

MARCELA DE SOUZA AMARAL

***MISE-EN-SCÈNE* CONTEMPORÂNEA:**
O OLHAR DO DIRETOR FRENTE À CENA FÍLMICA

UFF – UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

ABRIL/2012

MARCELA DE SOUZA AMARAL

MISE-EN-SCÈNE CONTEMPORÂNEA:
O OLHAR DO DIRETOR FRENTE À CENA FÍLMICA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Ciência da Arte, da Universidade Federal Fluminense, para obtenção do grau de mestre em Análise Crítica.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Martha de Mello Ribeiro

Co-Orientador: Prof. Dr. Jorge Luiz Cruz

UFF – UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

ABRIL/2012

“Óh, estes mares tais,
perigosos e fatais,
pr'aonde eu vou sabendo.”

Fernando Pessoa

À professora Martha de Mello Ribeiro, pelas orientações exigentes, muito esclarecedoras e que realmente me ajudaram a encontrar dentro e fora de mim, o que eu queria dizer sobre essa tal de *mise-en-scène*.

Ao querido professor Monteiro, “fonte inesgotável de consultas”, que, com sua visão tão vasta e apaixonada sobre o cinema, me mostrou que a beleza é algo ensinável.

Ao professor Jorge Cruz, pela orientação e disposição.

Ao professor Hernani Heffner, que me impulsionou neste caminho.

Ao professor Ivan Capeller, que “topou” participar duplamente, na qualificação e na defesa.

Às amigas Índia, Elianne e Eliany, que muita força e estímulo me deram, além da paciência em ler meus textos e ouvir minhas indagações, desde antes do mestrado.

À minha querida amiga, Bia, do Departamento, que me conhece desde “aquela monitoria”, pela torcida.

A meus amigos de jornada, desde o “longínquo” ano de 1999, até os mais recentes: Renata, Alexandre, Guile, Samuca, Adriana, Marcelo, Aline, Julia e Fernanda por entenderem e pela grande força. E à Maria (e Pardal), pelos papos de mestrado, cinema, filosofia de vida e o que mais viesse. Sem vocês, não sairia.

À Mari, Simone, Marcelle e Maria Fernanda, pela força e pelos abraços.

À costarriquenha Nosara, pela amizade, pela força, pelas imagens da Costa Rica e pelos dias e noites em que rimos, choramos e papeamos.

À minha mãe, meu pai, minha irmã, vovô Raimundo e vovó Diva e à toda minha família, pelo amor, pelo que me ensinaram e por serem o meu norte. E a meu pai, pelo amor ao cinema.

À tia Sandra, Ione (“primita”), tio Arthur, tia Katia, tio Cláudio, tia Nanne e tia Mary, pelo apoio. E pelos meus primos.

A Mel e Pátina, minhas “filhas”, pelas patinhas fofas que pisaram meus livros, cadernos e papéis, e não me deixaram esquecer pelo que eu estava fazendo isso tudo.

Enfim, a todos que me fizeram entrar na luta e lutar.

A Deus, por tudo.

RESUMO

Esta dissertação visa apresentar uma reflexão sobre *mise-en-scène* cinematográfica e seus desdobramentos na contemporaneidade. Defendendo uma abordagem de cunho histórico, remontando desde a formação da cena cinematográfica em sua herança teatral, passando pela consolidação do cinema clássico, e chegando ao cinema dos anos 2000, busca-se debater os caminhos do cinema na atualidade, no tocante à construção dramática da cena. A partir de estudos de teóricos como Jacques Aumont e David Bordwell, e secundariamente de outros autores, sobre a *mise-en-scène* na contemporaneidade, busca-se identificar e discutir os efeitos de uma possível desdramatização da cena fílmica, e conseqüentemente um afastamento do que é considerado por muitos como a arte do cinema, a *mise-en-scène*. Debruçando-se sobre a análise de algumas obras cinematográficas pontuais, propõe-se investigar a posição do diretor cinematográfico em relação à concepção da cena no cinema.

Palavras-chave: *Mise-en-scène*, teatro, drama, cinema, desdramatização, *metteur-en-scène*.

ABSTRACT

This dissertation aims to introduce a reflection about *mise en scène* in films and the unfolding it presents in contemporaneity. We uphold a historical approach to the theme, reprising the birth of film scene by its theatrical inheritance, and going through the consolidation of classic cinema, to arrive at the 2000's cinema, in search for a debate about the paths cinema has followed in actual days, concerning the dramatic construction of film scene. We base this proposition on studies on authors like Jacques Aumont and David Bordwell, and in a secondary instance from others, focusing on *mise en scène* in contemporaneity, trying to identify and debate the effects of a potential anti-dramatized film scene, and an eventual separation from what is for many considered as the film art, *mise en scène*. This work leans over the analysis of some punctual film pieces, proposing a casework from which it would be possible to localize, or at least evaluate the stand the film director occupies nowadays in terms of scene conception.

Keywords: *Mise en scène*, theater, drama, cinema, anti-dramatic, *metteur-en-scène*.

Lista de Figuras

Figuras 1 a 4: <i>Escamotage d'une dame...</i> : truques.	14
Figuras 5 a 8: <i>Le monstre</i> : O feiticeiro controla o esqueleto.	21
Figuras 9 e 10: <i>Le monstre</i> : O homem se apaixona pela mulher.	22
Figuras 11 e 12: <i>Repas de bébé</i> : posições à mesa arranjadas.	35
Figura 13: <i>Escamotage d'une dame...</i> : nova saudação ao público.	45
Figuras 14 e 15: <i>Un homme de tête</i> : O jogo visual de Méliès.	48
Figuras 16 a 19: <i>Le Voyage de Gulliver...</i> : Efeitos visuais e trucagens.	49
Figuras 20 a 23: <i>Cendrillon</i> : Mistura de linguagens.	54
Figura 24: A pirâmide óptica da câmera de cinema (montagem sobre figuras)	61
Figuras 25 e 26: <i>Cendrillon</i> e <i>Le Petit Poucet</i> (1905): diferentes expressões com a perspectiva.	62
Figuras 27 e 28: <i>Le Petit Poucet</i> (1905): Efeitos especiais.	63
Figuras 29 e 30: <i>Cidadão Kane</i> : Profundidade exacerbada.	77
Figuras 31 e 32: <i>Um beijo roubado</i> : Fundo desfocado.	77
Figuras 33 a 40: <i>Algie...</i> : A <i>mise-en-scène</i> estratificada híbrida.	83-84
Figura 41: <i>The Sewer</i> : Cenários profundos de uma rede de esgotos (fonte: MCMAHAN, 2002).	84
Figuras 42 a 45: <i>Jejum de amor</i> : posicionamento e autoconsciência.	105
Figuras 46 e 47: <i>Jejum de amor</i> : O chapéu de comprometida e o chapéu de jornalista.	106
Figuras 48 e 49: <i>Disque M para matar</i> : Montagem nos créditos mostra elemento central do filme, o telefone.	108
Figuras 50 e 51: <i>Disque M para Matar</i> : Casamento de movimento de câmera com planos fixos.	111
Figuras 52 e 53: <i>Disque M para Matar</i> : Valorização dramática dos objetos de cena (a bengala).	111
Figuras 54 a 57: <i>Disque M para Matar</i> : A troca de olhares e o posicionamento dos atores. Nota-se a constante presença de um abajur e em seguida, do telefone.	112
Figuras 58 a 61: <i>Disque M para matar</i> : O uso marcante da profundidade e a exploração da tridimensionalidade.	114
Figuras 62 e 63: <i>Disque M para matar</i> : Na primeira figura, vemos Tony entregar a Lesgate a foto da comemoração. Na imagem seguinte, em um plano de detalhe, vemos o <i>cameo</i> de Hitchcock, à esquerda, em destaque.	116

Figuras 64 a 67: <i>Disque M para matar</i> : A câmera alta para explorar o cenário do crime.	117
Figuras 68 a 71: <i>Avatar</i> : os avatares.	140
Figuras 72 a 81: <i>Avatar</i> : O cenário, os atores e os objetos de cena são construídos digitalmente.	141
Figuras 82 a 85: <i>Avatar</i> : A causalidade fragmentada.	142
Figuras 86 a 93: <i>Avatar</i> : A ação fragmentada.	143
Figuras 94 a 103: <i>Avatar</i> : A fragmentação de corpos, ações e diálogos.	144
Figuras 104 a 109: <i>Menina de ouro</i> : A câmera movimentada no ringue.	147
Figuras 110 a 115: <i>Menina de ouro</i> : A luz contrastada.	148
Figuras 116 a 121: <i>Menina de ouro</i> : A troca de luzes acompanha a troca de momentos dramáticos.	149
Figuras 122 a 125: <i>Menina de ouro</i> : A troca de luzes acompanha a troca de momentos dramáticos.	151
Figuras 126 a 127: <i>2046 – Os Segredos do amor</i> : O personagem e o espaço que se dissolvem.	163
Figuras 128 a 131: <i>2046 – Os Segredos do amor</i> : Diálogos com referência o ouvinte.	163
Figuras 132 a 135: <i>2046 – Os Segredos do amor</i> : Reenquadramentos: preocupação com o espaço.	164
Figuras 136 a 141: <i>2046 – Os Segredos do amor</i> : o espaço e o corpo.	165

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
1. ILUSÃO REPRESENTATIVA, DRAMA E NARRATIVIDADE	12
1.1. E ENTÃO FEZ-SE A ILUSÃO	12
1.2. LINGUAGEM E REPRESENTAÇÃO	19
1.3. PRIMEIRO CINEMA OU <i>EARLY FILMS</i>	30
1.4. O REALISMO NO CINEMA: IMPRESSÃO DE REALIDADE E REPRESENTATIVIDADE	37
1.5. MONTAGEM E NARRATIVA NO PRIMEIRO CINEMA	47
2. LA MISE-EN-SCÈNE	56
2.1. O TEATRO BURGUEZ, O MELODRAMA E A CENA FÍLMICA	57
2.2. O MELODRAMA E A <i>MISE-EN-SCÈNE</i> PROFUNDA	60
2.2.1. PROFUNDIDADE DE CAMPO: IDEOLOGIA E PERSPECTIVA NO CINEMA	67
2.3. ALICE GUY: A <i>MISE-EN-SCÈNE</i> HÍBRIDA	78
2.4. O “SEGUNDO CINEMA”	88
2.4.1. O CINEMA CLÁSSICO HOLLYWOODIANO	95
2.4.2. A MOTIVAÇÃO COMPOSICIONAL E A <i>MISE-EN-SCÈNE</i> CLÁSSICA	107
3. A <i>MISE-EN-SCÈNE</i> NA CONTEMPORANEIDADE	123
3.1. AS QUESTÕES SOBRE A <i>MISE-EN-SCÈNE</i>	123
3.2. ENTRE O CLÁSSICO E O PÓS-MODERNO	135
3.3. UM CINEMA PÓS-REPRESENTACIONAL?	160
3.4. O ENCENADOR CONTEMPORÂNEO	170
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	174
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	181
MONOGRAFIAS, TEXTOS E OUTRAS PUBLICAÇÕES	185
REFERÊNCIAS DA INTERNET	186
FILMOGRAFIA	187

INTRODUÇÃO

Ganhou recente atenção na mídia e nas redes sociais a veiculação na internet de um vídeo chamado *Kony 2012*. O vídeo faz parte de uma campanha chamada “*Invisible children*”, promovida por uma ONG de mesmo nome, e se autoclama uma produção independente com o intuito de ajudar a prender o comandante do exército rebelde LRA, Joseph Kony, a partir da exposição midiática, que sequestra jovens para sua milícia. O vídeo traz imagens feitas pelo realizador, Jason Russell, de sua viagem à Uganda, onde conheceu o jovem Jacob, que perdeu pais e irmão no conflito. O vídeo traz um forte apelo dramático (se não, melodramático), da questão e por esse motivo, vem sendo criticado. As críticas recaem na verdade sobre diversos aspectos da produção, desde sobre a clareza das contas da ONG que a financia, até a acusação de suportar um discurso belicista e pró-americano. Contudo, a mais forte crítica recai sobre a veracidade das informações veiculadas pelo vídeo, que, lançado neste ano de 2012, é acusado de ter sido produzido em 2003, quando Joseph Kony era então atuante; hoje as milícias rebeldes atuariam em outros países da África e Uganda estaria passando por um momento de reconstrução.

É interessante a disputa em jogo pelo vídeo, que, em mais ou menos uma semana, alcançou mais de 73 milhões de acessos no *You Tube*. Pois, verdadeiro, ou não, com suas informações, o vídeo já gera inúmeras reportagens, discussões na internet e outros vídeos em resposta ou apoio. O ponto realmente interessante está na forma de fabricação da impressão de realidade que se coloca em jogo neste filme. Ele é assistido por milhões de pessoas que, independente de suas posturas políticas, pessoais e mesmo artísticas em relação ao vídeo, estão dispostas a assisti-lo e entender do que se trata a campanha *Kony 2012* e o *Invisible children*. Não é realmente a crença na história que é contada que está sendo debatida, mas toda a relação com a realidade que as imagens do vídeo evocam; desde a paisagem de um país da África assolado por guerras, quanto os personagens que estão presentes no vídeo, entre os quais Jacob e Gavin, o filho do realizador, que é uma criança criada nos Estados Unidos e que é retratado como muito feliz (e racional) em uma vida suburbana pacífica.

O cinema, desde seu início, provoca justamente essa impressão de que estamos vendo a realidade através do que ele representa. Inicialmente a partir da própria natureza fotográfica da imagem, e posteriormente a partir da complexa natureza dramática que se adere a este dispositivo. Contudo, ainda que se revista mecanicamente, o cinema, não é

uma “máquina de reprodução do real”, uma reconstrução *ipsis litteris* (ou *ipsis imaginis*) daquilo que o mundo apresenta à câmera. Há uma intervenção humana e artística entre a realidade e aquilo que é apresentado ao espectador, ainda que todo o discurso desse meio aponte em direção contrária. O corte, os cenários, a iluminação e os personagens ocupam o espaço da imagem de uma forma determinada pelo realizador fílmico, em sua intervenção, que os articula a partir de uma necessidade maior, em geral de contar uma estória. À caracterização dramática dessa articulação convencionou-se chamar, assim como no teatro, de *mise-en-scène*. Ao realizador, cuja obra é o resultado de suas intenções artísticas, mais comumente reconhecido na figura do diretor cinematográfico, reconhece-se o *metteur-en-scène*, ou encenador.

Essa figura aporta no cinema em um campo duplo de atuação, a partir do qual deve manter um domínio técnico dos dispositivos do cinema, como um artesão, para poder cooptar suas contribuições estéticas, no intuito de impregnar a obra com aquilo que o seu olhar artístico lhe intui. Ou seja, é a partir de uma intervenção técnico-artística, que o diretor imprime à obra fílmica seu olhar, através da *mise-en-scène*, seja de reconstituição de uma realidade, seja se distanciando disso.

É o fascínio por essa atuação do diretor cinematográfico e sua arte, que forma a base sobre as quais se ergue esta pesquisa. Todavia, uma preocupação mais pontual com esse tema vem moldar aquilo que propomos investigar ao longo das páginas seguintes: as modificações que tanto a *mise-en-scène*, quanto o espaço de atuação do diretor cinematográfico vem sofrendo no cinema contemporâneo, tanto em relação à forma, como o cinema conservou esses dois elementos em seu modelo clássico, quanto em relação às próprias mudanças sofridas pelo pensamento crítico e artístico no que se entende como pós-modernidade. Nos deparamos com um cinema que apresenta uma gama imensamente variada de expressões, muitas deles que vão contra o próprio movimento dramatizante que marcou o cinema em seu primeiro período e determinou um projeto representativo para esta arte.

A partir de uma investigação preliminar, ainda na graduação, sobre o surgimento e o desenvolvimento da função do diretor no cinema, iniciou-se o interesse sobre este tema e a partir disso, os questionamentos de como e de que formas o diretor fílmico atua hoje no cinema e como sua intervenção pode ainda traduzir o seu olhar na obra fílmica. Ao longo desta primeira pesquisa, após um “impulso” dado pelo professor Hernani Heffner, na época, professor da UFF, o interesse pela *mise-en-scène* cinematográfica tornou-se o objeto central das preocupações sobre o cinema atual.

Contudo, na tentativa de compreender como as mudanças ocorrem na atualidade, tornou-se evidente a necessidade de um entendimento anterior ao da conformação atual do cinema, de um estudo que abrangesse a instalação e a conformação desse dispositivo ao cinema, da mesma forma que posicionasse o diretor fílmico em seu espaço de encenador.

A *mise-en-scène* fílmica, como propomos discutir ao longo deste estudo, deriva de uma herança teatral, sendo adaptada ao cinema e à sua natureza visual de expressão e significação¹. Esse dispositivo irá, durante a história do cinema, ganhar imensa importância tanto no reconhecimento deste meio como arte distinta, como irá ajudar a definir e conformar um modelo clássico para o próprio cinema, a partir do qual a *mise-en-scène* é alçada ao posto de obra, ou produto artístico deste meio, sendo o diretor o seu “mestre”. Posteriormente, surgem as complexas e (altamente) questionáveis noções de autorialidade, que ganham vulto a partir dos anos 60, quando os “*jovens turcos*”² do *Cahiers du cinéma* tomam de assalto o cenário crítico do cinema mundial, e apontam alguns realizadores fílmicos como “verdadeiros *metteurs-en-scène*”, ou autores de

¹ A *mise-en-scène* surge no teatro, a partir do século XIX, como a forma de dramatização no teatro burguês, principalmente através de encenadores como André Antoine e Adolphe Appia (ROUBINE, 1998). Exploraremos esta historicidade mais profundamente em capítulos seguintes, no entanto, vale ressaltar aqui a consolidação da *mise-en-scène* como forma de representação dramática e sua introdução no cinema. Segundo René Prédal, o reconhecimento da *mise-en-scène* em seu termo pleno no teatro, se dá apenas, muito pouco antes da sua introdução no cinema (2007, p.8). Para o autor, 1900, marca a data imprecisa, porém aproximada dessa consolidação, o que a coloca apenas cinco anos após a primeira sessão de cinema. Ismail Xavier debruça-se sobre o momento de consolidação da *mise-en-scène* teatral, analisando que “no século XVIII, o teatro assumiu com maior rigor a ‘quarta parede’ e fez a *mise-en-scène* se produzir como uma forma de *tableau* que, tal como uma tela composta com cuidado pelo pintor, define um espaço contido em si mesmo, sugere um mundo autônomo de representação, totalmente separado da platéia” (XAVIER, 2003, p. 17). Essa estrutura que se apoiava na autonomia da cena foi absorvida quase integralmente pelo cinema, tornando-se a base do chamado cinema clássico narrativo, que se consolidaria posteriormente.

Ainda segundo Prédal (2007), foi apenas após o desenvolvimento com Antoine, Vsevolod Meyerhold e Konstantine Stanislavski que a função do *metteur-en-scène* surge no teatro, como a do organizador geral da representação, antes deixada aos atores.

Como defende Sônia Silva (2006), “até o final do século XVIII, admitia-se, por exemplo, que a cena representava o texto. Somente a partir da segunda metade do século XIX, com o surgimento da função de *metteur-en-scène*, a noção de representação teatral se distancia do texto, tornando-se autônoma. É justamente nesse momento, mais precisamente em 1820, momento em que o *metteur-en-scène* torna-se o responsável pela organização do espetáculo, que a idéia de *mise-en-scène* aparece. Em seu nascimento, essa noção se refere a uma certa organização dos atores, aos movimentos sobre o palco e à organização dos efeitos de iluminação.”

O *metteur-en-scène*, ou encenador, será assim o responsável pela cena, em suas implicações técnicas e artísticas; ou seja, sua função se define assim, tanto no teatro, quanto no cinema, como a de responsável por promover “a relação entre (...) dois tempos, o do espetáculo e o da ficção” (SILVA, 2006); e finalmente, na sua produção de sentidos, como discutiremos mais à frente.

² Como lembra David Bordwell (2008), André Bazin chamou de “Jovens turcos” os críticos da *Cahiers du cinéma* que, nos anos 50/60 embasaram tanto um pensamento crítico radical, quanto o movimento de vanguarda conhecido como *Nouvelle Vague*. A referência é feita em relação ao movimento político turco, onde o Partido dos Jovens Turcos tentou tomar o poder derrubando a monarquia, com grande radicalidade.

filme, como analisa Jean-Claude Bernardet (1994). O conceito de autor, muitas vezes aplicada de forma arbitrária no “reconhecimento” de assinaturas ou marcas dos realizadores, disseminou-se mundo afora e manteve fortes influências sobre o pensamento acadêmico e mesmo do público geral, que, muitas vezes ainda hoje, separa o cinema “de arte” (os “filmes cabeça”), feito por autores e o cinema “de diversão”.

Esse mesmo período irá, no entanto, trazer à tona expressões fílmicas que irão divergir da própria forma clássica endeusada por diversos desses críticos/realizadores. Um cinema de vanguarda, que já não busca a necessidade narrativa, ou dramática emerge nos anos 60, inaugurando o chamado “cinema moderno”. É no esgotamento deste cinema que o cinema pós-moderno irá surgir, a partir de formas que oscilam entre preceitos reconhecidamente clássicos e as rupturas propostas pelas vanguardas e pelo cinema moderno.

A preocupação com as expressões da *mise-en-scène* no cinema passou a ganhar importância teórica somente na contemporaneidade. Na graduação importantes informações colhidas com o professor do curso de Cinema e Audiovisual da UFF, José Carlos Monteiro — grande incentivador até hoje, e inesgotável fonte de consultas —, conformaram a bibliografia na qual se baseia esta pesquisa. Em uma primeira fase de levantamento bibliográfico, apenas dois autores que tratavam diretamente o tema da *mise-en-scène*, preocupando-se com a sua configuração na contemporaneidade, foram encontrados: Jacques Aumont (2002 e 2006) e David Bordwell (1999 e 2008), que ainda assim, apresentam abordagens distintas sobre o assunto.

Aumont foi o primeiro e certamente o mais presente nos meus estudos iniciais, ao se debruçar sobre o objeto sob uma visão pautada na historicidade. Este é um autor extremamente profícuo, com uma bibliografia composta pelos mais vastos temas do cinema, desde a imagem fílmica em sua relação de herança com a pintura e o conceito de quadro; passando pelo estudo das teorias sobre a linguagem fílmica e até a abordagem às *mise-en-scène* em sua estética clássica e a sua configuração contemporânea. É ainda um autor fortemente influenciado pelo pensamento acadêmico francês, lecionando até hoje na universidade Paris III – Sorbonne. Suas abordagens são na maioria das vezes de base histórica, sempre buscando criar painéis vastíssimos, que incluem diversos autores — em geral da literatura europeia e americana. A influência pós-estruturalista alinha Aumont a nomes bastante ligados tanto ao estruturalismo, quando ao pós-estruturalismo europeu; como o formalista russo Boris Eichenbaum, o esteta Étienne Sourriau, o semiólogo Christian Metz; e o crítico e teórico do cinema

Michel Mourlet — detentor de uma postura quase política em relação à *mise-en-scène*, sustentando esta como arte a partir de uma articulação com montagem de continuidade; posição oposta à tomada pelos “*jovens turcos*” da *Cahiers du cinéma* com a sua “Política dos autores”. Mourlet é um autor longamente analisado por Aumont em seu livro *O cinema e a encenação* (2006), no qual tece um estudo sobre a *mise-en-scène*.

Das obras deste autor, duas se debruçam mais especificamente sobre o tema da *mise-en-scène*. Em *La mise-en-scène* (2002), Aumont organizou ensaios de vários autores sobre o tema, inclusive um ótimo artigo seu, no qual se debruça sobre a “querela” do cinema e do teatro, ou melhor, a herança da *mise-en-scène* teatral, que foi trazida para o cinema, forjando uma nova linguagem. Já em *O cinema e a encenação*, que recebeu apenas uma tradução em português de Portugal, na qual traduz-se “*mise-en-scène*” por “encenação”. Aumont questiona a existência, na contemporaneidade, da encenação no cinema³.

A importância da obra de Aumont é indiscutível, principalmente por ser ele um autor que busca exaustivamente as fontes que possam apoiar um tema; e, além disso, por ser um dos poucos e primeiros a abordar a *mise-en-scène* cinematográfica, de forma tão direta, partindo da relação inicial que o cinema teve com a *mise-en-scène* teatral.

À visão de Aumont neste estudo, soma-se a de David Bordwell. Com *Figuras traçadas na luz* (2008), o autor americano que vem buscando tratar a *mise-en-scène* e os estudos de cinema através de uma visão menos convencional — nem histórica, nem técnica —, mas através de uma corrente estilística. No entanto Bordwell também vê a *mise-en-scène* como arte indubitável do diretor. Mais do que isso, ele não se demora muito longamente na definição de “o que é *mise-en-scène*?”, mas prefere analisar

³ O termo “encenação” serve comumente como tradução à expressão *mise-en-scène*. Neste texto, no entanto, damos preferência ao uso de *mise-en-scène* para nos referir a todo o processo de dramatização através da composição da imagem, realizada sob a visão do seu orquestrador, tanto no teatro, quanto no cinema, como defendem David Bordwell (2008) e Jacques Aumont (2006), entre outros. Fazemos esta escolha também porque o termo *mise-en-scène*, que em tradução literal seria “posto em cena”, sugere a ideia de intenção no ato de colocar em cena algum elemento visual, para a produção de sentidos, ou, como buscaremos defender mais à frente, na busca por um “extrato psicológico”. Essa *mise-en-scène* à qual nos referimos é a que se consolida no período clássico do cinema, em uma expressão cênica não mais dominada pelo teatral, como discutiremos adiante. Contudo, o termo “encenação” também poderá ser útil para referir-se às ações constitutivas da cena. Já os termos “encenador” e “diretor” se diferenciarão fundamentalmente pela noção da atuação a que se referem. Diretor é a função de dupla atuação (podendo ser um encenador). Já o encenador surgirá ao haver a constituição da *mise-en-scène* em um filme; ou seja, a *mise-en-scène*, como identificada pelos autores citados, constitui-se de um conjunto de elementos próprios da expressão imagética — como cor, iluminação, figurino, atuação dos atores etc —; e promover a sua interação é justamente o trabalho do encenador, aquele que “constrói” a cena, de forma a expressar sentidos, e muitas vezes, seu próprio estilo. Por fim, o verbo encenar, como ação que remete à cena, será utilizado tanto para designar a ação de colocar elementos em cena, como a ação de atuar dos atores, dentro da cena.

diretores que teriam como expressão máxima a *mise-en-scène* através do plano fixo e do plano-sequência; importantes elementos da linguagem cinematográfica.⁴

O texto de Bordwell evidencia a visão da escola americana, até mesmo na sua divisão de capítulos do livro, onde apenas o primeiro capítulo se dedica à teorização sobre a *mise-en-scène* em si, sua relação com questões estilísticas e sua importância em diferentes escolas e épocas do cinema; no resto do livro, ele se dedica a analisar alguns realizadores específicos. Bordwell possui ainda duas obras importantes para este trabalho: *On the history of film style* (1999), que muitos críticos consideram como a obra que precede *Figuras traçadas na luz*, porém ainda sem tradução para o português. Nesta obra Bordwell desdobra a questão estilística, apoiando-se desta vez com uma visão mais histórica. Por fim, em *Film Art* (2008b), Bordwell se junta a Kristin Thompson para tecer uma obra dedicada à análise artística do cinema, na qual desenvolvem um painel bastante vasto sobre o cinema em termos formais e técnicos.

Na revisão bibliográfica surgiram alguns importantes autores que se debruçaram sobre o mesmo objeto, entre eles Lucilla Albano (2004), a única italiana na lista e que trouxe uma visão importante, fugindo às escolas francesa e americana, com alguns pensamentos já muitas vezes “cristalizados” em seus próprios conceitos. Albano mostra uma visão bastante ampla sobre a *mise-en-scène*, abordando a questão pelo lado da direção cinematográfica, e recontando historicamente as mudanças na posição que ocupa essa figura no cinema. Outros autores, como John Gibbs (2007), e René Prédal (2007) completam a visão sobre o tema. Prédal retoma a *mise-en-scène* de forma bastante completa, relacionando-a a elementos como o realismo, o classicismo e a montagem.

A citação a autores como Tom Gunning e Jean-Louis Comolli, referências no excelente livro de Flavia Cesarino Costa — única publicação brasileira sobre o tema —, reforça a revisão histórica como base fundamental para a exploração do que se toma por *mise-en-scène* clássica do cinema, de onde autores como Aumont partem para debater o que poderia hoje configurar-se (ou não), como a *mise-en-scène* contemporânea.

⁴ Tanto David Bordwell (2008), como Jacques Aumont (2006) e outros autores, como René Prédal (2008) e John Gibbs (2002), que dedicam suas teorias à *mise-en-scène* se detêm na “oposição” entre a composição de imagem no plano de câmera fixa e no plano da câmera em movimento, no qual não há corte ao longo de uma sequência de acontecimentos — como definem Jacques Aumont e Michel Marie (2006), o plano-sequência.

Muitas vezes, a escolha pela exploração de um deles por parte de um diretor, torna-se uma forma de reconhecimento de estilo — como no caso de *Festim Diabólico* (1948), de Alfred Hitchcock, no qual o diretor busca desenvolver ao extremo, o uso do plano-sequência, em um exercício estilístico bastante referido na obra do diretor.

Ainda a respeito da história do cinema, os filmes escolhidos para serem analisados nos primeiros capítulos deste trabalho, o foram por questões de importância fílmica, pela potencialidade de ilustrar os temas analisados, e mesmo por certa afetividade, como os de Georges Méliès. Contudo, há os entraves técnicos, e alguns filmes, por pertencerem a períodos remotos do cinema, como o filme *Le voyage de Gulliver à Lilliput et Chez les Géants* (1902), são na verdade fragmentos, que se encontram disponíveis na internet. Na realidade, grande parte dessa produção vastíssima dos primeiros vinte anos do cinema se perdeu definitivamente. Assim, a escolha da filmografia, particularmente a mais antiga, também obedeceu a essas limitações documentais. Foi possível, no entanto, mesmo em fonte não original, buscar esses filmes em coleções em DVD, ou na internet, contudo, no Brasil, ainda temos pouco acesso a esses catálogos.

Isso influenciou diretamente a escolha dos três realizadores, abordados no primeiro capítulo: Georges Méliès (1861–1938) e Louis (1864-1948) e Auguste Lumière (1862-1954). Todavia, não só isso, o fator determinante foram certamente as expressividades artísticas de seus cinemas. Os irmãos Lumière foram vistos primeiramente como artesãos da técnica, por se dedicarem em grande parte ao desenvolvimento tanto dos dispositivos técnicos do cinema, e à formação de uma estrutura quase industrial para o cinema — formando técnicos operadores do cinematógrafo, por exemplo. Alguns autores partilharam esta visão, como Marcel Martin, que ao se referir a Louis Lumière, defendia que este “não tinha a consciência de fazer obra artística, mas simplesmente de reproduzir a realidade. Contudo, esses pequenos filmes vistos hoje são surpreendentemente fotogênicos” (2005, pp.21-22). Foi a revisitação de seus filmes por parte de alguns teóricos, que lançou outro olhar sobre a obra dos Lumière — principalmente Louis Lumière. Jacques Aumont (2002) foi um destes autores, e em sua análise compara Louis Lumière a um artista de visualidade pictórica, pela composição de suas cenas.

Já Méliès é sem dúvida, como afirmam muitos teóricos e artistas e técnicos do cinema, um dos mais importantes realizadores desse meio — inclusive Martin (2005) e Aumont —, trazendo para o cinema uma verdadeira visão artística no tocante à expressão visual. Muito dessa expressão veio certamente de outras artes, principalmente do teatro. Mas Méliès é ainda assim o que anos mais tarde poderia se considerar um

autor, na acepção francesa para o termo⁵, e um encenador, um *metteur-en-scène*, bastante consciente da vocação expressiva da imagem fílmica.

Verdadeiramente, o cinema foi uma arte desde o principio. Isto é evidente na obra de Méliès, para quem o cinema foi o meio, de recursos prodigiosamente ilimitados, de prosseguir as suas experiências de ilusionismo e de prestidigitação no teatro Robert-Houdin: existe arte desde que exista criação original (mesmo instintiva) a partir de elementos primários não específicos, e Méliès, como inventor do espetáculo cinematográfico, tem direito ao título de criador da Sétima Arte. (MARTIN, 2005, p.21)

Os irmãos Lumière, ao se expressarem de forma reconhecível e significativa em seus filmes; ou seja, ao traduzirem em imagens a sua visão de mundo, ainda que um mundo menos teatral que o de Méliès, podem também ter reconhecida sua verve autoral, dentro dessa concepção.

Dessa forma, o primeiro capítulo se dedica a recontar um período inicial do cinema, onde se instala o gérmen da *mise-en-scène* cinematográfica. Abordaremos ainda o contexto em que isso se deu, início do século XIX, um período em que grandes mudanças ocorriam no mundo, florescendo particularmente na Europa a chamada modernidade, que definiu uma mudança na experiência das sociedades no tocante à comunicação, às relações interpessoais, à expressão artística e ao consumo. A partir da ascensão social da burguesia, e de grandes investimentos em pesquisas científicas, feitos por esta classe, a modernidade tecnológica torna possível o cinema e a reprodução o movimento na imagem. Retomamos assim o surgimento e os primeiros anos deste meio, quando o cinema ainda era predominantemente não narrativo, e não representativo. Discute-se ainda a relação do cinema com o real, que nasce da sua própria natureza técnica, mas que irá se desenvolver, principalmente, a partir da narratividade.

Analisando dois casos bastante representativos desse período — os filmes *Escamotage d'une dame au théâtre Robert Houdin* (1896) e *Le Monstre* (1903), ambos de Georges Méliès —, buscamos discutir nesse capítulo a instalação narrativa no cinema, e seu desdobramento, fundamentalmente a partir do desenvolvimento da montagem. A partir disso, observa-se o surgimento de uma linguagem própria no cinema, que irá reforçar a necessidade narrativa neste meio e as relações ilusionistas que a acompanham.

O segundo capítulo graça a continuação imediata do projeto de narrativização do cinema, que saiu vitorioso após esse primeiro período, e que posteriormente derivou em um cinema inscrito em um sistema de práticas formais que passaram a reger a narrativa

⁵ Refiro-me aqui à “Política dos autores”, tornada expressiva na França nos anos 60. Voltaremos a este tema no capítulo três, quando analisaremos o espaço que ocupa o encenador no cinema contemporâneo.

clássica. Abordando um período ainda anterior a essa consolidação, ainda híbrido, discutiremos como as regras do cinema clássico vão aos poucos se estabelecendo, através do uso repetido e sistemático de alguns elementos, e forjando o estabelecimento da linguagem fílmica e de uma encenação. Através da análise do filme de Alice Guy, *Algie, the miner* (1912), o trabalho nascente do encenador no cinema, figura central no desdobramento linguagem, e que passa a moldar a cena de acordo com a sua visão, é também investigado nesse capítulo.

É através de melodramas como os de Alice Guy, que o cinema inicialmente se apoia para o desenvolvimento de seu potencial de expressão. A busca por elementos teatrais, bem como por elementos de outras artes, como a pintura e a literatura, irão ajudar a definir a linguagem e a representação fílmicas. Nesse capítulo ainda abordaremos a questão ideológica ligada ao cinema. A linguagem fílmica, como discutiremos, traria em si um grande aporte ideológico, representativo do grupo dominante das formas de produção no cinema (e na sociedade). A burguesia, através do cinema, divulgaria sua ideologia, codificada nos dispositivos cinematográficos, na narrativa, na representação e no aparato técnico.

Para o fechamento deste capítulo, investigamos os caminhos pelos quais esta ideologia guiou o cinema. É com a institucionalização de um modelo narrativo, a partir de regras extrínsecas, que o cinema clássico se torna um paradigma dominante no cinema; do qual, realizadores como Alfred Hitchcock e Howard Hawks são representantes basais, reconhecidos como mestres da encenação. Do cinema de continuidade, ao cinema que marca como uma assinatura do realizador, a expressão do dispositivo, o estudo do cinema clássico é uma porção fundamental desta pesquisa, pois é a partir desse modelo que tanto é possível compreender o conceito de *mise-en-scène* como entendido por David Bordwell e Jacques Aumont, ou seja, a partir de sua configuração clássica; como dele derivam as formas de continuidade e de ruptura cênica que se desenvolvem na pós-modernidade.

No terceiro capítulo abordaremos o período entre o cinema moderno e o contemporâneo, quando nos deparamos com um cenário de oposição entre a fuga ao padrão representativo tradicional e como a continuação de regras e conceitos clássicos, ainda que o cinema se encontre inserido em um projeto narrativo dominante, em diversos casos, essa oposição poderá dar espaço a uma expressão múltipla, de trânsito entre o antimimético e o representativo, colocando a expressão fílmica muitas vezes em

campos onde tanto a narratividade, como a dramaticidade, bases do modelo representativo clássico (e do próprio drama), entram em questão.

Das origens dramáticas, ao modelo clássico e adiante, a influência do teatro sobre o cinema se mantém presente nos termos utilizados permanecem na nomenclatura do cinema. O próprio termo *mise-en-scène*, como outros — encenação, drama, representação, cenário etc —, foram herdados e inseridos no cinema. Por isso, em nossa pesquisa, foi fundamental a inclusão de autores que pudessem responder aos questionamentos relacionados à teatralidade de que deriva a cena cinematográfica, e a *mise-en-scène*. Autores fundamentais, como Peter Szondi (2001), Patrice Pavis (1999) e Hans-Thies Lehmann (2007), vêm a preencher este espaço não só referente ao drama clássico, mas também no desdobramento contemporâneo das artes representativas. O tema da arte pós-dramática — e da desdramatização da arte —, abordado tanto por Lehmann, quanto por Pavis, se tornaria ainda um elemento crucial para nossa pesquisa.

Jacques Aumont supõe o fim da *mise-en-scène* no cinema na contemporaneidade, na era digital, em função do processo pelo qual o cinema vem passando há alguns anos, no qual a força dramática de sua cena vem sendo modificada e muitas vezes substituída por outros elementos, por vezes narrativos, por vezes visuais, porém não dramáticos; como nas imagens sucessivas do cinema *blockbuster* americano, que despertam mais sensações do que identificação emocional no público — ou como o próprio Aumont identifica, um cinema de “choques” visuais (2008, p.180). Porém, em cinematografias como as de Hong Kong, Irã, Turquia, e mesmo a americana, é possível encontrarmos, intencionalmente esse cinema “sensório”, onde o narrativo e o dramático entram em cheque. É com esse quadro múltiplo, onde a continuidade do clássico ainda subsiste fortemente, mantendo no cinema as bases narrativas e dramáticas, ainda que as examinando, investigando, expondo e questionando, que interrogamos se seria possível falar, apoiados em Lehmann, de um cinema desdramatizado, um cinema pós-dramático.

O terceiro capítulo aborda assim o cinema em sua forma pós-moderna, onde formas de expressão emergentes se colocam frente ao modelo tradicional. Este capítulo visa dessa forma, investigar que configuração, ou configurações, teria a cena fílmica na contemporaneidade, analisando desde as filmografias que buscam novas aproximações nos campos narrativo e representacional, fora do sistema clássico; ao cinema dominado pelo aparato tecnológico, escancarado, por exemplo, nos filmes povoados por efeitos especiais digitais. Afinal, como pensar cinema de forma “clássica”, em um mundo onde

fazer filmes é armar-se de um celular, e a sala de cinema pode estar na sua casa, conectada ao *You Tube*?

Neste capítulo investigamos os efeitos da tecnologia no cinema narrativo representacional, buscando entender quais possíveis modificações que ela infligiu ao cinema em termos estéticos e narrativos, retomando desde a montagem, como elemento de intervenção tecnológica, passando pela movimentação de câmera, até o 3D, antigo recurso visual — que data ainda de experiências dos primórdios do cinema —; mas que na contemporaneidade veio a se reinstalar no cinema, através de novíssimas tecnologias — e do qual definitivamente *Avatar* (James Cameron, 2010) é atualmente o mais forte representante.

Buscamos compreender que lugar ocupa o diretor cinematográfico frente à cena fílmica na atualidade, e como é possível ao realizador, ao lidar com as diferentes formas de expressão fílmica que se apresentam, e com as novas contribuições tecnológicas, que não se encerram no set de filmagem, mas muitas vezes começam nele, expressar sua visão de mundo através da cena fílmica.

Muitos são os questionamentos que fundamentam essa pesquisa. Mas nos voltamos aqui para aquilo que nos impulsiona a investigar, seja nos livros, na prática do cinema, ou mesmo na vida: a busca pela compreensão do que é a arte, através daquilo que expressa o ser humano, seja pela *mise-en-scène* no cinema, no teatro, na literatura; seja por qualquer meio pelo qual nos expressemos. Nos voltamos para aquilo que nos inquieta desde sempre: como será que é possível mostrar algo e fazer sentir?

1. ILUSÃO REPRESENTATIVA, DRAMA E NARRATIVIDADE

Neste capítulo abordaremos as noções de drama e representatividade no cinema dos primeiros anos, buscando apontar elementos que já despontavam como embriões de uma linguagem fílmica, que posteriormente se consolidaria; linguagem esta baseada na narratividade e na *mise-en-scène*.

A partir da análise de alguns casos, e buscando o apoio de autores que abordam o tema criticamente em sua amplitude, levantaremos aqui questões relativas a tudo o que está no entorno da relação entre a cena e o cinema: a imagem, a ilusão, a noção de transparência e a representatividade.

1.1.E então fez-se a ilusão

Nos anos iniciais do cinema eram numerosas as exhibições fílmicas que incorporavam algumas formas de entretenimento visual, como truques de mágica, shows de dança e outros tipos de diversão que já eram comumente apresentadas ao vivo em feiras e nos *vaudevilles*⁶ (COSTA, 2005). Os filmes remontavam esses espetáculos, onde os artistas se apresentavam para um público, “personificado” pela câmera, para quem era dirigido o espetáculo. Esse tipo de realização representou grande parte dos filmes de Georges Méliès — ilusionista e cineasta, que também atuava em seus filmes —, nos quais apresentava ao público truques de arrancar cabeças, aparecimentos e desaparecimentos, ressurreição de mortos etc. Essas performances se davam frente à câmera que permanecia fixa, dentro de cenários muitas vezes pintados, e/ou com portas; ou ainda, cenários montados com três paredes, o que denotava certa profundidade, ao longo da qual alguns objetos de cena podiam ser vistos, lembrando um palco de teatro (espaço onde muitas vezes eram realizadas as filmagens).

⁶ De acordo com Patrice Pavis, os *vaudevilles* (ou *vaux de vire*) eram desde o século XVIII “espetáculos para o teatro de feira que usam música e dança” (PAVIS, 1999, p.427). Segundo Flávia Cesarino Costa, “os *vaudevilles* [com um L apenas] tinham surgido a partir de teatros de variedades (...) No final do século XIX o show de *vaudeville* compunha-se de uma série de atos, de dez a vinte minutos, encenados em sequência e sem nenhuma conexão narrativa ou temática entre si. (...) Os primeiros filmes, portanto, tinham herdado essa característica de serem atrações autônomas, que se encaixavam facilmente nas mais diferentes programações. Os filmes, em sua ampla maioria feitos em uma única tomada, eram pouco integrados a uma eventual cadeia narrativa (sic)” (COSTA, 2005, p.43).

As duas definições se complementam e sugerem um painel mais amplo sobre as modificações que o *vaudeville* sofreu ao longo de dois séculos, no entanto mantendo como características fundamentais a base teatral, a veia de entretenimento burlesco e a apresentação de espetáculos de naturezas diversas, como a mulher barbada, shows de dança e ainda exibição de filmes, e não necessariamente relacionados, privilegiando atrações de curta duração.

Em *Escamotage d'une dame au théâtre Robert Houdin*, de 1896, realizado um ano após a primeira exibição do cinematógrafo, e em *Le monstre*, de 1903, os “truques de mágica” — que são possíveis pelo recurso do corte — são, indubitavelmente, o elemento mais importante a ser mostrado. Contudo, entre as duas realizações de Méliès, há uma clara diferença na atuação das figuras humanas em relação à câmera e ao cenário; é possível notar ainda essa diferença na forma de apresentação dos truques e na importância dramática que ganham os próprios truques e o cenário no segundo filme.

Escamotage d'une dame... se inicia quando o ilusionista Georges Méliès entra no cenário, bastante estreito, através de uma porta nos fundos e saúda o espectador imaginário (a câmera). O cenário tem características teatrais da época, pela forma como é pintado e pela disposição dos objetos: uma mesa com alguns artefatos “mágicos” que serão utilizados pelo ilusionista, uma cadeira, e um pano de fundo onde parece estar pintada uma janela e uma paisagem; o que pode ser de alguma forma distinguido pela imagem bastante borrada. A reverência do ilusionista para o público é feita em direção à câmera, que é frontal a ele e ao cenário, e mantém-se fixa.

Em seguida, Méliès convida uma senhora a adentrar o espaço. Após preparar o ambiente para a realização do truque, cobrindo um pedaço do chão com uma espécie de papel-jornal e colocando a cadeira por cima, ele pede para a senhora se sentar. Com os maneirismos de um prestidigitador que apresenta seu número ao vivo, Méliès faz muitas menções ao público; neste caso, em direção à câmera, deixando seus gestos sempre expostos, como que demonstrando a clareza e a lisura do “truque”. Méliès cobre então a senhora com um pano e em seguida a faz desaparecer. Logo após, sem encobrimento, um esqueleto aparece na mesma cadeira, sob os comandos do ilusionista. Ele então cobre o esqueleto e faz reaparecer a senhora no mesmo lugar. Ela se levanta e é exibida para o público e eles se despedem, novamente dirigindo-se à câmera, e deixam o cenário pela mesma porta dos fundos, por onde retornam, para agradecer mais uma vez ao público.



Figs. 1 a 4: *Escamotage d'une dame...*: truques.

Neste filme há três cortes que são claramente percebidos. Primeiramente o do desaparecimento da senhora; logo após, o do aparecimento do esqueleto, e por fim, o reaparecimento da senhora. O que antes do cinema Méliès fazia através de mecanismos físicos, muitas vezes adequados ao próprio cenário; no filme, com o recurso do corte, ele não precisa mais utilizar cordas ou alçapões. Para realizar o truque no cinema, o ilusionista apenas tem que parar a filmagem em determinado ponto, a partir do qual modificam-se objetos e pessoas de lugar, e em seguida continuar filmando; criando assim efeitos de desaparecimento, aparecimento e substituição. O corte é o instrumento do realizador para criar a ilusão do truque. No entanto, o filme não apresenta uma articulação espaço-temporal desse corte suficientemente expressiva, nem tampouco um desdobramento narrativo, para que se possa observar nele o desenvolvimento da montagem — derivada de complexificações do corte —, como posteriormente se tornaria evidente e recorrente no cinema. Mais oportunamente discutiremos os desdobramentos do corte na montagem.

Por outro lado, a apresentação do espetáculo em sua forma externa e em sua intenção não se modifica em comparação ao número de ilusionismo ao vivo. O ilusionista e a senhora que o acompanha sabem da existência do espectador, ou contam

com isso, e a ele propõem um “truque”, uma pequena “ilusão” através da imagem. Este filme retoma todo um ritual tradicional nesse tipo de espetáculo, que é reconstruído a partir do aparato fílmico⁷, envolvendo nesse processo elementos como os gestos do ilusionista, a frontalidade dada à apresentação, a distribuição dos objetos pelo cenário etc, tudo de forma realista e mimética, na intenção maior de trazer ao público uma performance de ilusionismo, ao invés de criar um filme sobre ilusionismo, proporcionando uma modificação no local de exibição desse tipo de apresentação.

O conceito de ilusão que esses filmes suscitam, está diretamente relacionado com o efeito provocado pelo “truque” criado através da montagem, portanto não produzido dentro da imagem, mas de uma justaposição de imagens, que, em sua forma, reproduzem a partir da intenção de seu realizador, o mundo da prestidigitação. Neste período, o ilusionismo e outros temas que abordavam o fantástico eram muito comuns no cinema — como nos filmes de Georges Méliès —, e em outras formas de entretenimento, como os *vaudevilles*. Assim, há um intencional jogo com esta palavra, já que a própria imagem carrega em si a ilusão da existência de um objeto, espaço, ou ente referente, que já não existe mais ali (ou nunca existiu fisicamente daquela maneira), mas foi recriado em seu ato pela imaginação e conhecimento de seu realizador.

Essa noção de ilusão que discutimos aqui e que o filme a retoma, se inscreve na base do pensamento filosófico que discute a representação na tradição da arte ocidental, relacionando-se à noção de *mimesis*⁸. Muitos autores contemporâneos retomam essa discussão como Roland Barthes (1990), ao falar do simulacro oferecido pela imagem; Jacques Aumont (2002), em extenso levantamento de teorias sobre a imagem, no qual busca também compreender seu caráter representativo e a ilusão proposta, não como um truque, mas como a crença em um mundo plástico, o mundo da imagem — Aumont aborda ainda a impressão de realidade (sobre o que falaremos mais à frente) fornecida

⁷ A utilização dos termos “aparato” e “dispositivo”, que será feita de forma sinônima neste texto, pode ser definida pela descrição dada pela seguinte citação, que serve como nota do editor da edição de 2004 do livro *O cinema e a invenção da vida moderna*, da editora Cosac & Naify, a respeito da tradução do termo “*apparatus*” para português, como aparato, para o artigo de Vanessa Schwartz, “O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema: o gosto do público pela realidade na Paris fim-de-século”:

“Quanto ao termo latino *apparatus*, ele é usado pela crítica anglo-americana para traduzir a expressão ‘dispositif’, cunhada pelo filósofo francês Jean-Louis Baudry em seu famoso artigo na revista *Communications* n. 23, 1975, e se refere ao cinema como um sistema constituído de três níveis articulados: (1) tecnologia de produção e exibição (câmera-projetor-tela), (2) o efeito psíquico de projeção-identificação e o ilusionismo e (3) o complexo da indústria cultural como instituição social secretadora de um certo imaginário” (CHARNEY; SCHWARTZ, 2004, p.358).

⁸ *Mimesis*, do grego, em português utiliza-se o termo “mimese”. Como iremos abordar justamente a questão da filosofia grega, nas vertentes platônica e aristotélica, manteremos o uso do termo *mimesis*.

pelo cinema, e que se dá, em grande parte, através de elementos da própria imagem —; e ainda, Ismail Xavier (2003), que analisa a ilusão falando de um “efeito ilusionista” (p.18), ao abordar a teoria da representação que acabou por determinar a cena dramática que se desenvolveu no cinema posteriormente.

No entanto, todos esses autores trazem em seus conceitos a consciência do debate filosófico que se inicia com Platão, em *A República* (1997) — particularmente no diálogo do mito da caverna, livro VII —, e na *Arte poética* (2003), de Aristóteles, que representam os dois sistemas filosóficos de interpretação que confrontam as noções de arte e realidade. Platão, como Aristóteles, irá entender a *mimesis* — noção sinônima de “representação” para diversos autores, entre os quais Gerd Bornheim (RIBEIRO, 2003, p.19) —, como a base da prática das artes representativas. Platão, entretanto, diferentemente de Aristóteles, irá refutar essa arte baseada na imitação (*mimesis*), por esta ser não “mais do que um efeito espetacular” (idem, p.17).

Sem nenhuma preocupação com a essência das coisas, a *mimesis* reflete o mundo de aparências à sua volta: o artista, utilizando sons, palavras ou imagens, é capaz de imitar todas as coisas que a seus olhos se apresentam, suas obras são imagens falsas e ilusórias de um mundo apenas verossímil. (...) Fundada sobre a imitação da aparência do homem, completa Platão, a arte teatral não apenas se abisma (ser afasta) do real, como também se ocupa de fantasmas: o poeta dramático é um fabricante de fantasmas que opera na ordem da ilusão e da ignorância, seus efeitos embriagantes cegam os olhos e tapam os ouvidos (...) (RIBEIRO, 2003, pp.17-18).

Platão enxerga a arte representativa como um meio de dizer como verdadeiro o falso, ou seja, o oposto do conhecimento, da verdade; a ilusão em sua forma mais direta e nociva. A imitação proposta pelo poeta dramático, para Platão, está baseada apenas na aparência, e se afasta da essência do modelo original, da ideia real, e por isso não representa a verdade. A filosofia platônica serve como um pilar central da evolução do pensamento sobre a arte no ocidente, inclusive reforçando, ainda que sob uma visão negativa, o mundo autônomo da representação.

Todavia, é em Aristóteles que boa parte do pensamento moderno ocidental sobre a arte de representação e sua relação com o real irá se assentar. A filosofia aristotélica não enxerga a *mimesis* como um mau “procedimento”, como algo que visa dizer o falso como verdade, e que, como enxerga Platão, se sobrepõe ao mundo das ideias e, por conseguinte, da verdade. Para Aristóteles, a *mimesis* é, ao contrário, um exercício natural no homem para a compreensão do mundo e uma forma de produzir conhecimento, através da imaginação e da comparação. A filosofia aristotélica entende a *mimesis* como forma representativa que privilegia a ação humana. Este processo é

regulado por uma relação de verossimilhança, que “fornece, não cópias do mundo exterior, mas possíveis interpretações do real” (RIBEIRO, 2003, p.20). Além disso, a *mimesis* é também o processo em si, a forma de representação da ação e do caráter do modelo a que se refere. Como entende Lígia Militz da Costa, trata-se da:

Representação poético-ficcional em que se sobressai o caráter da ação — objeto representado—, em função do qual é ativado o princípio regulador da operação mimética: o verossímil. A representação mimética, entretanto, também é por si mesma, um processo poético de ação (*apud* RIBEIRO, 2003, p.23).

Assim, na descrição que Aristóteles faz em *Arte poética* da tragédia, um dos subgêneros do teatro dramático, a verossimilhança e a necessidade devem sempre balizar a composição baseada na *mimesis*, estabelecendo a partir disso a relação da representação com o real. Essa foi a forma mimética que deu origem ao que conhecemos hoje como arte representativa. Nela se instala uma dubiedade inerente à referência ao real que a *mimesis* oferece. Ao mesmo tempo em que se mostra fiel ao modelo que representa, a *mimesis* oferece um processo de ordenação que nos remete à imitação, ou seja, à obra como fruto do “gesto mimético”, como a visão, ou modo, que configura a representação (RIBEIRO, 2003, p.21).

Esse duplo entendimento da *mimesis*, também se apresenta na relação com aquilo que é objeto da representação. Segundo Aristóteles, as artes miméticas devem privilegiar a ação como forma de mimetizar o mundo à sua volta; porém também se observa na *mimesis*, um antropomorfismo, ou o caráter do ser imitado. Essa oposição caráter/ação residirá na raiz da noção de verossimilhança, de entendimento, ou identificação da ação de um personagem, por exemplo, com uma ação. Dessa forma, é também duplo o resultado produzido por essa forma de arte, pois, através do entendimento de que a imitação é um processo natural no homem, Aristóteles entende que o prazer gerado pela *mimesis* teria uma dupla natureza, a intelectual e a sensível. Como discutiremos mais à frente, no capítulo dois, a relação que mantemos com a imagem passa tanto pelo reconhecimento intelectual, quanto por uma percepção afetiva.

Contudo, o que buscamos aqui na visão aristotélica, é justamente entender o que serviu de base para o cinema, e obviamente para Georges Méliès e tantos outros da mesma época, ao realizar através da capacidade de captação de imagens que esse meio oferece, a representação da realidade através da visão do artista que compõe a obra. Não estamos falando da crença no real apresentado diretamente pela imagem — o desaparecimento da senhora, ou o aparecimento do esqueleto não são reais —, mas a

identificação temporária com aquilo que a imagem representa, com o mundo diegético como imaginado e moldado pelo realizador, que é a impressão de realidade que temos ao assistir ao filme — discutiremos mais diretamente esta noção ao abordarmos o cinema em um estado de narratividade mais desenvolvida, no entanto, é importante percebermos que a impressão de realidade é inerente à imagem reprodutora do cinema, apenas fortalecendo-se e complexificando-se com o desenvolvimento narrativo deste meio.

Como podemos observar, as visões platônica e aristotélica, pilares do pensamento sobre as artes representativas no ocidente, estão fortemente relacionadas com o que discutimos aqui sobre a *mise-en-scène* no cinema. No entanto, por sua abrangência e pelos debates tão amplos que suscita, não objetivamos formalizar um estudo de cunho histórico-filosófico sobre esses pensamentos, mas sim, retomá-los apenas nos aspectos pontuais que trazem para nossa investigação. Certamente iremos voltar a eles também, através dos diversos autores em cujas teorias subjazem os conceitos dessas filosofias. Destarte, nosso objetivo aqui não é erigir um estudo focado no pensamento grego instaurado por esses dois filósofos; mas compreender, a partir das ideias produzidas por eles, como se conforma na modernidade e posteriormente, as noções que já na Antiguidade eram desenvolvidas sobre a arte representativa.

A filosofia aristotélica, particularmente, levanta questões em torno de elementos cruciais para a conformação da representação no ocidente, como a noção da *mimesis* baseada na ação — como vemos no filme, Méliès retoma os espetáculos de ilusionismo através dos gestos do mágico —; ou na representação baseada no caráter humano, na mimetização das relações interpessoais através de personagens; ou ainda, a reprodução de geografias e tempos remotos, através de cenários, gestos e figurinos, como veremos mais evidentemente em *Le monstre* e em filmes posteriores. Todo esse processo se organiza a partir da forte exigência de verossimilhança, que é mantida pelo seguimento às normas que regem os gêneros dramáticos, que Aristóteles detalha em *Arte poética*. A noção de ilusão “não ilusória”, mas de arte como reprodução de uma visão do artista sobre o real, certamente irá se tornar mais intrincada com a complexificação do próprio dispositivo cinematográfico; porém a base de produção da “ilusão” se manterá a mesma, a partir de diferentes motivações.

