
Arte em Movimento: imagem cinematográfica entre a arte, a indústria e a vida ¹

Camila Leite de ARAUJO²

Manuela Costa BANDEIRA³

Centro Universitário Wyden Fanor, Fortaleza Ce

Resumo

Esse artigo tem o objetivo de caracterizar a estética do cinema contemporâneo e compreender o papel do diretor de fotografia a partir de distinções estéticas e dos modos de fazer em relação à narrativa clássica. A partir de uma construção histórica sobre o desenvolvimento do cinema e estética fotográfica dos filmes, distinguiu-se as diferentes propostas do cinema clássico e moderno. Depois, conceituou-se e analisou-se algumas características da estética fotográfica que marcam o cinema de fluxo. Para a análise foram selecionadas uma cena dos filmes: “Amores Expressos” de Won Kar- Wai, e “Millenion Mambo” de Hou Shao Shien.

PALAVRAS-CHAVE: Direção de Fotográfica; Cinema Contemporâneo; Narrativa Clássica.

1. A estética da imagem em movimento: diferenças entre o clássico e o moderno

O cinema, apesar de toda a tentativa de padronização dos olhares, das narrativas e dos modos de fazer padronizados por linhas de produção, conseguiu falar a um público extremamente vasto e, ao mesmo tempo, de forma tão subjetiva e única para cada espectador.

A relação entre fotografia e cinema estabelece-se fundamentalmente pela câmera e pela luz. A câmera, devedora de uma tradição pictórica de produções de imagens realísticas do mundo que por meio da refração de luz projetavam suas imagens para dentro da câmera obscura. A fixação dessa energia luminosa encontrou diferentes técnicas e possibilidades estéticas, mas foi justamente a partir da industrialização do rolo de filmes e da fixação dos movimentos em frações de segundos que foi possível adentrar da fotografia ao cinema.

Inspirado nos estudos da cronofotografia de Etienne-Jules Marey, Thomas Edison cria seu kinetoscópio. A máquina de projeção dessas *motion picture* proporcionavam uma experiência individual, por meio da qual uma manivela era manualmente manipulada, girando o rolo de filme de pequenas histórias filmadas em seu estúdio *The Back Maria*. Este estúdio, de paredes metálicas escurecidas e teto de vidro, assemelhava-se a uma espécie de estufa, que com base giratória permitia garantir

¹ Trabalho apresentado na DT 4 – Comunicação Audiovisual do XXI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, realizado de 30 de maio a 1 de junho de 2019.

² Doutora em comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco. mila.milk@gmail.com

³ Mestre em comunicação pela PUC São Paulo. Manuela.melo@unifanor.edu.br

mais horas de filmagens e o controle sobre a direção das sombras geradas pela luz do sol.

Os irmãos Lumière elaboraram um mecanismo que permitira gravar e projetar as imagens filmadas. As “vistas animadas” projetavam cenas comuns do fluxo da cidade, imagens que todos presentes no *Grand Café* pareciam estar acostumados a ver. O assombramento de ver imagens se animarem com vida marcou profundamente quem viu os pequenos filmes expostos coletivamente.

Certa vez, Jean-Luc Godard disse que os irmãos luz Lumière foram os cineastas mais geniais que existiram. Eles instituíram uma possibilidade estética inovadora: posicionar suas câmeras à distância captando o movimento da vida na cidade, experiência única de ver e sentir o fluxo urbano a partir de uma câmera observadora. Câmera, imóvel e criadora: as pessoas e os veículos entravam e saiam do quadro, o quadro excluía e dialogava com o extra quadro. Posicionar a câmera tornava-se uma das mais importantes questões da produção cinematográfica. (RODRIGUES, 2005).

Os Lumière contrataram uma série de cinegrafistas para capturar as “vistas animadas”. Dentre os cinegrafistas contratados, George Promio foi uma verdadeira revelação ao exacerbar a experiência cinematográfica de seus espectadores posicionando a câmera em uma gôndola e levando a plateia a um passeio pelos canais de Veneza (MARTIN, 2003).

