

O plano-sequência seriado: a imersão realista na ficção televisiva contemporânea

The serial long shot: realistic immersion in contemporary television fiction

Marcel Vieira Barreto Silva

É Professor Associado do Departamento de Comunicação e do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Culturas Midiáticas da Universidade Federal da Paraíba. Possui mestrado e doutorado em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense. Atualmente, coordena o LENA - Laboratório de Estudos em Narrativas Audiovisuais e o GRUFICS - Grupo de Produção e Pesquisa em Ficção Seriada, onde desenvolve e orienta pesquisas sobre serialização contemporânea, dramaturgia seriada e economia criativa do audiovisual independente brasileiro (com financiamentos do CNPq, da FAPESQ e da FAPESP).

RESUMO

O plano-sequência representou um importante método de organização da mise-en-scène cinematográfica, sobretudo dentro da tradição realista, e sua prática foi largamente analisada sob a ótica dessa importância. Dentro dos estudos de cinema, as pesquisas sobre o plano-sequência remontam à segunda metade do século XX, com a sua emergência enquanto categoria estética no Neorealismo Italiano dos anos 1940-50 – trajetória descrita por autores como Bazin (2014), Xavier (2005) e Bordwell (2008). Nosso objetivo neste artigo, todavia, é discutir aspectos teóricos e analíticos do uso do plano-sequência, agora em séries televisivas contemporâneas, observando as suas possibilidades estilísticas em séries como True Detective, Louie e Sob Pressão.

PALAVRAS-CHAVE: *Plano sequência; Ficção Seriada; Imersão realista.*

ABSTRACT

The long take represented an important method of cinematographic staging, especially in the realistic tradition, and its practice was widely analysed from the perspective of this importance. In Cinema Studies, the researches on the long shot go back to the second half of the XXth Century, with its emergence as an aesthetic category on the Italian Neorealism during the years 1940-50 – on a trajectory well described by scholars and critics such as Bazin (2014), Xavier (2005) and Bordwell (2008). In this paper, we intend, however, to discuss theoretical

and analytical aspects of the uses of the long take now in television series, observing its aesthetical possibilities in shows as different as True Detective, Louie and Under Pressure.

KEYWORDS: *Long shot; Serial Fiction; Realistic Immersion.*

RESUMEN

El plano secuencia representó un importante método para organizar la puesta en escena cinematográfica, especialmente dentro de la tradición realista, y su práctica fue analizada en gran medida desde la perspectiva de esta importancia. Dentro de los estudios cinematográficos, la investigación sobre el plano secuencia se remonta a la segunda mitad del siglo XX, con su surgimiento como una categoría estética en el neorrealismo italiano de los años 1940-50 – en una trayectoria descrita por autores como Bazin (2014), Xavier (2005) y Bordwell (2008). Sin embargo, nuestro objetivo en este artículo es discutir aspectos teóricos y analíticos del uso del plano secuencia, ahora en series de televisión contemporáneas, señalando sus posibilidades estilísticas en series como True Detective, Louie y Bajo Presión.

PALABRAS CLAVE: *Plano Secuencia; Ficción Seriada; Inmersión Realista*

Submetido em 27 de Novembro de 2019

Aceito em 27 de Maio de 2020

Introdução

A questão do estilo na televisão é um dos problemas de maior interesse nos estudos recentes de ficção seriada. Autores como Jeremy Butler (2010), Jason Jacobs e Steven Peacock (2013), Sarah Cardwell (2014), Simone Rocha (2014) e Benjamin Picado e Maria Carmem Jacob (2019), cada qual a sua maneira, tem buscado contribuir para a compreensão das condições materiais de realização televisiva, e de como elas, dentro de circuitos de produção, circulação e recepção, influem na cristalização de formas estilísticas singulares, próprias tanto das perspectivas autorais de criação quanto das matrizes de gêneros e formatos. Em ambos os casos, estamos lidando com pesquisas que enfatizam não apenas o plano de conteúdo das ficções televisivas, mas também o seu plano de expressão, a materialidade textual-imagética de composição estilística, e como, dentro dos processos comunicacionais em que a televisão se

Dossiê **Feminismos vitais** – <https://revistaecopos.eco.ufrj.br/>

ISSN 2175-8689 – v. 24, n. 1, 2021

DOI: 10.29146/ecopos.v24i1.27405

insere, o estilo se define como operador analítico importante para compreender as transformações técnicas e estéticas da televisão nas últimas duas décadas.

Todavia, para os estudos de televisão, o uso da categoria do estilo implica dificuldades de diferentes ordens. Em um primeiro momento, podemos destacar a inevitável dimensão interdisciplinar que envolve esse tipo de investigação. Não raramente, há a necessidade de recorrer a vocabulários teóricos e práticos de outras áreas, como as artes visuais, o teatro, a literatura e, sobretudo, o cinema. Isso representa um movimento arriscado, que pode muitas vezes levar a transposições irrefletidas de categorias de um campo para outro, sem considerar as condições específicas de produção de sentido de cada *meio*. Dessa forma, parece fundamental um olhar diligente para que a análise estilística compreenda um escopo teórico que olhe para a televisão a partir tanto daquilo que a singulariza enquanto meio, quanto daquilo que a faz fronteira indiscernível no campo das audiovisualidades contemporâneas – ou o que Siegfried Zielinski chama de “audiovisão” (*audiovision*), isto é, “um amálgama de muitas formas de comunicação midiática que costumavam estar separadas e que representam, portanto, a realização daquele projeto que ocupou cabeças e mentes como mercadorias da indústria cultural, e que começou ainda no século XIX” (1999, p. 14).