1.2.Linguagem e representação

O fascínio pelo desconhecido, pelo fantástico e pelo sobre-humano fez muitas vezes o homem reproduzir seus medos, suas crenças e fantasias através de criaturas imaginárias, detentoras de poderes suprarreais. Em *Le monstre*, Méliès traz à vida um feiticeiro com grandes poderes, que, no entanto, parecem não impressionar muito a um homem comum que lhe assiste. No filme, o cenário remonta a um tempo antigo do Egito, assim como os figurinos e os objetos de cena, entre os quais a tumba de onde é retirado um esqueleto. Os gestos do feiticeiro são parte do ritual de ressuscitação do esqueleto e não mais a intenção de mostrar ao público a destreza do mágico e a lisura do truque. Eles fazem parte de uma representação dramática, ou seja, de algo que se passa apenas no mundo diegético, e que mantém sua verossimilhança a partir das mesmas relações miméticas da ação e do caráter, porém com diferentes efeitos.

Torna-se importante compreender os usos dados aos termos que empregamos aqui para caracterizar as realizações de Georges Méliès, e portanto, buscaremos adiante aclarar alguns conceitos. Primeiramente, a utilização do termo “representação” neste texto se dá em situações diversas e até quase opostas. Tracemos assim uma curta distinção entre as utilizações dadas ao vocábulo, já que exploraremos mais adiante os usos e as significações referentes a este termo na relação com o cinema. Por ser uma palavra passível de múltiplas aplicações, e para tornar mais claras as noções defendidas, utilizaremos a expressão representação geralmente acompanhada de um outro termo que a objective, como por exemplo em “representação dramática”, ou em “representação fotográfica”. Em algumas passagens, no entanto, quando utilizarmos o termo isoladamente, estaremos nos referindo então à ação representativa. Falamos aqui da representação como o ato de representar, de mimetizar ou reproduzir ações, costumes ou práticas, através de signos ou símbolos que expressem, dentro de uma linguagem, uma significação coerente para terceiros.

Sobre a representação ainda, Jacques Aumont e Michel Marie, e Eric Bentley, podem nos dar algumas bases teóricas, a partir de pontos de vista diferentes e independentes, que podem, contudo, ser complementares. Sob a visão de Aumont e Marie, genericamente o processo de representação pode ser entendido por “uma operação pela qual se substitui alguma coisa” (2003, p.255). Essa definição, de maneira bastante curiosa, aproxima-se do próprio processo do truque ilusionista. Para Bentley, mais próximo das artes representativas, “o jogo da representação define uma equação

mínima pela qual, dentro de certa moldura, A encarna B para o olhar de C (que está fora dela)” (*apud* XAVIER, 2003, p.9); ou, como vemos, um ator encarna um feiticeiro, para o espectador fora da tela, já para o homem dentro da tela, aquele é realmente um feiticeiro.

Outro termo que faz necessário um esclarecimento é o de diegese. A noção de diegese — escrita também diégese — aqui utilizada tem por base as visões de autores como Patrice Pavis (1991), que retoma principalmente os valores teatrais ligados a este termo; e de Jacques Aumont e Michel Marie, que defendem uma noção relacionada ao cinema. As concepções defendidas, no entanto, concordam em uma ideia geral de diegese como o espaço ficcional que o filme apresenta. A ideia de ficção retoma noções de narratividade e encenação, ao recriar um espaço similar, mas independente da realidade.

Pavis faz a distinção entre diegese e *mimesis*, onde a diegese seria o “material narrativo”, enquanto *mimesis*, a instância da representação. Pavis ressalta ainda que a diegese quando apresentada de forma “natural” esconde seus mecanismos de ficcionalização e encenação (1999, pp.96-97), formato que se tornou dominante no cinema chamado clássico narrativo, como veremos no capítulo dois, que aborda a linguagem clássica do cinema. Aprofundando esta visão, Aumont e Marie retomam as teorias de Étienne Souriau, que defende a diegese como a história que é representada na tela. “É diegético tudo o que supostamente se passa conforme a ficção que o filme apresenta, tudo o que essa ficção implicaria se fosse supostamente verdadeira” (*apud* AUMONT; MARIE, 2006, p.77).

Os autores buscam ainda na visão de Christian Metz, semiólogo francês que se debruçou longamente sobre a questão cinematográfica, uma definição para o termo; para quem esta é “a instância representada do filme, ou seja, o conjunto da denotação fílmica: a própria narrativa, mas também o tempo e o espaço ficcionais implicados na e por meio da narrativa, e com isso as personagens, a paisagem, os acontecimentos e outros elementos narrativos, porquanto sejam considerados em seu estado denotado” (*apud* AUMONT; MARIE, 2006, p.78).

Como resume Flávia Cesarino Costa, “diegese é o processo pelo qual o trabalho de narração constrói um enredo que deslancha de forma aparentemente automática, como se fosse real, mas numa dimensão espaço-temporal que não inclui o espectador” (2005, p.32). A diegese forma assim o amplo espectro da narrativa fílmica, onde narrativa e representação de alguma forma se confundem, particularmente no cinema,

onde a instância que narra se instala antes de tudo na câmera, dispositivo este que produz a imagem, onde residirá a representação.

Ainda que de forma rudimentar — devido às perturbações à crença no mundo cênico, ou seja, na impressão de realidade que o filme provoca, pelos olhares para a câmera, pela atuação bastante teatral, pelo pouco realismo do cenário, entre outros elementos —, é esse o espaço em que se passa a curta narrativa do filme *Le monstre*. Ao entrarem em cena, o feiticeiro conduz o homem a sentar-se, enquanto fala e gesticula sobre algo grandioso. Em seguida ele traz para o cenário um caixão de onde tira um esqueleto, que irá levantar e dançar a partir dos seus gestos mágicos. Durante todo o ritual em que o esqueleto dança, cresce, diminui e se transforma, o feiticeiro faz gestos com as mãos como se o controlasse magicamente. Utilizando roupas e panos, as transformações e algumas movimentações são escondidas. O feiticeiro dirige-se constantemente ao homem, mostrando-lhe sempre algo mais incrível em sua mágica.



Figs. 5 a 8: *Le monstre*: O feiticeiro controla o esqueleto.

O homem, que assiste ao ritual, se assusta com o levantar do esqueleto e participa de toda a ação reagindo aos acontecimentos e falando com o feiticeiro, voltando algumas vezes suas reações e gestos para a câmera, em alguns rápidos olhares;

como quando ele parece querer demonstrar o quanto acha bela a mulher que toma o lugar do esqueleto. Esta mulher aparece na parte final do filme, quando o feiticeiro transforma o esqueleto nela. O homem que observa o feiticeiro parece se apaixonar pela mulher; ela, no entanto, o despreza. Em seguida, o feiticeiro a transforma novamente no esqueleto, para ira do homem apaixonado.



Figs. 9 e 10: *Le monstre*: O homem se apaixonou pela mulher.

É evidente aqui o processo representacional de que se embute o cinema através de seus próprios códigos imagéticos. Podemos falar de um “imaginário projetado” — ou o uso da imaginação na criação da representação, como entendido pela filosofia aristotélica —, na reconstrução do Egito antigo, o que se dá através de recursos próprios à ficção — cenário, figurino, objetos de cena, o gestual do feiticeiro, e através da montagem, que neste filme já se mostra como um desdobramento do uso do corte (recurso cinematográfico).

A intenção de dissimular os cortes no filme — desconsiderando-se a trepidação da película — demonstra o mesmo intuito de encobrir o mecanismo do “truque” que existe em *Escamotage d'une dame...*. Contudo, em *Le monstre*, isso ocorre dentro de uma ficção caracterizada por um espaço que se separa daquele que o espectador ocupa; e, diferente de *Escamotage d'une dame...*, este espaço quase não se refere ao do espectador — salvo por alguns olhares lançados pelos atores à câmera, recurso muito utilizado no teatro do século XIX, denominado “à parte”. E ainda, pela teatralização de alguns gestos, que parecem querer tornar evidente para o espectador, a ação que está em curso na tela.

Se por um lado *Escamotage d'une dame...* apresenta uma relação mais direta com o realismo, ou seja, a imagem se assemelha ao que reconhecemos, pelo senso comum, ao que existe no campo do real, e *Le monstre* apela à fantasia como forma de

fuga desse realismo; por outro lado, é ele que demonstra uma elaboração mais complexa do uso do dispositivo fílmico, particularmente através da montagem e da encenação. Tanto o apelo realista, como a composição cênica e a montagem serão elementos fundamentais no cinema, após sua consolidação no modelo clássico narrativo, fundado em Hollywood.

Observa-se assim nesses filmes, e principalmente em *Le monstre*, o gérmen de uma linguagem própria, que o cinema vinha desenvolvendo já nesse período, principalmente a partir da elaboração do corte pela montagem. Através dela, o cinema narrativo se afirmaria como forma dominante de expressão, e chegaria à sua consolidação a partir dos anos 20, no chamado paradigma clássico hollywoodiano, que não foi a única expressão que o cinema apresentava, mas um modelo dominante e fortemente influente. Abordaremos esse período mais adiante, explorando o que significou a consolidação da linguagem clássica. Contudo, o que se observa já no primeiro cinema é a presença de uma linguagem, ainda em aspecto rudimentar, juntamente com a narratividade e o drama.

A linguagem fílmica toma forma através da manipulação de elementos imagéticos e sonoros oferecidos pelo cinema para a produção de sentidos⁹; ou seja, nos vários níveis em que o cinema se expressa visual e sonoramente, ele desenvolve o seu léxico. Para isso está também em jogo a visão do realizador, a partir do que a representação toma forma. Posteriormente, quando o cinema consolida modelos narrativos, as regras genéricas passam a tomar parte importante na composição tanto cênica, quanto da linguagem, determinando muitas vezes os recursos estéticos que podem ser utilizados pelo realizador. Exploraremos mais diretamente essa questão, também quando tratarmos do cinema clássico narrativo, modelo no qual isso ocorre mais evidentemente. A linguagem que este cinema irá consolidar, no entanto, será a que o primeiro cinema começa com Méliès e outros a desenvolver, ainda sem regras tão fortemente pré-estabelecidas.

⁹ É importante ressaltar aqui o levantamento histórico feito por Jacques Aumont e Michel Marie (2006) sobre a noção de linguagem cinematográfica, e sobre o seu surgimento no pensamento teórico do cinema. Segundo os autores, a partir da ideia, surgida nos anos 20, de que, se o filme diz algo, ele “comunica um sentido”; entende-se, portanto, que tem uma linguagem. Muitos teóricos tentaram extremar essa relação com o verbal — como Eisenstein —, buscando os equivalentes imediatos no cinema, das frases e até palavras. Contudo, é no conceito de código, trazido com a semiologia, por Christian Metz, em quem Aumont e Marie se baseiam, que melhor se esclarece que o cinema não teria uma língua, mas sim, expressa uma linguagem; linguagem esta feita de códigos, onde “cada um rege, de um ponto de vista parcial e particular, certos momentos ou certos aspectos dos enunciados fílmicos” (*apud* AUMONT; MARIE, 2006, p.128).

Em autores como Marcel Martin (2005) e André Bazin (1991), teóricos fundamentais do cinema, podemos encontrar abordagens que se referem ao desenvolvimento da linguagem cinematográfica em pelo menos três níveis: primeiramente, através da imagem de natureza fotográfica e na sua relação com o real; em seguida, nas articulações dessa imagem, através dos dispositivos próprios do cinema, como a montagem, o plano-sequência, o *close-up* etc; e finalmente, “com o desenvolvimento de estéticas da transparência” (AUMONT; MARIE, 2006, p.178), que significou fundamentalmente a invisibilidade da câmara e da montagem, e que se tornou um estilo dominante no cinema, e através da qual a linguagem cinematográfica teve um direcionamento decisivo na sua expressão técnico-artística no período clássico, na forma de produzir sentidos para o espectador neste cinema.

Marcel Martin (2005), em seu livro sobre a linguagem cinematográfica, originalmente publicado em 1955¹⁰, apresenta uma defesa da imagem como dispositivo primeiro no processo de produção de sentidos. Para o autor, “o que distingue o cinema de todos os outros meios de expressão culturais é o poder excepcional que lhe advém do facto de a sua linguagem funcionar a partir da reprodução fotográfica da realidade”. (sic) (p.24). Martin, porém, adverte quanto à relação direta entre cinema e realidade, que estaria em um discurso que tornaria isso implícito nesse meio. De acordo com essa ideologia, o cinema, que deriva da máquina, seria o reproduzidor da realidade através da imagem, de forma inquestionável. Esse discurso esteve presente nas teorias de alguns dos primeiros historiadores do cinema, posteriormente sendo discutida como a “ideologia do real” (AUMONT, 2002). Martin é um dos muitos teóricos que refutaram essa ideologia. O autor busca em Christian Metz uma reflexão crítica sobre a representação e a linguagem fílmica, que acredita que a representação é sempre “mediatizada” pelo tratamento fílmico.

Se o cinema é linguagem, é porque ele opera com a imagem dos objectos, não com os objectos em si. A duplicação fotográfica [...] arranca ao mutismo do mundo um fragmento de quase-realidade para dele fazer o elemento de um discurso. Dispostas de forma diferente do que surgem na vida, transformadas e reestruturadas no decurso de uma intervenção narrativa, as efígies do mundo tornam-se elementos de um enunciado (sic) (METZ *apud* MARTIN, 2005, p.24).

O pensamento de Christian Metz aproxima-se do que reconhecemos da filosofia aristotélica, a partir da qual a autonomia do mundo da imagem reside justamente na

¹⁰ A versão que utilizamos como referência bibliográfica para este trabalho é a tradução da edição francesa de 1985, realizada pela editora portuguesa Dinalivro, em 2005.

transformação que a arte opera do real, a partir de seus próprios meios miméticos e da ordenação que apresenta desse novo mundo que ela apresenta. É importante não ignorarmos neste espaço, o papel do realizador desse período, como um interventor, na sua expressão individual através da imagem, como ressalta Marcel Martin (2005). Há, na imagem produzida, uma necessidade de se produzir sentido, para que haja um entendimento por parte do espectador, o que se dá de forma mais complexa a partir do desenvolvimento da linguagem. Evidencia-se assim, a ligação entre a linguagem, a produção de sentidos do filme para o espectador e o estilo¹¹ do próprio realizador, na forma como ele constrói a representação fílmica.

Tornado linguagem graças a uma *escrita* própria, que se incarna em cada realizador sob a forma de um *estilo*, o cinema transformou-se, por esse motivo, num meio de comunicação, de informação, de propaganda, o que não constitui, evidentemente, uma contradição da sua qualidade de arte (sic) (MARTIN, 2005, p.22).

Contudo, a ideologia do real promove um “esquecimento” da intervenção do artista e relaciona diretamente a imagem a seu referente real. André Bazin (1991), que também refutou fortemente essa ideologia — apesar de ter sido criticado por ter associado fortemente ao cinema à expressão do real —, afirma em seu famoso artigo *O mito do cinema total*¹², que o cinema, antes de ser uma fiel reprodução da realidade, é um produto da interação entre elementos mecânicos (físicos) e a intervenção humana, o artista e seu olhar, que permite moldar essa expressão realística, porém não real.

O mito guia da invenção do cinema é, portanto, a realização daquele que domina confusamente todas as técnicas de reprodução mecânica da realidade que apareceram no século XIX, da fotografia ao fonógrafo. É o mito do realismo integral, de uma recriação do mundo à sua imagem, uma imagem sobre a qual não pesaria a hipoteca da liberdade de interpretação do artista, nem a irreversibilidade do tempo (BAZIN, 1991, p.30).

¹¹ Adotamos aqui a definição de estilo (individual) dada por Jacques Aumont e Michel Marie: “O estilo é a parte de expressão deixada à liberdade de cada um, não diretamente imposto pelas normas, pelas regras de uso. É a maneira de se expressar própria a uma pessoa, a um grupo, a um tipo de discurso. É também o conjunto de caracteres singulares de uma obra de arte, que permitem aproximá-la de outras obras para compará-la ou opô-la.” (2006, p. 109). O termo “estilo de grupo” (*group style*), com o qual David Bordwell (2008a) qualifica as características salientadas na expressão de um conjunto. Este é o caso do estilo clássico, onde um sistema de práticas e normas rege o coletivo das obras produzidas nesse período. Por outro lado, quando ocorre a ruptura individual com um sistema, “a novação e a singularidade”, tratamos de um estilo pessoal. O estilo pode ser visto assim, como qualidade individual, como conjunto.

¹² Este texto, publicado originalmente em dois artigos no influente jornal francês, *France-Observateur*, em abril de 1953 e janeiro de 1954, foi condensado em um texto único e publicado conjuntamente com outros artigos no livro *Qu'est-ce que le cinéma?*, pela editora francesa Éditions du Cerf. O livro se tornou uma das mais importantes publicações tanto para o pensamento teórico do cinema, quanto para o conhecimento das teorias bazinianas, compilando artigos de grande importância sobre questões essenciais da teoria fílmica, como realismo, montagem, e linguagem.

No Brasil a publicação recebeu o título de *O que é o cinema?*, em 1991, pela editora Brasiliense.

Por outro lado, é uma exacerbação dessa mesma noção, que irá configurar o que se defendeu posteriormente como a “ideologia da transparência”. Se a ideologia do real se relaciona mais diretamente com a imagem e a noção de real que ela evoca; a ideologia da transparência é vista na articulação das imagens, a partir da linguagem que o cinema desenvolve, tendo nos dispositivos da câmera e da montagem suas principais ferramentas. Falamos de dispositivo, pois entendemos tanto a câmera como a montagem neste processo, pelo desdobramento técnico-estético que oferecem, e o que se produz a partir disso na imagem, como a forma como se relacionam na imagem as figuras por ela retratadas, as articulações tempo-espaciais que a justaposição de imagens oferece, entre outras noções.

Muitos autores se debruçaram amplamente em discussões sobre a ideologia da transparência, da qual se revestiria o cinema. O “cinema total”, como o define André Bazin (1991), residiria na cena que se apresenta absorva em si mesma, como uma realidade plena. Em *Le monstre*, vemos esse mecanismo operar de forma rudimentar, mas ainda assim, mais evidente que em *Escamotage d'une dame...*, já que essa ilusão se construiria no engodo proposto pelo cinema narrativo, no qual, através da linguagem, o mundo proposto pela imagem não sofre interrupções, e se mostra contínuo, e dentro dele, os dispositivos de produção nunca estão evidentes; ao contrário, são escondidos, para que o espectador não seja “lembrado” do mundo real, o qual ele habita, enquanto assiste à projeção¹³. Mais à frente abordaremos essa questão e a ideologia do real, e como foram discutidas por Bazin e posteriormente levada a termos mais extremos, com a ideologia da transparência, como a interpreta Jean-Louis Comolli (2010).

Le monstre se insere justamente em um período de transição entre a não-narratividade e o cinema narrativo, no qual emergia uma linguagem própria, particularmente a partir da montagem. Porém ambos os dispositivos (linguagem e montagem) ainda não se mostravam solidamente desenvolvidos. Pode-se falar em uso do corte neste filme, mas não de uma montagem realmente articulada no sentido narrativo. Méliès busca, no uso do corte em seu filme, a “descrição” do número de mágica. Contudo, ao mesmo tempo, no cenário, no figurino e mesmo na continuidade

¹³ O filme de Méliès se apresentaria como um mundo independente, ou que ocorre em uma realidade da qual não participamos como espectador, e esta separação é reforçada pela linguagem, que esconde os vestígios da produção fílmica, ou qualquer traço que lembre ao espectador do mundo real e externo à imagem.

espaço-temporal que a justaposição de imagens permite, Méliès conta-nos uma estória linear, que mantém grande coerência com a temporalidade “real”.

Entram em jogo aqui esses dois elementos, que podemos observar nos filmes analisados: o realismo inerente à representação fílmica e o uso da montagem como elemento narrativo. Em relação à montagem, como nos diz André Bazin (1991), é ela então que diferencia o cinema da fotografia animada e das outras artes de representação do movimento; ou seja, é aquilo que empresta ao cinema uma linguagem. Citando André Malraux, Bazin aponta que é a montagem o dispositivo que “constituía o nascimento do filme como arte” (*apud* BAZIN, 1991, p.67). Assim, em *Le monstre*, a montagem, diferente de *Escamotage d'une dame...*, estabelece uma relação não de descontinuidade da imagem através do corte, mas, inversamente, de continuidade, através da linguagem. No entanto, nessas realizações, nem a própria linguagem do cinema e nem a montagem encontravam-se ainda desenvolvidas dentro das suas potencialidades, como se daria em anos seguintes.

A representação englobaria assim, os personagens, seus gestos e outros elementos cênicos, que se referem a uma realidade externa à cena, mas conhecida do espectador por um senso comum, e ainda a instância narrativa, que envolve os personagens em uma ação. Esse processo não ocorre da mesma forma no primeiro filme analisado, onde nem a montagem, nem outro elemento qualquer, retoma uma representação com intuito narrativo.

Torna-se importante aclararmos aqui o uso do termo cena, quando falamos mais propriamente da narratividade fílmica. A noção de cena no cinema, ainda que de forma discutível, entendida como o espaço onde acontece propriamente a ação, porém, sem confundir-se com necessariamente com a sequência fílmica. Diferente de autores como Marcel Martin (2005), André Bazin (1991) e Jean-Claude Carrière (1994), que não particularizam o uso do termo “cena”, em alguns casos tornando-o sinônimo de “sequência”¹⁴; David Bordwell (*apud* RAMOS, 2005b) individualiza a cena, identificando-a como unidade dramática fundamental na construção do estilo narrativo

¹⁴ Jacques Aumont e Michel Marie encontram em dois campos o entendimento do conceito de sequência. No campo da segmentação, também apoiados na sintagmática de Christian Metz, a sequência se define como “sintagma cronológico não alternante, com elipses”, ou seja, como um seguimento de planos em que relações temporais de sucessividade diegética são marcadas, o encadeamento de um plano ao seguinte podendo ser feito por uma elipse mais ou menos clara (o que diferencia a sequência da cena, que não tem elipse)” (2006, pp.268-269). Já no campo narratológico, a sequência é entendida como a sucessão de acontecimentos, não necessariamente planos. Quando a sequência se vê contida em um plano, estabelece-se o que comumente conhecemos como “plano-sequência”.

clássico de cinema. Bordwell busca na sintagmática de Christian Metz uma definição para o termo. Segundo Metz, o termo ganha o valor de um conjunto de ações que se passa em determinado tempo e espaço.

A “grande sintagmática” (Metz, 1968) definiu a cena como uma das formas possíveis de segmentos (= conjuntos de planos sucessivos) da faixa-imagem, aquela que mostra uma ação unitária e totalmente contínua, sem elipse nem salto de um plano ao plano seguinte - enquanto a seqüência mostra uma ação seguida, mas com elipses. (Tal definição é difícil de ser aplicada, pois no mais das vezes é difícil apreciar se de um plano ao plano seguinte, a continuidade temporal é perfeita ou não.) (AUMONT; MARIE, 2006, p.45).

No cinema clássico, a clareza na determinação do tempo e do espaço de cada cena, obedecendo a uma motivação realista de composição, é um dos pilares nos quais se baseia a narrativa desse sistema. Tratando-se de um modelo no qual há uma grande necessidade de composição, através da imagem e das ações nela descritas, como aponta David Bordwell (*apud* RAMOS, 2005b), o tempo, o espaço e os personagens são claramente definidos na narrativa e na representação clássica através da *mise-en-scène* e da narrativa, que juntas, expõem as ações dos personagens, encadeadas cena a cena — e neste caso, a cena é um segmento fechado, onde se passa uma determinada ação, como vimos em Metz, de tempo e espaço definidos — por uma causalidade que rege este gênero.

Utilizamos o termo “ação” aqui, segundo o esclarecimento de Patrice Pavis, como um “conjunto de *processos* de transformações visíveis em cena e no nível das *personagens*, o que caracteriza suas modificações psicológicas ou morais” (1999, p.2). É a sequência dada pelo encadeamento de ações que determina a fábula, ou enredo. Enquanto a trama e a representação se unem para representar e “contar” essa estória, é através da apresentação de ações que se sucedem e se ligam por uma causalidade maior, que essas duas instâncias expõem a fábula.

Na imitação em verso pelo gênero narrativo, é necessário que as fábulas sejam compostas num espírito dramático, como as tragédias, ou seja, que encerrem uma só ação, inteira e completa, com princípio, meio e fim, para que, assemelhando-se a um organismo vivente, causem o prazer que lhes é próprio. Isto é óbvio. (...) Assim, nos acontecimentos consecutivos, um fato sucede a outro, sem que entre eles haja comunidade de fim (ARISTÓTELES, 2003, p.38).

O que vemos em *Escamotage d'une dame...*, como em *Le monstre*, é essa representação de ações simples, sem necessariamente um enredo a desfiar, ou que envolva personagens psicologicamente determinados e de objetivos definidos. Em *Le monstre*, vemos uma tentativa mais evidente de “contar uma estória”, na qual

personagens, ações, espaço e tempo se relacionam de forma mais ou menos dramática na narrativa, a partir da composição desses elementos através de cenários, figurinos, interpretações e gestos.

Poderíamos então falar de *mise-en-scènes* incipientes nos dois casos, ainda que em diferentes graus de consciência dramática? Se tratamos aqui de cenas constituídas através da interação entre esses elementos imagéticos com o intuito de exprimir sentidos, decerto pode-se pensar em encenação. O que implicaria, certamente, a intenção, antes de tudo, de representar, de encenar uma ação e com ela contar uma história. No entanto, o uso do termo *mise-en-scène* implica ainda a observação de uma organização mais complexa, inerente às origens teatrais modernas e ao posterior desenvolvimento cinematográfico da cena, a partir de dispositivos próprios deste meio.

Por outro lado, apontar como *mise-en-scène*, neste ponto, as duas realizações, é entender que ambos os filmes trazem em si intenções artísticas nas suas expressões cênicas e, mais do que isso, que carregam a noção de cena autônoma, de um mundo próprio da diegese construído nos dois casos. A questão da autonomia da cena como a defendemos, não extingue a relação da cena (do mundo diegético) com o real, pois mantém este como referente para a sua construção de uma realidade paralela, da qual o espectador não pode participar ativamente, mas com a qual pode se identificar de diversas maneiras. Peter Szondi (2001), em relação ao teatro, fala do drama absoluto na sua relação com o espectador, onde o que é mostrado pela representação não revela suas formas de composição — as instâncias autorais, ou de produção —, nem é declaradamente dirigido ao público, o que também ocorre no cinema narrativo clássico.

Há ainda a questão da montagem, que em ambos os filmes ainda é utilizada de forma elementar e, digamos, mais ligada ao pictórico no primeiro caso, já que as noções de tempo e espaço narrativos não são exploradas de forma consistente. A partir disso, voltamos às noções defendidas por Marcel Martin e Andrè Bazin, sobre a relação entre a montagem e a noção de real no cinema. Essa relação irá se estabelecer de diversas formas na construção da linguagem fílmica, porém, na visão desses dois teóricos, sob duas tendências básicas. Martin e Bazin separam os diretores — circunscritos por Bazin entre 1920 e 1940, porém alargado por Martin para além disso — entre aqueles que se preocupam com a imagem, e aqueles que se preocupam com a realidade. Para Martin, isso significaria basicamente o reconhecimento de dois grupos de realizadores: os que se ocupam da plástica da imagem e os que se ocupam da montagem. Essa oposição o leva a crer que o realizador que se ocupava da realidade estava principalmente no cinema

mudo, onde “a montagem *evocava* o que o realizador queria dizer; em 1938, a planificação *descrevia*” (MARTIN, 2005, p.297). Após o desenvolvimento e a institucionalização da linguagem cinematográfica, um outro olhar é lançado sobre a montagem e sobre a própria linguagem, já por um realizador que se ocupa com imagem e com a sua expressão, buscando através dela fazer emergir sua visão. Como defende Martin, “finalmente, pode dizer-se que o realizador *escreve* directamente em cinema” (sic) (ibidem).

E pode dizer-se, esquematizando ainda, que o período, em que a linguagem (imagem, montagem) tinha um papel dominante, corresponde ao triunfo dos «cerebrais», enquanto o abandono progressivo da linguagem tradicional marca a preponderância dos «sensoriais» e da sua visão plástica, liberta da obsessão da conceptualização (sic) (MARTIN, 2005, p.297).

Contudo, entre o início do desenvolvimento da linguagem fílmica no primeiro cinema e a sua consolidação posteriormente, diversos elementos tiveram que se associar ou desenvolver no cinema, dos quais até mesmo as preocupações do realizador cinematográfico, o desenvolvimento de dispositivos tecnológicos e a as formas de produção de sentido que este meio descortinava. Essas transformações se deram em um período no qual as próprias artes e a sociedade sofriam mudanças fundamentais para suas posteriores configurações. Dessa forma, o entendimento do contexto histórico no qual o cinema surge e se desenvolve, torna-se crucial para uma melhor compreensão do desenvolvimento da linguagem fílmica, que se iniciava no primeiro cinema, particularmente no que isso modifica tanto a produção artística, quando a percepção da sociedade em relação às artes.

1.3.Primeiro cinema ou *early films*

É fundamental erigirmos um painel mais amplo do primeiro cinema, no ensejo de entendermos mais claramente a formação da cena fílmica neste período inicial da expressão fílmica; para tanto, nos apoiamos em autores diversos, buscando visões importantes e distintas para essa compreensão mais abrangente. Nos baseamos principalmente na revisão histórica proposta por alguns desses autores — como Tom Gunning e André Gaudreault, também discutidos por Flavia Cesarino —, que embalam o pensamento de uma nova historiografia do cinema sobre os primeiros anos do cinema e sua expressão artística distinta. Este é um pilar central para nosso entendimento sobre

o fim do projeto não-narrativo para o cinema e o impulso narrativo que este tomou a partir da segunda década do século XX.

A nova historiografia demonstra que considerar o cinema como um sistema isolado é uma postura muito mais normativa do que propriamente científica. Há um processo histórico em curso que é maior do que o cinema: ele engloba as mídias pré-cinema, o cinema dos primeiros tempos, o cinema institucional, o vídeo, o computador, a televisão de alta definição, as mídias interativas (COSTA, 2005, p.98).

A proposta para uma nova historiografia do cinema irá nascer desse pensamento no qual a realidade social proposta é visto através de seu conjunto formal de relações, ou seja, através de suas práticas, de seus recursos e de sua expressão. A noção de um cinema ainda inicial, ou em desenvolvimento, como encontramos em autores como Georges Sadoul (1963) e Noël Burch (1992), frente à uma noção revista, nos parece errônea. Esses autores enxergavam no cinema dos primeiros anos o primitivismo da linguagem fílmica — quase um cinema “infantil” —, o que fez Burch nomeá-lo de “cinema primitivo”. Ainda que o autor mesmo se mostre um crítico desse pensamento, baseado em uma historiografia antiga, ele não consegue se divorciar totalmente dessa visão, acabando por externar uma visão realista deste meio, associando a ele práticas que não lhe são naturais.

Flávia Cesarino Costa aponta que o termo “cinema primitivo” se basearia em uma visão determinista, segundo a qual o cinema haveria sempre buscado desenvolver-se narrativamente, e que centra sua teorização no que se denominaria mais tarde cinema clássico narrativo, o cinema da encenação — forma que se tornou a expressão dominante no cinema chamado clássico. A partir dessa nova abordagem à história do cinema, particularmente no tocante ao seu período inicial, historiadores como Tom Gunning e André Gaudreault, abordados por Flávia, defendem uma visão na qual não haveria a acreditada primazia da linguagem institucional ou clássica no cinema (*apud* COSTA, 2005, p.34). Essa afirmação contradiz o que muitos historiadores e teóricos, como os citados Georges Sadoul e Noël Burch, acreditavam, que o cinema havia nascido com uma vocação para narrar, contar histórias, e que essa aptidão iria se desenvolver ao longo dos anos, até chegar a uma forma madura, em seu auge, a partir dos anos 20. Ainda que combatida, essa visão perdurou longamente no cinema, fazendo com que o termo “cinema primitivo” se mantivesse em autores inclusive contemporâneos, como Jacques Aumont. Mais oportunamente, no capítulo dois, discutiremos o uso do termo por este autor. Quanto à oposição ao conceito de

primitivismo no cinema, podemos ver no próprio filme de Méliès, *Escamotage d'une dame...*, e principalmente em cinemas como o dos irmãos Lumière, um cinema de um maior apelo documental, uma vocação ao realismo imagético, que vai servir como base tanto para um cinema narrativo, quanto para um cinema de “mostração”¹⁵.

Tom Gunning apresenta e defende o uso da expressão *early films* — ou *early cinema* — para designar esse período inicial do cinema, que denota um conjunto de práticas relativas à produção e à exibição dos filmes, que se modificariam por demandas socioeconômicas, para se consolidarem na constituição do que posteriormente chamaríamos de cinema, como um lugar determinado para a projeção da imagem em movimento. Já Costa, dá preferência ao termo “primeiro cinema”, termo que será adotado por este trabalho, e que traduz para nossa língua, de forma bastante consciente, o sentido da expressão *early films*.

A história do primeiro cinema, assim como a história do cinema em geral, tem sido escrita e teorizada sob a hegemonia dos filmes narrativos. Os primeiros realizadores como Smith, Méliès e Porter têm sido estudados fundamentalmente do ponto de vista de sua contribuição para o filme como meio de contar histórias, particularmente para a evolução da montagem narrativa. Apesar destas abordagens não serem totalmente mal orientadas, elas vêem apenas um lado do problema e potencialmente distorcem tanto o trabalho daqueles cineastas quanto as verdadeiras forças que moldam o cinema antes de 1906 (GUNNING *apud* COSTA, 2005, p.91).

A noção de primeiro cinema é fundamental assim, para que entendamos essas “verdadeiras forças que moldam o cinema antes de 1906” e os processos que posteriormente levaram o cinema a integrar à sua expressão a dramaticidade e a narrativa —, sendo ambas recursos emprestados de outras artes, particularmente o teatro e a literatura. É ainda relevante essa abordagem, no que nos desperta para um “efeito” de dramatização pelo qual irá passar o cinema deste período, de crucial importância para a institucionalização deste meio como arte. Sem querer avançar demasiadamente na questão, mas apontando para um importante elemento de reflexão, o qual pretendemos retomar posteriormente no texto, atualmente observa-se um possível fluxo contrário no cinema narrativo, podendo-se falar na contemporaneidade de um efeito de “desdramatização” no cinema e nas artes representativas em geral, como apontam

¹⁵ O termo mostração foi definido pelo teórico André Gaudreault, em oposição ao narrativo no cinema. A mostração dominaria o cinema de atrações, como forma fílmica onde as imagens de sucedem sem a necessidade de uma lógica narrativa que as ligue. Muitos filmes do primeiro cinema mesclaram a mostração e a narratividade, sendo a primeira década dominada pela mostração, e a segunda, pela narratividade (COSTA, 2005).

autores como Hans-Thies Lehmann (2007). Discutiremos isso no capítulo três, à propósito do debate sobre cinema contemporâneo que propomos.

Retomando a noção de dramatização que infundiu-se no primeiro cinema, Flavia Cesarino Costa defende a divisão deste período em duas décadas, seguindo a proposta da nova historiografia, demarcando dois momentos distintos desse meio, “em que se destacam um primeiro período não narrativo (1894 a 1908), (...) e um segundo período (1908 a 1915), de crescente narratividade.” (2005, p.34); ou seja, dois momentos de distintas expressões moldadas no cinema. Arlindo Machado identifica, entretanto, que ao longo de todo o primeiro cinema, uma grande diversidade de tendências se apresentava na produção de filmes narrativos, ou não; como as atualidades (filmes que buscavam documentar acontecimentos ao vivo, ou reencená-los para a câmera, como incêndios e terremotos, nas chamadas “atualidades reconstituídas”) (*apud* COSTA, 2005, p.11); os *chase-forms* (filmes de perseguição e primeira forma narrativa considerada própria do cinema). Nestes últimos principalmente, Gunning identifica o “cinema de atrações” (*apud* COSTA, 2005, pp.51-52), uma tendência dominante do cinema “exibicionista”, que misturava filmes de imagens do cotidiano, shows de ilusionismo, apresentações de dança, entre outras manifestações, sem necessariamente um encadeamento narrativo, ou lógico entre as imagens apresentadas. Tudo isso compõe o vasto painel que representou o primeiro cinema, tornando este um período misto, onde ainda não havia um projeto de cinema definido, como o conhecemos hoje.

Ismail Xavier destaca que nesse período, dois tipos de reação mais comuns ao advento do cinema se pronunciaram: a daqueles que acreditavam no cinema como um meio propício à representação dramática; e daqueles que criam que o cinema seria justamente o meio de ruptura com a representação dramática, já tão explorada no teatro, inaugurando “um universo de expressão sem precedente” (2003, p.37). Devido a diversas razões, entre as quais o interesse comercial que despertava, o projeto de um cinema representativo e narrativo conformou-se como a forma dominante de expressão desse meio.

De forma mais ampla, o que leva a esse direcionamento é o que autores como Leo Charney, Vanessa Schwartz e Tom Gunning apontam, como o advento da modernidade nas sociedades europeia e americana, particularmente, e que se deu no início do século XX. As diversas transformações que se operaram em níveis socioeconômico e artístico nesse período provocaram modificações determinantes nas formas de comunicação, de mobilidade e de expressão; atingindo assim inevitavelmente

o cinema, que, além de meio de expressão, identifica-se justamente como o meio privilegiado de expressão da modernidade, pela qual ele foi criado, através do avanço tecnológico.

A demanda por entretenimento para as massas, o aumento do consumo, o encurtamento das distâncias e o aumento da velocidade das comunicações, com o desenvolvimento de novas tecnologias de transporte e comunicação, entre outros fatores; todas essas mudanças exerceram grande influência sobre o cinema em seu surgimento e no desenvolvimento de seu processo de produção fílmica. O cinema se tornou rapidamente um meio de expressão transfronteiriço, diferente do entretenimento “local” que promoviam o teatro, o circo, o *vaudeville*, ou os museus; cruzando as fronteiras geográficas e mesmo culturais, através da reprodução técnica, tornou-se então possível que um filme fosse realizado em Paris, copiado em Londres e exibido em Nova York.

Também na esfera da expressão artística, e no tocante à “escolha” do cinema pelo projeto narrativo e representativo, essas mudanças, particularmente as ocorridas no campo tecnológico, foram grandes influenciadores. Como entende Flavia Cesarino Costa (2005), amparada por Charles Musser e Tom Gunning, três fatores principais podem ser destacados como fundamentais para essa estruturação. Um fator primordial foi o próprio desenvolvimento tecnológico do cinema — através do aperfeiçoamento dos recursos da câmera, que se torna mais leve e permite maior mobilidade; e da montagem, o que ajudou a abrir espaço no cinema para o surgimento de formas narrativas que se aproveitavam do múltiplo ponto de vista, das ações simultâneas, ou paralelas, entre outras formas de articulação da imagem. Outro fator era a demanda por algo “novo” que já era sentida pelos realizadores e produtores de filmes, já que, após a primeira década de sua existência, o cinema passou por uma crise de público, que já se mostrava “entediado” com o cinema de atrações. E como terceiro fator, a própria demanda comercial do meio, que fez o cinema se narrativizar, ficcionalizar e representar, como no teatro sério ou dramático burguês — o que diferenciava claramente o cinema do espetáculo de variedades, e afirmava sua busca por uma chancela de arte. A institucionalização do cinema como meio artístico, significava também encontrar um público próprio, que poderia sustentá-lo.

Em seus primeiros filmes¹⁶, no entanto, o cinema não demonstrava uma necessidade narrativa muito evidente ou elaborada. Entretanto como apontam alguns estudiosos, haveria, mesmo nesses filmes aparentemente “simples” e sem a intenção de narrar, a vontade de exibir algo que, em muitos casos, era uma realidade manipulada. Vemos esse tipo de intenção no filme de Louis Lumière, de 1895, *Repas de bébé* — em tradução literal: “A refeição do bebê” —, no qual Andrée Lumière, o bebê, é alimentado pelo pai, Auguste Lumière, irmão do diretor, e observado pela mãe, Marguerite Lumière; vemos as pessoas envolvidas de forma clara e frontal, apertadas em um espaço da mesa, de forma a caberem na tela e não como se realmente estivessem posicionados para uma refeição. Pai e mãe não olham um para o outro, nem para a câmera. Apenas a mãe conversa com a criança, porém nunca a encobrindo. Já o bebê se distrai com a câmera, a “quem” ele chega a oferecer um biscoito, certamente se voltando para o operador do cinematógrafo.



Figs. 11 e 12: *Repas de bébé*: posições à mesa arranjadas.

A intenção de representar algo cotidiano, que apresentasse um ambiente “natural”¹⁷, era um projeto comum nesse cinema, em realizações que retratavam a vida

¹⁶ Arlindo Machado faz uma ressalva quanto à consideração de um período “inicial” do cinema a partir do marco da projeção do primeiro filme dos Lumière — *A saída dos operários da fábrica Lumière* (1895) —, por não ser esta a primeira manifestação de manipulações e experiências associadas à imagem em movimento e à projeção na história da humanidade:

“Estamos tão condicionados a um modelo de cinema que nem sempre nos é fácil perceber a sua diversidade e a descontinuidade de sua história. Mesmo se abstrairmos toda a história anterior e admitirmos a convenção de que o cinema nasce com os irmãos Lumière no Grand-Café de Paris, ainda assim há todo um período de obscuridade que precisa ser reconstituído, que é justamente o período representado pelos seus dez ou 15 primeiros anos, o período portanto imediatamente anterior ao enquadramento institucional do cinema. (sic)” (*apud* COSTA, , p.11).

¹⁷ Segundo Patrice Pavis, a impressão de real é um dos objetivos do naturalismo, que através do cenário, da fala e da interpretação dos atores reforça a impressão de *mimesis* do real, supondo que tudo se passa em um mundo outro, separado da realidade onde habita o espectador. Bem próximo ao que discutimos aqui da visão de Christian Metz (2006), Pavis defende que o naturalismo, como “a estética burguesa da arte como expressão psicológica esforça-se para camuflar todo o trabalho significante da encenação, trabalho de produção de sentido, dos discursos e dos mecanismos inconscientes da cena”. Jacques

cotidiana burguesa. A burguesia, classe social mais evidente no patrocínio da produção cinematográfica, “sempre procurou elaborar uma estética que apresentasse as obras como expressão do real” (2006, p.21). Através da máquina — e não poderia ser de outra forma, para esta camada da sociedade que despontou na Revolução Industrial —, a burguesia buscava no desenvolvimento tecnológico, no qual a própria invenção do cinema se baseava, a sustentação de uma cultura de consumo de massa. O cinema oferecia assim um espaço por excelência ao entretenimento coletivo, como já observava Walter Benjamin à propósito da natureza técnica de reprodução do cinema; além de ser expressão fortemente representativa desse grupo social, que emergia econômica e socialmente.

O cinema é o reproduzidor do movimento e da noção de perspectiva forjada no Renascimento e consolidada com o Iluminismo — pensamento de “luzes”, contra o obscurantismo de uma nobreza decadente e ociosa, sobre a qual prevalece uma burguesia ativa e economicamente dominante. O cinema se faz na luz e com a luz mostra a verdade a partir do registro feito pela máquina — ou pelo menos é o que desejam subentender seus realizadores. O cinema é a ilusão que reproduz a vida. A montagem é a nova técnica que permitirá articular acontecimentos, ações, tempo e espaço fílmicos de forma a contar histórias de vida.

Pela necessidade de tornar-se um meio autossustentável economicamente, agradando ao seu público, cada vez mais exigente, o cinema irá buscar na narratividade e na encenação, os pilares de um projeto de arte. Mas essa transição de cinema de imagens cotidianas, para um cinema declaradamente ficcional e narrativo, que busca seus próprios códigos de linguagem, vai se dar num período logo inicial para este meio e de grandes transformações na sociedade. O primeiro cinema irá se caracterizar mais pela multiplicidade de expressões fílmicas e pelo vastíssimo número de realizações, do que por uma suposta inocência nas suas intenções artísticas, como longamente se afirmou. Esse cinema dará origem ao cinema narrativo clássico, um cinema de encenação, não mais teatral, mas puramente cinematográfico, afirmam alguns autores; pois passaria a se utilizar de seus dispositivos técnicos — entre os quais

Aumont e Michel Marie traçam uma resumida definição do termo em seu *Dicionário teórico e crítico de cinema* (2006), recorrendo a Boris Eichenbaum: “Não existiu movimento cinematográfico reivindicado como naturalista, mas a crítica aproximou com frequência certas obras dessa estética (por exemplo, determinados aspectos da corrente neorrealista, que foi, às vezes, caracterizada como descendência longínqua do Naturalismo). De modo mais amplo, o cinema narrativo surgiu, em seu início, como inteiramente marcado por essa tendência: ‘tem-se o costume de falar do ‘Naturalism’ do cinema e de admiti-lo como sua qualidade específica’ (Eichenbaum 1927)” (*apud* AUMONT; MARIE, 2006, p.210-211).

fundamentalmente a câmara e a montagem — na construção da uma encenação calcada no tempo e espaço propriamente filmicos.

1.4.O realismo no cinema: Impressão de realidade e representatividade

Barthélémy Amengual, após haver reconhecido a impossibilidade de definir o realismo, já que é muito fácil de confundir realidade e verdade, já que se pode sempre encontrar certos aspectos do real em todas as sortes de gêneros e obras não realistas, já que também a sinceridade do cineasta é insuficiente, mas que o pacto de confiança que o espectador estabelece com ele é fundamental, pois se o público é persuadido de que o *metteur-en-scène* quer ludibriar (e de fato ele pode se utilizar dos meios de o fazer), ele não terá a impressão de realidade possível apesar da acumulação de todos os efeitos de real mais profícuos (...) (apud PRÉDAL, 2007, p.40)¹⁸.

A vocação realista da imagem fílmica, relativamente à sua natureza fotográfica e à sua correlação com o mundo visível, foi examinada por estudiosos como os citados, André Bazin, Jacques Aumont e outros; porém aqui nos restringiremos a uma precisa definição do realismo oferecida por René Prédal, configurou-se como uma tendência natural desse meio, como “um gênero, e sobretudo uma maneira de ver; isto é, precisamente, um estilo” (2007, p.35)¹⁹ no desdobramento dramático dessa arte.

Isso nada tem a ver com a noção de realismo como movimento artístico, que se define por reivindicar “a construção de um mundo imaginário que produz um forte efeito de real, mas procura também, e contraditoriamente, recuperar uma certa capacidade de idealidade, para dizer alguma coisa sobre o real” (AUMONT; MARIE, 2006, p.253). Isso quer dizer que, o Realismo como movimento, foi operado no cinema sob a relação que este meio mantém com o real através da imagem, e da motivação realista que acabou por reger a narrativa fílmica e a *mimesis* da representação. Aumont e Marie ainda esclarecem que, no cinema, “quase todos os movimentos que dele se afastaram, ou que reagiram contra o Realismo, respeitaram, no entanto, em parte, o programa de adequação ao real ou de revelação do real” (idem).

Foi através de mecanismo quase reverso à visão que o cinema se tornou o meio que primeiro alcançou a técnica da reprodução da imagem, de forma a causar mais

¹⁸ No original: « *Barthélémy Amengual, après avoir reconnu l'impossibilité de définir le réalisme parce qu'il est trop facile de confondre réalité et vérité, parce qu'on peut toujours retrouver aspects du réel dans toutes sortes de genres et d'oeuvre non réaliste, parce qu'aussi la sincérité du cinéaste est insuffisante mais que le pacte de confiance que le spectateur engage avec lui est fondamental car si le public est persuade que le metteur-en-scène veut le tromper (et en effect Il le peut s'il y met les moyens), il n'y aura pas l'impression de réalité possible malgré l'accumulation de tous les effets de réel le plus réussi* », tradução nossa.

¹⁹ No original: « *un genre et surtout une manière de voir, c'est-à-dire, précisément, un style.* », tradução nossa.

fortemente a impressão de realidade, que, de tão potente “faz o espectador crer na existência real do referente” (PRÉDAL, 2007, p.35)²⁰; não porque se creia que este real se “refaça” materialmente no cinema, ou que o filme contenha alguma materialidade real, como a experimentamos no mundo à nossa volta; mas uma crença em que a tela reproduz algo que reconhecemos, pelo senso comum, como relativo à um referente real. A impressão de realidade seria assim, o resultado da operação mental do espectador, reforçada, paradoxalmente, pela imaterialidade fílmica (AUMONT; MARIE, 2006), pois o espectador está ciente de que não se trata do real, ou da realidade, o que está a sua frente, mas de uma representação desta em uma tela.

Pois se pode admirar que o cinema foi de forma muito rápida universalmente reconhecido como parecido enormemente com o real, ainda que Mudo e em Preto e Branco. Questão de MOVIMENTO que se junta à fotografia sem dúvida, isso podendo ser tido como o termo de uma tendência da arte de reproduzir aquilo que é percebido pelos sentidos, de imitar o mais exatamente possível a natureza, além disso, com a idéia subjacente de que “a imagem-retrato não é mais somente uma imagem analógica, mas uma imagem que foi produzida para conter um pouco da idéia do que o artista usou por modelo” (AUMONT *apud* PRÉDAL, 2007, p.38).²¹

A impressão de realidade, dessa forma, é produzida tanto em *Escamotage d'une dame...*, como em *Le monstre*, mas de formas distintas, ou a partir de diferentes estímulos. No primeiro, a impressão de realidade se cria através da presença de pessoas na tela — a identificação com a antropomorfia —, e também no cenário e nos objetos, que servem para caracterizar o espaço onde um espetáculo como esse pode ocorrer — gerando a identificação com o ambiente e com a prática do ilusionismo. Não há, no entanto, crença no truque como uma mágica real. Pode haver o susto, ou a surpresa diante do truque, já que não se sabe anteriormente o que poderá acontecer à mulher que desaparecerá, e mesmo se ela irá voltar depois que desaparece. Já em *Le monstre*, a impressão de realidade ocorre não somente por causa da presença de corpos, ou do cenário, mas também, e principalmente, pelo conjunto ficcional que a soma desses elementos representativos — como figurino, a iluminação e as performances dos atores — proporciona através da proposta narrativa do filme.

²⁰ No original: « le spectateur croira à l'existence réelle du référent », tradução nossa.

²¹ No original : « Car on pourrait s'étonner de constater que le cinéma ait été si vite universellement reconnu comme ressemblant énormément au réel, bien que Muet et en Noir et Blanc. Question de MOUVEMENT qui s'ajoute à la photographie sans doute, celui-ci pouvant être reçu comme le terme d'une tendance de l'art à reproduire ce qui est perçu par les sens, à imiter le plus exactement possible la nature avec, d'ailleurs, l'idée sous-jacente que 'l'image-portrait n'est pas seulement une image analogique, mais une image qui a été produite pour contenir un peu de l'idée que l'artiste se fait du modèle.' ». Grifos do autor. Tradução nossa.

A questão da impressão de realidade no cinema foi certamente um tema bastante debatido na teoria fílmica. Muitos autores enxergam este processo como um resultado do efeito provocado pelo simulacro²² visual que somente este meio oferece (entre outros AUMONT, 1994 e 2002 e PRÉDAL, 2008), porém essa noção apenas condensa grande parte das teorias sobre a questão. Nos anos 60, Christian Metz (2006) redigiu um breve artigo sobre a impressão de realidade no cinema, *A respeito da impressão de realidade no cinema*²³, que se tornou, por longo tempo uma referência para o pensamento teórico sobre o tema, ao construir uma abordagem que dialoga com outras áreas do pensamento, particularmente com a psicologia. As outras artes de representação também são incluídas pelo autor nessa análise, com o intuito de comparação entre os efeitos de realidade produzidos por elas e pelo cinema.

Segundo Metz, tanto o cinema como o teatro abraçam as noções de ilusão e identificação, isso dentro da denegação fundamental nesses meios em sua relação com o real. Segundo Patrice Pavis, “essa denegação institui a cena como lugar de uma manifestação de imitação e de ilusão (e, conseqüentemente, de uma identificação); porém ela contesta o engodo e imaginário, e recusa reconhecer na personagem um ser fictício, fazendo dela um ser semelhante ao espectador” (1999, p. 89). Para o autor, a denegação, que é conceito estudado longamente pela psicanálise, revela-se um processo de raízes profundas no inconsciente, que se instala a partir da relação de identificação que o espectador estabelece ao assistir a um espetáculo — seja este teatral, cinematográfico, ou outra forma representativa. Através desse processo, o espectador experimenta um prazer que provém do reconhecimento do “ego outro catártico” —, ou seja, aquele que se apresenta na tela —, e, a partir disso, a denegação que se instala é o desejo desse espectador, que transita entre aproximar-se deste ego, e se distinguir-se dele (PAVIS, 1999, p.200).

No cinema, no entanto, essa relação de identificação se acentua, através da imagem fílmica, que produz um efeito mais forte sobre o espectador, ao desencadear processos de fundo primariamente psicológico, perceptivos e afetivos de participação mais aguçados. Segundo Metz, a imagem cinematográfica tem o poder de dirigir-se

²² A noção de simulacro aqui utilizada retoma o valor defendido pelo filósofo Jean Baudrillard, onde o simulacro não é o real, sendo sua simulação, porém existindo por si mesmo. No caso o cinema, este se apresenta como um simulacro da vida real, oferecendo uma experiência diferente do real, um novo “espaço plástico”, como designado por Jacques Aumont (2002, p. 136 e cap. 5).

²³ O texto foi originalmente publicado na revista *Cahiers du cinéma*, em 1965. A versão em português pertence à publicação brasileira *A significação no cinema*, livro que compila alguns importantes artigos do autor sobre o cinema, em uma publicação da editora Brasiliense, de 2006.

como “evidência”, como um “é assim”, de forma afirmativa. A impressão de realidade seria aquilo que nos dá, diante do filme, o sentimento de estarmos assistindo a “um espetáculo quase real” (METZ, 2006, p.16), emprestando assim uma certa credibilidade ao que é visto; mas não uma credibilidade total, não uma crença absoluta no real.

A visão de Christian Metz se desdobra ainda, em uma investigação sobre os meios que produzem essa impressão de realidade frente à representação. E é com base nos estudos psicológicos de Rudolf Arnheim e na teoria cinematográfica de Jean Mitry — mantendo essa dicotomia analítica entre os campos da psicologia e do cinema —, que Metz começa a construir sua teoria sobre a impressão de realidade.

Em Jean Mitry, Metz pinça o conceito de “transferência de realidade” (*apud* METZ, 2006, p.25) — tão essencial na compreensão dos filmes de Méliès, particularmente em *Escamotage d’une dame...* —, já que esta “implica uma *atividade* afetiva, perceptiva, e intelectual, cujo impulso inicial só pode ser dado por um espetáculo parecido com o do mundo real” (idem)²⁴, ou seja, o cinema é esse espaço, onde diversos gatilhos acionam o processo de transferência ao longo da exibição. Metz destaca a partir disso, duas instâncias que diferenciam o cinema de outras artes visuais, mormente a pintura e a fotografia: primeiramente a noção de movimento — sendo que o que percebemos, na verdade, é a aparência do movimento —; e as percepções de tempo e volume, às quais somos levadas pelo próprio movimento aparente.

A relação entre tempo e movimento no cinema, se instala na constante atualização do objeto ou corpo mostrado pela imagem, uma vez que o “espectador percebe sempre o movimento como *atual*” (METZ, 2006, p.21)²⁵. Ou seja, o movimento dos corpos os atualiza, os coloca continuamente no presente, sempre acontecendo. Contudo, apesar de atual, o movimento é algo imaterial, oferecendo-se somente ao olhar, e não ao tato, tanto no mundo real, quanto na sua projeção cinematográfica; e portanto, como defende Metz, torna-se impossível reproduzi-lo, mas somente “reproduzi-lo” pela imagem. Este seria um dos pilares da impressão de realidade no cinema, pois, como “impressão”, ela não existe materialmente, mas se traduz como uma reprodução de algo de que temos referência no mundo real e transferimos essas percepção do real. Segundo o autor, neste meio ocorre que “os objetos e personagens que o filme apresenta aparecem somente como efígie, mas o movimento que os anima não é uma efígie do movimento, ele aparece realmente” (2006, p.22).

²⁴ Grifo do autor.

²⁵ Grifo do autor.

É essa qualidade de “re-produção” do movimento que separa o cinema, e também o teatro, das artes de reprodução estáticas, como a pintura e a fotografia, no tocante à impressão de realidade. Segundo Barthes, citado por Metz, estes meios, mesmo com as “participações” mais intensas não produziriam a “ilusão autêntica” (*apud* METZ, 2006, p.22); escaparia a essas artes, além do tempo, a percepção de volume, também emprestada pelo movimento, que, por exemplo, “descola” o objeto do fundo. Assim, para Metz, no cinema, “a impressão de realidade é também a realidade da impressão, a presença real do movimento” (*ibidem*).