Robert Bresson propôs um retorno do cinematógrafo dos Lumière, ao criticar aquilo que dizia ser “um terrível hábito do teatro”. Para ele, era necessário voltar ao início e recomeçar. Ainda é preciso!

A teatralização do cinema certamente marcou o cinema de George Méliès, mágico e ilusionista, e proporcionou os filmes mais apaixonados e criativos dos “cinemas das atrações”, os quais eram era mais vistos como uma continuação do teatro, marcado por uma câmera imóvel e centralizada. Os movimentos de seus atores eram exagerados e se davam pelas laterais, configurando-se em alguns dos principais motivos de ser reconhecido como “cinema das atrações”. Na sua compreensão sobre a arte cinematográfica, passou a criar cenários e destes um mundo visual, dentro da lógica do estúdio que seria capturado pela câmera. (RODRIGUES, 2005).

Assim, o termo *mise en scène*, que pode ser traduzido do francês como “colocar em cena”, passou a ser usado também no cinema como uma construção intencional de tudo que formaria a imagem: iluminação, composição dos elementos espaciais do

cenário, objetos de cena, maquiagem e figurino. Essas funções eram dirigidas pelo *metteur en scène*, o diretor, aquele responsável em “por em cena”, transformar um roteiro em espetáculo e trazer unicidade estética para o espetáculo, imprimindo sua personalidade a na obra.

Com David Griffith inicia-se o “cinema industrial” em 1905, cujas obras são consideradas um marco de maturação linguística do cinema e de sistematização da gramática do audiovisual. Dentre os inúmeros desenvolvimentos atribuídos ao diretor está, com relação à fotografia audiovisual, ter retirado as luzes da posição frontal, usadas nas encenações clássicas, para uma posição lateral, além de ter dado vazão ao planos cinematográficos e seus sentidos na narrativa.

Billy Bitzer foi o cinegrafista com quem Griffith por 11 anos. O primeiro foi “O Nascimento de uma Nação” (1915), filme de raro requinte fotográfico para a época, chamou atenção da indústria e do público, apesar do rancor visível de quem não admitia ter perdido a guerra civil e o racismo óbvio da obra, que associa o movimento *Ku Klux Klan* ao estabelecimento dos Estados Unidos enquanto nação (RODRIGUES, 2005)⁴.

Convencionou-se fazer do cinema a arte da decupagem, feito por um conjunto de planos em cenas, e cenas em sequência, todos unidos por meio da montagem. A partir de uma série de regras de continuidade uniam-se os planos, evitando saltos e retrocessos, aparentando terem sido filmados a uma só vez. Essa sensação de continuidade não passa de uma ilusão, pois a linguagem do cinema narrativo clássico era próprio da descontinuidade e da interrupção.

A partir da concepção de montagem, Eisenstein estudaria minuciosamente a encenação cinematográfica distinguindo a *mise en scène* (marcação da cena no palco), *mise en cadre* (encenação no quadro) e montagem (encandeamento dos planos). Esses elementos potencializam-se e intensificam a dramaticidade e a expressividade da obra.

Hollywood, estabelecida sob o sol californiano, demorou para dominar o controle das luzes artificiais; mas investiu na importação de diretores e equipes estrangeiras; pessoas que, como Fritz Lang e F.W. Murnau, ao fugirem do nazismo

⁴ Seria possível separar ética e conteúdo? Essa pergunta acompanha a história do cinema. Na maioria das vezes de forma mais discreta, por meio de elencos ausentes de pluralidade racial, representando uma única beleza étnica; outras vezes representando a supremacia racial branca norte-americana sobre as demais culturas como nos faroestes e clássicos americanos.

levaram suas equipes, conhecimento e criatividade. Como eles foram os diretores de fotografia Fritz Wagner, Carl Hoffman, Karl Frund, Karl Struss e Eugen Schuffta⁵.

A fotografia da indústria norte-americana foi marcada, em sua maioria, por uma luz realista, com especificidades próprias de cada produtora, mas quase sempre de luz suave. A exceção destaca-se no corpo de filmes que posteriormente seriam classificados por Nino Frank como *Noir*⁶. O modelo narrativo que se difunde a partir do domínio ficcional e no âmbito hollywoodiano do *studio system* e do *star system*.