Além dessa dificuldade teórica, temos também problemas no campo metodológico. Se fizermos de cara um recorte genérico – o da ficção –, cujo desenvolvimento narrativo se dá não na exibição única – como no telefilme ou no teleteatro –, mas na apresentação serializada – episódica ou capitular – dos eventos da história, temos um problema de escopo analítico que sempre dificulta as pesquisas. Como pensar estilo em um programa televisivo que, muitas vezes, dura cinco, sete, dez anos, contando com diferentes diretores e possibilidades expressivas que variam ano a ano? Que recorte podemos fazer que dê conta dos problemas de pesquisa e, ao mesmo tempo, não se apresente como um trabalho hercúleo de decomposição de uma ou duas centenas de episódios e capítulos? E depois de descrever os esquemas estilísticos de determinada série, como interpretar os usos, as recorrências e as inovações que

ocorrem dentro de um mesmo programa e na sua relação com outros programas do mesmo gênero e formato?

Não nos cabe, dentro dos limites deste trabalho, dar conta de todas essas questões. Pelo contrário, o reconhecimento dessas dificuldades contribui, na verdade, para dar aos exercícios analíticos aqui propostos uma dimensão empírica que lhe é inescapável. Nosso objetivo neste artigo, portanto, é analisar os usos do plano-sequência, enquanto categoria de estilo, em séries contemporâneas como o drama de antologia *True Detective*, do canal pago HBO; a comédia *Louie*, do canal pago FX; e o drama médico *Sob Pressão*, da Rede Globo. Para tanto, recorreremos a uma metodologia que articule as funções do estilo televisivo segundo Butler (2010) e os procedimentos metodológicos propostos por Cardwell (2005, p. 179-180), que analisa uma sequência da minissérie *Perfect Strangers* (Stephen Poliakoff, 2001), do canal BBC, investindo na análise textual detalhada como forma de demonstrar as singularidades da estética televisiva.

Reiteramos, portanto, que a abordagem empírica proposta neste trabalho não visa ao estabelecimento de diretrizes metodológicas totalizantes, uma vez que a categoria central para esta análise – o plano-sequência –, que surge como operador analítico importante para o cinema moderno nos anos 1950, exige inevitavelmente um atravessamento de questões que reforçam as transversalidades do campo do audiovisual na comunicação contemporânea.

1. O plano e a ação

O plano-sequência é um elemento da gramática cinematográfica que apresenta, em uma unidade tempo-espacial inamovível, um arco dramático extenso, complexo e resolvido, sem que haja cortes ou alterações no ordenamento da ação encenada. Tal definição, tecida sob a influência determinante da questão dramática, explicita um critério distintivo singular: não se trata apenas da dimensão temporal do plano, ou seja, da duração contínua em que a câmera

permanece ligada. Mais que isso, o plano-sequência convoca uma performance dramática teleológica, capaz de conter, nos limites que separam um corte do outro, um fluxo de ação que estrutura a narrativa unitária que se desenvolve ali. Numa definição clássica, Gerald Noxon considera que, mais que uma unidade *quantitativa* de tempo-espaço, o plano-sequência possui “importantes indicações de natureza qualitativa no que se refere a valores dramáticos e funções narrativas” (1964, p. 70).

Jacques Aumont é mais preciso ainda ao dizer que o plano-sequência é “um plano longo o suficiente para conter o equivalente factual de uma sequência (isto é, de um encadeamento, de uma série, de vários acontecimentos distintos” (2002, p. 43). Para fins de definição, portanto, parece fundamental que o plano-sequência seja um sintagma fílmico carregado de um valor dramático. Esse valor, longe de ser circunstancial para a formulação estilística do todo do filme, é fundamental para impregnar a obra de um padrão estilístico singular e, muitas vezes, de um valor autoral.

Embora o cinema tenha em sua gênese o plano único como base para a construção do fluxo narrativo – lembremos aqui de *L'arroseur arrosé*, dos irmãos Lumière, de 1895, em que toda a ação se desenvolve, dentro do quadro, em uma sequência de tempo e espaço restrita aos limites do plano –, foi somente a partir do fracionamento da cena e da modulação dos pontos de vista da câmera, que a linguagem narrativa clássica conseguiu fundar alicerces para o desenvolvimento de uma organização autônoma da ação física dos corpos silenciosos no Primeiro Cinema. É o que Ismail Xavier entende por “decupagem clássica”, uma organização sintática e semântica dos planos caracterizada por “seu caráter de sistema cuidadosamente elaborado, de repertório lentamente sedimentado na evolução histórica, de modo a resultar em um aparato de procedimentos precisamente adotados para extrair o máximo rendimento dos efeitos de montagem e ao mesmo tempo torná-la invisível” (Xavier, 2005, p. 32).

A montagem, então, tornou-se ferramenta indispensável para mobilizar a ação dramática, visto que superou o imobilismo narrativo do “teatro filmado” dos primeiros anos do

Cinema, a partir da articulação, em um fluxo cognitivamente apreensível, dos “olhares” da câmera – que podem tanto ser capturas externas da ação, quanto pontos de vista dos personagens, cuja subjetividade incorpora os estados mentais e emocionais das *dramatis personæ* a fim de acionar os afetos do público. Aquele tipo de organização da ação e do espaço cênico – qual seja, o do teatro filmado –, baseado na captura ininterrupta do arco dramático (típico do chamado *Film d’Art* dos anos 1910), logo foi suplantado por um modelo mais sofisticado de encenação, calcado sobretudo na montagem, esta ferramenta expressiva que foi, no seu início, definida como “a verdadeira conquista da especificidade cinematográfica” (Ibid., p. 37).

Dessa forma, longe de estabelecer uma tipologia das formas de captura da ação dramática, a montagem determinou uma hierarquia dentro da história do cinema. Ou seja, o que o definiria enquanto linguagem seria precisamente essa capacidade de fracionar e depois sobrepor os olhares sobre o espaço cênico e os corpos dos personagens, com o intuito de produzir encontros, relações, oposições, tensionamentos. Seja na montagem paralela do filme de perseguição griffithiano, seja na montagem de atrações de Eisenstein, seria próprio ao cinema precisamente esse artifício singular de organização de suas unidades expressivas.

