organizada em uma direção clara. O jogo de *La Flor* é de outra natureza. A proposta – explicada por Llinás no início do filme – é começar uma ficção e trocar de máscara antes que esta acabe. É encarar a ficção sem a finitude identificada por Aumont (2018) como uma de suas características. É provocar no espectador o prazer de se organizar pelo imprevisto e pelo abrupto. Antes mesmo de acabar um mundo, surge um novo.

Uma última palavra sobre *Out 1* enquanto impulso inicial: sem ter como distribuí-lo nos cinemas e rejeitado pela televisão, Rivette montou uma outra versão do filme, que finalmente chega à tela grande em 1974. *Out 1: Spectre* funciona como reencarnação, como uma variação a partir das mesmas peças, como uma reorganização do jogo. Se parece exagero associar esse tipo de transformação entre as duas versões com o que vemos no *film fleuve* argentino, é bom lembrar do projeto que o realizador francês começou logo depois de Céline e Julie, chamado *As Filhas do Fogo*, que nunca chegou a ser realizado por completo e cuja descrição do próprio Rivette parece magicamente se referir ao filme de Llinás:

A ideia era fazer quatro filmes sem ligação direta entre si, exceto por algumas atrizes que iriam se revezando, uma tendo o papel principal num, aparecendo secundariamente no outro etc. Havia uma progressão dos quatro, uma progressão de complicações, ligada à intervenção da música na ação e de ligações mais ou menos precisas com diferentes gêneros: o primeiro era uma

"história de amor"; o segundo, um filme de fantasia; o terceiro, inicialmente, uma espécie de western; e o quarto, uma comédia musical. (FRAPPAT, 2001, p.150, tradução nossa<sup>144</sup>)

Seria *La Flor*, de Llinàs e do grupo Piel de Lava, a reencarnação de *As Filhas do Fogo*, projeto de Rivette que nunca veio a cabo como planejado?

#### 4.2 O JOGO DAS METAMORFOSES E REENCARNAÇÕES

Traçamos, então, uma linha que liga um díptico de Resnais, o *film fleuve* de Llinàs e aquele de Rivette. Nos três, percebemos, logo:

- o jogo teatral como impulso inicial de multiplicar máscaras e personagens;
- um gráfico desenhado que demonstra as linhas desse jogo;
- a longa duração, bem mais radical nos dois últimos filmes citados;
- a necessidade de explicitar a fragmentação narrativa, demonstrando por cartelas onde começa um novo episódio;

Do ponto de vista da relação entre a duração diegética e a duração do próprio filme, no entanto, cada um dos três exemplos apresenta sua própria lógica:

- no filme duplo de Resnais, apresentando possibilidades diferentes de desenvolvimento para os personagens, feitos pela mesma dupla de atores, a depender de suas decisões – a duração diegética de cada episódio é indicada pela progressão das prolepses e analepses, presentes no diagrama inicial do projeto, mantendo uma relação de duração de idas e vindas;
- No de Rivette, oito episódios, cada um indicando uma ponte entre dois personagens, como numa espécie de passagem de bastão (o segundo

---

<sup>144</sup> *Il s'agissait de faire quatre films sans rapport direct les uns aux les autres, si ce n'est certaines comédiennes qui auraient évolué, l'une ayant le rôle principal d'un, serait apparue secondairement dans l'autre etc. Il y avait une progression des quatre, une progression de complications, liée à l'intervention de la musique sur l'action, [et] des liens plus ou moins précis avec différents genres : le numéro un, c'était une « love story », le numéro deux, un film fantastique, le trois, au départ, une espèce de western, et le quatre, une comédie musicale.*

- personagem de um episódio sendo sempre o primeiro do episódio seguinte) – a duração diegética é linear e é possível identificar a duração da história em alguns dias. A transmissão de um personagem a outro, porém, provoca uma espécie de vertigem que a longuíssima duração só acentua. Perto do filme, através do uso do mapa de Paris por um grupo para se espalhar pela cidade, é evocado o *jeu de l'oie*, jogo de tabuleiro em que se avança sempre para frente, mas que, pela arrumação circular, casas muito avançadas se avizinham de outras do início, em uma arrumação espacial que provoca confusão temporal;
- Finalmente, no filme de Llinás, a divisão em seis episódios de durações diversas, complexidade temporal progressiva, e quatro atrizes encarnando personagens diferentes antes mesmo do episódio anterior acabar. O gráfico do jogo de *La Flor* é mais solto, mais livre, dando margem a qualquer combinação possível entre as durações (ver fig. 18). Cabe aqui examinarmos um pouco mais fundo este ponto.

Figura 18 – O gráfico do jogo de *La Flor*.



Fonte: *La Flor* (2018).

Identificamos nesta combinação particular destas características, logo, o trabalho particular que *La Flor* estabelece com sua duração e sua fragmentação no que diz respeito à relação temporal de projeção e diegética. Para uma duração incomum, uma fragmentação incomum dos episódios. No lugar de uma divisão

racional entre partes do filme e seus episódios, a irregularidade. Entre os episódios, não há nem a continuação das personagens em um novo contexto, nem o encerramento das máscaras anteriores.

Não há regularidade nem na duração de projeção de cada episódio, nem na relação interna entre tempo diegético e tempo de projeção. No episódio inicial, uma narrativa linear de cerca de quatro dias é mostrada em cerca de 1h20' de filme. No segundo, duas histórias contadas em paralelo, com versões diferentes para um episódio no passado (ou seja, dois *flashbacks* excludentes), são interrompidas quando finalmente se encontram; são precisas 2h para mostrar cerca de 22 dias da trama principal, além dos dois flashbacks, que dão conta de um dia em um passado de alguns anos antes. É no terceiro episódio que esta combinação se torna ainda mais complexa.

*La Flor* foi exibido originalmente em três partes, embora a dinâmica de algumas exibições tenha exigido outra divisão, como já mostramos no capítulo 2. Acontece que a segunda parte é a única composta exclusivamente por um dos seis episódios. Este ep. 3, logo, é o que forma a parte 2 do filme, e dura ao todo 5h20', descontados possíveis intervalos.

A trama principal gira em torno de quatro espãs (novamente, o quarteto do grupo *Piel de Lava*, aparecendo desta vez praticamente quase ao mesmo tempo na tela) que levam consigo um cientista sequestrado, Dreyfuss. Elas fogem para um local de onde sabem que podem escapar de avião de onde estão – algum lugar no interior da Argentina – para voltar para a França, onde foram contratadas por um antigo espão, Casterman. Este, na verdade, quer eliminá-las, e para tanto havia enviado quatro outras espãs, grupo que o filme identifica como *Las Malas*. O grupo principal sabe que *Las Malas* irão encontrá-las no aeródromo de onde poderia sair o voo que irá salvá-las, mas essa é sua única chance de fugir dali. Na manhã seguinte, elas se enfrentam, e o episódio acaba abruptamente. A duração diegética desta trama principal gira em torno de menos de 24h, entre o início fuga do quarteto principal e o enfrentamento no amanhecer do dia seguinte (ver fig. 19).

Figura 19 – As espãs de *La Flor*.

Fonte: *La Flor* (2018).

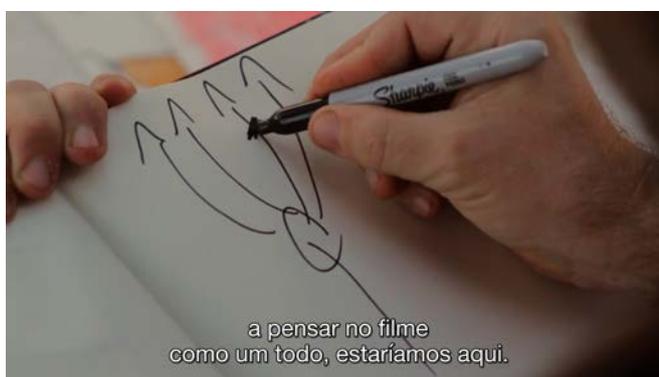
Este episódio, no entanto, apresenta um emaranhado narrativo que multiplica as durações diegéticas de uma maneira não vista até então. É curioso pensar isso tanto em função do filme do qual este episódio faz parte, como em relação à própria obra de Llinás. O ep. 3 de *La Flor*, de fato, tem duração superior à de *Histórias Extraordinárias*, seu filme anterior, e parece querer complexificar inclusive a proposta do seu segundo longa, cruzando narrativas paralelas, inúmeros *flashbacks*, relatos contraditórios e inúmeras digressões.

O primeiro destes *flashbacks* é apresentado por uma cartela que informa que ele aconteceu duas semanas antes. Trata-se de uma cena que mostra Casterman treinando e orientando *Las Malas* para a missão. Logo voltamos ao tempo presente e acompanhamos a fuga e os esconderijos do grupo principal e a perseguição feita por *Las Malas*. Em uma montagem paralela, eventualmente vemos Casterman em seu escritório em Bruxelas, em um tipo de interação e encenação que irá se repetir muitas vezes no episódio. A duração comparativa entre as ações é sempre contrastante, pois se muita coisa acontece na Argentina, Casterman continua sentado em seu escritório europeu, telefonando ou acessando objetos que farão disparar as memórias antigas das espãs. Porém, com uma hora de filme, em sua primeira apresentação no tempo presente, a diegese do filme é interrompida pela aparição de Llinás, novamente na mesma parada de beira de estrada que vimos no prólogo de *La Flor*.

Abruptamente, saímos do filme – desta vez, não para começar um novo episódio com as atrizes, mas para recebermos outras informações do realizador: "Este não é o intervalo, que virá em minutos. O primeiro. Depois, muito depois, virá o outro". Llinás refaz o desenho-gráfico do filme e identifica nele onde estamos como espectadores, continuando em *voice over*: "este episódio é o das espãs e o único que

veremos hoje" (ver fig. 20). Mostrando outros desenhos, ele recapitula o episódio até este ponto: estamos no aeródromo, onde o grupo principal irá esperar o das inimigas. Ele acrescenta que esta espera ocupará o episódio e, no meio, veremos a história das quatro agentes e onde se passa cada história: 1. Berlin e Londres; 2. algum país da América Central; 3. ao redor do mundo; 4. Em Moscou e na Sibéria. Depois, conclui: "Neste momento, faltam para o final exatamente quatro horas, 13 minutos e 42 segundos. Boa sorte".

Figura 20 – O mapa de *La Flor* refeito por Llinás.



Fonte: *La Flor* (2018).

Como já mostramos no capítulo 2, a aparição de Llinás, para além de um instrumento de metalinguagem, funciona logo como um organizador, que nos avisa não somente a complexidade narrativa que iremos acompanhar deste ponto em diante (vários lugares, mas também várias temporalidades), mas também indica a duração exata que falta até o final do episódio – brincando com seu desejo para que a gente consiga surfar nas ondas do mar agitado e extenso que ele nos oferece. Assim, seremos jogados, logo depois, para prolepses que apresentarão com detalhes as histórias pregressas de cada uma das personagens encarnadas pelas atrizes do *Piel de Lava*:

1) Theresa (Pilar Gamboa). Muitos anos antes em Berlim, ela tinha pouco mais de 20 anos e era apenas uma estudante inglesa tímida. Até que fez amizade com uma “amiga de Zurique” que a introduziu no mundo da espionagem em uma cidade dividida pelo muro em uma realidade socialista e outra capitalista. Um ano depois disto, ela estava em Londres e espionava um agente da coroa britânica,

Rosenthal, fingindo ser sua nova secretária. Só que, erro fatal, ela acaba se afeiçoando ao grupo de amigos do espião inglês, o que faz com que ela fuja para Amsterdã para escapar de seu grupo original de Berlim. É lá que ela encontra Casterman, como ficamos sabemos pela narração em *voice over* dele, enquanto pega em seu escritório, no tempo presente, uma miniatura da balsa que ela tomou para fugir. Se não sabemos há quanto tempo isso tudo aconteceu, temos, através de informações narradas e mostradas, uma ideia mais precisa de quanto este sub-episódio durou: um ano e dois meses.

2) *La Niña* (Valeria Correa). A partir do gesto de Casterman de retirar fotos de um envelope, damos início à história da guerrilheira da América Central, que nos narra: “Ela matou pela primeira vez aos nove anos. Aos doze, já havia matado mais soldados que seu pai, e todos a temiam”. Vemos um acampamento cheio de guerrilheiros e a voz dela completa, “lutavam uma guerra que nunca acabaria”. É então que vemos um grupo atacar e sequestrar La Niña para um outro acampamento, onde promovem nela a conversão por lavagem cerebral, para outra causa, treinando-a para uma grande missão. Esta missão dá errado, todos morrem, menos ela, que foge da floresta e encontra Casterman, como sua própria voz nos informa, na narração. A duração deste sub-episódio é mais dispersa, podendo ser de algumas semanas, ou alguns meses – ou ainda alguns anos, se considerarmos a cena em que o pai tira fotos com ela como uma criança nos seus braços, imagem que estará na foto que dá início a esta narrativa;

3) 301 (Laura Paredes). A história pregressa da agente 301 se passará em vários lugares e durará alguns anos. “Naquela época, o mundo estava dividido em dois” e cada lado dizia ser melhor e os dois lados tinham seus assassinos. Ela e Angel, outro agente, estavam “do lado bom” e tinham matado comunistas para que a velha Europa “continuasse vestindo jeans e comprando camisetas do Mickey”. A narração com a voz dela continua informando que não é momento de falar de política, mas da história de amor entre dois assassinos. “Dois amigos que trabalham juntos e todos acham que eles ficarão juntos, menos eles. Quando acontecer, será tarde”. Esta *voice over* inicial resume exatamente o que acontecerá neste sub-episódio, que se diferencia dos outros por indicar, ainda que com exatidão relativa, sua duração, através de marcas temporais: “A primeira vez que trabalharam juntos foi em Bulgária, em 75 ou 76”, somos informados no início. “Em 78, mataram um diplomata comunista em Estocolmo”, continua, para em outras cenas sabermos que “em 1980, nos Alpes,

explodiram um carro com uma dupla do ETA” ou “em 81, estrangularam outro em Budapeste” – até que, “em 80 ou 81, tudo mudou”, quando ela acaba se envolvendo com outro espião, arrependendo-se posteriormente. Depois de mais uma missão com Angel, ele some e ela passa mais de um ano sem nenhuma missão, até que ela recebe uma carta dele confessando sua paixão. Ela, então, foge para a Suíça, onde irá se esconder, até ser descoberta por Casterman, que “demorou a encontrá-la”.

4) 50 (Elisa Carricajo): Na União Soviética, ela era “uma das 15 pessoas mais importantes do partido e uma das 30 maiores espiãs do mundo”. Ela trabalha em um escritório, onde “duas vezes por ano” recebe relatórios secretos e encaminha missões a partir deles. Ela é uma burocrata da espionagem: “450 pessoas estavam sob seu comando”. Até que um dia, que ficou conhecido como “o colapso”, ela recebe vários relatórios informando que a guerra tinha chegado ao fim para elas. “Em menos de uma hora, 40 relatórios chegaram, agentes foram assassinados, missões abortadas, documentos perdidos”. É então que ela recebe a missão de encontrar um traidor identificado como Boris, “treinado em 81 e recrutado em 82” por ela mesmo. Depois de “quatro ou cinco meses” de procura por toda a Rússia, ela o encontra em um trem. Os dois conversam – embora nós só ouçamos a fala dele, em *voice over* espanhol sobreposta, como dublagem, a uma voz em russo – e ele a convence a desistir, pois tudo pelo qual eles tinham lutado estava desmoronando. “Um mês depois, ou um pouco menos, a Agente 50 abandona a Rússia e não volta mais. Em algum momento, em algum ponto, aparece Casterman”. A história narrada no último sub-episódio dura, logo, alguns meses – ou alguns anos, se considerarmos o cotidiano da Agente 50 que nos é mostrado pela montagem do início.

O terceiro episódio de *La Flor*, que compõe a segunda parte do filme e é dividido, por sua vez, em três atos separados por intervalos, é composto narrativamente por uma trama principal que se passa em menos de 24 horas, mas também por quatro sub-episódios que contam a história pregressa de cada uma das personagens principais encarnadas por nossas atrizes principais. A duração diegética de cada um destes sub-episódios varia, assim como tanto as cartelas como o *voice over* enfatizam a indefinição duracional – como procuramos mostrar com as partes narradas destacadas (“em 80 ou 81”, “em algum momento” etc.). Tudo é narrado por vozes que podem pertencer às próprias atrizes – mas não são, necessariamente,

identificadas como a voz daquelas personagens, pois estas não falam o espanhol que ouvimos, mas francês.

Assim, esse terceiro episódio já provoca uma dissociação entre o jogo das atrizes que vai se acentuar ainda mais no episódio seguinte. São histórias apresentadas como lendas, a partir de sinais visuais que aparecem no escritório de Casterman. Este aparece então como um personagem coringa, como se fosse também a partir de sua imaginação que surgissem estas histórias. Casterman – que, por sinal, também tem direito a um rápido *flashback* antes de dar início às histórias progressas das espiãs – não é o narrador dos sub-episódios, mas um personagem a partir do qual eles parecem estar sendo imaginados, pois são todas histórias das quais ele ouviu falar, mas não presenciou. São histórias, enfim, que alguém narrou para ele e que são lembradas agora como lendas. Estas lendas pertencem a um tempo mais ou menos distante, onde o mundo era dividido entre bons e maus e, por isso, talvez parecesse fazer mais sentido. Na prática, porém, tudo podia se esfacelar, seja pela dúvida, pela instabilidade, pelo amor e pelos sinais de que mesmo aquele mundo um dia teve um fim.

O mundo do terceiro episódio de *La Flor* é um mundo de falsas certezas e de durações imprecisas, onde as noções de jogo e máscara deixam de ser somente a proposta parafílmica para entrar de vez no tecido diegético, abrindo o caminho para o questionamento metalinguístico e narrativamente ainda mais aberto do episódio seguinte.

### 4.3 MÁSCARAS E DUPLICIDADE

É possível identificarmos como paratexto os momentos metalinguísticos do filme em que vemos o diretor Mariano Llinás aparecer na tela, dirigindo-se ao público e explicando como seu filme vai se organizar ou como ele se desenvolveu até determinado ponto. São como três anexos – um para cada parte – que ajudam a explicar o filme, a lembrar sua organização e sua lógica em episódios, de forma quase documental – embora a voz sobreposta e não falada diretamente pelo diretor, junto ao eventual tom irônico do texto, realce o tempo todo sua artificialidade. O quarto

episódio de *La Flor*, no entanto, traz a metalinguagem diretamente para a ficção a partir do jogo com as expectativas que temos tanto deste tipo de recurso quanto das próprias aparições paratextuais prévias. Cria-se assim uma expectativa de que algo una as duas lógicas até então separadas – os textos (cada um dos episódios) e o paratexto (as aparições do realizador). Para entender como o filme vai jogar com esta expectativa e mesmo com sua quebra, devemos nos deter um pouco sobre a trama que inicia o episódio.

O grupo das quatro atrizes está no *set* de um filme chamado *A Aranha*. Elisa e Laura, vestidas como guardas canadenses, Pilar como um caçador à Daniel Boone e Valeria como uma indígena. Todas questionam as escolhas, sentem-se ridículas com aquela caracterização (Pilar chega a portar uma barba falsa) (ver fig. 21). Um texto que é escrito em um caderno e a *voice over* que há desde o início da cena nos informa que há um clima de tensão, mesmo que naquele dia se comemorem exatamente seis anos desde que o grupo começou a fazer um filme. Não seria errado equivaler esta duração ao tempo de filmagem de *La Flor* até o início daquele episódio, o que qualquer pesquisa posterior pode confirmar. Logo, percebemos que a voz e o texto são do diretor que está fazendo aquele filme encenado na ficção.

As atrizes reclamam também da falta de rumo e de precisão. Valeria pergunta se ela está caracterizada como uma prisioneira, no que o diretor, fora de quadro, responde irritado que não, pois “as capturadas só entram no sexto episódio” – novo elemento que também equivale a um comentário sobre o filme *La Flor* como um todo. A revolta das atrizes é filmada principalmente em um só plano-cena, com o quarteto em destaque no quadro e uma assistente de direção que confere algo no celular (Laura Citarella, sócia de *El Pampero* e produtora de *La Flor*). Uma figurinista faz perguntas, cenotécnicos trabalham ao fundo, o clima é de confusão. O plano principal da cena dura 7’ e é interrompido com um corte quase invisível, para outro plano levemente mais fechado, a partir da chegada de uma nova produtora convocada pelo diretor no intuito de ajudá-lo a domar a situação. A tensão escala e, antes que as atrizes agridam fisicamente a nova personagem, o diretor finalmente entra em quadro. Ao contrário de possíveis expectativas geradas, este não é encarnado por Mariano Llinás, mas pelo ator Walter Jacob.

Figura 21 - Metalinguagem e ficção em *La Flor*.

Fonte: *La Flor* (2018).

A partir daí, este diretor terá a permissão para começar um novo projeto, filmando árvores pelo interior, longe das quatro atrizes. Sua equipe é composta de mais quatro homens e o tom das cenas entre eles é de comédia, beirando o pastelão. No entanto, as árvores levam para outras sequências. Sem a presença humana, não vemos o tempo passar, não temos uma ação que nos indique a sua duração em relação ao resto que acompanhamos. A narratologia tentou classificar anteriormente as sequências cuja duração diegética equivale a zero, chamando-as de "pausa" (Gaudreault e Jost, 2009), equivalentes a "sequências de pura descrição", mais comuns na literatura. A relação que *La Flor* estabelece com a literatura, no entanto, vai ser de outra natureza, e a maneira como as sequências de árvores aparecem no filme terão um sentido narrativo ou poético-reflexivo, não exatamente descritivo.

Importante chamar atenção a dois detalhes. Sim, o diretor de *A Aranha* irá definitivamente descrever cada árvore que filma, anotar isso no caderno, chegar a conclusões, mas aí estamos na descrição feita pelo personagem, não pela forma como a duração diegética (ou a falta dela) se apresenta na sequência. Ainda, é preciso lembrar que o quarto episódio começa, de fato, com um plano de um minuto e meio de uma floresta de araucárias e com a voz do diretor ficcional refletindo sobre a relação entre elas e o tempo do mundo: "Elas estão aí, sempre estiveram. Desde muito antes de nós". Esta coincidência entre o uso de um tipo de passagem (imagens de natureza, sem ação mostrada ou narrada) que a narratologia indica como um exemplo "pausa" e a reflexão ficcional sobre o tempo de vida destes mesmos elementos – as árvores – parece-nos mais uma demonstração de que, dentro de *La Flor* – e de formas variadas em seus diversos episódios – há uma reflexão importante sobre a duração. Não defendemos aqui que Llinás faz uma crítica direta à abordagem narratológica da relação duração diegética e duração fílmica, nem mesmo que ele já

tenha tido contato com tais teorias, o que seria pura e inútil especulação. É evidente, no entanto, que através desta *mise en abyme* o filme trabalha exatamente com essa relação, embora menos preocupado em classificar categorias narrativas e mais em evocar possibilidade poéticas em um filme.