Esse paradigma tornou-se dominante, no entanto não faltaram maneiras de fustigá-lo. Nesse sentido, pode-se separar na história do cinema dois tipos de produção cinematográfica: a que se convencionou chamar Cinema Clássico, ou Cinema de Gênero; e o Cinema Moderno, ou Cinema de Escola.

O Cinema Clássico reivindicava para si uma teatralidade clássica e a estruturação de suas obras em plataformas estáveis de categorias narrativas definidas por seu gênero e cujas obras concentram-se na vida de personagens. Este cinema funciona com o objetivo conservador de perpetuar o hábito por uma forma específica de fazer e na formalização de seus resultados a partir de um roteiro padrão e industrial com doses estabelecidas de tensão e relaxamento.

O cinema moderno, por sua vez, surgiu na Europa, no período do entre-guerras, muitas vezes influenciado pelos movimentos artísticos de vanguarda, inspirados pelos construtivistas russos a fazer um cinema que fugia da lógica formalista. Perpetuou-se, a partir da década de 1950, com os filmes *Noir*⁷ americano, o Neorealismo italiano e a *Nouvelle Vague* francesa e as inúmeras manifestações do cinema novo em todo o mundo. Cada um desses movimentos possuía elementos estéticos bem definidos que defendiam seus princípios filosóficos e questionamentos políticos.

Segundo Ricardo Zani (2009), nesse cinema, não há obrigação com legibilidade narrativa ou progressão dramática, cujos elementos (som, texto e imagem) não se

⁵ Eles, entre outros, consideravam o cinema parte dos movimentos artísticos de seu tempo, os movimentos de vanguarda, dos quais participavam e debatiam ativamente.

⁶ Tratavam-se de filmes policiais, habitados por personagens ambíguos e pela sordidez humana e marcados por uma estética ousada de iluminação dramática e opressiva.

⁷ Tratavam-se de filmes policiais, habitados por personagens ambíguos e pela sordidez humana e marcados por uma estética ousada de iluminação dramática e opressiva. fotografia herdada do expressionismo, mas que ousava na intensificação do cinismo e da composição imagética em profundidade, usos de fumaças e névoas e do contra-luz. Gregg Toland, John Alton, Nicholas Musuraca, Joseph La Shele e Norbert Brodine, dentre outros, destacam-se como cinegrafistas e co-criadores de filmes que, apesar do baixo orçamento e das restrições da indústria, produziram obras que traduziam o espírito niilista de seu tempo.

submetiam à lógica linear e que muitas vezes entravam em conflito ou em contraponto; os quais não seguiam a estrutura da decapagem clássica.

A luz do cinema moderno tinha a tendência de ser mais poética ou dramática, conhecida como “luz europeia”, feita por luzes duras, resultando em um alto contraste entre as zonas claras e escuras, como no cinema Expressionista e no *Noir*, ou menos explícita e permeada pelas locações e vidas cotidianas impregnando os filmes de vivência, realidade e espaços urbanos como no Neo Realismo e na *Nouvelle Vague*.

Esses últimos dois movimentos diferenciavam-se de todo o cinema de ficção trazendo histórias simples, improvisadas, renegando atores profissionais e fazendo renascer por meio da luz natural uma Europa devastada pela guerra. Era o estopim para a renovação do cinema e o despojamento da fórmula torna-se integridade.

Diferentemente do conservadorismo do cinema clássico, os cinemas modernos tratavam de um fazer cinematográfico questionador, o qual buscava novas formas narrativas condizentes com suas propostas estéticas, refletindo em obras de espírito contestador e que queriam romper com o que estava preestabelecido pela lógica do mercado, propondo a desestruturação das produções industriais.

Em 1981, a partir do surgimento da MTV a história da televisão e da cultura pop convergem-se redefinindo a cultura como um todo. O videoclipe deixa de ser visto como divulgação e passa a ser visto como um profundo que define estéticas e que se constitui como um produto mais aberto a experimentações do que o cinema. Assim, o cinema passa a ser pautado pelo videoclipe, a saturação das cores, os corte frenéticos e os movimentos de câmeras mais livres.