Foi apenas na virada dos anos quarenta para os cinquenta que o plano-sequência retornaria com o poder determinante de uma mudança ontológica. Como se o mundo sensível, factual, emergisse de surpresa diante da referencialidade sígnica da imagem fotográfica – e aqui, estamos retomando Bazin (2014) –, o cinema se viu novamente diante de sua potência icônica, de sua capacidade de reconstruir, em uma imagem plana bidimensional, um registro imersivo de engajamento realista. Primeiro em cineastas como Dreyer, Welles e Mizoguchi, depois em momentos determinantes do Neorealismo Italiano (De Sica, Visconti e Rossellini), até chegar no cinema moderno (e aí temos uma longa lista que vai de Truffaut e Rohmer a Fernando Birri e Nelson Pereira dos Santos), a encenação fílmica pareceu reencontrar, agora sem o peso de falsas dicotomias hierarquizantes, o plano-sequência como um elemento

fundante, próprio a suas aspirações expressivas. Junto ao uso radical da profundidade de campo e ao movimento dos corpos e dos objetos no espaço cênico, o plano-sequência, como nos lembra David Bordwell (2008), serviu para produzir inúmeras variações estilísticas no horizonte dos cinemas moderno e contemporâneo, tendo em vista o desenvolvimento de variadas técnicas de encenação, sobretudo voltadas para uma engenharia estilística de orquestração da *mise-en-scène*.

De um lado, criou-se uma tradição que investiu no plano-sequência como uma forma de reconstituir a humanidade diante dos horrores da Guerra, apostando em uma forma cinematográfica que se erigia sobre um valor documental, com o uso de atores não profissionais e a representação privilegiada da paisagem natural (Fabris, 1996, p. 66-86), como no Neorealismo e em suas posteriores influências – do cinema iraniano dos anos 1990, em figuras como Abbas Kiarostami e Jafar Panahi, ao cinema de fluxo da contemporaneidade, passando por estéticas tão diferentes quanto a rigidez provocativa do Dogma 95 e a vigilância metaficcional de *Timecode*, de Mike Figgis. De outro lado, o plano-sequência passou a representar um uso decorativo do estilo (Bordwell, 2008, p. 60), em que a produção do fluxo ininterrupto da cena se dá não pela carga de imersão no real, mas por um endosso radical do artifício espetacular. Podemos lembrar aqui, por exemplo, a teatralidade sequencial de *Festim Diabólico* (1948, dir. Alfred Hitchcock) ou a engenharia por trás de *Soy Cuba* (1964, dir. Mikhail Kalatozov), que aproximam a ideia de plano-sequência a uma espécie de virtuosismo cênico, capaz de afetar o espectador menos pelo seu engajamento expressivo com a realidade filmada, e mais pelo artifício, pelo *coup de théâtre* do ilusionismo narrativo clássico. Nesse sentido, não é de estranhar que ainda hoje o cinema narrativo componha esse tipo de truque, seja no plano inicial de dezesseis minutos de *Gravidade* (2013, dir. Alfonso Cuarón), seja na cacofonia verborrágica de um filme mirabolante como *Birdman* (2014, dir. Alejandro González Iñárritu).

Se para o cinema, o problema da encenação e da articulação expressiva da ação dramática no tempo e no espaço sempre foi, desde o início, uma questão determinante para a

teoria (pensadores iniciais como Balázs e Mitry já discutiam esse tema), para a teoria da televisão esse nunca parece ter sido um problema central. Mais interessada em categorizar os diversos gêneros televisivos e os efeitos psicossociais nos grupos que os consomem, a reflexão teórica sobre a televisão custou bastante para conceber como questão, sobretudo no caso de seus produtos ficcionais, o tema da encenação de modo determinante. A leitura estética e estilística da ficção televisiva é um campo ainda muito recente, tanto em termos de repertório teórico-analítico, quanto no desenvolvimento de um ferramental metodológico próprio a esses objetivos. Por isso mesmo, a incorporação de conceitos e métodos de outros campos, como a teoria da arte, a literatura e os estudos de cinema, tem se mostrado um caminho profícuo, e mesmo necessário, para a análise da ficção televisiva à luz de questões transversais ao universo intermediário do audiovisual.

Um exemplo interessante é o livro *The Long Take: Critical Approaches*, organizado por John Gibbs e Douglas Pye (2017), que se dedica a investigar, através de diferentes abordagens, “o que planos-sequência específicos fazem, quais os seus efeitos, como eles orientam o espectador no plano visual e, com isso, partir para as análises” (Gibbs, PYE, 2017, p.05). Isso implica em observar sequências particulares em que este tipo de plano foi empregado, buscando suas funções e seus sentidos e fugindo, assim, de qualquer ambição mais categorizante (que buscasse determinar os tipos de plano-sequência) ou historicizante (que compusesse um painel de usos através do tempo e dos diferentes projetos estéticos em disputa). Neste livro, há apenas um artigo que se detém ao uso do plano-sequência na televisão (O’Sullivan, 2017, p. 239-252), que analisa duas séries da HBO e como as variações estilísticas do plano-sequência podem ser usadas para diferentes propósitos na lógica da serialização contemporânea.

O’Sullivan traça a longa tradição de usos do plano-sequência na televisão americana, buscando desde as referências primeiras nos teleteatros dos anos 1950 – cuja exibição ao vivo exigia, muitas vezes, um domínio de encenação que privilegiava planos longos –, até os

exemplos mais vivazes de uso recorrente do plano sequência, sobretudo com *steadicam*, em séries do fim dos anos 1990 e início dos anos 2000, como *E.R.* e *The West Wing*. Ao fazer isso, buscar singularizar o uso do plano-sequência como também parte da tradição televisiva, com suas especificidades técnicas e estéticas, e destaca a necessidade de investigar, tanto sincrônica quanto diacronicamente, o modo como a linguagem audiovisual empregada pela televisão é capaz de oferecer possibilidades temporais diversas de imersão realista.