Esse sentimento de real que a impressão de realidade passa ao espectador não é um engano, trata de uma crença não plena, baseada na convenção. Refutando a noção de “ilusão parcial de realidade” de Rudolf Arnheim, que defende que o teatro seja mais convincente que a ficção cinematográfica (*apud* METZ, 2006, pp.25-26), Metz defende que no teatro o que é percebido não é uma ilusão de realidade, mas a própria realidade. O autor ainda se dedica a traçar a diferenciação entre esses dois meios, e a identificar as distintas percepções de realidade que proporcionam ao espectador. O filósofo alemão Johan Karl Friedrich Rozenkrantz, citado por Christian Metz, entende que, no teatro exige-se do espectador que “ele assuma uma posição em relação a estes atores muito reais, e não tanto que ele se identifique com os personagens encarnados por eles” (*apud* METZ, 2006, p.23). Isso se daria principalmente pela presença física dos atores, que se sobreporia à exigência do posicionamento do espectador, em detrimento à tentação de “percebê-los como protagonistas de um universo ficcional” (METZ, 2006, p.23). Ou seja, a lembrança constante do real pela materialidade dos corpos dos atores, operaria contrariamente à crença no “real fictício”, ou na realidade da ficção.

Já no cinema, Metz identifica a valorização da identificação do espectador com o personagem, justamente pela maior distância, ou pela separação material que este meio promove entre o espectador e a realidade a que ele assiste. “Ao isolar de modo estanque a ficção da realidade, o cinema desarticula de vez essas resistências e remove todos os obstáculos à participação” (METZ, 2006, p.25). Isso resultaria para Metz, em uma percepção da realidade no cinema, não tão próxima, nem tão viva, como no caso do teatro, e por isso conferiríamos a ela certa credibilidade.

A impressão de realidade que o filme nos dá não se deve de modo algum à forte presença do ator, mas sim ao frágil grau de existência dessas criaturas fantasmagóricas que se movem na tela incapazes de resistir à nossa constante tentação de investi-las de uma “realidade” que é a da ficção (noção de

“diegese”), de uma realidade que provém de nós mesmos, das projeções e identificações misturadas à nossa percepção do filme (METZ, 2006, p.23).

Neste ponto Metz determina a necessidade de diferenciar as duas instâncias nas quais a impressão de realidade é provocada, e que no cinema, a torna mais forte. De um lado, a impressão de realidade se liga à diegese, ao universo ficcional, “pelo ‘representado’ próprio a cada arte” (METZ, 2006, p.26)²⁶. Em outra instância, a impressão de realidade é provocada pela “realidade dos *materiais* usados em cada arte para a *representação*” (idem)²⁷. Assim, Metz aponta que, tanto no cinema, como no teatro, coabitariam essas duas instâncias, a diegética e a percepção de realidade material (idem). Essas instâncias se fortaleceriam e enfraqueceriam mutuamente, de acordo com o nível de percepção que provocam. Dessa forma, o teatro trabalha, segundo o autor, com um material de natureza viva e “demasiadamente real”, o que enfraqueceria a credibilidade da realidade diegética (METZ, 2006, p.26). Paradoxalmente, o distanciamento, ou melhor, a separação da realidade fílmica do mundo do espectador, através da projeção, reforçaria no cinema o sentido da realidade diegética.

O autor entende a partir disso, que o teatro não consegue atingir esta mesma relação com a realidade que o cinema proporciona ao espectador, pois o teatro é a própria vida, o espaço real. Já no cinema, a diegese projetada, permite à “irrealidade” fílmica ser investida de realidade. Além disso, o teatro, ao dividir a realidade com o espectador, se diferencia do cinema, já que neste ocorre a “segregação dos espaços” (MICHOTTE *apud* METZ, 2006, p.24). Este conceito o autor busca em Albert Michotte, psicólogo belga que estudou o sentido do tato. Para Michotte, o tato seria o árbitro maior da realidade para o espectador. Na relação entre os mundos da realidade fílmica e do real — o qual habitamos —, vivido pelo espectador, o tato seria o mais forte índice de lembrança — através das várias formas de contato físico —, da noção do nosso próprio corpo e do mundo exterior; vindo a interferir na ficção, e a nos lembrar a todo momento, do mundo real, onde vivemos (*apud* METZ, 2006, p.24).

A teorização sobre a percepção da imagem pelo espectador, sobre a qual nos debruçamos, no caso do cinema, relaciona-se não apenas com as noções de imagem como um elemento plano, mas passa por questões que envolvem a relação do espectador com o conteúdo do que está sendo apresentado. Essa dicotomia caracteriza o que Aumont identifica como a “dupla realidade perceptiva das imagens” (2002, p.97), a

²⁶ Grifo do autor.

²⁷ Grifos do autor.

partir do que se compreende que a representatividade da imagem no cinema é baseada em uma ilusão tanto visual (física), quanto psicológica. Aumont e Marie destacam neste âmbito os “fenômenos de participação” (2006, p.166), que envolveriam a percepção e a afetividade do público em relação à imagem; ou ainda, o reconhecimento e a rememoração, sob a visão de Ernst Gombrich (*apud* AUMONT; MARIE, 2006, p.166). Esses processos poderão determinar uma mais ou menos forte impressão de realidade pelo lado do espectador. Pelo lado do filme, no entanto, essa *mimesis* do real se dá através da representação fílmica, como vimos, como um conjunto que traz imagem, drama e narratividade em uma expressão homogênea do real. Falamos aqui da produção de sentidos através da imagem, ou melhor, da projeção da visão daquele que realiza o filme, sobre o real, ou sobre uma realidade proposta.

Esse realismo cinematográfico, de fato, apresenta-se ulteriormente como uma herança do realismo dramático do teatro sério burguês, instalado por Diderot no século XVIII, como identifica Ismail Xavier (2003). A importante relação que o cinema traçou com o teatro veio a definir não apenas a forma realista como esse meio construiu sua representação, mas antes disso, a própria ideia de se tornar uma arte de representação.

A “importação” da cena teatral para o cinema marca assim uma primeira etapa do desenvolvimento dramático desse meio, na qual, tanto o drama²⁸, quanto o realismo e a narrativa irão se desenvolver nas telas. Entretanto, esse desenvolvimento não se deu de forma cronológica, ou mesmo em um sentido intencional de aprimoramento do cinema como arte, como acreditaram alguns autores. Hoje muitos teóricos do cinema e do teatro concordam, entre eles o Patrice Pavis (1999), Jacques Aumont (2000 e 2008) e Ismail Xavier (2003), que a cena dramática teatral foi trazida para o cinema em seus anos iniciais, porém só vindo a se conformar na sua segunda década, quando o cinema consolidava sua linguagem, no início do desenvolvimento do chamado “período clássico” do cinema, ou clássico narrativo. É nesse momento em que a *mise-en-scène*, como observa Jacques Aumont, torna-se a arte máxima do cinema, e o encenador (*metteur-en-scène*), encarnado pelo diretor, é visto como seu artista (2008, p.139).

Essa estrutura irá se estabelecer como dominante na apresentação do cinema, algo de que falaremos mais detalhadamente no próximo capítulo, no qual abordaremos

²⁸ O termo “drama” carrega em si uma gama de significados, entre os quais Patrice Pavis destaca a noção de gênero, que aponta drama como o drama psicológico (1999, p.109). O drama é ainda um dos gêneros do teatro, o qual está ligado à encenação, enquanto o épico se liga à narrativa, e o lírico, ao canto (*idem*). Pavis, além disso, localiza o drama como designação para o texto dramático teatral (*idem*). A abordagem que daremos aqui ao termo, busca sua origem teatral, referindo-se à representação dramática, particularmente aquela proposta pelo teatro sério burguês, de Diderot.

o cinema clássico hollywoodiano e a *mise-en-scène* cinematográfica. No entanto, é importante a compreensão de que o cinema, em seu surgimento, não foi concebido como um meio artístico — reza a lenda, que o próprio Louis Lumière, haveria declarado que o cinema era uma invenção sem futuro —, menos ainda uma arte de intenção dramática, ou sequer narrativa, como vemos em muitos dos filmes desse período. Nesse cinema inicial, não havia tampouco o reconhecimento do *metteur-en-scène* como a fonte de uma visão artística, como já era aceito no teatro²⁹.

Os processos representativos que ocorrem tanto em *Escamotage d'une dame*, quanto em *Le monstre* apresentam semelhanças visuais, porém com diferentes intenções dramáticas e narrativas. O primeiro filme não traz um interesse narrativo, como era comum nesse cinema e apenas busca rerepresentar o ilusionismo dos *vaudevilles* através do dispositivo cinematográfico, retomando elementos do espetáculo de variedades, mas que neste caso é apresentado para um público inicialmente não presente, mas imaginário, considerado de maneira coletiva e genérica — contudo, como seria em uma apresentação ao vivo, em forma de quadro fixo. O momento em que o ilusionista volta para agradecer, em um filme mudo, ilustra bem esta questão, pois o retorno dele indicaria o sucesso do truque, que deveria ser percebido por aplausos efusivos e contínuos; algo que não ouvimos e nem poderíamos, uma vez que o filme além de mudo (ou surdo), não é feito diante de uma platéia, o que pode ser percebido pela posição da câmera e de sua frontalidade e proximidade ao assunto. O retorno para o agradecimento é a forma de representar o que se entende como uma boa recepção do público desse tipo de espetáculo, saciando uma expectativa fundada no senso comum, do que seria “natural” neste caso.

²⁹ A figura do encenador foi alavancada no teatro, a partir do final do século XIX por nomes como André Antoine, Vsevolod Meyerhold, Erwin Piscator, Edward Gordon Craig, Adolphe Appia, Max Reinhardt, entre outros. O teatro moderno apresenta uma multiplicação da produção e da reflexão teatral pela Europa, através de uma expressão de roupagem moderna, que passa a valorizar como figura central o encenador, aquele que pensa e coordena a cena teatral. Em uma diferenciação fundamental, Jean Roubine distingue o encenador, ou diretor (*metteur-en-scène*) do *regisseur* no teatro. Antoine encarna sem dúvida o primeiro, pois enquanto o segundo exerce a função de organizar materialmente o espetáculo (1998, p.24), a obra do encenador ultrapassa noção de marcação de entradas e saídas, tornando-se algo mais abrangente. “A verdadeira encenação dá um sentido global não apenas à peça representada, mas à prática do teatro em geral” (idem).



Fig. 13: *Escamotage d'une dame...*: O ilusionista faz dele mesmo um ilusionista.

Já em *Le monstre*, o ilusionismo não é mais apresentado como um truque de um mágico que está frente ao seu público, mas o de um feiticeiro que tenta impressionar um outro homem, que está ao seu lado, dentro da própria imagem. As referências a um mundo externo são poucas e se resumem a alguns olhares em direção à câmera, por parte do homem que assiste ao ritual mágico. A impressão de uma cena autônoma, ou seja, de um “mundo da imagem”, um mundo plástico, representativo e dramatizado, é mais forte neste filme. Esta sensação é construída através de elementos como o cenário pintado em profundidade, e com o qual os atores se relacionam; a presença de personagens; o mundo mágico dos “truques” forjados na montagem, que assim pertencem exclusivamente à diegese; e principalmente pela criação de um espaço ficcional, porém representativo do imaginário do público — que é o Egito antigo —, onde se desenvolve uma pequena narrativa, ainda que de forma incipiente.

O que está em jogo nestes filmes, e em diversos outros que populavam o primeiro cinema, é essa relação com o real, que a partir de convenções e expressões fundadas no teatro, trouxeram ao cinema diferentes formas de representação. Porém, a partir de quando a narratividade se instala como forma dominante nesse meio, reforçando o potencial de representação que o cinema tem, os filmes assumem com mais força o casamento entre a naturalização dos gestos e da configuração do tempo e do espaço, concomitante a um esforço para ocultar os vestígios da produção; e a representação simbólica, que permitem uma fuga para o fantástico, para o mundo da fantasia. Essa junção será moldada pela narrativa, que irá determinar o nível em que cada uma dessas expressões irá se instalar no filme.

A representatividade visual, apesar de forte em ambos os filmes de Méliès que analisamos, se difere pelo sentido que quer exprimir em cada um deles. No primeiro filme, o propósito maior a se atingir é a apresentação de um número de ilusionismo ao

público. A caracterização do cenário, bem como o figurino do mágico e de sua acompanhante não servem a uma dramatização mais elaborada que a retomada de um espetáculo conhecido do público. Já em *Le monstre*, começando pelo título, o fantástico extrapola o limite dos feitiços e se apresenta em toda uma atmosfera recriada através do figurino, do cenário grandioso, dos objetos e principalmente dos gestos. A mágica não é um truque, ela é a crença no poder do feiticeiro de reanimar os mortos, de criar monstros. Por outro lado, há um homem comum, que assiste a tudo e demonstra tédio com as mágicas, porém apaixona-se pela figura feminina surgida entre os feitiços. O feiticeiro apresenta seu poder, mas este poder de transformar pessoas e objetos não agrada ao homem. A “ilusão” não está no truque do feiticeiro, mas na crença na imagem, no mundo referenciado onde um homem tem poderes mágicos e pode fazer surgir uma mulher tão bela, que desperta a paixão de outro homem.

A noção de representação nos dois filmes analisados se liga principalmente à ideia de caracterização de uma atmosfera — no primeiro filme, a atmosfera de um espetáculo de mágica apresentado em um teatro; e no segundo, uma história que se passa frente a um cenário de antigo Egito. No caso do último filme, sua cena se complexifica ao ser “acrescentada” a ela uma relação entre personagens, através da troca de olhares e de expressões; soma-se a isso a caracterização exterior destes personagens e a dramatização de suas ações.

No entanto, esse período do cinema no qual os dois filmes de inscrevem, como veremos mais à frente, não apresentava um projeto de representação como o conhecemos hoje. Vemos os olhares fugazes para a câmera, no caso de *Le monstre*, e os olhares dirigidos diretamente para a câmera, em *Escamotage d'une dame...*, algo que vai se tornar menos comum no cinema, quando este começar a se voltar para a concepção de uma cena, onde a quarta parede é intensamente respeitada³⁰. Além disso, as atuações dos atores são fortemente marcadas pelos gestos exagerados e repetitivos, como em *Le monstre*, onde o homem comum, que, ao se apaixonar, ajoelha-se em declarada paixão

³⁰ A noção de quarta parede foi diretamente herdada do teatro burguês, do qual o cinema adquiriu os elementos de sua *mise-en-scène*. Segundo definição de Patrice Pavis, a quarta parede seria a “parede imaginária que separa o palco da platéia. No teatro ilusionista (ou naturalista), o espectador assiste a uma ação que se supõe rolar independentemente dele, atrás de uma divisória translúcida” (1999, p.315 e 316). Esse seria uma dos preceitos de *mise-en-scène* mais canonicamente respeitados pelo cinema clássico narrativo, onde o “engodo filmico”, como nomeia Jacques Aumont (1994, p. 29) se baseia sobretudo em nunca revelar, ou nunca permitir que o espectador perceba os dispositivos de produção do filme.

pela mulher, e ainda gesticula para a câmera, demonstrando o quanto admira sua beleza física³¹.

Essas duas realizações servem assim de base para um entendimento sobre o quão produtivo e múltiplo era o primeiro cinema em suas expressões. Méliès, que é considerado um dos primeiros encenadores no cinema, justamente por demonstrar em seus filmes a constante preocupação em coordenar os elementos da imagem, de forma a construir neles expressões coerentes e individualmente reconhecíveis; explora de forma bastante ampla aquilo que o cinema pode oferecer, transitando entre a não narratividade e a narratividade; entre o simbolismo da representação e a naturalização das ações e dos acontecimentos; e entre a representação dramática e a imagética. Essas são relações, que dizem respeito a como o cinema trata a noção de realismo, e que no primeiro cinema serão encontradas em diversas combinações, com a chegada do cinema clássico, irão se estabelecer em uma forma rigidamente consolidada e codificada, a partir da narratividade e da representação; ou seja, baseados na narrativa e na *mise-en-scène*³².

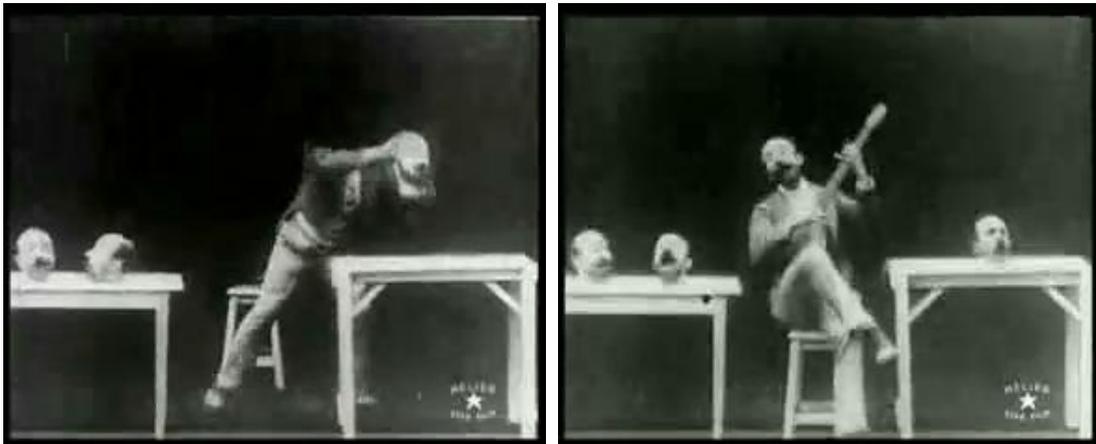
1.5. Montagem e narrativa no primeiro cinema

Nos filmes de ilusionismo, Méliès necessitava de grande aparato técnico para que a “mágica” funcionasse aos olhos do público, já que agora a via através dos olhos da câmera. Em *Un homme de tête* (1898), seu truque de tirar cabeças é ainda mais impactante porque o ilusionista multiplica os objetos na imagem e os mantém em movimento — ao serem tiradas do pescoço, as cabeças são colocadas em mesas ao lado, e seguem falando e se contorcendo para a câmera e entre si. O cenário de fundo preto é simples, contando apenas com duas mesas e um banquinho, onde repousa um instrumento de cordas similar a um banjo. O filme é uma apresentação de truques, bem característica do cinema de atrações, que, como o espetáculo de variedades, onde muitas vezes os filmes eram exibidos, misturava gêneros de entretenimento, como o ilusionismo e a música. Apesar de se tratar de um filme mudo, ele expressa de alguma

³¹ Este tipo de atuação era muito comum nas comédias e melodramas teatrais do século XIX.

³² Na visão bastante abrangente de alguns autores, como John Gibbs (2003), a *mise-en-scène* seria o conjunto dos elementos cênicos no qual se reúnem, desde a montagem, até o tom e a atmosfera atingidos pela cena, em um projeto de cena autônoma, expressiva e significativa. Se ainda no caso dos dois filmes analisados, o termo *mise-en-scène* parece demasiado complexo para a proposta de encenação que oferecem; por outro lado, percebe-se já nesses filmes a intenção de reconstruir uma atmosfera, ainda que descolada de um intuito narrativo. A montagem virá para tornar esse processo de criação cênica ainda mais intrincado.

forma a música; Méliès se apresenta tocando um instrumento musical, acompanhado por cabeças que cantam em coro.



Figs. 14 e 15: *Un homme de tête*: O jogo visual de Méliès.

Os filmes de George Méliès transitam, como vimos, entre a narratividade e a não narratividade, contudo, em ambos os casos, apresentam, em geral, forte caráter de encenação, devido à preocupação do realizador, tão evidente, com o elemento visual. O intervalo de tempo entre as realizações de *Escamotage d'une dame...* e *Le monstre* corrobora o desenvolvimento de técnicas visuais nos filmes de Méliès, particularmente das trucagens³³; e ainda um aprimoramento no caráter representacional, que tornou-se mais complexo em seus filmes. Porém isso não se caracterizou como um desenvolvimento linear da visão de Méliès, ou da expressão dramática de seus filmes. O filme *Le voyage de Gulliver à Lilliput et chez les géants*, de 1902, adaptação de trecho do famoso livro de Jonathan Swift, e que conta com cenários que ressaltam o efeito de perspectiva e de espaço; efeitos visuais bastante expressivos — como o uso de maquetes, de maquiagens de caracterização — e trucagens e outros recursos de montagem bastante apurados — como o uso da dupla exposição fílmica, de fusões, entre outros —, é no entanto anterior a *Le monstre*, de 1903, porém visualmente muito mais elaborado que este.

³³ O termo “trucagem”, bastante usado no cinema, refere-se ao efeito criado pela intervenção física no material fílmico com intenção de gerar uma ilusão visual. Como definem Jacques Aumont e Michel Marie, “é trucagem toda manipulação na produção de um filme que acaba mostrando na tela alguma coisa que não existiu na realidade” (2006, p.293).



Figs. 16 a 19: *Le Voyage de Gulliver...*: Efeitos visuais e trucagens.

Mas a questão narrativa em *Le Voyage de Gulliver...* chama bastante atenção, não apenas por ser uma adaptação, como Méliès e tantos outros realizaram nesse período, mas pela forma como essa narrativa desdobra-se no cinema, através do elemento da montagem. Neste filme é possível vislumbrar o poder da montagem como dispositivo de narração, não somente no lado externo à imagem — ou seja, pela justaposição de planos —, mas principalmente no interior dela.

Pela estória, Gulliver é um gigante em Lilliput, e por isso quando chega a essa terra, é aprisionado, amarrado ao chão e ameaçado pelos pequeninos habitantes do país. Já na Terra dos Gigantes, Gulliver é um invasor minúsculo, que tem que lutar para não ser esmagado. No filme de Méliès, a dupla impressão da película (ou seja, quando o filme fotográfico é exposto duas vezes, e a cada exposição uma parte do negativo fica descoberta, sendo impresso na luz) cria a imagem composta de pessoas de dois tamanhos. O resultado na imagem é uma combinação dentro do próprio quadro, feita na montagem, a partir da utilização do recurso da dupla impressão.

Outro expediente utilizado por Méliès, que se revela através da montagem dentro do quadro, é a composição em profundidade, onde um personagem é colocado no primeiro plano da imagem, e outro mais ao fundo, dando a impressão de diferentes tamanhos. A profundidade dos cenários, particularmente em Lilliput, é explorada dessa

maneira, como vemos nas imagens que relacionam os personagens pequenos e o personagem gigante, que ocupa um espaço maior do quadro, ao ocupar o primeiro plano da imagem. Ele também ocupa esse plano na relação com o cenário, tornando-se aparentemente muito maior que a cidade, que é desenhada em profundidade, para “dentro” da imagem.

Há ainda na filmografia de Méliès, o recorrente recurso dos desaparecimentos e aparecimentos, também utilizados neste filme. Méliès povoa sua imagem de efeitos visuais, como explosões e efeitos especiais, como quando Gulliver levanta do chão até sua mesa um tipo de cabine, onde está a princesa de Lilliput. A montagem é utilizada neste caso para reforçar o impacto visual desses efeitos, acentuando a dramaticidade da imagem fílmica. Assim, é possível perceber que o dispositivo da montagem transita entre o intra e o extra fílmico, e entre o narrativo e o dramático. Muitos autores, entre os quais David Bordwell (2008) e Jacques Aumont (2008), irão discutir uma possível oposição entre a montagem e a *mise-en-scène* na construção fílmica. Contudo, em alguns casos, esses autores irão entendê-la como crucial para a composição cênica.

A montagem se tornou certamente um dos elementos que mais debates e análises suscitou no cinema. Nos anos 50/60, ela estaria no cerne de uma discussão “política” em relação à *mise-en-scène*, que bipolarizava o pensamento teórico e crítico na França — e que acabou se alastrando pelo ocidente —, ao debater o conceito de autor no cinema, o qual se ligava diretamente à noção de *mise-en-scène*. De um lado, a deificação do diretor cinematográfico como encenador e por isso autor de um filme, aquele que dominava o uso de dispositivos como a montagem, em favor de sua encenação, deixando evidente sua assinatura — ou a distinção estilística desse realizador através da cena fílmica. Essa figura era representada por nomes como Alfred Hitchcock e Howard Hawks. De outro lado, representado pelo discurso de Michel Mourlet e seu “movimento” macmahonista³⁴, sustentava-se o pensamento que apontava como encenadores os realizadores que baseavam suas expressões fílmicas em narrativas e *mise-en-scènes* transparentes, ou seja, nas quais os dispositivos fílmicos, como a câmera a montagem, não se evidenciassem, mantendo a regra crucial de transparência do modelo clássico. Diretores como Fritz Lang, Otto Preminger e Raoul Walsh eram eleitos verdadeiros encenadores nesta visão, em filmes que traziam um conjunto em que

³⁴ Os macmahonistas eram um grupo de críticos franceses da década de 60, que se reunia e programava o cinema Mac Mahon, a partir de sua seleta escolha. Eles valorizavam um quarteto principal de cineastas, nos quais reconheciam uma estética da “pura direção”. Esses realizadores eram: Raoul Walsh, Otto Preminger, Joseph Losey e Fritz Lang, este último, por seus filmes feitos nos Estados Unidos.

a encenação era o elemento em evidência, e não o encenador. Apesar da acirrada oposição nos anos 50/60, os polos desse debate sobre o reconhecimento do encenador fílmico, acabaram por se aproximar posteriormente, se alastrando pelo mundo ocidental; e apesar de apresentar visões muito criticadas, manteve algumas de suas bases fundamentais vivas na atualidade. Já no tocante à montagem e aproximando essa discussão de questões próprias do cinema na contemporaneidade, autores como Jacques Aumont e David Bordwell, como citamos anteriormente, questionam ainda hoje se o uso da montagem na contemporaneidade se oporia, em determinadas condições, a um cinema de *mise-en-scène*. Portanto, no capítulo três nos estenderemos mais sobre ambas as questões (do encenador e da montagem em relação à *mise-en-scène*). Antes disso, no próximo capítulo, iremos perceber a montagem como um elemento crucial para a conformação do cinema da encenação, o clássico narrativo.

Contudo, ainda em relação ao primeiro cinema, pode-se identificar essa mesma dupla relação da montagem com a cena (como dispositivo transparente ou evidente), havendo muitos realizadores que traziam experimentações bastante diversas com a linguagem — já que não havia um projeto de representação dominante —; a partir de diferentes técnicas e efeitos de montagem e sob distintas fórmulas narrativas. Muitos filmes eram histórias originais, porém muitos foram baseados em adaptações de outros meios, particularmente da literatura, como nas versões fílmicas de Méliès para o antigo conto de *Cinderella* (*Cendrillon*, 1899 e *Cendrillon ou La pantoufle merveilleuse*, 1912, este desaparecido) e *Viagem à lua* (1902). Alguns desses filmes demonstram grande consciência dramática.

A noção de adaptação de outros meios — literária, teatral, ou mesmo pictórica, como no caso dos *tableaux vivants* (quadros vivos), como no filme *La vie et la passion de Jésus Christ* (1903), de Ferdinand Zecca —, recurso vastamente usado no primeiro cinema, nos permite enxergar de forma mais ampla o processo ainda embrionário por que passava o desenvolvimento da *mise-en-scène* fílmica deste período. Por *mise-en-scène*, compreende-se a unidade da expressão dramática, através dos elementos da imagem, promovida pelo potencial que os dispositivos fílmicos oferecem. Nos filmes de Méliès, isso se dava ainda de forma seminal, e podemos observar alguns elementos se sobressaindo a outros e não necessariamente a composição unitária. Há grande destaque para a cenografia, como em *Le monstre* e em *Cendrillon*; mas também para os efeitos visuais e para a caracterização dos personagens, como em *Gulliver...*; ou ainda, para o enquadramento, como vemos em *Un homme de tête*. Há ainda forte evidência de

elementos não cinematográficos, ou seja, extraídos de outros meios e não “traduzidos” numa linguagem propriamente fílmica, como vemos o gestual teatralizado de *Le monstre*, por exemplo. Podemos observar também em *Le Voyage de Gulliver...* (1902) e *Cendrillon* (1899), exemplos de produções distantes no tempo, que trazem uma visualidade fortemente expressiva, através da mistura de elementos que são puramente cinematográficos e elementos não cinematográficos.

Voltando-nos à decisão sobre o reconhecimento do encenador e do seu trabalho frente à cena, a *mise-en-scène*, como na discussão que irá tomar importante lugar na França, também pode ser vista como um resultado, como a identidade visual da assinatura desse artista. Méliès é definitivamente um encenador sob essa ótica, e sua *mise-en-scène*, ainda que não tenha o formato que posteriormente o cinema irá eleger como sua forma canônica, demonstra sua preocupação com aquilo que já em Antoine, no teatro definia a encenação: o controle do espaço cênico e dos atores — que muitas vezes eram o próprio Méliès, e respondiam àquilo que o encenador buscava representar.

Nos filmes de Méliès, notamos essa mistura de linguagens, característica do primeiro cinema. Em *Gulliver...*, por exemplo, o cenário é o dispositivo mais evidentemente expressivo, seguido dos “truques” de desaparecimento e aparecimento. É principalmente a partir do casamento desses dois recursos, que a dramaticidade é construída no filme. Já em *Cendrillon*, o uso da cenografia, aliada aos números musicais é um recurso explorado por Méliès para contar a estória, criando uma narrativa onde o tempo e espaço são fortemente definidos, configuração basilar do modelo narrativo e representacional clássico do cinema. Relógios são multiplicados na imagem, e servem como uma forma de configurar o tempo fílmico e dramático de Cinderella, que deve correr para não ser vista como a gata borralheira. Os números musicais são constantes no filme, e representam figurativamente o passar das horas em determinados momentos, como quando algumas mulheres dançam ao compasso do tempo, enquanto um tipo de gnomo se diverte, aparecendo e desaparecendo, enquanto Cinderella se desespera.; em outro, representam o final feliz, quando o príncipe finalmente encontra Cinderella. Ambas as sequências são filmadas de corpo inteiro, ou seja, em planos mais abertos, o que era comum nessa época, pelo alcance das lentes utilizadas³⁵. No entanto, as atuações, marcadas pela teatralidade, e os números musicais em si, caracterizam

³⁵ Como discutiremos mais à frente a respeito da profundidade de campo, David Bordwell (1999) e Jean-Louis Comolli (2010) concordam a respeito do uso de lentes no primeiro cinema, baseado nas grandes angulares, que, como veremos, são lentes que permitem uma abertura mais ampla da imagem captada pela câmera, forçando assim planos mais abertos, em geral mostrando as pessoas de corpo inteiro.

Cendrillon como uma proposta ficcional de influências mistas, apoiada em uma expressão bastante teatral dos gestos e na apresentação frontal das cenas.

Já em *Le Voyage de Gulliver...*, nota-se um enquadramento do corpo “recortado”, ou seja, os planos se referem a detalhes, ou aproximações de partes do corpo. Isso ocorre, por exemplo, na sequência em que Gulliver está na Terra dos Gigantes e vemos o protagonista de corpo inteiro, em contraste com os gigantes, de quem só vemos do busto para cima, ou detalhes das mãos; ou seja, em primeiros planos, ou planos de detalhe, respectivamente. Observa-se ainda que o uso das trucagens no filme e a caracterização dada ao espaço e tempo fílmicos são expressões fortemente cinematográficas — não podendo se dar da mesma forma no teatro, por exemplo. Não citamos, no entanto, a colorização de ambos os filmes, pois isso era um processo posterior, que poderia ser feito pelo próprio realizador, ou mesmo pelo distribuidor, e não necessariamente em todas as cópias, contudo, trata-se de um recurso próprio ao cinema.

Há ainda a prevalência na cenografia de origem teatral, como o uso de alçapões, de cenários pintados e da alegoria³⁶, que se soma à teatralidade das atuações e à própria forma de enquadramento dominante — a maioria das cenas ainda é de corpo inteiro, como no teatro — remetem a outro meio que não o cinematográfico. Observamos assim que este é um período marcado por experimentações, na tentativa de desvendar as possibilidades do novo dispositivo, porém ainda de grande influência de outros códigos e linguagens.

³⁶ A noção de alegoria, como a defende Patrice Pavis (1999) está ligada à “personificação de um princípio ou de uma ideia abstrata” (p. 11). Entende-se assim que se trata de expressar uma ideia ou sentimento através de um objeto, pessoa, ou mesmo situação caracterizado simbolicamente. Este recurso não é utilizado apenas no teatro, mas em outras artes, como a literatura, a pintura e o cinema. Ismail Xavier (*apud* RAMOS, 2005) analisa a questão no cinema, avaliando a existência de duas dimensões da alegoria neste meio, o narrativo, e o visual.



Figs. 20 a 23: *Cendrillon*: Mistura de linguagens.

Certamente as realizações de Méliès e de outros realizadores tornaram-se mais elaboradas em termos estéticos, com cenários mais detalhados em suas caracterizações de ambientes, particularmente nos filmes ficcionais. Todavia, a questão narrativa não era necessariamente o objetivo central nesses filmes, e Méliès, como outros realizadores, teria ao longo de sua filmografia realizações tanto narrativas, quanto não narrativas, sem que isso estivesse relacionado a uma consciência por parte do realizador de algum tipo de desenvolvimento nesse âmbito, mas sim com a de experimentação das possibilidades que o cinema oferecia.

A questão central na abordagem às obras de Georges Méliès, particularmente para uma análise de uma *mise-en-scène*, mesmo que rudimentar, é justamente o valor que foi agregado a essa forma de encenação e a de consciência do alcance do dispositivo pelo realizador. O encenador, ou *metteur-en-scène*, e posteriormente para alguns críticos, o posto de autor, é aquele que traz consigo a concepção estética do filme e seus significantes imagéticos. Segundo Jacques Aumont (2006), o termo encenador, desde a origem teatral, carregaria a noção de ser aquele que impõe um caráter à obra. Ainda no período inicial do cinema, o encenador suportaria o fardo do ofício técnico, e não o artístico, que estaria a cargo do cineasta. No entanto, essa dupla função, o artístico e o técnico, rondaria as qualidades do encenador no teatro e posteriormente no cinema,

com o desenvolvimento deste meio. Aumont coloca assim, logo de início, uma das questões centrais de sua obra, sobre a emancipação da *mise-en-scène* cinematográfica da teatral, “seria o homem do cinema também um encenador?” (AUMONT, 2006, p.21). Seria a *mise-en-scène* no cinema submissa às mesmas noções teatrais? Ou seria a *mise-en-scène* essa chave para como o artista vê o mundo, através do cinema, como teorizaram os “*jeunes turcos*” do *Cahiers du cinéma*?

2. LA MISE-EN-SCÈNE

Neste capítulo objetivamos tecer um estudo mais aprofundado sobre a *mise-en-scène* fílmica, no intuito de compreender como ela se estabeleceu entre o primeiro cinema e o chamado “paradigma clássico”, ou “cinema clássico narrativo hollywoodiano”, modelo que se tornou dominante em termos comerciais, e extremamente influente no tocante a sua estética. Buscaremos dessa forma, priorizar o entendimento sobre como na segunda década do primeiro cinema muitos realizadores já utilizavam estratégias de encenação que seria posteriormente adotadas e consolidadas pelo clássico. Da mesma forma, procuraremos analisar como se formou essa estrutura clássica em Hollywood e o que ela significou para o cinema, em relação ao estabelecimento de uma linguagem, de uma estética (forma de representação) e de uma organização industrial. Para tanto, teremos como ponto de partida as visões oferecidas por David Bordwell (1999; 2005b; 2008) e Jacques Aumont (2006), e secundariamente de outros autores, incluindo alguns abordados por eles.

Ainda que Bordwell e Aumont sustentem pontos de vistas distintos, e por vezes opostos, sobre a conformação da *mise-en-scène* fílmica e sobre a forma clássica hollywoodiana que a consolida, buscaremos nos aproveitar dessa transversalidade para enriquecer esta abordagem, procurando identificar contrapontos e concordâncias entre as ideias desses autores sobre o cinema clássico, a consolidação da *mise-en-scène* fílmica como expressão por excelência deste meio e espaço de expressão do diretor.

Para o entendimento que buscamos neste texto, sobre a *mise-en-scène*, torna-se crucial uma compreensão sobre a conformação e o estabelecimento das normas que regem o paradigma clássico, para depreendermos como esse sistema representou para o cinema, na visão de muitos autores e realizadores, o “auge de sua forma” narrativa e representacional. Objetivamos assim uma compreensão inicial de como este mesmo sistema serviu — e ainda serve — como base, ou referência, para cinemas posteriores, fossem estas reproduções de suas estruturas e normas, ou rupturas radicais com suas regras.

2.1.O teatro burguês, o melodrama e a cena fílmica

O filósofo e escritor francês, Denis Diderot, percebia no teatro uma clara função social, e, como reconta Ismail Xavier (2003), visava seu afastamento das formas dos gêneros clássicos do teatro europeu, se opondo ao tradicional formato imposto por essa encenação, onde os golpes de teatro, as reviravoltas arbitrárias, os acidentes imprevistos demais eram recursos rigidamente utilizados. É contra isso que o drama burguês, idealizado por Diderot, reage, através da busca de um tom natural nas atuações, na representação dos sentimentos, na dicção dos diálogos, com foco na reconstituição do espaço particular da família.

Tal como em outras dimensões da experiência, a cultura burguesa reivindica aqui a natureza contra a convenção, não teme o sentimentalismo e chega ao lacrimoso em sua concepção do drama como lugar da afirmação das disposições “naturais”, da paixão sincera, do mundo privado, das relações familiares agora não mais atadas ao jogo de poder do Estado como na tragédia clássica (XAVIER, 2003, p.63).

Quando o teatro burguês torna-se a forma dominante de representação no palco, entre o final do século XVIII e o início do século XIX, uma de suas expressões é o melodrama. Este é um teatro calcado no diálogo e carregado nas questões familiares e no espaço particular das relações pessoais; ou ainda, onde o espaço público, o mundo exterior, representa o mal, a ameaça, o vilanismo (XAVIER, 2003). É com esta caracterização maniqueísta que o drama chega ao cinema, muito pouco tempo após instalar-se no teatro, como esclarece René Prédal (2008). A base melodramática daria assim forma também às primeiras expressões cênicas no cinema; ou seja, a um cinema narrativo e dramático, calcado na visualidade projetada através da câmera, mas que se utilizava ainda de recursos teatrais para completar essa expressão.

Não apenas a forma de melodrama, mas o cinema também herdava do teatro o palco italiano, a vista única, a representação dentro do princípio do cubo cênico³⁷ (AUMONT, 2006, p.32); em uma estética que dominou o cinema dos primeiros tempos, ainda que, como analisa Bordwell, nas primeiras décadas, tenha havido intensa experimentação nos cenários, na profundidade de campo, no enquadramento dos corpos, entre outras técnicas. Contudo, a visualidade frontal do teatro era ainda dominante. Assim, a importação da *mise-en-scène* teatral para o cinema, como identificam Jacques Aumont (2006) e Ismail Xavier (2003), se deu em poucos anos, mas dentro do que

³⁷ A noção de cubo cênico aqui à qual se refere Jacques Aumont se relaciona à alegoria de uma caixa que tenha uma de suas faces destampada, por onde o espectador pode assistir o que se passa dentro da caixa (2006, p.32).

Aumont identifica como a “querela do teatro filmado” (2000, p.6)³⁸, segundo a qual o teatro teria se imposto esteticamente ao cinema, até os anos 40, determinando soluções importadas do teatro tais como: “o lugar central atribuído ao verbo, a importância da noção de espaço” (AUMONT, 2006, p.22).

Além disso, Aumont refere-se a “uma espécie de primeiro cinema” (2006, p.22) para caracterizar este período que se deflagra entre o início da absorção da cena teatral pelo cinema, até a realização de *Cidadão Kane* (Orson Welles, 1941), a partir do que o cinema teria se desenvolvido tecnicamente e como dispositivo até a plenitude de suas possibilidades, de meio de expressão estética e de linguagem (idem). Em certa medida, esta ideia que extraímos de Jacques Aumont pode parecer, à primeira vista, conflitante com alguns conceitos que adotamos neste texto, por se alinharem a uma possível visão evolucionista do autor, em relação ao desenvolvimento da linguagem fílmica, a partir da absorção da encenação teatral e no tocante às formas de representação que se estabeleceram no cinema em seus primeiros anos.

Por um lado, é importante entendermos a que se refere o autor quando utiliza a expressão “como um primeiro cinema”. Aumont, ao longo de seu livro, irá erigir um estudo da instalação e do desenvolvimento da encenação no cinema, a partir da influência do teatro, passando pela consolidação de um modelo tradicional de encenação, que vigorou de forma dominante ao longo do período clássico; até chegar à configuração do chamado cinema contemporâneo. Essa tripla divisão é a base na qual se apoia a análise do autor, que enxerga historicamente a conformação de três cinemas, a partir das distintas formas de encenação que cada período apresenta. O primeiro cinema a que se refere Aumont englobaria o período a que chamamos primeiro cinema³⁹, segundo a tradução que Flávia Cesarino Costa acolhe para o termo *Early Cinema*, de Tom Gunning (COSTA, 2005), estabelecido formalmente entre 1895-96 e 1915-1916, segundo alguns historiadores contemporâneos já abordados; e se soma ao período em que o cinema ainda conformava, de forma “oscilante”, seus esquemas de encenação, variando entre aquilo que havia se produzido narrativa e dramaticamente nos primeiros anos, e o que estava se desenvolvendo até antes da instalação do som no cinema. Em suma, o primeiro cinema a que se refere o autor define-se como o cinema em todo seu período mudo.

³⁸ No original: « *querelle du théâtre filmé* », tradução nossa.

³⁹ Nesta pesquisa seguiremos utilizando o termo “primeiro cinema” para referir-nos às duas primeiras décadas do cinema (compreendidas entre aproximadamente 1895 e 1915), apenas utilizando este termo aqui para esclarecer a noção defendida por Jacques Aumont no tocante ao desenvolvimento da linguagem fílmica.

Aumont levará à frente essa divisão conceitual, reconhecendo no cinema sonoro (a partir mais ou menos dos anos 40, no período de pós-guerra), o início do que se entende como segundo cinema, durante o qual se estabelece uma arte sob a tradição da *mise-en-scène*. O fim desse segundo cinema não é tão claramente definido pelo autor, mas sim, se configura como uma de suas principais indagações: estaríamos na contemporaneidade de frente para um terceiro cinema, que já não se baseia mais tão fortemente na encenação? Aliás, estaria este cinema retomando elementos que despontavam no início do cinema, quando ainda a encenação e a narratividade não haviam sido totalmente entronizadas neste meio?

Os questionamentos colocados por Aumont são conceitos que também analisamos neste trabalho. Sua visão se torna assim basal na constituição deste estudo. A utilização que Aumont faz do termo “primeiro cinema”, ainda que estendida, revela o reconhecimento desse período inicial do cinema; contudo, o conceito que interessa ao autor, é o de período inicial, onde se concentram experimentações diversas, mas durante o qual o próprio cinema ainda não havia consolidado o que se reconheceria posteriormente como sua arte.

Assim, o uso da expressão não parece tão problemático, por partir justamente do reconhecimento do primeiro cinema como um período inicial e rudimentar no uso da linguagem, mas que já explorava as possibilidades do cinema, não somente pelo veio narrativo; por outro, a associação deste período com a noção de primitivismo, e a visão de desenvolvimento narrativo, como um processo natural para o cinema, seria entender o cinema como um meio naturalmente narrativo e dramático. Dessa forma, a encenação como modelo de expressão, não seria necessariamente uma herança do teatro dramático do final do século XVIII, mas um processo que teria se desenvolvido no cinema, independente de influências externas, e mesmo do contexto histórico.

A visão sustentada por Jacques Aumont em seu livro sobre a *mise-en-scène* no cinema, *O cinema e a encenação* (2006), certamente não se apoia na noção de um cinema originalmente narrativo e dramático; portanto, neste ponto, passamos a entender o que defende realmente o autor. A aproximação com o primeiro cinema está alinhada ao fato de este período representar um momento em que, ao cinema, foi posta a escolha por um projeto de expressão artística — entre a narratividade e a não narratividade —, o que o caracterizou como um período misto, devido às diversas experiências nos dois campos — como pudemos ver com os filmes anteriormente analisados, de Georges Méliès e dos Irmãos Lumière. A inserção do drama no cinema já se mostra em filmes realizados nos primeiros anos — já em 1886, tanto Georges Méliès, quanto Alice Guy,

cinéasta também francesa que iremos analisar adiante, realizam filmes ficcionais e representativos. Mas essa dramaticidade iria se “adensar” no cinema, definindo o espaço cênico, em um meio que já definia seus códigos de linguagem próprios. Assim, quando Aumont retoma a noção de primeiro cinema, ele se refere à busca deste gênero por um caminho próprio, através do qual, finalmente sua cena não estaria mais presa ao teatro, mas construída pelo próprio dispositivo cinematográfico — e por seus dispositivos próprios, como a cor, o som e a profundidade —, podendo-se falar de uma representação própria do cinema, de uma *mise-en-scène* cinematográfica.

2.2.O melodrama e a *mise-en-scène* profunda

Entre 1908 e 1915 aproximadamente, estabelece-se o período que Flávia Cesarino Costa (2005) identifica como a segunda metade do primeiro cinema, o qual é marcado por uma crescente narrativização do meio. O cinema absorvia a cena teatral através de um melodrama fortemente calcado em questões familiares, em confronto com o mundo externo, onde residiam perigos à estabilidade familiar, aos bons costumes e à moral, e à verdadeira felicidade de homens e mulheres, que residiria nos laços familiares (XAVIER, 2003, p.23). Muitos filmes utilizaram elementos e as premissas do melodrama, retomando noções teatrais no tocante à encenação e à fábula⁴⁰. Por outro lado, podia-se observar em muitos filmes, que o melodrama se erigia conjuntamente através da experimentação, resultando em indícios de uma linguagem que já se solidificava no cinema.

Segundo David Bordwell (1999), muitos praticantes acreditavam, já nessa época, que o cinema possuía uma forma única de espetáculo. Para o autor, a conhecida pirâmide óptica fornecida pela câmera (Fig. 24), e que oferece ponto de vista monocular no cinema, seria inversa ao espaço cênico oferecido pelo teatro, onde a perspectiva oferecida ao público não é unitária, mas depende do lugar que ocupa o espectador em relação à cena. Quanto mais para frente do cenário — em direção à boca de cena — o ator caminha, maior o espaço cênico oferecido à vista à plateia, no teatro. Já no cinema ocorre o inverso, pois quanto mais o ator se aproxima da câmera, de menor espaço cênico ele dispõe. Essa conformação visual, que Bordwell identifica como o “formato de uma cunha” (*wedge-shaped*), seria o primeiro responsável técnico por experiências únicas no cinema, que nem o teatro, nem outra arte representativa poderia alcançar. Isso

⁴⁰ Utilizaremos os termos “fábula”, “enredo” e “estória”, para nos referirmos à estória contada pela narrativa. Mais à frente, ainda neste capítulo, adensaremos a discussão sobre o termo fábula e sua importância dentro da narração fílmica, a partir de sua apresentação pela trama, ou narrativa.

se torna mais evidente em filmes que exploravam a profundidade do espaço cênico, o que, na verdade tornou-se uma forte motivação a diversos cineastas do período de 1910 em diante, para comporem suas encenações.

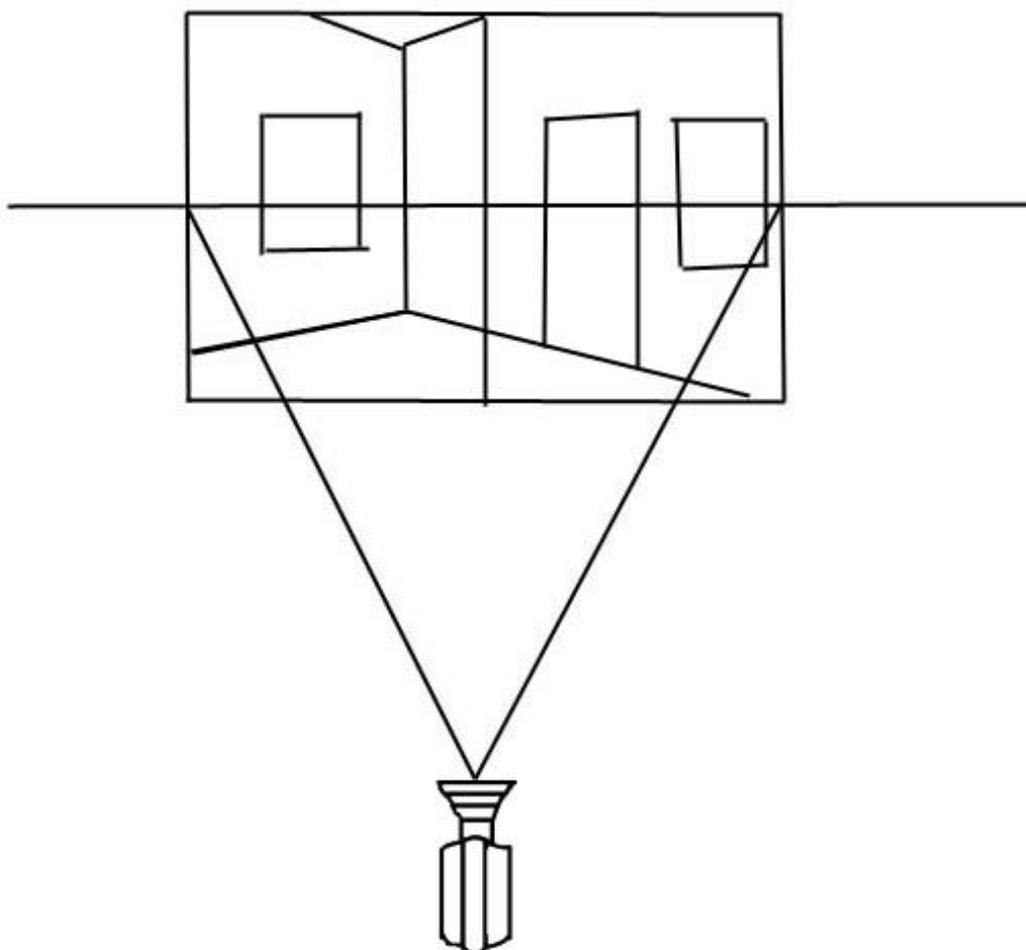


Fig. 24: A pirâmide óptica da câmera de cinema (montagem sobre figuras).⁴¹

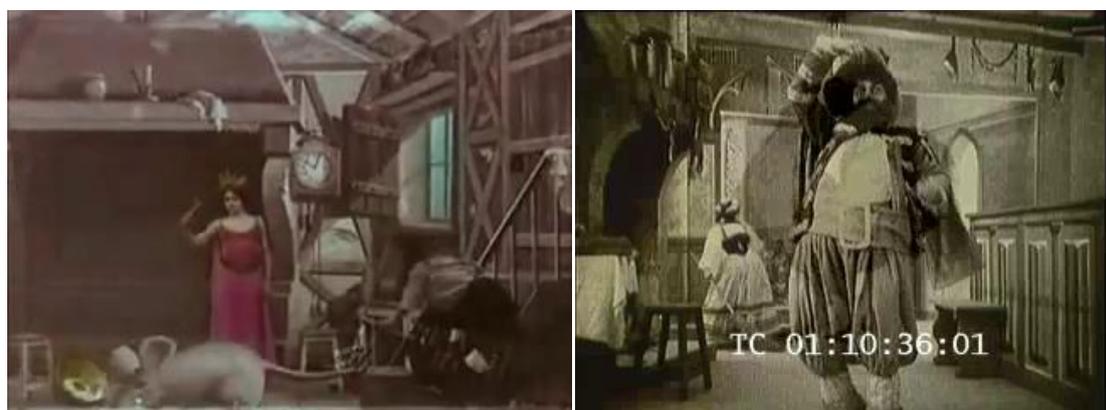
Bordwell cita, entre outros filmes, *Le petit poucet*, realizado para a empresa produtora de filmes Pathé, em 1905⁴². O filme retoma a conhecida estória de Charles Perrault, *O Pequeno Polegar* (1697), o que exigiu um esforço de composição

⁴¹ Fonte das imagens: *Film directing: Shot by shot*; autor: Steven Katz, 1999.

⁴² Bordwell credita à data de 1909 a realização deste filme, no entanto, os fotogramas que apresenta em seu livro, *On the history of film style*, são de uma realização de 1905 sobre a mesma estória. Ambos os filmes foram realizados para a Pathé, o que configura uma prática comum na época, a da refilmagem, ou a da readaptação. O filme de 1909 foi realizado pelo cineasta espanhol Segundo de Chomón; já o de 1905, não tem seu realizador conhecido na atualidade, apesar de já haver sido apontado o nome do cineasta Vincent Lorant-Heilbronn, porém não há confirmação ainda hoje disso. Utilizamos a obra de 1905 para análise, por sua disponibilidade.

fortemente baseado na profundidade e na perspectiva que a câmera oferece⁴³, para criar os contrastes de altura entre os personagens: humanos médios, um gigante, e o Pequeno Polegar — este representado por uma criança. No entanto, não era apenas com os atores que esse jogo cênico de profundidade e perspectiva poderia ser marcado, e no filme são utilizados efeitos especiais — o que parece ser uma associação do uso de maquetes de uma bota, e a prótese aumentada de pernas⁴⁴, para que o Pequeno Polegar e o gigante (seus pés) dividam uma mesma imagem, por exemplo —, e uma cenografia fortemente trabalhada no sentido da perspectiva, do contraste de tamanhos.

Um outro exemplo de trabalho com o cenário, porém com um efeito mais teatral se dá em *Cendrillon* (1899), de Méliès, já citado aqui. No momento em que a fada madrinha faz as transformações necessárias para Cinderella ir ao baile real, vemos um rato gigante na frente da tela, além de toda a caracterização do cenário — pintado, como os telões do teatro burguês do século XIX —, dentro de uma visualidade mais plana e frontal à câmera. Assim, no filme da Pathé, o que se evidencia é uma perspectiva própria do cinema, através do trabalho com o cenário, atores, câmera e montagem; em *Cendrillon*, a perspectiva remete ao teatral, ainda que se utilize dos mesmos elementos.



Figs. 25 e 26: *Cendrillon* (1899) e *Le Petit Poucet* (1905): diferentes expressões com a perspectiva.

⁴³ Neste caso, é importante observar que a câmera oferece esta perspectiva através do uso de lentes adequadas. No caso do primeiro cinema, muito comumente a de 50mm, como aponta Bordwell (1999). Porém, somado à utilização da lente, é necessário o uso de técnicas que façam com que a perspectiva expresse o efeito desejado na imagem. No uso de maquetes, por exemplo, Richard Rickitt (2007) identifica como elemento fundamental o controle do foco, através do qual se poderá expressar mais ou menos profundidade, maior ou menor distância.

⁴⁴ De acordo com Richard Rickitt (2007), a maquete é uma categoria de efeito visual na qual um objeto é reproduzido em maior ou menor escala (miniatura), servindo para ser utilizado no lugar daquilo que representa. Já a prótese, se refere a uma parte do corpo, humano ou animal, que pode ser reproduzida em tamanho natural, ou em maior ou menor escala, de acordo com a demanda fílmica.



Figs. 27 e 28: *Le Petit Poucet* (1905): Efeitos especiais.

O que Bordwell e outros autores percebem é que, entre 1909 e 1920, o cinema passa a desenvolver técnicas particulares para o uso de elementos já comuns em outras formas de representação. Passa também a desenvolver esquemas próprios, já encontrados em realizações dos primeiros anos desse meio, mas que neste período, passam a ser “incrementadas”, principalmente através do uso da câmera e da montagem, na chamada encenação em profundidade. Para o autor, as primeiras formas que revelavam esse esquema de encenação se desenvolveram intuitivamente, e através da prática, foram aperfeiçoados pelos diretores da segunda fase do primeiro cinema.

Bordwell relewa a data de 1910, a partir da qual analisa diversas realizações que exploram os métodos de encenação desenvolvidos por diversos realizadores desse período, particularmente europeus, que demonstravam maestria no domínio da encenação em profundidade — o que alguns teóricos apontaram como “a tendência europeia” (BORDWELL, 1999, p.199)⁴⁵. A ela, alguns autores oporiam a outra tendência, que predominava entre os realizadores americanos, “a aproximação americana”⁴⁶, representação cênica baseada na montagem, como a intenção de enfatizar a continuidade (*continuity editing*).

Bordwell destaca no trabalho de realizadores que encenavam em profundidade, por exemplo, que os cenários (*interior settings*) nesse período, tornaram-se mais variados e volumosos (1999, p.175); além disso, utilizavam paredes laterais (asas), que se colocavam de forma oblíqua, ao cenário de fundo, que geralmente estava frontal à câmera. Mais à frente, algumas experiências demonstrariam que até o cenário de fundo deixaria de ser posicionar perpendicularmente e adquiriria certa angulação em relação à câmera. Outra forma de elaboração dos cenários que se tornou comum no cinema foi a inclusão de portas, espelhos, janelas e cortinas, que permitiam tanto “abrir” o espaço cênico, ao dar-lhe uma noção de continuidade espacial e de movimento aos corpos,

⁴⁵ No original, “the European Tendency”.

⁴⁶ No original, “the American approach”

quando poderia servir para emoldurá-los — recurso também conhecido como quadro dentro do quadro (em inglês, a noção é de “abertura no quadro”, *aperture frame*)⁴⁷.

Segundo Bordwell, a associação da movimentação, ou do posicionamento dos corpos com o cenário vinha de uma preocupação mais importante por parte dos realizadores desse período, que era estabelecer técnicas que pudessem ajudar no controle das formas de direcionamento do olhar. Isso se estabelece fortemente através do jogo de ocultamento e revelação através da movimentação coreografada dos atores, e de sua relação com o cenário. Assim, é nesse período que os realizadores passaram a dominar o equilíbrio do quadro em torno de eixos centrais (1999, p.175).