Se trouxemos anteriormente a noção do infamiliar para pensar o efeito lacunar em *Twin Peaks – O Retorno*, estamos diante aqui de uma manifestação diferente desta mesma ideia. Não há aqui o infamiliar gerado a partir do reconhecimento de rostos e corpos, separados pelo que identificamos anteriormente como uma coincidência entre a lacuna temporal diegética e a lacuna temporal do mundo do espectador. Aqui, estamos diante de outro tipo de estranhamento, aquele provocado pela suspensão arbitrária de uma duração à qual tínhamos sido apresentados. Se em *O Retorno* temos o reencontro de um mundo conhecido, mas diferente, depois de 25 anos, em *La Flor* temos o corte temporal abrupto e a obrigação de reorganização do universo que vínhamos acompanhando até então. No primeiro caso, o convite para adentrar em um velho e conhecido universo que, no entanto, não é mais o mesmo que se esperava dele um quarto de século depois; no segundo, saltos programados para outro universo onde aqueles rostos e corpos terão que ser recombinaados, pois assim foi estabelecido pelo próprio filme em seu início. Nos dois casos, o mesmo convite que poderia ser resumido como: venha ver o que você conhece, para se dar conta que ele não é o que você conhece.

Assim, o quarto episódio do filme vai ser aquele que justamente confronta as possibilidades de comparação entre as durações que apresenta, uma dentro da outra. Há o grupo que filma *A Aranha*, do qual faz parte o diretor, espécie de *alter ego* desengonçado de Llinás, e as quatro atrizes do *Piel de Lava*. Há as árvores filmadas pela equipe, momentos de contemplação pura do quadro, que voltam a colocar o diretor em crise – é quando ele filma, por acaso, uma composição das árvores com algumas pessoas sentadas em um banco, que "o filme volta a acontecer". É como se o filme (*A Aranha*, mas também o próprio *La Flor*) precisasse fazer a pausa narrativa para ver as árvores para, finalmente, voltar a entender sua própria natureza. Neste momento, em uma assumida autoironia, a equipe junto ao diretor começa a redesenhar o esquema do filme. Em vez de uma aranha com o corpo dividido em duas partes, ela teria na verdade três partes. "Parece mais uma formiga", diz um de seus assistentes, escancarando a artificialidade do diagrama (ver fig. 22).

Figura 22 – A transformação da Aranha em *La Flor*.



Fonte: *La Flor* (2018).

A Aranha (dentro da *flor*) se transforma. Na discussão sobre esta transformação, a terceira parte do corpo do desenho é pensada como uma forma de fugir da história anterior. A trama que eles trabalhavam até ali é evocada, com as personagens na floresta canadense, a importância das árvores e a revelação que as quatro atrizes são, na verdade, bruxas. No novo esquema, uma nova história se revela, onde as bruxas são evocadas, mas somem de cena logo em seguida. Como para nos lembrar que o esquema de qualquer "desenho narrativo" é sempre um artifício, seja ele linear, com múltiplas histórias, ou dividido em histórias diferentes.

Este primeiro capítulo do ep. 4 acaba justamente com a equipe chegando em um pequeno hotel de cidade de interior. Ali, o quarteto do *Piel de Lava* se revela como verdadeiras bruxas e, "plot twist" (para usarmos as palavras do assistente que desenha o novo diagrama do filme), chega em cena um investigador de fenômenos paranormais (ver fig. 23). Ele foi contratado justamente para entender como o carro da equipe foi parar no topo de uma árvore, enquanto seus membros enlouqueceram e foram internados em um manicômio.

Figura 23 – A chegada da equipe e as bruxas de *La Flor*.



Fonte: *La Flor* (2018).

Episódio IV, Capítulo II. É assim que é identificada esta segunda metade, centrada, inicialmente, na investigação do personagem Gatto. O cientista-detetive passa os dias em um quarto de hotel e escreve cartas para um outro personagem, onde relata o seu dia a dia na nova missão. É de se notar a obsessão deste capítulo em registrar em cartelas a passagem do tempo, como um diário do novo personagem. Assim, após cada indicação com o dia do mês e seu correspondente dia da semana, é mostrado Gatto e a evolução de suas descobertas. Só que em muitos dos dias, no entanto, não acontece nada de relevante: o personagem encontra alguém no saguão do hotel sem ouvirmos sua conversa, ou perambula pela praça.

Até que ele entra na colônia manicomial e divide sua atenção entre três eixos: a) tentar descobrir o quinto e desaparecido membro do grupo do carro achado na árvore, através das pistas deixadas no seu diário; b) conviver com a loucura de enfermos e trabalhadores do hospital que se identificam como deuses gregos; c) tentar entender o mistério de um italiano internado, que seduz todas as mulheres do local. O segundo capítulo deste episódio, logo, é guiado pelas mensagens que o investigador envia, em forma de diário, ao amigo que nunca vemos, Smith – mas se desenvolve de fato na interpolação destas três aventuras.

A primeira, tentar descobrir quem é e o que aconteceu com o aparentemente chefe do grupo de loucos que chegou no manicômio, que – Gatto não sabe – é o diretor de A Aranha. A chave para esta missão está nos cadernos de anotações do diretor, com suas palavras soltas, suas impressões e seus esquemas. "Esse caderno novo, Smith, é minha vida há quatro dias". A história que Gatto cria para si mesmo, em uma tentativa de interpretar onde está aquele personagem, é um recurso que Llinás já tinha explorado anteriormente em Histórias Extraordinárias, mas que aqui assume especial sabor por contrapor a imaginação de um personagem novo com o que já tinha sido mostrado anteriormente ao espectador, acrescida de detalhes que ainda não tínhamos visto.

Assim, ouvimos o investigador afirmar categoricamente que a única coisa que sabe "é que tem a ver com árvores", para, logo depois, externar uma dúvida: "às vezes, Smith, parecem que estão fazendo um filme, mas nada ali corresponde a um roteiro. Não sou especialista em cinema, mas nada naquelas notas parece que serve para organizar uma filmagem". Embora tudo que Gatto leia o leve a imaginar que o autor do caderno fazia um filme, nada é tão organizado como deveria ser – em sua

opinião – para fazer um filme. Sua mente científica, que reorganiza esta parte do episódio, registrando como em um diário de campo, mostrando minuciosamente o que se passa em cada dia, não consegue levar adiante esta possibilidade. Ele também não entende a obsessão do autor do caderno com quatro mulheres que ora parecem o fascinar, ora o deixam em desespero.

É quando ele descobre que o diretor, obcecado por literatura fantástica, passa a comprar dezenas de livros pelo interior da Argentina: *Histórias Extraordinárias*, de Edgar Allan Poe; *O Manuscrito Encontrado em Saragoça*, de Jan Potocki; *As Mil e Uma Noites*, na tradução de Mardrus; *O Homem que Vendeu sua Sombra*, de Chamisso; *O Elixir do Diabo*, de E.T.A. Hoffmann, *The Familiar*, de Sheridan Le Fanu; *As Filhas do Fogo*<sup>145</sup>, de Gérard de Narval; *O Horla*, de Guy de Maupassant, entre outros. A listagem destas obras tem um duplo efeito. Para o personagem do investigador, o contraste entre seu método científico e o interesse fantástico do investigado. Para o espectador, a identificação de inspirações diretas e indiretas tanto para o filme anterior de Llinás, quanto para *La Flor*.

Figura 24 – Os muitos livros de *La Flor*.



Fonte: *La Flor* (2018).

A segunda linha seguida não tem, em uma primeira vista, nenhuma ligação com nada que vimos até aqui, nem com o desenvolvimento posterior do filme. Na colônia manicomial, Gatto é apresentado a uma paciente que se identifica como Vênus. O que seria a manifestação da loucura de uma pessoa, no entanto, começa a intrigar o investigador quando ele descobre que outros pacientes e mesmo os médicos, enfermeiros e empregados do lugar começam a se identificar como deuses gregos.

<sup>145</sup> Novamente, o fantasma de Rivette assombra o filme.

Tudo começa, ao que tudo indica, quando uma das loucas, uma paciente que se identifica como "a gringa", obcecada com um compêndio de mitologia grega, acusa uma enfermeira má de estar se comportando como a deusa Hera, mulher e irmã de Zeus. "Rapidamente, passou-se de *parecer* para *ser* Hera", e convenceu a todos da colônia manicomial a serem outros personagens mitológicos do Olimpo. O relato de Gatto, que reconta ao seu amigo Smith o relato de uma enfermeira que lhe conta esta história, é, à primeira vista, um desvio sem consequências, quase um parêntese. Funciona, se quisermos, quase como uma pausa identificada por Gaudreault e Jost (2009). A cada identificação de um personagem com um personagem grego, com a voz de Gatto como narrador, vemos esta pessoa parada, como uma estátua. Esta narrativa sobre a "epidemia grega" no manicômio é então abandonada, não são antes contaminar o filme (ver fig. 25).

Figura 25 – A epidemia grega em *La Flor*.

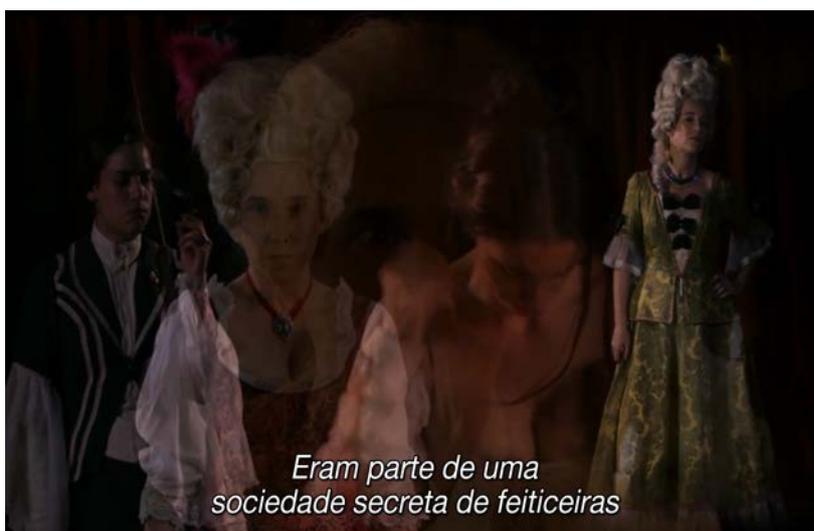


Fonte: *La Flor* (2018).

Finalmente, temos a história de Casanova. Ao mergulhar nos livros coletados pelo desaparecido, Gatto chega na tradução das memórias de Casanova feita por Arthur Machen. O investigador relata para seu amigo Smith que, a partir deste momento, o desaparecido fica completamente obcecado por Casanova, procurando outras traduções e livros sobre o personagem. Até que acha um livro que aparentemente mostra a solução de um problema que o persegue há muito tempo. Trata-se de uma das poucas edições das memórias de Casanova onde aparece um episódio pouco conhecido que é descrito como "O Episódio das Aranhas".

A partir deste ponto, o relato de Gatto do relato deste episódio no livro vai ser acompanhado de uma encenação simples, sem diálogo, em um estúdio pouco iluminado, como se estivéssemos na verdade no palco de um teatro. A narração da conta de um momento da vida de Casanova que, em vez de seduzir, acaba seduzido por uma Condessa (Elisa Carricajo), uma atriz (Laura Paredes), a dona de uma taberna (Valeria Correa) e a filha de um coronel (Pillar Gamboa). Todas elas, em algum momento, o desprezam e deixam o conquistador inseguro de seu poder de sedução. Casanova passa, então, vários anos obcecado por elas, que o "escravizaram", até que descobre o segredo: as quatro se conheciam e faziam parte de uma sociedade secreta chamada "As Aranhas". O relato deste trecho da vida de Casanova, logo, é o relato de um fracasso. E a conclusão, supostamente escrita no livro, é reveladora: "Eu, que sempre fui o ator principal, era para elas um personagem secundário" (ver fig. 26).

Figura 26 – O complô das Aranhas.



Fonte: *La Flor* (2018).

A trama do Episódio IV de *La Flor* é, desta forma, a mais complexa, não somente porque apresenta mais ramificações (lembramos que o terceiro episódio já é rico nelas), mas onde estas têm uma cronologia mais esfacelada, imprecisa. Não estamos mais na narrativa de desenvolvimento unidirecional, como no primeiro episódio. Nem nas duas histórias paralelas que se encontram em determinado ponto, apesar da diferença entre elas, como no segundo. Também não estamos na pluralidade de histórias do terceiro episódio, repleto de *flashbacks* dentro da trama principal de espionagem (que nos mostram como o quarteto secreto chegou na

emboscada) ou de *flashbacks* isolados, específicos, para contar a história pregressa cada uma das quatro agentes.

Este quarto episódio, que abre a terceira e última parte do longuíssimo *La Flor*, começa com uma comédia de metalinguagem sobre um diretor que quer fugir de suas quatro atrizes, pois não sabe mais para onde seu filme vai. Ele resolve filmar árvores, até sofrer a emboscada do quarteto de atrizes, que se revelam bruxas. Depois, o episódio deriva para a história de um investigador paracientífico que interpreta as anotações do caderno de um desaparecido, enquanto acompanha os acontecimentos em um manicômio onde encontra um grupo que se identifica como personagens da mitologia grega, mas também um italiano que seduz todas as mulheres em sua volta. Finalmente, ele acha os diversos livros sobre Casanova que parecem ter obcecado o homem desaparecido, até se deter sobre uma história específica em que o sedutor é derrotado por um grupo secreto de mulheres identificado como As Aranhas.

Essas subdivisões deste episódio são, desta maneira, menos ligadas a mecanismos como a montagem paralela (episódio II) e o *flashback* (episódio 3) que, mesmo criando para o espectador desafios quanto às linhas temporais das histórias, ainda possuem uma âncora em uma linha temporal existente. Elas se apresentam mais como um emaranhado de possibilidades diegéticas que derivam da metalinguagem, dos trechos sem duração definida (as árvores, ou ainda os minutos finais do episódio), da interpretação errônea do investigador (que deduz coisas na narração que não correspondem exatamente ao que vemos), da loucura que se imagina em outra(s) época(s), da deriva às aventuras de um personagem do século XVIII que tem pouca ou nenhuma relação com o que vemos.

Como podemos confiar na dedução de Gatto, o personagem metódico que faz questão de anotar em seu diário cada passo que dá em sua investigação, quando vemos que sua interpretação não corresponde ao que de fato aconteceu? Teria Casanova se materializado dos livros do diretor desaparecido no manicômio, ou estaria Gatto imaginando uma relação entre o novo paciente e o livro que obceca o autor do caderno de notas? Estaria ele influenciado por Vênus, a deusa do amor, que também se encarna em uma das doentes do manicômio, ou induzido pela facilidade como vários dali encarnam outros personagens? A presença das quatro atrizes encarnando as quatro Aranhas no episódio de Casanova é fruto da imaginação do diretor de cinema que lê o livro encontrado, ou de Gatto, a partir das notas do diretor

desaparecido? Qual seria a duração da fantasia, da interpretação, da deriva sem ação, da loucura e do delírio?

Na cabeça de Gatto, que mede o tempo minuciosamente e é acostumado a investigar fenômenos paranormais através de um método supostamente científico, talvez não caiba a poesia da mitologia, da literatura, do cinema, do teatro. *Ser outras pessoas*, para ele, é sinal de loucura ou de algum fenômeno que não vamos descobrir qual é. O episódio se encerra de repente, com Gatto sendo atropelado sem concluir nada, enquanto acompanhamos as imagens das quatro atrizes no campo, andando cada uma em um quadro diferente, ao anoitecer, rindo para a câmera, desnudando-se, encontrando um cachorro na estrada de barro, olhando para o horizonte. Elas já não são as Aranhas de Casanova, nem as bruxas, nem mesmo as atrizes revoltadas com seu realizador, muito menos aquelas personagens que vimos há vários episódios, filmados anos antes, fisicamente tão diferentes de agora.

#### 4.4 EU SOU UM OUTRO

Exploramos anteriormente uma certa constelação de filmes em que nos trazem personagens envelhecendo na tela. Também apresentamos filmes cujo tempo diegético volta e recomeça não como um *flashback*, mas como uma outra possibilidade. Por fim, identificamos a inspiração no jogo teatral para defendermos que, no fundo, a longa duração de um projeto como *La Flor* traz seus desafios de análise narrativa não somente pela longa duração, mas também pela multiplicação de personalidades em tramas paralelas, *flashbacks* ou delírios, onde os mesmos corpos se multiplicam em várias possibilidades – em uma espécie de radicalização de propostas vistas anteriormente em filmes como *Out 1 – Noli me Tangere* ou o díptico *Smoking / No Smoking*.

Se é fácil identificar os diversos traços teatrais destes filmes, seria um despropósito e exagero de análise buscar algo do gênero em uma série como *Twin Peaks – O Retorno*. No entanto, ainda que seja difícil imaginar David Lynch criando seu projeto a partir do palco, é notável na narrativa da série a constante sugestão de possibilidade da duplicação do sujeito e da transformação em um outro. As

personalidades multiplicadas já eram verificáveis, por exemplo, nas primeiras temporadas da série, em 1991/92, em vários pontos, dos quais podemos lembrar:

– a aparição de Maddy Ferguson, prima e sócia morena de Laura Palmer, interpretada pela mesma atriz, Sheryl Lee. Ela aparece no episódio 3 da primeira temporada e permanece até o 10º da segunda;

– o personagem Denise Bryson, provavelmente uma das primeiras personagens transgênero da televisão (certamente, a primeira agente do FBI transgênero). Denise é apresentada no ep. 11 da segunda temporada, para surpresa do agente Cooper, que acaba de descobrir sua transição. Curiosamente, alguns capítulos mais tarde, Denise vai se disfarçar como homem, em uma missão do FBI para capturar um traficante;

– A natureza fantástica da solução do mistério da morte de Laura Palmer, uma vez que seu assassino, Leland Palmer, só cometeu o crime porque foi encarnado por um espírito maléfico, Bob;

– O personagem Windom Earle, o grande vilão do final da segunda temporada, mestre dos disfarces cuja gênese podemos buscar tanto no Fantômas de Feuillade, quanto no Dr. Mabuse de Fritz Lang;

– Os vários lugares que sugerem espelhamentos e duplicidade, do próprio nome da cidade (Twin Peaks, ou picos gêmeos), ao RR café (*Double R Dinner*), passando pelo bar de estrada *Bang Bang*, ou pelos dois locais de outra dimensão, *White Lodge* e *Black Lodge* – uma série de espaços que refletem o constante contraste entre o que os personagens fazem de dia e o que eles fazem durante a noite;

- A *soap opera Invitation to Love*, que aparece na televisão sendo vista por personagens em vários episódios, espécie de *mise en abyme* em uma série que reflete justamente sobre os formatos seriados televisivos;

- A conclusão da série original, que vai se dar na passagem entre o nosso mundo e um mundo dos espíritos, único lugar de onde pode vir a resposta para o mistério que dá início à toda a trama.

Quase tudo em *Twin Peaks* é sobre ser outra coisa, assumir uma nova identidade. Na última imagem da segunda temporada da série, o Agente Cooper revela estar possuído pelo espírito do mal, Bob, através de uma imagem do outro lado do espelho. A trama da série também pode ser pensada como a revelação de outras

faces de cada um daqueles personagens que agem de forma bem diferente a depender das circunstâncias. No final, Cooper é mais um deles (ver fig. 27).

Figura 27 – A nova identidade de Cooper.



Fonte: *Twin Peaks* (1991).

*Twin Peaks – O Retorno*, vai partir exatamente dessa premissa. 25 anos depois dos eventos de 1991, é hora do real Agente Cooper, preso no mundo dos espíritos, voltar ao nosso. Como vimos, esta lacuna é anunciada pela personagem de Laura Palmer – ou, se preferir, de seu espírito – a Cooper, dentro do *Black Lodge*. O retorno anunciado no título alternativo da série vai durar, de fato, toda a temporada, pois ele se refere não somente ao retorno de uma série suspensa há duas décadas e meia, mas, narrativamente, à volta do personagem principal à cidade-título. Seu duplo na Terra, no entanto, não está disposto a retornar para o mundo dos espíritos e cria uma *tulpa*<sup>146</sup> – uma pessoa criada por seu poder somente para receber o espírito de Cooper quando ele retornar. Durante *O Retorno* vamos ver, então, o ator Kyle MacLachlan encarnar:

1) o agente Cooper, preso em outro mundo e querendo voltar para o nosso, mais especificamente para a cidade de Twin Peaks;

2) Mr. C, seu duplo maligno ou *doppelgänger*, que aproveita a identidade de Cooper para cometer uma série de crimes durante os 25 anos passados;

<sup>146</sup> A ideia de tulpa, jogada sem explicações na série, deriva de crenças espirituais tão diversas quanto o budismo tibetano e práticas recentes de ocultismo. Ela nasce da crença no poder de algumas pessoas em materializar um outro ser. As conexões entre *Twin Peaks* e o misticismo são muitas e, embora não nos interessem diretamente, algumas das que são exploradas por Pacôme Thiellement (2018a) e por Adélaïde Malval (2023) encontram ressonância na nossa pesquisa, inclusive a ideia de teatralidade presente na nova série.

3) Dougie Jones, a *tulpa* criada por Mr. C, como um agente de seguros mau-caráter – Dougie serviria para receber o espírito de Cooper de volta do *Black Lodge*, quando então ele seria anulado;

4) uma possível quarta encarnação, que podemos chamar de *Dougie Cooper*: o espírito do agente no lugar do corretor de seguros, ainda sem consciência de sua personalidade original, reaprendendo a existir neste mundo (ver fig. 28).

Figura 28 – As múltiplas versões do Agente Cooper.



Fonte: *Twin Peaks – The Return* (2017).