No que nos interessa neste trabalho, portanto, vamos recorrer à ideia de uma estilística descritiva (Bordwell, 2008; Butler, 2010), a fim de perceber os elementos formais que se relacionam aos usos do plano-sequência na ficção seriada contemporânea, com destaque para compreender qual a função desses planos no desenvolvimento do arco dramático do episódio e da temporada, e como eles apelam para um engajamento sensorial contemplativo que altera o envolvimento narrativo do espectador com as imagens. Para tanto, em termos metodológicos, vamos ainda insistir nas sugestões de Cardwell (2005, p. 179-180), para quem a análise textual detalhada (*close textual analysis*) de sequências particulares de um programa pode demonstrar, de um lado, as formas de construção dos sintagmas televisivos e o modo como esses sintagmas se organizam na produção de sentido, e, de outro lado, “a crítica e a avaliação da arte, e o levantamento e o combate das questões que surgem do nosso engajamento com os objetos artísticos”. Dessa forma, podemos investir na análise estética da televisão, reconhecendo os seus atravessamentos com o campo mais amplo das audiovisualidades contemporâneas, mas sem obliterar as condições específicas de produção, circulação e consumo que a constituem enquanto *medium*.

2. Usos do plano-sequência nas séries contemporâneas

Neste trabalho, pretendemos discutir o uso deliberado do plano-sequência em duas séries americanas e em uma série brasileira. Trata-se do quarto episódio da primeira

temporada de *True Detective*, série dramática da HBO; da quarta temporada de *Louie*, série cômica do FX; e do nono episódio da terceira temporada de *Sob Pressão*, série médica da Rede Globo. Pretendemos, com isso, demonstrar três usos diferentes para o procedimento do plano-sequência, evidenciando assim como a sua utilização pode também cumprir diferentes funções estilísticas, tais quais concebe Jeremy Butler (2010) a partir da categorização anterior de David Bordwell (2008): no caso de *True Detective*, o plano-sequência cumpre primordialmente uma função decorativa, cujo objetivo é potencializar a situação dramática do episódio e engajar o espectador em um importante ponto de virada da trama da série; no segundo caso, o de *Louie*, o plano-sequência opera em uma lógica expressiva, ao produzir uma sensação de continuidade realista, uma presença, em que o fluxo ininterrupto da ação serve menos para adensar o clímax dramático ou promover uma pirotecnia cênica, e mais para imergir o espectador no horizonte naturalista da encenação, trazendo elementos incongruentes de delicadeza e simplicidade para a *gag* da comédia de situação convencional; no último caso, o de *Sob Pressão*, a lógica do plano-sequência, que domina inteiramente o referido episódio, constrói a sua operacionalidade para adensar o engajamento dramático unitário e progressivo, enfatizando o aumento de tensão no decorrer do episódio até o clímax e seu desenlace. Esses três usos, conforme demonstraremos na análise, configuram lógicas de aproximação à estilística que consideram a tradição audiovisual do plano-sequência e a relaciona aos elementos próprios da linguagem serializada da televisão, sobretudo, na sua importância dentro da temporada, do episódio e dos blocos.

Começemos por *True Detective*. A série da HBO, escrita por Nic Pizzolatto, foi exibida inicialmente em 2014, teve uma segunda temporada em 2015 e uma temporada derradeira em 2018 – as duas últimas, sem o mesmo sucesso de público e crítica que a anterior. Trata-se de uma série de antologia, em que cada temporada apresenta novos personagens e novos atores envolvidos em uma trama singular de investigação criminal. Na primeira temporada, a que nos interessa aqui, acompanhamos, em um ir e vir de temporalidades cambiantes, o caso de uma série de assassinatos ocorridos em Louisiana em meados dos anos noventa, em que os

investigadores Rust Cohle (Matthew McConaughey) e Martin Hart (Woody Harrelson) estiveram envolvidos e, dezessete anos depois, prestam esclarecimentos sobre o desfecho do caso. Os oito episódios da primeira temporada foram todos dirigidos por Cary Joji Fukunaga, já aí uma diferença singular ao modelo de produção de séries televisivas, que privilegia múltiplos diretores para dar conta da quantidade de material a ser gravado. Uma escolha produtiva que, de fato, se consubstancia em uma escolha estilística, como veremos adiante.

Embora haja, durante toda a série, um uso muito elaborado da *mise-en-scène*, que enfatiza a construção dramática e uma atmosfera um tanto sobrenatural de suspense, é no quarto episódio que o plano-sequência se manifesta na potência máxima de sua função decorativa. Por decorativa, não estamos tomando apenas a ideia de um adorno, um enfeite dispensável, mas, como fala David Bordwell, “uma questão de momentos exemplares”, que “exige de nós a apreensão das potencialidades da linguagem cinematográfica quanto à pura produção de padrões”. (2008, p. 60). Na decoração, o estilo busca operar dentro de um ordenamento específico, que chama atenção para o seu próprio funcionamento. Menos que apagar a encenação, que se esconder por trás do dispositivo narrativo, o plano-sequência decorativo convida o espectador a percebê-lo, a relacioná-lo ao seu processo singular de realização.

Em *True Detective*, o clímax do quarto episódio traz uma situação narrativa de crescente tensão dramática: o policial Rust Cohle, infiltrado em uma gangue de motoqueiros traficantes de drogas, segue com eles para um subúrbio dominado por um grupo rival, a fim de roubá-los. Rust quer ao mesmo tempo ganhar a confiança dos motoqueiros – a suspeita é que o seu fornecedor de drogas seja o assassino em série –, e evitar que a invasão dê errado. A atmosfera é de tensão, a música ao fundo é um crescendo de notas graves e repetitivas, e o jogo de olhares dos personagens dentro do carro já anuncia uma crise dramática. O plano-sequência inicia no momento em que Rust e os demais se preparam para entrar na casa do traficante para roubar o dinheiro e percorre, durante cinco minutos e quarenta e quatro segundos, uma longa sequência

de ação, com movimentos orquestrados de câmera para acompanhar Rust em sua fuga do local. O som também ocupa papel importante na construção da cena, visto que auxilia no desenvolvimento do arco dramático, sobretudo quando diminui e aumenta a velocidade de suas batidas em relação semelhante à diminuição e ao aumento da tensão da cena. Como um todo, essa sequência climática, construída dentro de um único plano (apenas os segundos finais do episódio apresentam novos cortes e planos), desempenha múltiplos papéis na composição expressiva de *True Detective*: primeiro, como falamos, há uma função decorativa, que adorna a cena e delinea, a olhos vistos, a sofisticação de sua própria feitura. Além disso, há uma função dramática, visto que o plano-sequência se materializa no auge de uma situação climática, tanto do episódio quanto da temporada – representando, ao cabo, um ponto de virada fundamental para o desenrolar da trama. E, por fim, há também uma função distintiva – chamada de *differentiate*, por Butler (2010, p. 14-15) –, que se endereça ao espectador como uma forma de reforço de marca, ou seja, como se dissesse, nas entrelinhas: “isso é HBO. Não é Televisão, é HBO”.