Os diretores passam a induzir os atores a se movimentarem dentro de uma sincronicidade determinada e a partir de marcações nos movimentos e nos posicionamentos, de forma a não tirarem a atenção do espectador de um ponto da tela, em determinado momento. Junto com os esquemas de encenação, desenvolveram-se estratégias de posicionamento de câmera, que contribuía para aprofundar o espaço. Muitos filmes alargavam os cenários e, com as asas, aumentavam a área cênica.

O que Kristin Thompson aponta como crucial nessa época, é que o cinema se expandiu do fundo para a frente (*apud* BORDWELL, 1999, p.178), e em muitos filmes desse período encontra-se, por exemplo, o esforço do cineasta em aproximar o ator do primeiro plano da câmera. Segundo o teórico Ben Brewster, estudioso do primeiro cinema, os cineastas desse período buscavam essa aproximação, pois, ao deixar os *vaudevilles* e os *music halls*, que eram apresentados em locais amplos, o cinema passou a ser exibido em espaços menores, como os *nickelodeons*, pequenas salas, ou salões menores nos quais a tela atingia um tamanho menor, e dessa forma, para que o espectador pudesse acompanhar melhor as ações e reações mostradas nos filmes, a aproximação tornava-se um recurso importante (*apud* BORDWELL, 1999, p. 177).

Essa aproximação trazia a necessidade de aprimorar, no entanto, as técnicas de definição da imagem, que envolviam, mormente, o foco e a profundidade de campo. Bordwell destaca distintas formas de expressão alcançadas pela manipulação do foco nesse período. Alguns filmes, por exemplo, se baseavam em um foco quase “total”,

⁴⁷ Não utilizaremos neste momento a expressão “montagem no quadro” (ou “montagem dentro do quadro”), pois este conceito remete à noção de ações concomitantes, ocorridas dentro de um mesmo quadro, mas separadas por linhas geradas ou sugeridas pela própria imagem. Um exemplo disso é o caso de *Cidadão Kane*, como citado por David Bordwell, onde a expressiva profundidade separa ações dramáticas, criando acontecimentos simultâneos, e inter-relacionados. Não se devendo confundir com o que o autor aponta como importantes recursos no desenvolvimento da encenação em profundidade, o uso do emolduramento na imagem, e o jogo com a profundidade, que serviam, segundo Bordwell, para conduzir a atenção do espectador no quadro, criando uma “curva rítmica de interesse” entre o fundo e o primeiro plano (1999, p.180).

onde a área de definição da imagem poderia atingir mais que dez metros entre o cenário de fundo e os personagens. Nos filmes com cenários naturais, ou seja, locações externas havia o uso comum de foco seletivo, ou seja, alguns elementos ganhavam maior definição em determinado momento, de acordo com as necessidades fílmicas — essa técnica iria se refinar ainda mais nesse período, gerando esquemas de foco que ainda hoje perduram, como no caso do *close-up* com o fundo desfocado tão largamente utilizado hoje no cinema e na televisão.

Por um lado, essa aproximação do corpo do ator da câmera, permitia, na opinião de Bordwell, uma menor teatralização dos gestos, além de uma maior clareza nas ações. Por outro, esse uso da profundidade de campo, associada ao foco seletivo, oferecia uma “excelente escala e ênfase ao realizador” (BORDWELL, 1999), em termos dramáticos, pois através do foco, o direcionamento do olhar faria aumentar ou diminuir a importância de um ator na cena fílmica. Contudo, o cinema, como percebe Jacques Aumont (2006), permanecia numa “caixa cênica”, com uma vista frontalizada na maior parte das vezes. Além disso, como podemos perceber em *Le petit poucet*, os gestos ainda eram muito teatralizados, como na cena em que o gigante “se apresenta” ao público.

O que Bordwell tenta inferir com essa observação, é que nesse cinema o personagem passa a ter motivação para se aproximar da câmera e ocupar um primeiro plano na imagem, quando antes isso se dava mais comumente de forma aleatória. Da mesma forma, a elaboração do cenário, com elementos como as portas, davam motivações e determinações de espaço-tempo — pois marcavam quando e como entrou tal personagem —, que antes o cinema não havia explorado da mesma forma. Essa noção motivação entendida pelo autor — bem próxima da ideia de causalidade, que será a base da narrativa clássica, como discutiremos à frente —, ainda que possa ser discutida, ressalta a preocupação com o direcionamento do olhar através da coordenação de movimentos e posicionamentos, através do que Bordwell chama de “encenação em profundidade” (*depth staging*). A profundidade no cinema se relaciona a diversos dispositivos, entre os quais, a câmera, o foco, o cenário e a noção de profundidade de campo.

É através da manipulação desses dispositivos que o realizador desse período consegue estabelecer diferentes formas de direcionamento do olhar, e de acentuação dramática de certas ações ou situações; principalmente através do posicionamento do personagem dentro de um espaço cênico que ganha um aspecto tridimensional. A perspectiva monocular, que leva a uma percepção de três dimensões, é o que a

articulação entre a câmera e os elementos manipulados na cena — personagens, cenários, objetos, profundidade entre outros — promove no cinema, de forma única. Os elementos serão importados das outras artes, como a própria noção de *mise-en-scène*, trazida do teatro, e serão adaptados a essa natureza técnico-artística do cinema.

Assim, muitos realizadores trabalharam com elementos como a iluminação, o figurino, os objetos de cena, o cenário, cores (ou tons, já que se tratava de filmes em preto e branco), a perspectiva, entre outros componentes visuais da cena, na tentativa de construir atmosferas, reconstituir eventos históricos, ou simplesmente contar histórias através do cinema. A manipulação dos efeitos visuais que esses recursos permitiam, dependia ainda da utilização de ferramentas próprias do cinema, como a profundidade de campo⁴⁸, a montagem, o movimento de câmera e o enquadramento — que podiam, entre outros efeitos, provocar o que era impossível no teatro, a mudança de ponto de vista e a trucagem.

A composição em profundidade que o cinema comporta é uma expressão fundamental para o reconhecimento da distinta natureza deste meio. O que se torna possível a partir da sua exploração pelos realizadores do primeiro cinema, é a manipulação do ponto de vista, não somente na imagem em sua “superfície”, mas ao gerar uma percepção tridimensional desta imagem, possibilitando a condução do olhar do espectador; ou seja, determinando formas de leitura do quadro, em termos temporais, espaciais e dramáticos de forma única.

⁴⁸ A profundidade de campo é uma noção antes de tudo física — da área da óptica —, pela qual se define a área em foco de uma imagem. Aplicada ao cinema, ela permite a manipulação da imagem, aumentando a possibilidade de escolha dos cineastas por trabalharem com grande ou pequena noção de profundidade no interior de suas imagens. Através de valores métricos de distância, a profundidade é calculada entre a máxima e a mínima distâncias, em relação à câmera, onde é possível focar-se um objeto.

Jacques Aumont e Michel Marie relacionam o realismo à profundidade de campo, citando a teoria Bazaniana, criticada pela sua pouca relatividade em relação ao realismo da imagem. Os autores discorrem ainda brevemente sobre esse elemento, fazendo um painel que o liga tanto à luneta de Galileu, em suas origens, como a D. W. Griffith, que utilizava em seus filmes a profundidade para “dispor a encenação na profundidade, fazer o primeiro plano atuar em relação ao plano de fundo etc” (2006, p.243).

Como aponta David Bordwell (1999), a imagem em profundidade pode provocar grande dramaticidade, de acordo com as relações que ela promove entre os elementos dentro do quadro: linhas, cores, objetos, corpos etc.

A profundidade de campo é assim, um elemento de grande importância no cinema, por seus apelos técnico, estético e ideológico, como discutiremos a seguir.

2.2.1. Profundidade de campo: Ideologia e perspectiva no cinema

“De resto, o cinema é uma indústria”

Andrè Malraux

No início dos anos 70, o teórico e cineasta francês Jean-Louis Comolli, então chefe-editor da revista *Cahiers du Cinéma*⁴⁹, escreveu uma série de artigos voltados para a relação ideologia e cinema. O teórico francês elege como elemento-chave para sua análise a profundidade de campo, um dispositivo que se relaciona diretamente com a dupla natureza do cinema — técnica e artística —, e que, segundo Comolli, é crucial para a compreensão de questões específicas deste meio na relação da imagem cinematográfica com a imagem pictórica; no contexto da invenção do cinema; e no papel da câmera no cinema (2010, pp.144 e 146). O autor defende que a profundidade de campo, que se relaciona com a “composição em profundidade” — elemento fundamental na composição da *mise-en-scène* cinematográfica, como também defende o David Bordwell (1999)⁵⁰ —, seria um dispositivo técnico que retomaria esquemas realistas da perspectiva renascentista do *Quattrocento*, que seriam inseridos no âmbito mais básico do cinema, através da câmera.

Como aponta Jacques Aumont, a partir da profundidade de campo, haveria uma filiação entre a imagem em profundidade e a percepção do real, através da retomada na imagem fílmica de técnicas visuais baseadas no esquema proposto na *perspectiva artificialis*, noção fundada pela pintura ocidental do século XV, durante o Renascimento, período de intensa aproximação com as formas de reprodução do ser humano e do real (2002, p.215). Esse esquema seria a reprodução mais próxima de como o olho humano naturalmente processa a imagem (*idem*), a “percepção natural (*perspectiva naturalis*)” (AUMONT; MARIE, 2006, p.227) da “visão normal” (BORDWELL, 1999, p.159), criando uma ilusão tridimensional bastante confortável, pela semelhança com o real.

⁴⁹ A revista *Cahiers du Cinéma* surgiu na França, como uma publicação mensal de teor crítico, tendo como temática o cinema. Sua fundação se deu “em abril de 1951, por André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze e Lo Duca” (AUMONT; MARIE, 2006, p.39), sendo ainda hoje publicada. A publicação abrigou diversas correntes críticas, que acabaram por marcar épocas distintas na história da publicação, como a chamada “Política dos autores”, definida entre 1954 e 1958. A revista *Cahiers du Cinéma* foi durante longos anos uma publicação extremamente influente no pensamento crítico sobre cinema, senão a mais influente; tendo gerado artigos ainda hoje debatidos e analisados por teóricos conceituados, como é o caso dos textos citados de Comolli, os quais analisaremos particularmente a partir das visões de David Bordwell e Jacques Aumont, devido à importância e atualidade que as teorias destes autores revelam hoje.

⁵⁰ Comolli, como ressalta Bordwell (1999), não se atém à noção de foco, recurso de larga utilização dramática no cinema, como vimos anteriormente. Comolli teoriza apenas sobre a profundidade de campo em sua relação com o espaço perspectivo, ou seja, no espaço em que o filme se propõe a trabalhar a composição espacial através de corpos e objetos.

Para Comolli, essas teses e, mais amplamente, todas as concepções da imagem fílmica que tendem a autonomizar o espaço fílmico (por exemplo, as de Jean Mitry) provem de uma ilusão fundamental que coloca a representação fílmica sob a dependência da representação renascente, isto é, no interior de uma ideologia, historicamente determinada e criticável (AUMONT, 2002, pp.183-184).

Segundo Comolli, foi baseado nessa visão renascentista da constituição da imagem, que o cinema, já em seu nascimento, apresentava-se dotado de uma noção ideológica, na qual a relação entre o real, o visual e a imagem que reproduz esse meio é tomada como fortemente aproximada, quando não se confundem. Essa ideologia se estabelece não como um “engano” para o espectador, mas ao contrário, ela é construída primariamente da submissão do conjunto de técnicas cinematográficas ao dispositivo da câmera — a partir do qual entendemos a câmera como dispositivo técnico, e como aquilo que ele produz, como a imagem fílmica em perspectiva e a noção de profundidade. Isso implica o “apagamento” do uso das técnicas, em favor da produção de uma imagem que remeteria ao real, uma reprodução sem interrupções ou interferências. Assim se define a “ideologia do visível”, como a conceitua o autor, e à qual a câmera como dispositivo cinematográfico estaria submetida. E essa relação da imagem fílmica e do real ainda encontraria no cinema um veículo privilegiado, pela forte impressão de realidade que nele se produz (AUMONT, 2002, pp.182-183).

Comolli (2010) entende que essa ideologia se estende ao cinema narrativo e, para ele, a evolução da linguagem cinematográfica se deve não a preocupações de semelhança ou de realismo, mas sim, fundamentalmente, a questões ideológicas. A representação realística instalada no cinema teria sido constituída dessa forma, através da ideologia patrocinada pela burguesia, como uma concepção de realidade; ou uma concepção com a qual esta classe — grande sustentáculo do cinema economicamente, tanto na sua produção, como na sua recepção, após a institucionalização do cinema — sentia-se mais confortável para exprimir o “natural” (*apud* BORDWELL, 1999, p.160); e partir da qual era possível centrar o espectador em sua posição de assistente, e na sua forma de receber a imagem.

Jacques Aumont e Michel Marie, em seu *Dicionário teórico e crítico de cinema*, apresentam um levantamento histórico e analítico a propósito da *perspectiva artificialis*, identificando visões que se debruçam sobre a relação entre esse sistema e a ideologia que se insere no cinema; visões estas que surgem principalmente a partir dos anos 70 na literatura voltada para o cinema, em autores como Comolli, e estetas como Marcelin

Pleyner, poeta e ensaísta; e Stan Brakhage, cineasta e teórico nos campos da imagem e do cinema.

Um sistema cuja centralização traduziria, figurativamente, a emergência do sujeito no Humanismo; é uma idéia historicamente aproximativa, já que a concepção moderna do sujeito foi constituída apenas progressivamente, de Descartes ao Iluminismo e ao Romantismo. Entretanto, essa idéia foi muito retomada a propósito das técnicas fotográficas e cinematográficas, que utilizam, por construção, no mais das vezes, a *perspectiva artificialis*; viu-se nela, notadamente, um meio de reativar e de difundir “automaticamente” uma ideologia “burguesa”, que traduz uma relação proprietária com a realidade (AUMONT; MARIE, 2006, p.228).

Quanto à encenação no cinema, a ideologia do visível, como entende Comolli, abraçaria a noção de “ilusão representativa”, que, como discutido anteriormente, estaria incutida nos esquemas representacionais importados do teatro, e que se instalou também no cinema, graças à importação desses esquemas para a representação fílmica. Uma vez filmada a encenação, a noção de representação que ela incorpora seria também impregnada pelo conceito ideológico que tende a reforçar a impressão do real. A imagem fílmica passa a rerepresentar os esquemas teatrais, embalado pela ideologia que reveste a câmera cinematográfica, do ocultamento das formas de produção e do reforço à noção de reprodução do real. Além disso, a “ilusão da transparência” (COMOLLI, 2010) provocada pela ideologia do visível — e pelo ocultamento forjado por ela —, reforça a noção de um cinema que autonomiza a cena, e coloca o espectador em um lugar definido e centralizado, e sem “desconfiar” dos mecanismos de produção que estão por trás do filme.

Como resume Jean Pierre Oudart:

A particularidade da representação burguesa será produzir suas figuras como reais em relação a um sujeito que, supostamente, nada sabe sobre as relações de produção nas quais o produto pictórico será inscrito como todos os outros produtos (OUDART *apud* AUMONT, 2002, p.191).

Nesse cinema, a princípio, quando esse meio se apoiava mais diretamente dos códigos teatrais, a câmera, posta de forma frontal, trazia um apelo ainda incipiente à profundidade e de maneira bastante variada, e até mista em alguns filmes. O que aproxima e reforça a noção de realidade nesse momento, é a naturalização que se buscava atingir, tanto através da encenação, como de outros elementos cênicos; mas também, segundo Comolli, a profundidade de campo⁵¹. David Bordwell (1999) defende

⁵¹ É importante aqui ressaltar a diferença entre a profundidade e a profundidade de campo. Enquanto a primeira é a própria noção espacial que percebemos na imagem, a profundidade de campo é a propriedade técnica oferecida pela lente da câmera, através da qual é possível determinar-se a área em foco.

que, caso houvesse continuado sua série de análises, Comolli teria chegado à análise de realizações que, conscientemente marcariam o uso da perspectiva no cinema, de forma não tradicional, a ponto de desnudar o dispositivo, expondo, até de maneira brechtiana, a ideologia de transparência — que Jacques Aumont identifica como o “engodo filmico” (1994, p.29), que se consolidou no cinema clássico.

Ainda que se apoie em André Bazin como base teórica para seus artigos, pela contribuição fundamental que este autor trouxe para a análise da relação da profundidade de campo com o realismo, no cinema, Comolli mantém-se crítico à visão radical de Bazin, ao notar “o deslize abusivo da *objetiva* para a *objetividade*”⁵² por parte deste autor (AUMONT, 2002, p.182), por relacionar diretamente os valores de realidade e profundidade. Como apontam Aumont e Marie, “sendo o realismo sempre uma noção inteiramente convencional e não absoluta, a profundidade de campo não podia ter um valor tão unívoco” (2006, p.243). Em Comolli, a noção de realismo não residiria apenas na câmera, ou na profundidade expressada na imagem, mas também através da impressão de realidade, que já havia sido codificada por outras formas representativas anteriores ao cinema. O teatro, como uma dessas fontes de códigos representativos, trouxe as ideias do iluminismo humanista de Diderot, através do drama sério burguês, buscando a expressão realista da vida, do sentimento humano; através da representação dos gestos, das relações, dos diálogos burgueses — em ambos os casos, era a burguesia a grande patrocinadora ideológica da técnica ilusória (no código teatral, ou na perspectiva adotada pelo cinema), que se instalou nas artes e que foi levada a um nível mais alto pelo cinema.

O teórico francês, porém, coloca em evidência a profundidade de campo no cinema, por esta se alinhar a este meio, como um dispositivo que incorpora fortemente sua natureza dupla, técnico-artística e sua relação com o real. A profundidade de campo, como dispositivo técnico contaminado pela ideologia de expressão do real, traduz a relação do cinema com a tecnologia, ferramenta reprodutora e, muitas vezes, acentuadora do discurso da realidade da imagem.

O teórico francês rompe com a visão evolucionista da história do cinema levantada por Bazin, defendendo um entendimento da profundidade de campo não como um dispositivo neutro, que seria algo natural do cinema — ou ainda, autônomo, no qual a realidade e a profundidade se relacionam por si só. Comolli funda sua teoria a partir

⁵² Jacques Aumont joga aqui com as palavras, referindo-se à objetiva da câmera cinematográfica (ou fotográfica), parte esta que porta as lentes, relacionando-a com a noção de “objetividade”, que se teria aderido à imagem cinematográfica e que, na teoria baziniana, estabeleceu-se a partir da relação direta entre profundidade e o realismo, através de um “mais-real” (AUMONT, 2006, p.223).

da proposta de uma análise que pudesse considerar o contexto ideológico que governou o cinema em seu surgimento, bem como o das artes que lhe serviram de base; compreendendo a constituição da ideologia que se tornaria dominante na representação cinematográfica, que foi mais fortemente incorporada pela profundidade. O autor reafirma assim a ideia de que, nas obras de arte, a ideologia não é carregada apenas no conteúdo, mas também na forma e na técnica que compõem os meios (COMOLLI, 2010).

Comolli analisa assim, a questão da técnica (da máquina), como o revestimento sólido da ideologia burguesa de reprodução do real, o braço mecânico da ideologia da visualidade, e não um elemento ideologicamente neutro, como afirmam autores tradicionais da história do cinema. A máquina representa a burguesia e as ideologias dessa classe, que traria a verdade, a racionalidade, a produtividade (BERNARDET, 2006), para uma sociedade que já passa a consumir em massa; sobrepujando o passado falido da monarquia, e lançando-se a um futuro realista, no qual a sociedade se veria no espelho das artes, na representação do movimento e do sentimento.

Todavia para Comolli, não teria sido a ciência (mãe da técnica) que haveria permitido a “invenção” do cinema, mas sim a ideologia burguesa. Essa ideologia se expressaria particularmente através da perspectiva fílmica. Muitos autores tornaram-se veementes críticos a esse ponto da teoria de comolliana, entre eles Jacques Aumont (2002) e David Bordwell (1999), questionando o descrédito que o teórico atribui à força da ciência na criação do cinema, e a importância que atribui nesse processo, a artesãos que eram motivados por uma ideologia, homens que teriam atuado no período que antecedeu tanto as invenções do cinema, quanto da fotografia. Por outro lado, Comolli entende também que houve nesse mesmo momento histórico, aqueles que eram os cientistas, motivados pela análise do movimento e por outros estudos a partir da decomposição e da síntese da imagem, particularmente no campo da percepção (COMOLLI, 2010).

A câmara⁵³ "veicula uma ideologia do visível", logo, que uma teoria materialista do cinema deve distinguir cuidadosamente, na câmara, o que é herança ideológica do que é investimento científico. Essa observação é fundamental e tornava-se na época indispensável pela existência de teses tecnicistas que tendiam a negar qualquer valor ideológico a um instrumento técnico, qualquer que pudesse ser sua utilização (ver um dos alvos de Comolli, o *Cinéma et idéologie*, de Jean-Patrick Lebel, 1970, para quem a câmara não tem mais cunho ideológico do que o lápis ou o avião). No

⁵³ Como se trata de uma tradução portuguesa do texto de Jacques Aumont, nas citações diretas preferimos manter termos como “câmara” — ao invés de “câmera”, utilizado ao longo do texto —, para não promover modificações no texto original, acreditando-se no entendimento perfeito do sentido das citações.

máximo pode-se notar que, arrebatado por seu ardor polêmico, o próprio Comolli se esquece dessa distinção, ao descuidar-se totalmente em seu texto do "investimento científico" e ao dedicar-se apenas ao ideológico. (sic) (AUMONT, 2002, pp.182-183)

A partir da percepção ideológica que promove, Comolli detecta duas fases do desenvolvimento da profundidade de campo no cinema, uma no primeiro cinema, e outra no cinema falado. A primeira apresentaria uma grande profundidade de campo, ou seja, onde a imagem estaria em grande parte definida (em foco), através do uso de lentes grandes angulares⁵⁴. Isso, segundo o autor, estaria ligado à noção de “visão normal” (apud BORDWELL, 1999), ou seja, como a visualidade mais confortável na concepção burguesa de realidade. Já na segunda fase, Comolli identifica um período entre 1925 e 1940, no qual a profundidade de campo passou a ser menos explorada, em favor, segundo o autor, da ideologia de filmagem em estúdio, a partir da entrada do som no cinema.

Para o teórico francês, foi o cinema sonoro, de som síncrono, que trazia em si um apelo realístico — e justamente este apelo demandaria a gravação em estúdio, para maior fidelidade e qualidade da gravação sonora —, que permitiu a esse cinema abrir mão da profundidade de campo como ponte para o realismo através da imagem. David Bordwell discorda dessa noção, afirmando que, a partir de um certo período já na década de 20, ou seja, ainda no cinema mudo, o cinema baseado na encenação em profundidade passou também a explorar esse esquema, sem a necessidade de foco profundo (1999, p.205). Com o uso de foco seletivo por exemplo, alguns espaços da imagem recebem foco e outros permanecem em desfoque, de acordo com necessidades dramáticas e/ou narrativas do filme — essa técnica é ainda hoje explorada no cinema e mesmo na televisão.

⁵⁴ De acordo com o livro sobre cinematografia de Blain Brown, lentes grandes-angulares permitem a produção de imagens com uma larga profundidade de campo, pois, ao atravessar a lente, que tem um corpo bem curto em relação a outras lentes, a luz produz uma imagem em foco em um ponto bastante próximo à câmera. Já o ponto em foco mais distante situa-se em grande distância, ao fundo. As lentes grandes-angulares estão situadas entre as lentes de 35mm e 50mm, medida a partir da qual a lente é considerada uma lente padrão ou “normal”; e a partir de 80mm, são consideradas lentes de foco longo (que “aproximam” a imagem), ou teleobjetivas (2002, p.47).

Uma outra propriedade das lentes grandes angulares é a deformação que elas podem causar à imagem, pela abertura e margem de foco que permitem (idem). Tirando vantagem dessa característica, muitos cineastas a experimentaram intencionalmente, com efeitos expressivos. Por outro lado, muitos filmes, particularmente os do primeiro cinema, mantiveram seus atores a uma certa distância da câmera, evitando *close ups*, ou outras formas de aproximação que pudessem causar estranhamento no público. Dessa forma, muitos filmes do primeiro período mantiveram somente planos de corpo inteiro ou até a cintura, como é o caso dos filmes analisados anteriormente, que analisaremos neste capítulo. Contudo, como analisa David Bordwell (1999), muitos cineastas a partir da segunda metade do primeiro cinema buscavam tornar o primeiro plano, o que as lentes grande-angulares permitiam, principalmente após desenvolvimentos técnicos que aperfeiçoavam seu foco.

Contudo, muitos filmes do período continuaram utilizando a encenação em profundidade baseada no foco profundo. E, ainda que a chegada do cinema sonoro não determine essa mudança, é evidente que provocou mudanças nos esquemas de encenação e mesmo nos códigos da linguagem fílmica, pois diversos cineastas que atuaram no período de sonorização, entre 1927 e 1930, como Alfred Hitchcock, protestavam quanto ao uso do som no cinema clássico, que submetia o som à imagem, de forma redundante, e a imagem ao diálogo. Hitchcock relata em entrevista a François Truffaut, que o cinema falado significou o abandono da “técnica do cinema puro” (*apud* TRUFFAUT, 2008, p.64). A noção de cinema “puro” é um conceito caro para muitos teóricos do cinema, como André Bazin e Noël Burch, e é retomada por Jacques Aumont (2006) na discussão sobre a “superação” do cinema em relação ao teatro e à literatura, principalmente quando o cinema se desliga do verbo, ainda no cinema mudo. Voltaremos a esse tema, ainda neste capítulo, ao abordarmos a transição para o cinema clássico sonoro.

Ainda seguindo a visão de Hitchcock, coincidente com a de Truffaut, sobre o período mudo, este cinema teria chegado em seus últimos anos a uma perfeição em termos de produção e do trabalho dos cineastas. No entanto, isso teria sido comprometido no modelo sonoro, que havia “imobilizado” o cinema em uma forma teatral, ao favorecer o uso do diálogo, em detrimento da expressão através da imagem; o que leva o diretor a chamar o cinema sonoro de “fotografia de pessoas que falam” (*apud* TRUFFAUT, 2008, p.65).

É a distinção do uso da profundidade de campo, como dispositivo expressivo da imagem, que Comolli destaca entre as duas fases de desenvolvimento da perspectiva: no cinema sonoro, os códigos que regem este dispositivo têm a função de leitura (*apud* BORDWELL, 1999, p.160), nesta etapa a profundidade de campo funciona então como um dispositivo de organização da leitura do quadro; antes, no primeiro cinema, ela seria ainda um instrumento de centralização do espectador, colocando-o num “ponto de coerência ilusória” (*idem*), pressupondo a natureza, a visão natural. Essa visão é criticada por Bordwell desde sua essência — da noção ideologia de reprodução da visão natural —, até a própria linha histórica que Comolli apresenta no desenvolvimento da profundidade de campo. Analisaremos mais à frente neste capítulo, a visão de Bordwell sob este aspecto e de outros autores.

De uma forma geral, a visão comolliana, ainda que tenha sofrido fortes críticas posteriormente, trouxe uma análise de grande importância para um entendimento do cinema como expressão estético-ideológica, ou ainda para a construção de uma visão do

cinema não apenas como uma mera máquina reprodutora de imagens de entretenimento, mas também reprodutora de ideias e intenções. Para Comolli, não se pode entender a profundidade de campo, ou qualquer outro dispositivo do cinema, como algo simplesmente dado, ou como elementos neutros; mas sim, enxergá-los dentro de um contexto artístico-ideológico, fundado nas artes que deram base ao cinema: a pintura, o teatro, a fotografia etc (COMOLLI, 2010).

Não apenas Comolli, mas muitos outros teóricos defenderam fortemente o conceito de uma ideologia burguesa sobre as artes de representação, particularmente o cinema. Mas o pensamento do teórico francês ganha importância pelo momento em que foi trazido a público, pelos autores que o antecederam e nos quais baseou sua visão; mas também pelas críticas que recebe esta teoria, que expõem outras visões, não tão ideologicamente orientadas, mas em geral voltadas para preocupações de âmbito estético com o cinema. O pensamento comolliano se alia a um materialismo marxista, que enxerga as questões cinematográficas a partir de uma visão ideológica sociopolítica, à frente do contexto técnico e estético. David Bordwell (1999) e Jacques Aumont (2002) são dois críticos contemporâneos a Comolli, particularmente no tocante a seus conceitos de “ideologia do visível”, ou “ideologia do real” (*apud* AUMONT, 2002).

Aumont e Bordwell veem ambos uma necessidade de relativizar a visão que Comolli lança sobre a câmera de cinema, que segundo ele, estaria indelevelmente marcada pela ideologia do real. Bordwell questiona primeiramente como reproduzir esquemas não perspectivistas no cinema, se ele repousa sobre a câmera. Contudo, o autor acredita que, dentro dessa estrutura, o cinema permite a violação da perspectiva linear, com o uso de lentes grandes angulares, ou teleobjetivas, em concordância com a visão de Jacques Aumont. Para Bordwell, a burguesia reconhecida por Comolli como dominante ideologicamente no cinema, sempre promoveu o largo uso dessas lentes que possibilitam a deformação, após suas invenções. Ainda segundo o teórico americano, um outro fator determinante para o cinema foi a necessidade sentida por indivíduos em funções especializadas — como diretores, fotógrafos, figurinistas etc — de buscar, particularmente no cinema sonoro, outras formas de encenação em perspectiva, que não somente através da câmera, mas através da luz, do cenário, entre outros dispositivos.

Convém particularmente relativizar as teses desenvolvidas (por Jean-Louis Comolli, Marcelin Pleynet, Jean-Louis Baudry, cf. capítulo 3, 3.2.3) sobre a câmara como máquina de fazer perspectiva, “logo” como instrumento marcado pela ideologia humanista e pela ideologia burguesa, que dela deriva. Além do fato de a câmara, como a máquina fotográfica, poder falsificar muitíssimo a perspectiva (basta usar focais muito longas ou muito curtas), não houve *uma* ideologia burguesa do século XV ao século

XX, mas diversas formações ideológicas sucessivas que foram suas manifestações. A visão da história que tende a “achatar”, uns sobre os outros, diversos valores simbólicos da perspectiva, que esta teve ao longo de vários séculos, não é portanto muito rigorosa. (Acrescentemos que para Damisch [1987], que critica com vigor essas teses, “o humanismo [toscano ou outro] não podia contentar-se com a perspectiva dita central, assim como não podia contentar-se com a definição pontual de sujeito [...] que é seu corolário”.) (AUMONT, 2002, p.217).

Separadamente, as críticas de Aumont e Bordwell mostram-se fortemente relacionadas com as escolas de pensamentos que os influenciam individualmente, sendo Aumont um crítico muito mais atento a questões histórico-ideológicas que afetaram o cinema e aos efeitos que as mudanças tecnológicas provocaram nele como dispositivo expressivo. Assim, para este autor, uma questão crítica na visão materialista histórica de Comolli é a não compreensão de que não haveria “uma ideologia burguesa do século XV ao século XX, mas diversas formações ideológicas sucessivas que foram suas manifestações” (2002, p.217).

Já na apreciação de David Bordwell (1999), a crítica incide sobre o que o autor americano identifica como incorreções históricas na análise de Comolli; em generalizações e enganos conceituais promovidos pelo teórico francês, mormente no campo da filosofia; e especialmente na importância dada à impressão de realidade (ou à ideologia que governa esta percepção) e à perspectiva de base renascentista na própria criação do cinema. Bordwell aponta ainda como fator negativo, e até de enfraquecimento da teoria de Comolli, a construção de sua visão suportada por dados fornecidos pelas pesquisas de autores aos quais o teórico francês critica posteriormente — autores que sustentam visões empiristas sobre cinema, e sustentam uma conceito de neutralidade em relação ao dispositivo da profundidade de campo.

Bordwell ainda inverte a teorização de Comolli sobre a profundidade de campo no cinema, questionando o peso dado pelo teórico francês à perspectiva renascentista no cinema, a qual o americano delega indubitável importância, porém não única, citando outras formas de expressão perspectiva que o cinema já utilizou, como a perspectiva linear, a organização ortogonal dentro do plano, e o uso da técnica de escorço⁵⁵ — ainda que esta também seja uma técnica da época renascentista.

As visões de Bordwell e Comolli são, na verdade, ideologicamente confrontantes — motivo pelo qual Bordwell dedica um subcapítulo à discussão das

⁵⁵ Segundo Gombrich (1985), o escorço é uma técnica de reprodução da imagem em perspectiva, descoberta na Grécia em torno de 500 a.C., na qual desenvolveu uma forma “puramente visual de expressar os objetos da forma como eles aparecem a partir de uma certa distância” (GOMBRICH, 2002, p.11, tradução nossa), mas em menor proporção que a realidade. Gombrich ainda aproxima o resultado dessa técnica com o efeito fotográfico (2003, p.49).

ideias do teórico francês. Comolli defende uma visão fortemente influenciada pelo marxismo althusseriano⁵⁶, na qual as instâncias ideológicas são necessariamente consideradas; e Bordwell parece justamente afastar-se dessa noção e isolar em seus livros e textos, tanto a profundidade de campo, quanto a própria *mise-en-scène*, em análises que residem apenas no campo estético. Bordwell, tanto quanto Aumont e Comolli, se baseia em uma abordagem que tenta resgatar historicamente o desenvolvimento do cinema na narratividade e na encenação; no entanto, sua visão pende mais fortemente para o campo da estilística, que individualiza, tanto quanto possível, criadores e criaturas do cinema. Contudo, nota-se uma certa tendência do autor a uma visão evolucionista, que aponta o desenvolvimento do cinema no sentido da sua conformação no modelo clássico, residindo aqui seu maior distanciamento de Jacques Aumont e outros autores.

Os conceitos defendidos por Bordwell e Aumont não se apresentam como conflitantes, mas fortemente marcados por suas influências ideológicas e suas diferentes aproximações ao tema da encenação. Mostram-se ainda complementares neste trabalho, pois enquanto Bordwell parece se aproximar muito mais das técnicas no desenvolvimento do cinema; Aumont se preocupa com a herança teatral, ou seja, daquilo que a técnica envolveria. Bordwell busca ainda entender a *mise-en-scène* cinematográfica não como um resultado de desenvolvimentos históricos do cinema, mas através de épocas, realizações e realizadores que trouxeram diferenciadas expressões estéticas, e enunciaram de forma marcante as possibilidades que o cinema oferece unicamente. Além disso, ambos os autores buscam destacar a importância da visão de Comolli em seus artigos, particularmente à época em que foram escritos.

Por fim, a abordagem à profundidade de campo — para a qual Aumont chama atenção astutamente para que não se confunda com “profundidade do campo”⁵⁷ — revela-se um dos elementos mais caros à compreensão da *mise-en-scène* no cinema, e a partir do qual Bordwell (1999) trabalha tanto os conceitos de composição em profundidade (exercitada tão brilhantemente em *Cidadão Kane*), e de foco em profundidade. Essas técnicas se mantiveram e desenvolveram no cinema, como aponta

⁵⁶ A visão de Comolli se funda numa proposta marxista, onde um materialismo histórico governa a visão crítica do autor sobre o cinema e seus dispositivos. Um dos mais fortes autores a influenciar Comolli em seus pensamentos nessa corrente foi Louis Althusser, filósofo francês de origem argelina, também grande influenciador dos redatores da *Cahiers du Cinéma*, por seu pensamento estruturalista-marxista (AUMONT; MARIE, 2006, p.39).

⁵⁷ Aqui, Jacques Aumont usa um jogo de palavras, para alertar que não se troque o sentido de profundidade de campo, técnica utilizada para determinar o espaço da imagem visível que está em foco, com profundidade do campo, que é a noção de profundidade que temos da imagem, mesmo que esta não esteja em foco, como é o caso, por exemplo, de paisagens montanhosas. Ainda que as montanhas não estejam em foco, elas fazem parte do cenário, mas não necessariamente da área dramatizada da imagem.

Bordwell, sendo utilizadas por diversos cineastas na contemporaneidade, como por exemplo, Wong Kar-wai, com *Um beijo roubado* (2007). No filme, o fundo é fartamente desfocado, contribuindo para a criação de uma atmosfera soturna, e levemente artificial; ou melhor, a atmosfera de um mundo isolado, autônomo, que reproduz uma realidade um tanto irreal, mais ainda assim inscrita, pela própria profundidade e outros elementos, nas noções estritas do realismo representacional.



Figs. 29 e 30: *Cidadão Kane*: Profundidade exacerbada.



Figs. 31 e 32: *Um beijo roubado*: Fundo desfocado.

Como percebem esses autores, a profundidade de campo e a própria instância da câmera são na verdade os primeiros e grandes divisores entre a *mise-en-scène* teatral e a sua retomada no cinema.

2.3. Alice Guy: A *mise-en-scène* híbrida

A cena fílmica montava-se assim, sobre a interação dos elementos visuais, buscando uma expressão dramática definida pelo realizador, em composições que, naquele momento, ainda eram fortemente influenciadas por outras linguagens. Ainda no primeiro período do cinema, o diretor detinha grande poder autoral sobre sua obra, ou, como bem resume Jacques Aumont, tratava-se de um “indivíduo de pretensões artísticas, cuja obra, porém, não resulta do trabalho solitário normal, mas de uma colaboração” (2006, p.20). É através do trabalho desses realizadores com verve autoral, que se pode perceber com mais evidência, as primeiras noções de estilo no cinema, de onde despontou uma *mise-en-scène* com características menos teatrais, por tornar o filme capaz de expressar mais a visão de seu diretor, a partir da exploração das possibilidades do dispositivo fílmico, e através das contribuições que ele coopta, técnica e artisticamente.

Nestes termos de autoralidade poderia ser enxergada a atuação de Alice Guy, cineasta que, a partir de experimentações com o cinematógrafo, desde 1896, realizou mais de duzentos filmes, tendo contribuído fundamentalmente para o desenvolvimento da produção fílmica de forma hierarquizada —, ou seja, dentro de uma estrutura de funções definidas, desde o diretor, ao roteirista. Alice Guy adotou esta configuração de produção, enquanto ocupava o cargo de coordenação das realizações dos filmes produzidos pela Gaumont, na França, estabelecendo uma estrutura de setores técnicos. Ao emigrar para os Estados Unidos, reproduziu e desenvolveu em seu próprio estúdio essa estrutura, que é tida como o germen do que mais à frente se conformaria como o “Sistema de Estúdios”, berço do cinema chamado clássico (AMARAL, 2010).

Alice Guy foi, além de precoce “chefe de estúdio”, uma diretora de estilo bastante distinto, trabalhando de forma recorrente com equipes pré-definidas para cada tipo de filme, as quais incluíam comumente Louis Feuillade como roteirista, Victorin Jasset como assistente de direção e Henri Ménessier como diretor de arte (MCMAHAN, 2002); Jasset e Feuillade viriam posteriormente a tornar-se realizadores, reconhecidos como grandes encenadores cinematográficos, pela maestria sobre a *mise-en-scène* em plano fixo (BORDWELL, 1999)⁵⁸; já Ménessier teve diversos trabalhos reconhecidos

⁵⁸ A importância de Louis Feuillade no cinema, em termos estilísticos na composição da *mise-en-scène*, foi o que levou David Bordwell a analisar seu cinema no livro *Figuras traçadas na luz* (2008), juntamente com o estudo de outros cineastas mais contemporâneos, que também compunham suas *mise-en-scènes* a partir do plano fixo e do jogo de corpos. Feuillade era jornalista, e foi contratado por Guy, para trabalhar como roteirista em cinema. A partir desse contato, ele iniciou sua carreira nesse meio.

como Diretor de Arte e Desenhista de Produção⁵⁹ — esta última, uma função basilar do cinema hollywoodiano na atualidade — e trabalhou longamente com Alice Guy, seguindo-a para os Estados Unidos.

A filmografia de Guy, apesar de bastante eclética na temática, apresenta grande reincidência de elementos, como o uso de efeitos especiais, a realização de “superproduções” — como *La naissance, la vie e la mort du Christ* (1906), para o qual haviam sido contratados trezentos figurantes (MCMAHAN, 2002) —; a realização de adaptações literárias; o tema familiar de base melodramática — porém em muitos casos, menos evidentemente moralistas, como apresentados nos filmes de Griffith —, entre outros.

Esses são recursos não apenas vistos nas obras da realizadora, mas certamente em muitos filmes do primeiro cinema. Contudo, dentro do conjunto da filmografia de Guy, é notável o uso que a cineasta faz desses dispositivos técnico-artísticos, como um reflexo de alterações nas estratégias narrativas que ocorriam no período inicial do cinema, como ressalta Alison McMahan (2002, p.209), biógrafa de Guy e historiadora do cinema. A autora identifica ainda mudanças no estilo de Guy ao longo de sua obra, que se torna mais marcante com sua ida para os Estados Unidos, em 1906, quando a realizadora passou a direcionar seus filmes, através de novas estratégias dramáticas e narrativas, para um novo público, o espectador americano (idem).

O cinema de Alice Guy sintetizava muitos dos conceitos que estavam em voga na segunda década do primeiro cinema, muitos dos quais permaneceriam como práticas no cinema clássico. Dentro do campo temático, no entanto, o cinema de Guy não era uma obra convencional. McMahan ressalta a presença recorrente, por exemplo, do *crossdressing*⁶⁰ em seus filmes, assim como questões de gênero — masculino e feminino —, ou de troca de papéis (2002, p.209). A importância de detectar essa temática nos filmes da diretora reside no reconhecimento de um estilo individual e distinto, em filmes que foram concebidos a partir de uma *mise-en-scène* ainda híbrida, entre o que seria a linguagem narrativa que se consolidava no cinema, e os elementos de origem teatral e de outras artes — como a música e a pintura.

⁵⁹ O “Desenhista de Produção”, ou *Production Designer*, como é conhecido em inglês, exerce a função artística e técnica de criar o visual e o estilo de um filme, juntamente com o diretor e o fotógrafo — e em alguns casos, também com o diretor de arte. “O desenhista de produção é o responsável por interpretar o roteiro e a visão do diretor para o filme e traduzir isso em ambientes físicos nos quais os atores podem desenvolver seus personagens e apresentar a história” (LOBRUTTO, 2002, p.1, tradução nossa).

⁶⁰ Como não foi encontrada uma tradução para *crossdressing* nos dicionários brasileiros, tendo sido constatado apenas o uso do termo “travestismo” em textos portugueses, e algumas referências a “cross-dressing”, com hífen, neste texto utilizaremos como fonte o termo utilizado por Alison McMahan, autora americana, mantendo a expressão *crossdressing* no seu original.

O *crossdressing* e o jogo de troca de papéis eram normalmente encontrados no teatro de comédia⁶¹, gênero comumente adaptado para o cinema. Contudo, encontrava-se com certa frequência nesses filmes, uma carga melodramática que poderia representar, por exemplo, as dificuldades que enfrentava o personagem principal em relação ao mundo exterior, à sociedade. Isso ocorre no filme dirigido por Guy em 1912, *Algie, the miner*, um filme que brinca com os papéis sexuais, ao utilizar um protagonista masculino, com traços e trejeitos femininos, o que provoca grande parte das piadas visuais, mas também é o motivo pelo qual o protagonista é rejeitado dentro e fora de seu grupo social.

Neste filme, Alice Guy conta a estória do jovem Algie, o rapaz com trejeitos afeminados, que tem que “tornar-se um homem” em dois meses, para poder se casar com sua amada, de acordo com o contrato redigido pelo pai da moça. Para isso, ele terá que ir viver entre mineiros — em um cenário que pode ser visto como uma quase pré-história do Velho Oeste fílmico —, sob a tutela de Big Jim, um mineiro bruto e rústico como o ambiente onde vive, e tornar-se um deles. O filme foi dirigido, além de Guy, por Edward Warren e Harry Schenck, e apesar da direção dividida, o estilo reconhecível da diretora está presente no filme através de diversos elementos.

O estilo de Guy se funda não apenas na temática, mas também na forma como essa realizadora se utilizou do dispositivo cinematográfico para criar narrativas fortemente dramatizadas, a partir dos recursos propriamente cinematográficos. Em seus filmes, pode-se ressaltar o uso da profundidade, trabalhada através da câmera, do cenário, ou através da encenação em profundidade. Com a narratividade, Alice Guy se tornou uma das mais importantes contribuintes para a consolidação posterior de um cinema baseado na *mise-en-scène* em termos cinematográficos.

Como muitos cineastas desse período, particularmente os europeus, como aponta David Bordwell (1999), Alice Guy utilizava câmera fixa regularmente, realizando diversos filmes baseados em planos-sequência⁶². Como discutido anteriormente, os

⁶¹ O teatro de comédia, segundo Patrice Pavis, também se insere no gênero dramático, abordando temáticas como “questões amorosas, de honra, de fidelidade conjugal e de política” (1999, p. 52). Contudo, nem todos os filmes do primeiro período que abordassem a comédia como gênero dominante, seria uma adaptação do teatro de comédia. Filmes do cinema de atrações e também os filmes de perseguição (ou *chase forms*) traziam elementos de comédia. Flávia Cesarino Costa analisa estes últimos como filmes invadidos por um “clima de irreverência e avacalhão (...) que foram as primeiras formas de narrativa freqüentes entre os anos de 1903 e 1906” (2005, p.49), originariamente cinematográficas.

⁶² Como definem Aumont e Marie o plano-sequência, “trata-se de um plano bastante longo e articulado para representar o equivalente de uma seqüência” (2006, p.231). Há, porém, filmes que apresentam longos planos, sem necessariamente representar uma sucessão de acontecimentos, como em uma seqüência. “Tal distinção, porém, no mais das vezes, é difícil, e geralmente fala-se de plano-sequência quando um plano é suficientemente longo” (idem).

realizadores que utilizavam a encenação em profundidade nesse período, desenvolveram diversas técnicas para expressar profundidade, no intuito de clarificar a informação, e dirigir a atenção sobre o quadro. O recurso utilizado por Guy em alguns de seus filmes, como *Algie the miner*, é uma reformulação do que Bordwell identifica como uma tendência europeia desse período, o chamado “primeiro plano francês” (*French foreground*), onde os atores eram postos “acumulados” no primeiro plano da imagem, permitindo muito pouco a se ver do fundo; ou seja, não expressando claramente as informações envolvidas na cena. Contudo, a *mise-en-scène* de Guy se revela mais complexa e mais elaborada, no sentido do direcionamento e clarificação da informação no quadro. Guy busca destacar o primeiro plano da imagem através de uma composição baseada no que Jacques Aumont (2002) detecta como a “*mise-en-scène* estratificada”⁶³.

A noção de *mise-en-scène* estratificada, como a detalha Aumont, divide-se em três possibilidades, através das quais é possível enxergar diferentes estratos, ou camadas, dentro de um filme, de um plano, ou mesmo de um personagem; já que Aumont considera a *mise-en-scène* “uma certa relação de corpos atuantes no espaço cênico” (AUMONT, 2000, p.129)⁶⁴. No tocante à estratificação da cena, o autor refere-se ao efeito de camadas em planos distintos dentro da profundidade do quadro, ou dentro das próprias atuações dos atores; ou ainda, dentro do próprio filme, onde se pode enxergar “desdobramentos” da *mise-en-scène*. “Se trata portanto de compreender a seguinte questão: como a *mise-en-scène* durante uma certa duração (um plano apenas, uma sequência ou todo um filme), pode se multiplicar?” (AUMONT, 2000, p.129)⁶⁵. A utilização desse recurso se dá quando a figuração — ou atores secundários — situada no segundo plano do quadro, é utilizada como um “muro vivo” (AUMONT, 2000, p.131)⁶⁶, onde os figurantes são incumbidos de gestos próprios, mas não se relacionam diretamente com a ação passada no primeiro plano da imagem, mas sim com um intuito de tornar mais verossímil os espaços diegéticos, ou o cenário⁶⁷.

Aumont busca essa noção de “muro vivo” no teatro, percebendo-a no cinema dos primeiros tempos mais próxima do conceito de quadro dentro do quadro, funcionando da mesma forma que o emolduramento promovido por portas, janelas e

⁶³ Aumont utiliza o termo « *mise en scène feuilletée* », que em tradução literal seria “*mise-en-scène* folheada”. No entanto, buscamos traduzir esta expressão pelo sentido mais aproximado, que, como discutimos a diante, traz a noção de camadas, estratos.

⁶⁴ No original : « *un certain rapport des corps actoraux à l'espace scénique* », tradução nossa.

⁶⁵ No original : « *Il s'agit donc de cerner la question suivante: comment la mise en scène pendant un certain temps (un seul plan, une séquence ou tout un film), peut elle se démultiplier?* », tradução nossa.

⁶⁶ No original : “*mur vivant*”, tradução nossa.

⁶⁷ Aumont se refere ainda a “*scénographie vivante*” (ou “cenografia viva” em tradução livre), como um sinônimo para “muro vivo”.

outros elementos do cenário, importantes recursos de direcionamento da atenção, como destaca David Bordwell. Mas o interesse de Aumont está em uma relação híbrida, que alguns filmes, particularmente do primeiro cinema, carregam no uso desse muro vivo; que como “muro”, deveria permanecer ao fundo, dando caracterização a um conjunto único e determinado, onde cada plano e cada instância da imagem teria a sua importância. Mas onde ocorre o hibridismo, parte desse muro “troca” de lugar, passando em alguns momentos a participar da ação à frente, como ocorre em *Algie, the miner*.

No filme, o uso de figuração é bastante corrente, e pode-se notar vivamente a formação do “muro” defendido por Aumont. Guy dá preferência a enquadramentos mais frontais e com personagens e figuração centralizados, tanto na casa da namorada, quanto no bar dos mineiros. O uso de figuração em muro no filme, ajuda a promover uma visualidade mais profunda, formando linhas diagonais em relação à câmera. Casa-se a isso o trabalho no cenário no sentido de promover certa fundura, como era uma característica dos filmes de Guy desde a Gaumont (MCMAHAN, 2002, p.120). Com uma profundidade de campo bastante alargada, que mantém toda a imagem em foco, a sensação de achatamento, ou encurtamento das distâncias pode ser sentida pelo espectador, uma vez que a leitura da profundidade no quadro cinematográfico se apoia mais comumente no foco⁶⁸. No caso de *Algie...*, no entanto, é através da estratificação que Guy compõem a profundidade de sua *mise-en-scène*, e através do que muda diversas vezes o centro da ação.

Quando Algie chega à casa da namorada, estão ali além dela, o pai e a família. O pai se sobressai, por se colocar no primeiro plano da imagem, o mesmo em que estão Algie e a namorada. O muro vivo é formado pela família, logo atrás, que parece expressar de forma mais teatral as emoções que estão em jogo no primeiro plano, resultado do diálogo entre Algie e o pai da namorada. A namorada também participa como “repetidora” da emoção de Algie, reforçando-as através de gestos e expressões exagerados. No entanto, como aponta Aumont, o muro vivo não se mantém como uma formação estática, e alguns dos seus componentes — a namorada e um possível avô — assumem também posições no primeiro plano da imagem e passam a se relacionar diretamente com o pai e com Algie. Neste momento, em que uma certa confusão se

⁶⁸ Dentro da noção de perspectiva que rege o cinema, sugere-se que aquilo que está em foco está mais próximo, e o que se perde no desfoque, está ao fundo; ou ainda, aquilo que está próximo demais está desfocado, já o que está à média distância, está em foco; e isso se relaciona também com o tamanho que os corpos apresentam na tela (BORDWELL, 1999). No entanto, há outras formas de leitura do foco, não necessariamente associadas à profundidade, como alerta Bordwell (1999), quando se trata, por exemplo, de um foco ou um desfoque expressivo, que sirvam para exprimir o estado físico de um personagem ébrio.

instala na tela, vemos dois diálogos simultâneos — entre o pai e o possível avô, e entre Algie e a namorada —; e atrás deles, três mulheres da família da namorada, ainda em formação de muro.

Essa sensação de “muro humano” é retomada em outros momentos do filme, na casa da namorada e no bar dos mineiros; e ainda na cena clímax, quando Algie revela a sua mudança, através de uma “atitude masculina”, ao salvar Big Jim de bandidos que tramavam do alto de um penhasco, roubar o mineral precioso encontrado por Algie e Jim. Nos dois primeiros casos, o uso da *mise-en-scène* estratificada objetiva sublinhar a noção perspectiva. Já no terceiro caso, o que ocorre é uma montagem de ações dentro de um mesmo plano, a partir da qual dois fatos ocorrem simultaneamente, desembocando em um mesmo final. Nos três momentos, ocorre um claro direcionamento da atenção no quadro, através da estratégia de encenar em profundidade, utilizando o posicionamento dos corpos.





Figs. 33 a 40: *Algie...*: A *mise-en-scène* estratificada híbrida.

Outra forma de expressão da profundidade ocorre na casa da namorada, quando o mordomo entra e sai da sala a pedido do pai, indicando uma certa profundidade e continuidade espacial dentro da diegese, ou seja, da casa, que tem saídas laterais e continuidade ao fundo. As entradas e saídas são bastante exploradas no filme através das portas de fundo, presentes em quase todos os cenários. Nas realizações de Guy, o cenário, ou a paisagem de fundo ganham, em geral, grande importância dramática (MCMAHAN, 2002), destacando-se os filmes em que Henri Ménessier contribuiu com a direção de arte, compondo cenários e ambientes visualmente impressionantes, como em *La naissance...* e *The Sewer* (1911) — para este último, Ménessier construiu o submundo das redes de esgoto de uma Nova York fictícia.

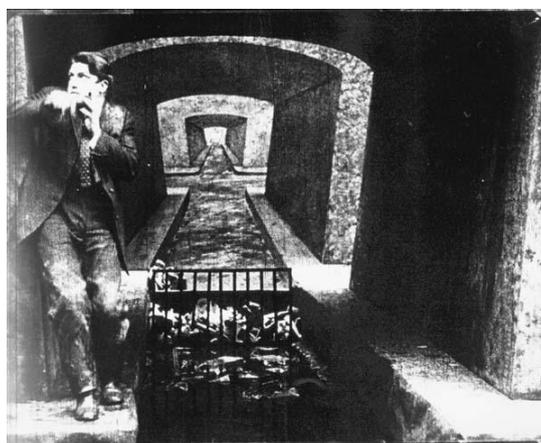


Fig. 41: *The Sewer*: Cenários profundos de uma rede de esgotos.
(fonte: MCMAHAN, 2002).

Já em *Algie...*, a direção de arte não é creditada (não há conhecimento de grande parte da equipe original do filme), mas nota-se a utilização de muitos cenários — nove ao total, em nove minutos de filme —, todos decorados de forma bastante distinta nas linhas arquiteturais e nos objetos que os compõem, não se permitindo confundi-los. Também é recorrente a presença de linhas verticais marcadas na presença de cortinas e colunas na casa da namorada, realçando a noção de profundidade. Além disso, a

caracterização dos ambientes permite a divisão do filme em fases, ou “estratos” temporais, que ajudam a demarcar a narrativa, montada de forma linear. Na primeira fase, temos a apresentação de Algie e de sua situação em relação à namorada, na casa da família dela. Na segunda, o herói parte para o Oeste, com uma missão a cumprir. Nesta fase ele transita entre o árido ambiente externo e o bar, ambos frequentados pelos mineiros. No Oeste, Algie irá se transformar, para poder, na última etapa, voltar à casa da namorada para pedi-la em casamento.

A *mise-en-scène* em *Algie...* exprime-se de forma elaborada, buscando suporte em recursos propriamente cinematográficos, principalmente na articulação que demonstra dos elementos cênicos; contudo ainda apresenta influências externas diversas. A presença do muro humano e o apelo melodramático expõem o hibridismo desse cinema, ainda sob forte presença do teatral. Os elementos melodramáticos se instalam vivamente na comédia, seja através das atuações exageradas, ou antinaturalistas — principalmente para o cinema, onde os atores ocupam o primeiro plano da imagem, e podemos ver mais detalhadamente suas atuações, sem necessitar grandes esforços —, ou seja, na encenação extremamente teatral dos atores; ou ainda, no próprio drama que vivem os personagens, oprimidos por questões exteriores, como a incompreensão da família da namorada de Algie, em relação a ele; ou ao possível alcoolismo de Big Jim⁶⁹.

O cinema de Guy é, dessa forma, representativo de um cinema ainda híbrido, de transição entre um cinema que replica elementos teatrais, para um cinema que utiliza sua própria linguagem — que, para alguns autores e realizadores, atingiria um auge de suas potencialidades expressivas durante o cinema clássico sonoro, a que Aumont (2006) se refere como “segundo cinema”. Contudo, é importante pontuar neste momento, o que o cinema de Guy traz de crucial para nossa reflexão, sobre as formas de encenação que o cinema apresentava, ainda sob essa influência do teatro sentida fortemente em *Algie...*, mas já descobrindo e desenvolvendo suas formas e dispositivos próprios.

De forma subterrânea ou epidérmica, o teatro continuou a ser referência de tudo aqui a que chamei — por esta razão — “primeiro cinema”. O modelo de uma acção dramática confinada num espaço fechado, mais ou menos assimilável a um cubo cenográfico, com longas falas dialogadas, continuou durante muito tempo a ser o esquema típico deste cinema; conheceu muitas

⁶⁹ Uma variante do drama, o melodrama carrega em si elementos que remeteriam à comédia lacrimosa do teatro europeu do final do século XVIII, como seus golpes de teatro (XAVIER, 2003, p.23) e reproduz, como analisado anteriormente, conflitos entre os valores familiares e o mundo externo, algo fundamental para a criação da estória contada em *Algie...*

variantes, mas nenhum o pôs profundamente em questão (sic) (AUMONT, 2006, p.70).