Como nos quatro primeiros episódios de *La Flor*, há sempre um mistério maior que controla os atos dos personagens. No filme de Llinás, podem ser forças do além invocadas pela profanação da múmia (ep.1); uma sociedade secreta mundial em busca da juventude no elixir feito a base de escorpiões raros (ep.2); as organizações de espionagem ligadas a Estados típicas da Guerra Fria (ep.3), ou o quarteto feminino de bruxas conhecido como As Aranhas (ep.4). Já em *Twin Peaks*, há o mundo dos espíritos, mostrado principalmente pelo *Black Lodge*. No entanto, ele não é suficiente para dar conta do mal espalhado na Terra, controlado por organizações criminosas que, em *The Return*, perpassam os limites da cidadezinha original e se infiltram em Nova Iorque, Las Vegas, Buenos Aires. Como em *Out 1* e outros filmes de Rivette, há a sensação permanente de um complô, uma força maior que age graças a sociedades secretas, do qual sabemos muito pouco, mas que geram consequências diretas para cada uma das histórias que vemos desenrolar. O gênero fantástico, em suas várias manifestações, presente explicitamente no quarto episódio de *La Flor* e que está na

base de *O Retorno*, é invocado justamente a desenhar os contornos do mistério, daquilo que ameaça, daquilo que pode vir a ser, mesmo se parecendo com o que nos é familiar.

Defendemos anteriormente que a primeira aparição do sentimento de infamiliar em *Twin Peaks* se dá pelo encontro de corpos e rostos conhecidos depois de 25 anos, uma duração que funciona como uma espécie de limbo no nosso mundo e dentro da própria diegese da série. De maneira semelhante, mas buscando entender suas especificidades, vimos que a substituição abrupta de um personagem que acompanhamos por horas por outro personagem dentro do mesmo corpo e rosto é traz um fenômeno de estranhamento que também poderíamos sugerir como infamiliar, dentro de um filme como *La Flor*.

Esta possibilidade múltipla não é por acaso. Freud foi o primeiro a defender que o "infamiliar da ficção [...] é, sobretudo, muito mais rico que o *infamiliar* das vivências", em especial nas narrativas fantásticas (Freud, 2019, p.108). Para o pai da psicanálise, no entanto, o simples uso do fantástico, em suas várias possibilidades, em uma narrativa de ficção não é suficiente para que surja o efeito de infamiliar. Para tanto, "é exigido um conflito de julgamento, caso a superação do que deixa de ser digno de crença não seja realmente possível" (Freud, 2019, p.107-109). Em outras palavras, o investimento da narrativa fantástica em criar a verossimilhança em seu mundo visa a gerar justamente um efeito de familiaridade e não o sentimento de *infamiliar*. É preciso que a ficção proponha e construa este sentimento e não se contente com o gênero da narrativa. "Dessa maneira, no mundo da ficção, o efeito dos sentimentos pode ser independente da escolha do enredo" (Freud, 2019, p.115).

Ainda assim, Freud enumera alguns temas que funcionam como motores do sentimento de infamiliar, justamente por transporem para a ficção perturbações fáceis de verificar no mundo real (Freud, 2019, p.68-74). Entre estes temas, o psicanalista dá especial destaque aos duplos, ou *doppelgänger*s no original alemão, tema que tinha sido estudo de um livro de Otto Rank em 1914. A apreciação de Freud é reveladora:

Nele, as relações do duplo com imagens no espelho e sombras, com espíritos protetores, doutrinas sobre a alma e o medo da morte são investigadas, lançando uma viva luz sobre a história surpreendente do desenvolvimento desses temas. Na origem, o duplo era uma garantia contra o declínio do Eu, um "enérgico desmentido do poder da morte" (O. Rank), e, provavelmente, a alma "imortal" foi o primeiro duplo do corpo. A criação de uma duplicidade dessa ordem como defesa contra a destruição tem seu contraponto em uma representação da linguagem onírica [...]; na cultura dos antigos egípcios, ela

se tornou um impulso para a arte, para moldar a imagem do morto num material durável. Mas essas representações surgiram no campo do ilimitado amor por si mesmo, o narcisismo primário, que domina a vida anímica das crianças assim como a dos primitivos, e, com a superação desta fase, os presságios dos duplos se modificam, e de uma segurança quanto à continuidade da vida ele se torna o *infamiliar* mensageiro da morte. (Freud, 2019, pp.69-71)

Freud defende, dessa maneira, uma origem psíquica para o sentimento de *infamiliar* em relação ao duplo, ou seja, a duplicidade do Eu como recurso psíquico primitivo – social, para os egípcios, ou individual, para a criança – que depois retorna para assombrar. Ele desenvolve a ideia associando-a ao desenvolvimento da consciência moral que não deriva necessariamente do "narcisismo dos primórdios", mas da formação de "uma instância singular, que se pode, além disso, contrapor ao restante do Eu, e que serve à auto-observação e à autocrítica" (Freud, 2019, p.71). Ainda assim, o simples uso da figura do duplo na ficção não geraria, automaticamente, o sentimento de *infamiliar*. Freud enumera, então, uma série de situações em que o duplo se manifesta na vida real trazendo esse estranhamento, da imagem refletida no espelho e não reconhecida inicialmente com sua (Freud, 2019, p.75) ao *déjà vu* experimentado em situações de repetição diversas (Freud, 2019, p.77).

Cerca de um século depois, Friedrich Kittler (2017) propõe uma história do *doppelgänger* que nasce no Romantismo literário do início do século XIX e é obliterada, ou ao menos profundamente modificada, pelo surgimento quase consecutivo da psicanálise e do cinema. O autor afirma que Freud, na tentativa de construção de uma atividade científica, não percebeu que as tecnologias ópticas – fotografia e cinema – praticamente recalçaram a possibilidade de a literatura provocar a identificação do leitor com os narradores do romance e a crença imediata que havia um duplo em uma cena descrita.

Se a figura do duplo que provoca o assombroso estranhamento (o *infamiliar*) aparece em autores como Chamisso, Maupassant, Hoffmann, Goethe (Kittler, 2017, pp.121-125), todas são descritas sem nenhum detalhamento específico nos seus textos. Acredita-se nos duplos porque o relato literário fantástico o estabelece como fato, sem a necessidade de descrições que sustentem esta semelhança, "simplesmente porque as palavras não designam singularidades" (Kittler, 2017, p.127). Estaria aí, na origem literária do *doppelgänger* e nesta espécie de limite suficiente do texto escrito, a própria explicação da sensação de *infamiliar*?

O fato é que, com a chegada do cinema, novos fantasmas e sombras se projetam nas telas grandes – um novo e estranho duplo do ator, capaz de mostrar com traços e movimentos o que antes era somente sugerido pela literatura romântica (Kittler, 2017, p.133). O cinema, segundo Kittler, é apenas um dos vários meios óticos mecanizados que aparecem no final do século XIX e mudam a percepção humana, assim como os espelhos móveis dos trens em movimento que fizeram Freud se deparar com sua imagem e não identificar imediatamente quem ele via (Freud, 2019; Kittler, 2017, p.131). Ou, ainda, com as fotografias das pacientes do Hospital da Salpêtrière, uma experiência científica de controle dos corpos que Freud presenciou pessoalmente (Kittler, 2016, pp.135-136). Resumindo, as mídias óticas mecânicas do final do século XIX ajudaram a psiquiatria e a psicanálise a trazer para o campo da patologia o que antes, no romantismo, era matéria de delírio poético.

Já afirmamos que *Twin Peaks – O Retorno* é a história da volta de um homem, o agente Dale Cooper, não somente para a cidade-título da série, mas também para si mesmo. Cooper não somente tem um *doppelgänger* (visto desde o primeiro episódio), como volta no lugar de Dougie Jones (a partir do ep. 3). Dale Cooper são vários, e sua jornada nos primeiros 16 episódios da série é basicamente a jornada para voltar a ser o agente Cooper verdadeiro. Durante boa parte desta trajetória, logo, o que vemos é um personagem sem alma, sua versão *Dougie Cooper*, que vaga sem velocidade e comporta-se quase como um catatônico. Comparado a seu *doppelgänger* maligno, é *Dougie Cooper* que parece o falso. Como no poema de Chamisso citado por Kittler, é dessa dúvida que nasce o *infamiliar*, pois o Cooper verdadeiro parece mais falso que o duplo que assumiu sua identidade. Em sua versão *Dougie*, Cooper muda para melhor as pessoas que estão em sua volta, apenas porque Dougie Jones era anteriormente uma pessoa desprezível em vários níveis – na aparência, no comportamento com prostitutas, no vício em apostas e no envolvimento com gangsters. A família que o recebe ama o novo Dougie apesar de ele parecer, no fundo, uma pessoa doente, sem alma. Sem *anima*.

Essa cisão múltipla, esse esfacelamento de sua personalidade, reflete-se na caracterização de boa parte dos personagens de toda a nova série. Há basicamente duas grandes categorias de personagens mentalmente doentes em *Twin Peaks – O Retorno*: os personagens da série original, que reaparecem aqui em um cotidiano repetitivo, que parece não avançar, em um estado de lentidão que se reflete no estado de *Dougie Cooper*; e os personagens novos, que parecem estar, ao contrário, em um

frenesi constante, e que remetem por sua vez ao personagem do duplo maligno de Cooper, Mr. C. Em ambos os casos, uma ambiência de anormalidade parece surgir destes dois grupos, seja aproximando-se da catatonia, no primeiro, seja da histeria, no segundo. O mundo de *O Retorno* é um mundo onde o infamiliar se apresenta, de início, como doente. As personalidades não se dividem mais nas versões diurna e noturna, como na série original, mas se multiplicam de forma patológica, da mesma maneira que o mal já não está contido mais na cidade de Twin Peaks, mas em várias cidades do mundo.

Com relação à duração diegética, a série original, em 1991 e 1992, apresentava linearmente a evolução das personagens, com eventuais evocações dos seus passados. Era no espaço entre mundos, o *Black Lodge*, que a noção de tempo era mais perturbada. Por sua vez, é na identificação da lacuna diegética de 25 anos com a lacuna da continuidade de exibição da série que nasce boa parte da perturbação infamiliar da nova temporada. De maneira geral, a trama avança tranquilamente e não é difícil identificar as durações diegéticas internas, pois cada episódio equivale aproximadamente a um dia, ou pouco mais que isso. Há, no entanto, três grandes perturbações temporais em *O Retorno*, que vão muito além da simples sugestão do tempo possível de outra dimensão.

Primeiro, o inesperado *flashback* que toma conta de praticamente todo a oitava parte da série, levando a história para 1945 e apresentando de maneira muito cifrada, às vezes não-narrativa, por vezes mesmo não-figurativa, a possível origem de todo o mal que está presente no tempo diegético atual. Essa analepse acontece quando tentam matar Mr. C., o *doppelgänger* de Cooper, e ele é socorrido por um grupo de espíritos maléficos através de um ritual de cura. Um *fade in* nos leva para a imagem em preto-e-branco de um deserto, sobre a qual lemos “16 de julho de 1945, White Sands, Novo México, 5h49 AM (MWT)”. Em outras palavras, a data, o local e a hora da primeira explosão atômica da história, o *Trinity Test*.

Ouvimos uma contagem regressiva, seguida de um clarão – o índice da explosão nuclear popularizado pelo cinema. A imagem, porém, logo se recompõe e, através de um *travelling*, aproximamo-nos lentamente do cogumelo atômico que cresce no centro do quadro, enquanto as ondas de choque se propagam no deserto. Junto ao clarão, passamos a ouvir as primeiras notas de *Threnody for the Victims of Hiroshima*, composição contemporânea para cordas criada em 1961 por Krzysztof Penderecki. Aos poucos, nos aproximamos da nuvem do cogumelo e *mergulhamos*

nela. O que segue é uma sucessão de imagens abstratas com uma equivalência rítmica e de texturas à música de Penderecki – um tipo de experimentação audiovisual até então inédito em um produto televisivo e que remete diretamente aos filmes de diretores de vanguarda como Stan Brakhage e Jordan Belson. Ou seja, além do *flashback* de cerca de oito décadas – algo nunca visto nem de perto na série, em nenhuma das temporadas – somos apresentados a uma noção de duração completamente nova, sem arestas figurativas. A chuva de imagens que resiste à representação também resiste à medida da duração, no sentido de que ela parece durar na tela bem mais do que a explosão em si.

Ainda que não exista uma explicação narrativa explícita para o aparecimento da bomba – ela não foi nem será citada por nenhum personagem no futuro, por exemplo – há vários indícios que sua explosão causou uma espécie de fissura, permitindo com que seres de outras dimensões entrassem na nossa, como se intui a partir da imagem de Bob, o espírito assassino da série original, se desprendendo dentro de um globo, um dos “ovos” enviado ao deserto. Nada nos é dado como uma explicação, mas apresentado em pinceladas violentas e disruptivas, como as notas da música que ouvimos. É como se tivesse operado também uma espécie de clivagem da série, uma vez que toda a trama posterior é contaminada pela experiência radical apresentada por esta passagem.

Se o cinema já tinha mostrado e especulado sobre as consequências apocalípticas da explosão de uma bomba nuclear, ele provavelmente nunca tinha se preocupado em figurar essa experiência de forma tão sensorial<sup>147</sup>. A ideia de entrar na bomba e enxergar seus fluxos de energia como se levado para diversos níveis – das chamas quase vulcânicas à chuva de pontos claros que formam uma espécie de imagem quântica – parece criar, dentro da série, um circuito sensacional próprio que, ao mesmo tempo que estabelece uma experiência sensorial, responde ao apelo sobrenatural da trama.

Este aspecto, por sua vez, remete a grande parte da reação verbal às primeiras explosões atômicas. Na incapacidade de representar a nova e mortal arma criada e colocada em prática em Hiroshima e Nagasaki, Harry S. Truman citou uma “força primária do universo” (Puisseux, 2009, p.316). O general Farrel, por sua vez, a partir do que viu no primeiro teste no deserto de Novo Mexico, entendeu que ali o homem

---

<sup>147</sup> Para uma genealogia da imagem da explosão atômica, ver Puisseux (1988; 2009, 2020), assim como Franco Neto e Freitas Gutfreind (2022).

tinha tido “audácia sacrílega de mexer em forças até então reservadas ao Todo Poderoso” (Puisseux, 2009, p.317). É conhecida também a citação do *Bhagavad Gita* feita por Robert Oppenheimer, um dos físicos responsáveis pela fabricação da primeira bomba ao ser entrevistado em um documentário de 1965: “Eu me tornei a morte, o destruidor dos mundos.” (Puisseux, 2009, p.317). Somente uma força para além do humano, algo não pertencente a este mundo poderia explicar aquele momento.

A sequência abstrata do ep. 8 de *Twin Peaks – O Retorno* trabalha, então, com a estética do horror sublime, nos conectando diretamente a um fato histórico – a primeira explosão nuclear – no que ele há de representável e irrepresentável. O prazer estético criado é estranho, também *infamiliar*, por “colocar a câmera” onde ela nunca pôde estar, extraindo daí a imagem da pura energia em movimento. Lyotard (1988) afirma, sobre o absoluto, que ele só pode ser apresentado negativamente, através de uma alusão quase inapreensível:

O sublime não é um prazer, é um prazer de dor: não conseguimos apresentar o absoluto, e é um desprazer, mas sabemos que devemos apresentá-lo, que a faculdade de sentir ou de imaginar é chamada a trazer o sensível (a imagem) para apresentar o que a razão pode conceber; e mesmo que não tenha sucesso e que soframos com isso, um puro prazer é experimentado por ocasião dessa tensão. (Lyotard, 1988, p.138, tradução nossa<sup>148</sup>)

Se esta é certamente a manifestação de duração mais inapreensível dentro do universo de *Twin Peaks – O Retorno*, ela não é a última. Na parte 17, penúltimo tomo da odisséia de retorno do agente Cooper, ele finalmente consegue regressar à pequena cidade, desta vez já com sua personalidade recuperada, para enfrentar e derrotar seu duplo. É só depois disso que Cooper parece se dar conta do seu objetivo maior: “Há algumas coisas que irão mudar. O passado dita o futuro”. É o desejo ainda vivo de acessar o objeto perdido e mudar o passado que move Dale Cooper. Para isso, ele deve salvar Laura Palmer. Através de suas conexões com os seres de outra dimensão, Cooper consegue atravessar o tempo e voltar ao momento em que Laura irá encontrar seu assassino.

Através da decupagem e do uso do digital no que ele tem de potencialmente mais inventivo – e aqui falamos tanto do tratamento em preto e branco da imagem

---

<sup>148</sup> *Le sublime n'est pas un plaisir, c'est un plaisir de peine : on n'arrive pas à présenter l'absolu, et c'est un déplaisir, mais on sait qu'on a à le présenter, que la faculté de sentir ou d'imaginer est appelée à amener le sensible (l'image) à présenter ce que la raison peut concevoir; et même si elle n'y parvient pas, et si nous en souffrons, un plaisir pur est éprouvé à l'occasion de cette tension.*

quanto das possibilidades de composição –, Lynch constrói uma sequência que coloca o Dale Cooper de agora (ou seja, com o rosto e corpo de Kyle MacLachlan de 2017) com as imagens de Laura Palmer de 1992, quando filmou *Os Últimos Dias de Laura Palmer* (*Fire Walk With Me*). Nesta sequência, vemos a nova série abraçar o melodrama como em nenhum momento ainda tinha acontecido. A emoção transborda nas ações, a música de Angelo Badalamenti é ouvida de forma quase onipresente.

A nostalgia romântica se mostra plenamente: como bem demonstrou Starobinski (2016), um dos maiores disparadores da nostalgia é a música, que leva o nostálgico para o lugar para onde ele não pode retornar. Toda a carga emocional represada na série parece se condensar neste trecho do penúltimo episódio. O espectador nostálgico, que não tinha sido preenchido ainda com a sensação das primeiras temporadas, pode, finalmente, ser recompensado.

Cooper a chama e a conduz, de mãos dadas, pela floresta, afastando-a do perigo. A música some. As cores voltam à imagem. O corpo de Laura à beira do lago, enrolada no plástico, desaparece, como se ali nunca estivesse estado. A sequência inicial da primeira temporada é apresentada de novo, só que agora o personagem que encontrou o corpo pode continuar sua pescaria. Porém, assim como não é compatível com a ficção de Lynch modificar o passado, não é possível, segundo Freud, recuperar o objeto perdido: em um único plano, vemos Laura escapar das mãos de Cooper, que a conduzia. Ele fica sozinho, na floresta, ao som da música *The World Spins*, de Julee Cruise presente na série original, cujo refrão é:

*Love*  
*Don't go away*  
*Come back this way*  
*Come back and stay*  
*Forever and ever*<sup>149</sup>

O cinema e a televisão americanos são pródigos em transformar a nostalgia em um produto através de infindáveis franquias, *remakes* e incursões em universos afetivamente identificáveis. *Twin Peaks – O Retorno* poderia, por um lado, ser encarado como um destes produtos. A análise atenta, no entanto, nos mostra que a

---

<sup>149</sup> Amor / Não vá embora / Volte por este caminho / Volte e fique / Para todo o sempre.

dor pela impossibilidade de retornar completamente está no âmago da série e se reflete em seu andamento, em seu ritmo – em outras palavras, em sua duração.

Em janeiro de 2017, David Nevins, o chefe-executivo do canal *Showtime*, após assistir aos 18 episódios da nova série e prestes a anunciar as datas de estreia, afirmou que “o núcleo [da história] é a odisseia do Agente Cooper para voltar à *Twin Peaks*” (Schneider, 2017). Para além da tentativa um tanto quanto desesperada do produtor para tentar criar expectativa e interesse por seu produto “esquisito”, vemos uma intuição precisa. Starobinski (2016), que identificou o surgimento do conceito de nostalgia em textos do século XVII, sabia que a emoção equivalente já tinha aparecido na literatura de Homero. Ele afirma: “No início da Odisseia, Ulisses é cativo de Calipso, que deseja retê-lo em sua ilha. Insensível à promessa de imortalidade que lhe fizera a ninfa, ele pensa em Ítaca e se consome de tristeza nos rochedos da praia” (Starobinski, 2016, p.239). A nostalgia, antes identificada como *desiderium patria*, é esse desejo frustrado de não poder retornar ao local de origem.

Ao espectador, também, é feito o convite a retornar ao local original, em uma viagem que dura, na narrativa, 17 episódios para se concretizar. Sim, porque se já tínhamos visitado tanto a cidade como o conjunto de personagens antigos, é fato que lhes falta vida, que aquela cidade vive de uma memória do passado, da garota-modelo colegial que foi assassinada brutalmente e da qual *Twin Peaks* – a cidade, mas também a série – nunca se livrou. Retomar o universo da série é, de certa forma, uma tentativa de barrar a morte – e é comovente o número de atores que morrem entre as filmagens e a estreia de *O Retorno*, ou que já tinham desaparecido antes e voltam em forma de imagens de arquivo. Vários episódios apresentam, nos créditos finais, uma dedicatória aos atores que se foram: de Catherine Coulson (parte 01) a David Bowie (parte 14), são vários os nomes homenageados. Os créditos da parte 15, no entanto, apresenta uma brincadeira, um *clin d’oil* revelador: “à memória de Margaret Lanterman”. Ora, este não é nome de ninguém do elenco de *Twin Peaks*, mas o de uma personagem, a Dama do Tronco, que aparece nos primeiros episódios e morre no final. A atriz que encarna o personagem e que filmou suas cenas bastante debilitada por um câncer real, é justamente Catherine Coulson, já devidamente homenageada nos créditos de outro episódio. É como, se naquele momento, Lynch deixasse uma pista do desejo de trazer de volta à vida não somente os atores – através de suas imagens de arquivo – como também os personagens que morreram, através da ficção. O que vai quase acontecer na 17ª parte, mas não se concretiza.

Starobinski também identifica a noção inicial de nostalgia enquanto uma enfermidade, um “transtorno íntimo ligado a um fenômeno de memória”. No último episódio da segunda temporada da série original, em 1991, e no primeiro de *O Retorno*, Laura Palmer o promete: “Eu vejo você de novo daqui a 25 anos”. Ora, 25 anos depois, Cooper não quer simplesmente voltar a Twin Peaks, mas voltar a ver Laura, conforme lhe foi prometido. Essa obsessão, essa fixação no objeto do amor, é típico do que Freud caracteriza como a melancolia que surge no lugar do luto. Ele defende o “desprazer doloroso”, do luto é algo natural, pois a pessoa livra-se lentamente da presença psíquica do objeto perdido e, ao final “o Eu se torna novamente livre e desimpedido” (Freud, 2021, p.101). Já a melancolia é um processo psíquico com sintomas equivalentes ao luto, mas no qual a perda do objeto “foi subtraída da consciência, diferentemente do luto, no qual não há nada inconsciente no que se refere à perda” (Freud, 2021, p.102). O pai da psicanálise vai caracterizar a perda melancólica como narcisista, já que “a perda do objeto se transformou em uma perda do Eu, e o conflito entre o Eu e a pessoa amada, em uma cisão entre a crítica do Eu e o Eu modificado pela identificação” (Freud, 2021, p.107).