Algo muito diferente parece ocorrer em *Louie*. A série cômica do FX, dirigida, escrita e estrelada por Louis C.K.¹, desde o princípio se notabilizou por tecer uma narrativa auto-referenciada, bem próxima do que, em literatura, se convencionou chamar de autoficção (Faedrich, 2016). Como tal, vem de uma longa linha de comédias de situação televisivas em que ator e protagonista se confundem, uma tradição que remete a programas tão distintos como *Roseanne* e *The Bernie Mac Show*, *The Cosby Show*, *Curb Your Enthusiasm* e, sobretudo, *Seinfeld*. *Louie* versa sobre o dia a dia do comediante Louis C.K., divorciado, pai de duas filhas, que mora numa Nova Iorque a um só tempo realista e absurda. Em alguns momentos, flerta com a *Cringe Comedy*, em rotinas que buscam causar constrangimento e mal-estar, e em outros, com a delicadeza de instantes desdramatizados, em que uma situação de encantamento sublime se

¹ A série entrou em um hiato ao fim da sua quinta temporada e foi finalmente encerrada em 2017, após a FX encerrar suas relações com a produtora Pig Newton, na esteira das alegações de condutas sexuais inapropriadas contra Louis C.K.

sobrepõe à crítica social e à comédia de comportamento. Em termos estilísticos, *Louie* sempre privilegiou uma encenação mais naturalista, com câmera na mão, montagem invisível, uso de locações reais, muitas vezes no meio da rua, misturando situações ordinárias do dia a dia a exibições do protagonista em shows de *stand-up*.

Na quarta temporada, particularmente, parece ter havido um interesse inédito em radicalizar o uso seriado do plano-sequência, em diferentes momentos de todos os episódios – algo que não se vê nem nas três temporadas anteriores, nem na última, exibida em 2015. Foram quatorze episódios que perfizeram, em linhas gerais, dois grandes arcos dramáticos, calcados em relacionamentos do protagonista com duas mulheres: Amia, uma húngara vizinha de Louie, e Pamela, antigo caso que, desde a primeira temporada, se envolve em uma série de idas e vindas, entre momentos de amizade e coleguismo, sexo casual e promessas de relacionamento sério.

Paralelos a esses dois arcos dominantes, há diversos *storylines* que se articulam, muitas vezes, sem estabelecer entre si relações de contiguidade ou de causalidade. No mais das vezes, tratam-se de *gags* episódicas, situações narrativas singulares que emergem no episódio e se resolvem diretamente nele, sem repercussão narrativa na trama da série como um todo. Nesse sentido, *Louie* se apresenta como um programa um tanto híbrido, visto que incorpora a estrutura episódica da sitcom convencional, mas também desenvolve, através das semanas, arcos dramáticos mais longos, que se abrem e se resolvem em uma sequência limitada de episódios. Além disso, *Louie* apresenta uma narrativa autoficcional típica da sitcom clássica, mas organiza a sua *mise-en-scène* em torno de um novo esquema televisivo, que privilegia o naturalismo da encenação, a imersão diegética e o tensionamento entre realidade e ficção, em detrimento de uma produção em estúdio, com encenação multicâmera para a plateia que se presentifica em uma claqué.

Nesse sentido, o plano-sequência em *Louie* não funciona para destacar o seu próprio procedimento, como se realçasse o artifício surpreendente, extravagante, decorativo, de

concentrar toda uma sequência dramática em um fluxo contínuo, sem cortes. Ao contrário, o uso aqui tem muito mais uma função expressiva, no sentido atribuído por Butler (2010, p. 12), uma vez que a insistência reiterada no plano-sequência oferece engajamentos emocionais modulados pela encenação naturalista. De acordo com o crítico Forrest Wickman (2014), na quarta temporada de *Louie* há mais de duas dúzias de planos com mais de um minuto, uma dúzia com mais de dois minutos e pelo menos cinco planos com mais de três minutos – e essa é a medida de alguns dos mais célebres planos-sequência da história do cinema: a entrada no Copacabana de *Os bons companheiros*, o plano inicial de *Boogie Nights*, o plano inicial de *A marca da maldade* – todos duram em torno de três minutos. O plano final do episódio “So Did The Fat Lady” tem 7 minutos e meio, apenas alguns segundos mais curtos que o plano mais longo de *Filhos da esperança*². Ao contrário desses casos, na quarta temporada de *Louie* é não o seu uso singular, mas a sua repetição formal que caracteriza o plano-sequência aqui.

O fim do referido episódio, o terceiro da quarta temporada, é um bom exemplo para ilustrar a nossa análise. Nele, *Louie* passeia pelas ruas de Nova Iorque com Vanessa (Sarah Baker), uma funcionária da casa de shows em que ele se apresenta. Vanessa ficara boa parte do episódio convidando *Louie* para sair, mas ele sempre inventava uma desculpa, até que, oferecendo ingressos para uma partida de hóquei, *Louie* acaba aceitando. Eles se divertem, conversam, trocam amenidades, sempre em uma imersão naturalista em cenários nova-iorquinos, típicos da iconografia urbana de Manhattan. Todo o episódio, desde a sequência de abertura, até o último plano, trata de pessoas gordas, do que significa, em diferentes situações, ser gordo ou gorda, sobretudo depois dos trinta anos.