Ainda a respeito da busca do cinema por uma linguagem própria, Aumont reflete sobre a metáfora, elemento que se torna fundamental da expressão da imagem fílmica e que ainda se apresenta de forma incipiente em *Algie...*, como vemos pelo figurino, cores, atores e cenários.

Com a metáfora, não terá o cinema esperado reproduzir esta passagem de um regime do drama, do género, da convenção, da palavra em acto, para um regime da linguagem (das imagens), da indiferença do tema e de uma espécie de “escrita”? O que seria então da encenação? Se é evidentemente ajustada ao cinema dramático, poderemos chamar ainda “encenação” ao trabalho de escrita que funda a metáfora? É acerca deste ponto que se interroga, logo após a guerra, na altura em que nasce um “segundo cinema” (aquele que, tendo adquirido os meios técnicos pressupostos pelo Cinematógrafo, pode preocupar-se frontalmente com a sua enunciação), a crítica francesa (sic) (AUMONT, 2006, p. 60).

Se por um lado, o teatro ainda é o grande influenciador da dramatização fílmica desse período, por outro, é o desenvolvimento de práticas já conhecidas na primeira metade do primeiro cinema, juntamente com a exploração de outros esquemas de encenação e narrativa que haviam se desenvolvido com o aprimoramento do aparato técnico do cinema — como o surgimento de lentes que permitiam um foco mais longo —, e sobretudo a própria mudança nas demandas fílmicas, que se tornavam mais complexas; que irão determinar as bases para uma expressão dramática própria desse meio. Apoiado na câmara e na montagem, e na narratividade e dramaticidade que a manipulação desses dispositivos permite ao realizador, o cinema estabelecerá mudanças na forma de encenar já nesse período.

A montagem é tida como elemento mais importante na visão de diversos teóricos, entre os quais André Bazin, que a reconhece, juntamente com “a composição plástica da imagem como a própria essência da linguagem cinematográfica” (1991, p.70). Contudo, a encenação em profundidade, que se baseia na câmara fixa, não seria deixada de lado. No cinema de Alice Guy, o hibridismo não se revela apenas na influência de linguagens, mas ainda, na composição de uma encenação fortemente baseada na câmara e na profundidade (a partir dos estratos), que, todavia, é pontuada, ou interrompida e estratificada pela montagem —, porém ainda em *Algie...*, utilizada de forma tímida. A realizadora usa a montagem não para nos dar pontos de vista alternativos, mas principalmente para unir as sequências de forma cronológica. Os *inserts* do contrato redigido pelo pai da namorada e do calendário revelam um uso ainda simples deste dispositivo, servindo como forma de criar uma estrutura temporal, sendo

o calendário uma forma visual de representar o tempo. Além disso, assim como o personagem título, que demonstra um amadurecimento ao final do filme, a montagem na sequência final se mostra mais desenvolvida, apoiada em uma das qualidades únicas do cinema: a mudança de ponto de vista em um único acontecimento. Guy cria uma ação paralela no momento em que Big Jim e Algie chegam à casa da namorada e o velho caubói utiliza tiros, na maneira do “Velho Oeste de bater à porta”. Do outro lado, o mordomo se assusta.

É possível assim, ver elementos, mesmo que já de forma bem distante, da chamada “montagem de atrações”⁷⁰, principalmente na ligação entre as sequências, retomando a ideia do que Aumont definiu como estratos. Retomando a sequência em que Algie volta à casa da namorada, com alguns cortes, Guy monta uma sequência “pastelão” absurda, na qual Big Jim arromba a porta e deixa o mordomo caído no chão, enquanto lhe aponta uma arma. O patético que contamina essa sequência, se estende até o fim do filme, quando Algie e Big Jim, ambos portando armas, ameaçam a família da namorada, enquanto esta parece rir bastante.

Percebe-se no filme, que a montagem se desenvolvia como um recurso voltado para a construção da narrativa, e de seus desdobramentos temporais e espaciais, já de forma mais “madura” que no cinema analisado de Méliès. A montagem marca fortemente no filme a linearidade cronológica — esta se estrutura a partir do prazo dado ao protagonista para cumprir sua missão de transformação pessoal. As noções de tempo e espaço são trabalhadas a partir do casamento de elementos narrativos e dramáticos, promovido pela montagem — como vemos através da cenografia e das mudanças de cenário, das mudanças de roupa que caracterizam por exemplo a transformação do personagem principal e da câmera, que ao final, busca diferentes pontos de vista, articulados na montagem.

O que se pode examinar na obra de Guy, é um constante hibridismo, de forma e conteúdo, característico de um período de transição. Assim, na união entre a larga profundidade de campo — que permite manter o foco em toda a imagem, bem como o quadro aberto, no qual as figuras humanas se mostram bem próximas à câmera —, as atuações exageradas, o figurino, a maquiagem, os cenários marcantes, e principalmente

⁷⁰ A noção de montagem de atrações foi defendida por Serguei Eisenstein, como apontam Jacques Aumont e Michel Marie, ao tentar definir a montagem utilizada em filmes predominantemente não narrativos, que exerciam a justaposição de planos sem uma forte associação entre si; sendo semi-autônomos. Como resumem Aumont e Marie, a “noção polêmica que define um certo estilo de montagem (Eisenstein 1924), fundada na justaposição de sainetes semi-autônomos, de estilo voluntariamente caricatural ou burlesco, como atrações de *music-halls*, dos quais o termo é tomado emprestado” (2006, p.97, grifo dos autores).

a montagem, o filme revela uma natureza híbrida no uso de recursos próprios do cinema e no uso de elementos teatrais.

Algie... é um filme da segunda metade do primeiro cinema, quando a linguagem narrativa se desenvolvia no cinema, bem como os esquemas de encenação. A cena cinematográfica se estrutura nesse momento como a mistura de tendências e influências, entre as quais a teatral e a pictórica. Entretanto, com o desenvolvimento de recursos próprios ao cinema, como a montagem e a profundidade de campo, essa relação começa a modificar-se, expondo expressões distintas do que se via na pintura, na fotografia e principalmente nos palcos. O cinema precisava se tornar uma arte, e como uma arte, tornar-se independente econômica e esteticamente, como aponta Jean-Claude Bernardet (2006), mas isso só seria possível se ele tivesse sua própria arte, sua própria cena, a sua *mise-en-scène*; chega-se enfim à “Era dos Estúdios”.

2.4.O “segundo cinema”

No entendimento de David Bordwell, os esquemas de encenação, bem como as técnicas de direcionamento do olhar a partir de 1910, haveriam se desenvolvido devido a uma demanda surgida com a complexificação dos filmes, que se tornavam mais longos, e das narrativas, que apresentavam desdobramentos mais complicados. O autor analisa obras de realizadores como Victor Sjöström, Louis Feuillade, Léonce Perret e Victorin Jasset, que realizavam um cinema onde a “encenação atinge uma complexidade composicional e densidade emocional não vista até poucos anos antes” (BORDWELL, 1999, p.196)⁷¹. Estes eram encenadores que utilizaram e desenvolveram, na prática e pela intuição, muitas vezes, a estratégia da encenação em profundidade em seus filmes, particularmente baseada no jogo de ocultamento/revelação, como explora Bordwell, que aponta que este esquema tinha o objetivo principal de guiar a atenção do espectador ao longo da narrativa, e clarificar momentos importantes para o entendimento da estória.⁷²

⁷¹ No original: “staging achieves a compositional intricacy and emotional density unseen only a few years before”.

⁷² Em seu extenso estudo no livro *On the history of film style* (1999), David Bordwell discorre sobre as estratégias dominantes de exploração da profundidade utilizadas desde os anos 20, como a noção “biplanar” dessa década, onde dois planos da imagem estavam em evidência; ou ainda, do primeiro plano (ou *close up*) com o fundo desfocado, dos anos 30 — estratégia que se tornou uma referência, se mantendo ainda hoje como prática recorrente no cinema —; e o pan-foco (*pan-focus*), da mesma década, no qual uma grande área da imagem se mantinha em longo foco — técnica fortemente desenvolvida por Greg Toland, diretor de fotografia que trabalhou com importantes diretores, entre os quais John Ford, Archie Mayo, Howard Hawks, William Wyler e Orson Welles. Essas duas técnicas são analisadas pelo autor através de diversos exemplos da cinematografia, dentro de um conceito técnico, a partir do qual entende-se como a escolha de determinadas lentes que existiam no período, associado a práticas próprias, permitiram aos realizadores criarem expressões únicas e inerentes ao dispositivo cinematográfico. Como nosso escopo nesse trabalho não é propriamente erigir uma visão sobre o funcionamento técnico do

A partir desse período, o teórico americano, enxerga, através da análise das expressões de diversos realizadores que atuavam principalmente nos Estados Unidos e na Europa, mas também alguns dos cinemas japonês e russo, entre os anos 10 e 40, o desenvolvimento na direção de um cinema que se tornou dominante na forma de produção e representação, seguindo regras estritas para a composição cênica e narrativa, derivadas de esquemas desenvolvidos no primeiro cinema. Da mesma forma, o reconhecimento do encenador fílmico como aquele que se preocupa com “o sentido global do ritmo e da tensão dramática (...) é o único que pode compreender o argumento, é também o único que tem em mente uma imagem de conjunto do filme” (AUMONT, 2006, 133), passa a se estabelecer no cinema.

Ainda, como ressalta Bordwell (1999), fora do âmbito direto da câmera, a encenação fílmica era também trabalhada através do cenário, da iluminação, da atuação e de outros recursos que também fortaleciam as noções de perspectiva na imagem e de direcionamento da atenção, em uma estrutura narrativa. Ainda que não fale diretamente da noção de realismo, Bordwell ressalta a naturalização das atuações, já em 1910 — como no caso dos filmes de Gad, com Asta Nielsen, atriz reconhecida por esse estilo —, que passou a ser dominante no cinema clássico. A relação entre o realismo e a *mise-en-scène* cinematográfica que inicialmente se dá a partir dos parâmetros discutidos anteriormente, ou seja, no âmbito da imagem e do drama teatral importado para a tela; terá seu estabelecimento dentro do que Bordwell (1999) nomeia uma “motivação realista”, que norteará a composição cênica e narrativa no cinema clássico; formando um modelo, a partir do qual diversos cinemas irão reagir em oposição, ou mantê-lo como parâmetro. Ou seja, como percebe René Prédal (2008), a forma de aproximação do real escolhida por cada cinema, ou obra fílmica individual, servirá como uma forma de distinção entre cinemas, escolas, países e realizadores.

No cinema clássico, principalmente no hollywoodiano, a *mise-en-scène* se desenvolverá através de composições imagéticas, que buscam naturalizar os elementos colocados em cena, e pela própria forma como se estrutura a narrativa, como veremos adiante. Assim, entre a década de 10 e os anos 40, o que se verifica é uma intensificação nessa motivação realista, buscada através da composição complexa entre a câmera — entendendo-a como um dispositivo que oferece possibilidades no enquadramento, na profundidade, no foco —; os elementos de cena — figurino, maquiagem, direção de

dispositivo fílmico, mas sim seus desdobramentos estéticos, não nos aprofundaremos na descrição dessas técnicas, que podem ser encontradas tanto no estudo de Bordwell, quanto de outros autores, que se concentram mais diretamente sobre a fotografia no cinema.

arte, iluminação, entre outros — e o que também é um elemento cênico, mas mais especificamente dramático, a movimentação, o posicionamento e a atuação dos atores. Em muitos casos, também a montagem iria contribuir, como anotam Bordwell (1999), Prédal (2008) e Aumont (2006), para a intensificação dramática realista da *mise-en-scène* fílmica, o que na verdade desperta certa discordância de visão entre alguns teóricos. Porém torna-se evidente, em todos os casos, a complexificação da *mise-en-scène* cinematográfica.

O conceito fundamental que se pode extrair disso, é que o cinema desse período — que se configura, no conceito de Jacques Aumont (2006) a transição entre o primeiro e o segundo cinemas — estava encontrando suas próprias formas de representação, através da articulação estética dos dispositivos técnicos próprios desse meio; e liberando-se assim, em grande parte, do arcabouço de outras artes. O encenador fílmico também se erige nesse conjunto, através de seu olhar na constituição cênica em profundidade. Como percebem Bordwell e Aumont, o encenador nesse cinema passa a ser reconhecido por sua atuação no espaço de composição da imagem fílmica, através do qual ele pode inserir a sua visão; contudo, no sistema clássico, esse espaço é comumente disputado entre o diretor e o produtor fílmico. A evidenciação do trabalho de alguns encenadores nesse sistema — como Alfred Hitchcock, Howard Hawks e Billy Wilder e de obras como *Cidadão Kane*, entre incontáveis outras —, se liga ao reconhecimento do modelo como uma expressão propriamente cinematográfica, onde o estilo pessoal dos realizadores está intrinsecamente ligado à forma como eles constroem suas narrativas, respeitando as normas desse modelo, mas fazendo sobressair suas visões, através da manipulação que impõem ao dispositivo em favor de uma expressividade distinta.

O futuro do cinema [...] não está nas mãos dos encenadores, mesmo que sejam grandes estilistas como são hoje os melhores deles, mas sim as mãos dos *autores*, ou seja, daqueles que têm algo a dizer e sabem dizê-lo em termos visuais. Desde há muito que os argumentistas teriam ganho de causa se soubessem escrever em imagens, mas só sabem exprimir-se em palavras [...]. Para um verdadeiro autor de filmes, não há diferença essencial entre a planificação, a encenação e a montagem. São três fases diferentes de uma mesma operação criadora [...] (MITRY *apud* AUMONT, 2006, p.115).

Como observa Jean Mitry, esse conceito encosta em noções que seriam debatidas pela crítica cinematográfica sob o viés da autoralidade no cinema; no entanto, neste ponto, o que nos interessa primariamente é o entendimento sobre o desenvolvimento das formas de encenação até os anos 40, quando então se consolida o período clássico hollywoodiano; e ainda, compreender como, neste cinema, o encenador

se torna uma figura central no desenvolvimento das formas de expressão dramática, através da estruturação da narrativa e da *mise-en-scène* fílmicas. Para tanto é importante remontar como os esquemas de encenação foram se tornando mais complexos, a partir da década de 10, e como foi se configurando o espaço de atuação do encenador.

No início desse período, o cinema ainda mantém fortes relações com influências artísticas, entre as quais o teatro é a mais debatida. Para Aumont (2006), apesar de todo o progresso no uso da montagem e da encenação em profundidade, o cinema ainda se prendia à influência teatral através de duas instâncias principais: o lugar e o verbo. A noção de verbo se relaciona principalmente ao diálogo melodramático. Segundo o autor, uma mudança nesse status se dá quando o cinema passa a acentuar “o puro valor da imagem”, através do uso de metáforas visuais, ou alegorias, definindo sua própria linguagem através da imagem e não a utilizando mais em substituição à palavra, como quando da importação da encenação teatral para o cinema. Há aqui uma sensível aproximação ao “mito do cinema total” teorizado por Bazin, quando se fala deste meio desenvolver sua própria linguagem, não a linguagem cinematográfica como a conhecemos hoje; mas a linguagem da imagem, e através dela poder expressar qualquer qualidade. Aumont disserta brevemente sobre esse pensamento, porém o que o autor busca é depurar o conceito de “cinema da imagem pura”, não como um cinema total, mas como a forma distinta que fez este meio valorizar a encenação, que somente se refere ao plano — este bidimensional, mas sugerindo a tridimensionalidade a partir da perspectiva —, e não ao espaço tridimensional real com que conta o teatro. Segundo o autor, a diferença entre a encenação no teatro e no cinema, é justamente essa, que no cinema, a encenação se concentra sobre o plano, tudo se volta a ele. No teatro, há todo um espaço profundo real para se explorar.

No cinema primitivo, o argumento é determinado por duas condições concretas: em primeiro lugar, uma condição representativa — um pequeno número de pontos de vista fixos (os “quadros”); em segundo, uma condição narrativa — uma forte compressão da intriga, para levar em linha de conta a duração muito curta do filme. A primeira condição manifesta claramente um legado teatral directo e imediato; a primeira decisão esteticamente significativa tomada por Griffith consistiu em ter pedido, no seu oitavo filme (*For Love of Gold*, filmado em 21 de Julho de 1908), que aproximassem a câmara dos actores durante um mesmo quadro, para mostrar melhor as suas expressões; um quadro continha assim dois planos — quebrando a equação até então absoluta entre quadro (teatral) e plano (cinematográfica). Quanto à segunda condição, nunca seria esquecida pela indústria do argumento, mesmo quando os filmes se tornaram mais longos (sic) (AUMONT, 2006, p. 41).

O cinema da imagem se reporta, segundo Aumont, à forma poética da expressão fílmica, consolidada ainda no cinema mudo. “Este deslocamento e mudança do papel da

metáfora — que, de substituto da linguagem falada se transformou em figura retórica, manipulável à vontade — são, sem dúvida, aquilo que separa mais o primeiro cinema do ‘segundo cinema’” (2006, p.59). O segundo cinema, a que ele se refere Aumont, é o próprio cinema sonoro, que viria substituir o modelo de produção dos primeiros anos do cinema e consolidar o modelo narrativo clássico.

Há neste ponto, uma aparente discrepância de datas, entre o que conceitua Aumont sobre o cinema da imagem pura, e o pensamento de David Bordwell, que erige sua pesquisa sobre o cinema produzido na década de 10, o qual, através da encenação em profundidade, procura uma expressão propriamente cinematográfica. O primeiro cinema propriamente, que se estende entre aproximadamente 1894-1895 e 1915-16 (CESARINO, 2005), apresenta em sua primeira década a característica de uma grande mistura de esquemas cênicos, entre os quais, já florescia a noção de profundidade, como aponta Bordwell (1999), que, na segunda metade desse período, seria fartamente desenvolvida por realizadores, particularmente os europeus, o que configuraria, na visão do autor, já uma expressão distinta do cinema. Jacques Aumont (2006), todavia, enxerga que somente no final do primeiro cinema, e ao longo da década de 20 principalmente, o despontar de uma arte pura, que se expressa através de uma linguagem própria, baseada na poética da imagem. Não se pode esquecer que o teórico francês alarga o conceito de primeiro cinema, estendendo-o até o fim desse período de transição que leva ao cinema sonoro.

O que conceituam os dois autores não é necessariamente conflitante, se mantivermos o entendimento de que o cinema estava buscando o desenvolvimento de sua linguagem e de estruturas de produção, ainda no primeiro cinema; contudo, até a chegada e efetivo estabelecimento do som no cinema, a partir de 1927, até o início dos anos 40, houve um “intervalo” de aproximadamente uma década, na qual os cineastas puderam explorar estratégias de expressão que já haviam sido elaboradas até aquele momento. A introdução do som no cinema provocou obviamente mudanças nas formas de produção, e principalmente nos esquemas de encenação; afinal, podia-se então falar; o som modificava o direcionamento de atenção, alterando a forma de percepção das linhas de ação inscritas sobre o quadro.

Segundo David Bordwell (1999), entre os anos 10 e 30, o cinema “oscilou” entre formas expressivas, que derivavam do primeiro cinema e das experimentações iniciadas nesse período. Essa oscilação seria notada na forma representativa que o cinema traria a cada momento, sendo o final do primeiro cinema um período de maior espaço para expressões ficcionais narrativas. Contudo, nos anos 20, particularmente com as

vanguardas fílmicas que floresceram nesse período, houve uma grande expressão que fugia ao narrativo e às formas tradicionais que se consolidavam anteriormente. Contudo, nessa mesma década, o cinema narrativo, como aponta Bordwell — e alguns teóricos e realizadores, como Hitchcock —, atingiria um “auge” em sua expressão muda. Essa será a forma que chegará aos anos 30, quando então o cinema se consolidará narrativa e sonoramente.

Dentro da mesma questão, Jacques Aumont cita o pensamento conceitual de Jacques Rancière⁷³, que opõe dois regimes históricos da literatura, o regime representativo, ligado a modelos como o clássico, e baseado em um princípio de ficção; e o expressivo, ligado ao romântico e ao moderno, no qual há um “princípio da poetização (um primado da linguagem)” (2006, p.60). Aumont busca relacionar a expressão fílmica que se apresentou após o primeiro cinema, já nos anos 20, baseada na metáfora visual, ao regime expressivo teorizado por Rancière. O autor relewa a mudança que se opera na linguagem fílmica nesse período, como a passagem de um cinema baseado no drama, na representação, para um cinema que exprime uma linguagem e uma poética próprias, baseada na imagem. Já os anos 30, como apontam Bazin e Astruc, representam uma década em que a expressão dominante no cinema volta a ser um espaço de representação, da narrativa ficcional. Como aponta David Bordwell (1999), o cinema traça assim um caminho, desde o primeiro cinema, baseado em experimentações e articulações do próprio dispositivo, com o intuito de desenvolver diferentes estratégias de encenação e narratividade, ao procurar uma expressão distinta. E isso se dá não de forma única, ou orientada por um projeto de encenação definido.

Analisando a obra de alguns realizadores que atuavam nesse intervalo, entre os quais alguns não americanos, que trabalhavam esquemas distintos de encenação, Bordwell faz um levantamento do incremento das estratégias de montagem e encenação em profundidade que foram experimentadas entre os anos 20 e 40, ilustrando sua percepção sobre esse período, onde despontavam expressões ainda múltiplas, que mesclavam os esquemas de encenação. Como exemplo, no cinema francês, Renoir buscou alternativas para, junto com a montagem, fazer uso de uma grande noção de profundidade como um acentuador dramático, como o faz em *A regra do jogo* (1939). Já na cinematografia japonesa, Bordwell encontra em Mizoguchi, em *Elegia de Osaka* (1936), a exploração da profundidade acentuada, sem se apoiar na montagem para pontuar a profundidade. Como resume o autor, “alguns diretores estavam aprendendo a

⁷³ Aumont se refere ao livro do livro de Rancière, *La parole muette*, Paris, Hachette, 1998, pp.20-29.

guiar a atenção dentro do plano no exato período em que outros estavam aprendendo a guiar a atenção entre planos” (1999, p.197)⁷⁴.

Em diversos momentos, Bordwell direciona sua análise sobre a encenação em profundidade para uma comparação com o resultado atingido por este *Cidadão Kane*, já que este filme serviu como uma obra símbolo do período de consolidação do cinema clássico narrativo sonoro, nos anos 40, durante o qual a montagem e a encenação serão dispositivos fundamentais na expressão deste meio. O autor não reputa a esta obra uma mudança no uso da perspectiva no cinema⁷⁵, mas antes de tudo, a vê como um caso extremo da exploração das possibilidades que o cinema já havia desenvolvido, no tocante à encenação em profundidade e à montagem.

É a associação entre a montagem e a encenação em profundidade que se tornará o eixo principal dessa mudança no cinema, apresentando-se a partir de diversas configurações até os anos 40. Segundo Bordwell, a composição que tem como base a montagem, irá se derivar, após o primeiro cinema, como a tendência dominante; enquanto a encenação em profundidade torna-se uma forma de pontuar ou acentuar dramaticamente um determinado acontecimento ou fato.

O autor, no entanto, ressalva que a visão erigida pela versão tradicional da história do cinema se limita a identificar os recursos artísticos próprios desse meio apenas através da montagem, pelas possibilidades “antiteatrais” oferecidas por ela. Assim, enquanto a encenação em profundidade era explorada por realizadores, tanto na prática, como em teorias, como as desenvolvidas por diretores como o russo Lev Kuleshov e o dinamarquês Urban Gad; grande parte da teoria do cinema se dedicaria historicamente à montagem, como dispositivo articulador da linguagem fílmica e base axial do cinema narrativo que vinha se projetando mais intensamente a partir da segunda metade do primeiro cinema. Para Bordwell, esse pensamento diminui a importância do poder expressivo da *mise-en-scène* calcada na profundidade do plano único — e, em geral, fixo — como forma de dirigir a atenção do espectador; mas também como determinador do ritmo dramático e narrativo, e, principalmente, como forma de composição (organização) do quadro.

⁷⁴ No original: “Some directors were learning to guide attention within the shot at exactly the same period that others were learning to guide attention among shots”.

⁷⁵ A estratégia de encenação em profundidade explorada em *Cidadão Kane* não conta com os mesmos recursos do esquema desenvolvido desde o primeiro cinema. Como uma expansão da noção de pan-foco, o sentido de profundidade neste filme não foi atingido apenas através de lentes, mas através da reimpressão, ou dupla exposição da película, com o uso de *mattes*, ou máscaras, que cobriam parte do negativo e deixavam outras partes expostas; o que em seguida era revertido, permitindo nova impressão, agora na parte virgem do filme, que, combinada com a imagem anterior, mantinham a ideia de continuidade espacial e grandíssima profundidade (BORDWELL, 1999).

Nessa querela, o teórico Noël Burch sustenta que a tradição da encenação baseada no plano fixo, de diretores como Louis Feuillade, se basearia no *tableau* que influenciou a primeira década do cinema (*apud* BORDWELL, 1999); ou seja, nos filmes que tinham como forma de composição da cena o esquema das chamadas “pinturas vivas” (*tableaux vivants*) — como o filme de Ferdinand Zecca e Lucien Nonguet para a Pathé, *La Vie et la Passion de Jésus Christ* (1903), no qual os realizadores se baseiam em gravuras bíblicas. Bordwell entende esta como uma visão revisionista, à qual se opõe, por entender que os realizadores de 1910 em diante apuraram e refinaram as táticas de encenação surgidas anteriormente, causando uma mudança no esquema representativo do cinema, com o intuito não de reproduzir um esquema visual pictórico, mas sobretudo, de direcionamento do olhar, proporcionando leituras do quadro que modificam a percepção dramática, e o entendimento narrativo.

Bordwell acredita ainda que, assim como as estruturas narrativas baseadas na montagem foram uma resposta às demandas impostas ao cinema, quando a narrativa se complexifica, entre 1907 e 1914, que trouxe a necessidade ao cinema de desenvolver esquemas que pudessem guiar o espectador e tornar claro aquilo que estava sendo contado; a *mise-en-scène* em profundidade também poderia ser vista como uma resposta a essa demanda, havendo se tornado um formato convincente de contar uma estória, de maneira mais refinada e sutil que o corte. O autor então aponta que o esquema de encenação em profundidade se manteria sendo utilizado pelos cineastas, de forma dominante, para propósitos determinados no intuito de enfatizar dramaticamente uma cena. De diversas maneiras, os realizadores iriam buscar “dosar” as estratégias de encenação, buscando o alargamento de seus estilos pessoais, e construindo suas expressões dentro de um âmbito industrial do cinema (BORDWELL, 1999).

2.4.1. O cinema clássico hollywoodiano

Cidadão Kane é oriundo de um cinema específico, que sua grandiosidade denuncia, o das grandes produções hollywoodianas do período clássico desse cinema. Ainda que alguns autores, como o próprio Bordwell apontem que esta obra seja “ligeiramente não clássica” (BORDWELL, 2005b), *Cidadão Kane* encarna o legítimo representante da potência estética do cinema americano produzido em Hollywood entre os anos 40 e 60, quando o modelo clássico narrativo mostraria sua excelência (e eficiência) narrativo-representativa. Esta obra veio coroar um cinema onde as estratégias de encenação já não residiam somente na câmera, na montagem, ou mesmo

no som⁷⁶, mas em um conjunto ao qual se adicionam elementos como a iluminação, o cenário e a atuação, dentro de um conjunto de alternativas limitadas de expressão, determinadas por uma codificação rígida, e produzida dentro de uma hierarquia fortemente definida. Essa estrutura buscava uma efetividade comercial e estética, na comunicabilidade do espetáculo fílmico, como esclarece David Bordwell (2005b).

Dentro desse sistema, Jacques Aumont aponta para um outro dispositivo, que considera central para toda essa engenharia motriz hollywoodiana, o que ele chama de “argumento”. O uso que Aumont dá ao termo nos permite entendê-lo em um sentido mais amplo, como a narração, ou seja, a narrativa e o enredo sobre os quais se erige um filme; ou ainda, como o próprio roteiro, no qual toda a estrutura do cinema clássico se baseia. É interessante a visão que Aumont lança sobre o roteiro, como peça-chave no modelo clássico, evidenciando o duplo status que ele carrega. Primeiramente como elemento fundamental da organização da produção, em termos industriais. O teórico se volta para preocupações econômicas e estéticas da configuração do modelo clássico de cinema, a partir da confecção do roteiro, apontado por tantos realizadores como primeira instância de ordenação e estruturação da realização fílmica, dentro de um sistema rigidamente hierarquizado. A evolução nas formas de desenvolvimento do roteiro na Hollywood dos anos 20 aos 40 — com o estabelecimento de setores de roteiros dentro dos estúdios, e a associação de roteiristas a gêneros fílmicos, entre outras práticas — irá evidenciar a preocupação do produtor fílmico com a necessidade de criar filmes gêneros e modelos que agradem ao público e que fossem o resultado de um modelo de eficiência econômica, baseado em regras estritas, onde o roteiro é a base (SCHATZ, 1988).

Essa estrutura também evidencia com a emergência do sistema clássico como modelo dominante de produção, o estabelecimento de padrões estéticos, como identifica David Bordwell (2005b), ao analisar o outro âmbito a que se refere o roteiro, o de dispositivo que articula a fábula e a primeira instância de estruturação da narrativa fílmica. Como descreve Thomas Schatz (1988), o roteiro será em Hollywood, a base para o trabalho de organização da produção e chave para a composição cênica do diretor. O roteiro, ou argumento, como nas palavras de Jacques Aumont, pode, por essas razões, ser visto como elemento central na constituição e consolidação do modelo clássico, e entendido como um dispositivo de articulação entre o potencial econômico-

⁷⁶ Segundo Bordwell (1999), havia pouca experimentação com o som buscando a expressão de profundidade, pois poucos realizadores buscavam se arriscar nessa área, onde ainda não havia fartos recursos, e pelo pouco domínio sobre a técnica.

industrial desse cinema, e sua expressão estética, pela complexa gama de implicações que ele tem na estruturação do cinema narrativo como uma forma industrial de produção.

O argumento é, acima de tudo, uma economia: economia narrativa, em que a condensação é a virtude principal; economia industrial, assente na “produção em cadeia de protótipos”; por último, economia representativa, uma vez que o argumento primitivo é totalmente determinado pela lógica do quadro (AUMONT, 2006, p. 43).

A abordagem proposta por Aumont, dessa forma, não considera o conceito de argumento apenas pela instância econômica que ele representa, mas também pela face literária e adaptativa que ele oferece, e como meio que relaciona o cinema a influências anteriores, como o teatro e a literatura. O autor cita o cineasta do período clássico, Edward Dmytryk, que descreve de forma bastante pontual como o cinema clássico de Hollywood se estabelecia sobre esquemas próprios desenvolvidos nas décadas anteriores, que já haviam codificado de maneira bastante abrangente os elementos importados de outras artes; contudo, como ressalva Dmytryk, ainda se projetava sobre ele a sombra dessas influências.

Ângulos de filmagem tão variados quanto possível, esquecendo absolutamente a ‘quarta parede’; jogo com as objectivas; naturalização da representação do actor, etc. Mas esta obsessão por uma encenação específica, estranhamente permanece presa nas malhas dos dois dados de base do teatro, o verbo e o lugar (sic) (*apud* AUMONT, 2006, p.71).

Essas duas instâncias, o verbo e o lugar, são essencialmente com o que lida o roteiro no tocante à construção da fábula, ou seja, do enredo, que será desenvolvido através da narrativa erigida para o filme. Entretanto, no cinema clássico, a necessidade de composição tempo-espacial atinge formas diferenciadas do teatro e de outras artes, a partir da exploração de dispositivos como a câmera, a profundidade e a montagem, em uma associação determinada pela causalidade e por uma motivação realista, como entende David Bordwell (2005b), onde o roteiro serve como base da estruturação das situações — que envolvem os personagens, as ações, as reações, e outros elementos — que serão representadas no filme.

Sob este ponto de vista, o autor analisa a conformação do cinema clássico, se voltando quase que exclusivamente para um estudo mais formal do seu modelo narrativo, baseado em esquemas que se estabeleciam pela prática. Seu estudo não é delimitado a um período estrito, mas por todo o âmbito pelo qual o autor enxerga que o período clássico se estendeu — entre aproximadamente 1917 e 1960 —, desde que despontam no cinema os primeiros elementos que comporiam esse sistema. Para o

autor, o modelo clássico se consolida como um sistema que se apoia nessas bases, formatado por regras extrínsecas, buscando a eficiência artística e intelectual do dispositivo fílmico, a partir de uma estrutura coerente e coordenada por uma certa “inteligência”, que respeita a ordem industrial desse sistema, o que também apontam Aumont (entre outros, 2006), Prédal (2008) e Thomas Schatz (1988).

Uma grande diferença entre a visão de Aumont e Bordwell sobre o tema é o peso dado por cada autor ao mecanismo industrial hollywoodiano, que, na visão do teórico francês, parece sobrepujar a importância e mesmo a inteligência apontada por Bordwell, que organiza o sistema clássico hollywoodiano. A estrutura “taylorizada” de produção que marca esse estilo — segundo o termo utilizado por Jacques Aumont (2006) — tem como sustentáculos a base literária, na qual o cinema se apoia principalmente através da adaptação; o *star system* e o sistema de gêneros fílmicos (PRÉDAL, 2008). Esse tripé norteará uma produção que busca o equilíbrio e a eficiência no uso desses elementos, a partir de uma expressão fortemente controlada por regras que recaem sobre a forma narrativa. Para Aumont, esse é um sistema em grande parte dominado pelo produtor, e onde as regras, tanto sustentam a estrutura produtiva e hierárquica, quanto servem para criar um modelo narrativo; e dessa forma, se apresentam como limitadores à expressão cênica da visão do diretor fílmico.

David Bordwell se distancia dessa preocupação com o produtor, e entende as regras narrativas, não como uma limitação, mas como alternativas no uso do dispositivo fílmico (da linguagem), de que dispõem o realizador, dentro de um estilo determinado e coerente de narrativa e encenação. A visão do autor americano em relação à narração, ainda que inicialmente destituída de um debate em termos de produção, é fundamental para o reconhecimento do que foi a expressão máxima do cinema clássico sob a ótica estética e de consolidação da linguagem.

Entre os muitos teóricos do cinema na contemporaneidade, é realmente destacável o trabalho de David Bordwell, pelo espaço que o autor vem dedicando em suas pesquisas ao estudo narratológico fílmico, tendo como tema central a reflexão sistemática sobre a narrativa hollywoodiana clássica, como encontramos em seu texto *O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos*⁷⁷ (apud RAMOS,

⁷⁷ Este texto é encontrado traduzido em português no livro de Fernão Ramos, *Teoria Contemporânea do cinema - Volume II*, de 2005, versão na qual nos apoiamos. Originalmente foi publicado no livro de Philip Rosen, em *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*, de 1985, que apresenta uma organização de textos significativos na história da teoria fílmica, para a compreensão de aspectos do cinema relatados no título. Para mais informação, vide referências bibliográficas.

2005b), e nos livros *Narration in fiction film* (1985) e *Film Art* (2008), este último, com Kristin Thompson.

Nestes estudos, Bordwell se atém a uma abordagem estrutural e formal da narração clássica hollywoodiana, como esclarece na abertura do texto publicado por Fernão Ramos, e analisa a narrativa clássica como um sistema primariamente causal, onde todas as relações são motivadas pelo regime de causa e efeito. Essa relação, no entanto, também é mantida por motivações realistas, que regem as configurações espaço-temporais e, até certo ponto, também as ações. Para Bordwell, na conformação desses aspectos, o filme clássico hollywoodiano ainda apresenta uma forte necessidade de composição dos espaços físicos e temporais e a constituição psicológica dos personagens, também de forma clara e lógica. Assim, neste cinema, cada elemento está presente por uma razão, que irá relacionar os personagens e levar ao desenvolvimento da estória.

Pode-se compreender ainda, que a *mise-en-scène* se conforma como um produto do que Bordwell aponta como a necessidade composicional, que atravessa esse sistema. A encenação clássica encerrará os mesmos objetivos narrativos, de contar uma estória dentro de três condições fundamentais: clareza, ênfase (dramática) e direcionamento da atenção do espectador. Estas são três premissas básicas do cinema clássico, como assinala o autor, que se consolidaram nesse modelo; muito embora sejam noções que o cinema já vinha desenvolvendo anteriormente. Todavia, no clássico narrativo, a norma principal, que relaciona todas as outras, e que torna distinto esse modelo, é a causalidade —, ou seja, uma representação onde uma ação ou acontecimento leva a outro, em um encadeamento lógico composto através da encenação dos atores, da movimentação e do enquadramento da câmera, dos cenários e por todos os dispositivos envolvidos na construção da cena narrativa, todos regidos pela causalidade. Assim, qualquer elemento no cinema clássico é motivado — o que parte de um princípio estrutural do próprio drama.

Para Bordwell, esse é o objetivo principal do sistema clássico hollywoodiano, o de comunicar uma história de forma eficiente (*apud* AUMONT; MARIE, 2006, p.55). É com esse propósito que operam as duas instâncias da narração, fábula (enredo) e trama (narrativa) — conceitos que Bordwell busca no formalismo russo, mas que já estão presentes, como vimos, em Aristóteles. No cinema clássico, a causalidade se torna o “princípio unificador primário” dessas duas instâncias, e o realismo a motivação mais comum de cada ação, personagem ou situação (BORDWELL, 2005b, p.280).

O filme clássico, regido assim pela relação de causa e efeito, “respeita o padrão canônico de estabelecimento de um estado inicial de coisas que é violado e deve ser restabelecido. (...) A trama é composta por um estágio de equilíbrio, sua perturbação e a luta e a eliminação do elemento perturbador” (BORDWELL, 2005b, p.279). Essa estrutura, ressalta o autor, é herança da peça bem feita, da história de amor popular e do conto de fada do final do século XIX, modelos que seguem essa estrutura canônica.

O conceito de causalidade, como já destacamos, aparece sutilmente ao longo do texto de Bordwell, enquanto ele destrincha seus conceitos sobre a encenação em profundidade no primeiro cinema. De certa forma, essa visão pode, erroneamente ser relacionada a um certo positivismo no pensamento do autor sobre o desenvolvimento da forma cinematográfica. É importante frisar que esta pesquisa busca se afiliar a autores e pensamentos que entendam o cinema através de sua história, e não simplesmente por um determinismo técnico que encontramos em alguns teóricos mais tradicionais. Ao entendermos que o cinema seguiu o caminho narrativo como uma “escolha” determinada por diversos fatores, entre os quais a necessidade de agradar ao público, e o fator econômico ligado a isso; percebemos que este foi um processo não necessariamente natural e inescapável para o cinema, mas que se deu a partir de demandas sociais, que se apresentavam naquele momento, e também como resultado do que se experimentava no cinema naquele período e que era oferecido ao público.

A partir disso, reforça-se a opinião de Bordwell sobre um sistema regulado por normas extrínsecas, onde a fábula apresenta um personagem em geral bem definido psicologicamente e orientado por um objetivo claro. O que também se conforma com a história canônica. A trama, como estrutura que apresenta a fábula, constrói a disposição temporal e espacial do enredo do filme, além da composição do comportamento dos personagens e do andamento das situações, através da exposição das ações. Na configuração temporal, por exemplo, é pela estruturação da trama que percebemos a noção de “duração dramática”, com artifícios como a corrida contra o tempo, muito comum no cinema clássico — como, por exemplo, o desarme de uma bomba, ou o tempo para libertar a mocinha, antes que o trem a atinja —; situações estabelecidas sempre por uma relação causal e motivadas realisticamente⁷⁸, que determinam claramente o tempo e o espaço.

Essas são características primordiais do clássico hollywoodiano — a determinação do tempo-espaço, a definição clara dos objetivos dos personagens, a

⁷⁸ É importante frisar que neste estudo entendemos o termo “realisticamente” a partir do conceito de impressão de realidade.

necessidade realista, entre outras —, fundadas primariamente no drama de herança teatral. Podemos entender, a partir disso, a expressão fílmica do sistema clássico como um cinema onde a representação dramática passa a ser feita não mais através da importação de modelos, mas dentro de um estilo próprio e cinematográfico. Esse estilo se baseia em uma encenação propriamente fílmica, ou seja, uma *mise-en-scène* definida pela articulação de dispositivos cinematográficos, determinada por demandas próprias do modelo, e outras no nível individual da expressão do realizador, objetivando o mais claro entendimento do enredo contado pela trama.

O conceito de trama, que pode também ser entendido também como o de narrativa fílmica, como nos esclarece Bordwell, coopta antes de tudo, a ideia de organização espaço-temporal da fábula. Restringindo-se a essa noção formal, Bordwell nos esclarece sobre os princípios de construção desse dispositivo, dentro do modelo clássico. A trama clássica é geralmente apoiada em duas linhas causais, que, apesar de distintas, são interdependentes. Essas esferas são representadas em geral pela narrativa do romance, e pela outra esfera, a do trabalho, ou da situação onde se estabelece um conflito principal. Isso se dá em grande parte das narrativas hollywoodianas desse período, e que acaba por funcionar muito bem, por exemplo, em filmes policiais, pela concentração de uma das linhas narrativas na circunstância de crime, como no caso do *noir*, *Pacto de Sangue* (Billy Wilder, 1944); mas também em comédias como *Nada é Sagrado* (William Wellman, 1937).

No primeiro, a trama do romance se estabelece entre o agente de seguros Walter Neff e Phyllis Dietrichson, a segunda esposa de um empresário para quem Walter vende seguros. Walter se apaixona por Phyllis e os dois planejam e executam juntos o assassinato do Sr. Dietrichson, motivado pelo recebimento da indenização dobrada de um seguro feito em nome do empresário. A linha que apresenta o envolvimento romântico de Walter e Phyllis está irremediavelmente ligada ao desenvolvimento da narrativa de assassinato. E é justamente quando os amantes passam a se desentender, que o crime começa a ter seu mistério desvendado.

Já em *Nada é sagrado*, a primeira linha causal é uma sátira à sociedade midiática, contando a estória de Hazel Flagg, uma jovem do interior, que, após ser diagnosticada fatalmente com contaminação por radiação e ganhar da fábrica onde trabalha uma indenização, recebe o diagnóstico correto, que lhe diz que está em perfeita saúde. Seus planos de viajar para Nova York ficam então ameaçados. Hazel, no entanto, decide seguir com a farsa da doença, e assim viajar para a *Big Apple*. A sua suposta luta heroica, pelo tempo que lhe resta, é o que a leva a conhecer o jornalista Wally Cook. O

repórter vê no caso da jovem, sua grande chance de voltar por cima para o meio jornalístico, transformando-a em mártir. O envolvimento romântico entre os personagens é inevitável, assim como o seu fortuito encontro. As duas linhas narrativas, a da doença de Hazel, a quem Cook consegue transformar em heroína nacional, dando impulso à sua própria carreira, e o romance que começa a desabrochar entre eles, se desenvolvem de forma paralela, em diversos momentos havendo interferências mútuas, onde uma linha apresenta elementos que provocam efeitos na outra.

Para Bordwell, a progressividade da narração clássica hollywoodiana é bastante codificada, principalmente na cena, onde os personagens tentam atingir objetivos: marcam tempo, lutam etc. A informação, no entanto, deve chegar ao público; assim, a cada cena, o espectador é localizado em tempo e espaço e os personagens relevantes e seus estados psicológicos são especificados, muitas vezes sendo uma continuidade de uma situação ou ação apresentada em cena anterior. Vemos isso em *Pacto de Sangue*, quando Phyllis vai à casa de Walter, depois do primeiro contato entre os dois, mantendo a ambiguidade de comportamento e o ar sedutor. Assim, entende-se que a cena conclui os desenvolvimentos de causa e efeito, ou dá continuidade a eles para a próxima cena. Segundo Bordwell, é essa ligação entre segmentos, promovida pela causalidade, que embasa uma das características fundamentais desse modelo, a linearidade causal — e não necessariamente cronológica.

As noções de linearidade e causalidade no filme clássico hollywoodiano foram muitas vezes discutidas por teóricos do cinema, tanto no plano do estudo narratológico, como no campo ideológico. Muitos desses debates apontaram como um resultado disto a transparência na narração, a partir da qual o filme hollywoodiano faria erigir um discurso ideológico do próprio cinema, ou mais precisamente da narração, a partir do qual se firma a crença na expressão fílmica que acontece e se desenvolve por si mesma. Como se aquilo que vemos não fosse uma direção do olhar propriamente, mas uma direção privilegiada, muitas vezes onisciente, do olhar, a partir da qual vemos tudo o que se passa e do melhor lugar. Jean-Louis Comolli (1991), que relaciona a câmera fílmica como lugar primeiro da transparência no cinema, questiona justamente a ideia desse “automatismo” do pensamento, criticando as bases teóricas que livram o cinema e a câmera de uma ideologia prevalente, a ideologia de quem o faz — como reforça Jean-Claude Bernardet (2006).

Bordwell defende neste ponto uma noção que configura o caráter de análise narratológica que toma seu texto. Para ele, a narração clássica se reveste de uma “inteligência editorial”, que seleciona os fragmentos temporais que devem ser

informados na trama, direcionando alguns para serem tratados como cenas, e enxugando outros, que devem ser resumidos. É essa “inteligência” na escolha de fragmentos (cenas, planos, informações...), que determinará a estrutura de progressão da trama, bem como sua sucessão, ou eficiência, compreendida através da oscilação das propriedades, e das bases narrativas. Assim, o paradigma clássico se baseia em parâmetros de eficiência na composição estética da trama, que contribuem fortemente para que se conte uma história, dentro de um modelo determinado. Ou seja, dentro de um estilo balizado por regras estritas, a partir das quais se pode erigir uma ficção autossuficiente, na qual o espectador possa depositar sua crença no “pacto de confiança” que o cinema oferece (PRÉDAL, 2007), o que determina a eficiência do sistema.

Retornando à abordagem de Jacques Aumont (2006), voltada para o modelo industrial “taylorizado” que se instalou em Hollywood, entendemos que o argumento causal corporifica essa ideologia voltada para um formato comercial, no qual há a fatídica necessidade de nunca se perder a atenção do espectador.

Não poderíamos dizer melhor. O argumento do filme mudo americano da primeira década do século XX — de onde sairia o modelo mais reproduzido no cinema mundial — baseia-se num aristotelismo perfeito: não há acção sem causa, não há causa sem consequência, substituição, sempre que possível, da estrutura alternante por uma estrutura linear e, finalmente a perspectiva da eficiência, com aquele *sustained climax*, onde desponta a preocupação quantitativa e comercial (sic) (AUMONT, 2006, p.43).

Mais uma vez, a abordagem “dupla” do autor ao dispositivo fílmico, nos leva a compreendê-lo não apenas sob a ótica da forma e do valor econômico, mas fundamentalmente em como isso interfere no conteúdo artístico desse cinema.

À medida que os filmes se tornam maiores, a intriga torna-se cada vez mais complexa, e a marca do classicismo hollywoodiano foi então insistir obstinadamente em narrativas lógicas, em que o espectador está sempre a receber explicações daquilo que vê e ouve, em que não tem de ter de se esforçar muito para adivinhar ou perceber o encadear dos acontecimentos. Há muito os produtores preocupados em terem argumentos coerentes, em que as causalidades são bem explicitadas, em que as consequências são retiradas de forma expressa, que se esforçam por impor aos realizadores a preservação desta limpidez e normalidade. Kristin Thompson viu esta exigência como a base de todo o “estilo clássico hollywoodiano”; cita, por exemplo, este conselho “Se você tem uma intriga muito boa, como uma jóia, dê-lhe um estojo de continuidade que ela merece. Não a afogue no alcatrão de uma acção sem ligações [*raccords*]” (sic) (AUMONT, 2006, pp. 46-47).

A diferenciação entre os pensamentos de Bordwell e Aumont se evidencia novamente neste ponto, pois, ao invés de enxergar o cinema como um dispositivo de natureza econômico-artística, que aposta na invisibilidade de seus recursos de produção para reafirmar a crença momentânea do espectador na autonomia cênica, e com isso

fortalecer os laços de identificação com o espectador, Bordwell utiliza o conceito de invisibilidade para definir o que é na verdade, o efeito da ideologia da transparência criticada por Comolli, Aumont e outros autores. A invisibilidade, como estilo narrativo, é o que “não vemos” na imagem fílmica, a sensação de que tudo o que ocorre, ou ocorre por si mesmo, ou não deve ser perceptível. A câmera que acompanha o personagem em sua ação, devido à causalidade já instalada na trama, e à própria progressão das situações imposta pela trama, nos sugere acompanhar o personagem, tornando desinteressante quem, ou o quê motiva esse movimento da câmera. Acentua-se com isso a importância da ação descrita pela imagem, como um mundo à parte (autônomo), para onde o realizador deseja que o espectador se projete.

Como discutimos anteriormente sobre a impressão de realidade no cinema, no clássico esse efeito é impulsionado ainda, por uma narrativa causal e de motivação realista, exposta através da composição cênica. Segundo Bordwell, é a partir da construção temporal da narrativa, que primeiramente a invisibilidade se estabelece na trama, como no caso da instalação das “durações dramáticas”, ou seja, o tempo que o personagem tem para cumprir um objetivo. A partir dessa estruturação, a trama clássica respeita os limites duracionais da fábula — não omitindo fatos, mas resumindo-os, ou reiterando-os —, e respeita também a característica da comunicabilidade —, pois o espectador recebe todas as informações necessárias, já que a narrativa clássica deixa normalmente muito pouco (ou nada) sem esclarecimento.

Da mesma forma, a composição espacial apresentada pela trama afeta o grau em que se estruturam as propriedades da narração clássica. O posicionamento dos atores no cinema clássico tem o objetivo de fazer com que se apresentem de forma “clara” para a câmera, ao mesmo tempo, sem denotar que se dirigem a ela. Bordwell (2005b) analisa uma sequência do filme clássico *Jejum de amor* (1940), dirigido por Howard Hawks, na qual Hildy Johnson vai ao escritório de Walter Burns, de quem está separada, para que lhe dar a notícia de que vai se casar novamente. O posicionamento dos atores é inicialmente frontal à câmera, mas o olhar de Hildy se coloca em diagonal ao espectador. O mesmo se estabelece nos planos seguintes, nos quais os dois personagens contracenam. Os olhares e as ações corporais nunca se dirigem à câmera.



Figs. 42 a 45: *Jejum de amor*: posicionamento e autoconsciência.

A necessidade de composição presente no estilo clássico, que motiva a construção do tempo e espaço determinados, e a definição do estado psicológico dos personagens, impulsiona a reconstrução através da trama, da história contada pela fábula, em tempo, espaço e ação, de forma altamente compreensível. É essa estrutura que funciona em *Jejum de Amor*, quando Hildy e Walter se encontram, para que, em poucos minutos, possamos estar a par das identidades dos personagens, sua relação e o que poderá desencadear desse encontro.

Em seu livro, *Figuras traçadas na luz* (2008), Bordwell volta a esta sequência, dessa vez para uma apreciação sobre a *mise-en-scène* do filme e sua produção de sentidos. A cena sustenta o jogo de olhares entre Hildy e Walter, que traduz a luta de sexos estabelecida entre eles. Em uma série de planos de conjunto e um primeiro plano de Hildy, Hawks constrói um diálogo com diversas camadas de sentidos, baseadas na troca de olhares, no posicionamento dos personagens, no diálogo, no cenário e figurino e no enquadramento⁷⁹. Bordwell chama atenção para o chapéu utilizado pela

⁷⁹ A escala de planos no cinema não tem um padrão definido, mas classificações aproximadas, de acordo com a abertura do quadro, em relação à figura humana, ou ao objeto a que se refere a imagem. De acordo com a classificação dada por Steven D. Katz, a abertura de planos encontra variáveis como o extremo *close-up* (*extreme close-up*) — ou primeiríssimo plano, como se adotou no Brasil —, no qual detalhes do rosto são mostrados; o *close-up*, ou primeiro plano (*full close-up*), até a linha do peito; o plano médio (*medium shot*), que enquadra até a linha de cintura, e que algumas vezes confundido com o plano americano (*medium full shot*), que enquadra o personagem até o joelho, entre outros planos, que seguem essa evolução da abertura do quadro (1991, p.122).

personagem, que se relaciona com sua atual condição de futura esposa e ex-jornalista, já que, nesta cena, Hildy vem anunciar a Walter seu afastamento da função no jornal, onde ele era também seu chefe, e seu casamento. Quando ainda na função de jornalista, Hildy usava outro tipo de chapéu, que ela voltará a usar logo em seguida, quando volta à ativa.



Figs. 46 e 47: *Jejum de amor*: O chapéu de comprometida e o chapéu de jornalista.

A visão de Bordwell sobre a *mise-en-scène* deste filme baseia-se fortemente na necessidade de composição espacial e psicológica, que ele identifica presente no estilo clássico hollywoodiano. Na configuração espacial clássica, a montagem representa um papel fundamental, tanto na composição geográfica, como para dar encadeamento aos planos dentro da cena, e forjar a progressão da encenação e da trama. Baseado nisso, Bordwell destaca dois esquemas de encenação largamente utilizados no período clássico americano, o “levanta-e-fala” e o “anda-e-fala”, embasados no que ele aponta como a cena padrão clássica: a conversa. Na cena de *Jejum de amor*, o diretor, Howard Hawks, lança mão desses esquemas para construir o diálogo entre Hildy e Walter.

Na abordagem “levanta-e-fala”, que pode se tornar “senta-e-fala”, os personagens aparecem tomando posições, geralmente num plano-sequência. Um eixo de ação governa as orientações e linhas de olhar dos atores, e as tomadas, embora variadas em ângulo, são filmadas de um mesmo lado do eixo. Os movimentos dos atores são coordenados pelos cortes. À medida que a cena se desenrola, os planos tendem a se aproximar dos atores, levando-nos para o âmago do drama. A montagem analítica apresenta campo/contracampo, ângulos na altura dos ombros e planos únicos — tudo que se exige para seguir os códigos tradicionais da montagem da continuidade clássica. Quando os personagens mudam de posição dentro do espaço, aparece um novo plano geral para nos informar (BORDWELL, 2008, p. 45).

A qualificação de “plano de conjunto” (*two shot*) não está tão ligada à relação com o corpo humano, mas à quantidade de corpos em cena. Dessa forma, como revela o nome em inglês, o plano de conjunto abrange duas pessoas ou mais, que formem um grupo distinto e relativamente próximo da câmera, que, normalmente mantém um diálogo entre si.

No entanto, como nos confirma o próprio autor, é a forma como Hawks coordena sua *mise-en-scène* dentro de um enquadramento mais ou menos pré-definido, ou melhor, sua maneira de encenar dentro desse esquema, que difere esta cena de simples “aplicação de fórmula” clássica. Ou seja, o estilo clássico, como defende Bordwell, consiste de um número estrito de dispositivos técnicos particulares organizados em um paradigma estável e estruturado de acordo com as demandas da trama; contudo, a necessidade de composição narrativa oferece ao realizador alternativas para sua expressão, através dessa gama de dispositivos determinados. O que extraímos da visão do autor, é que a *mise-en-scène* é um conjunto dessas alternativas, e que pertence ao campo da composição da narrativa. É nesse espaço que atua o encenador fílmico clássico, erigindo composições que podem reproduzir esquemas, ou criar expressões distintas e autorais, ambas as formas, no entanto, em ambos os casos, o encenador necessita articular dentro das regras clássicas, os códigos cinematográficos, através da manipulação de dispositivos, como a câmera, os atores, o cenário e a montagem.

2.4.2. A motivação composicional e a *mise-en-scène* clássica

Como vemos em Bordwell, a forma como os dispositivos fílmicos são operados no filme clássico, segue a lógica própria desse modelo de construção da narrativa. Dentro dessa lógica, a motivação composicional irá variar de acordo com os padrões definidos para cada trama; e a técnica dessa composição — termo utilizado pelo autor —, ou estratégia escolhida pelo realizador é motivada pela interação dos personagens, que é o objetivo maior. Assim, na visão de Bordwell, a técnica a partir da qual a narrativa é construída no filme clássico, privilegia o fornecimento de informações necessárias ao entendimento da trama, e parte essencialmente da interação entre os personagens. Serve ainda para acentuar — redundando, acrescentando etc — as relações de produção de informação. No entanto, para o autor, algumas vezes o estilo aplicado se torna excessivo, “suplementando decorativamente as exigências denotativas” da trama, excessos que viriam do gênero (BORDWELL, 2005b, p291).

O estilo de narração empregado no filme hollywoodiano clássico, segundo Bordwell, estimula o espectador a definir um tempo e espaço no qual se passa a fábula, que seja coerente e consistente. Dessa forma, a compreensão do espectador sobre a atmosfera que se estabelece e a lógica em que se passa a história, vêm da trama, que objetiva atingir clareza denotativa. Para isso, o estilo clássico oferece alternativas

técnicas, que operam dentro das regras básicas de causalidade e realismo. Um claro exemplo disso é o estabelecimento da relação temporal entre cenas, onde ficam claros os limites de um segmento e de outro, pelos padrões de passagem — como fusões, cortes secos, planos mais fechados, ou planos mais abertos etc. O autor ainda caracteriza o estilo clássico como aquele que mantém o objeto de interesse centralizado a cada plano, o que relaciona assim o enquadramento e a movimentação de câmera como dispositivos fundamentais para o reconhecimento de um filme clássico.