Tomemos aqui emprestado agora uma variação da noção de nostalgia que surge justamente da cultura romântica no século XIX: a saudade não da terra natal no sentido literal, mas do lugar de origem da pessoa enquanto formação individual. É com os românticos que surge a saudade da infância como local da inocência perdida – mas não conseguir reconhecê-la como objeto perdido é o que gera a dor de não poder voltar. Laura Palmer é a idealização da garota perfeita do interior americano. Linda, loira, é a rainha do baile, popular no colégio. Sua morte, no entanto, revela a abertura da “caldeira do diabo”, para tomarmos emprestado o título da série dos anos 1960 que serviu de modelo retrabalhado pela *Twin Peaks* original. Não se pode voltar à inocência perdida, porque, de fato, ela já não existia antes mesmo de morrer. Cooper não pode voltar a essa inocência, assim como o mundo não pode voltar ao que era antes da explosão da primeira bomba atômica.

A nostalgia de *Twin Peaks – O Retorno* não passa, logo, pela revisitação fácil dos locais, pessoas e da trama de 25 anos atrás, mas da expressão da dor deste retorno frustrado que nunca se completa. A série original já mostrava como gêneros (melodrama, policial) e formatos (série, *soap opera*) poderiam ser retrabalhados apesar de supostos limites do veículo (a televisão). A nova série não pode voltar àquele ponto. Em 2017, o cinema não é o mesmo, nem a televisão, nem o mundo.

Laura Palmer talvez seja a encarnação de uma América perfeita que nunca o foi. A rainha do baile, linda e popular, talvez só seja uma imagem. Fiquemos com a expressão que traduz “rainha do baile” em inglês: *homecoming queen* – numa tradução literal, a “rainha do retorno à casa”. Podemos considerar que isso é só uma coincidência. Ou, parafraseando, Jacques Rivette, crítico e cineasta para quem a nostalgia não era um sentimento desconhecido, podemos considerar que já não somos mais inocentes – e identificar nessa expressão mais um dos índices poéticos de uma obra que parece, como poucas, encarnar o mal-estar dos nossos dias.

Cooper fica sem poder salvar Palmer do seu destino – ela morreu, e talvez seja assim que a frase “o passado dita o futuro” deva ser interpretada. O resultado da negação de Cooper é a criação de uma nova dor, uma nova cisão do Eu, um novo estado melancólico, um novo desespero que se instala. E assim chegamos no terceiro e último deslocamento de duração proposto pela série, que acontece em sua 18ª e última parte. De volta ao *Black Lodge*, Cooper é confrontado a uma pergunta de um dos personagens misteriosos que ali vivem: “este é o futuro, ou é o passado”? Laura aparece de novo, no ritmo peculiar do lugar entre-mundos, em que tudo parece se mover e soar ao inverso, e sussurra algo que não ouvimos em seu ouvido, para depois sumir novamente. Ao deixar o *Black Lodge*, Cooper encontra Daiane, que lhe pergunta, “é mesmo você?”.

A partir desse ponto, a trama de *Twin Peaks – O Retorno* entra em uma daquelas bifurcações que ecoam outras obras do realizador, como *Estrada Perdida* ou *Cidade dos Sonhos*. Cooper e Diane viajam por uma estrada, fazem sexo e dormem em um motel, mas acordam com outros nomes. Ele encontra Laura Palmer, na verdade Carrie Page, uma garçonete da região que tem o mesmo rosto e corpo de Laura teria em 2017. Cooper a convence a ir com ele a Twin Peaks – mais um retorno – para descobrir que, na casa que ele identifica como sendo a de Laura, mora uma outra mulher. Depois de hesitar entre voltar para o carro e permanecer na rua, Cooper, movendo-se de maneira estranha, como quando estava encarnado em Dougie Jones, profere sua última fala, perguntando: “que ano é esse?”

Um personagem de ficção no cinema traz consigo várias durações. Nós os acompanhamos idealmente dentro da duração fixa de um filme e interpretamos a duração diegética através de códigos que o cinema narrativo criou e diversificou. Em alguns casos, o cinema moderno nos apresentou desafios da interpretação da relação entre a duração do filme e a duração interna da história que acompanhamos. Quando

um projeto como *Twin Peaks* propõe uma coincidência entre a pausa da última aparição de um universo para seu *Retorno*, um sentimento de estranhamento que caracterizamos como *infamiliar*, usando o conceito de Freud, é instalado. A duplicação da personalidade do personagem principal, cujo objetivo é retornar para a cidade-título, é expressa não somente na patologia dos personagens, mas na própria forma como a encenação da série se desenrola e é segmentada. As três durações desviantes que apresentamos só tornam mais complexa a relação entre as durações diegética e total da série.

Já em um projeto como *La Flor*, estamos em um outro registro da longa duração e da fragmentação. As personagens não se cindem em duas ou mais personalidades dentro da mesma ficção, mas interrompem bruscamente o fluxo duracional construído para recomeçarem novas histórias antes mesmo da anterior finalizar. A cada novo episódio, uma nova e mais complexa rede de durações diegéticas é estabelecida, até que, no quarto episódio, não é mais no terreno do lógico que esta rede se desenvolve, mas do poético. A lógica paracientífica do personagem Gatto não vai dar conta das reencarnações daqueles personagens que se multiplicam dentro da colônia penal, pois elas nascem da vivência dos personagens com a mitologia grega ou com a literatura. A ficção transforma a vida dos personagens de uma maneira que o pseudocientista não alcança.

Se é o fluxo de vida de cada personagem que indica a duração que nos guia na construção diegética de cada universo apresentado por estes filmes-série, ambos trabalham na multiplicação das possibilidades de vida de corpos para multiplicar as durações possíveis. O tom de cada registro não poderia ser mais diferente. No caso do filme de Mariano Llinás, a crença na possibilidade do jogo em criar novas ficções e mostrar o potencial de cada uma das atrizes. Comparado a esta abordagem otimista, que justamente vai precisar da longuíssima duração para mostrar todo sua força, uma série como a de David Lynch, por sua vez, vai usar a figura do duplo como perturbador de durações, como um sintoma e ao mesmo tempo a causa de uma doença maior, em uma espécie de elogio da loucura da ficção – e sua capacidade para figurar o mal-estar do nosso mundo. Independente da divergência de tom, tanto um exemplo quanto o outro explora a longa duração e a possibilidade de multiplicar vidas a partir dos mesmos corpos.

Friedrich Kittler, conhecido pelo seu pessimismo, via o mundo das imagens mecânicas ajudando a psiquiatria a controlar corpos, tirando a figura do *doppelgänger*

do domínio sugestivo e imaginativo do romantismo do século XVIII e XIX para jogá-lo na lógica científica do século XX. O mesmo século XX que também criou as durações padronizadas a serem esperadas de cada formato (filme de longa-metragem, série) e, a partir de sua adequação com a eficiência financeira da exploração, o enquadrar em cada mídia. O desvio, porém, não precisa ser encarado como patologia. Se há uma afinidade entre as duas obras está no fato de elas promoverem um certo delírio poético de origem romântica, que repensam as durações dos formatos e das ficções. Falta-nos analisar um outro ponto em comum entre elas, um outra duração desviante que podemos identificar em ambos os casos.

#### 4.5 RETORNO ÀS HISTÓRIAS DO CINEMA

Em História(s) do Cinema (*Histoire[s] du cinéma*, 1988-1998) Jean-Luc Godard se apropria dos recursos do vídeo – copiagem de imagens sem necessidade de laboratório, facilidade em colocar inserções gráficas e de escrita sobre as imagens, domesticação e quase equivalência dos processos de pesquisa e montagem – para construir um grande ensaio sobre o que seriam as possíveis histórias da sétima arte. Utilizando-se de imagens de vários filmes, editando-as, mudando a cor e os enquadramentos, montando-as junto a outras imagens (pintura, publicidade, HQ), eventualmente com imagens e som de si próprio lendo, fumando ou batendo à máquina, ou ainda conversando com o crítico Serge Daney, História(s) do Cinema se apresenta como uma investigação audiovisual sobre os possíveis entrelaçamentos entre as histórias do cinema e do mundo. Não é, nem nunca pretendeu ser, uma apresentação historiográfica tradicional, mas a continuação de um projeto de pensamento de Godard sobre o papel imagem cinematográfica. Projeto este já iniciado nas ficções para o cinema, mas que encontrou uma outra via com seus trabalhos para televisão, como Número Dois (*Numéro Deux*, 1975) ou a série *France/Tour/Detour/Deux/Enfants* (1977-1978, codirigido com Anne-Marie Miéville), entre outros.

Nestes trabalhos, Godard se apropria de ferramentas do vídeo para pensar não somente a mídia cinema, como a própria mídia do vídeo. É importante ressaltar que,

nesta época, o vídeo eletrônico ainda apresentava um processamento de imagem e som muito díspares daquele do cinema analógico, fato que vai se atenuar ou quase desaparecer com a transformação digital. Em *História(s) do Cinema*, ele leva esta apropriação ao máximo, produzindo uma obra híbrida (pelo menos à época entendida assim) monumental, dividida em oito capítulos apresentados em duplas: 1(a) e 1(b), 2(a) e 2(b), 3(a) e 3(b), 4(a) e 4(b). A duração dos episódios varia entre 26' e 51', sendo que o mais longo é o primeiro, como em um piloto de uma série. A duração total do projeto é de 4h26'.

Com a produção e finalização se estendendo durante 10 anos, os capítulos foram exibidos separadamente, em diversos suportes. O 1(a). *Toutes les histoires*, estreou no Festival de Cannes em 1988. Os capítulos 2(a) e 2(b) estrearam em uma exibição especial em Nova York em 1994. A rede de televisão francesa Canal+, coprodutora do filme, exibiu os dois primeiros capítulos inicialmente, ainda em 1989, estreando posteriormente todos os capítulos como série em 1998. O Festival de Cannes exibiu a obra na sua totalidade em 1997, dentro sessão *Un Certain Regard*. No Brasil, a primeira exibição foi no canal a cabo Eurochannel, em 2000, com posteriores exibições em salas de cinema alternativas.

Entre o filme experimental e a série de TV, *Histoire(s) du Cinéma* apresenta-se em sua especificidade técnica e estética pela montagem de cenas de cinema através do vídeo. Um trabalho definitivo de amor cinéfilo, mesmo não sendo tecnicamente um filme (Brown, 2008); uma videoescrita que engloba o próprio cinema e toma-o por inteiro em todas suas dimensões (Dubois, 2004) ou que utiliza a montagem de inspiração *warburguiana* como vetor do ensaio (Almeida, 2018), que “faz convergir todas as modalidades do tempo, sobrepõe e dispõe, anacronicamente, tempos heterogêneos” (Habib, 2001, p.82, tradução nossa<sup>150</sup>). O impacto de *Histoire(s) du Cinéma* é – e continua sendo – tão grande na história do cinema e das imagens que a obra aparece como uma sombra sobre qualquer outra que, utilizando-se da longa duração, faça conviver tempos diferentes da história do cinema.

Dito isto, é preciso explicitar a distância formal entre o filme/série de Godard e nossos objetos de estudo. Nem *Twin Peaks – O Retorno*, nem *La Flor* se caracterizam como ensaios cinematográficos, a não ser que alarguemos a concepção de ensaio sem muito rigor. Nem afirmamos aqui que David Lynch ou Mariano Llinás se

---

<sup>150</sup> [L'image, telle qu'elle est conçue ici,] fait converger toutes les modalités du temps, superpose et dispose, anachroniquement, des temps hétérogènes.

inspiraram ou mesmo assistiram ao trabalho de Godard. Se o citamos aqui é, primeiro, porque nos parece incontornável trazer como referência uma obra de longa duração, que opera em uma divisão particular de suas partes e não se contenta com a associação automática entre estas características e um formato fílmico ou televisivo específico. Ainda, podemos evocar entre todas elas um movimento de busca na imagem do cinema de uma ferramenta de conclusão. De um lado, a montagem de arquivo ensaística. De outro, a segmentação da ficção de duração fora do padrão.

*Twin Peaks – O Retorno* faz isso de forma pontual e mesmo discreta. Se nova série se apresenta menos como retomada nostálgica e mais como um duplo da antiga série, é o cinema – ainda que exibido em outro dispositivo – que apresenta a solução final para o personagem principal voltar à cidade de Twin Peaks. Durante o seu percurso ingênuo e lento, antes de resgatar sua memória e personalidade, *Dougie Cooper* muda para melhor a vida dos que estão em sua volta, praticamente consertando todos os atos errados de *Dougie Jones*. Ele denuncia um colega de trabalho que aplicava golpes na empresa, resolve o problema financeiro da família e faz com que os irmãos mafiosos de quem tinha tomado dinheiro emprestado sejam beneficiados com o dinheiro de um seguro.

Porém, se Cooper parece bem em sua nova pele, ele ainda não é ele – seu ritmo ainda não se adequou ao do mundo, e ele não pode voltar para casa. Em uma cena da parte 15, em casa, ao comer lentamente um pedaço de bolo de sua mulher que está feliz por ter todos os problemas resolvidos, *Dougie Cooper* resolve clicar no botão do controle remoto em sua frente. Na televisão, ele começa a ver uma cena de *Crepúsculo dos Deuses* (*Sunset Boulevard*, 1950), de Billy Wilder. Na cena, Norma Desmond, atriz decadente, está nos estúdios Paramount, conversando com o diretor Cecil B. DeMille, com quem foi se encontrar depois de receber vários telefonemas de um executivo. Ela pensa que está sendo convocada para atuar em um novo filme, quando na verdade o estúdio quer somente alugar seu carro antigo para uma produção, e despede-se afetuosamente do diretor: “o velho time trabalhando de novo. Ninguém pode nos parar”. Quando Norma se afasta, DeMille, entendendo o engano da atriz, manda seu assistente ligar para o executivo a fim de esclarecer a situação: “chame Gordon Cole”.

Gordon Cole, no universo de *Twin Peaks*, é o chefe de Dale Cooper no FBI. É encarnado na série pelo próprio David Lynch, em registro cômico – Cole não escuta bem, produzindo uma série de *gags* em função disso. Ao ouvir a menção a um

homônimo de seu chefe – ainda mais acompanhado da frase, “o velho time trabalhando de novo” – Cooper é impelido a se arrastar até uma tomada elétrica e nela enfiar um garfo, causando um curto-circuito na casa e levando-o à internação em um hospital. Significativamente, a cena seguinte mostra a Dama do Tronco ligando para o tenente Hawk e avisando que está morrendo do câncer que a acomete. “É só uma mudança, não um fim”. A ressonância entre atriz e personagem, ressaltada na dedicatória dos créditos finais do episódio, acabam encontrando também eco na mudança pelo qual Cooper tem que passar: *Dougie Jones* tem que morrer para que o agente do FBI volte.

É pela menção ao nome de Gordon Cole, personagem do filme homônimo ao agente vivido por Lynch na série, que Cooper encontra um jeito de receber uma descarga elétrica para voltar à vida. Se em *Twin Peaks* é possível a coexistência de diversos mundos paralelos, que belo gesto é esse que leva um personagem sem vida e à deriva a voltar ao mundo do qual ele fez parte por causa de um chamado vindo do mundo fictício do cinema – ainda mais partindo de dentro de um aparelho de TV, velha inimiga que se torna agora um canal de memória. Ao acordar no hospital, Cooper já está 100% recuperado – e pede ajuda àqueles a quem ele ajudou para poder retornar definitivamente à *Twin Peaks*. Não à toa, em seguida, ouvimos pela primeira vez o tema de abertura da série fora da sequência dos créditos iniciais, como se a própria ficção também voltasse à vida em função da energia dada por *Crepúsculo dos Deuses* (um filme que, por sua vez, já fazia uma leitura do mundo do cinema).

Por sua vez, a ficção múltipla de Mariano Llinás, que trabalha até o quarto episódio sob o signo da acumulação narrativa e mesmo metalinguística, chega exausta ao seu quinto episódio. Antes dele, na volta do último intervalo sugerido por *La Flor*, vemos a última aparição do diretor, no mesmo local onde ele aparece no prólogo e no meio do terceiro episódio: uma mesa externa de uma loja de conveniências à beira de uma estrada. Em cima da mesa, vemos um livro de Guy de Maupassant, autor já citado no episódio anterior. Ele apresenta os episódios 5 e 6, chamando a atenção de que as atrizes do grupo *Piel de Lava* não aparecerão no primeiro. Melancólico, ele pega suas coisas e se despede.

O episódio que segue, então, é uma refilmagem do filme de Jean Renoir, *Partie de Campagne* (1946). Embora não negue sua origem literária – ao contrário, ele a explicita ao mostrar o livro de Maupassant que deu origem àquela história –, é no filme do realizador francês que ele realmente busca inspiração, como um decalque. A

história é basicamente a mesma, só que adaptada para o universo do interior da Argentina. Em um clube de campo, três duplas se encontram. Uma mãe alegre e melindrosa chega de carro com a filha jovem reservada; um pai metido a conquistador visita o local com o filho adolescente desengonçado; uma dupla de cuidadores de cavalos, na verdade dois motoqueiros disfarçados de gaudérios, trabalha por ali. Há o registro documental de uma festa com dança típica e churrasco que remete ao ambiente gaúcho que conhecemos bem no sul do Brasil.

A ação básica é a mesma da novela e do média-metragem. O pai do jovem tenta convencê-lo a galantear as duas mulheres, mas leva uma rasteira dos motoqueiros, que o afastam do grupo. A mãe rende-se imediatamente às investidas de um deles, enquanto a filha resiste ao outro. Ao fim do dia, as duas se entregam ao amor e se despedem felizes do lugar. O pai chega, encontra o filho que o espera entediado e as vê ir embora, ao lado da dupla que se deu bem. O episódio trabalha com a subtração: das atrizes do *Piel de Lava*, da cor da imagem e do som – ele é totalmente silencioso até a intervenção de um outro elemento documental, o balé aéreo de um grupo de aviões que realizam manobras no céu, e que faz parte do festival que junta tanta gente naquele lugar.

É nesse momento que intervém um elemento extradiegético inesperado: um diálogo vindo diretamente do filme de Renoir, seguido da música, que acaba embalando os aviões no céu. Devemos lembrar que o filme original de Renoir é um exemplo de *film raté*: complicações de produção fizeram com que o diretor não tenha completado as filmagens que tinha planejado – fazendo com que a obra só fosse lançada 10 anos depois com cerca de 40', mesma duração deste episódio de *La Flor*. É como se Llinás precisasse ir às origens, rever um mestre em um de seus filmes mais simples, para poder acessar um elemento direto dele e se permitir o devaneio. É uma fuga poética mínima, em um episódio com poucos personagens e uma ação que se passa em poucas horas de um mesmo dia.

Também quase 10 anos depois de iniciado, o filme *La Flor* parece estar tranquilo para se despedir, escolhendo para isso uma forma que remete às origens. O episódio 6 é aquele que, conforme anunciado, já começa perto do final de sua conclusão. Pillar Gamboa, Elisa Carricajo, Laura Paredes e Valeria Correa aparecem em um campo, atrás de uma pedra, se escondendo de algo. A imagem é borrada, como se tivesse um pano na frente da câmera, por vezes quase abstrata. Ouvimos uma música de acordeom e lemos a narração sobre a história delas em várias cartelas

que aparecem, como em um filme mudo do início do século XX, mas com o texto formalmente se assemelhando a um relato pessoal literário. A última cartela do episódio nos informa que os trechos apresentados são fragmentos de *Recuerdos de una inglesa cautiva em las llanuras de la America del Sur*, de Sarah S. Evans, que teria sido publicado no Reino Unido em 1900.

A ação do último episódio é ainda mais rarefeita do que daquele que lhe antecede, ainda que se distribua diegeticamente em dois dias. Escondidas atrás de uma pedra, as prisioneiras recém-escapadas do cativo observam algo que lhes parece um trem. Demoram-se atrás da rocha, até que têm coragem de levantar e sair. Elas param em outro ponto para comer e depois passam a noite por ali, em um efeito que fica entre a noite americana e a imagem tingida de azul, comum no cinema dos primeiros tempos. No outro dia, elas chegam em um riacho com forte correnteza. Elas veem quatro cavalos na outra margem e, formando uma corrente entre si, conseguem atravessar as águas rebeldes.

Elas se banham em uma parte mais tranquila do riacho – é quando percebemos que duas delas estão grávidas. Vestem-se e chegam em uma colina. Muito atrás delas, o deserto de onde fugiram. Elas, então, se despedem. As duas grávidas, que a cartela nos informa serem mãe e filha, saem juntas para o leste. A "crioula" segue para outro lado – a narradora revela que anos depois, surpreendentemente, ela voltou ao deserto, com saudades. A autora dos relatos fica ali, parada, revelando uma estranha melancolia que toma conta. Até que ela também se vai.

Com o mecanismo de filmagem sendo revelado, a imagem se inverte e os créditos aparecem sobrepostos. A câmera não para, pois lentas panorâmicas laterais passeiam pelo campo enquanto percebemos equipe e elenco se despedirem emocionados e iniciarem a desprodução para deixar o local. O horizonte vasto dos pampas, a câmera em movimento sem motivação narrativa, a desorientação provocada pelas imagens de cabeça para baixo, são vários os elementos que nos remetem a *La Région Centrale* (1971), de Michael Snow. Nesse momento, não se trata talvez da citação de um realizador que precisava acessar o cinema para encerrar seu próprio filme, mas do museu imaginário acionado pelos estímulos poéticos do filme que acabamos depois de acompanhar por quase 14 horas.

## EPÍLOGO

A dificuldade de pensar um método de trabalho que se aproximasse e dessa conta, ainda que parcialmente, das questões de duração e serialidade a partir de duas obras tão diferentes como *Twin Peaks – O Retorno* e *La Flor* foi talvez o maior desafio de nossa pesquisa. Havia, desde o princípio, a intuição de que as colocar em contato, seja friccionando-as uma na outra, seja propondo uma dança entre elas, poderia revelar algo destes dois aspectos que constituíam nossa preocupação desde o princípio. Era preciso, porém, ir além da intuição.