No plano-sequência que encerra o episódio, diferentemente de *True Detective*, não há arroubos de encenação, perseguições mirabolantes que acompanham o protagonista em uma

² Disponível em: “<https://slate.com/culture/2014/05/louie-long-takes-season-4-is-full-of-uninterrupted-shots-take-that-true-detective.html>”. Acesso em: 25/11/2019. Original em inglês. Tradução nossa: “the entrance into the Copacabana in *Goodfellas*, the opening shot of *Boogie Nights*, the opening shot of *Touch of Evil*—last only about three minutes. That closing scene from “So Did the Fat Lady,” at around 7 1/2 minutes, was only a few seconds shorter than the longest shot in *Children of Men*”.

fuga para a sua própria sobrevivência e para a sobrevivência da investigação. Na verdade, a sua função, ao invés de compor um *tour-de-force* cênico que chama atenção para a singularidade expressiva de sua feitura, é garantir a verossimilhança da cena para o monólogo de Vanessa, que faz um longo discurso arrazoado depois de Louie dizer que, apesar das evidências, ela não seria gorda – como se quisesse ser educado e fosse, na verdade, extremamente indelicado. Há um uso imersivo da profundidade de campo, que convida o espectador a participar, a sentir-se dentro, a subsumir que aquela situação, aqueles sujeitos que passam ao fundo correndo ou pedalando ou simplesmente olhando a paisagem estão *de fato* lá, fazem parte de um registro quase documental da encenação, que endossa, mais que oblitera, o efeito de real proposto pela série.

Ou seja, a comédia de repente é suspensa, posta em cheque, diante da emergência de uma crise dramática que coloca o protagonista diante de um problema. Afinal, o problema é realmente ele, que, mesmo sendo também gordo, não consegue achar natural se relacionar, sair, namorar ou simplesmente segurar as mãos de uma mulher gorda. O seu gesto derradeiro, ao segurar a mão de Vanessa após ela dizer que, no fundo, é a única coisa que de fato deseja, torna-se um desfecho delicado para uma situação de desconforto, logo seguida por uma conversa amistosa, por Louie contando a Vanessa uma piada – uma piada, afinal, de gordos. Dessa forma, diálogo e encenação conseguem, sem convocar diretamente o espectador para reconhecer a artificialidade da *mise-en-scène*, imergi-lo em uma ficção limítrofe, em que o real deixa de ser apenas cenário, pano de fundo para a filmagem em locações ou para o uso de diálogos improvisados, e se torna matéria expressiva de um engajamento afetivo, de uma identificação pungente e sensível com o fato humano que se desenrola, sem interrupções, diante dos nossos olhos.

Em *Sob Pressão*, um terceiro uso do plano-sequência está em jogo. Ele não tem mais a função decorativa/distintiva de *True Detective*, em que o plano serve como endosso estilístico para o clímax dramático do episódio que representa, por fim, um ponto de virada na

temporada, nem a função expressiva e reiterada em que surge na quarta temporada de *Louie*, mas uma mistura de ambas. No episódio de *Sob Pressão*, apenas três planos compõem os trinta e nove minutos de duração do drama, num exercício de contenção tempo-espacial para a qual o plano-sequência tem a função de materializar, em termos formais, o conflito dramático que estrutura a experiência unitária do episódio.

Assim se segue: no início, os profissionais médicos veem, pela televisão, que um conflito entre policiais e milicianos estourou na comunidade do entorno do hospital. Esse problema estabelece, de cara, a situação dramática que articula a clausura do conflito dentro do hospital, com as trocas de tiros que se desenrolam no fora de campo. Enquanto isso, os médicos Evandro (Júlio Andrade) e Carolina (Marjorie Estiano), protagonistas da série, conversam sobre a situação dela, que, grávida, segue com resiliência o seu trabalho diário. Logo aos cinco minutos do episódio, o chefe da milícia, ferido gravemente, intercepta Carolina e a obriga, com a ajuda de Evandro, a cuidar do seu ferimento, sem avisar à polícia de sua presença. Uma sequência de reviravoltas se desenrola durante o episódio, sempre colocando o risco, a situação-limite, como ordenador do desenvolvimento dramático.

A divisão em três planos está conectada à natureza serializada da linguagem televisiva, visto que cada plano representa um bloco, organizado em torno de um ato dramático, de modo que os pontos de virada no fim dos atos representam os ganchos para o intervalo comercial. Este episódio de *Sob Pressão* se relaciona, desta forma, a uma variada tradição de filmes que montam a sua estrutura em torno do plano único, a fim de garantir uma dramaturgia tempo-espacialmente unitária, progressiva e climática. Obras tão diferentes como *Festim diabólico*, de Alfred Hitchcock, *Arca Russa*, de Alexander Sokurov, *Ainda Orangutangos*, de Gustavo Spolidoro e *Victoria*, de Sebastian Schipper, investem no exercício da dramaturgia em plano único, operando com lógicas de trucagem e edição para esconder os cortes ou mesmo radicalizando as possibilidades temporais de captação das câmeras digitais, para orquestrar sequências gigantescas restritas ao desenrolar de um único plano. Na televisão, essa

experiência remete bastante ao teleteatro dos anos 1950, que abusavam dos planos longos na programação ao vivo e que, com a popularização do *videotape*, desenvolveram outras estratégias narrativas para continuar transmitindo a sensação de vivacidade – que Butler (2010, p.15) chama de *signify liveness*, uma função específica do estilo televisivo.

De volta a *Sob Pressão*, é fundamental observar que o plano-sequência, aqui, recusa uma função meramente climática de decoração estilística, assim como também não representa uma demarcação autoral reiterada e expressiva no decorrer de toda a temporada. Ao invés disso, tenta materializar a experiência de contenção tempo-espacial exigida pela história (com marcadores dramáticos claros, como a televisão que informa sobre o exterior, o tempo de recuperação do miliciano cirurgião, a iminente chegada do diretor do hospital, a polícia que cerca o prédio), numa lógica de encenação também unitária, sequencial e concisa – função essa desempenhada, na textura formal, pelo plano-sequência.