Dentre as diversas obras produzidas sob esse paradigma, a cinematografia de Alfred Hitchcock é certamente uma das mais representativas desse período clássico, sendo fartamente discutida e estudada, devido justamente ao fato de dar corpo, de forma única, ao modelo que este cinema instituiu. Além disso, Hitchcock soube, como poucos, estabelecer uma assinatura fílmica, reconhecida através da forma como seus filmes eram produzidos — em grande parte, sob menor influência de produtores e do estúdio, que na maioria dos filmes da época (entre outros em TRUFFAUT, 2007; SCHATZ, 1988) —; pelos enredos que adotava, geralmente envolvendo elementos de suspense; mas principalmente pelas narrativas, baseadas na expressão da imagem, através da câmera e da montagem, e fundamentalmente na *mise-en-scène*.

Um caso exemplar do estilo hitchcockiano de narrativa e encenação, analisado por diversos autores, entre os quais François Truffaut e Eric Rohmer, *Disque M para matar* é uma adaptação fílmica da peça de Frederic Knott, filmada nos anos 50, quando tanto o sistema clássico, como o próprio Hitchcock já se encontravam estabelecidos em Hollywood. O filme se inicia com um primeiro plano de um telefone preto de disco, de desenho funcional e estilo discreto, porém visto de forma imponente na tela, sob os créditos. O aparelho é objeto fundamental no desenrolar do enredo do filme, estando implícito no título a sua importância.



Figs. 48 e 49: *Disque M para matar*: Montagem nos créditos mostra elemento central do filme, o telefone.

O telefone é um recurso fartamente utilizado no cinema, servindo como um rico dispositivo de relação entre ações e espaços remotos, mas com uma ligação dramática de tempo, espaço e ação, em geral composta através da montagem. É dessa forma que Hitchcock explora esse objeto, contando a estória do casal Tony e Margot Mary Wendice (Ray Milland e Grace Kelly), quando o marido, um ex-tenista profissional, endividado, cria um plano para matar a esposa, pelo dinheiro dela, após descobrir sua traição. Ao mesmo tempo, está chegando à cidade o amante de Margot, o escritor de estórias criminais, Mark Halliday (Robert Cummings). Tony chantageia então um antigo colega de Cambridge, para obrigá-lo a cometer o crime contra a esposa, em um plano esquematizado detalhadamente. Contudo, o plano não é bem sucedido, morrendo então o ex-colega de Tony; o que leva o inspetor-chefe Hubbard (John Williams), impecavelmente britânico, a investigar o caso.

Como em muitos de seus filmes, a narrativa hitchcockiana mostra-se fortemente causal, sendo erigida tanto através do esquema baseado na montagem, quanto em uma estratégia de *mise-en-scène* profunda, meticulosamente orquestrada. A narrativa é bastante pontual quanto às informações que revela ao espectador, sempre deixando claro o essencial para o entendimento do enredo. Logo no começo do filme, o primeiro plano do telefone é seguido por um plano de detalhe do mesmo aparelho, evidenciando o número 6, relativo à letra M, que Tony disará ao ligar para a esposa, como parte do plano do assassinato. Hitchcock, por ser um realizador que apostava no suspense — e não na surpresa, como bem diferencia na entrevista a Truffaut (2008) —, expõe todo o plano de Tony logo no início do filme, e o que vemos, é como esse plano é executado, e como as falhas, e alguns acontecimentos inesperados, modificam as expectativas de Tony (e, às vezes, do espectador), em torno da ação que irá ocorrer.

Assim, cada sequência é uma composição de causalidades, que, como observa Bordwell a respeito do segmento narrativo clássico, é o fechamento de causalidades anteriores e o início de novas causalidades, que dão seguimento à trama, dando origem a outros segmentos. O filme todo é assim estruturado, tanto no âmbito da sucessão de sequências, como na sucessão plano a plano, ou de ação em ação. Um momento muito interessante para ilustrar tanto a causalidade da obra, quanto das estratégias de construção cênica, é o momento em que Tony revela ao ex-colega, Capitão Lesgate (Antony Dawson) o esquema para assassinar a esposa, o que inclui a chantagem que ele faz com o ex-colega, que o leva ao convencimento em participar do crime, e, em seguida, passa as instruções de como cada um terá que agir durante o assassinato.

A sequência, de exatos vinte e três minutos, é precedida pela ligação de Tony, ao ex-colega, sem se identificar, com a desculpa de comprar seu carro. Fingindo uma torção no joelho, Tony pede que Lesgate o visite naquela noite, quando sua mulher e Halliday acabam de sair juntos. Tony então prepara todo o ambiente para receber o ex-colega, começando com o uso de luvas, que a câmera, depois de acompanhar toda a sua movimentação entre a escrivaninha e o sofá, vem buscar em um plano aproximado. Esse plano serve para explorar a geografia onde se estabelecerá o instigante diálogo entre Tony e Lesgate.

Hitchcock utiliza então a técnica do campo/contra-campo para acompanhar o diálogo, porém não dentro dos esquemas “senta-e-fala”, ou “levanta-e-fala” tradicionais, mas em um casamento com planos fixos de conjunto, e de planos em movimento, que, em geral acompanham a movimentação de um dos personagens e os objetos que manuseiam. Nota-se nessa escolha o casamento de esquemas que configurará tanto esta sequência, quanto a maior parte do filme e da obra hitchcockiana, entre a montagem e a encenação profunda. Como observa Bordwell (1999), os grandes mestres da *mise-en-scène*, como Hitchcock, ou Hawks não deixavam de lado o plano de conjunto, como em *Disque M para matar* (1954) e *Jejum de amor* (1940), respectivamente, justamente para abrir espaço para a encenação dos atores (2005b, p.293). Como vemos nas figuras a seguir, o realizador utiliza-se da técnica do campo/contra-campo para acompanhar o diálogo, ainda pacífico, porém desconfiado, entre os dois homens. No entanto, quando decide evidenciar que não há igualdade de condições entre os dois personagens, mas que Tony conhece segredos de Lesgate e começa a chantageá-lo, se sobrepondo a ele, Hitchcock opta por um plano de conjunto, onde Tony aparece “acima” de Lesgate, ainda apoiado na bengala, que usa para fingir a falsa torção no joelho.



Figs. 50 e 51: *Disque M para Matar*: Casamento de movimento de câmera com planos fixo.

O que se segue, é uma sequência de planos que privilegiam a encenação de conjunto, com os dois atores se posicionando de acordo com a situação que vai se revelando a cada momento. Tony demonstra um crescente controle sobre as ações de Lesgate, que, por sua vez, vai aos poucos tomando consciência do que está acontecendo. Em determinado momento, Tony se encontra em pleno controle da situação, e deixa sobre a poltrona onde sentava, a bengala; isso chama a atenção de Lesgate, que começa a tomar consciência da situação que se arma à sua frente.



Figs. 52 e 53: *Disque M para Matar*: Valorização dramática dos objetos de cena (a bengala).

Ao longo da sequência, diversos objetos ganham importância na narrativa e servem como “propulsores” da crescente tensão dramática da cena, como a bengala, ou

as taças de bebida, das quais posteriormente Tony limpa as impressões digitais, que, como outros objetos, servem como demarcadores da geografia cênica, quando compõem o quadro na conversa entre Tony e Lesgate. Esses objetos nos permitem acompanhar os termos em que se estabelece a relação entre Tony e Lesgate, como vemos com os abjures, troféus, quadros que decoram o apartamento e o próprio telefone, que servem para “nivelar” os dois personagens, ora parecendo estar em igualdade, ora um deles parece dominar a ação; em geral Tony. Enquanto o ex-tenista vai mostrando seu domínio sobre a situação, Lesgate toma consciência do plano de assassinato e da gravidade da chantagem que o impele a essa ação. A interpretação dos atores é um elemento fundamental para esse adensamento na composição dramática da cena, uma vez que é a partir do conjunto de outros elementos, com as movimentações, os posicionamentos, as expressões faciais e principalmente com os olhares deles, que percebemos o jogo de intenções entre os personagens.



Figs. 54 a 57: *Disque M para Matar*: A troca de olhares e o posicionamento dos atores. Nota-se a constante presença de um abajur e em seguida, do telefone.

As interpretações, bem como a caracterização dos personagens — através do figurino e dos tipos que eles incorporam —, dos cenários e das situações, são motivadas por um realismo próprio ao modelo clássico. Nota-se nas figuras acima, por exemplo, no direcionamento do olhar dos dois atores, posicionados de frente para a câmera, que

eles “fingem” não fazer parte do dispositivo, “encarnando” seus respectivos personagens, assemelhando-os a “pessoas reais”. A atuação passa a impressão de que não existe uma câmera entre a cena e o espectador; como se não houvesse mediação, passando a noção de uma transparência, cara a este modelo. As ações e reações dos dois personagens, bem como a noção de profundidade erigida pelo conjunto câmera, cenário e movimentação, trazem à imagem e à narrativa, valores de aproximação com a realidade; ou melhor, com a expectativa que temos de uma realidade, a partir da proposta fílmica, moldada pelo enredo, pelas demandas de estilo e gênero, entre outras características do modelo clássico, no qual o filme se insere.

Percebe-se assim no filme de Hitchcock, uma *mise-en-scène* montada a partir de diferentes esquemas de encenação, que variam de acordo com a necessidade narrativa e com a intensidade dramática que o encenador procura atingir. Sob uma forte causalidade, a composição dramática da narrativa se utiliza dos elementos analisados com o intuito de instituir um jogo cênico envolvente, onde um plano leva ao seguinte, em uma fluência determinada pelas escolhas do realizador no uso dos dispositivos fílmicos.

O uso da profundidade é um desses dispositivos fundamentais para o estabelecimento do ritmo dramático da cena — e do filme como um todo. *Disque M...* foi produzido para exibição em 3D — durante a qual os espectadores utilizariam os óculos próprios para a geração do efeito — e projeção 2D comum; ou seja, o diretor deveria criar uma impressão de profundidade que funcionasse nos dois sistemas. Assim, para explorar a tridimensionalidade no filme, Hitchcock compõe cada plano a partir da relação entre corpos e objetos. Os enquadramentos produzidos por uma lente própria para acentuar o efeito 3D, exploram o cenário diagonalmente, ou através do movimento, sendo raramente frontais; o que contribui para uma composição em profundidade, onde a presença de objetos de cena, como abajures, garrafas, taças, e o próprio telefone, é marcante, e intencionalmente localizada entre os atores e suas movimentações.



Figs. 58 a 61: *Disque M para matar*: O uso marcante da profundidade e a exploração da tridimensionalidade.

A exploração de uma profundidade expressiva é dada assim, através da relação entre os corpos e pela forma como a iluminação lhes empresta volume e dramaticidade. Nas figuras acima, podemos perceber a relação entre o personagem Tony, clara e diretamente iluminado, com os troféus que possivelmente ganhou no tênis, às costas. O tênis é o passado do personagem, quanto tinha então um casamento feliz, uma profissão, reconhecimento e dinheiro. No momento em que se passa a sequência com Lesgate, Tony relata como tudo isso ficou perdido após a traição da mulher. O posicionamento um tanto cínico do personagem contrasta com a desconfiada movimentação de Lesgate, inicialmente iluminado por uma luz mais suave, em quadros de pontos de sombra e luz.

Essa composição de fotografia e da iluminação, primeiramente reforçam a unidade espacial do ambiente onde se desenrola a cena. Entretanto, o trabalho mais elaborado com a iluminação e a câmera se revela no “jogo duplo” que a cena desdobra, entre o conjunto e o isolamento. Logo no início da conversa, vemos os atores em planos de conjunto, e sob uma luz mais suave e “igualitária”. No entanto, com o avançar da cena e com a movimentação dos personagens, sobretudo de Tony, percebemos como os planos passam a isolar os personagens, e posicioná-los sob uma luz mais endurecida; com isso presenciamos a tomada de poder do ex-tenista, sobre Lesgate, que vai se vendo ser convencido, sob chantagem, a praticar um assassinato. A luz ainda contribui para

acirrar as expressões faciais e corporais dos dois atores, enquanto a cena ganha em teor dramático.

O figurino dos personagens replica, de certa forma, essas características, que são acentuadas pela luz e isoladas em determinados planos pela profundidade, como vemos nas figuras acima. Os tipos que os atores encarnam, carregados de uma fleuma britânica, encobrem as intenções criminosas e as atitudes imorais, que ambos praticam para obter dinheiro e manter seus status sociais. Percebe-se assim, que essas camadas de profundidade psicológica, compostas para cada personagem são evidenciadas, ressaltadas e replicadas através da caracterização física pelo figurino, pelas atuações, gestos e expressões; pela iluminação e pela forma como a câmera vai encontrar esses personagens, imersos em uma situação de crescente tensão.

Como analisa David Bordwell (2005b), e que se pode notar em Hitchcock, é o funcionamento de um conjunto de dispositivos mais propriamente técnicos, dentro de uma codificação própria do modelo clássico, que contribui para erigir uma narrativa dentro dessas regras estritas de causalidade e realismo. Encontramos esses dispositivos na iluminação, que pode destacar figuras e fundo; na cor, que atua na definição dos planos espaciais; ou, ainda, no registro sonoro, que busca a máxima clareza para os diálogos; e nos movimentos de câmera, que emprestam volume ao espaço cênico e o tornam inequívoco; o que também pode ser atingido pela câmera através do uso de lentes que provoquem mudanças na profundidade de campo. Além disso, a câmera, fixa, ou em movimento, compõe comumente o espaço de atuação do ator, antecipando sua movimentação, ou quando um objeto é mostrado antes que se refiram a ele, como no caso da bengala.

Contudo, as escolhas de Hitchcock para a visualidade dada ao filme, ao mesmo tempo se prestam a compor uma narrativa clássica, servem para evidenciar o estilo com o qual o diretor decidiu impregnar sua cena e a própria narrativa. Não se trata nem apenas de uma escolha definida pelo estúdio, que decide sobre a produção de um filme a partir de uma tecnologia 3D; mas também se refere à forma como Hitchcock decide levar à frente esse projeto e extrair dele uma narrativa que respeita as regras clássicas — desde o início conhecemos os objetivos de cada personagem, suas intenções e percebemos a causalidade que se forma cena a cena, cada uma encadeada de forma clara e verossímil com a realidade que se quer comunicar —, e que se utiliza de esquemas forjados nesse modelo para compor, sob sua visão única, uma *mise-en-scène* clássica.

Dentro do preciosismo na revelação pontual de informações e na composição dramática dos personagens e situações, em muitos de seus filmes, Hitchcock inclui,

através da imagem, do texto, ou da caracterização dos personagens, informações supérfluas para a narrativa, mas que servem para “adornar” seu estilo, em geral elementos que marcam alguma ironia, característica comum dos filmes desse realizador; ou as aparições do diretor nos primeiros minutos dos filmes (os chamados *cameos*). Em *Disque M...*, o *cameo* acontece em meio ao diálogo em que Tony mostra uma foto a Lesgate, onde estão em uma comemoração em Cambridge. À mesa, ambos estão cercados por outros ex-colegas. O diretor aproveita a ocasião para fazer uma de suas conhecidas aparições no filme, logo nos primeiro minutos.



Figs. 62 e 63: *Disque M para matar*: Na primeira figura, vemos Tony entregar a Lesgate a foto da comemoração. Na imagem seguinte, em um plano de detalhe, vemos o *cameo* de Hitchcock, à esquerda, em destaque.

É na montagem, como percebe Bordwell, que todos os elementos que compõem a narrativa são formalmente articulados; desde o encadeamento das cenas, e a marcação de transição entre elas, até a justaposição causal, que irá determinar novas relações entre os planos, de forma a acentuar noções de movimento, volume, profundidade etc. No cinema hitchcockiano, a montagem é um elemento fundamental para o reconhecimento do estilo individual deste realizador em sua composição narrativa. A partir de uma decupagem clássica e causal, seus filmes apresentam sequências onde cada plano torna-se geralmente indispensável para trazer alguma informação para a compreensão de suas narrativas de suspense, forjando uma montagem progressiva para a trama. Além disso, o ritmo narrativo é controlado através da justaposição de planos, de forma mais intensificada nos momentos de maior diálogo, preservando os planos mais longos para os momentos em que os personagens se dão conta de algo que estava implícito.

A montagem clássica tem como objetivos fazer com que cada plano seja o resultado lógico de seu antecessor, e reorientar o espectador por meio de posicionamentos repetidos de câmera. A desorientação temporária é aceita somente quando realisticamente motivada. (...) A desorientação estilística, em resumo, apenas é aceitável quando transmite situações desnorteantes contidas na história. (BORDWELL, 2005b, p.292).

Na sequência em que Tony chantageia Lesgate, o realizador busca a cada momento, através da decupagem, o melhor posicionamento dos atores, em relação um ao outro, e em suas posições em relação ao cenário; e através da montagem, ele dá ritmo e progressividade à narrativa, evidenciando uma escalada dramática entre a chegada de Lesgate “inocente” ao apartamento, até o momento em que aceita praticar o assassinato.

Uma outra estratégia é a encenação proposta a partir do uso da câmera em acentuado *plongé*⁸⁰, o que nos permite ter uma melhor visão da sala onde estão os dois personagens e da geografia onde se passará o crime. Além disso, neste instante, a câmera propõe um momentâneo afastamento entre a linguagem cinematográfica e a linguagem ficcional, porém na mudança de paradigma no posicionamento de câmera — que havia se mantido à altura dos olhos, até então — evidencia-se o dispositivo (no caso a câmera), acima do intuito narrativo; entretanto, o conjunto (movimentação de câmera, encenação, narrativa) se mantém sob a estética realista.



Figs. 64 a 67: *Disque M para matar*: A câmera alta para explorar o cenário do crime.

O uso da montagem mais uma vez dá ritmo à cena, de forma “invisível”, pois não é utilizada de forma a desviar a atenção da ação que ocorre, mas sim, de acompanhá-la, evidenciando cada momento mais importante. Em filmes como *Psicose*

⁸⁰ Os termos *plongé* e *contra-plongé* são utilizados para descrever o posicionamento de câmera feito de cima, ou a baixo, em relação ao objeto. Pode-se utilizar também os termos câmera alta, ou câmera baixa, respectivamente.

(1960), ou *Os pássaros* (1963), Hitchcock utiliza a montagem de forma mais aparente e estilística, como quando no filme de 63, Lydia Brenner (Jessica Tandy) encontra seu vizinho morto pelos pássaros, sem os olhos e ensanguentado. Hitchcock amplia essa imagem, já em si bastante chocante, cortando de um plano de conjunto, para um mais aproximado do homem.

Em Bordwell (2005b), há uma preocupação com a lógica da montagem clássica, que, segundo o autor, em geral molda a trama dentro do estilo clássico, através de esquemas bastante conhecidos, como a cobertura de diálogos feita por plano/contraplano por *raccord*⁸¹ (como ilustram as figuras 58 a 61); ou de planos mais gerais ao final do filme, recursos que encontramos fartamente em *Disque M...* Para Bordwell, a escala de planos existe dentro de uma certa codificação — primeiro plano para reações emocionais, plano geral para situações de grupo, entre outros códigos⁸² —; mas a inserção disso no filme através da montagem gera outras codificações, como no caso da câmera alta, vista na figuras 64 a 67, que não evidenciam, por exemplo, uma noção de poder de um personagem sobre o outro; mas apresenta uma mudança de ponto de vista, utilizada pelo diretor para explorar a geografia cênica e reforçar a noção de onipresença do narrador — e por extensão do espectador, ou seja, a ideia de que sabemos de tudo o que se passa naquela sala —, em um momento-chave para o entendimento do plano de assassinato.

⁸¹ A prática do *raccord*, que é maximamente aperfeiçoada durante o cinema clássico hollywoodiano, consiste principalmente da montagem onde a troca de planos se torna o mais possível apagadas para o espectador, como nos dizem Jacques Aumont e Michel Marie (2006). Ou seja, no *raccord*, há uma continuidade ideológica do movimento, no tempo e no espaço, na sucessão de planos.

O termo, do francês, é comumente utilizado no jargão do trabalho em cinema, mais particularmente nas áreas da montagem e da continuidade. Em inglês utiliza-se ainda o termo *Continuity editing*, que retomada mais facilmente a ideia de uma continuidade direta da ação no tempo-espaço. Isso reforça a noção de auto-ocultamento que David Bordwell discute no cinema clássico. No entanto, a continuidade não se liga diretamente ao *raccord*, pois mesmo com o uso da elipse, que apresenta um efeito oposto, sendo uma descontinuidade primariamente temporal, pode não haver “salto” ideológico na ação, mantendo-se para o espectador a lógica linear que governa o filme de continuidade.

A descontinuidade, no entanto, pode ser marcada pelo falso-*raccord*, que se apresenta como um corte “que escapa à lógica da transparência que atua na articulação” (AUMONT; MARIE, 2006, p.116). O falso-*raccord* é, como o *raccord*, uma convenção, na qual se crê que a veracidade está do lado da continuidade do visível.

⁸² Parece-nos, por vezes, que a abordagem dada por David Bordwell à narrativa clássica hollywoodiana revela passagens que aproximam o sistema clássico de uma fórmula, ou de uma visão fortemente técnica; como quando ele nos descreve os modos do enquadramento do corpo, mantido primariamente à altura dos olhos; ou da expressa proibição aos falsos *raccords*. No entanto, Bordwell enfatiza que “esse aspecto paradigmático faz do estilo clássico, com todas as suas ‘normas’, não uma fórmula ou receita, mas um conjunto historicamente determinado de alternativas mais ou menos prováveis” (2005b, p.294). Para ele, as normas da trama e os elementos estilísticos se modificam com o tempo. Mas os princípios fundamentais do paradigma se mantêm: a causalidade, a orientação por objetivos, prazos finais etc. E “a estabilidade e a unidade da narração hollywoodiana são na verdade duas das razões para denominá-la clássica, ao menos no sentido de que o classicismo, em qualquer arte, sempre se caracterizou pela obediência a normas extrínsecas” (BORDWELL, 2005b, p.295).

Para muitos autores, a montagem é o elemento fundador da narrativa fílmica clássica, já que é a partir dela que é possível articular os segmentos narrativos. Cabe, no entanto entender a que nos referimos quando aludimos ao conceito de montagem, uma noção altamente complexa no campo do cinema. Na análise do filme *Jejum de amor*, feita por David Bordwell (1999 e 2008), citada anteriormente, e quando nos fazemos referência à montagem hitchcockiana, em *Disque M...*, o termo pode ser entendido duplamente, a partir da noção de decupagem, ou seja, a planificação da cena descrita pelo roteiro; e secundariamente, na sua articulação através do recurso de justaposição desses planos, ou seja, a montagem propriamente.

É interessante esse duplo entendimento, já que os autores cujos conceitos sobre montagem e encenação vimos discutindo — particularmente Bordwell e Aumont —, abordam esse dispositivo nesses dois âmbitos; sendo particularmente importante para o teórico francês, a decupagem na conformação do cinema clássico; já Bordwell, se refere diretamente à montagem como uma articulação narrativa de abrangência mais geral em relação ao cinema. Percebe-se ainda, que o próprio conceito de decupagem se desdobra, passando a se relacionar tanto com a montagem, na noção do plano a plano, quanto com a câmera, como a escolha do plano em seu enquadramento, escala e movimentação. Dessa forma, a articulação câmera-montagem torna-se o conceito central no entendimento da noção de decupagem, e é fundamentalmente em torno do que giram as teorizações de ambos os autores, quando analisam os esquemas de encenação do plano fixo, ou a estratégia baseada na montagem, ou ainda, o papel do encenador frente às possibilidades que oferece o dispositivo fílmico. É ainda um conceito crucial no entendimento do que teorizam Bordwell e Aumont no tocante a como o estabelecimento dessa articulação serviu de base para a consolidação do cinema clássico.

Como vemos em Bordwell, o autor enxerga na trama o potencial fundamental para a individualização da assinatura de um realizador — o que se percebe desde sua análise da encenação em profundidade, à qual aponta como objetivo maior, o direcionamento da atenção, assim como na trama causal. Já Aumont atribui inicialmente maior valor à encenação como esse espaço de expressão — ou a própria composição da imagem, como podemos depreender de suas elucubrações sobre o cinema da “imagem pura”. Todavia, um ponto de concordância fundamental para os autores é a importância que dispensam à decupagem, como dispositivo antes de tudo estético e intelectual, que irá presidir tanto a construção da trama, como da encenação. A decupagem, como vimos, pode ser entendida duplamente como a escolha do plano em um enquadramento,

e ainda como a sucessão plano a plano. Para Bordwell, ela é, dentro do cinema clássico, o sistema mais codificado, relacionando câmera e montagem.

Bordwell e Aumont irão se voltar para a câmera, como a primeira instância de produção de sentido — e de informação, na visão narratológica — na trama clássica. A partir da câmera, tanto os planos — entendidos como unidades fílmicas —, quanto os diferentes pontos de vista — articulados a partir das unidades fílmicas —, serão produzidos. É na câmera ainda, onde Jean-Louis Comolli (1991) enxerga a materialidade do direcionamento ideológico, que Bordwell apontará como a fonte primária das alternativas que o sistema clássico representa. A câmera será por isso, um dispositivo através do qual o cineasta buscará sua expressão individual, sua assinatura fílmica.

Por outro lado, na visão de Aumont, a decupagem, como peça-chave da narrativa clássica, não deve ser tomada por um valor técnico definitivo, mas por seu caráter intelectual e estético, sendo no sistema clássico, o realizador a peça-chave de modificação da planificação, ao sabor do que considerasse melhor solução para o filme. Neste ponto, o teórico empresta ao realizador hollywoodiano uma grande autonomia, da qual, como visto em Schatz (1988), nem todos os diretores usufruíam realmente, já que, ao mesmo tempo, considera o sistema clássico um modelo altamente formalista e "taylorizado", onde muitas vezes quem assumia o controle estético, era o produtor. No caso de Hitchcock, no seu início no cinema americano, este realizador teve seu trabalho fortemente submetido às decisões de produtores como David O. Selznick, que mantinham estreito controle sobre a realização de filmes, como reconta Thomaz Schatz (1988). No entanto, ao longo de sua carreira, este diretor alcançou um status de grande importância, e com alto poder de decisão sobre suas produções; tornando-se muitas vezes produtor de seus próprios filmes, o que lhe dava uma relativa autonomia na realização, já que sua obra ainda assim esteve por todo o resto de sua carreira, atrelada ao Sistema de Estúdios.

É interessante aqui a divergência em relação ao pensamento de Bordwell sobre o mesmo tema, já que o teórico americano parece deixar pouco espaço para essa autonomia do realizador, a quem, apenas no domínio dos dispositivos anteriormente codificados do sistema, pode encontrar uma expressão individual; porém condicionada aos códigos narrativos e representacionais desse sistema, o que faria mais sentido dentro de uma visão sobre o funcionamento industrial do modelo clássico, o que não é realmente a tônica da visão do autor. Assim, ainda em divergência com Aumont, Bordwell demonstra não entender o sistema clássico a partir da estrutura industrial de

produção, mas sua expressão através de alternativas codificadas para a construção de narrativas; ou seja, de um espaço no qual o cinema clássico haveria se desenvolvido por regras extrínsecas, mas não necessariamente exteriores ao âmbito narrativo — regras que formatam a narrativa fílmica através de convenções desenvolvidas a partir de dispositivos propriamente fílmicos—; ou seja, intrínsecas ao campo estético.

Apesar de traçarem abordagens distintas, porém dedicadas ao mesmo tema — o da análise da instituição da *mise-en-scène* clássica, visando o entendimento de como esse dispositivo posteriormente se modificou, chegando à sua conformação contemporânea —; as visões de David Bordwell e Jacques Aumont tendem a convergir, quando ambos se voltam para a discussão sobre o uso da montagem, não mais necessariamente dentro de um esquema que se concilie com a encenação no cinema atual.

A partir da inauguração do que se conhece como sua formulação contemporânea — a partir da data mais ou menos definida pelo início da década de 80, como apontado por diversos autores, entre os quais Fernando Mascarello e Mauro Baptista (2008) —, o cinema passou a se apresentar em expressões bastante distintas, que mostram grande descontinuidade com a tradição clássica de representação. Entre essas vertentes, podemos citar a pós-moderna e a pós-clássica, como novos “paradigmas”, nos quais a montagem será apontada por ambos os autores —Bordwell (2008) e Aumont (2006); assim como por René Prédal (2007), entre outros —, como um dos principais dispositivos a oferecer “alternativas de afastamento” do modelo clássico de representação e narrativa — por motivos diversos, que passam pelos avanços tecnológicos (como a edição digital, entre outros), mudanças nas relações com o espectador e com o próprio real, entre outros fatores. Aumont será quem defenderá de forma mais direta essa posição, apontando a montagem como a grande responsável por um possível rompimento irrevogável com a tradição cinematográfica da encenação.

Segundo Bordwell, os esquemas de encenação, que se tornaram um padrão no cinema clássico, sofreram modificações a partir do declínio da produção do Sistema de Estúdios, em meados anos 60, o que favoreceu neste mesmo cinema a generalização no uso de esquemas, antes definidos por demandas narrativas e estilísticas, hoje se voltam para a valorização do diálogo e da imagem que perde sua objetividade narrativa, através da montagem.

Não importam as variações ou alternativas que possam encontrar, esses esquemas são quase uma segunda natureza para os cineastas (...) A diferença básica é que, em 1930, uma cena como a de *Jejum de amor*, de Hawks, poderia integrar a montagem analítica com uma coreografia complexa. No

cinema contemporâneo, a estratégia do “levanta-e-fala” domina. Tendo colocado os atores em seus lugares, os diretores dinamizam os diálogos pela montagem e por outros artifícios cinematográficos. Chamaremos esse novo estilo, que emergiu nos anos 1960 e se difundiu enormemente nos anos 1980, de continuidade *intensificada*. (BORDWELL, 2008, pp. 45-46)⁸³

Essa discussão sobre a montagem é altamente pertinente, a partir do momento que analisamos o modelo clássico como ponto do estabelecimento da *mise-en-scène* cinematográfica, buscando compreender as modificações que se operam nas formas de representação no cinema contemporâneo. O modelo hollywoodiano significou a consolidação de uma expressão propriamente fílmica, que só foi possível a partir da articulação promovida pela montagem e pela câmera. Na contemporaneidade, a montagem continua sendo debatida como elemento crucial da articulação do código fílmico, e reconhecida como dispositivo central na distinção da expressão fílmica, seja no período clássico, contemporâneo ou “primitivo”. Assim, o que se torna fundamental para o nosso entendimento, é a conformação da montagem como um dispositivo técnico-ideológico, que não apenas justapõe imagens, mas permite ao cinema narrativo, produzir novos sentidos, a partir dos sentidos pré-existentes na imagem isolada. É possível observar a partir disso que, em diferentes períodos, o cinema — e a sociedade, de uma forma geral —, que se constitui de espectadores e realizadores de filmes, passe a produzir novos sentidos a partir de novos códigos, seja no campo da fábula, da narrativa, da encenação, ou mesmo da não narratividade e da não representatividade, isto é, através de novas noções de composição estéticas.

⁸³ Grifos do autor. Em inglês, *intensified continuity*.

3. A *MISE-EN-SCÈNE* NA CONTEMPORANEIDADE

Neste capítulo intentamos abordar questões fundamentais para nossa reflexão sobre a *mise-en-scène* fílmica em sua conformação contemporânea. Em seguida ao estudo que tecemos sobre o cinema clássico e os padrões representativos e expressivos que se tornaram um paradigma dominante para esta arte, buscamos compreender como esse modelo teve continuidades e rupturas na contemporaneidade e como se configura hoje a noção de *mise-en-scène* e o espaço onde se aloca o olhar do diretor nesse novo cenário.

3.1. As questões sobre a *mise-en-scène*

Não são muitos os autores na atualidade que se debruçam sobre discussões em torno da cena cinematográfica, relacionadas à questão da produção de sentidos a partir das escolhas feitas pelo diretor. Ainda assim, entre os poucos que o fazem, há ainda muitas dissensões. No entanto, no que se pode encontrar de concordância entre esses autores — incluindo nomes como Jacques Aumont (2002, 2006), David Bordwell (1999, 2008), René Prédal (2008), Lucilla Albano (2004), Sergei Eisenstein (1989), Michel Mourlet (2008), entre outros —, pode-se extrair uma definição básica do termo “*mise-en-scène* cinematográfica”; ainda que sob grande dificuldade e muita controvérsia. Esta seria compreendida como a relação entre corpos, linhas e texturas, compostas (postas em cena) pelo encenador, em uma configuração espaço-temporal, a partir da imagem fílmica em profundidade, com o intuito de se produzir algum sentido, para se contar uma estória, ou configurar uma situação.

Todavia, somente nesta primeira definição, encontramos pelo menos quatro questões que podem ser levantadas e colocadas em discussão, na busca por um entendimento do termo *mise-en-scène*. De que forma podemos estruturar uma abordagem ao dispositivo da *mise-en-scène*, observando as atuais reflexões no campo teórico sobre este tema? O que compõem a *mise-en-scène* afinal na contemporaneidade e quais suas modificações em relação à configuração clássica? Qual o status, ou posicionamento ocupado pelo *metteur-en-scène* frente à cena hoje? E finalmente, o que é a *mise-en-scène* e como ela se desdobra no cinema contemporâneo, ou seja, podemos falar de uma “*mise-en-scène* contemporânea”?

Neste capítulo, intentaremos debater as três primeiras, deixando para os comentários finais a última. Em primeiro lugar, devemos compreender os entendimentos que apresentam alguns autores hoje sobre a *mise-en-scène*, e o que compreendem como sendo os elementos técnicos e estéticos que a compõem, ou seja,

seus meios de produção de sentido nesses dois campos. Ressaltamos assim as distintas abordagens e aplicações que o termo apresenta, como na visão de René Prédal (2008), que levanta pelos menos duas compreensões diferentes para o termo, uma de base teórica, e outra de base estética.

Assim podemos propor duas definições para a *mise-en-scène* cinematográfica, uma tem um mínimo e outra o sentido amplo, a primeira de essência teórica e a segunda estética (mas também prática)

- No sentido restrito do termo, a *mise-en-scène* é o que se destaca da especificidade do trabalho no platô, a tarefa visível do realizador durante a fase de filmagem: direção de atores, movimentos de câmera, enquadramento.

- Mas o fato de que esse trabalho do como filmar, esse modo de composição dentro do quadro em função do sentido, da emoção e do belo foi forçosamente precedido por uma fase de preparação (roteirização/decupagem) e deverá continuar após a operação de montagem, nos leva forçosamente a considerar uma segunda definição, que, longe de reduzir a *mise-en-scène* a uma acepção puramente profissional do termo, engloba praticamente todo o conjunto da criação cinematográfica. A *mise-en-scène* consiste assim da expressão de um olhar pessoal sobre o mundo, da representação do real de tal maneira que ele (O REAL) ganha sentido através da operação da comunicação estética, ou seja, justamente pela maestria dos meios específicos no sentido restrito do termo (PRÉDAL, 2008, pp.9-10)⁸⁴.

Prédal investiga dessa forma, a *mise-en-scène* como um processo que perpassa a intenção do realizador de produzir sentidos, a partir da imagem e de um estilo pessoal, não apenas como um resultado estético, advindo de uma articulação técnica determinada. Sobre isso, Patrice Pavis fala da distinção entre os termos representação e *mise-en-scène*, onde aquela se trata do objeto empírico de tudo o que é “visível e audível na cena, mas que não foi ainda recebido ou descrito como um sistema de sentidos”, ou de significantes cênicos (*apud* SILVA, 2006)⁸⁵. Já a *mise-en-scène* “é o ato de emprestar uma forma, antes mesmo que uma linguagem, ao que ainda não tinha” (*idem*).

Não se trata de um objeto ‘empírico, o conjunto incoerente de materiais, nem mais a atividade mal definida do diretor e de sua equipe antes da entrega do

⁸⁴ Tradução nossa. No original: « *Ainsi peut-on proposer deux définitions de la mise en scène cinématographique, une a minima et l'autre au sens large, la première d'essence théorie et la seconde esthétique (mais aussi pratique).*

- *Au sens restreint du terme, la mise en scène est ce que ressort de la spécificité du travail de plateau, la tâche visible du réalisateur dans la phase de tournage : direction d'acteurs, mouvements d'appareil, cadrage.*

- *Mais le fait que ce travail du comment filmer, ce mode de composition dans le cadre en fonction du sens, de l'émotion et du beau ait forcément été précédé par une phase de préparation (scénarisation/découpage) et devra se poursuivre après par l'opération de montage, nous amène forcément à envisager une seconde définition, qui, loin de réduire la mise en scène a une acception du terme purement professionnelle, englobe pratiquement tout l'ensemble de la création cinématographique. La mise en scène consiste alors à exprimer un regard personnel sur le monde, à représenter le réel de telle façon qu'il prenne sens par l'opération de la communication esthétique, c'est à dire justement, par la maîtrise des moyens spécifique du sens restreint du terme ».*

⁸⁵ No original: « *visible et audible sur la scène, mais qui n'a pas encore été reçu et décrit comme un système de sens* », grifo do autor, tradução nossa.

espetáculo. É um objeto de conhecimento, o sistema de relações que a produção (os atores, o diretor, a cena de um modo geral), tanto quanto a recepção (os espectadores) estabelecem entre os materiais cênicos, agora constituídos em sistemas significantes' (PAVIS *apud* SILVA, 2006)⁸⁶.

É importante instalar uma pequena discussão aqui sobre o recorte que Pavis e Prédal e outros autores utilizam ao analisar a encenação. Pavis sustenta uma visão mais abrangente sobre a encenação, que envolve a ação do *metteur-en-scène*, o conjunto de relações composto em cena, através de seus elementos constitutivos, e a legibilidade da cena por parte do público. Já Prédal, envolve o estilo pessoal no processo de criação cênica. Esta é uma visão que proporciona um entendimento condizente com a posição do *metteur-en-scène* cinema clássico e mesmo com o cinema moderno, que surge no declínio do primeiro. No entanto, como discutiremos adiante ainda neste capítulo, pode não ser eficiente ao analisar essa mesma questão no cinema contemporâneo. Por enquanto, vamos nos ater ao primeiro questionamento sobre a compreensão do termo *mise-en-scène*, e posteriormente nos voltaremos à preocupação mais direta com o *metteur-en-scène*.

Todavia, devemos aproveitar aspectos ressaltados pelos dois autores. Para Prédal, é importante relevarmos a noção de construção da cena a partir de uma visão, ou seja, uma lógica que parte do artista para a obra. Já em Pavis, encontramos o conceito de uma relação tríade na produção de sentidos, que podemos entender, em traços básicos, como uma preocupação artística mais abrangente, que se concentra na relação entre a visão do artista, a obra em si, e o olhar do espectador. Isto constitui o cerne da discussão sobre as formas de representação e sua relação com o real nas artes na contemporaneidade.

O filósofo Jacques Rancière (2009), ao tratar do conceito de “partilha do sensível”, que envolve a ideia de uma distribuição política dos espaços ocupados por cada uma das instâncias (a obra, o artista e o espectador) nas artes representativas na contemporaneidade se volta para a descrição de três regimes de identificação da arte que se estabeleceram no pensamento crítico ocidental, antes e após a inauguração da modernidade. O regime ético, o regime representativo ou poético, e o regime estético. Para o autor, o regime da arte que a modernidade instala, o estético, estabelece uma nova relação entre arte e vida, ou seja, a arte em sua aproximação (ou afastamento) do

⁸⁶ No original: « *empirique, l'assemblage incohérent des matériaux, ni davantage l'activité mal définie du metteur en scène et de son équipe avant la livraison du spectacle. C'est un objet de connaissance, le système des rapports que la production (les acteurs, le metteur en scène, la scène en général) comme la réception (les spectateurs) établissent entre les matériaux scéniques désormais constitués en systèmes signifiants* », tradução nossa da citação em francês.

real, e principalmente um afastamento do regime representativo, isto é, da arte baseada na *mimesis*.

Retomaremos esse pensamento sobre os regimes da arte neste capítulo; entretanto, o que buscamos salientar inicialmente das visões de Rancière, Pavis e também Prédal, é que, dentro dessas preocupações com a arte, particularmente a representativa, na contemporaneidade, estão questões fundamentais, que servirão de base para nossas reflexões: as relações que o cinema traça com o realismo na atualidade; como se alteram as formas de produção de sentido e configuração da *mise-en-scène*; e como as formas de expressão do *metteur-en-scène* são articuladas na obra, ou seja, de onde o diretor lança seu olhar para a cena. Contudo, preferimos nos afastar da preocupação com o terceiro elemento dessa relação, o da posição do espectador, já que nossa proposta, desde o início, visa a construção de uma análise voltada para a *mise-en-scène* fílmica em sua conformação contemporânea, se detendo no “fazer” estético desse dispositivo — o espaço ocupado pelo *metteur-en-scène* —, e nos sentidos artísticos que ele evoca dentro do cinema dramático.

Essas são as noções que primeiramente podem nos encaminhar para a determinação de definição de *mise-en-scène* que buscamos. Na problemática relacionada por Prédal, que envolve os múltiplos entendimentos do termo, percebemos que ambos os sentidos descritos pelo autor se encaixam na noção lançada por Pavis, que localiza esse dispositivo dentro do campo da representação, e na relação que promove o *metteur-en-scène*, entre os materiais cênicos. Assim, é o resultado dessa relação, mais do que o processo vivo no platô o que nos interessa. Portanto, privilegiaremos em nosso estudo, a segunda definição dada por Prédal — sem ignorarmos a primeira, quando necessário, para uma melhor compreensão do dispositivo cênico em sua prática, e da atuação do *metteur-en-scène*.

Finalmente, entendemos que o significado que o cinema mudo tentou fazer brotar através de associações simbólicas existe dentro da própria imagem, no desenvolvimento da narrativa, em cada gesto dos personagens, em cada fala do diálogo, nos movimentos de câmera que relacionam objetos a objetos e personagens a objetos (ASTRUC *apud* BORDWELL, 2008, p. 33).

A *mise-en-scène* é então tratada neste estudo como o resultado das ações do *metteur-en-scène* em uma cena dramática, a partir daquilo que é evidenciado pela cena fílmica, através da imagem primariamente. Isso nos leva à extensão da primeira questão, relativa ao direcionamento da abordagem que damos à *mise-en-scène*. Não buscamos traçar uma análise para desvendar (ou reconstituir) as intenções do diretor, mas erigir um estudo no sentido de percebê-la como a expressão dramática, na qual identificamos

estratos psicológicos produzidos pela representação figurativa, criada a partir da relação entre os signos fílmicos. A *mise-en-scène* produz (e não determina) sentidos, “para que aquele que a decodifica construa sua própria hipótese a partir do sistema escolhido pelos produtores” (da *mise-en-scène*) (SILVA, 2006). Dessa maneira, a abordagem a esse dispositivo a partir dos sentidos produzidos por ela, é a visão que vem sendo privilegiada mais recentemente no estudo da *mise-en-scène*, por autores como Jacques Aumont (2006) e David Bordwell (1999, 2008) e outros. Será também considerada neste estudo como referência e como parâmetro para a escolha das visões em que nos baseamos.

Uma segunda questão que surge a partir disso, se relaciona à forma como alguns autores que abordamos delimitam o conjunto de contribuições que define a *mise-en-scène* fílmica. De uma forma geral, há o consenso de que o cenário, encenação dos atores, a profundidade de campo, a iluminação, as cores, o figurino e os objetos de cena são elementos constituintes da *mise-en-scène*. Ou seja, é através das relações traçadas na imagem entre eles, que se constitui inicialmente a cena fílmica. No entanto, em sua diferenciação, o cinema admite, como discutimos anteriormente, outros dispositivos que podem contribuir para a composição dramática, como a profundidade de campo, analisada longamente por Bordwell (1999). No entanto, justamente a câmera e a montagem, fortes diferenciadores da arte cinematográfica, são primariamente estudadas como dispositivos que não se relacionam diretamente à composição da cena de forma dramática, mas sim à construção da narrativa, como forma corrente no modelo clássico.

Destarte, a maior parte dos autores prefere restringir a *mise-en-scène* ao conjunto de elementos determinados pela origem clássica, e a partir desse paradigma buscar a compreensão de modificações que possam ter ocorrido com o declínio do modelo tradicional e a emergência de novos cinemas; particularmente na contemporaneidade. O que nos parece interessante nessa questão, não é necessariamente montar um conjunto dos dispositivos que compõem a *mise-en-scène*, mas antes de tudo, buscar analisar a encenação como uma estrutura articulada por esses dispositivos, que irão contribuir para um maior ou menor efeito dramático da cena fílmica. Autores como Bruce Kawin (1991), por exemplo, irão considerar como elementos que influenciam a construção cênica, outros dispositivos, pouco reconhecidos como parte da *mise-en-scène*, como o som e a textura fílmica — que está relacionada à densidade da película escolhida.

É interessante perceber que, em suas análises sobre a *mise-en-scène* no cinema, e sobre a narrativa clássica, nem David Bordwell, nem Jacques Aumont se detêm sobre uma reflexão mais demorada sobre a chegada do som ao cinema e suas influências na

mise-en-scène. Esses autores, inclusive, não consideram o som como elemento partícipe da *mise-en-scène* fílmica, dando atenção exclusiva à imagem e à narrativa na produção de sentidos do filme. Com exceção de Kawin, nenhum outro autor demonstra essa disposição em aceitar o elemento sonoro como parte importante da composição do ambiente e mesmo da construção psicológica de personagens, ou do estabelecimento do espaço e tempo fílmicos. Contudo, no filme *O Baile* (1983), Ettore Scola compõem uma grande poesia visual e sonora, sem falas, que reconta a história da França, entre os anos 30 e 80, a partir da reunião de um grupo em um salão de dança. O filme se baseia em uma *mise-en-scène*, onde o que está em destaque são as expressões físicas dos atores, as trocas de figurino, as danças e a música, que toca ao longo de todo o filme, em diversos ritmos, de acordo com a época.

A própria trilha sonora de filmes clássicos, como os de Hitchcock, é elemento fundamental para a compreensão e a composição da encenação e da narrativa; contribuindo para adensamentos dramáticos de cenas de suspense, ou para a construção psicológica de situações e de personagens. Percebe-se assim, a falta de uma compreensão “unificada”, ou instituída, para a análise da *mise-en-scène* fílmica. Contudo, existe ainda assim, uma ideia geral que embasa a visão de diversos autores, como René Prédal (2007), David Bordwell (1999, 2008) e Jacques Aumont (2006), que é a percepção da *mise-en-scène* em sua forma clássica, que se funda na organização do plano (imagem) a partir de demandas narrativas e dramáticas. É na submissão a esse modelo que operam também dispositivos como a montagem e a câmera — o enquadramento oferecido por ela, os movimentos descritos etc.

O modelo clássico foi dessa forma visto como um momento no qual o cinema atinge uma certa perfeição, uma maestria cuja expressão máxima era justamente a *mise-en-scène*. A partir do declínio do clássico, passou a figurar uma oposição, ainda muito viva hoje, sendo explorada tanto por Bordwell quanto por Aumont, que coloca em campos distintos a *mise-en-scène* e os dispositivos considerados primariamente narrativos, como a montagem e os movimentos de câmera. Essa noção é originária de um debate crítico fundado ao longo dos anos 50 e 60, que buscava compreender a encenação fílmica a partir daquilo que contribuía para sua composição, e de que forma; e os sentidos que produzia. Também discutia o papel do encenador fílmico, ou *metteur-en-scène*, como artista responsável pela composição da *mise-en-scène*, que era elevada ao status de “arte do cinema”.

Esse debate se relaciona com a discordância histórica no pensamento teórico, que se estendeu por campos tão diversos quanto a semiótica a filosofia e a teoria

fílmica. No campo da estética fílmica, de nosso interesse, a querela foi iniciada por André Bazin, nos anos 50, quando, como já discutimos anteriormente, o autor divide os realizadores fílmicos entre aqueles que acreditam na realidade, e os que acreditam na imagem, em uma noção que envolve a oposição (ou simplesmente a relação) entre a montagem e a cena fílmica. Esse duplo entendimento iniciou uma discussão que colocou de um lado os críticos da *Cahiers*, e do outro, críticos como Michel Mourlet (2008) e os macmahonistas, que defendiam ferrenhamente, um cinema da transparência da montagem, da continuidade narrativa; ou seja, onde a montagem era um dispositivo invisível, favorecendo a fluência da *mise-en-scène* e da narrativa.

Os jovens turcos da *Cahiers* encamparam e extremaram a visão bazianiana, levando-a para o campo do estilo pessoal dos realizadores, e entenderam que, tanto a montagem, como a *mise-en-scène* deveriam contribuir para a evidenciação do estilo pessoal de um *metteur-en-scène*, para seu reconhecimento como autor de um filme. Haveria assim aqueles realizadores que apostariam em uma montagem mais voltada para a continuidade, como Howard Hawks e John Ford; e realizadores como Alfred Hitchcock, que evidenciam em suas montagens diversos momentos de “agressividade” estilística.

Mettre en scène é “montar a ação no palco” e isso implica dirigir a interpretação, a iluminação, o cenário, o figurino etc. Desde Bazin, alguns críticos passam a tratar a *mise-en-scène* simplesmente como o processo inteiro da direção de um filme, incluindo a encenação, a montagem e a trilha sonora. Contudo, os críticos da *Cahiers du Cinéma* preferem reduzir o significado do termo. Reafirmando Bazin, instituem a dicotomia *mise-en-scène*/montagem (concebida como montagem agressiva ou montagem padronizada da continuidade). A tendência do diretor de *mise-en-scène* é minimizar o papel da montagem, criando significado e emoção principalmente por meio do que acontece em cada plano (BORDWELL, 2008, p.33).

Esse debate tomou outras direções (e proporções) que não nos interessam contemplar aqui; contudo, é importante entendermos o que está em jogo nessa oposição, tanto para uma definição mais clara da abordagem que buscamos dar neste estudo à *mise-en-scène*; quanto para a confirmação daquilo que investigamos: uma possível reconfiguração na cena fílmica hoje. O que está se debatendo criticamente, é o respeito ou a desvalorização de alguns cânones da expressão clássica do cinema, como a transparência fílmica, forma que pode ser sustentada ou destituída, a partir da visão que o realizador impõe ao filme, a partir da manipulação/evidenciação dos dispositivos fílmicos. Assim, alguns realizadores buscam patentear a expressividade de um dispositivo, o que pode fortalecer ou esvaziar as instâncias narrativa e dramática. Para o *Cahiers*, isso poderia favorecer a assinatura desse realizador. Ou seja, quando

percebemos a emergência da montagem na obra de Hitchcock; ou quando a movimentação de câmera de Orson Welles em *A marca da maldade* (1958), ou seus enquadramentos exageradamente profundos em *Cidadão Kane*, não visam expressar apenas a causalidade de base realista que incorpora o modelo clássico; mas antes de tudo, buscam acentuar o drama dos personagens, tornando evidente o uso do dispositivo; estamos de frente a um cinema menos preso ao clássico e à noção de transparência absoluta que rege esse modelo.

Como comenta Jacques Aumont sobre esse período:

Estamos em plena encenação clássica, com seu paradoxo habitual entre a discricção dos enquadramentos, que tendem para a transparência, e a permanente tomada de partido do autor, que não se limita a olhar de forma neutra, mas conduz o nosso olhar e a nossa atenção (AUMONT, 2006, p.109).

Nesse ponto, parece interessante como um realizador como Hitchcock, tido por diversos críticos, principalmente os da *Cahiers*, como um “mestre” do modelo clássico, seja também um encenador que extrapola as próprias linhas estritas que moldam esse sistema. Seus filmes, apesar de fortemente causais e de respeitarem as normas da transparência narrativa, no concernente à composição da imagem, as formas de evidenciação do seu estilo se sobrepõem em importância à trama. Vemos isso na “extravagância” da montagem e da movimentação de câmera em *Disque M...* — como no caso do uso da câmera em plongé acentuado —, e ainda mais evidentemente em *Janela indiscreta*, onde a câmera é investida, por diversas vezes, de funções “humanas”: como a visão, a aproximação, o levantamento, entre outras formas de olhar que o personagem de Jefferies lança ao seu vizinho; isto é, sem que esses movimentos e posicionamentos do dispositivo fujam ao realismo ficcional. Contudo, criam uma expressão fortemente calcada nas possibilidades desse dispositivo.

O que cineastas como Hitchcock revelam é a ruptura com a intenção da transparência clássica, através de um apuro da expressão de dispositivos na composição da *mise-en-scène*. Com isso, há também o afastamento do ficcional, com o distanciamento da produção de sentidos através do drama e da narrativa, em favor da expressão do dispositivo. Colocam-se em questão aqui as formas de exprimir sentidos que cada filme apresenta, de acordo com a maneira como os dispositivos fílmicos são manipulados, articulados e evidenciados. A partir disso, se constroem obras nas quais se acentuam ou diminuem os efeitos narrativos e/ou dramáticos; ou ainda, nas quais se atinge uma expressão mais propriamente plástica da imagem. Essa variação estética se observará de filme a filme, de acordo com a visão de cada realizador, e também de

acordo com o modelo, ou vertente em que se inscreve a produção, ou seu gênero; entre outras variantes.

Contudo, é neste mesmo momento em que os *Cahiers* se debruçam sobre o preciosismo do clássico, que este modelo de cinema passa por um decaimento, que, como identifica Thomas Schatz (1988), se relaciona a diversos fatores, entre os quais, o próprio declínio do Sistema de Estúdios que suporta esse modelo; mudanças de nível ideológico da própria sociedade, que vive, em todo o mundo, um momento de grandes convulsões políticas e sociais; a mudança no perfil das plateias, que se tornam mais jovens e contestadoras, e já não aceitam mais as velhas temáticas e padrões narrativos, e demandam mudanças nesse velho cinema; e ainda, a chegada de uma nova mídia, a televisão, com a qual o cinema tem dificuldades, a princípio, de concorrer.

Todas essas mudanças, exercem influência no próprio pensamento artístico e crítico no cinema, contribuindo entre outros motivos, para a criação de novos paradigmas artísticos fílmicos fora de Hollywood. Enfraquecendo da exigência narrativa e dramática como formas de expressão próprias desse meio, questionando o estilo clássico. A valorização de um certo pensamento de “arte pela arte”, ou da exploração do potencial do dispositivo fílmico, não submetido necessariamente a uma lógica tempo-espacial narrativa e dramática, de causalidade e transparência, como no modelo clássico, passou a emergir vivamente nesse período. Ou seja, surgiam novos cinemas que se preocupavam com a expressão fílmica liberta de influências cimentadas, e buscavam saídas que solapavam a base de um cinema até então dominante estética e ideologicamente.

Como apontam Fernando Mascarello e Mauro Baptista (2008) e Jean-Claude Bernardet (1994), este mesmo período presenciou a emergência de cinemas nacionais — como o europeu, o brasileiro e outros —, e vanguardas, que também fugiam, obviamente, aos parâmetros clássicos. Este é ainda um período de radicalização da crítica artística, que no cinema pode ser identificado em seu início na visão dos *Cahiers*, por exemplo, onde os críticos buscavam, como analisa Jean-Claude Bernardet (1994), uma verdade artística desse meio, baseada na *mise-en-scène*, na manipulação dos dispositivos fílmicos dentro de propostas que visavam evidenciar a arte a partir de sua própria forma, sob a visão do “artista fílmico”, o *metteur-en-scène*, que assina a obra fílmica.

O que se configura nesse momento, é um forte questionamento sobre a cena clássica, estabelecida até aproximadamente os anos 60 como modelo dominante no cinema, em relação à noção de paradigma efetivo da produção de sentidos. Novos

cinemas passam a impor uma degenerescência da dramaticidade clássica, e da exigência narrativa dentro da causalidade e transparência. O espaço que se abre com a crítica coloca o cinema clássico em cheque, bem como os paradigmas representativos desse modelo, quando os cinemas que passam a ganhar visibilidade nesse período, rompem de diversas maneiras com o paradigma tradicional, principalmente através da valorização dos dispositivos fílmicos, empregados fora de um contexto de representatividade fortemente dramática e narrativa, mas dentro de um “próprio da arte”, da imagem.

Não é a declaração de fim do paradigma representativo canônico, mas a insurgência de reações a esse modelo, que passam a coexistir num mesmo cenário. Vanguardas como a *Nouvelle Vague* serão vistas inicialmente como uma oposição direta ao clássico. No entanto, posteriormente, essa noção será revista e, como apontam diversos autores, entre os quais Jacques Aumont (2006), passarão a ser entendidas como uma reinterpretação desse paradigma, e da própria arte cinematográfica em suas possibilidades expressivas. Será a partir da *Nouvelle Vague* e de movimentos contemporâneos a ela, que se inaugura o chamado cinema moderno, pelo qual será possível falar realmente de rupturas com o paradigma clássico; ainda que, ao mesmo tempo, este cinema não destitua o clássico, que ainda serve de base ou referência a diversas obras desse período. A *Nouvelle Vague* instaura assim, uma relação dúbia com o clássico, que se inicia na admiração e mesmo homenagens aos mestres do modelo canônico, como encontramos nos filmes e textos Jacques Rivette e François Truffaut; e vai até um afastamento radical, que pode ser representado por nomes como Jean-Luc Godard, ou, ainda, o próprio Rivette.