Alguns diretores souberam usar a tecnologia e estética do digital para criar produtores inovadores, apesar da pouca qualidade possível no digital. Como “SMS Sugar Man” (2006), de Aryan Kaganof; “A bruxa de Blair” de Daniel Myrick e Eduardo Sánchez e os filmes de Dogma 95, com direção de Lars Von Tier e Thomas Vinterberg como “Festa de Família” (1998) e “Os idiotas” (1999).

No final da década de 1990, a produção cinematográfica dividiu-se mais uma vez em duas: na estética tradicional pautada no plano e na montagem e na estética de circulação e fluxo isentas dos poderes da abstração racional do pensamento, definida por Stephane Bouquet como cinema do fluxo.

3. A estética do cinema de contemporâneo

Para Bouquet (2002) os cineastas do fluxo realizam um cinema que vale mais por suas modulações do que por seus significados ao intensificar as zonas do real e atualizar certas potenciais. Filmes construídos a partir da lógica da sensação e marcados pela intensidade do registro, como o não construído e pela liberdade de uma câmera imersa no real. A atmosfera desses filmes desarmam o espectador, convidando-os a uma nova relação do olhar que convida às sensações, uma espécie de “realismo sensorio” (VIERIRA JR 2014), muito mais do que decifrar significações.

Estamos aqui nos referindo a trabalhos de cineastas tão distintos entre si quanto Hou Hsiao Hsien, Apichatpong Weerasethakul, Claire Denis, Jia Zhang-Ke, Karim Aïnouz, Pedro Costa, Lucrecia Martel, Tsai Ming-Liang, Lisandro Alon- so, Gus Van Sant e Naomi Kawase, entre tantos outros. (VIERIRA JR 2014)

Jacques Aumont (1995) questiona se o cinema contemporâneo marca o fim da mise-en-scene. O autor relativa esse aparecimento apontando para o fato de que muitos filmes ainda seguem a lógica, mas ressaltando que seu papel se pormenoriza. Raymond Bellour diz que definir a mise en scene no contemporâneo apenas é possível a partir de uma ontologia negativa, ao precisar definitivamente aquilo que ela não é.

Importante tanto pela estética, quanto pela oportunidade de oferecer um olhar sobre as realidades e vidas orientais, os filmes de Won –Kar Wai, Hou Shao Shien e de Jia Zhang – Ke são conhecidos por estéticas que partem da lógica da sensação e regatam um estatuto movente do cinema, colocando o espectador imerso em situações e experiências impossíveis de serem apreendidas a partir de seus significados, colocando-o, muitas vezes, como um contemplador.

O caos de um mundo em ebulição, pressupõe a inquietação de um cineasta que precisa decidir o enquadramento, o recorte, a posição da câmera que define e criar um ponto de vista. Mas, a fotografia de “Amores Expressos” de Won Kar Wai aponta para um filme que se distingue de uma fotografia calculada e meticulosa da narrativa clássica e mesmo da moderna. Trata-se de uma fotografia que lida com o acaso da filmagem na rua, em que o próprio mundo constitui-se como sua obra prima.

Este tipo de cinema parece adquirir a liberdade de enquadramentos aéreos e fluidos e cenas mais sensíveis ao acaso, criadas a partir de uma maior margem de manobras na hora da filmagem, assim como Godard definiu os resultados das imagens criadas pelos “cineastas livres”.

Hou Hsiao-hsien nasceu na China, mas muito cedo se mudou com sua família para Taiwan onde compôs a primeira geração da Nova Onda (1982- 1990) lançando-se em favor de retratos realistas da vida nacional, baseado na vida cotidiana, nos ambientes naturais, nos dialetos locais, e famoso por uma fotografia marcada pela distância e pelos longos planos sequencias abertos com profundidade de campo, permitindo ao espectador a escolha por seus pontos de interesse na imagem.

Assim, sua fotografia é considerada pioneira do cinema lento, contemplativo e de composições austeras. Raramente usa planos detalhes, panning, ou um plano – contra –plano, privilegiando capturar eventos e ambientes em planos sequencia. Seus personagens tem a oportunidade de se perderem nas paisagens, mais do que habitam, eles emergem e tornam-se parte dos ambientes.