A divisão do episódio em três planos – exigência da estrutura serializada da televisão aberta – proporciona outras possibilidades narrativas a serem exploradas. A principal delas é a mudança de ponto de vista. No primeiro bloco, o plano-sequência é guiado por Carolina, cujo foco narrativo condiciona o desenvolvimento da história até ela ser interceptada por Aristeu (César Ferrario), o chefe da milícia, e ser obrigada a operá-lo em segredo. Dr. Júlio, companheiro de Carolina, estranha o comportamento dela e a acompanha, até se ver também envolvido na cirurgia. Um comparsa de Aristeu aponta, o tempo todo, uma arma para os médicos, exigindo que façam a cirurgia e mantenham o chefe vivo. Essa situação atinge um ponto de tensão quando Aristeu desmaia, pois não aceitara anestesia para a cirurgia. O comparsa ameaça os médicos, achando que eles mataram Aristeu. Dr. Júlio, então, aperta o mamilo de Aristeu com uma pinça e ele acorda. Enquanto isso, Carolina termina de operá-lo e procede à sutura. O bloco termina com a cirurgia finda, mas agora com o problema de retirá-lo do hospital cercado por policiais.

O segundo bloco opera uma mudança radical de ponto de vista. Acompanhamos o olhar do Dr. Décio, o agora diretor do hospital, que estranha o sumiço repentino de Carolina e Júlio e vai atrás deles. No meio do caminho, é interceptado por um policial, que diz que o chefe da milícia sumiu e que pode estar no hospital. Por isso, haverá policiais nos corredores e uma viatura na saída. Décio suspeita então que Aristeu está com Carolina e Júlio, e, ao encontrá-los, confirma a situação. Essa suspeita é sustentada pela memória seriada do programa, visto que, em episódio anterior, Aristeu já esteve no hospital, causando inclusive a morte de uma pessoa no local (esse fato é rememorado pelos personagens nos diálogos). Decide-se, então, retirar Aristeu escondido numa ambulância e o segundo bloco segue o desenvolvimento e a solução desse problema, agora alterando o ponto de vista para Júlio, que vai conduzir a ambulância. Na saída do hospital, uma viatura se põe na frente da ambulância e a impede de sair. Uma troca de tiros ocorre e Aristeu e seu comparsa retornam para dentro do hospital, agora com Júlio e Décio como escudos. Eles são levados, junto com Carolina, para uma sala repleta de macas e enfermos, fecha-se a porta e se interrompe o plano: acaba o segundo bloco e o conflito se agudiza.

No terceiro e último plano, enquanto esperam na sala, a ordem de Aristeu é para a milícia invadir o hospital para resgatá-lo. Uma troca de tiros ocupa com força o plano sonoro, dando a dimensão do enfretamento que acontece fora de quadro. Nisso, Dr. Décio é atingido de raspão por uma bala perdida e um paciente hemofílico, que já aparecera no primeiro bloco, é atingido no abdômen e precisa de plasma para conter a hemorragia. Nesse plano-sequência, o ponto de vista dominante volta a ser o de Carolina, que se dispõe, mesmo grávida, para ir ao banco de sangue em busca do plasma, no meio da troca de tiros. Som e imagem, nesse momento, constroem um sofisticado esquema narrativo de articulação dramática, fazendo a trilha incidental e a troca de tiros tensionarem o plano-sequência que acompanha Carolina pelos corredores do hospital. Os obstáculos se sobrepõem (o freezer com o plasma está trancado, a chave está na portaria, onde os tiros são mais intensos) e, quando finalmente

consegue a chave, uma maca veloz, com um policial baleado, atinge Carolina e a derruba. A mão na barriga logo remete à gravidez e a um possível comprometimento da gestação.

O enrosco dramático segue, na sua progressão climática, deixando em suspense duas dúvidas, que se desenrolam paralelamente ao contínuo enfrentamento entre polícia e milícia: Carolina conseguirá o plasma e, depois, salvará a vida do rapaz hemofílico? E Carolina teve algum problema com o bebê? Nesse instante, um elemento fundamental da dramaturgia melodramática emerge: o tensionamento do público com o privado (Stewart, 2014; Williams, 2014). O plano-sequência, colado ao ponto de vista de Carolina, endossa o conflito entre essas duas dimensões (público/privado), sustentando, assim, o conflito até o último momento: depois de Aristeu, encurralado, ameaçar Carolina e Júlio, ele é morto pela polícia. Há agora muitos feridos e uma correria da equipe médica para encaminhar os cuidados. A câmera sempre privilegia o rosto de Carolina, sua expressão de dor, seus suspiros fundos, que não escondem a possibilidade de ela ter perdido o bebê. Antes, porém, de cuidar de si, ela segue para a enfermaria e, lá mesmo, opera o rapaz hemofílico, garantindo a sua sobrevivência. Depois, segue sozinha para uma sala e, no espelho, vê a barriga saliente com um hematoma arroxeadado à esquerda do umbigo. Sua expressão se compunge. Com um monitor cardíaco de mão, ela busca no ventre ouvir os batimentos da criança. Por um tempo, apenas a música incidental acompanha o som da estática do aparelho. Até que uma, duas batidas marcam a esperança da vida. Carolina suspira, ainda extenuada. Fim. O plano-sequência se encerra exatamente no desenlace do conflito dramático.

Considerações

Neste artigo, buscamos recuperar o debate teórico sobre o plano-sequência e suas possibilidades de imersão realista na história do cinema para, a partir disso, investigar as possibilidades estilísticas do plano-sequência para a linguagem televisiva. Mais do que

resultado da mera transformação técnica que os equipamentos de captação e edição digitais permitiram para a ficção seriada, os usos do plano-sequência na televisão cumprem diferentes funções dramáticas e estilísticas, especialmente, na articulação com a lógica serializada de produção e exibição. Isso significa que, para compreender a fundo as funções específicas do plano-sequência seriado, não basta o repertório teórico-metodológico dos estudos cinematográficos (com sua ênfase para a descrição e a análise fílmicas), mas é fundamental pensar como a linguagem audiovisual objetiva se relaciona com as dinâmicas produtivas próprias da televisão.