O objeto cinematográfico, seja em forma do que conhecemos por filme, seja o que chamamos de série, pulsa através de suas durações. A duração do relógio o limita, para o bem e para o mal. É ela que cria o invólucro dentro do qual o filme pode se desenvolver. É ela que impõe limites, sem os quais o objeto não existiria, mas que às vezes pode o aprisionar e sufocar. Expandir estes limites, entendendo quando e como se pode segmentar a depender da mídia onde está inserida, parece ser o segredo das longas narrativas que constituem a história do cinema, da televisão – ou de qualquer outro suporte que a veicula.

Essa expansão de duração e sua possível segmentação leva em conta alguns aspectos. Primeiro, a constante comparação que o espectador faz, intuitivamente, entre as durações da projeção do filme e as durações internas, de sua história. Nos nossos dois objetos de estudo, a coincidência ou o conflito entre elas provocam estranhamento, fator essencial da presença da poesia, segundo os formalistas. Com durações extremas, alguns filmes-série conseguem trabalhar sua sugestão poética justamente pelos jogos apresentados ao espectador. Em um momento, propondo mundos de pura ficção, claramente diferentes dos nossos. Em outro, nos convidando a refletir sobre a sua construção, dividindo, de certa forma, o prazer de vê-los se desenrolar.

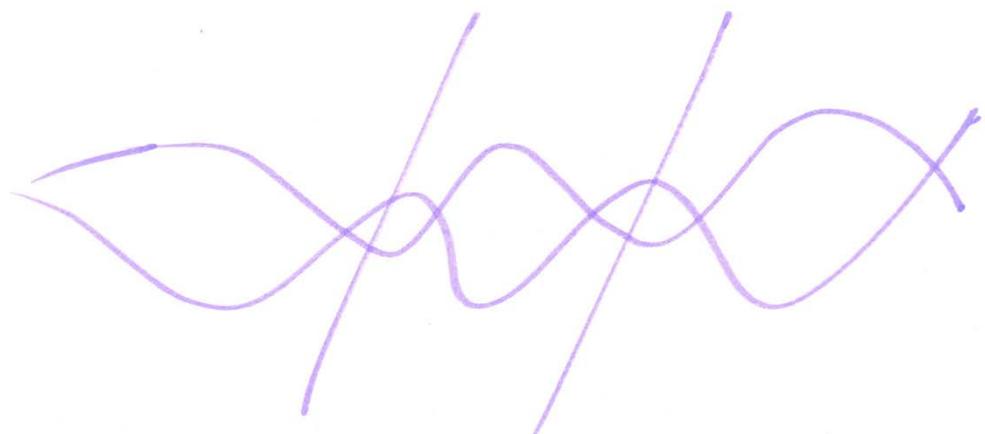
Se levado a alguns limites, o estranhamento pode gerar ainda a sensação do infamiliar, este conceito freudiano que ilumina o procedimento de algumas obras fantásticas. A aparição dos duplos e as metamorfoses dos personagens explicitam a complexidade de uma ideia de duração que não pode ser pensada unicamente como

um limite de tempo, nem como uma evolução narrativa linear. A lógica humana ajuda a entender o tecido dessas durações, mas a percepção sobre elas só se dá quando se assiste às obras. O objeto cinematográfico, seja em forma do que conhecemos por filme, seja na que chamamos de série, vive através de suas diversas durações.

O caminho escolhido não foi de fácil acesso. A estratégia de iniciar a pesquisa através de uma exploração histórica das noções de duração e serialidade se mostrou uma possibilidade que, muitas vezes, não nos mostrava o ponto de chegada. Nossa intuição, mais uma vez, é que esta viagem poderia ser frutífera se entendêssemos este encadeamento histórico não como uma linha única, mas como um labirinto de várias bifurcações que permitem, em vários pontos, emergir a longa duração e a narrativa segmentada. Ainda que vários instantes dos processos históricos criem amarras para os formatos, é possível observar, em alguns momentos, formas que desafiavam as normas e que, de alguma maneira, funcionavam ora como faróis, ora como explosões que propulsionavam nosso percurso.

Assim, entender as transformações dos formatos de longa duração no cinema e na televisão não como uma causa e consequência unidirecional, mas como uma evolução criadora de formas que respondem aos seus instantes históricos, foi o principal ganho da primeira parte do trabalho. Já na segunda parte, precisamos fincar a análise nos nossos objetos escolhidos. Chegamos, então, na nossa proposta de um diagrama da tese (ver fig. 29):

Figura 29 – *La Flor* e *Twin Peaks*: o diagrama da pesquisa.



Fonte: *Elaboração nossa (2024)*.

Um diagrama não explica o projeto, mas o ilustra. Ele não necessariamente guia a pesquisa, pois talvez tenha surgido ao final dela – mas, quando sugerido, parece que esteve lá o tempo todo. Ele não é uma simples manifestação pós-tese, mas uma vibração em forma de traço das linhas que nos conduziram e que nós conduzimos até aqui. Vendo-o agora, em retrocesso, algumas ideias aparecem de forma mais nítida.

Antes de mais nada, temos a conclusão de que foi através do cruzamento entre os percursos diacrônicos escolhidos e a ancoragem sincrônica das duas obras que foi possível construir uma trama através dos seus pontos de contato. Do ponto de vista histórico, os pontos de contato entre essas linhas parecem estar de acordo com a nossa identificação de exemplos-chave que nos fizeram repensar constantemente a relação entre duração e serialidade. Quando cruzados com os nossos objetos de análise, as construções internas das obras pareceram florescer quase que espontaneamente.

Foi possível identificar em vários dos filmes levantados, por exemplo, a figura do mestre do disfarce, misto de equivalente e antônimo das atrizes que se multiplicam em vários personagens. A troca de máscara pode, então, se apresentar como ameaça, mas também como jogo. A proposta é a mesma: a quebra do ritmo automatizado, através da multiplicidade possível de novas vidas, de novas histórias.

Alguns fantasmas apareceram constantemente enredados em nossa trama. *Out 1*, de Jacques Rivette, é possivelmente o maior deles. *Film fleuve* e seriado, obra narrativa e experimental, dupla de si mesmo nas duas versões em que existem, *Out 1* encarna como poucos a paranoia que nasce do confronto entre grupos ligados pela criação (as duas companhias de teatro) e a possível sociedade secreta que tudo controla. No cruzamento entre elas, dois marginais solitários buscam construir suas próprias personagens, se reinventar. Paranoia maior encarnada pelo filme: o medo de não existir – dos personagens, mas também do filme, com seu estranhíssimo histórico de exibição.

Um outro fantasma, ou melhor, um grupo-fantasma, aparece sempre que se pensa em longa duração e serialidade no cinema. Mais do que qualquer uma das séries de sucesso realizadas por Louis Feuillade, *Os Vampiros* parecem ter encarnado o espírito de um cinema que recém engatinhava, em todas as suas possibilidades: retrato da vida urbana e expressão do perigo, diversão mundana e promessa de novas

sensações em imagens e movimento. Novamente, no comando das ações, uma entidade secreta, esta ideia que parece voltar sempre à ficção para espelhar o absurdo do mundo em que vivemos.

Estes são alguns exemplos que surgem como nós na trama construída entre as partes, e também entre os capítulos de nossa tese. Evidentemente, alguns pontos sugeridos acabam não se desenvolvendo a contento, mostrando-se mais como potenciais possibilidades de caminhos a percorrer. A fim de encaminhar nossa conclusão, vamos nos ater a dois desses pontos-cegos de nossa pesquisa.

Primeiro, como a herança de *Os Vampiros* nos lembra, seria possível estabelecer uma conexão entre o surrealismo e as obras analisadas, se não como influência consciente, como uma espécie de matriz espiritual de suas criações. A associação de um diretor como David Lynch pode soar como fácil e superficial e não raro o adjetivo surrealista aparece em críticas e resenhas dos seus filmes como um atalho conceitual para evitar a argumentação. No entanto, não é difícil pensar no gosto pelo ocultismo e na atmosfera de sonho construída por *Twin Peaks – O Retorno*, uma ficção que certamente se mostra não-conformista em relação às normas que lhe são impostas, uma conexão forte com os surrealistas.

No caso de *La Flor*, a conexão não parece tão imediata, e talvez fosse possível investigar as conexões do universo literário de Llinás expresso no filme – lembremos da lista de autores fantásticos citados no episódio 4, parte deles exaltados pelos surrealistas – para nos darmos conta de que todo o aspecto lúdico da criação de seu filme pode ser entendido, também, pela chave dos jogos surrealistas. Assim, sem precisar apelar para o dado biográfico (Llinás é filho de Julio Llinás, escritor argentino de inspiração surrealista que foi próximo de André Breton), talvez fosse possível identificar uma linhagem entre as estéticas do filme e das obras daquela corrente artística. Acima de tudo, uma possível explicitação das conexões entre esses dois filmes-série e o surrealismo talvez deixasse ainda mais claro sua característica romântica – no sentido em que Michael Löwy e Robert Sayre (2017) a identificam como uma visão criativa que surge como resposta contra o mundo capitalista.

Finalmente, outra possibilidade sugerida por nossa trama tecida é a possibilidade de se pensar a duração não somente como um todo indivisível, como queria Bergson, mas como um conjunto de instantes identificáveis, como sugeria Bachelard. Como defendemos em nosso trabalho, a crítica de Bachelard não surge necessariamente como oposição a Bergson, mas como expansão, por enxergar na

capacidade de parar e recomeçar um aspecto ignorado da duração. Se é verdade que exploramos essas duas noções em nosso trabalho, agora nos parece claro que elas inspiraram as duas partes pelas quais ele está dividido. Em outras palavras, nos parece claro que o diagrama de nossa tese expressa, à sua maneira, uma possível dialética de durações.

Porém, nosso trabalho não explorou, pelo menos de forma explícita e consciente, a possibilidade de se analisar os filmes-série através do que Bachelard chamou de *ritmanálise*. A partir das ideias do português Lúcio Alberto Pinheiro dos Santos, Bachelard sugere que a ritmanálise, que seria o estudo dos diversos ritmos da sociedade, seria possivelmente o método mais adequado de entendimento da natureza da duração. Assim como a duração da música se apresenta tanto como uma unidade completa, quanto como um conjunto de pausas e recomeços expressos por suas ondulações, também outros aspectos da vida humana podem ser estudados através da composição de seus ritmos material, biológico e psicológico (Bachelard, 1988, p.118). É curioso pensarmos em um espelhamento entre essa noção tripla do ritmo humano e as três noções de duração sugeridas por Marcel Martin ou Jacques Aumont.

É possível que a segunda parte do nosso trabalho tenha se desenvolvido em direção de uma ritmanálise não formalizada, nem organizada como tal. Esta ideia, no entanto, aparece de forma um tanto quanto turva, e somente uma metodologia baseada mais diretamente na ritmanálise poderia esclarecer se nosso trabalho se aproximou intimamente de seus princípios. Como forma de identificar os diversos ritmos que formam o ser humano, a ritmanálise proposta por Bachelard servia também para resgatar o homem da “escravidão a ritmos inconscientes e confusos” (Bachelard, 1988, p.127), através da identificação de “ondulações afetivas”.

Objetos deflagradores da pesquisa, tanto *Twin Peaks – O Retorno*, quanto *La Flor*, não esgotam seus mistérios por aqui. Há muitos caminhos ainda possíveis de serem explorados, mesmo se nos limitarmos ao estudo de suas durações e da forma como essas duas obras organizam sua serialidade. Porém, se não ficou claro até agora, nunca é tarde para explicitarmos: não defendemos em nossa pesquisa que esses dois objetos cinematográficos representam novos paradigmas de um novo momento do audiovisual. O que acreditamos, no entanto, é que, pela maneira com que constroem suas durações e estabelecem suas divisões internas, tanto um objeto

fílmico como o outro têm o potencial de deslocar nossas percepções para além dos “ritmos inconscientes e confusos” estabelecidos pelas práticas de formatos e mídias.

Em um mundo audiovisual de múltiplas telas e individualização da espectralidade, a experiência fílmica parece cada vez mais subjugada por cálculos e algoritmos que têm por objetivo controlar nossa atenção, nem que para isso tenha que afastar a possibilidade de experiência mostrada possível pelo cinema. É preciso, no entanto, inventar novas formas fílmicas que questione este tempo controlado e padronizado, assim como novas formas de fruição de um cinema que pode vir a ser. Ao expandir limites de duração e propor formas duracionais inesperadas e ritmicamente quase opostas em suas vibrações internas, *La Flor* e *Twin Peaks – O Retorno* apresentam-se como verdadeiras possibilidades experimentais dentro de uma máquina industrial aparentemente fechada e calculada.

Inspirados pelas duas obras, transformemos em propostas para o futuro algumas das características do cinema de vanguarda sugeridas por Nicole Brenez (2007): é preciso utilizar os instrumentos oferecidos pela indústria para além de suas capacidades e dos seus estandartes, inventar novas formas narrativas ligadas às propriedades da imagem e do som, para finalmente estabelecer aqui e agora um outro mundo, sob um registro eufórico ou melancólico.

## REFERÊNCIAS

- ABEL, Richard (org.). ***Silent Film***. New Jersey: Rutgers University Press, 1996.
- ABEL, Richard (org.). ***Encyclopedia of Early Cinema***. Oxford: Routledge, 2005.
- ADAMS, Sam. *Peak TV Is Over. Welcome to Trough TV*. ***Slate***, 5 de mar. de 2023. Disponível em: <https://slate.com/culture/2023/03/peak-tv-over-golden-age-hbo-streaming.html>, acesso em 30 de novembro de 2024.
- ADAMS, Sam. *What the Debate Over Long Movies Gets Wrong*. ***Slate***, 5 de nov. de 2023. Disponível em: <https://slate.com/culture/2023/11/killers-of-the-flower-moon-avatar-oppenheimer-run-time-long-movies.html>, acesso em 30 de nov. 2024.
- L'ÂGE DU CINEMA** (1951-1952). Revista. Seis números.
- ALLRATH, Gaby; GYMNICH, Marion (org.). ***Narrative Strategies in Television Series***. New York: Palgrave Macmillan, 2005.
- ALMEIDA, Gabriela. **O ensaio fílmico ou o cinema à deriva**. São Paulo: Ed. Alameda, 2015.
- ALVARENGA, Sebastião Pinto de. **"Como Surgiu o Cinematographo no Rio de Janeiro"**. *A Scene Muda*. N° 996, p. 6, 23 de abril de 1940.
- ANDRADE, Fabio. Passageiro do tempo: Sobre Além dos Trilhos, de Wang Bing. ***Cinética***, maio de 2008. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/alemdostrilhos.htm>, acesso em 30 nov. 2024.
- ANDREW, Dudley. ***What Cinema Is!*** Nova Jersey, NY: Wiley-Blackwell, 2010.
- ANDREWS, Nigel. **"'Heaven's Gate': the restored director's cut"**. ***The Financial Times***, 2 de agosto de 2013.
- ANSEN, David. *Pulp Friction*. ***Newsweek***, 12 de outubro de 2003.
- AUDUREAU, Annabel. ***Fantômas: Un mythe moderne au croisement des arts***. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2016.
- AUMONT, Jacques. ***Pour un cinéma comparé*** : influences et répétitions. Paris: Cinémathèque française, Musée du cinéma, 1996.
- AUMONT, Jacques. ***Moderne ? (Comment le cinéma est devenu le plus singulier des arts)***. Paris: Cahiers du cinéma, 2007.
- AUMONT, Jacques. ***Que reste-t-il du cinema?*** Paris: Vrin, coll. *Philosophie et cinéma*, 2012.

AUMONT, Jacques. **Fictions filmiques**. *Comment (et pourquoi) le cinéma raconte des histoires*. Paris: Vrin, 2018.

AUROUET, Carole; CHERQUI, Marie-Claude; VÉRAY, Laurent Véray. **Musidora, qui êtes-vous?** Paris: Éditions de Grenelle, 2022.

AUSIELO, Michael. "Twin Peaks Revival Back On for 'More Than' 9 Episodes as David Lynch, Showtime Resolve Stalemate". **TV Line**, 15 de maio de 2015. Disponível em: <https://tvline.com/news/twin-peaks-david-lynch-showtime-resolved-613795/>, acesso em 30 de nov. de 2024.

AYCKBOURN, Alan. Intimate Exchanges. Site sobre o projeto teatral do autor. Disponível em : <http://intimateexchanges.alanayckbourn.net/>, acesso 30 nov. de 2024.

BACHELARD, Gaston. **A Intuição do Instante** [1932]. Campinas: Verus, 2007.

BACHELARD, Gaston. **A Dialética da Duração**. Tradução de *La dialectique de la durée* [1936]. São Paulo: Ed. Ática, 1988.

BALSOM, Erika. *Wang Bing's 15 Hours and the Chimera of Endlessness*. Em LIPTAY, Fabienne (org.). **Taking measures : usages of formats in film and video art**. Zurique: Migros Museum für Gegenwartskunst, 2023.

BANDY, Mary Lea. Andy Warhol: Motion Pictures. Texto curatorial, disponível em: <https://www.kw-berlin.de/en/andy-warhol-motion-pictures/>, acesso em 30 nov. 2024.

BAZIN, André. **O que é o Cinema?** São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BELLOUR, Raymond. **La Querelle des dispositifs: Cinéma - installations, expositions**. Paris: Éditions P.O.L., 2012.

BENASSI, Stéphane. **Séries et feuilletons T.V.: pour une typologie des fictions télévisuelles**. Liège: Éditions du Céfal, 2000.

BENJAMIN, Walter. **A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica**. Porto Alegre: L&PM, 2019.

BENJAMIN, Walter. **Le Surréalisme**. Paris: Ed. Payot & Rivages, 2018.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução do original *Matière et memoire* [1896]. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010b.

BERGSON, Henri. **A Evolução Criadora**. Tradução de *L'Évolution créatrice* [1907]. São Paulo: Ed. Unesp, 2010.

BERTELLINI, Giorgio. *Restoration, Genealogy and Palimpsests : On Some Historiographical Questions*. Em MINDEN, Michael ; BACHMAN, Holger. **Fritz Lang's Metropolis : Cinematic Visions of Technology and Fear**. Nova York : Camden House, 2000).

BOMFIM, Leonardo. **Era Uma Vez, Era Outra Vez... A Experiência de Multiplicidade no Cinema Contemporâneo**. Tese de doutorado apresentada no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-RS, 2022.

BORDAGES, Anaïs. « *Irma Vep* »: pourquoi y a-t-il des séries au Festival de Cannes? **Slate**, 27 de maio de 2022. Disponível em: <https://www.slate.fr/story/228484/irma-vep-olivier-assayas-series-festival-cannes-cinema>, acesso em 20 de nov. de 2024.

BORDWELL, David. **Figuras Traçadas Na Luz**. A Encenação no Cinema. Campinas: Ed. Papirus, 2009.

BORDWELL, David. *Thrills and melodrama from the 1910s*. **David Bordwell's website on cinema**, 19 de jan. de 2022. Disponível em: <<http://www.davidbordwell.net/blog/2022/01/19/thrills-and-melodrama-from-the-1910s/>>, acesso em 20 de nov. de 2023.

BORNET, Cyril; ROULET, Daniel de; KAPLAN, Frédéric. *La simulation humaine : le roman-fleuve comme terrain d'expérimentation narrative*. Em **Cahiers de Narratologie** n° 27. Nice: Ed. Université Côte d'Azur, 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.4000/narratologie.7042>, acesso em 30 de nov. de 2024.

BRAKHAGE, Stan. "Metáforas da Visão". Em **A Experiência do Cinema**. Org. Ismail Xavier. São Paulo: Ed. Graal, 1983.

BRASCH, Ilka. **Film Serials and the American Cinema, 1910-1940: Operational Detection**. Amsterdã: Amsterdam University Press, 2018.

BRENEZ, Nicole. **Cinemas d'Avant-Garde**. Paris: Cahiers Du Cinéma, 2007.

BRETON, André. **Manifestes du surréalisme**. Paris: Gallimard, 2022.

BROWN, Alifeleti. Histoire(s) du Cinéma. No site **Senses of Cinema**, março de 2008. Disponível em: <https://www.sensesofcinema.com/2008/cteq/histoires-cinema/>, acesso em 30 de nov. 2024.

BROWNLOW, Kevin. "Silent Films: What Was the Right Speed?". **Sight & Sound** (Summer 1980), 49 (3), pp. 164–167.

BROWNLOW, Kevin; BLAUVELT, Christian. *Kevin Brownlow Thinks a Treasure Trove of 'Lost' Silent Films Is Collecting Dust in Cuba*. Em **Indiwire**, 2019, disponível em <https://www.indiwire.com/features/general/kevin-brownlow-film-preservation-lost-silent-movies-cuba-1202060615/>, acesso em 30 de nov. de 2024.

BUTLER, Jeremy. **Television Visual Storytelling and Screen Culture**. Routledge, 2018.

ÇAĞLAYAN, Orhan Emre. **Screening Boredom: The History and Aesthetics of Slow Cinema**. Tese de doutorado em *Film Studies*, apresentada na *University of Kent*, 2014.

**CAHIERS DU CINÉMA.** Séries: *L'age d'or*. N° 581, julho-agosto 2023.

**CAHIERS DU CINÉMA.** *Top 10 films de 1994*. N° 487, janeiro 1995.

CALLOU, Hermano. **A Forma da Duração:** O cinema experimental estadunidense nos anos 1960. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da UFRJ, 2020.

CALLOU, Hermano. A duração fílmica como um problema da teoria e da crítica de cinema. **Revista FAMECOS**, Porto Alegre, v. 29, p. 1-13, jan.-dez. 2022.

CAMPER, Fred. **Website on Stan Brakhage.** Disponível em: <https://www.fredcamper.com/Film/BrakhageL.html>, acesso em 30 nov. 2024.

CELLULOID LIBERATION FRONT. *Telephilia: Has Television Become a More Relevant American Medium Than Art Film?* **Indiwire**, 17 de maio de 2013. Disponível em: <https://www.indiewire.com/2013/05/telephilia-has-television-become-a-more-relevant-american-medium-than-art-film-38350/>, acesso em 20 de nov. de 2023.

CIMENT, Michel. **The State of Cinema.** Página original do catálogo do *46th San Francisco International Film Festival*, 2003, atualmente fora do ar; texto original reproduzido em <https://unspokencinema.blogspot.com/2006/10/state-of-cinema-m-ciment.html>, acesso em 29 de maio de 2024.

CELKA Marianne ; LA ROCCA Fabio, « *Introduction. L'imaginaire des séries : une mise en récit du monde* », *Sociétés*, 2021/4 (n° 154), pp.5-8. DOI : 10.3917/soc.154.0005. Disponível em: <https://www-cairn-info.ezpupv.scdi-montpellier.fr/revue-societes-2021-4-page-5.htm>. Acesso em: 20 de nov. de 2023.