Hou fez 18 filmes desde “Cute Girl” (1980) dentro das quais pode-se destacar três trilogias: “ a chegada da idade” marcados por filmes nostálgicos e pessoais (“A summer at Grandpa’s” de 1984, “A time to live, a time to die” de 1985 e “Dust in the Wind” de 1986); “a história de Taiwan” (“City of sadness” de 1989, “The ouppet máster” de 1993, e “Good men, good woman” de 1995); e “jovem mulher urbana” marcado pelo voyeur (“Café Lumière” de 2004, “Millennium Mambo” de 2001, “Flowers of Shanghai” de 1998, “Three Times” de 2005 e “The assassin” de 2005).

O filme “Millennium Mambo” (2001) faz parte de uma produção marcada a partir da década 1990 de filmes que Hou discute o desalento e a solidão dos indivíduos isolados pelas pressões da vida urbana. A fotografia do filme é marcada por tomadas ainda mais longas que nas obras anteriores, mas por uma câmera mais fluida, observadora e móvel.

A fotografia do filme foi feita por Mark Lee Ping-bing, cinegrafista, fotógrafo e diretor de mais de 70 filmes, dentre eles ganhou em sua participação em “In the mood for Love” (2000) do diretor Wong Kar Wai, o prêmio Grand Technical Prize do Festival de Filmes de Cannes. Mark define o cinegrafista como o criador de uma imagem em movimento, responsável pela representação de luz, sombra, cor, e pelos movimentos de câmera, trazendo a vida visual da imagem ao contribuir para a visão do diretor para o filme, tanto ao pensa-lo como um todo quanto cena por cena.

Contribuiu com a maioria dos filmes de Hou com quem estabeleceu prolífica colaboração desde o primeiro filme que fizeram juntos em 1985 “A time to live, a time to die”. Mark conseguiu contribuir para uma estética fotográfica uniforme que perpassa

mais de dez filmes de Hou, evidenciados por propostas e histórias tão diferentes umas das outras. Trabalho caracterizado por muita confiança mútua, em Hou oferece amplo espaço para as criações artísticas de Mark. Sua fotografia é conhecida pelo uso da luz natural e por movimentos de câmera suaves e poéticos.

Reconhecido mestre da luz e da sombra, cujas cenas mais memoráveis foram capturadas em cenas em condições extremas de pouca luz, rejeitando práticas convencionais de iluminações artificiais dos cenários, usa ao máximo as luzes ambientes para atingir um efeito e resultado preferencialmente mais realista a partir de uma rara compreensão do uso da luz e da profundidade das sombras.



A cena de abertura do filme “Millennium Mambo” é certamente uma das cenas mais comentadas e recriadas por espectadores filme. Trata-se de um plano sequencia com câmera na mão, feito de noite por quase três minutos. Ressaltando a beleza das cores do ambiente, por meio de ajustes do balanço de cor da câmera, a fotografia é contrastada e, ao mesmo tempo, simples e poética. A fotografia filme já inicia em uma cena extremamente leve, suave e lenta. A personagem parece flutuar frente a câmera, andando e saltando com os cabelos ao vento. A câmera parece permitir que o espectador escolha os detalhes visuais que admira na personagem. O movimento de câmera parece em perfeita harmonia com a trilha sonora “Pure Person” de Lim Giong na passarela em Keelung. Até que a voz da personagem em off apresenta uma sua reflexão sobre seu relacionamento com

Por não usar roteiros ou meras descrições de cenas, muitas vezes Hou apenas descreve para Mark um sentimento ou uma cor específica. Este ressaltou que a única direção recebida em todos esses anos de parceria entre os dois foi uma situação em que

Hou queria que a fotografia criasse a sensação da roupa dos personagens e que queria que a imagem parecesse uma pintura à óleo. Mas que na maioria das vezes simplesmente tenta imaginar o resultado imagético desejado pelo diretor⁸.