Estamos falando de um momento inicial de uma reação mais expressiva ao modelo dominante, do qual nos parece importante pinçar e investigar as rupturas e continuidades propostas, e das quais derivaram diversas das expressões contemporâneas. Em Truffaut encontramos uma grande influência, como em *Os incompreendidos* (1959) e *Jules e Jim — Uma mulher para dois* (1962), onde o clássico se faz presente pelo respeito, por exemplo, ao encadeamento causal da narrativa, fortalecida pela narração em *off*, que tem muitas de suas passagens ilustradas pela imagem; ou ainda, pela composição cênica baseada na profundidade e na encenação em conjunto; o que se dá mais no primeiro filme, já se percebendo em *Jules e Jim...*, uma grande dissipação desses valores.

Por outro lado, alguns filmes de Jean-Luc Godard, como *Viver a vida* (1962) e *O demônio das onze horas* (1965) demonstram total reação à transparência, à causalidade e ao compromisso realista clássicos. No entanto, obras como *O Desprezo*

(1963), do próprio Godard, *Paris nous appartient* (1961), de Jacques Rivette e *Ascensor para o cadafalso* (1958), de Louis Malle, trazem o que parece ser uma “mistura” de tendências, onde o encadeamento causal das ações, por exemplo, é mesclado a momentos não narrativos, e onde o que está em evidência não é a cena baseada no drama intersubjetivo de personagens definidos em seus propósitos, mas na subjetividade, no “estado de espírito” dos personagens — é interessante que Louis Malle escolhe, por exemplo, uma trilha sonora belíssima, composta pelo trompetista Miles Davis, para adornar *Ascensor...* Baseada em *jazz* a trilha exprime-se em um tom bastante intimista, quase existencialista, que mescla a melancolia e a angústia que vivem os personagens principais da trama.

Ainda que a *Nouvelle Vague* seja um marco inicial da reação ao clássico, e do chamado cinema moderno, não é nosso objetivo, contudo, o aprofundamento neste complexo e vasto movimento cinematográfico. Todavia, é fundamental identificarmos a crise que o declínio do clássico instaura no cinema, e as saídas encontradas por cinematografias como a francesa, no mesmo espaço de tempo em que se inicia um pensamento pós-moderno, que se instala nas artes em geral, inclusive o cinema. É nesse momento que Jacques Rancière identificará uma acentuação, ou a radicalização de um regime artístico inaugurado com a modernidade, o regime estético. Nesse regime, os modos de fazer artísticos são postos em evidência, contrariamente ao regime da representação. Assim, o regime estético que identifica a arte na modernidade vai contra a estrutura representativa da arte, ou seja, é antes de tudo antimimético e autorreferente, quando se volta ao próprio meio, em suas possibilidades de expressão estética. Como define o autor, “o regime estético das artes é aquele que propriamente identifica a arte no singular e desobriga essa arte de toda e qualquer regra específica, de toda hierarquia de temas, gêneros e artes” (1999, pp.33-34). A preocupação da obra artística sob esse regime se liga ao sensível da própria matéria da arte, e não à exigência da aderência a esse meio, de formas representativas que não lhe são naturais. Ou seja, a própria reação que a *Nouvelle Vague* e outras vanguardas iniciam, de rejeição à forma clássica.

Estético, porque a identificação da arte, nele, não se faz mais por uma distinção no interior das maneiras de fazer, mas pela distinção de um modo de ser sensível próprio dos produtos de arte. [...] Remete, propriamente, ao modo de ser específico daquilo que pertence à arte, ao modo de ser dos seus objetos. No regime estético das artes, as coisas da arte são identificadas por pertencerem a um regime específico do sensível (RANCIÈRE, 1999, p.32)

O cinema moderno, nascido na pós-modernidade, encarna justamente essa noção de uma arte estética, onde os padrões representativos tradicionais passam a ser

questionados. Na *Nouvelle Vague*, como em outras vanguardas e nos cinemas nacionais que ganham evidência na modernidade tardia, uma nova forma de realismo entra em jogo com essas modificações. O paradigma realista clássico, baseado na causalidade e no ocultamento do dispositivo, entra em cheque nesses cinemas, que buscam o apelo dos sentidos. A manipulação dos níveis de narratividade e dramaticidade é explorada na pós-modernidade através de filmes que não representam mais necessariamente um conjunto causal de ações, mas passam principalmente a retratar as impressões pessoais do ser humano sobre a sociedade que o circunda, e sobre sua própria condição. O tema hollywoodiano, que cabe no estúdio e no formato gênero-adaptação-*star system*, segundo René Prédal (2008), entra em declínio e a própria noção de gênero se torna fragmentária nesses filmes, dando espaço a obras nas quais não é possível encontrar um gênero, ator, ou trama determinados, que aproxime o filme de uma experiência reconhecível dentro dos padrões anteriores.

Encontrado abundantemente no Neo-Realismo italiano nos anos 40, ou na vanguarda Russa, nos 20 e no cinema moderno, o uso de não-atores se apresenta como um desses fragmentos expostos, de narrativas que tentam expressar uma realidade diversa daquela dramatizada pela *mise-en-scène* codificada pelo sistema de estúdios. Em *Os incompreendidos*, a vida do jovem Antoine Doinel, que não se encaixa na sociedade da qual participa e passa a viver de pequenos delitos, é um personagem baseado na vida do próprio diretor do filme, François Truffaut, mas também se confunde com a vida do próprio ator, Jean-Pierre L aud. Diferente radicalmente da fleuma inglesa dos personagens hitchcockianos, ou da classe afetada de Cary Grant e Rosalind Russel em *Jejum de amor*, o filme busca narrar não as a oes encadeadas, mas um conjunto de fragmentos de uma vida. Já em *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), Glauber Rocha utiliza cenário e figura o locais para representar a fábula sertaneja de um casal nordestino, que, fugindo de Ant nio das Mortes, se junta a um grupo religioso liderado por um “santo”, e acabam cruzando o caminho de Corisco. A mistura de personagens reais e situa oes próprias dessa realidade, com um mundo fictício, recria a no ao de g nero, representando uma temática relacionada a espaços reconhecíveis da vida social, apresentando um outro tipo de apelo realista nesse cinema, um realismo sem hierarquia de g nero ou temas.

O pulo para fora da *mímesis* não   em absoluto uma recusa da figura o. E seu momento inaugural foi com frequência denominado *realismo*, o qual não significa de modo algum a valoriza o da semelhança, mas a destrui o dos limites dentro dos quais ela funcionava. Assim, o realismo romanesco   antes de tudo a subversão das hierarquias da representa o (o primado do narrativo sobre o descritivo ou a hierarquia dos temas) e a ado o de um modo de

focalização fragmentada, ou próxima, que impõe a presença bruta em detrimento dos encadeamentos racionais da história. (RANCIÈRE, 1999, p. 35).

Os “novos cinemas” declinam — porém não abolem — a exigência narrativa e dramática do clássico, dando a ele novas formas. O que se vê na pós-modernidade é, a princípio, uma negação e crítica veemente ao moderno; contudo, em seu desdobramento, ocorrerá uma incorporação e até radicalização do pensamento moderno, como aponta Rancière, extremando as noções de um regime estético. Para o cinema, a entrada no pós-modernismo significa justamente uma ruptura, não total, com um cinema fundado na modernidade, o clássico; significa ainda a retomada de algumas vanguardas também surgidas nesse meio século inicial — a vanguarda russa, o expressionismo alemão, o neo-realismo italiano entre outras. Como apontam diversos autores, entre os quais Fernando Mascarello (2006), o chamado “cinema moderno” nasce neste início da pós-modernidade artística, em torno da década de 60; e é a sua “radicalização” e um novo olhar sobre o clássico, que leva ao chamado cinema contemporâneo.

3.2. Entre o clássico e o pós-moderno

Inicialmente, definimos cinema contemporâneo em um sentido amplo, localizando seus marcos históricos inaugurais em fenômenos coincidentes que ocorrem em fins dos anos 1970 e nos anos 1980: a diluição das cinematografias modernas dos anos 1960 e 1970; a emergência dos cinemas pós-modernos ou maneiristas (por exemplo, Almodóvar, o cinema de Hong Kong e o sul-coreano) e dos pós-clássicos (Cameron, Eastwood); o surgimento de uma “Nova Hollywood”, fundada no filme *blockbuster high concept*; a reinvenção do legado dos cinemas modernos e a perda das fronteiras entre o moderno e o clássico, presentes no cinema contemporâneo de autores como Ken Loach, Mike Leigh, Lucrecia Martel, Wong Kar-wai, Hou Xiao Xien, Tsai Ming Lang, Eduardo Coutinho, Zhang Yimou, Jia Zhangke, Arnaud Desplechin, Michael Haneke, Nanni Moretti, Pedro Almodóvar, Lars Von Trier, Abbas Kiarostami, Mohsen Makhmalbaf, Michael Mann, Quentin Tarantino, David Lynch, para citar apenas alguns dos cineastas mais importantes dos últimos anos. Enfatizamos apenas alguns, porque a lista deveria incluir dezenas de outros, prova de que o cinema hoje, sujeito a grandes mudanças, continua vital e fascinante (BAPTISTA; MASCARELLO, 2008, p.14).

O cinema contemporâneo se apresenta, dessa forma, como um “estilhaçamento” do cinema moderno, que expõe ainda mais a dúbia relação com o clássico, ao explorar rupturas evidentes com esse modelo e, ao mesmo tempo, apostar na continuidade de alguns de seus padrões representativos. Segundo Fernando Mascarello (2006), este cinema reproduz novas convenções de dramaticidade e narratividade, a partir de novas (ou reinventadas) possibilidades de manipulação do dispositivo fílmico, que, fora das regras clássicas, passam a reproduzir tendências culturais, econômicas e artísticas

diversas, que influenciam esse meio, apara além de antigas premissas econômicas, representacionais e nacionais (locais)⁸⁷.

De acordo com Luis Carlos de Oliveira Jr. (2010), entre os anos 1970 e 2000, o cinema mundial teria se apresentado através de “diversas vertentes de um sobre-cinema, ou de um hiper-cinema, ou ainda de um ‘cinema filmado’” (2010, p.80), citando a expressão do colaborador da *Cahiers* e cineasta, Jean-Claude Biette, sobre o cinema maneirista de Rainer Werner Fassbinder.

Em todo caso, a característica mais patente do cinema dos anos oitenta e noventa é o extremismo, a tendência ao *sobre-*. *Sobre-sensação*, das violências cultivadas por Peckinpah, Siegel ou Penn ao fenômeno de massa mais importante dos anos oitenta, a emergência do cinema de Hong Kong. *Sobre-citação*, de Syberberg e seu caldo cultural ao Godard asfixiado de referências dos anos noventa em diante, mas também, de maneira mais lúcida e mais inesperada, a cineastas como Gus Van Sant, Todd Haynes ou Aki Kaurismaki. *Sobre-imagem*, com os desencadeamentos do artifício, digital ou não; vide o *bullet time*, invenção extraordinária (que obriga a reler de outra forma o uso de um instrumento formal como o zoom). *Sobre-dramaturgia*, nos neo-autores de Hollywood, de Ferrara a Lynch, passando por Verhoeven e até Michael Mann (AUMONT *apud* OLIVEIRA JR., 2010, p.82)⁸⁸.

O maneirismo é uma das classificações que recebem as expressões fílmicas desse período, que apresentam esse “sobre-cinema”. Oliveira Jr. analisa mais longamente esta vertente, como um cinema cujas tendências já despontavam no clássico, em filmes como *Cidadão Kane*; mas que somente posteriormente é entendida como uma expressão fílmica, tardia a esse modelo, quando do aparecimento de

⁸⁷ Como apontam Fernando Mascarello e Mauro Baptista (2008), a insurgência na contemporaneidade, em nível mundial, de cinematografias antes inexpressivas, ou inexistentes, como o cinema iraniano, o turco, ou o cinema de Hong Kong; a revitalização de cinemas como o espanhol, o argentino, o brasileiro e mesmo o Hollywoodiano; ou ainda, a multiplicação de produções de múltiplas nacionalidades, o chamado cinema transnacional, representados por filmes como *Diários de motocicleta* (Walter Salles, 2004) e *Do outro lado* (Fatih Akin, 2007), evidenciam uma reconfiguração nas estruturas de produção fílmicas, que envolve desde modificações nas políticas nacionais de cinema, desenvolvimento tecnológico, que permite um mais amplo acesso a dispositivos de imagem e som; até mudanças em nível sócio-econômico-cultural, ou seja, como aponta Mascarello, a própria noção de globalização. Essa noção de transnacionalidade, ainda com base em Mascarello e Baptista (2008) deriva do conceito trabalhado por Denilson Lopes, que designa mais do que uma expressão cinematográfica cinema, mas a tendência ao surgimento de produções fílmicas na contemporaneidade, onde a estrutura de produção é constituída de recursos econômicos e técnicos de países e culturas diversas, como é o caso do filme *Diários de motocicleta*, que reconta um período na vida de Che Guevara antes de entrar para movimentos revolucionários, em uma coprodução entre Brasil, França, Estados Unidos, Chile, Peru, Argentina, Alemanha e Reino Unido. Mas a transnacionalidade também pode ser entendida como a tendência vista em filmes que tratem de temáticas transfronteiriças e transculturais, como é o caso do filme *Do outro lado*, realização de diretor turco-alemão, que trata da estória de uma jovem revolucionária turca que vai em busca da mãe na Alemanha, onde se envolve com uma estudante alemã. Contudo a revolucionária é forçada a voltar à Turquia, onde é presa.

⁸⁸ O *bullet time*, citado por Aumont, é uma técnica de câmera lenta, baseada na disposição de diversas câmeras ao redor de um objeto ou corpo, sincronizadas por computador, com o intuito de mostrar uma imagem de movimento, em ângulos que variam em até 360°, e podem mesmo parar o movimento, enquanto muda-se o ponto de vista da ação. Esse efeito foi popularizado pelo filme *Matrix* (Andy e Lana Wachowski, 1999).

cinematografias pós-modernas (ou contemporâneas). O maneirismo compreende, segundo Oliveira Jr., correntes diversas, que mantêm em comum essa noção de tardio ao clássico⁸⁹. Mas o que realmente caracteriza esta vertente artística e como ela se aplica ao cinema, é a atitude estética que ela traduz, quando o artista volta seus esforços para a técnica de um meio artístico, objetivando atingir a expressão e a emoção a partir do uso que faz do dispositivo (OLIVEIRA JR., 2010).

Todavia, buscar uma definição de maneirismo no cinema demanda um entendimento mais abrangente, a partir do “momento maneirista”, derivando nas formas que foram exploradas a partir dos anos 70 no cinema, em obras nas quais se verificava níveis mais ou menos evidentes desse pensamento. Como analisa Oliveira Jr., o momento maneirista se inicia naquela relação um tanto nostálgica do “fim” do clássico, a partir da qual o maneirismo propõe a manipulação de seus elementos-base, como o tempo e o espaço, a decupagem, as atuações — que passavam a se tornar mais afetadas, ou mais concentradas. Sob a análise de Oliveira Jr., podemos observar que a sucessão de níveis de influência do maneirismo sobre os realizadores fílmicos nos leva a uma “maneira” onde “o real se esfacela e sua representação implica uma abstração de forma precedente, uma certa independência quanto às leis orgânicas que a sustentavam” (OLIVEIRA JR., 2010, p.74). Esse nivelamento legou ao maneirismo uma grande variedade expressiva, que variava entre a resposta à crise do clássico, e a fuga total (ou abstração) dessa forma “inocente” de cinema.

Esses dois pólos — o de um cinema demasiadamente consciente de estar muito avançado na sua história e o de um outro que mal parece ter tomado conhecimento de que há uma história; ou ainda, o de um cinema sobre-enquadrado, sobre-dramatizado, sobre-excitado, sobre-saturado de citações e o de um outro que, inversamente, se apresenta como poesia bruta do presente assignificante — formaram as duas linhas de força determinantes nas décadas recentes (OLIVEIRA JR., 2010, p. 83).

René Prédal (2008), ao analisar o jovem cinema francês contemporâneo, de realizadores como Clair Denis, Xavier Beauvois e François Ozon, entre outros, considera que, como há 40 anos com a *Nouvelle Vague*, este é um cinema que se volta mais para a realidade, do que para a imagem. Com isso, Prédal tenta retomar a divergência plantada por Bazin, para aplicá-la ao cinema atual. Podemos entender a estruturação da narrativa através da imagem em composição, da cena articulada, não a partir de elementos que se submetam às leis natureza, mas planejada através da

⁸⁹ O conceito de maneirismo no cinema nasce em 1985, no dossiê publicado na *Cahiers du cinéma*, denominado *Le cinéma à l'heure du maniérisme*, do qual se destaca o artigo de Alain Bergala, *D'une certaine manière*, no qual o crítico faz uma aproximação entre as tendências cinematográficas e o maneirismo pictórico, que se instalou após o auge do Renascimento.

manipulação dos dispositivos fílmicos com o intuito de exprimir dali sentidos. Já o conceito de realidade, neste caso, se liga principalmente a uma temática contemporânea, de um cinema que retrata não apenas o subjetivo, mas muitas vezes passa a expressar-se através dos sentidos evocados por uma imagem, em si não mais afogada no drama, na representação da ação intersubjetiva. Essa temática “viva” é um dos elementos que caracteriza esse cinema, que irá apurar a sua relação com o real, a partir das questões abordadas. O cinema Europeu irá, particularmente a partir dos anos 90, se preocupar com questões como a imigração e suas implicações econômicas e sociais no continente. *Caché* (2005), do cineasta austríaco radicado na França, Michael Haneke, aborda o racismo e a xenofobia, a partir de um pano de fundo bastante atual, baseado em questões históricas importantes, como a independência da Argélia e os impactos disso na França.

Da mesma forma, o cinema dos belgas Jean-Pierre e Luc Dardenne, com *Rosetta* (1999), aborda questões socioeconômicas atuais na Bélgica, vistas através de uma adolescente que vive com sua mãe alcoólatra e age de forma arrebatada, buscando uma chance de sobrevivência. No entanto, o que parece interessante no olhar dos Dardenne, e o que mais impacta na relação com o real, não é a temática, mas principalmente o uso da câmera de forma a acompanharmos a ação quase que totalmente a partir do olhar da personagem. Não como um ponto de vista, mas como um olhar aproximado, a partir de uma câmera sensível, que parece absorver e expressar, ao mesmo tempo, as sensações e emoções vividas pela impulsiva Rosetta (Émilie Dequenne).

Este uso do dispositivo não privilegia uma *mise-en-scène* nos moldes clássicos, obviamente, mas sim a expressão imagética da convulsiva vida de Rosetta. É esse domínio da técnica, em favor de uma expressão fortemente calcada na tecnicidade do dispositivo para explorar o real, que define esse cinema como uma expressão pós-moderna, ou mais diretamente, na definição de um cinema maneirista. A oposição dispositivo/*mise-en-scène*, dentro do que a entendemos dentro dos moldes clássicos, se coloca agora em relação ao cinema contemporâneo, na intensificação da expressão da imagem fragmentada, sobre a noção de um conjunto narrativo-dramático, anteriormente representado pela *mise-en-scène*.

Contudo, como percebe Oliveira Jr. (2010), o maneirismo reside na atitude artística que certos realizadores impõem à suas realizações, o que faz com que o cinema maneirista, como o classifica Mascarello (2008), represente um grupo de filmes e cinematografias que trazem, antes de tudo, uma tendência à transgressão à estrutura anterior (clássica), reflexões sobre a crise deixada por esse modelo, e

fundamentalmente, baseie-se na consciência do realizador em manipular o dispositivo em suas possibilidades técnico-artísticas, buscando evidenciar uma nova relação de realismo, a partir da própria técnica como forma de expressão sensível. Fugindo ao dramático — ou exacerbando-o para além dos padrões clássicos —, ou construindo sua própria narratividade, como aponta Aumont (2007), o cinema contemporâneo irá apresentar diversas vertentes, mais ou menos infundidas de uma tendência maneirista, entre as quais, muitos realizadores irão transitar. David Lynch é um desses cineastas, com uma obra inserida no chamado cinema independente americano, com realizações fortemente pessoais, com grande apelo ao bizarro, ao estranhamento visual e sensorio, baseadas em jogos psicológicos, que envolvem cores e corpos, e a desconstrução tempo-espacial, como vemos em *Veludo azul* (1986) e *Cidade dos sonhos* (2001). No entanto, em 1999, Lynch dirige *Uma história real*, um filme de evidente herança clássica, realmente baseado em uma história real, de um homem já idoso, que, ao receber a notícia de que seu irmão, com quem não fala há mais de dez anos, sofreu um derrame, decide partir em uma longuíssima viagem em seu pequeno trator, para visitá-lo.

O interesse nesse trânsito de Lynch está no espaço que o cinema contemporâneo abre no cinema, para a retomada do clássico, ao mesmo tempo em que permite a expansão de tendências como a maneirista, a partir da crise que enfrentam tanto o próprio clássico, como o moderno. O cinema contemporâneo constitui assim um campo diverso, onde os padrões de representatividade estão sendo ao mesmo tempo questionados, alargados, refutados e revistos. Ao nos voltarmos para a noção de regime artístico, como desenvolvida por Jacques Rancière (1999), iremos perceber nesse cinema a existência de um regime representativo ainda vigente e eficaz comercial e artisticamente, como no filão *high concept* (ou *blockbuster*), e no pós-clássico — classificações que servem de base para um entendimento de tendências dentro desse cinema.

A noção de *high concept* é, aliás, bastante discutida hoje no cinema, havendo autores, como David Bordwell, que não a aceitam como classificação para um tipo de cinema em que o apuro da técnica e da tecnicidade do meio é o elemento mais importante na construção cênica. Derivam disso os altos custos que também caracterizam essas produções, e o impacto visual que elas promovem, com extremo apelo a um “sobre-realismo”, ou hiper-realismo. Um filme como *Avatar*, dirigido por James Cameron, é um interessante representante dessa classe de filmes, ao se apoiar em uma história que retoma discussões contemporâneas sobre a preservação da natureza

como um pano de fundo para a épica aventura de Jake Sully (Sam Worthington), um ex-fuzileiro americano, agora paraplégico, que é mandado em missão à lua Pandora, para estabelecer boas relações com os Na'vi, habitantes locais, com o intuito de favorecer a extração de *unobtainium*, um minério precioso, que pode produzir grande quantidade de energia e ajudar na sobrevivência da Terra, que já se encontra devastada. Como o ar de Pandora é irrespirável pelos humanos, Jake e outros da equipe assumem corpos de “avatares” idênticos aos habitantes de Pandora.



Figs. 68 a 71: *Avatar*: os avatares.

A partir de uma narrativa causal, Cameron elabora um filme baseado na reconstrução digital de atores, cenários, objetos de cena, iluminação e figurinos e, em muitos casos, também da movimentação e do enquadramento de câmera. O filme foi exibido em formato 3D e 2D (projeção comum, sem efeitos de três dimensões), sendo a tecnologia 3D empregada, uma técnica novíssima, que implica o uso de óculos próprios e coloca o espectador não assistindo a imagens em terceira dimensão à sua frente, ou quase lhe alcançando, como em *Disque M...*, de Hitchcock; mas perceptivelmente dentro daquele universo, parecendo como muito próximos os elementos que saltam da tela. O cenário e alguns objetos de cena, particularmente, parecem “saltar” à vista, e sua constituição através de técnicas de computação gráfica (CG), através de técnicas fortemente realistas, valoriza o colorido, a profundidade e a textura, trazida à frente com a terceira dimensão.

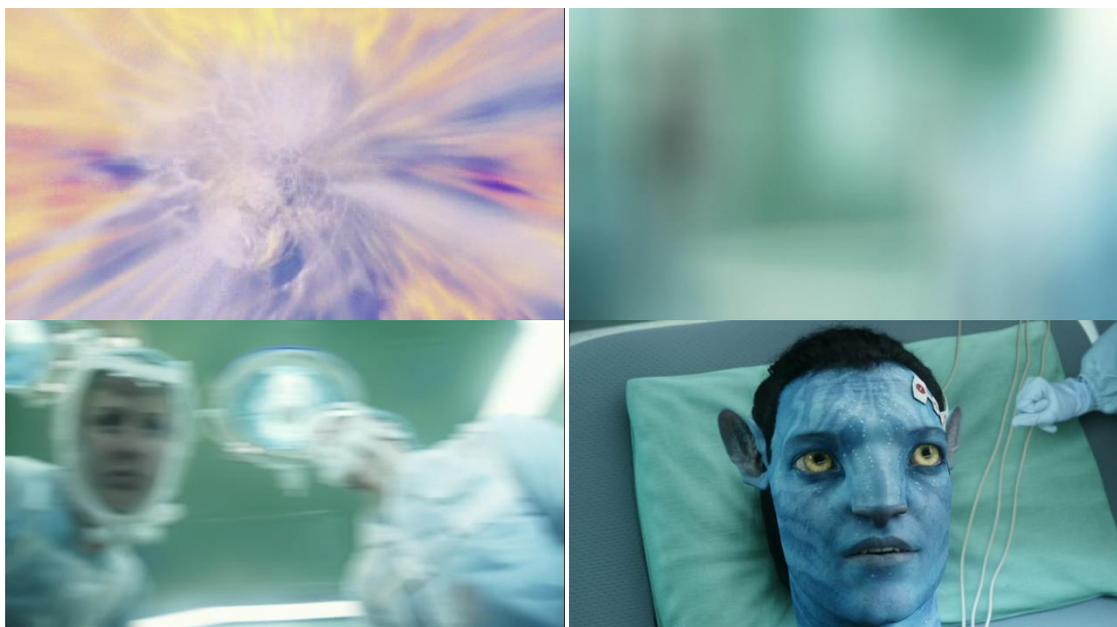


Figs. 72 a 81: *Avatar*: O cenário, os atores e os objetos de cena são construídos digitalmente.

No entanto, como uma crítica geral ao *blockbuster*, a atenção dada aos elementos técnico-visuais para privilegiar a ação em seu momento mais vivo, o movimento, ou a emoção — as câmeras em extremo *close up* de rostos, ou os detalhes aproximados de maneira hiper-realista de movimentos, objetos, olhares, e outras ações, em grande parte através de apurada técnica de efeitos especiais digitais —, coloca de

lado o elemento vital à encenação de base clássica, a ação conjunta, ou seja, a interação dos personagens dentro do plano, ou entre planos, cujas ações e presença que são determinadas de forma objetiva e causal; o que é construído através da interpretações dos atores, da imagem de conjunto, e da exploração do cenário — e de seus elementos como cores, linhas, texturas —, o que os torna evidentes dispositivos de manipulação dramática. *Avatar* propõe ao invés, como diversos *blockbusters*, uma fragmentação da ação e da interação dos corpos, através de uma montagem que perverte as noções clássicas, ainda que mantenha, na maior parte do filme, o cânone causal da narrativa.

Em *Avatar*, a causalidade é a força maior de união dos fragmentos da montagem. Vemos isso em diversos momentos, como quando Jake Sully torna-se pela primeira vez um avatar, ainda grogue no hospital em Pandora. Vemos a tela ser tomada por uma imagem abstrata, que logo tomará forma e mostrará os médicos que acompanham a introjeção de Jake no avatar. A imagem abstrata se justifica, pois, pelo estado psicofísico do herói. Em outro momento, no ataque que Jake sofre de uma espécie de felino de Pandora, há o respeito à continuidade da ação em termos cronológicos, que ajuda a estabelecer uma situação emocional crescente através de fragmentos causais desta ação.

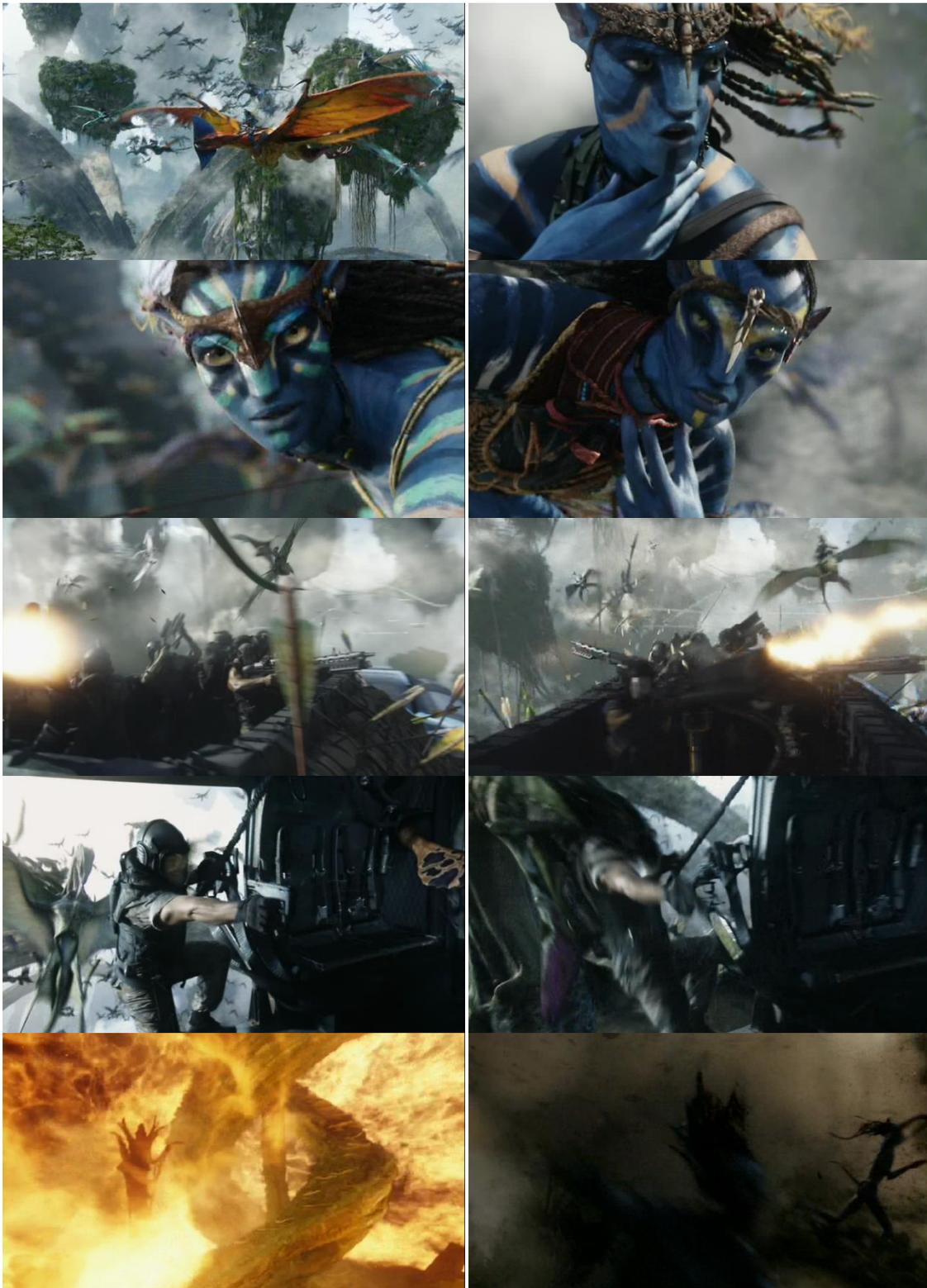


Figs. 82 a 85: *Avatar*: A causalidade fragmentada.



Figs. 86 a 93: *Avatar*: A ação fragmentada.

Essa fragmentação se torna generalizada ao longo do filme, tornando comum enquadramentos extremamente aproximados (*close ups* extremos), inclusive havendo diálogos que se baseiam puramente na troca de *close ups*, como quando Jake, enquanto voa, conversa com Neytiri (Zoe Saldana) e Tsu'tey (Laz Alonso), que estão, como vemos em um plano mais aberto, à certa distância dele; porém no diálogo, parecem muito próximos, quase rosto a rosto. Assim, forçam-se as leis da causalidade em cima da realidade. Além disso, a fragmentação está também na busca pelo detalhe, que não somente a montagem fornece, mas principalmente o apuro do efeito especial digital, como no incêndio à floresta de Pandora, ou nos detalhes das ações dos personagens.



Figs. 94 a 103: *Avatar*: A fragmentação de corpos, ações e diálogos.

Jacques Aumont (2006) e David Bordwell (1999) falam sobre essa tendência em um cinema contemporâneo, do abuso dos enquadramentos excessivamente aproximados, deixando pouco espaço, ou quase nulo, para uma ação, ou localização de fundo. Bordwell vai além e analisa dentro desta mesma tendência o uso de uma profundidade de campo encurtada ao extremo, que se tornou mais comum a partir dos

anos 90, e com isso, centraliza no quadro a figura em evidência na narrativa, em geral, o personagem que fala ou age. Em *Avatar* isso ocorre com certa moderação, pois o fundo é parte do grande espetáculo visual que a tecnologia digital compõe.

A partir disso, entende-se que diversos processos contribuem para um efeito desdramatizante⁹⁰ no filme de James Cameron, assim como em diversas outras realizações sob esse mesmo impulso técnico-estético do *blockbuster*. Podemos apontar o estabelecimento de um padrão narrativo adequado ao uso dos dispositivos fílmicos que preterem a narração da ação a partir da interação de personagens, em favor da evidenciação da ação do corpo, do movimento fragmentado. No entanto, este cinema mantém por base a premissa clássica de contar uma história — por mais simplória que esta seja — de forma eficiente, baseada em alguns códigos narrativos e representativos clássicos, já há muito entendidos pelo público. Este cinema não se configura assim, a partir da noção do conjunto e da unidade clássicos, ou o da reflexão e do esforço artístico sobre a técnica do meio, com o intuito de atingir uma expressão sensível que rompa com os padrões narrativos e representativos anteriores, como no cinema maneirista; mas como analisa Jacques Aumont (2006), é um cinema que exalta o “choque”, a sensação forjada principalmente através da montagem e da câmera. “Atualmente, é notório que a montagem se sobrepôs à encenação. (...) Os filmes mais normalizados tornaram-se sucessões de pequenos choques de montagem na esperança de fazer ‘ver’ ou ‘sentir’ alguma coisa (por vezes sem nunca se saber bem o quê)” (AUMONT, 2006, p. 180). O autor reconhece ainda um cinema da encenação que haveria se transformado em um cinema da imagem. Cabe, no entanto, entender essa imagem como o “plano”, ou unidade de imagem, que nem sempre está submetida a uma necessidade narrativa, e que se apresenta como um “fragmento”. Unidos para a apresentação fílmica, esses fragmentos fílmicos provocam, como percebe Aumont, pequenos “choques visuais”. Existe em *Avatar* claramente uma preocupação com o plano como elemento de montagem, em uma narrativa fragmentária.

Realizadores como Clint Eastwood, irão erigir obras dentro dessa vertente, ao trazer à tona gêneros que já não dialogam, ou pouco dialogam com o público, como o western, ou o melodrama. *Menina de ouro* (2004), do diretor, conta a história da jovem Maggie Fitzgerald (Hillary Swank), determinada a se tornar uma lutadora de boxe pelas mãos do velho e exigente Frankie Dunn (Clint Eastwood), um treinador que com

⁹⁰ O conceito de “efeito desdramatizante” como aqui utilizado, tem por base o pensamento de Hans-Thies Lehmann (2007), sobre a arte na contemporaneidade, que, em sua configuração, apresenta um afastamento das formas dramáticas tradicionais. No caso de *Avatar*, esse efeito é atingido, entre outras formas, através da fragmentação do conjunto dramático, ou seja, do conceito tradicional de cena.

grandes sucessos no esporte, e, atualmente, dono de um ginásio de boxe. Frankie não aceita treinar mulheres e acha Maggie velha demais para começar uma carreira. Maggie, no entanto, recebe o apoio do único amigo de Frankie, Scrap (Morgan Freeman), um ex-lutador, que hoje toma conta do ginásio. Maggie tem uma vida árdua, lutando em um emprego de garçom para sobreviver. E, apesar da difícil relação com a família, tem por objetivo ajudá-los. Frankie carrega a mágoa do afastamento da filha, com quem tenta contato por diversas vezes.

A partir desses pequenos conflitos, Eastwood monta um filme não apenas sobre o boxe, mas sobre as relações, por vezes brutais, que os laços familiares abrigam. Pode-se perceber uma divisão na história em dois tomos, em termos temáticos e rítmicos: a parte da ascensão de Maggie como boxeadora, que inclui, a fase do convencimento de Frankie por treinar a jovem, assim como o desenvolvimento da afeição paternal, que tanto Frankie, quanto Scrap demonstram por ela; até o momento do declínio de Maggie, após o trágico acontecimento no ringue, até sua condição final no hospital. Nessa última parte, adensam-se as questões familiares, e as ações melodramáticas, que na primeira parte estavam sendo apresentadas e estruturadas.

Para compor o filme, Eastwood se baseia em uma narrativa fortemente causal, onde todos os elementos são cuidadosamente apresentados, desenvolvidos e fechados, como as relações de Frankie com a filha e as cartas que ele envia, e o final, quando percebemos que a narração em *off* de Scrap, é uma carta que ele enviou a ela, contando a história de Frankie e Maggie. As questões secundárias também são fechadas, como no caso dos lutadores que frequentam o ginásio, cada um caracterizado por uma personalidade simples — o brigão, o retardado e outros —, e que, no final do filme, participam como importantes coadjuvantes no que seria a 110ª luta de Scrap, que prova, ainda numa última contenda, seu valor como lutador.

Mas Eastwood aprofunda esse olhar causal através de outros elementos fundamentais na constituição da narrativa, como o enquadramento e movimento de câmera, também fortemente baseados na causalidade dos acontecimentos. O filme se baseia primariamente no plano fixo e bem composto, que sustenta diversos diálogos baseados no campo/contra-campo, onde apenas algumas vezes ocorre o reposicionamento, ou correção de câmera para achar o interlocutor. Contudo nas cenas de luta, essa câmera se torna mais movimentada, quando persegue as lutadoras, ou Frankie, do outro lado das cordas do ringue, o que lhe confere ainda mais a noção de causalidade emocional.



Figs. 104 a 109: *Menina de ouro*: A câmera movimentada no ringue.

A fotografia contrastada e azulada revela imagens em que apenas com um fio de luz é aparente. Os quadros são, em muitos casos, povoados de áreas escuras, com o intuito de compor um mundo de acentuado contraste e luta, onde se dividem os campeões e os perdedores. A iluminação serve também para marcar novos enquadramentos dentro da própria imagem, fechando ainda mais o quadro visível e limitando o espaço de ação e reação dos personagens. Isso ocorre dentro do ginásio, já escuro no fim do dia; durante as lutas, nas quais vemos Frankie, ou Maggie por detrás das cordas; e principalmente nos diálogos entre Scrap e Maggie, ou entre Frankie e ela. Esse isolamento do personagem provocado pela luz cria espaços que podemos perceber um ringue pessoal, em que o personagem é o lutador em sua vida.



Figs. 110 a 115: *Menina de ouro*: A luz contrastada.

Somente no hospital, quando Maggie ainda demonstra bom ânimo e Frankie acredita em sua recuperação, a iluminação se torna mais clara e difusa. Contudo, quando Maggie começa a perder as esperanças, após a amputação de sua perna, o ambiente volta a ser escurecido. Uma luz azulada e contrastada envolve novamente os personagens e suas expressões, quando Maggie pede que Frankie não a deixe viver daquele jeito. Neste ponto, a iluminação neste filme, alcança um alto nível subjetivo, ou introspectivo, quando nos coloca frente aos personagens absortos em suas próprias consciências, como quando Frankie decide fazer a eutanásia em Maggie e, em conjunto com a duração mais alongada do plano, a iluminação recorta a face de Frankie, que pensa ainda, alguns momentos antes de ir até o quarto de Maggie no hospital.



Figs. 116 a 121: *Menina de ouro*: A troca de luzes acompanha a troca de momentos dramáticos.

Como vimos anteriormente em *Disque M...*, de Hitchcock, a câmera não chega a um nível de proximidade “subjetiva” dos personagens, como em *Menina de ouro*. Apenas nos aproximamos da intenção da cena, que é a de estruturar, ou planejar, uma ação — o plano de matar a esposa —, acompanhando a relação dos personagens. Todos os elementos em Hitchcock compõem o drama intersubjetivo e apontam para uma racionalidade daquilo que vemos e compreendemos da narrativa. Já em *Menina de ouro*, há uma clara preocupação com o intrassubjetivo, ou seja, com aquilo que não é exposto de maneira racional, mas que podemos perceber nas expressões e nas ações, ao tentarmos decifrar o que se passa no íntimo de cada personagem. Hitchcock mantém sua imagem no nível intersubjetivo da relação dos personagens, enquanto o cinema de Clint

Eastwood mergulha no subjetivo, nos conflitos mais profundos dos indivíduos envolvidos na trama⁹¹.

Um elemento recorrente utilizado por Eastwood para manipular esse espaço em que os personagens lutam por suas vidas, é a distância focal, em geral curta, que centraliza a atenção no objeto ou no personagem na tela, relegando o fundo ao desfoque, como composição de ambiente, seguindo a tendência descrita por Bordwell (1999). O enquadramento também mantém o conceito de centralização, sendo utilizado em abundância o recurso de planos mais fechados em primeiros planos, ou extremo *close up* dos rostos.

Esse conjunto é a base para a composição cênica, que também se sustenta na atuação dos atores, que encarnam personagens bastante marcados em suas posições hierárquicas no mundo do boxe e na vida, o que inclusive é realçado por elementos cênicos, como o figurino. Frankie, por exemplo, utiliza um figurino mais claro e é marcado como o treinador, dono do ginásio e figura paterna para Maggie. Já Scrap, utiliza roupas mais acinzentadas e envelhecidas, o que se justifica quando ele diz que gasta o dinheiro que Frankie lhe dá para comprar meias, com apostas em corridas. O figurino de Maggie se baseia em roupas mais escuras e retas, ligando-a mais à atividade esportiva. Quando seus parentes vão visitá-la no hospital, depois de uma semana que chegaram à Califórnia, e se preocuparam antes em fazer turismo e visitar a Disneylândia, Frankie entra em conflito com eles, pela pouca importância que deram à Maggie nesse tempo, apontando para suas roupas, caracterizadas com “mikeys”.

⁹¹ A compreensão dos conceitos de intersubjetividade e intrassubjetividade passam pelo entendimento do drama que se instalou na época moderna, que “concentrou-se exclusivamente na reprodução das relações inter-humanas, ou seja, encontrou no diálogo a sua mediação universal” (PASTA JR., 2007, p.13). Peter Szondi, que analisou este elemento longamente em seu livro *Teoria sobre o drama moderno*, aponta que “toda a esfera do drama se formulava na esfera do ‘inter’, através do diálogo” (2007, p.30). Com a crise desse gênero no século XIX, o intersubjetivo dá lugar ao intrassubjetivo, no qual as relações passam a ser expressas a partir das repercussões íntimas que elas têm nos personagens. Neste caso, “o fato torna-se acessório, e o diálogo, a forma de expressão intersubjetiva, converte-se em receptáculo de reflexões monológicas”.



Figs. 122 a 125: *Menina de ouro*: O figurino dos personagens determinando hierarquias.

É dentro desse jogo causal de composição, que também é estruturada a narrativa. Reforçada pela narração em *off* de Scrap, que além de dar informações importantes para a continuidade da trama, também tece uma "narração paralela", na qual utiliza diversas metáforas do boxe e do esporte, para explicar, configurar e ilustrar as situações das vidas das pessoas que ele reconta. A *mise-en-scène* é construída sob as mesmas regras, não permitindo em nenhum momento que os dispositivos que a compõem, se sobressaiam ou se evidenciem acima das necessidades narrativas.

A entrada da segunda parte da estória, não é em si uma virada, e sim a continuação daquilo que havia sido iniciado na primeira parte. Vários elementos que foram "plantados" no início, como a má relação entre Frankie e sua filha; as culpas que ele sente em relação a Scrap, e seus medos de arriscar por causa disso; os problemas da família de Maggie, e o porquê de ser Scrap quem narra a estória, são elementos retomados e fechados na segunda parte, reforçando a noção causal. Essa mudança de partes ocorre quando Maggie sofre o acidente na luta e, a partir disso, não pode mais lutar, por ter ficado tetraplégica.

Dessa forma, o que a *mise-en-scène* do filme expressa como elemento evidente, é o drama familiar, deixando o esporte em segundo plano. Utilizando elementos que enfatizam o drama, como a câmera lenta, por exemplo, colocada nas cenas no ringue e nos posiciona ao lado de Maggie, em momentos de extrema emoção para a personagem,

como quando enfrenta dificuldades na luta e precisa dar a volta por cima. Outro elemento fundamental para essa composição é a interpretação dos atores, e a forma como encarnam personagem tão classicamente determinados. Maggie é a lutadora inocente, dedicada e fiel a Frankie, em quem busca a figura paterna perdida na infância. Frankie é o treinador honesto e talentoso, que se culpa por escolhas do passado e busca afirmar seu lado paterno, rompido no afastamento de sua filha, mas que ele parece renovar em cada relação, mesmo com Scrap; amigo fiel até o fim, e conselheiro de Frankie. Esses personagens não apresentam caracteres falhos ou vacilantes, mas, ao contrário, mantêm uma continuidade moral. Da mesma forma, a família de Maggie se mostra apenas interesseira e invejosa do talento e das conquistas da lutadora. A oponente de Maggie, Billie “The Blue Bear” (Lucia Rijker), que aparece por curto, mas crucial tempo no filme, é de fato uma boxeadora na vida real, e uma não-atriz, o que torna interessante essa inserção em um filme com base tão clássica. Todos esses personagens mantêm total respeito às regras clássicas de encenação, como descreve Patrice Pavis:

Os atores devem escorregar discretamente para dentro de seus papéis, entregar a fábula clara, observar as regras de tensão dramática, os meios discretos — olhares, atitudes, silêncios e palavras — não devem fazer obstáculo ao discurso fílmico ou à dramaturgia-*mise-en-scène*, que são eles [os meios discretos] obrigados de não surpreender por sua complexidade ou excentricidade (PAVIS, 1999, p.153)⁹².

O boxe feminino, que no filme é um pano de fundo para discutir as relações pessoais, traz à obra de Eastwood uma certa atualidade, por ser um tema ainda raro no cinema (e mesmo no esporte). As questões de obesidade na família de Maggie, e mesmo as condições sociais que enfrentam seus parentes — o irmão na prisão e a irmã utilizando benefícios do governo indevidamente —, são o “*macguffin*”⁹³ fundamental para acentuar o drama vivido pela lutadora, e, ao mesmo tempo, compor uma história crível no cinema atual. Todavia, como meio de atingir o realismo necessário à narrativa, o uso de enquadramentos mais fechados e aproximados das reações dos personagens, em detrimento dos planos de conjunto, ganha um apelo maior nesse cinema. Através da articulação da montagem, o filme atinge certa leveza na duração dos planos e no

⁹² No original: « *Les acteurs doivent se glisser discrètement dans leurs rôles, rendre La fable Claire, observer les règles de la tension dramatique, des moyens discrets — regards, attitudes, silences et paroles — ne doivent pas faire obstacle au discours filmique ou à la dramaturgie-mise en scène qui sont eux aussi sommés de ne pas surprendre par leur complexité ou leur excentricité* », tradução nossa.

⁹³ O termo *macguffin* é utilizado por Alfred Hitchcock para descrever um expediente corrente em enredos fílmicos, que se apoiam em toda uma ação, que, na verdade, não é o objeto dramático central do filme. Este é caso de filmes que tem como pano de fundo um conflito como o da espionagem de guerra, que envolve questões de guerra e política, mas que são, na verdade, filmes que tratam de outras questões, como uma perseguição policial, ou um romance.

ritmo interno deles — contudo, nem tanto quanto em *Avatar*. A câmera dentro do ringue, ainda que não seja inovadora — afinal este é um filme posterior a obras como *Touro indomável* (Martin Scorsese, 1980) sobre o boxeador Jake LaMotta; ou ainda, *Matrix* (Andy e Lana Wachowski, 1999), que explora a luta corporal através de diversos outros recursos, como o *bullet time*, gerado por intervenção digital —, muitas vezes busca expressar o estado de espírito da personagem, através de manipulações como a câmera lenta, a câmera na mão e outros recursos visuais. Não estamos falando aqui da intensidade da expressão emocional proposta por *Rosetta*, mas *Menina de ouro* utiliza uma câmera que expressa certa sensibilidade e que foge, em certa medida, da frontalidade clássica. A exigência realista que envolve *Menina de ouro* nos coloca mais próximos dos personagens do que na narrativa hitchcockiana, por exemplo — não que no período clássico não houvesse realizações que apresentassem uma câmera mais realista, mas o mais comum era o modelo que tanto Hitchcock, como Hawks, Wilder e outros realizavam —, porém é menos próximo e menos móvel que a câmera da *Nouvelle Vague*.

Em *Menina de ouro*, os saltos temporais são, como bem explica Bordwell a respeito da narração clássica, uma seleção inteligente das informações que devem ser mostradas, somados a essa descontinuidade que se acentuou a partir do cinema moderno. Em *Avatar*, o que vemos, é uma descontinuidade espaço-temporal ainda mais exacerbada, que privilegia não apenas contar a história que se desenrola, mas também — e em alguns momentos específicos principalmente — expor os movimentos, as ações físicas dos personagens, os detalhes dessa ação, de forma hiper-realista, algo bem próximo da ideia inicial dos truques de Méliès. Isso tudo expõe o próprio dispositivo técnico, como a montagem, no caso dos filmes com planos de duração muito curta, onde o que a imagem mostra não é necessariamente uma cena ou parte de um conjunto cênico, mas um fragmento imagético em si mesmo, que, em alguns casos, nem se liga diretamente à causalidade narrativa. Outros elementos, como os efeitos especiais e o próprio 3D, são dispositivos colocados em evidência de tal forma, que em determinados momentos, se sobrepõem à narrativa e à encenação. *Avatar* não nos coloca de frente para o conjunto cênico bem arquitetado como o de Hitchcock no auge do clássico; ou mesmo o conjunto cênico pensado por Eastwood, já em tempos atuais. O que presenciamos no filme de James Cameron é um “fantasma” do estilo clássico, que segue fortemente a noção causal, porém fere a noção de transparência, em favor da evidenciação dos dispositivos técnico-artísticos, buscando um apuro realístico através

da imagem potente em si mesma, e não de uma noção de quadro composto dentro de uma noção de continuidade narrativa direta.

Por outro lado, essa fuga da continuidade narrativa clássica não coloca *Avatar* fora do representativo; ao contrário, o filme reafirma a noção de *mimesis*, porém, como em *Le monstre*, ou em *Escamotage d'une dame...*, o importante é o “truque”, a impressão de realidade que a própria imagem nos traz, baseada nos padrões atuais que mantemos de realidade, e dentro dos códigos genéricos da ficção científica, do drama. *Menina de ouro* não foge a esse padrão, contudo, sua aproximação com a realidade se liga mais fortemente ao conjunto cênico, a partir da articulação entre os dispositivos fílmicos, como a luz, a câmera, a montagem, os atores e todos os outros elementos que, neste filme, contribuem para a composição cênica.

A oposição montagem/encenação, no caso do filme de Eastwood, não se apresenta de forma tão evidente, ou seja, a cena fílmica não se mostra interrompida tão fortemente em seu fluxo tempo-espacial pela descontinuidade da montagem. Este dispositivo assume em *Menina de ouro*, a função primária de unir e promover a sucessão contínua de ações cênicas. Há duas características importantes que marcam a relação entre a encenação e a montagem nesse filme, uma que pode se ligar à composição pré-clássica e outra, a influências contemporâneas. Como vimos em *Algie...*, de Alice Guy, a montagem encadeia as cenas para narrar o melodrama. *Menina de ouro* apresenta um desenvolvimento dessa estrutura narrativa, que busca acentuar gradativamente e cronologicamente o drama dos personagens. Diferente de *Disque M...*, onde a trama sofre reveses, e o que é contado no início é retomado como elemento dramático fundamental no fim, como as chaves.

A noção de *mise-en-scène* estratificada, que vimos em Guy, pode ser relembrada pela divisão do filme de Eastwood em duas partes, que apresentam diferentes, porém interdependentes, desdobramentos dramáticos. Por outro lado, a montagem também serve como elemento de fragmentação da cena fílmica, colocando muitas vezes os personagens de forma isolada na imagem, seja no campo/contra-campo; seja em primeiros planos que marcam reações ou emoções distintas do personagem. No entanto, essa fragmentação, como discutimos, se torna ainda mais evidente quando reforçada por outros elementos cênicos, como a iluminação e o figurino. A fragmentação no filme de Eastwood é, de toda forma, submissa e favorável à narrativa dramática. O realizador se utiliza desses fragmentos para compor dramaticamente seus personagens e situações, bem próximo a padrões clássicos de representação.

Tanto *Avatar*, quando *Menina de ouro*, são exemplos contemporâneos da herança clássica e da roupagem atual que recebe representatividade, mesclando a descontinuidade promovida pela montagem, com a causalidade e a continuidade narrativa; ou a composição de personagens movidos por objetivos claros — tornar-se uma lutadora, trazer a paz a relações entre dois povos —, a ações frouxamente ligadas ao bojo narrativo. Ou ainda, apresentando formas de evidenciação do dispositivo que, podendo ou não romper a noção narrativa, no conjunto final, privilegia obras fortemente representativas.

Como exemplificamos e discutimos anteriormente, iremos encontrar na contemporaneidade outros cinemas que rompem com esse padrão representativo clássico e pós-clássico, buscando novas formas de figuração e expressão. Um excelente exemplo disso é o cinema produzido em Hong Kong hoje, com realizadores como, Zhang Yimou, Hou Hsiao-hsien e Wong Kar-wai. Este último cineasta traz realizações bastante distintas em termos visuais, que se sustentam na expressão dos próprios dispositivos estéticos, a câmera e a direção de arte sobretudo, para atingir manifestações que subvertem o padrão canônico de representatividade, e com isso os parâmetros de drama, cena e *mise-en-scène*. Suas obras são geralmente baseadas em imagens que se assimilam a técnicas de pintura, pelo trabalho de composição com linhas, cores e profundidade — chegando a lembrar realizadores como Jim Jarmusch, em *Trem mistério* (1989) —, criando formas bastante expressivas visualmente, porém com grande efeito desdramatizante.

O cinema de Wong Kar-wai, assim como o Jarmusch e mais evidentemente no de Quentin Tarantino, Robert Rodriguez e alguns outros realizadores, o dispositivo fílmico é operado dentro de formas onde a estética da imagem se torna o elemento fundamental de expressão e inclusive de reconhecimento do estilo desses cineastas, muitos deles tidos como maneiristas. Esse cinema foge em grande medida dos parâmetros representativos tradicionais ao modificar sua própria forma, e também das influências externas. Na maior parte de sua história, o cinema teve como influência o teatro dramático, a literatura e outras expressões representativas. Na modernidade e mais acentuadamente na contemporaneidade, o cinema passa a buscar nas influências externas não mais o mimético, mas o que essas expressões podem, em fusão com o próprio dispositivo fílmico expressar esteticamente. O caso dos filmes de Quentin Tarantino, onde vemos um intenso processo de “colagem” de outras artes, como quadrinhos, pintura, *videogame*, e mesmo de estilos estéticos anteriores do próprio cinema. De uma forma geral, esse leque diverso que cinema contemporâneo apresenta,

se concentra em um forte processo de afastamento do tradicional, através de expressões com forte intenção desnarrativa e desdramática.

É importante inserirmos aqui a visão de Jacques Aumont (2006) sobre a conformação do cinema que se apresenta na contemporaneidade, ao qual o autor denomina “terceiro cinema”. Por esta noção entende-se um conjunto fílmico, de cujo projeto estético Aumont questiona justamente a continuidade da tradição da *mise-en-scène*, e da forma de representatividade que ela incorpora. Podemos ainda encontrar interessantes pontos de tangência desse pensamento com as visões de Patrice Pavis (1999) sobre o pós-representacional, e a de Hans-Thies Lehmann (2007), onde encontramos o conceito de pós-dramático nas artes.

Se falamos no cinema de um fim da encenação, forçosamente estaremos tocando em uma questão de desdramatização, como a que Pavis identifica como presente na literatura, no teatro e no cinema contemporâneos, artes que se configuram como expressões pós-representacionais, particularmente a partir da dissolução do personagem dramático, e que “é tanto do personagem, do autor-enunciador, quanto do texto dramático” (PAVIS, 1999, p.152)⁹⁴. O trinômio narrador/personagem/narração e palavra, que com a modernidade já não cessava de se redefinir, Pavis o vê dissoluto na contemporaneidade, porém não destruído.

[Os casos de pós-representatividade] revelam a transformação de um trinômio de atribuições bem estabelecidas, em um monômio que mistura e reestrutura as categorias tradicionais. A nova combinação associa corporalidade, enunciação e discurso, um trinômio que se aplica igualmente ao teatro ou ao cinema pós-representacional (PAVIS, 1999, p.151)⁹⁵.

A dissolução do personagem teorizada por Pavis na obra pós-representacional é marcada por essa indissociabilidade entre o personagem e o enunciador — quem fala. É importante lembrarmos o trinômio obra-autor/enunciador-espectador relevado por Pavis para a análise da arte pós-representacional. No cinema, o autor é a instância que, independente das visões que aderem a essa figura a marca do gênio artista, cria o discurso fílmico a partir de uma visão. Esse autor pode ser aquele que evidencia elementos de uma assinatura, como Hitchcock, ou diretores que moldam seus olhares de

⁹⁴ Pavis utiliza o termo “texto dramático” (*texte dramatique*) que traduzimos aqui diretamente, no entanto o termo literatura dramática possa ser mais adequado no intuito de não confundir o leitor com as diversas noções que o termo texto carrega consigo (o de discurso, enunciado, significados, conjunto de palavras etc). No original: « *La dissolution est autant celle du personnage, de l'acteur-énonciateur que du texte dramatique* », tradução nossa.