Com isso, buscamos três exemplos (não exaustivos, por suposto) de utilização do plano-sequência em séries contemporâneas para, com isso, ilustrar diferentes funções para o seu uso, sempre utilizando como referência as sugestões de categorias de Butler (2010): primeiramente, com a análise de *True Detective*, mostramos como o plano-sequência nas séries pode ter uma função decorativa, que privilegia um ponto climático do episódio e, ao mesmo tempo, um ponto de virada do arco da temporada, para chamar a atenção do público para a pirotecnia cênica construída na linguagem. Não bastasse isso, a função distintiva também aparece aqui, tendo em vista a lógica discursiva da HBO para se diferenciar da televisão tradicional, endossando o seu estilo de aproximação com o cinema autoral americano.

Um uso bastante diferente ocorre em *Louie*. Aqui, o plano-sequência não é um elemento decorativo dentro do todo, mas parte integrante da lógica de expressão da temporada inteira, replicando-se, em diferentes momentos da dramaturgia (não apenas no clímax), como reforço para o estilo naturalista de encenação da série. Essa função expressiva se conecta, ainda, à construção narrativa da história, sobretudo na forma como modula as emoções cambiantes entre os episódios, que se sucedem entre *gags* circunstanciais, sem repercussão narrativa ampla, e pequenos arcos mais longos, que acompanham a experiência afetiva do protagonista.

Por último, em *Sob Pressão*, vemos como as experiências de invenção estilística estão presentes também no cenário audiovisual brasileiro, atribuindo ainda mais uma função para o

uso do plano-sequência seriado: compor todo o episódio, de modo a radicalizar o engajamento dramático com uma situação de contenção tempo-espacial, imergindo o espectador, cognitivamente, na experiência concreta dos sujeitos em cena. Esse uso do plano-sequência tem, na lógica do estilo televisivo, a função de criar uma sensação de vivacidade, atribuindo ao fluxo ininterrupto da ação dramática uma fruição audiovisual também sem cortes, para além das interrupções publicitárias dos intervalos da televisão aberta – aproveitando-se, portanto, desta lógica serializada para compor as sequências e articulá-las com pontos de vista específicos.

Para finalizar, destacamos aqui a importância do estilo para a compressão da ficção televisiva contemporânea, visto que, como tentamos demonstrar, o exercício estilístico ocupa papel central na construção das séries, diante da possibilidade aventada pelo cenário atual de produção, pelas novas tecnologias de gravação e finalização digitais, e pela necessidade de um investimento em estratégias expressivas singulares para se destacar em um mercado tão concorrido. As séries aqui analisadas, embora cada qual a seu modo, e privilegiando funções distintas, recorrem a um procedimento tão importante para a história do cinema como o plano-sequência, a fim de explorar a linguagem televisiva, levá-la ao limite, ao ponto em que a serialização ficcional, por mais rebuscada que seja, não necessite ficar refém de um estilo convencional, transparente, calcado mais na sua dramaturgia dispersiva, do que no seu potencial de imersão.

Referências bibliográficas

- AUMONT, Jacques *et al.* *A Estética do Filme*. Campinas: Editora Papyrus, 2002.
- BAZIN, André. *O que é o cinema?* São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- BORDWELL, David. *Figuras Traçadas na luz*. Campinas: Editora Papyrus, 2008.
- BUTLER, Jeremy. *Television Style*. New York: Routledge, 2010.

CARDWELL, Sarah. "Television aesthetics" and close analysis: style, mood and engagement in Perfect Strangers (Stefen Poliakoff, 2001). In: GIBBS, John; PYE, Douglas. *Style and meaning: Studies in the detailed analysis of film*. Manchester: Manchester University Press, 2014. p. 179-194.

FABRIS, Mariarosaria. *O neo-realismo cinematográfico italiano*. São Paulo: Edusp, 1996.

FAEDRICH, Anna. *Autoficção: um percurso teórico*. Criação e crítica. n. 17. p. 30-46. 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.1984-1124.v0i17p30-46>. Acesso em 27/11/2019.

GIBBS, John; PYE, Douglas. *The long take: Critical approaches*. London: Palgrave MacMillan, 2017.

JACOBS, Jason; PEACOCK, Steven. *Television Aesthetics and Style*. New York: Bloomsbury, 2013.

NOXON, Gerald. Some *Observations on the Anatomy of the Long Shot: An Extract from Some Literary Origins of Cinema Narrative Being the First of a Series: Three Studies in Cinema*. The Journal of the Society of Cinematologists. vol. 4/5, p. 70-80, 1964.

O'SULLIVAN, Sean. *True Detective (2014), Looking (2014), and the Televisual Long Take*. In: GIBBS, John; PYE, Douglas. *The long take: Critical approaches*. London: Palgrave MacMillan, 2017.

PICADO, Benjamin; JACOB, Maria Carmem. *Dimensões da autoria e do estilo na ficção seriada televisiva*. Matrizes, São Paulo, v. 12, n. 2, p. 53-77, maio/ago, 2018.

ROCHA, Simone Maria. *O estilo televisivo e sua pertinência para a TV como prática cultural*. FAMECOS, Porto Alegre, v. 21, n. 3, p. 1082-1099, set.-dez., 2014.

STEWART, Michael (ed.). *Melodrama in Contemporary Film and Television*. London: Palgrave MacMillan, 2014.

WICKMAN, Forrest. *The Long Takes of Louie*. Slate. 28/05/2014. Disponível: <https://slate.com/culture/2014/05/louie-long-takes-season-4-is-full-of-uninterrupted-shots-take-that-true-detective.html>. Acesso em: 27/11/2019.

WILLIAMS, Linda. *On The Wire*. Durham: Duke University Press Books, 2014.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

ZIELINSKI, Siegfried. *Audiovisions: Cinema and Television as Entr'actes in History*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1999.