CHANEY, Jen. “*Twin Peaks: Does History Tell Us Anything About How the Revival Will Be Received?*”. Em **Vulture**, 16 de maio de 2017.

CHAUVIN, Jean-Sébastien. “**L'Amérique ne dort jamais**”. Em *Cahiers du Cinéma* N° 581m, julho-agosto 2023, pp.22-23.

CHION, Michel. **David Lynch.** Londres: BFI, 1995.

CIMENT, Michel. *The State of Cinema.* **Unspoken Cinema**, 2006. Publicado originalmente em no site do *46th San Francisco International Film Festival* (2003). Disponível em: <https://unspokencinema.blogspot.com/2006/10/state-of-cinema-m-ciment.html>, acesso em 8 de out. de 2020.

COATES, Tyler; DIBDIN, Emma; MILLER, Matt Miller. The 25 Best TV Shows of 2017. Em **Esquire**, 19 de dez. de 2017. Disponível em: <https://www.esquire.com/entertainment/tv/a52185/best-tv-shows-of-2017/>, acesso em 30 de nov. de 2024.

COMOLLI, Jean-Louis. **Cinéma, numérique, survie: L'art du temps.** Lyon: Ens éditions, 2019.

CRARY, Jonathan. **24/7 – Capitalismo tardio e os fins do sono**. São Paulo: Ubu Editora, 2016.

CRARY, Jonathan. ***Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture***. Massachusetts: MIT Press, 1999.

CUFF, Paul. *The Cinema as Time Machine: Temporality and Duration in the Films of Abel Gance*. **Revista Aniki** vol.4, n.o 2 (2017): 353-374 | ISSN 2183-1750  
doi:10.14591/aniki.v4n2.331.

CUFF, Paul. “*Interpretation and Restoration: Abel Gance’s La Roue (1922)*.” *Film History*, vol. 23, no. 2, 2011, pp. 223–41. Disponível em: <  
<https://doi.org/10.2979/filmhistory.23.2.223>>, acesso em 10 de set. de 2024.

CUFF, Paul. *Ciné-concert : Napoléon, vu par Abel Gance at la Seine Musicale (4-5 July 2024)*. **The Realm of Silence**, 11 de julho de 2024. Disponível em:  
<https://therealmofsilence.com/2024/07/11/napoleon-at-la-seine-musicale-2024/>,  
acesso em 30 de nov. de 2024.

DE BAECQUE, Antoine. ***La Nouvelle Vague, Portrait d’une jeunesse***. Paris: Flammarion, 1998.

DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo**. Rio de Janeiro: Ed. Contraponto, 1997.

DELALANDE, Arnaud; PUZENA, Nicolas. ***Musidora: Elle était une fois le cinéma***. Paris: Ed. Robinson, 2022.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 2014.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 1: A Imagem-Movimento**. Tradução de *Cinéma 1 : L'image-mouvement* [1983]. São Paulo: Ed. 34, 2018.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 2: A Imagem-Tempo**. *Cinéma 2 : L'image-temps* [1983]. São Paulo: Ed. 34, 2018.

DESNOS, Robert. ***Les Rayons et les ombres: Cinéma***. Paris: Gallimard, 1992.

DE VITO, John; TROPEA, Frank. ***Epic Television Miniseries***. Jefferson: McFarland & Company, 2010.

DOUGLAS, Pamela. ***Writing the TV Drama Series: How to Succeed as a Professional Writer in TV***. 3ª ed. Studio City: Michael Wiese Productions, 2011.

DUARTE, Theo. O cinema estrutural norte-americano (1965-1972): sobre os debates em torno do termo. Em MOURÃO, Patrícia; DUARTE, Theo (org.). **Cinema Estrutural – catálogo da mostra na Caixa Cultural do Rio de Janeiro**, 2015, pp.42-62.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, Vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

DUBOIS, Philippe. “Pós-fotografia, pós-cinema, os desafios do ‘pós’”. In: FURTADO, Beatriz e DUBOIS, Philippe. **Pós-fotografia, pós-cinema: novas configurações das imagens**. São Paulo: Edições SESC, 2019.

DUKES, Brian. **Twin Peaks: Arquivos e Memórias**. Rio de Janeiro: Ed. Darkside, 2014.

EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura: uma Introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e Integrados**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

**THE ECONOMIST**. *Why films have become so ridiculously long*. Ed. 14 de outubro de 2023.

EDMONDSON, Ray; PIKE, Andrew. **Australia’s lost films: The loss and rescue of Australia’s silent cinema**. Canberra: National Library of Australia, 1982.

ELSAESSER, Thomas. *Innocence Restored: Reading and Rereading a Classic*. Em MINDEN, Michael; BACHMAN, Holger. **Fritz Lang’s Metropolis: Cinematic Visions of Technology and Fear**. Nova York: Camden House, 2000.

ELSAESSER, Thomas. e HAGENER, Malte. **Teoria do cinema – Uma introdução através dos sentidos**. São Paulo: Papirus Editora, 2018.

**ENTERTAINMENT WEEKLY**, edição de 6 de abril de 1990.

FACKLER, Mark; DARLING, Stephen. *Forgiveness on Prime-Time Television A Case Study: Hill Street Blues*. **Studies in Popular Culture**, vol. 10, n.º. 1, 1987, pp. 64–73. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/23412926>, acesso em 10 de nov. de 2023.

FASSBINDER, Rainer Werner. “As Cidades do Homem e Sua Alma” [1980]. Em catálogo da mostra **Filmes Libertam a Cabeça**. Banco do Brasil, 2009.

FIENBERG, Daniel. ‘Twin Peaks’: TV Review. Em **The Hollywood Reporter**, 21 de maio de 2017. Disponível em: <https://www.hollywoodreporter.com/tv/tv-reviews/twin-peaks-2017-review-1005878/>, acesso em 30 de nov. de 2024.

FINLER, Joel W. (org.). **Greed: A Film by Erich Von Stroheim**. Ed. Lorrimer, 1972.

FLANAGAN, Matthew. *Towards an Aesthetic of Slow in Contemporary Cinema*. **16:9** 6(29) (2008). Disponível em: [http://www.16-9.dk/2008-11/side11\\_inenglish.htm](http://www.16-9.dk/2008-11/side11_inenglish.htm), acesso em 20 de nov. de 2023.

FRANCO NETO, Milton do Prado; FREITAS GUTFREIND, Cristiane. A Volta do Medo Atômico: As imagens das explosões nas séries Twin Peaks e Chernobyl. **Revista Eco-Pós**, v. 25, n. 2, p. 193–212, 2022. DOI: 10.29146/ecops.v25i2.27901. Disponível em: [https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco\\_pos/article/view/27901](https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/27901), acesso em: 30 de nov. 2024.

FRANICH, Darren. *The 10 best (and 5 worst) TV shows of 2017*. Em **Entertainment Weekly**, 4 de dez. de 2017. Disponível em <https://ew.com/tv/best-and-worst-shows-2017/>, acesso em 30 de nov. de 2024.

FRAPPAT, Hélène. **Jacques Rivette, secret compris**. Paris: Cahiers du cinéma, 2001.

FREUD, Sigmund. **O Infamiliar**. São Paulo: Ed. Autêntica, 2019.

FREUD, Sigmund. "Luto e Melancolia (1917)". Em **Obras Incompletas de Sigmund Freud: Neurose, Psicose, Perversão**. São Paulo. Ed. Autêntica, 2021.

FRIEDMANN, Seth; KEELER, Amanda. **Prestige Television: Cultural and Artistic Value in Twenty-First-Century America**. New Brunswick: Rutgers University Press, 2022.

FROST, Scott. **The Autobiography of F.B.I. Special Agent Dale Cooper: My Life, My Tapes** (1991). Pocket Books, 1991.

GARNER, Ross. "The series that changed television"? *Twin Peaks, "classic" status and temporal capital*. **Cinema Journal** 55 (3), pp.137-142. 10.1353/cj.2016.0020

GAUDREULT, André; MARION, Philippe. **O Fim Do Cinema? - Uma Mídia Em Crise Na Era Digital**. São Paulo: Papyrus, 2016.

GAUDREULT, André; JOST, François Jost. **A Narrativa Cinematográfica**. Brasília: ed. UNB, 2009.

GENETTE, Gérard. **Figures III**. Paris: Éditions du Seuil, 1972.

GENETTE, Gérard. **Nouveau Discours du récit**, Paris : Éditions du Seuil, 1983.

GODARD, Jean-Luc. **Histórias do Cinema**. São Paulo: Fósforo Editora, 2022.

GORDON, Douglas. **5 year drive-by ; proposal for a public artwork**. Originalmente apresentada na Bienal de Lyon. Disponível em : <https://aup.e-flux.com/project/douglas-gordon/>, acesso em 30 nov. 2024.

GRAY, Jonathan; LOTZ, Amanda D. **Television Studies: Short Introductions**. 2ª ed. Cambridge: Polity, 2019.

GUARNERI, Michael; DIAZ, Lav. *Militant elegy – A conversation with Lav Diaz*. Em **La Furia Humana** n° 42. 2013. Disponível em: <https://www.lafuriaumana.com/michael-guarneri-militant-elegy-a-conversation-with-lav-diaz/>, acesso em 30 de nov. de 2024.

GUNNING, Tom. *Le cinéma des premiers temps*. **Traffic** 50. Paris: P.O.L Editeur, 2004.

HABIB, André. *Origine et fin : méthode(s) à partir et autour des Histoire(s) du cinéma de Jean-Luc Godard*. Dissertação de Mestrado para a Escola de Cinema Mel Hoppenheim, Concordia University. Montreal, 2001.

HIGGINS, Scott. *Matinee Melodrama: Play and the Art of Formula in the Sound Serial*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2016

HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2000.

JACKSON, Sally; SHIRLEY, Graham. *The Story of the Kelly Gang*. **National Film and Sound Archive of Australia**, 2006, atualizada em 2023. Disponível em: <https://www.nfsa.gov.au/latest/story-kelly-gang>, acesso em 30 de nov. de 2024.

JAMES, Emily St. *The golden age of TV is dead; long live the golden age of TV*. **AV Club**, 20 set. 2013. Disponível em: <https://www.avclub.com/the-golden-age-of-tv-is-dead-long-live-the-golden-age-1798240704>, acesso em 30 de nov. de 2024.

JARDONNET, Evelyne. *Poétique de la singularité au cinéma: une lecture croisée de Jacques Rivette et Maurice Pialat*. Paris : L'Harmattan, 2006.

JARZĄBEK, Przemysław. *Are new movies longer than they were 10, 20, 50 year ago?*. Em **Towards Data Science**. Disponível em: <https://towardsdatascience.com/are-new-movies-longer-than-they-were-10hh20-50-year-ago-a35356b2ca5b>, acesso em 20 de nov. 2024.

JEROME, Jim. "The Triumph of 'Twin Peaks'". **Entertainment Weekly**, 6 de abril de 1990.

JOYARD, Olivier. "L'âge d'or de la série américaine". Em Cahiers du Cinéma N° 581m, julho-agosto 2023, pp.12-14.

KALAT, David. *The Strange Case of Dr. Mabuse: A Study of the Twelve Films and Five Novels*. McFarland & Company, 2005.

KITTLER, Friedrich. **A Verdade Do Mundo Técnico**. Rio de Janeiro: Ed. Contraponto, 2017.

KOSZARSKI, Richard. *The Man You Loved To Hate: Erich Von Stroheim and Hollywood*. Nova York: Oxford University Press, 1983.

KRACAUER, Siegfried. *Theory of Film*. Nova York: Oxford University Press, 1960.

KRACAUER, Siegfried. **De Caligari a Hitler: uma História Psicológica do Cinema Alemão**. São Paulo: Jorge Zahar, 1988.

KUKOTA, Irene. *DAU: Strange, Repellent, Mesmerising, Addictive*. Em **Izba Arts**. Disponível em <https://www.izbaarts.com/dau-film-review-2/>, acesso 30 de nov. 2024.

LACASSIN, Francis. **Louis Feuillade**. Paris : Éditions Seghers, 1964.

LAHUE, Kalton C. **Bound and Gagged : the Story of the Silent Serials**. New Jersey : Castle Books, 1968

LAMBOTTE, Marie-Claude. **Estética da Melancolia**. São Paulo: Companhia de Freud, 2000.

LASCAULT, Gilbert. **Les Vampires de Louis Feuillade: Soeurs et frères de l'effroi**. Ed. Exhibitions International, 2008.

LAVERY, David. **Full of Secrets: Critical Approaches to Twin Peaks (Contemporary Approaches to Film and Media Studies)**. Detroit: Wayne State University Press, 1994.

LA ROCCA, Fabio. **Ecrânologia: a dimensão visual da experiência**. Vista – Revista de Cultura Visual, (7), e021005, Braga: CECS-Universidade do Minho, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.21814/vista.3361>, acesso em 30 de nov. de 2024.

LEBLOND, Aude. **Poétique du roman-fleuve, de Jean-Christophe à Maumort**. Littératures. Paris: Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2010.

LECLERC, Jériemie. “Incertitude dans le cinéma de Louis Feuillade”. **Hors Champ**, 2010. Disponível em: <https://horschamp.qc.ca/article/incertitude-dans-le-cinema-de-louis-feuillade#ref-1-a>, acesso em 20 de nov. de 2023.

LLINÁS, Mariano; BREGA, Nazareno. “Filmar ‘La flor’ es mi ocupación favorita” Entrevista ao site **Los Inrockuptibles**, 26 de março de 2018. Disponível em: <https://medium.com/los-inrockuptibles/mariano-llinas-la-flor-bafici-entrevista-43f1a1c9dcb9>, acesso em 30 de nov. de 2024.

LLINÁS, Mariano; BATALLA, Vicenç. *A Thierry Frémaux yo creo que ya no le gustan las momias*. Entrevista ao site **Paris-Barcelona**, 11 abril 2019. Disponível em <https://www.paris-barcelona.com/es/mariano-llinas-a-thierry-fremaux-jo-crec-que-ja-no-li-agraden-les-momies-2/>, acesso em 30 de nov. de 2024.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A Tela Global – mídias culturais e cinema na era hipermoderna**. Porto Alegre: Ed. Sulina, 2009.

LONCAR, Karla. *Surrealism And Twin Peaks: The Origin Of David Lynch And Mark Frost’S Great Work*. **Desistfilm**, 16 de maio de 2017. Disponível em: <https://desistfilm.com/surrealism-and-twin-peaks-the-origin-of-david-lynch-and-mark-frosts-great-work/>, acesso em 20 de nov. de 2023.

LOTZ, Amanda D. **The Television Will Be Revolutionized**. 2ª ed. New York: New York University Press, 2014.

LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. **Revolta e Melancolia**. São Paulo: Boitempo, 2017.

LYNCH, Jennifer. **O Diário Secreto de Laura Palmer**. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2016. 2ª ed.

LYOTARD, Jean-François. **L’Inhumain: Causeries sur le temps**. Paris: Galilée, 1988.

LYOTARD, Jean-François. O Acinema. 2005, pp.220-231. Em RAMOS, Fernão Pessoa. **Teoria Contemporânea do Cinema Vol I**. São Paulo: Senac, 2005.

MACNAB, Geoffrey. Dau: a never-ending experiment in a Soviet laboratory. Em **BFI site**. Disponível em: <https://www.bfi.org.uk/sight-and-sound/features/dau-never-ending-experiment-soviet-laboratory>, acesso em 30 de nov. 2024.

MALVAL, Adélaïde. **Cinéma incantatoire de Kenneth Anger à David Lynch : Dialogue entre le Magick Lantern Cycle & Twin Peaks : The Return**. Paris: Editions L'Harmattan, 2023.

MANNONI, Laurent. **La Machine cinéma : de Méliès à la 3D**, Paris, Lienart & La Cinémathèque française, 2016 (ISBN 978-2-35906-176-5), p. 38.

MARIE, Michel. **La Nouvelle Vague**. Paris : Armand Colin, 2007.

MARTIN, Marcel. **A Linguagem Cinematográfica**. SP: Brasiliense, 1990.

MATTHEES, Janine. *She's filled with secrets: Hidden Worlds, Embedded Narratives and Character Doubling in Twin Peaks*, em ALLRATH, Gaby; GYMNICH, Marion (org.) **Narrative Strategies in Television Series**. New York: Palgrave Macmillan, 2005, pp.99-113.

MEKAS, Jonas. *Movie Journal*. **The Village Voice**, 30 de julho de 1964, p.13.

MERTEN, Luiz Carlos, GOMES, Miguel. “Com trilogia, Miguel Gomes faz da crise em Portugal uma viagem pelo maravilhoso”. Entrevista. **Estado de São Paulo**, 12 de nov. 2015.

METZ, Christian. **Essais sur la signification au cinema**. Paris: ed. Klincksieck, 1968.

METZ, Christian. **A Significação no Cinema**. 2ªed. São Paulo: Perspectiva, 1972.

MEUSY, Jean-Jacques. “La Polyvision, espoir oublié d'un cinéma nouveau”. **Revista 1895**, n° 31, outubro de 2000, pp.153-211.

MILLER, Steven (org.). **Twin Peaks Blog**. Disponível em: <https://twinpeaksblog.com/>, acesso em 30 de novembro de 2024.

MITOVICH, Matt Webb. “Twin Peaks Revival: David Lynch Out as Director, Showtime ‘Saddened’ But Will ‘Hold Out Hope’ He Returns”. Em **TV Line**, 5 de abril de 2015. Disponível em <https://tvline.com/news/twin-peaks-revival-showtime-cancellation-rumors-602645/>, acesso em 30 de nov. de 2024.

MONTEIRO, Lúcia Ramos. O cinema existe e resiste. Longa duração, análise fílmica e espectralidade nos filmes de Lav Diaz. **Revista Aniki** vol.4, n.o 2 (2017): 434-455 | ISSN 2183-1750 doi:10.14591/aniki. v4 n2.318 , 2017a.

MONTEIRO, Lúcia Ramos. **Longa duração, análise (pós-)fílmica e o texto ainda inencontrável**. Um estudo de *As mil e uma noites* (2015) e *Canção para um triste mistério* (2016). *Revista Passagens: Revista Do Programa De Pós-Graduação Em Comunicação Ufc*, v. 8, p. 112-134, 2017b.

MONTEIRO, Lúcia Ramos. A estética da longa duração. Um cinema que reflete sobre si e sobre a história. Em AGUIAR, Carolina Amaral; MONTEIRO, Lúcia Ramos; ADAMATTI, Margarida; VILLAÇA, Mariana; CREPALDI, Danielle (org.). **Cinema, estética, política e dimensões da memória**. Porto Alegre: Sulina, 2019, pp. 201-215.

MOURÃO, Patrícia; DUARTE, Theo. **Cinema Estrutural** – catálogo da mostra na Caixa Cultural do Rio de Janeiro, 2015.

MOURIER, Georges. **La Comète Napoléon**. *Journal of Film Preservation* – FIAF, n°86, abril de 2012. Disponível em <https://www.cinematheque.fr/media/articles/la-comete-napoleon-par-georges-mourier.pdf>, acesso em 30 de nov. 2024.

MULVEY, Laura. **Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image**. Londres: Reaktion Books, 2011.

MURRAY, Janet. **Hamlet no Holodeck: O futuro da narrativa no ciberespaço**. São Paulo: Ed. Unesp, 2003.

MUSSER, Charles. **Before the Nickelodeon – Edwin S Porter & the Edison Manufacturing Company**. Berkeley: University of California Press, 1992.

NORRIS, Frank. **McTeague: A Story of San Francisco**. Penguin Publishing Group, 1994.

ODIN, Roger. **Cinéma et production de sens**. Paris: Armand Colin, 1990.

ODIN, Roger. A questão do público: uma abordagem semiopragmática. Em RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria Contemporânea do Cinema Vol. II**, pp.27-45. São Paulo: Senac, 2004.

ODIN, Roger. *Filme documentário, leitura documentarizante*. **Revista Significação**, ano 39, n° 37, pp.10-30. São Paulo: USP, 2012.

PACETE, Luiz Gustavo. *Stranger Things* e o uso de algoritmos. **Meio e Mensagem**, 2 de agosto de 2016.

PAÏNI, Dominique. **Le cinéma, un art modern**. Paris: Cahiers du cinéma, 1997.

PARENTE, André. **O Virtual e o Hipertextual**. Rio de Janeiro: Pazulin, 1999.

PAVAN, Benoit ; LYNCH, David. *Twin Peaks: the “damn good” return of a cult series*. Entrevista para o Festival de Cannes, 25 de maio de 2017. Disponível em : <https://www.festival-cannes.com/en/2017/twin-peaks-the-damn-good-return-of-a-cult-series/>, acesso em 30 de nov. de 2024.

PIEL DE LAVA ; LÉPINE, Cédric. Entrevista. **Cinemas d’Amérique Latine**, 2019, pp.62-67.

PORTER, Michael J. *A comparative analysis of directing styles in Hill Street Blues*. **Journal of Broadcasting & Electronic Media**, vol. 31, Issue 3, 1987, pp. 323-334. Washington: Broadcast Education Association.

PUISEUX, Hélène. **L’Apocalypse nucléaire et son cinema**. Paris: Editions du Cerf , 1988. Introdução e Conclusão disponíveis respectivamente em <http://helene-puiseux.fr/spip.php?article484> e <http://helene-puiseux.fr/spip.php?article485>, acesso em 4 de junho de 2022.

PUISEUX, Hélène. “Imagens da Era Nuclear”. Em **Cinematógrafo, um olhar sobre a História**. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Unesp, 2009, pp. 315-344.

PUISEUX, Hélène. *Retour sur l’Apocalypse nucléaire*. **Site pessoal da autora**, 2020. Disponível em <http://helene-puiseux.fr/spip.php?article487>, acesso 5 de jun. de 2022.

QUINN, Michael Joseph. **Early Feature Distribution and the Development of the Motion Picture Industry: Famous Players and Paramount: 1912-1921**. Tese (Communication Arts) apresentada na *University of Wisconsin-Madison*, 1998.

RAINEY, Buck. **Serials and Series: A World Filmography, 1912-1956**. Jefferson: Ed. McFarland, 2010.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Teoria Contemporânea do Cinema**. 2 volumes. São Paulo: Senac, 2004.

REES, A.L. **A History of Experimental Film and Video**. 5th Ed. Londres: BFI, 2003

RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa 1**. A intriga e a narrativa histórica. SP: Martins Fontes, 2019.