Para o diretor de fotografia o filme pertence a seus diretores, assim, tenta compreender primeiros suas intenções para a partir desses visualizações tentar incorporar seus ângulos e pensamentos durante o processo de filmagem. Sugestões que são na maioria das vezes aceitas, já que há um entendimento mútuo entre ele e Hou sobre metodologias interessantes especialmente pelo uso de luzes ambientes ou naturais para tornarem-se ao mesmo tempo mais belas e críveis.

Hou chegou a afirmar em entrevistas que é metuculoso em sua *mise en scene*, reservando em suas produções muito espaço de debate entre a equipe sobre o trabalho de câmera e as escolhas dos espaços em que as ações acontecem.

Won Kar-Wai compõe a geração da Segunda Onda dos filmes de Hong Kong, cuja proposta é exaltar a cultura local e se inspirar por histórias simples e pequenas narrativas do cotidiano. Seus filmes tem uma estética marcante caracterizada pelo uso de fotografias e artes para construir suas histórias. Wai contou com a ajuda de dois diretores de fotografia no filme “Amores Expressos”: Christopher Doyle, fotógrafo de boa parte das obras de Wai, e Wa-Keung Lau. O filme trata-se de uma narrativa entrelaçada da vida de quatro personagens, dois casais, e que facilmente poderia ser interpretado como o mesmo casal mas em duas possibilidades de histórias, ou em tempos diferentes. O filme não força encontros, pelo contrário faz com que o espectador deseje por eles. O espaço urbano, as ruas, e os locais mais uma vez aparecem como o motivador do desenvolvimento da narrativa. No caso, a lanchonete “Midnight Express” é ponto de convergência entre os personagens apesar de que as histórias não se entrelaçam.

O frame a seguir expõe, no início do filme, a perseguição de um suspeito pelo policial 223. A musica é frenética e dá ritmo aos movimentos de câmera e a velocidade dos afazeres da vida é ressaltada pela estética do obturador lento da câmera, criando o que é chamado na fotografia estática de *panning*, ou seja, com a câmera parada, movimenta-se a câmera em *pan* sobre seu próprio eixo, e, ao acompanhar o movimento do personagem na mesma velocidade, permite que este permaneça paralisado pelo

⁸ Em entrevista no Academy event *Passing Beauty: A Conversation with Hou Hsiao-hsien* on October 13, 2015 at the Samuel Goldwyn Theate. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kUhqU7eG-C4>

tempo fotográfico ao passo que tudo ao seu redor é borrado em cores pelo movimento da câmera.



A velocidade do tempo, a liberdade da câmera, as cores e luzes urbanas contrastadas, e com a textura da baixa iluminação de externas noturnas, fazem com que o trecho se assemelhe a um videoclipe. Essa impressão de velocidade entra em contraste com uma narração suave em *off* feita pelo personagem sobre os encontros e desencontros da vida, oferecendo a oportunidade de uma maior proximidade e alteridade entre espectador e personagem. Na sequência, a câmera correu com o personagem e por vezes alternava de ponto de vista com ele. Doyle cria imagens a partir de um dispositivo extremamente livre e experimental, que chega por vezes a filmar de ponta cabeça e, a partir de ângulos totalmente inusitados. A imagem é resultado do ritmo da vida, preenchida pelas pessoas em fluxo, pela efemeridade dos encontros, das relações e dos gostos, e iluminadas pelas luzes neon e fluorescente da cidade.

Com a câmera na mão, a exemplo da câmera de Raoul Coutard no filme de Godard “O Acochado”, o espectador passeia pelo urbano, dança com seus personagens, fogem ou perseguem com eles, e por vezes apenas os observa à distância, na solidão da multidão. As composições visuais são primorosas, muitas vezes fazendo uso de composição simétrica para evidenciar a solidão dos personagens que encontram apenas a si próprios refletidos em suas andanças; e por vezes faz uso da composição assimetria para evidenciar os apartamentos pequenos e o isolamento dos sujeitos contemporâneos.