ROBERTSON, Patrick. **Film Facts**. Billboard Books, 2001

ROGERS, Maureen. *Territory Going Fast!’ State rights distribution and the early multi-reel feature film*. **Historical Journal of Film, Radio and Television**, 37:4, pp. 598-614, 2016. DOI: 10.1080/01439685.2016.1221118

ROSENBAUM, Jonathan, org. **Rivette: Texts & Interviews**. Londres: British Film Institute, 1977.

ROSENBAUM, Jonathan. **Greed**. Londres: BFI Publishing, 1993

ROSENBAUM, Jonathan. “Bad Ideas: The Art and Politics of Twin Peaks”. Em LAVERY, David (org.). **Full of Secrets: Critical Approaches to Twin Peaks**. Detroit: Wayne State University Press, 1994.

SADOUL, Georges. **História do Cinema Mundial (3 vol.)**. Lisboa: Livros Horizonte, 1983.

SATO, Fabiane. Matheus Naschtergaele apresenta Woyzeck na Capital. Em **Perfil News**, 15 de agosto de 2003. Disponível em: <https://www.perfilnews.com.br/2003/08/15/matheus-naschtergaele-apresenta-woyzeck-na-capital/>, acesso em 30 de novembro de 2024.

SAWITZKI, Manoela. **A vida como ela parece: Corte Seco**. Em Revista Bravo!, São Paulo: Editora Abril, vol. 149, p. 92, jan. 2010.

SCHNEIDER, Michael. 'Twin Peaks': Showtime Boss on the Revival's Launch Plans and How It's 'Pure Heroin' David Lynch. Em **IndieWire**, 9 de Janeiro de 2017. Disponível em: <https://www.indiewire.com/features/general/twin-peaks-showtime-premiere-david-lynch-homeland-1201766858/>, acesso em 30 de nov. de 2024.

SHALES, Tom. "The New Heights of 'Twin Peaks'". **The Washington Post**, 7 de set. de 1989.

SHARITS, Paul. Palavras por página [1970]. Em MOURÃO, Patrícia; DUARTE, Theo. **Cinema Estrutural** – catálogo da mostra na Caixa Cultural do Rio de Janeiro, 2015, pp.156-169.

SCHATZ, Thomas. **O Gênio do Sistema: A Era dos Estúdios em Hollywood**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

**SIGHT & SOUND**. *The Greatest Films of All Time*. Vol 6, n°2, outono de 1952.

**SIGHT & SOUND**. *The films of 2017*. Vol. 28, n° 1, janeiro de 2018.

**SILENT ERA**. Site disponível em: <http://www.silentera.com/>, acesso em 20 de nov. de 2024.

SITNEY, P. Adams. **Visionary film: the American avant-garde, 1943-2000**. 3rd ed. Oxford; Nova York: Oxford University Press, 2002.

SNYDER, Gabriel. *Double 'Kill' bill*. **Variety**, 15 de julho de 2003.

SOCIÉTÉS. **Introduction. L'imaginaire des séries : une mise en récit du monde**. CELKA Marianne, LA ROCCA, Fabio (org.). De Boeck Supérieur, 2021/4 (n° 154), Disponível em: <https://www-cairn-info.ezpupv.scdi-montpellier.fr/revue-societes-2021-4.htm> . Acesso em: 20 de nov. de 2023.

SONTAG, Susan. Do romance ao filme: Berlin Alexanderplatz, de Fassbinder [1983]. In: **Questão de Ênfase: Ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020, pp.145-155.

STAROBINSKI, Jean. **A tinta da melancolia – Uma história cultural da tristeza**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

STEENE, Brigitta. **Ingmar Bergman: A Reference Guide**. Amsterdã: Amsterdam University Press, 2005.

STENSGAARD, Molly Malene; KNEGT, Peter. *Stensgaard & von Trier*. Entrevista para o **DFI IDFA – Danish Films**, número digital, outono de 2015. Disponível em <https://web.archive.org/web/20170210110043/http://www.dfi-film.dk/nymphomaniac-long>, acesso em 30 de nov. de 2024.

STIEGLER, Bernard. O desejo asfixiado, ou como as indústrias culturais liquidam o indivíduo. **Le monde diplomatique Brasil**, 1º de jun. de 2004. Disponível em <https://diplomatie.org.br/o-desejo-asfixiado-ou-como-as-industrias-culturais-liquidam-o-individuo-2/>, acesso em 30 de nov. de 2024.

STOK, Danusia (org.). **Kieslowski on Kieslowski**. Londres: Faber & Faber, 1993.

ST. JAMES, Emily. *Is Twin Peaks a movie or a TV show? The answer's more complicated than you'd think*. Em **Vox**, 8 de dez. de 2017. Disponível em: <https://www.vox.com/culture/2017/12/8/16742798/twin-peaks-movie-or-tv-show>, acesso em 30 de nov. de 2024.

TAVARES, Denise. **Anna dos 6 aos 18: a tomada, a montagem, a memória**. Em: XXIII Simposio Nacional de Historia, 2005, Londrina. XXIII - SNH - Programas e Resumos. Londrina - PR: Editorial Mídia, 2005. v. 1. pp.180-188.

THIELLEMENT, Pacôme. **La Main gauche de David Lynch : Twin Peaks et la fin de la télévision**. Paris : Ed. Puf, 2018a.

THIELLEMENT, Pacôme. *Le monde imaginal ténébreux de ce qui cloche dans le monde*. **LMSI – Les mots sont importants**, 7 de mar. de 2018(b). Disponível em: <https://lmsi.net/Le-Monde-imaginal-tenebreux-de-ce>, acesso em 20 de nov. de 2023.

THOMPSON, Kristin. *Quality bingeing*. **David Bordwell's website on cinema**, 19 de abr. de 2020. Disponível em: <http://www.davidbordwell.net/blog/2020/04/19/quality-bingeing/>, acesso em: 20 de nov. de 2023.

TREBUIL, Christophe. **Un cinéma aux mille visages : le film à épisodes en France (1915-1932)**. Paris: AFRSHC, 2012.

VARIETÉS. **Le Surréalisme en 1929**. Bruxelles, junho de 1929.

VIRMAUX, Alain; VIRMAUX, Odette. **Les surréalistes et le cinéma: Anthologie**. Paris: Ed. Seghers, 1976.

WALSH, Micahel. **Durational Cinema: A Short History of Long Films (Experimental Film and Artists' Moving Image)**. Ed. Palgrave Macmillan, 2022.

WEINBERG, Herman G (org). **The Complete Greed of Erich von Stroheim; A reconstruction of the film in 348 still photos following the original screenplay**. New York: E. P. Dutton & Co., 1973.

WICKMAN, Forrest. *"Twin Peaks Didn't Just Change TV"*. Em **Slate**, 3 de maio de 2017.

WOOD, Robin. *Hollywood from Vietnam to Reagan*. New York: Columbia University Press, 1986.

WORDEN, *Elizabeth Ann*. *Life, Love, and Hegemony on Daytime TV: A Critical Analysis of Three Popular Soap Operas*. Tese apresentada no *Department of Mass Communication and Journalism, University of Southern Mississippi*, 2013.

**WRAPPED IN PLASTIC MAGAZINE**. 75 números. Ed. Independente. 1992-2005.

ŽIŽEK, Slavoj. *The Fright of Real Tears: Krzysztof Kieslowski between Theory and Post-Theory*. Londres: British Film Institute, 2001.

## FILMES E SÉRIES CITADOS

"..." (1998). Dir: Stan Brakhage. Cinco filmes, total de 1h33'.

**5 Year Drive-By** (1995). Dir: Douglas Gordon. Videoinstalação, 720h (três meses); idealizada para durar 43800h (cinco anos).

**15 Hours** (2017). Dir: Wang Bing. 15h.

**24 Horas** (24, 2001-2010). Criação: Joel Surnow e Robert Cochran. Nove temporadas. 204 episódios de 41' a 52'.

**24 Hour Psycho** (1993). Dir: Douglas Gordon. Videoinstalação, 24h.

**24 Hour Psycho Back and Forth and To and Fro** (2008). Dir: Douglas Gordon. Videoinstalação, 24h.

**1900** (*Novecento*, 1976). Dir: Bernardo Bertolucci. 5h17'.

**À Prova de Morte** (*Death Proof*, 2007). Dir: Quentin Tarantino. 1h53'.

**A Oeste dos Trilhos** (*Tiě xī qū*, 2002). Dir: Wang Bing. Três partes, total 9h10'.

**The Active Life of Dolly of the Dailies** (1914). Dir: Walter Edwin. 12 episódios, total 2h50'.

**The Adventures of Kathlyn** (1917). Dir: Francis J. Grandon. 13 episódios, total 5h.

**Aitaré da Praia** (1925). Dir: Gentil Roiz, Ary Severo. 1h.

**Alfred Hitchcock Presents** (1955-1965). Criação: Alfred Hitchcock. Dez temporadas, 361 episódios (93 deles sob o nome de *The Alfred Hitchcock Hour*), de 25' a 50'.

**Alias – Codinome Perigo** (*Alias*, 2001-2006). Criação: J. J. Abrams. Cinco temporadas, 105 episódios, de 42' a 1h06'.

**Allures** (1967). Dir: Jordan Belson. 8'.

**Amalia** (1914). Dir: Enrique García Velloso. 1h02'.

**Amazonas, Maior Rio do Mundo**. (1918). Dir: Silvino Santos. 1h07'.

**Amor Louco** (*L'Amour fou*, 1969). Dir: Jacques Rivette. 4h12'. Versão encurtada: 2h.

**L'Amour par terre** (1984). Dir: Jacques Rivette. 2h50'. Versão encurtada: 2h.

**Anna dos 6 aos 18** (*Anna ot 6 do 18*, 1994). Dir: Nikita Mikhalkov. 1h38'.

**O Ano Passado em Marienbad** (*L'année dernière à Marienbad*, 1961). Dir: Alain Resnais. 1h34'.

**O Apocalipse de um Cineasta** (*Hearts of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse*, 1991). Dir: Fax Bahr, George Hickenlooper, Eleanor Coppola. 1h36'.

**Apocalypse Now** (1979). Dir: Francis Ford Coppola. 2h33'.

**Aquele Querido Mês de Agosto** (2008). Dir: Miguel Gomes. 2h27'.

**Arabics** (1980-82). Dir: Stan Brakhage. 19 filmes, total de 3h20';

**As Aranhas** (*Der Spinnen*, 1919-1920). Dir: Fritz Lang. Dois filmes (*Der Goldene See*; e *Das Brillantenschiff*), total de 2h54". Lançado na França em 1921 como *Mysteria*, dividido em nove episódios.

**Arquivo X** (*The X-Files*, 1993-2002). Criação: Chris Carter. Nove temporadas, 202 episódios de 43'a 46'. Mais duas temporadas (2016-2018), com 16 episódios.

**L'Arroseur arrosé** (1895). Dir: Louis Lumière. 1'.

**The Art of Vision** (1961-1965). Dir: Stan Brakhage. 4h30';

**A Árvore da Vida** (*The Three of Life*, 2011) Dir: Terrence Mallic. 138'.

**Asas** (*Wings*, 1927). Dir: William A. Wellman. 2h24'.

**Assim Estava Escrito** (*The Bad and the Beautiful*, 1952). 1h48'.

**Atlantique** (2019). Dir: Mati Diop. 1h44'.

**O Astro** (1977-78). Criação: Janete Clair. 185 episódios de 50' em média.

**Aurora** (*Sunrise: A Song of Two Humans*, 1927). Dir: F. W. Murnau. 1h35'.

**Austerlitz** (1960). Dir: Abel Gance. 2h46'.

**Ballet Mécanique** (1924). Dir: Fernand Léger, Dudley Murphy. 20'.

**Balneários** (*Balnearios*, 2002). Dir: Mariano Llinás. 1h20'.

**La Bande des quatre** (1989). Dir: Jacques Rivette. 2h40'.

**Batang West Side** (2001). Dir: Lav Diaz. 6h15'.

**Bebé** (1910-1916). Dir: Louis Feuillade e Henri Gambart. Série de 82 curtas.

**Begone Dull Care** (1949). Dir: Norman McLaren. 8'.

**Berlin Alexanderplatz** (1980). Dir: Rainer Werner Fassbinder. 14 episódios, total de 14h50'.

**Blaise Pascal** (1972). Dir: Roberto Rossellini. Duas partes, total de 2h11'.

**The Bold and the Beautiful** (1987-). Criação: William J. Bell e Lee Phillip Bell. Mais de 50 temporadas, cerca de 9.000 episódios, entre 19' e 21'.

**Bonaparte et la Révolution** (1971). Dir: Abel Gance. 4h35'.

**Bout de Zan** (1912-1916). Dir: Louis Feuillade. Série de mais de 60 curtas.

**Boyhood** (2014). Dir: Richard Linklater. 2h45'.

**Braza Dormida** (1928). Dir: Humberto Mauro. 1h05'.

**Breaking Bad - A Química do Mal** (*Breaking Bad*, 2008-2013). Criação: Vince Gilligan. Cinco temporadas, 62 episódios de 43'a 58'.

**O Buraco** (*Dong*, 1998). Dir: Tsai Ming-liang. 1h35'.

**Cabiria** (1914). Dir: Giovanni Pastrone. 3h20'.

**Cabra Marcado Para Morrer** (1984). Dir: Eduardo Coutinho. 1h59'.

**A Caixa de Pandora** (*Die Büchse der Pandora*, 1929). Dir: G. W. Pabst. 2h13'.

**A Caldeira do Diabo** (*Peyton Place*, 1957). Dir: Mark Robson. 2h37'.

**O Cantor de Jazz** (*The Jazz Singer*, 1927). Dir: Alan Crosland. 1h29'.

**Os Carrascos Também Morrem** (*Hangmen Also Die!*, 1943). Dir: Fritz Lang, 2h14'.

**Carlos** (2010). Dir: Olivier Assayas. Três partes de 1h38' a 1h55', total de 6h30' para a versão TV. 2h45' para a versão distribuída nos cinemas.

**Um Carnê de Baile** (*Un Carnet de bal*, 1937). Dir: Julien Duvivier. 2h24'.

**A Carruagem Fantasma** (*Körkarlen*, 1921). Dir: Victor Sjöström. 1h44'.

**Casablanca** (1942). Dir: Michael Curtiz. 1h42'.

**Céline e Julie Vão de Barco** (*Céline et Julie vont en bateau*, 1974). Dir: Jacques Rivette. 3h12'.

**Cenas de um Casamento** (*Scener ur ett äktenskap*, 1973). Dir: Ingmar Bergman. Seis episódios para TV, total de 5h; a versão para o cinema tem 2h50' na Suécia.

**Certo Agora, Errado Antes** (*Jigeumeun Matgo Geuttaeneun Teullida*, 2015). Dir: Hong Sang-soo. 2h01'.

**La Chambre** (1972). Dir: Chantal Akerman. 11'.

**Chumbo Grosso** (*Hill Street Blues*, 1981-1987). Criação: Steven Bochco e Michael Kozoll. Sete temporadas, 146 episódios de 49' em média.

**Chûshingura** (1910). Dir: Shôzô Makino. 1h16'.

**Cidadão Kane** (*Citizen Kane*, 1941). Dir: Orson Welles. 119'.

**Cidade dos Sonhos** (*Mulholland Dr.*, 2001). Dir: David Lynch. 2h26'.

**Cinéastes de notre temps** (1964-1972). Criação: Janine Bazin e André S. Labarthe. Série de 49 documentários para TV, de 44' a 4h24'. Relançada em 1989 como *Cinéma, de notre temps* (1989-2018), com 62 novos filmes de 45' a 1h44'.

**O Circo** (*The Circus*, 1928). Dir: Charlie Chaplin. 1h35'. 1h10'.

**City Hall** (2020). Dir: Frederick Wiseman. 4h30'.

**Cléo de 5 à 7** (1962). Dir: Agnès Varda. 1h30'.

**Cleopatra** (1912). Dir: Charles L. Gaskill. 1h27'.

**Cleópatra** (*Cleopatra*, 1963). Dir: Joseph L. Mankiewicz. 4h10'.

**The Clock** (2010). Dir: Christian Marclay. 24h.

**A Color Box** (1935). Dir: Len Lye. 3'.

**O Conde de Monte Cristo** (*Le comte de Monte Cristo*, 1918). Dir: Henri Pouctal. Oito episódios. Relançado em 1920 com 12 episódios e em 1923 como um filme em duas partes.

**Coração Selvagem** (*Wild at Heart*, 1990). Dir: David Lynch. 2h04'.

**The Corbett-Fitzsimmons Fight** (1897). Dir: Enoch J. Rector. Dur: 1h40'.

**Um Corpo Que Cai** (*Vertigo*, 1958). Dir: de Alfred Hitchcock. 2h08'.

**Crepúsculo dos Deuses** (*Sunset Boulevard*, 1950). Dir: Billy Wilder. 1h55'.

**O Crime dos Banhados** (1914). Dir: Francisco Santos. 1h05'.

**Dallas** (1978-1991). Criação: David Jacobs. 14 temporadas, 357 episódios de 47' a 50'.

**The Dante Quartet** (1987). Dir: Stan Brakhage. 8'.

**DAU** (2019). Dir: Ilya Khrzhanovskiy. 5h30'.

**DAU Project** (2019-2020). Dir: Ilya Khrzhanovskiy. Instalação composta por 14 longas-metragens, com mais de 30h no total.

**DAU-12. Natasha** (2020). Dir: Ilya Khrzhanovskiy, Jekaterina Oertel. 2h18'.

**DAU-13. Degeneratsiya** (2020). Dir: Ilya Khrzhanovskiy, Ilya Permyakov. 6h09'.

**Days of Our Lives** (1965-). Criação: Ted Corday e Betty Corday. 60 temporadas, cerca de 15.000 episódios, entre 30' e 1h.

**De Olhos Bem Fechados** (*Eyes Wide Shut*, 1999). Dir: Stanley Kubrick. 2h39'.

**Death in the Land of Encantos** (*Kagadanan Sa Banwaan Ning Mga Engkanto*, 2007). Dir: Lav Diaz. 9h.

**O Decálogo** (*Dekalog*, 1989). Dir: Krzysztof Kieslowski. Criação: Kieslowski e Krzysztof Piesiewicz. Dez episódios, de 53'a 1h01', em um total de 9h32'. Dois episódios expandidos e lançados no cinema – ver *Não Amarás* e *Não Matarás*.

**Os Destinos Sentimentais** (*Les Destinées sentimentales*, 2000). Dir: Olivier Assayas. 3h.

**D'Est, au bord de la fiction** (1995). Dir: Chantal Akerman. Videoinstalação com 24 + um monitor, 4'+ 6' em *looping*.

**Os Dez Mandamentos** (*The Ten Commandments*, 1923). Dir: Cecil B. DeMille. 2h16'.

**Os Dez Mandamentos** (*The Ten Commandments*, 1956). Dir: Cecil B. DeMille. 3h40'.

**Dog Star Man** (1961-1964). Dir: Stan Brakhage. 1h15'.

**The Doors** (1991). Dir: Oliver Stone. 2h21'.

**Doutor Fantástico** (*Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*, 1964). Dir: Stanley Kubrick. 1h33'.

**Drácula** (*Dracula*, 1931). Dir: Tod Browning. 1h15'.

**Drácula** (*Dracula*, 1931). Dir: George Melford, Enrique Tovar Ávalos. 1h43'.

**Dr. Mabuse** (*Dr. Mabuse, der Spieler*, 1922). Dir: Fritz Lang. Duas partes (*Der große Spieler: Ein Bild der Zeit*, 2h34'; e *Inferno: Ein Spiel von Menschen unserer Zeit* 1h54'), em um total de 4h28'.

**Duna** (*Dune*, 1984). Dir: David Lynch. 2h17'.

**A Dupla Vida de Véronique** (*La Double Vie de Véronique*, 1991). Dir: Krzysztof Kieslowski. 1h38'.

**...E o Vento Levou** (*Gone with the Wind*, 1939). Dir: Victor Fleming, George Cukor, Sam Wood. 3h41'.

**Empire** (1965). Dir: Andy Warhol. 8h.

**L'Enfant de Paris** (1913). Dir: Léonce Perret. 124'. Relançado em 1917 como uma série de cinco episódios.

**L'Enfant prodigue** (1907). Dir: Michel Carré. 1h30'.

**A Era do Ouro** (*The Gold Rush*, 1925). Dir: Charles Chaplin. 1h35'.

**Eraserhead** (1977). Dir: David Lynch. 1h29'.

**Espionagem na Rede** (*Demonlover*, 2002). Dir: Olivier Assayas. 2h09'.

**Esposas Ingênuas** (*Foolish Wives*, 1922). Dir: Erich Von Stroheim. 2h05' (planejado inicialmente como um filme de 5h30').

**Esse Obscuro Objeto do Desejo** (*Ese oscuro objeto del deseo*, 1977). Dir: Luis Buñuel. 1h44'.

**Estrada Perdida** (*Lost Highway*, 1997). Dir: David Lynch. 2h15'.

**L'età di Cosimo de' Medici** (1972). Dir: Roberto Rossellini. Três partes, total de 4h11'.

**Evolução de uma Família Filipina** (*Ebolusyong ng Isang Pamilyang Pilipinong*, 2004). Dir: Lav Diaz. 10h25'.

**The Exploits of Elaine** (1914). Dir: Louis J. Gasnier, George B. Seitz, Leopold Wharton e Theodore Wharton. 14 episódios, total 3h40'. Lançado na França em conjunto com as duas outras séries com o personagem Elaine, como *Les Mystères de New York*, com 22 episódios, em vez da soma original de 36.

**O Expresso de Xangai** (*The Shanghai Express*, 1932). Dir: Josef von Sternberg. 1h20'.

**A Família Fuleira** (*The Family Jewels*, 1965). Dir: Jerry Lewis. 1h39'.

**Família Soprano** (*The Sopranos*, 1999-2007). Criação: David Chase. Seis temporadas, 86 episódios de 43'a 1h15'.

**Fanny e Alexander** (*Fanny och Alexander*, 1982). Dir: Ingmar Bergman. 3h08'. Versão estendida adaptada da versão TV, 5h15'.

**Fantômas** (1913-1914). Dir: Louis Feuillade. Cinco filmes de 54'a 1h37", total de cerca de 5h30'.

**Faustfilm** (1987-89). Dir: Stan Brakhage. Quatro filmes, total de 2h35';

**La Fée aux choux** (1896). Dir: Alice Guy. 1'.

**Festim Diabólico** (*Rope*, 1948). Dir. Alfred Hitchcock. 1h20'.

**Flandres** (2006). Dir: Bruno Dumont. 1h31'.

**Flash Gordon** (1936). Dir: Frederick Stephani. 13 episódios, 4h05' no total. Reeditado como longa em 1936 de 1h12' e relançado em 1949 como *Rocketship*; como série de TV em 1950 como *Space Soldiers*; e telefilme em 1966, de 1h37'.

**Os Flintstones** (*The Flintstones*, 1994). Dir: Brian Levant. 1h31'.

**La Flor** (2018). Dir: Mariano Llinás. 13h54'.

**Four Stars** (1967). Dir: Andy Warhol. 25h.

**France/Tour/Detour/Deux/Enfants** (1977-1978). Dir: Jean-Luc Godard, Anne-Marie Miéville. 12 episódios de cerca de 26', total 5h12'.

**A Fraternidade é Vermelha** (*Rouge*, 1994). Dir: Krzysztof Kieslowski. 1h39'.

**Free Radicals** (1958). Dir: Len Lye. 5'.

**Friends** (1994-2004). Criação: David Crane e Marta Kauffman. 10 temporadas, 236 episódios de 20' a 22'.

**From the Manger to the Cross** (1912). Dir: Sidney Olcott. 1h11'.

**O Fugitivo** (*The Fugitive*, 1963-1967). Criação: Roy Huggins. Quatro temporadas, 120 episódios de 50' em média.

**O Garoto** (*The Kid*, 1921). Dir: Charles Chaplin. 1h08'.

**A General** (*The General*, 1926). Dir: Buster Keaton. 1h17'.

**Gerry** (2002). Dir: Gus Van Sant. 1h43'.

**The Girl and the Game** (1916). Dir: J.P. McGowan. 15 episódios. Lançado na França em 1918 como *L'Héroïne du Colorado*, com 12 episódios remontados.

**O Grande Roubo do Trem** (*The Great Train Robbery*, 1903). Dir: Edwin S. Porter. 12'.

**Guerra e Paz** (*Voyna i mir*, 1966). Dir: Sergey Bondarchuk. 7h.

**Hapax Legomena [nostalgia]** (1971). Dir: Hollis Frampton. 38'.

**Harry Potter** (2001-2011). Série de oito filmes, vários diretores, durações entre 2h10' e 2h41'.

**The Hazards of Helen** (1914-1917). Dir: J.P. McGowan e J. Gunnis Davis. 119 episódios de 12', total de 23h40'.

**Hiroshima, Meu Amor** (*Hiroshima, Mon Amour*, 1959). Dir: Alain Resnais. 1h31'.

**História(s) do Cinema** (*Histoire[s] du cinéma*, 1988-1998). Dir: Jean-Luc Godard. Oito episódios para TV, de 26' a 51', em um total de 4h26'.

**Histórias Extraordinárias** (*Historias Extraordinarias*, 2008). Dir: Mariano Llinás. 4h05'.

**O Homem Elefante** (*The Elephant Man*, 1980). Dir: David Lynch. 2h03'.

**Homunculus** (1916-1917). Dir: Otto Rippert. Seis episódios, total 6h.

**The Horitz Passion Play** (1903). 30'.

**Hotel Monterey** (1973). Dir: Chantal Akerman. 1h05'.

**Hotel Room** (1993). Criação: Monty Montgomery e David Lynch. Três episódios, de 25'a 47', exibidos no mesmo dia na TV.

**House of Cards** (2013-2018). Criação: Beau Willimon. Seis temporadas, 73 episódios, de 43' a 59'.

**A Igualdade é Branca** (*Blanc*, 1994). Dir: Krzysztof Kieslowski. 1h32'.

**Os Incompreendidos** (*Les 400 coups*, 1959). Dir: François Truffaut. 1h39'.

**L'Índia vista da Rossellini** (1959). Dir: Roberto Rossellini. 10 episódios, 4h11'.

**Das indische Grabmal** (1921). Dir: Joe May. Duas partes, total 3h40'.

**L'Inferno** (1911). Dir: Francesco Bertolini, Adolfo Padovan, Giuseppe De Liguoro. 1h08'.

**Infinity** (1980). Dir: Jordan Belson. 9'.

**Irma Vep** (1996). Dir: Olivier Assayas. 99'.

**Irma Vep** (2022). Dir: Olivier Assayas. Oito episódios de 46' a 56'.

**Intolerância** (*Intolerance*, 1916). Dir: D.W. Griffith. 3h17'.

**J'accuse** (1919). Dir: Abel Gance. 2h46'.

**Jeanne Dielman, 23, quai du commerce, 1080 Bruxelles** (1975). Dir: Chantal Akerman. 3h21'

**Joana, a Virgem** (*Jeanne la Pucelle*, 1994). Dir. Jacques Rivette. Duas partes: As Batalhas (*Les batailles*) e As Prisões (*Les Prisons*), total de 5h22'.

**Judex** (1916-1917). Dir: Louis Feuillade. 12 episódios, total de 6h.

**Judex** (1963). Dir: Georges Franju. 1h38'.

**Juventude: Primavera** (*Qīngchūn*, 2023). Dir: Wang Bing. 3h32'.

**Juventude: Tempos Díficeis** (*Qīngchūn: ku*, 2024). Dir: Wang Bing. 3h47'.

**Juventude: Regresso** (*Qīngchūn: Guī*, 2024). Dir: Wang Bing. 2h32'.

**Kill Bill Vol. I** (2003). Dir: Quentin Tarantino. 1h51'.

**Kill Bill Vol. II** (2004). Dir: Quentin Tarantino. 2h18'.

**Kreise** (1933). Dir: Oskar Fischinger. 3'.

**O Ladrão de Bagdad** (*The Thief of Bagdad*, 1924). Dir: Raoul Walsh. 2h40'.

**Last Days** (2005). Dir: Gus Van Sant. 1h37'.

**Lazzaro felice** (2018). Dir: Alice Rohrwacher. 2h10'.

**Levada da Breca** (*Bringing Up Baby*, 1938). Dir: Howard Hawks. 1h42'.

**A Liberdade é Azul** (*Bleu*, 1993). Dir: Krzysztof Kieslowski. 1h40'.

**Lights** (1966). Dir: Marie Menken. 6'.

**Liliom** (1934). Dir: Fritz Lang. 1h56'.

**Little Dorrit** (1987). Dir: Christine Edzard. 6h50'

**Lost** (20014-2010). Criação: Jeffrey Lieber, J. J. Abrams e Damon Lindelof. Seis temporadas, 121 episódios de 38'a 53'.

**Mad Men: Inventando Verdades** (*Mad Men*, 2007-2015). Criação: Matthew Weiner. Sete temporadas, 92 episódios de 45' a 57'.

**A Mãe** (*Mat*, 1926). Dir: Vsevolod Pudovkin. 1h26'.

**Malhação** (1995-2020). Criação de Andréa Maltarolli e Emanuel Jacobina. 27 temporadas, com 6.191 episódios de 30' em média.

- Maria Antonieta** (*Marie Antoinette*, 1938). Dir: W. S. Van Dyke. 2h49'.
- Matar ou Morrer** (*High Noon*, 1959). Dir: Fred Zinnemann. 1h24'.
- Mefisto** (1917-1918). Dir: José María Codina. 12 episódios, total 7h40'.
- Melancolia** (*Melancholia*). Dir: Lav Diaz. 7h30.
- A Melhor Juventude** (*La meglio gioventù*, 2003). Duas partes, total 6h.
- Metropolis** (1927). Dir: Fritz Lang. 2h30' (e diversas outras durações).
- As Mil e Uma Noites – O Inquieto** (2015). Dir. Miguel Gomes. 2h05'
- As Mil e Uma Noites – O Desolado** (2015). Dir. Miguel Gomes. 2h12'
- As Mil e Uma Noites – O Encantado** (2015). Dir. Miguel Gomes. 2h05'
- Os Mil Olhos do Dr. Mabuse** (*Die 1000 Augen des Dr. Mabuse*, 1960). Dir: Fritz Lang. 1h39'.
- Les Misérables** (1909). Dir: J. Stuart Blackton. 45'.
- A Morte Num Beijo** (*Kiss me Deadly*, 1955). Dir: Robert Aldrich. 1h46'.
- Mothlight** (1964). Dir: Stan Brakhage. 4'.
- Los Muertos** (2004). Dir: Lisandro Alonso. 1h18'.
- A Mulher Veneziana** (*Venetianskan*, 1958). Dir: Ingmar Bergman. Filme para TV, 58'.
- A Múmia** (*The Mummy*, 1932). Dir: Karl Freund. 1h13'.
- O Mundo Por um Fio** (*Welt am Draht*, 1973). Dir: Rainer Werner Fassbinder. Duas partes, total de 3h25'.
- Não Amarás** (*Krótki film o miłości*, 1988). Dir: Krzysztof Kieslowski. 1h27'.
- Não Matarás** (*Krótki film o zabijaniu*, 1988). Dir: Krzysztof Kieslowski. 1h24'.
- Não Toque no Machado** (*Ne touchez pas la hache*, 2007). Dir: Jacques Rivette. 2h17'.
- Napoleão** (*Napoléon*, 1927). Dir: Abel Gance. 7h52' (versão Apolo), 3h10'(versão Opera), 5h50'(versão exportação), entre outras versões..
- Napoléon Bonaparte** (1935). Dir: Abel Gance. 2h20'
- O Nascimento de uma Nação** (*Birth of a Nation*, 1915). Dir: D.W. Griffith. 3'07'.

**Near Death** (1989). Dir: Frederick Wiseman. 5h55'.

**The New Exploits of Elaine** (1915). Dir: Louis J. Gasnier, Leopold Wharton e Theodore Wharton. 10 episódios.

**Os Nibelungos** (*Die Nibelungen*, 1924). Dir: Fritz Lang. Dois filmes (*Siegfried*, 2h29'; *Kriemhilds Rache*, 2h44'), total 5h13'.

**Nick Carter, le roi des détectives** (1908). Dir: Victorin-Hippolyte Jasset. Seis episódios curtos.

**Ninfomaniaca** (*Nymphomaniac*, 2013). Dois filmes, total de 4h. Uma versão *uncut* (2014) tem 5h25' no total.

**No Quarto de Vanda** (2000). Dir: Pedro Costa. 2h51'.

**A Noiva de Frankenstein** (*The Bride of Frankenstein*, 1935). Dir: James Whale. 1h15'.

**N:O:T:H:I:N:G** (1968). Dir: Paul Sharits. 35'.

**Now** (2015). Dir: Chantal Akerman. Videoinstalação, 42' em *looping*.

**Número Dois** (*Numéro Deux*, 1975). Dir: Jean-Luc Godard. 1h28'.

**Nuvens de Maio** (*Mayis Sıkıntısı*, 1999). Dir: Nuri Bilge Ceylan. 2h10'.

**Oborona Sevastopolya** (1911). Dir: Aleksandr Khanzhonkov, Vasili Goncharov. 1h40'

**Oito Horas não são um dia** (*Acht Stunden sind kein Tag*, 1972-1973). Dir: Rainer Werner Fassbinder. Cinco episódios, total de 7h50'.

**O. J.: Made in America** (2016). Dir: Ezra Edelman. 7h40'.

**Um Olhar a Cada Dia** (*To vlemma tou Odyssea*, 1995). Dir: Theo Angelopoulos. 2h56'.

**Oliver Twist** (1912). Dir: Thomas Bentley. 1h26'.

**Oliver Twist** (1912). Dir: H.A. Spanuth. 1h.

**On the Air** (1992). Criação: Mark Frost e David Lynch. Uma temporada, sete episódios, 30' em média.

**Orfeu** (*Orphée*, 1950). Dir: Jean Cocteau. 1h35'.

**L'Orphelin de Paris** (1924), Dir: Louis Feuillade. Seis episódios, total de 4h23'.

**Ouro e Maldição** (*Greed*, 1924). Dir: Erich Von Stroheim. 2h13'. Primeira montagem aprovada pelo diretor com 7h42'.

**Out 1 – Noli me Tangere** (1971). Dir: Jacques Rivette. 12h53', dividido em oito episódios de 1h11'a 1h45'.

**Out 1 – Spectre** (1974). Dir: Jacques Rivette. 4h15'.

**O Outro Lado do Vento** (*The Other Side of the Wind*, 2018). Dir: Orson Welles. 2h02'.

**Outubro** (Oktyabr, 1928). Dir: Grigoriy Aleksandrov, Sergei Eisenstein. 1h44'.

**A Paixão de Joana D'Arc** (*La Passion de Jeanne d'Arc*, 1928). Dir : Carl Theodor Dreyer. 1h22'.

**La Paloma ou le temps d'un regard** (1974). Dir: Daniel Schmid. 1h50'.

**Paris nos Pertence** (*Paris nous appartient*, 1961). Dir: Jacques Rivette. 2h21'.

**Partie de Campagne** (1946). Dir: Jean Renoir. 40'.

**Os Pássaros** (The Birds, 1963). Dir: Alfred Hitchcock. 1h59'

**Um Passeio por Paris** (*Le Pont du nord*, 1981). Dir: Jacques Rivette. 2h07'.

**Os Perigos de Paulina** (*The Perils of Pauline*, 1914). Lançado em Portugal como As Aventuras de Elaine. 20 capítulos de 20' a 30', total de 6h50'. Na versão francesa, intitulada equivocadamente como *Les Exploits d'Elaine*, são nove episódios, total de 3h34'.

**Petróleo Cru** (*Cǎi yóu rì jì*, 2008). Dir: Wang Bing. Videoinstalação, 14h.

**Peyton Place** (1964-1969). Criação: Paul Monash. Cinco Temporadas, 514 episódios de 22'a 24'.

**Phantosmia** (2024). Dir: Lav Diaz. 4h05'.

**The Pittsburgh Trilogy** (1970). Dir: Stan Brakhage. Três filmes, total 1h40'.

**O Portal do Paraíso** (*Heaven's Gate*, 1980). Dir: Michael Cimino. 3h39'.

**Potop** (1974). Dir: Jerzy Hoffman. 4h47'.

**Primeira sessão pública paga dos irmãos Lumière** (1895). Composta de 10 "vistas animadas", de cerca de 52" de duração cada: *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon*; *La Voltige*, *La Pêche aux poissons rouges*; *Le Débarquement du congrès de photographie à Lyon*; *Les Forgerons*, *Le Jardinier (L'Arroseur arrosé)*; *Le Repas de bébé*, *Le Saut à la couverture*, *La Place des Cordeliers à Lyon*; *La Mer*.

**La Prise de pouvoir par Louis XIV** (1966). Dir: Roberto Rossellini. 1h30'.

**Psicose** (*Psycho*, 1960). Dir: Alfred Hitchcock. 1h49'.

**A Quadrilha dos Ratos Cinzentos** (*I Topi Grigi*, 1916-1918). Dir: Emilio Ghione. Oito episódios, de 25'a 39', total aproximado de 4h15'.

**Quem Sabe?** (*Va savoir*, 2001). Dir: Jacques Rivette. 2h34'. Versão estendida: 3h40'.

**Quo Vadis?** (1913). Dir: Enrico Guazzoni. 2h.

**Rashomon** (1950). Dir: Akira Kurosawa. 1h28'.

**Rastros de Ódio** (*The Searchers*, 1956). Dir: John Ford. 1h53'

**La région centrale** (1971). Dir: Michael Snow. 3h.

**A Religiosa** (*La Religieuse*, 1966). Dir: Jacques Rivette. 2h20'.

**Rhythmus 21** (1921). Dir: Hans Richter. 3'.

**Richard III** (1912). Dir: André Calmettes, James Keane. 1h.

**Robin Hood** (1922). Dir: Allan Dwan. 2h07'.

**A Roda** (*La Roue*, 1922). Dir: Abel Gance. 7h (e diversas outras versões).

**The Romance of Elaine** (1915). Dir: George B. Seitz, Leopold Wharton e Theodore Wharton. 12 episódios.

**La Roue, Histoire d'un film** (2023). Dir: Virginie Apiou. 31'.

**S. Lubin's Passion Play** (1903). 1h.

**A Saga de Gösta Berling** (*Gösta Berlings saga*, 1924). Dir: Mauritz Stiller, 3h04'.

**Sátántangó** (1994). Dir: Béla Tarr. 7h19'.

**Scenes From Under Childhood** (1967-1970). Dir: Stan Brakhage. Quatro filmes de 25' a 45' minutos cada, total de 2h15'.

**Screen Tests** (1964-1966). Dir: Andy Warhol. Quase 500 filmes, de 3'a 4', em um total de mais de 30h.

**Sem Novidade no Front** (*All Quiet on the Western Front*, 1930). Dir: Lewis Milestone. 2h32'.

**Serei Amado Quando Morrer** (*They'll Love Me When I'm Dead*, 2018). Dir: Morgan Neville

**Sex and the City** (1998-2004). Criação: Darren Star. Seis temporadas, 94 episódios de 25'a 30'.

**Shoah** (1985). Dir: Claude Lanzmann. 9h30'.

**Sincerity** (1973-80). Dir: Stan Brakhage. Cinco filmes, total de 2h57'.

**Sleep** (1964). Dir: Andy Warhol. 5h20'.

**Smoking / No Smoking** (1993). Dir: Alain Resnais. 2h20'e 2h25', respectivamente.

**Socrate** (1970). Dir: Roberto Rossellini. Duas partes, total de 2h.

**Songs** (1964-1969). Dir: Stan Brakhage. 31 filmes, de 3' a 1h09', total 6h.

**Star Spangled to Death** (2004). Dir: Ken Jacobs. 6h42'.

**Stellar** (1993). Dir: Stan Brakhage. 3'.

**The Story of the Kelly Gang** (1906). Dir: Charles Tait. 1h.

**Stranger Things** (2016-2025). Criação: Matt Duffer, Ross Duffer. Cinco temporadas, 34 episódios de 42'a 2h22' (até a quarta temporada).

**Tabu** (2012). Dir: Miguel Gomes. 1h58'.

**Tempestade** (*Oväder*, 1969). Dir: Ingmar Bergman. Filme para TV, 1h31'.

**O Testamento de Dr. Mabuse** (*Das Testament des Dr. Mabuse*, 1933). Dir: Fritz Lang. 2h01'.

**O Tigre de Eschnapur** (*Der Tiger von Eschnapur*, 1959). Dir: Fritz Lang. 1h41'.

**Tih Mihn** (1918-1919, 12 episódios). Dir: Louis Feuillade. 12 episódios, total de 6h58'.

**Tom, Tom, the Piper's Son** (1905). Dir: G.W. Bitzer. 11'.

**Tom, Tom, the Piper's Son** (1969). Dir: Ken Jacobs. 1h55'.

**Tomb Raider** (2018). Dir: Roar Uthaug. 1h58'.

**Tortured Dust** (1984). Dir: Stan Brakhage. Quatro filmes, total de 1h30';

**Il Triangolo Giallo** (1917-1918). Dir: Emilio Ghione. Quatro capítulos de 7', total 28'.

**A Tumba Indiana** (*Das indische Grabmal*, 1959). Dir: Fritz Lang. 1h42'.

**A Turba** (*The Crowd*, 1928). Dir: King Vidor. 1h38'.

**Twin Peaks** (1990-1991). Criação: Lynch e Mark Frost. Duas temporadas, 30 episódios de 54' a 60'. Em 1989, um piloto de 1h53' foi lançado nos mercados europeu e brasileiro.

**Twin Peaks – O Retorno** (*Twin Peaks – The Return*). Dir: David Lynch. Criação: Lynch e Mark Frost. 18 episódios de 53' a 1h01', total de 17h11'

**Os Últimos Dias de Laura Palmer** (*Twin Peaks: Fire Walk with Me*). Dir: David Lynch. 2'14". Em 2015, uma edição das sobras do filme foi lançada como *Twin Peaks: The Missing Pieces*, com 1h31'.

**Os Últimos Dias de Pompeia** (*Gli ultimi giorni di Pompei*, 1912). Dir: Mario Caserini, Eleuterio Rodolfi. 1h28'.

**Os Últimos Dias de Pompeia** (*Gli ultimi giorni di Pompei*, 1926). Dir: Amleto Palermi, Carmine Gallone. 2h15'.

**Vale Tudo** (1988-1989). Criação: Gilberto Braga, Aguinaldo Silva e Leonor Bassères. 204 capítulos de 40' em média.

**Os Vampiros** (*Les Vampires*, 1915-1916). Dir: Louis Feuillade. 10 episódios, de 15' a 1h, total de 6h52'.

**Veludo Azul** (*Blue Velvet*, 1986). Dir: David Lynch. 2h.

**O Vento nos Levará** (*Bad ma ra khahad bord*, 1999). Dir: Abbas Kiarostami. 1h58'.

**Viagem ao Princípio do Mundo** (1997). Dir: Manoel de Oliveira. 1h35'

**A Vida do Bombeiro Americano** (*Life of an American Fireman*, 1903). Dir: Edwin S. Porter. 6'.

**La vie et la passion de Jésus Christ** (1903). Dir: Lucien Nonguet, Ferdinand Zecca. 45'.

**Die Voortrekkers** (1916). Dir: Harold M. Shaw. 2h.

**Wavelength** (1967). Dir: Michael Snow. 45'.

**Way Down East** (1920). Dir: D. W. Griffith. 2h28'.

**Weather Report** (2005-2009; 2020-2022). Dir: David Lynch. 152 episódios de 1' em média, direto para a *web*.

**Westworld** (2016-2022). Criação: Jonathan Nolan e Lisa Joy. Quatro temporadas, 36 episódios, de 48' a 91'.

**What Happened to Mary** (1912). Dir: Ashley Miller e Charles Brabin. 12 episódios, total 2h30'.

**The Wire – A Escuta** (*The Wire*, 2002-2008). Criação: David Simon. Cinco temporadas, 60 episódios de 55'a 60'.

**The Young and the Restless** (1973-). Criação: William J. Bell e Lee Phillip Bell. 52 temporadas, cerca de 13.000 episódios, entre 30' e 1h.

**Ziegfeld - O Criador de Estrelas** (*The Great Ziegfeld*, 1937). Dir: Robert Z. Leonard. 3h05'.



Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul  
Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação  
Av. Ipiranga, 6681 – Prédio 1 – Térreo  
Porto Alegre – RS – Brasil  
Fone: (51) 3320-3513  
E-mail: [propesq@pucrs.br](mailto:propesq@pucrs.br)  
Site: [www.pucrs.br](http://www.pucrs.br)