As obras de Hou e Wai parecem localizar-se no coração do fazer cinematográfico, definido por André Bazin como obras que acreditam na realidade,

filmes feitos a partir dos fenômenos do mundo, e também situando-se a partir de um ponto de vista pessoal, e cuja fotografia é marcada por planos sequências e pela composição de imagens em profundidade de campo que convidam o espectador a sincera observação.

Nunca fazem uso de *storyboards* ou listas de filmagens, contam com a espontaneidade dos atores e raramente entregam os diálogos antecipadamente para eles. Mas os três diretores ressaltam a importância das escolhas dos espaços, a partir dos quais os personagens e as histórias brotam, normalmente tratam-se de locações reais que permitem uma criatividade ficcional a partir do real e cujas atmosferas inspiram a produção e a equipe. (BORDWELL, 2003)

Assim, os filmes contemporâneos distinguem-se do paradigma linguístico estrutural das narrativas do cinema planejado e da montagem, afirmando-se a partir da radical liberdade e autonomia da câmera. A moldura do plano é arbitrária, as marcas teatrais de espaço desaparecem ou se diluem e a montagem passa a constituir-se um trabalho mínimo de organizar os planos sequências. Assim, os cinemas do fluxo transbordam as noções clássicas da fotografia, da *mise-en-scène* e do próprio sentido da função da trama.

Os filmes analisados exemplificam e traduzem as obras dos cineastas considerados os mais criativos e prolíferos da contemporaneidade e que impõe pela delicadeza de seus planos fixos e pela imersão possibilitada pela câmera na mão uma nova leitura sobre a função, a linguagem e os modos de fazer do cinema. Filmes que oferecem a imersão em uma atmosfera que parece aumentar a sensibilidade e percepção sobre um profundo estado de solidão e os impactos das transformações econômicas, da frouxidão dos laços afetivos e a importância do espaço urbano para extrair memórias e afetos para os sujeitos contemporâneos.

As obras do cinema contemporâneo nos permite perceber os novos rumos do cinema contemporâneo a partir da apresentação dos fluxos que agem por trás de seus personagens e de suas histórias. Através deles sente-se os ventos de um mundo em intensa transformação. Por meio dos afetos que esses diretores sentem por seus personagens, empatia e cumplicidade aparente na estética fotográfica, por vezes ressaltada pela voz em off dos personagens, parecem intensificar a percepção pelos espectadores a respeito dos sujeitos se encontram à margem de um mundo que liquefaz. Assim, o cinema de fluxo permitiu, ao mesmo tempo, uma reflexão sobre a vida

contemporânea, e também, sobre as características e forças próprias do cinema contemporâneo.

Referencial Teórico

AUMONT, Jacques. *A imagem*. trad. de estela dos santos Abreu e cláudio cesar santoro. 2. ed. Campinas: Papirus, 1995. (Coleção Ofício de Arte e Forma).

BORDWELL, 2003

BOUQUET, Stephane. “**Plan contre flux**”. In: **Cahiers du Cinema**, n. 566, março de 2002. Par- is: 2002, pp. 46-47.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. trad. de paulo neves. são paulo: Brasiliense, 2003.

RODRIGUES, Chris. *o cinema e a produção*. Rio de Janeiro: DP&A; Faperj, 2005.

RUGO, Daniele. Truth after cinema. The explosion of facts in the documentary films of Jia Zhangke. Brunel University, London .

THOMPSON, David. & BORDWELL, David. Master shots: on thhe set of Hou Hsia-shien’s The Assassin. In: Observation on film art <http://www.davidbordwell.net/blog/2013/01/06/master-shots-on-the-set-of-hou-hsiao-hsiens-the-assassin/>

THOMPSON, John B. **A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia**. Petrópolis: Vozes, 1998.

VIEIRA Jr, Erly. “**Por uma exploração senso- rial e afetiva do real: Esboços sobre a dimen- são háptica do cinema contemporâneo**”. In: **Revista Famecos**, v. 21, n.3, set- dez 2014. Porto Alegre: PUC-RS, 2014.

ZANI, Ricardo. Cinema e narrativas: uma incursão em suas características clássicas e modernas. In: *Conexão – Comunicação e Cultura*, UCS, Caxias do Sul, v. 8, n. 15, jan./jun. 2009