⁹⁵ No original: « *Ils révèlent la transformation d'un trinôme aux attributions bien établies en un monôme qui mélange et restructure les catégories traditionnelles. La nouvelle combinatoire associe **corporalité, énonciation et discours**, un trinôme que s'applique également au théâtre ou au cinéma post-representationnel* », tradução nossa, grifos do autor.

acordo com o modelo (ou posicionam este olhar sob as regras do paradigma), como Wilder, ou Cameron, na contemporaneidade.

Dessa forma, o autor, ou enunciador, está por trás do discurso fílmico (planos, enquadramentos, movimentações de câmera e demais elementos), onde se dá essa dissolução. No cinema tradicional o personagem é achatado por um espaço que se sugere profundo, restrito por linhas laterais e, geralmente, ideologicamente determinado. No cinema contemporâneo, vemos tendências que não resguardam mais este espaço para o personagem. Em formas menos motivadas pela narrativa, e cada vez mais por outros elementos, como o efeito estético dos efeitos especiais e da “montagem de choques”, produz-se mais sensações que sentidos, e gera-se a impressão de uma imagem não restringida pelos limites tradicionais, retratando corpos, linhas e cores, muitas vezes sem distinção, que parecem se estender para além dos limites formais do quadro. Como Pavis completa, “A dissolução é tanto aquela do personagem, do autor-enunciador quanto do texto dramático. Não se pode mais se chegar a representar o que isso seria — se seria para visualizá-lo/imaginá-lo ou para delegá-lo/substituí-lo” (idem, pp.152-153)⁹⁶.

O corpo falante não se distingue do personagem, reduzido a um sujeito enunciador, nem do texto disperso sobre actantes indefinidos. Corpos, sujeitos, discurso não apresentam mais uma fronteira nem uma identidade própria. O corpo não tem limites claros. Ele não se resume mais a uma pessoa: a origem do sujeito não é mais retraçável (PAVIS, p. 152)⁹⁷.

Pavis enxerga o pós-representacional como uma faceta contemporânea da arte representativa, que atinge o romance, o teatro e o cinema, os três havendo passado por diferentes regimes anteriormente, como o clássico e o moderno. Neste ponto, nos deparamos com uma nova coincidência de ideias entre Pavis, Aumont, e Lehmann no tocante a uma pós-modernidade impulsionada pela desdramatização, ou melhor, onde as fronteiras dos códigos dramáticos estão sendo abaladas, e assim permitindo a emergência de novas formas de expressão. Para Aumont, isso significou no cinema uma sensível diminuição do suporte “*mise-en-scènico*” na elaboração da expressão fílmica do terceiro cinema.

⁹⁶ No original: « *La dissolution est autant celle du personnage, de l'acteur-énonciateur que du texte dramatique. On ne parvient plus à représenter quoi que ce soit — que ce soit pour le visualiser/imaginer ou pour déléguer/remplacer* », tradução nossa.

⁹⁷ No original: « *Le corps parlant ne se distingue pas du personnage, réduit à un sujet énonçant, ni du texte dispersé sur des actants indéfinis. Corps, sujet, discours ne présentent plus de frontière ni d'identité propre. Le corps n'a plus de limites netes, il nese réduit pas à une personne : l'origine du dujet n'est plus retraçable* », tradução nossa.

Contudo, é em Lehmann onde podemos encontrar um entendimento mais claro sobre a desdramatização nas artes contemporâneas. Antes de nos debruçarmos sobre a *mise-en-scène*, que seria a obra, ou produto final, e não a razão, ou objeto desse processo, devemos nos voltar ao conceito de pós-dramático e, antes disso, à noção de drama, que vimos discutindo ao longo deste estudo, e pressupõe a interação conjunta entre personagens, a partir da qual a “relação estabelecida (...) é essencial para o entendimento da realidade” (LEHMANN, 2003, p.10). O pós-dramático é uma condição moderna, que remete ao conceito de dramático, mas vem deslocar esse modelo tradicional, a partir de propostas expressivas que estariam “para além da representação — o que por certo não significa simplesmente desprovido de representação, mas não dominado por sua lógica” (LEHMANN, 2007, p.58).

Segundo Lehmann, o pós-dramático se refere também a um “ponto de encontro das artes” (2007, p.48), por buscar experimentações com a música, a dança e outras formas artísticas que o distanciam da necessidade dramática. Lehmann se refere mais particularmente ao teatro, contudo o cinema também adquire essa múltipla expressão. Além disso, ambos os meios se tornam, como aponta Lehmann, artes auto-referentes, que buscam a expressão dos signos teatrais ou cinematográficos não impregnados pelo drama, mas pela expressão de seus signos próprios. Citando o teatro, o autor analisa essa questão da seguinte forma:

O teatro se reduplica, cita seu próprio discurso. A referência ao real só ocorre como “enunciação” indireta: somente quando há um desvio de rota em relação aos meandros internos dos signos teatrais, à sua qualidade radicalmente auto-referente. A problematização da “realidade” como realidade de signos teatrais se torna uma metáfora para o esvaziamento das figuras de linguagem, que se dobram sobre si mesmas (LEHMANN, 2007, p.91).

Lehmann clama ainda que, na modernidade do teatro, diversos autores passaram a se distanciar de elementos fundamentais ao drama, que se inserem em três instâncias principais: o tempo, o espaço e as pessoas (ao que podemos entender como os personagens em sua caracterização psicológica). Na instância do espaço, ou onde se passam a ação e a estória contada, e onde se movimentam os corpos, passam a ser destituídos da modelagem tradicional, frontal do palco dramático. O autor cita um exemplo interessante, da performance de a *Ilíada*, que se passava em diversos cômodos e andares de uma casa, onde estavam atores lendo a estória, e por onde os espectadores circulavam, podendo entrar e sair da casa. “A questão que se põe com o novo desenvolvimento do teatro é saber de que modo e com que consequências a ideia do teatro como representação de um *cosmos fictício* foi efetivamente rompida ou mesmo

abandonada” (LEHMANN, 2007, p.47). Para além da preocupação com o espectador, o que nos interessa aqui são as formas como a arte pós-dramática elenca rupturas com elementos essencialmente dramáticos, como o cubo cênico, no caso dessa performance; e o conceito de leitura e a não de interpretação (por personagens) do texto de Homero.

Outro elemento caro ao drama, o personagem, é afetado, segundo Lehmann, com o distanciamento dos conceitos de caráter, de figuras dramáticas e o de psicologia dos indivíduos. Neste ponto, a visão de Patrice Pavis (1999) é bastante esclarecedora, quando o autor se refere à dissolução do personagem. No clássico fílmico, assim como no teatro dramático tradicional, o personagem era geralmente descrito ou apresentado de forma distinta, e guiado por objetivos definidos. Seus estados psicológicos eram expressos de forma clara e determinados pela causalidade do enredo.

Pavis aponta como o momento pós-representacional nas artes, aquele no qual o personagem é colocado em um plano de não identidade psicológica, tornando-o apenas portador de um corpo que é preenchido de discursos exteriores a ele, relacionados a narradores desconhecidos. Ou seja, o autor fala de um “efeito de desconstrução” que é identificado nas artes representativas na pós-modernidade, a partir da promoção da união “natural” entre o personagem e o ator — como em *Os incompreendidos*, de Truffaut —; ou entre o personagem e o texto — no caso, Pavis se refere ao texto visual do cinema, quando o personagem que se funde (ou confunde) com a imagem, com o plano. A noção de personagem se aproxima mais do corpo que ele representa na imagem, do que como propriamente um sujeito psicologicamente definido — o que vemos à exaustão em *Avatar*, e com moderação em *Menina de ouro*, onde as cenas de luta, ou de treinamento é que evocam esse tipo de dissolução do personagem no texto visual.

Apesar da perceptível concordância entre os pensamentos dos três autores que citamos, Pavis, Lehmann e Aumont, quanto ao efeito de desdramatização que atinge o cinema contemporâneo, os posicionamentos de cada um deles se diferem. Se a visão de Pavis se relaciona ao texto visual, a de Aumont se refere aos mecanismos que transformam a imagem neste sentido. Aumont se volta mais uma vez para a montagem, como dispositivo que fragmenta o personagem — em partes do corpo, em movimentações específicas etc—, que promovem ainda o choque, ou a ruptura com a continuidade espaço-temporal onde habita e que constitui o personagem clássico. Hans-Thies Lehmann se detém na instância do tempo mais demoradamente. O tempo visto como tema, segundo o autor, passa a ser elemento desconfigurado de sua função dramática, a da progressão temporal. Para o autor, a unidade temporal que a arte

representativa tradicional impunha, “se esfacelou”. Assim, quando vemos em *Menina de ouro* o uso da câmera lenta que alonga o acidente de Maggie dentro de uma expectativa coerente dramática e narrativamente, o tempo não entra em evidência, no entanto, nos *falsos raccords* godarianos de *O demônio das onze horas*, ou ainda a inconstância temporal de *Cidade dos sonhos*, de Lynch, estamos de frente para um cinema que questiona o tempo e o evidencia como objeto/tema.

Ou seja, o tempo sempre foi uma coisa importante para o teatro, mas, com essa autonomia dos elementos, virou uma categoria com existência própria que pode ser dramatizada de forma própria e não dentro da unidade que ela costumava constituir no drama (LEHMANN, 2003, p.10).

Ainda que as referências, tanto de Lehmann, quanto de Pavis sejam mais diretamente relacionadas ao teatro, ambos os autores se referem às artes representativas em geral e particularmente ao cinema. A partir disso, podemos perceber uma grande proximidade entre as noções da arte pós-dramática e de cinema maneirista, como a relação que traçam com o modelo tradicional que lhes precede; ou ainda, na questão de deslocamento das instâncias dramáticas, e também na noção de auto-referência aos mecanismos da arte. Contudo, é importante que não confundamos esses dois conceitos, cabendo aqui diferenciá-los: O pós-dramático é um conceito mais abrangente, que compreende expressões que buscam a dissolução, ou o rompimento com estruturas fundamentais ao drama. Já o maneirismo, se apresenta mais como uma classificação de um grupo indistinto de produções fílmicas, que em comum mantém o distanciamento do modelo clássico de cinema, de quem mantém a herança. Podemos assim utilizar o conceito de pós-dramático se entendermos que o cinema maneirista apresenta em diversas de suas características, qualidades pós-dramáticas. Ou seja, o pós-dramático implica uma problematização da representação em seus moldes tradicionais dramáticos, gerando expressões diversas, entre as quais podemos encontrar o maneirismo no cinema.

3.3. Um cinema pós-representacional?

A nuance maneirista, fortemente presente no cinema de Wong Kar-wai, se instala justamente no efeito desdramatizante que sua obra opera, fundamentalmente pelo apelo ao efeito plástico da imagem, e pela dissolução das instâncias dramáticas e narrativas que o realizador promove. Um exemplo limítrofe do cinema de Wong Kar-wai é *2046 - Os segredos do amor* (2004), obra sequencial a *Amor à flor da pele* (2004), sendo alguns personagens (inclusive atores) e relações retomados deste último. Em

2046..., nos deparamos com duas esferas narrativas principais e distintas — ainda que a primeira, no trem, seja, até certo ponto, dependente da segunda —, e relacionadas pelas narrações em *off*. Em uma delas o escritor Chow Mo-Wan (Tony Leung) reconta seu retorno a Hong Kong nos anos 60, onde se hospeda em um hotel barato. Chow inicia então uma série de relações amorosas com quatro diferentes mulheres que se hospedam no quarto 2046, que fica em frente ao seu e onde antes se hospedava Lulu, uma misteriosa mulher com quem Chow já havia se envolvido, e que é assassinada por um namorado ciumento. Enquanto isso, atormentado pelas lembranças dos anos que passou em Cingapura, Chow escreve uma história de ficção científica chamada “2046”, de onde sai a segunda esfera narrativa. Nesta história, os passageiros de um trem fazem uma interminável viagem rumo a destino 2046, onde esperam reencontrar suas memórias perdidas. Porém apenas um homem voltou de lá, por não ter encontrado o que procurava.

O filme de Wong Kar-wai é marcado pelas relações interpessoais restritas a espaços sufocantes nessas duas narrativas, dos quais poucas referências externas temos. As imagens são fortemente expressivas no sentido plástico, já que o realizador busca, através do figurino estilizado, do cenário composto de luzes, cores e linhas marcantes; de efeitos visuais, gerados através do uso de lentes longas e anamórficas, ou da câmera lenta; e de efeitos de iluminação, criar formas que exprimem sensações que estão muito além do sentido narrativo do filme. Considerado um cineasta de obras com grande apelo maneirista, Wong Kar-wai constrói narrativas onde o tempo e o espaço beiram tanto o abstrato, como a objetificação. Em *2046...*, o “tempo material” pode ser identificado como um espaço, um destino, como o do trem que vai para 2046. Mas há também um tempo elástico e quase imaterial, um tempo que se esvai muito lentamente, como o sofrimento da jovem filha do dono do hotel por seu amor, o qual o cineasta expressa através de câmera lenta, ritmada pela ópera italiana ao fundo — a música, aliás, é um grande elemento de imposição de ritmo e dramaticidade no filme, como analisaremos mais à frente. Há ainda o tempo que se esgota rapidamente, sinalizado por cartelas que intercalam um logo momento de crise do escritor, informando as horas passadas, desde a primeira, até a centésima.

Além disso, o filme não segue a noção cronológica clássica, e intercala a narração da estória do Sr. Chow, que se passa nos anos 60, com a narrativa ficcional descrita dentro desta, a do trem a caminho de 2046. O enredo do trem apresenta em si diversos saltos e interrupções temporais, através de *jump cuts*, câmeras lentas e outros efeitos na imagem. A estória de Chow tampouco é apresentada em continuidade direta,

ou mesmo de forma linear, iniciando-se por um acontecimento que será retomado e, até certo ponto, resolvido, no final. Essas formas temporais vertem o modelo cronológico clássico, obviamente; contudo, refletem preocupações recorrentes no cinema contemporâneo com o tempo. Hans-Thies Lehmann aponta, por exemplo, a questão da interrupção na representação, quando uma ação é interrompida em seu fluxo, o que é uma forma de choque, que pode ser utilizado nas expressões pós-dramáticas. Em *2046...*, a interrupção se dá principalmente através da intercalação de narrativas, que modifica a expectativa de ritmo construída anteriormente. Outra forma é o exacerbado uso da câmera lenta, ou mesmo do tempo distendido de planos que contemplam personagens que pensam, olham, sofrem; isto é, não representam uma interação ou ação de movimento.

O tempo serve ainda para marcar as noções de ausência e presença no filme. Sob um conceito quase filosófico dessas instâncias, vemos ao longo do filme as evocações a amores distantes — o homem no trem que não encontrou seu amor em 2046; Chow, que não reencontra Lulu; ou a filha do dono do hotel, que sente saudades de seu namorado que foi para o Japão —; ou a reiteração das presenças — como a do chefe de Chow, que está presente em momentos inusitados; ou a outra filha do dono do hotel, que entra no quarto de Chow, tentando seduzi-lo. Há ainda a presença “duplicada” de atrizes que desempenham dois papéis — mulheres em 1966 e androides no trem —; ou duas atrizes que desempenham uma única personagem, sem que isso tenha uma explicação narrativa.

O que os filmes de Wong Kar-wai em geral apresentam, e que *2046...* é um exemplo bastante evidente, é o efeito de dissolução dos personagens, como entende Patrice Pavis. O cineasta consegue atingir essa expressão através de diversas formas de manipulação tanto do texto narrativo, quanto do visual. Vemos em *2046...* personagens vagos em suas descrições, sabemos geralmente suas funções — como o dono do hotel, o editor, um percussionista do clube, um namorado japonês, entre outros —; algumas vezes sabemos seus destinos imediatos, mas não o porquê de irem para esse destino. O personagem que volta de 2046 no trem diz não revelar seus segredos, e neste momento, a imagem que vemos, parece dissolver qualquer forma humana, qualquer identificação desse sujeito.



Figs. 126 a 127: 2046 – *Os Segredos do amor*: O personagem e o espaço que se dissolvem.

Além disso, poucos nomes são informados, e no caso de Lulu, ela diz que não se chama mais Lulu. Em outro momento, o dono do hotel, diz que ela não se chama Lulu, mas Mimi. Esse deslocamento do personagem de sua posição clássica e objetiva, para uma configuração desconstruída, é exatamente o que aponta Pavis (1999) sobre a dissolução do personagem no texto visual do filme, quando o personagem não tem mais uma identidade dramática própria, e incorpora a si textos de diversas fontes.

Em outros momentos, não vemos com quem alguns personagens falam, particularmente Chow. Vemos somente a face de um interlocutor, escutando apenas a voz que vem do outro lado. Na verdade, essa parece ser uma característica que é utilizada de forma mais ou menos acentuada ao longo do filme. Vemos esse tipo de enquadramento “pouco claro”, em alguns diálogos baseados no esquema de plano/contra-plano, nos quais se mantém sempre uma referência da pessoa que escuta na frente de parte do rosto da que fala. Em diversos momentos nas conversas de Chow, podemos ver essa configuração de quadro, com algumas variações.



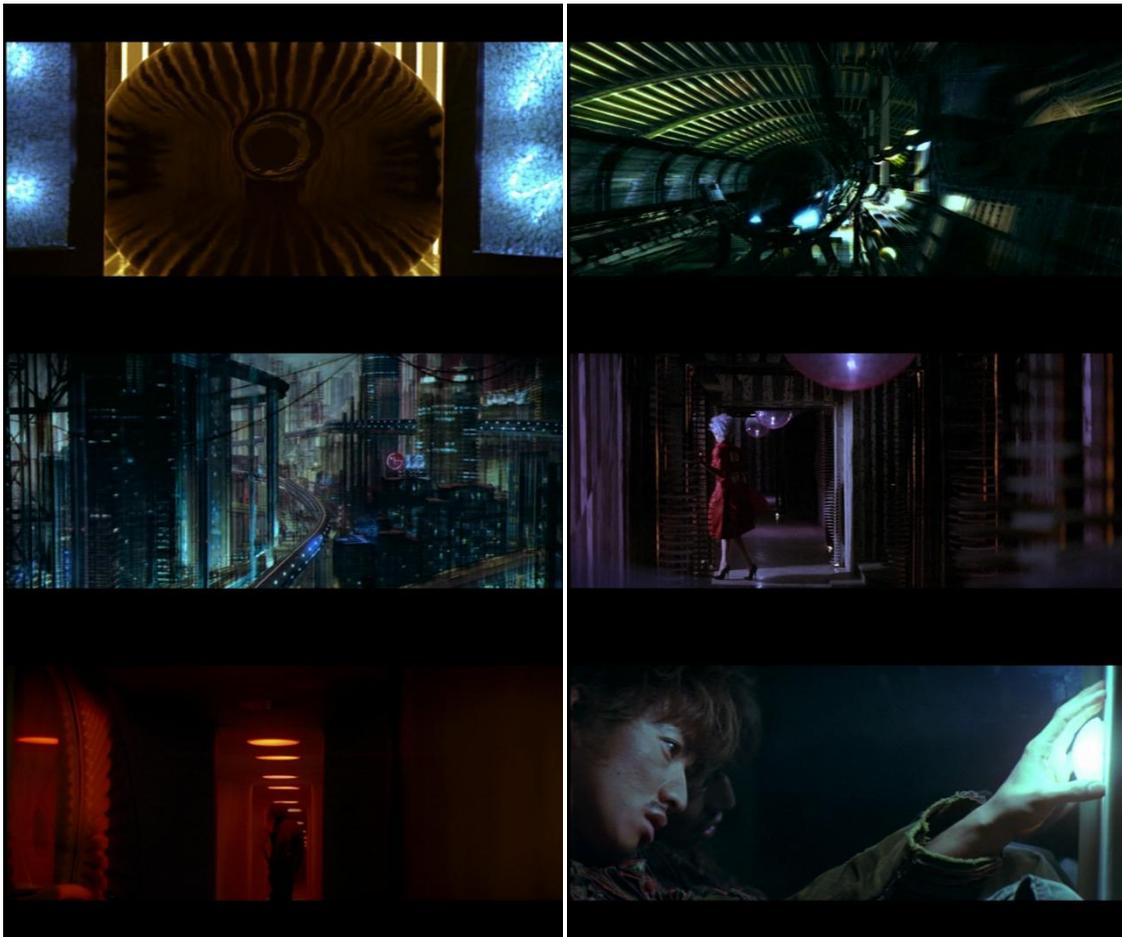
Figs. 128 a 131: 2046 – *Os Segredos do amor*: Diálogos com referência o ouvinte.

Percebemos assim ao longo do filme, uma grande preocupação com a o espaço, e em como expressá-lo de diversas maneiras, o que se reflete na composição da própria imagem, em pelo menos duas maneiras diferentes e mais evidentes. Na primeira, mais comum na estória em 1966, há um constante reenquadramento da cena através de linhas criadas pelo próprio cenário. Esses planos se baseiam mais frequentemente em *close ups* ou alguns planos de detalhe — geralmente enquadrando partes do corpo. Essa é uma contundente negação da forma clássica, onde cada informação importante é clara, principalmente os atores, suas expressões.



Figs. 132 a 135: 2046 – *Os Segredos do amor*: Reenquadramentos: preocupação com o espaço.

Na segunda forma, mais comum no trem para 2046, o espaço não parece ter limites dentro do quadro, ou melhor, não existe a noção de um espaço que seja limitado pelo plano fílmico. Nessas imagens, vemos linhas conflituosas, que nem sempre definem um corpo inteiro, mas partes do corpo, ou mesmo sensações de corpos, de movimentos, de cores etc. A abstração da própria noção de corpo, de forma, de contorno, que o plano trouxe ao cinema, desconstrói a ideia de um fora de quadro, de um elemento identificável que escape aos limites da imagem, e, por isso, não se funda uma expectativa causal, ou mesmo realista de continuidade daquilo que se enxerga na imagem, já que não se trata necessariamente de um corpo distinto.



Figs. 136 a 141: *2046 – Os Segredos do amor*: o espaço e o corpo em fluxo.

Nessa configuração, o espaço e o corpo se fundem, e o próprio espaço já não ocupa mais a posição dramática tradicional, mas torna-se uma extensão da própria imagem sensorial. Wong Kar-wai escancara uma discussão bastante atual sobre o cinema contemporâneo, ao recriar no cerne de sua obra a oposição entre a composição do quadro fílmico a partir de uma preocupação vivamente dramática, e a “arranjo” da imagem fílmica como expressão de suas próprias possibilidades, produzindo expressões sensoriais. É a esta segunda tendência que Stéphane Bouquet, cineasta e crítico da *Cahiers du cinema*, chama, já nos anos 2000, de “cinema de fluxo”, ao qual ele opõe um cinema baseado no plano (e por conseguinte, na montagem).

A análise de Oliveira Jr. sobre os artigos de Bouquet é bastante pertinente, e nela ele aponta a viva inquietação no pensamento do teórico sobre este cinema, que se faz a partir de uma nova relação com o mundo, ou com aquilo que este cinema parece representar desse mundo, “seus prolongamentos espectrais?” (2010, p.83). Oliveira Jr. aponta, a partir disso, questões fundamentais envolvidas nessa querela: “O plano para esses cineastas é uma dramaturgia ou um exercício de olhar? O que está por trás desse plano é uma operação do pensamento ou um afeto momentâneo? Um conceito, ou um sentimento? Ou os dois? Ou um intervalo entre os dois?” (idem).

Esses questionamentos deixam evidentes as mudanças de objetivo do cinema, desde o clássico. O “contar uma história de forma clara”, que reside ainda tão confortavelmente no pós-clássico e em outras vertentes, encontra-se dissolvido ou expurgado no cinema do fluxo, em favor de um cinema de imagens que não mais oferecem uma “garantia de realidade mínima” (OLIVEIRA JR., 2010, 83). O que este cinema propõe se distancia fortemente da noção tradicional de realidade fílmica, trazendo à tona uma “ambiguidade do real”, onde não se impõe uma lógica, ou um sentido ao que se vê, mas se propõe expressões visuais e sonoras que permitam um sentir.

Em *2046...*, principalmente nas sequências do trem — onde é difícil mesmo identificar a cena, no que mais parece uma sequência de imagens —, vemos esse esmagamento da impressão de realidade fundada no tempo-espaço tradicional. O deslocamento do personagem é um desses elementos que leva à desdramatização do espaço, pois distancia aquilo que vemos, daquilo que nos é contado. Há uma restrição constante do espaço, e nunca vemos plenamente onde estão aquelas pessoas. Sobram-nos muitos fragmentos de corpo e espaço, onde ficam confinados os personagens. Para Oliveira Jr., o conceito dicotômico de Bazin, do cinema do real e do cinema da imagem, já não pode mais dar conta do entendimento desse cinema, mas agora, talvez estejamos frente a uma demanda por realidade em oposição a uma proposição de “sonho”, do fantástico.

Como comenta Oliveira Jr., o cinema hoje, busca atingir esse fantástico principalmente através de suas técnicas, particularmente a dos efeitos visuais digitais, mas também do cenário, da direção de arte, ambos riquíssimos dispositivos nos filmes de Wong Kar-wai; ou ainda, a câmera, a iluminação, o figurino e demais elementos. Ou seja, os elementos tradicionais de composição cênica estão sendo manipulados não mais em favor do drama narrativo baseado na causalidade e na *mimesis*; mas atuam em um cinema que busca uma expressão própria de seus dispositivos — ainda passível da influência de outros dispositivos artísticos, como a pintura, a dança, e o videogame, como perceptível em algumas passagens de *2046...*

O fantástico que vemos em *Avatar*, composto em grande parte através do efeito digital, representa essa porção da busca por um onírico, contudo, como este filme se vê ainda contaminado pelos padrões realísticos narrativos tradicionais, sua busca é por uma representação do onírico tendo por base o real, como no caso dos “avatares” que representam Jake Sully e os outros expedicionários e moradores do planeta Pandora, que são também humanoides, que amam, sentem raiva, lutam etc. Podemos falar de um

irrealismo, porém também de um hiper-realismo, associados pela necessidade de representar um mundo sob as regras de realismo da narrativa fílmica tradicional, como abre espaço para o fantasioso. Este é ainda, um cinema baseado na noção de plano, na montagem como forma de composição narrativa — ainda que seja exatamente a montagem o dispositivo-chave da desnarrativização promovida em diversos momentos pelo filme; contudo é o cumprimento de um projeto narrativo o objetivo principal do filme.

Já em *2046...*, as imagens atingem um nível onírico através da manipulação dos mesmo dispositivos, porém com outra finalidade. A montagem é utilizada na superposição de objetos e corpos, ou para a repetição de movimentos (*jump cuts*); a câmera, a partir de recursos que esticam a imagem (anamorfização) e da câmera lenta; o cenário e a direção de arte, que criam diferentes espaços cênicos para as duas instâncias narrativas e proporcionam uma expressão marcante ao filme, principalmente na associação com efeitos digitais; e o som, principalmente através da música, que é poucas vezes identificada como elemento diegético, ou extra-diegético, como a ópera que o Sr. Wang escuta. Na verdade, Wong Kar-wai faz a música transitar entre essas duas instâncias, levando-a a “guiar” a câmera em seu ritmo de movimentação.

O som também é trabalhado de forma não realística nos diálogos e nas narrações em *off*. A narração inicial, ainda no trem, é em japonês. Já a narração do Sr. Chow, é em cantonês. A proposta do diretor é a de que cada ator fale a sua língua original, e, mesmo em diálogos que misturem mandarim com cantonês, ou com japonês, os personagens parecem se entender. No entanto, a barreira da língua se torna uma questão importante para a filha do Sr. Wang, que tem que aprender japonês para falar com seu namorado e para Chow, quando pede a ela que passe para o japonês alguns de seus textos. E em algumas imagens os ideogramas nipônicos são explorados pelo desenho que eles apresentam, e não pelo significado linguístico a que correspondem. Contudo, a música parece se tornar a língua universal, que embala personagens, câmera e montagem, ainda que, em geral, sejam cantadas em outra língua, como italiano e espanhol, cruzando ainda mais as referências de língua.

O filme de Wong Kar-wai não é mais o de uma fruição narrativa, que constrói sentidos lógicos dentro desses padrões, mas o que mescla isso ao visual, ao sensorial, ao fluxo da imagem. Para Oliveira Jr., o filme é dramatizado no limite expressivo do visual, ou seja, daquilo que a câmera nos apresenta; que em *2046...* é uma “incompletude”. Como analisa Stéphane Bouquet a respeito do cinema de fluxo:

De uma parte, o fluxo é um pragueamento do cineasta sobre o coração do seu desejo fora do temível real que é forçosamente ruptura. Não é garantido desse ponto de vista que Tsui Hark ou Hou Hsiao-hsien, Wong Kar-wai, Claire Denis sejam cineastas menos revolucionários que Sokourov, ou seja, menos assombrados pela reconstituição de um paraíso perdido ou mesmo jamais possuído; de outra parte, o fluxo não oferece nenhuma possibilidade ao Outro de se manter na borda do filme, ou ao lado. É um mundo sem diferença, sem alteridade. É preciso mergulhar no movimento comum, ceder o pensamento pela sensação (*apud* OLIVEIRA JR., 2010, pp.92-93).

Wong Kar-wai, como muitos cineastas contemporâneos que incorporam o cinema de fluxo como característica mais emergente, expressam dessa maneira formas de trabalhar o tempo e o espaço através do visual. Tanto Wong Kar-wai, como Hou Hsiao-hsien, e Apichatpong Weerasethakul utilizam fartamente a câmera fixa em seus filmes; no entanto, a noção de plano em seus cinemas se esvai justamente na imagem que não encontra limites no quadro, ou seja, que não se termina ou começa naquilo que vemos.

O que estamos discutindo aqui, após a análise de três filmes contemporâneos, é um momento do cinema, onde a oposição dispositivo/cena é replicada pela “rivalização” entre o cinema do plano, ou seja, da composição baseada em uma lógica que antecede o próprio dispositivo fílmico, o da narrativa e do drama, com o intuito de expressar sentidos; e o cinema do fluxo, onde o sentido reside nas sensações promovidas pela própria potência do dispositivo. Não tornando esta uma relação maniqueísta, podemos entender que o cinema de fluxo representa uma forma expressiva contemporânea — sob a herança e influência de diversas experiências anteriores —, presente em algumas cinematografias, e que parece exacerbar a tendência de fuga do representativo já encontrado em movimentos anteriores deste meio, como no cinema moderno, no momento maneirista e em outras vertentes fílmicas. Por outro lado, o cinema contemporâneo também se estrutura sobre o clássico, em um outro grupo de expressão, baseada no plano, na montagem; ou seja, nos dispositivos submetidos antes de tudo ao modelo representativo-narrativo, como vemos na obra de Clint Eastwood e em tantos outros.

Todavia, permanece a questão sobre a *mise-en-scène* como elemento fundamental da expressão fílmica, como espaço de abertura à visão do encenador e de manipulação de elementos visuais, com o intuito de produzir sentidos, significados e mesmo transmitir sensações. Como vemos em *2046...*, há um claro intuito de construção de uma dupla instância narrativa/representativa, em que uma estória, a do Sr. Chow, é contada em momentos descontínuos, porém dentro de uma lógica que poderíamos entender como “narrativo-sensitiva”. Na outra instância, a imagem é trabalhada no

sentido de evocar sensações, como a forma mais evidente de expressão. Nela, a narrativa é construída a partir do fluxo de frases e imagens que traduzem as ansiedades, frustrações e expectativas do viajante do trem que voltou de 2046. As imagens que vemos nessa segunda instância não são compostas a partir de necessidades da narrativa, nem sob qualquer interesse de causalidade — como vemos, por exemplo, com a iluminação, que não é utilizada de forma naturalista, mas estilizada.

O que o filme de Wong Kar-wai traz, é a mistura de tendências representativas distintas no cinema contemporâneo; ou melhor, de regimes artísticos distintos, nos apropriando mais uma vez da noção desenvolvida por Rancière, onde o regime representativo ou poético, que se constrói sob uma representatividade mimética e narrativa, se mostra mais presente na estória do Sr. Chow — e que testemunhamos ainda mais evidente e necessária no cinema pós-clássico, no *high concept* e em diversas expressões contemporâneas que mantêm por base a representatividade tradicional —; e o regime estético, baseado na tendência à fuga da *mimesis* e da demanda por uma lógica intrínseca a uma narrativa, é vivamente incorporado às sequências do trem que segue para 2046. Esse regime também pode ser identificado na descontinuidade e na representação sensorial que povoa todo o filme — assim como em alguns momentos de filmes como *Avatar*, *Menina de ouro*, ou mesmo que podemos resgatar no primeiro cinema. Um excelente exemplo dessa mistura é quando percebemos em *2046...*, que alguns personagens transitam entre cenários de uma instância e outra, como a androide que aparece na porta do quarto 2046 no hotel — que estaria em 1966 —, sendo que ela pertence à outra trama, a do trem para 2046. Wong Kar-wai joga com a noção de uma ficção dentro da ficção, do irrealismo dentro do realismo, do fluxo dentro da cena.

Jacques Aumont faz uma importante análise a propósito do cinema de Claire Denis e da *mise-en-scène* no cinema atual, em que a preocupação com o plano se assenta mais em seu potencial imagético (plástico), que na noção de composição condensada de sentidos, de organização lógica do mundo da representação.

Em *O Intruso*, Claire Denis conta uma história a cerca da qual é impossível saber que partes são “reais” e que partes são sonhadas ou fantásticas; o filme multiplica as elipses, nunca assinaladas como tais e de duração variável, tornando difícil e aleatória a compreensão da história (muitos pormenores não são esclarecidos); enfim, não há *mise en scène* no sentido de disposição do plano como quadro: os planos são quase sempre pormenores — principalmente os rostos em primeiro plano — o que acaba por impedir, quase permanentemente, que se estabeleçam mentalmente as relações espaço-temporais entre personagens e entre planos (AUMONT, 2006).

O que podemos entender a partir desta análise, é que o entendimento de *mise-en-scène* nessa configuração artística do cinema, demanda no mínimo um alargamento do

sentido do termo. Tentando de certa forma responder aos primeiros questionamentos que lançamos no início deste capítulo, relativos à abordagem dada à *mise-en-scène*, nos deparamos na contemporaneidade com uma cena fílmica (ou múltiplas expressões cênicas e imagéticas) deslocada de sua posição clássica, deflagrando um cinema que reflete sobre sua própria natureza e de seus dispositivos como produtores de sentidos, em tentativas de reconstituir o mundo na imagem, a partir de novos parâmetros de representatividade e, portanto, de realidade — e não mais sob exigência exclusiva da narrativa ou dramatização tradicionais.

3.4.O encenador contemporâneo

A discussão sobre essas diferentes vertentes do cinema contemporâneo nos leva a questionamentos sobre o posicionamento do diretor fílmico frente à cena na atualidade. Isso nos aproxima da terceira questão levantada no início deste capítulo, sobre que status, ou posição, ocupa hoje o diretor frente à cena fílmica hoje? E de que formas ele aplica sua visão à obra fílmica? E, estendendo ainda este questionamento ao pensamento de Jacques Aumont (2006) — em sua consideração de não haver mais no cinema atual “grandes encenadores” como nos moldes clássicos —, podemos ainda entender o realizador contemporâneo como um *metteur-en-scène*? Mas aqui novamente esbarramos na dificuldade de definição do conceito de *mise-en-scène* na contemporaneidade, já que autores fundamentais para o nosso estudo, como Jacques Aumont (2006), questionam a continuidade da tradição deste dispositivo no cinema; e do próprio encenador.

Dentre diversos entendimentos, há um conceito central que define a noção tradicional do que é um encenador fílmico, como aquele que se coloca na tarefa de erigir a cena a partir de elementos dramáticos, e da visão particular que ele lança sobre o roteiro. Contudo, o que distinguiria dessa forma, os encenadores dos realizadores que não encenam? Segundo Aumont, uma grande diferença estaria no procedimento do uso “não natural” do corte. Para outros autores, o recurso da montagem não invalidaria a ideia de um cinema de encenação. Ainda que tal corte ponha em risco a visão de integridade da imagem, o recurso aponta para uma noção de estilo.

Stéphane Bouquet cunha o termo “cineastas-artistas” (*apud* OLIVEIRA JR, 2010), ligado ao conceito de “cinema de fluxo”, na busca por compreender na contemporaneidade a expressão individual alcançada por obras que deixam em evidência não mais a cena determinada pela estória a ser contada, ou uma dramaticidade

a ser composta, mas pela necessidade do artista de explorar as possibilidades do dispositivo fílmico e oferecer a partir dele, uma máxima expressividade sensória. Esse cinema não estaria mais atrelado a uma forma imposta pelo modelo fílmico, mas, ao contrário, que parte da própria visão que constrói a imagem fílmica e as relações corpóreas (e não corpóreas) que ocorrem dentro dela. De certa forma, o conceito de Bouquet parece se aproximar do que, nos anos 60 configurou-se como a busca pela conceituação de um autor fílmico. Essa visão, apesar de fortemente criticada, percebe-se viva na atualidade; contudo, a partir das mudanças observadas na cena fílmica, nota-se também um reposicionamento dessa figura no cinema.

Como analisa longamente Jean-Claude Bernardet (1994), a tentativa lançada na França, de identificação do autor no cinema se deu a partir principalmente das incursões críticas da *Cahiers du cinéma* e seus críticos, que influíram fortemente no pensamento sobre cinema. A chamada “política dos autores” não se fundou em uma produção de base teórica, mas em distinta publicação de texto e livros, com análises de obras de seletos realizadores e artigos críticos. Só posteriormente, vindo dos Estados Unidos, houve uma reflexão que tentava se engajar a correntes teóricas que pudessem produzir uma “teoria do autor” (*theory of authorship*). Ao longo do tempo e das discussões que se seguiram, a definição de autor passou por conceitos diversos, que contemplavam, noções como a múltipla atuação do diretor — como no primeiro cinema, ou no cinema independente, onde se caracteriza maior liberdade de atuação e controle criativo desse realizador sobre sua obra —; a expressão do “eu” — pelo que se entendia que o filme, através da *mise-en-scène* é a expressão pessoal, a visão de mundo desse realizador —; a exigência de competência técnica para ser um autor; a detenção de uma visualidade, ou de uma marca, o que atiçava os críticos em uma busca por essa que seria a assinatura do encenador, entre outras ideias ligadas à autoria no cinema.

Dessas teorias, sobrevive, no entanto, a noção de autor, não mais como essa figura absoluta, depositada no diretor, mas de um realizador consciente de como infunde sua visão, ou melhor, que firma na obra sua marca, uma autoria, ainda que esta não seja a única que se sobressaia. É nesse campo que o conceito de cineastas-artistas se aproxima dessa noção autoral, definindo os realizadores atuais que vertem a posição clássica do encenador, a partir de um “cinema sensório” — da experiência sensorial a partir da imagem e do som libertos em certa medida, da narrativa e do drama —, ou seja, com sua visão mais fortemente concentrada na expressão plástica que o cinema possibilita.

Porém, o autor na contemporaneidade é também o “maestro” da cena, aquele que imprime sua marca no cinema narrativo. Com grande proximidade dos moldes clássicos, o encenador atua orquestrando uma cena com intuito narrativo e dramático, contudo, sob intensa fragmentação das ações, espaços, corpos e do próprio tempo. Sua manipulação se opera sobre os mesmos dispositivos fílmicos, todavia, em muitos casos, é a expressão que o dispositivo técnico alcança que se sobressai, em relação ao conjunto dramático da *mise-en-scène*, forma comumente encontrada no cinema *high concept*. A fragmentação, no entanto, se instaura de forma mais generalizada no cinema contemporâneo. Nesses cinemas, o conjunto cênico se evidencia, e mesmo os mecanismos que a fragmentam, colaboram para sua composição, como vemos acontecer em *Menina de ouro*, através de cenas de isolamento dos personagens, do uso acentuado de primeiros planos, e da exaustiva utilização da técnica do plano/contra-plano.

Há ainda o caso do realizador opera frente a uma cena não mais “sólida”, como nos filmes onde há um uso “extravaganate” de efeitos digitais, o que se apresenta com recorrência no cinema *high concept*. Contudo, na atualidade, esse recurso também encontra espaço largo no cinema de fluxo e mesmo no cinema pós-clássico e em outras vertentes, com o barateamento e a vulgarização tecnologias, como observam diversos autores, entre os quais, Fernando Mascarello e Mauro Baptista (2008). O digital expande os espaços de intervenção na etapa após a filmagem, e, diferente da montagem, que também é operada somente após o set, oferece alterações na própria imagem.

O “filme de efeitos especiais”, e as realizações onde esses efeitos são utilizados de forma pontual, apresentam ao realizador o desafio da criação e da orquestração cênica através da “cortina digital”, já que sua visão somente se completa em etapa posterior ao set, na finalização. Encostamos aqui na noção de exigência de competência técnica, porém, no cinema contemporâneo, isso se estende para além do domínio das técnicas envolvidas na etapa de filmagem e, colocando o realizador frente ao desafio de compreender, e muitas vezes dominar a técnica de manipulação da imagem já obtida no platô, para atingir suas intenções artísticas.

É notável, sob esse ponto de vista, o domínio técnico e a consciência artística que um realizador como James Cameron demonstra em *Avatar*, não somente pela aspecto digital que ganha todo o filme, mas pela criação em cima deste meio, processo que se inicia antes mesmo das filmagens. Aliás, como é possível ver nos extras do DVD, *Avatar*, mesmo nas passagens com intervenção digital — na maior parte no filme —, tiveram que ser filmadas, com atores contracenando, e só posteriormente foram reconstruídas digitalmente. Por outro lado, o realizador aponta a necessidade dessa

tecnologia para realizar o filme de acordo com a sua visão, e que por tal razão, havia esperado em torno de uma década para que a tecnologia necessária estivesse disponível.

A partir dessa discussão, é possível entendermos que a busca por um conceito que defina o encenador fílmico na contemporaneidade terá que perceber as mudanças no espaço de atuação do diretor, que o cinema atual promove. Se a visão tradicional do encenador o colocava como aquele que detinha, desde Méliès, a chave para a visualidade fílmicas, hoje essa visualidade é produzida a partir de novas instâncias — como os efeitos especiais digitais —, ou ainda, através de novas formas de articulação do dispositivo — como o apuro na montagem e na movimentação e aproximação da câmera —; ou ainda, pela própria mudança nas formas de composição da imagem, da narrativa e do drama. Estamos frente a um cinema no qual a encenação, como apontam autores como Bordwell (2008) e Aumont (2006 e 2008), parece se diluir de sua configuração tradicional, e se revestir de novas intenções na expressão artística do cinema. Neste espaço, o encenador já não tem mais necessariamente um domínio dramático da cena, mas busca, através da imagem fílmica, expressar-se para além do modelo tradicional de representatividade, trazendo à tona uma “nova *mise-en-scène*”, que alcançando distintas formas de produção de sentido, ou mesmo de sensações.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Podemos então falar de uma *mise-en-scène* contemporânea?

Esta é a questão que continua a nortear as preocupações teóricas atuais sobre a *mise-en-scène*. Pensar uma resposta a esse questionamento é não se limitar à noção estanque de este cinema ser um desdobramento hodierno da *mise-en-scène* clássica. O espaço cênico clássico, composto a partir do plano, como quadro, para a reprodução de um ponto de vista, apresenta tanto formas contínuas na contemporaneidade, quanto transcendentemente e, portanto, torna-se difícil lançar um entendimento único sobre a noção de *mise-en-scène* no cinema atual.

Desde as primeiras formas de expressão fílmica, como encontramos em Méliès e nos Lumière, o cinema já oscilava entre um projeto narrativo, fundamentado no drama — e na cena teatral clássica —, e um caminho baseado na apreensão imagética da realidade, fora do intuito propriamente narrativo. Foi a montagem que veio em grande parte solidificar os princípios narrativos e concretizar a cena dramática, como uma unidade tempo-espacial definida, relacionada ao conjunto fílmico. O projeto narrativo, ao tornar-se triunfante no cinema, possibilita a consolidação de tendências que já despontavam em experimentações como as de Méliès, e permite a implantação de um paradigma representativo, regido pela causalidade. Neste modelo que se torna dominante, a imagem fílmica também passa a ser composta a partir dos mesmos princípios causais, e os elementos que a produzem, interna ou externamente, se tornam submissos à narratividade; isto é, a imagem deve respeitar os parâmetros de transparência.

No entanto, ainda dentro desse cinema, pode-se observar a presença de obras que fogem a essa regra de transparência e passam a colocar em evidência os dispositivos fílmicos que compõem a imagem, de forma a exaltar a própria expressão da linguagem cinematográfica, acima da linguagem ficcional, como vemos em *Disque M para matar*, de Alfred Hitchcock. Contudo, a demanda narrativa realista mantém-se como o objetivo maior dessa construção, apoiada no plano, ou seja, na composição da imagem a partir da noção de um quadro, ou espaço de reconstrução da realidade a partir de uma visão. Apesar da dominância do cinema clássico, outras expressões surgiram ao longo da história do cinema, como as vanguardas, trazendo diferentes formas representativas, muitas delas fugindo à imposição narrativa e dramática que o clássico consolida.

A partir dos anos 70, na já deflagrada crise do clássico, e após o surgimento e o “esvaziamento” do cinema moderno, quando o cinema contemporâneo promove uma

releitura das expressões anteriores, esse cinema da pós-modernidade, torna-se uma radicalização dos cinemas que surgiram na modernidade. O que o cinema contemporâneo irá trazer, configura-se como uma expressão de múltiplas vertentes, que tentam, a partir de formas distintas, dar continuidade ou romper com padrões representativos do cinema.

Ao analisarmos a multiplicidade de expressões desse cinema, no qual a vertente do fluxo e a do cinema pós-clássico são algumas dessas formas distintas, que se estabelecem em um mesmo momento, percebemos que o cinema atual põe em discussão suas próprias possibilidades de expressão, afetando indelevelmente a noção de *mise-en-scène*. A oposição, “plano *versus* fluxo”, suscitada por que Stéphane Bouquet, pode ser entendida como uma das articulações que surgem no cinema contemporâneo; que ainda apresenta ainda outras formas de questionamento e expressão do dispositivo fílmico. Como apontam Mauro Baptista e Fernando Mascarello (2008), essas expressões transitam tanto entre esses dois polos, quanto se expandem de forma diversa, dentro de classificações como o do cinema maneirista, ou as releituras do cinema moderno, entre outras expressões.

Nesses “novos” cinemas, a cena fílmica ocupa um lugar distinto do status que lhe cabia no clássico e mesmo no cinema moderno. Muitas razões podem ser apontadas como relevantes e até decisivas para essa mudança na contemporaneidade, entre as quais, a do desenvolvimento tecnológico, que deu mobilidade à câmera, agilidade ao corte, e multiplicou as possibilidades de efeitos através da montagem e dos processos de finalização, proporcionando um reposicionamento da *mise-en-scène* no cinema; e resultando muitas vezes na sua submissão à expressão do dispositivo técnico. É possível ainda identificamos escolas, movimentos e realizadores que buscaram suas próprias formas de expressão, algumas baseadas na encenação, outras, no potencial estético do cinema. Todas essas visões são certamente importantes e se poderiam ser largamente exploradas, como razões que levaram o cinema a sua condição atual.

Esses casos fazem parte de uma confrontação mais abrangente, que se coloca no cinema atual, entre uma visão tradicional de cinema representativo, que institui como modelo de expressão a composição do quadro, a partir de demandas narrativas e dramáticas, orientada pela noção de reconstituição de um ponto de vista e por imposições realísticas próprias; e um cinema que repensa as bases desse esquema tradicional, a começar pela própria noção de plano (como quadro), elemento fundamental na própria consolidação do cinema clássico, e se baseia na própria forma expressiva do dispositivo fílmico, desvencilhado da exigência narrativa. Este novo

“regime da arte cinematográfica” lida então tanto com uma expressão fortemente representativa do cinema, como com a expressão calcada no dispositivo, na expressão que desnatura o cinema de um regime de representatividade mimética.

Ao problematizar a noção de *mímesis*, esse cinema gera formas que podemos compreender, a partir do modelo conceituado por Hans-Thies Lehmann (2007), isto é o pós-dramático. É um cinema no qual a imagem não mais fornece o lugar de composição causal do drama, nos oferecendo um espaço de dissoluções das instâncias dramáticas, como o personagem, o espaço — os cenários não replicam necessariamente uma expectativa de realidade desse espaço, mas geralmente evocam sensações, fluxos de corpos, movimentos etc — e de tempo, que se torna tema e objeto de intervenção do cineasta. A noção de plano, em termos de lugar e duração dramática, já não se aplica a este cinema.

O representativo ainda fulgura neste cinema, a partir da “releitura” dos conceitos de drama e narratividade que diversas obras fílmicas apresentam. Se por um lado, a causalidade dramática ainda sublinha diversas produções fílmicas, desde o pós-clássico, ao maneirismo de alguns cinemas, e a *mímesis* é ainda a forma básica da representação; por outro, os realizadores que produzem essas formas, parecem fazer essa releitura das regras narrativas do cinema clássico, apresentando um deslocamento das instâncias textuais e imagéticas. Em diversas cinematografias, por exemplo, particularmente as que se inscrevem no conceito de *high concept*, há uma supervalorização do diálogo (texto falado), que subordina assim, a imagem à suas necessidades, tornando-as, muitas vezes redundante ilustração daquilo que é falado — como já ocorria com o som.

A desnarrativização no cinema representativo contemporâneo, entretanto, ocorre também em outros níveis, que envolvem, assim como no cinema de fluxo, a valorização da expressão do dispositivo, em detrimento da dramatização através da imagem. Isto é, ainda que se tratando de um cinema baseado no plano, e na imagem composta sob intenções dramáticas de encenação, essa vertente do cinema contemporâneo subordina a representação a um aspecto narrativo menor — ou seja, de menor importância causal —, principalmente através da articulação da montagem, e da fragmentação que esta provoca no espaço, no corpo e no tempo. A câmera é outro dispositivo manipulado neste sentido, em obras que se baseiam na extração de enquadramentos, movimentações e posicionamentos que desafiam as normas causais e transparentes do drama clássico, como vemos em cinematografias que evidenciam tanto o aspecto tecnológico do dispositivo, como o da desenvoltura da câmera, em ambos os casos, não havendo uma

obrigação narrativa na imagem produzida. Há neste cinema um evidente deslocamento do plano como elemento de fundação do drama no cinema.

O conceito de descentralização do plano na constituição do discurso fílmico, e de todas as instâncias que se apoiam nele — como as composições de espaço e tempo —, modificam ainda a própria noção de reconstituição de um ponto de vista que o cinema carregou a partir do clássico. No cinema contemporâneo, conceitos como o de Stéphane Bouquet sobre o cinema de fluxo, instituem que não é mais um ponto de vista da realidade que este cinema reconstrói, mas uma expressão sensória, não necessariamente ligada a uma relação de realismo, composta pelo realizador. “O objetivo dos cineastas-artistas é antes produzir um mundo a partir de um Princípio primeiro, claramente enunciado, do que observar o mundo real, sob o risco de organizá-lo ao redor de um ponto de vista (posição clássica do cinema de autor)” (*apud* OLIVEIRA JR., 2010, p.88).

Retomando a noção tradicional de *mise-en-scène* que encontramos em René Prédal (2008), na qual o autor descreve um duplo entendimento para este dispositivo — o trabalho no set e todo o processo de criação cênica —, e em ambos os casos relacionado este dispositivo a uma reconstrução da realidade, a partir da visão do encenador; podemos entender que na contemporaneidade, esse conceito se estende apenas a algumas vertentes do cinema. A noção de que a *mise-en-scène* passa a se definir em um desdobramento que vai além do trabalho na criação e orquestração cênicas no set, vindo a se concretizar apenas na etapa e finalização; ou seja, a *mise-en-scène* que “engloba praticamente todo o conjunto da criação cinematográfica” (PRÉDAL, 2008, p.9), é exatamente o espaço que se alarga na contemporaneidade, na atuação do diretor, para a construção de seu olhar, através do domínio dos dispositivos de inserção no pós-cênico.

A *mise-en-scène* consiste assim da expressão de um olhar pessoal sobre o mundo, da representação do real de tal maneira que ele (O REAL) ganha sentido através da operação da comunicação estética, ou seja, justamente pela maestria dos meios específicos no sentido restrito do termo (PRÉDAL, 2008, pp.9-10)⁹⁸.

Muitos dos autores que abordamos restringem-se a uma definição da *mise-en-scène* a partir de sua configuração clássica. Todavia, neste estudo, buscamos entender as mudanças que ocorrem nessa forma cênica tradicional na contemporaneidade, e de que

⁹⁸ Tradução nossa. No original: « *La mise en scène consiste alors à exprimer un regard personnel sur le monde, à représenter le réel de telle façon qu'il prenne sens par l'opération de la communication esthétique, c'est à dire justement, par la maîtrise des moyens spécifique du sens restreint du terme* ».

formas isso afeta o espaço reservado ao realizador. Isto é, são as próprias modificações que ocorrem no cinema contemporâneo e no paradigma da *mise-en-scène*, que alteram a posição do encenador.

Os diversos autores que abordamos apontam distintamente essas modificações que afetam a cena fílmica contemporânea, como na relação entre a visão do realizador e a reconstituição da realidade, identificada neste sentido por Prédal e em sentido diverso por Stéphane Bouquet; ou no uso do corte “não natural” da montagem de choque, ou na aproximação antidramática da câmera, como percebe Jacques Aumont (2006). Ou ainda, nas mudanças de apelo temático, muitas vezes voltados para questões menos dramáticas e mais subjetivas e íntimas. A relação que o cinema manteve com o real — desde o primeiro cinema —, como forma de representá-lo através do cênico, das relações dramáticas entre os corpos, cores e linhas que ocupam a imagem, se mostra assim, reconfigurada na contemporaneidade por esses diversos.

Mantendo o entendimento de um duplo regime artístico, que também governa a arte cinematográfica na contemporaneidade, presenciamos em algumas vertentes, o cinema que mantém a cena como o resultado de uma reconstituição da realidade, inclusive com a retomada de formas anteriores, com no caso do cinema de Clint Eastwood, ou o surrealismo dos filmes de David Lynch. Este cinema opera narrativas que buscam expressões convincentes de suas propostas realistas. Trata-se de uma produção contemporânea que se apoia no aprimoramento da manipulação do dispositivo fílmico, com o intuito de produzir expressões estéticas máximas de realismo, que garantam a crença no universo proposto pelo filme.

Por outro lado, emerge neste mesmo espaço, um outro cinema, agindo no sentido da recusa à representatividade tradicional, que traça com o real uma relação diversa, onde a cena, ou mesmo a imagem fílmica não retomam a noção de reconstituição da uma visão da realidade — podemos ver essa “fuga” do realismo também no cinema de Lynch, e mais obviamente no de Wong Kar-wai. Aumont (2008) fala do “fim da encenação” como uma nova condição em que o cinema opera na contemporaneidade, quando a preocupação maior dos realizadores não está em erigir uma cena — como nos moldes clássicos —, mas em evocar sensações através da imagem, ou do choque entre elas. A desdramatização que se impõe nesse cinema desloca o diretor de seu espaço tradicional de quase um “tradutor do real”, para um “criador” ou “evocador” de experiências estéticas.

O cinema, em sua história, já nos fez testemunhar a insurgência de expressões que, antes da contemporaneidade, fugiam ao dramático e ao narrativo, e mais do que

isso, buscavam atingir a sensação, mais do que a produção de sentidos, do que podemos citar como exemplos, o cinema experimental, ou mesmo as incursões dos artistas da Pop-Art no cinema, entre outras expressões. O que o cinema contemporâneo apresenta, e o que o mantém como uma expressão reconhecida como tal, é a manutenção de bases desse meio na articulação dos dispositivos fílmicos — a montagem, a câmera, personagens, cenografia, direção de arte, iluminação e demais elementos —, e a intenção narrativa — que não se dissolve completamente no cinema. Frente a esse aparato está o diretor fílmico, com suas intenções artísticas e sua visão, para construção de uma visualidade — mesmo que ela não se aplique exatamente ao que entendemos como uma cena dramática.

O questionamento lançado por Jacques Aumont, sobre o fim da *mise-en-scène*, se refere dessa forma, à tradição da encenação que o cinema clássico instituiu como dominante até os anos 50/60; todavia, ainda que se apresente de forma fragmentada na contemporaneidade, podemos encontrá-la incutida em diversas expressões fílmicas. David Bordwell (2008) entende que a configuração da *mise-en-scène* na atualidade não estaria relacionada necessariamente ao momento histórico, mas fundamentalmente ao estilo dos realizadores, tornado-se uma expressão em grande parte individual. Ambos os autores, no entanto, apontam para um cinema onde a força da imagem fílmica não se remete mais no drama intrinsecamente, mas sim, a uma preocupação com a forma estética dessa imagem — o que podemos entender como um nível plástico de expressão dessa imagem.

O cinema contemporâneo apresenta assim, uma faceta múltipla, a partir do surgimento de rupturas no cerne representativo desta arte, abrindo espaço para questionamentos que levam o cinema a se voltar para os seus próprios meios de produzir experiências estéticas, criando expressões que agora habitam também a superfície da imagem e não só sua profundidade dramática.

A *mise-en-scène* fílmica se traduz, dessa forma, na pós-modernidade, a partir de um conjunto de oposições: o plano e o fluxo, a montagem (na fragmentação, no corte não naturalizado, de apelo estético) e a *mise-en-scène* (o conjunto unitário); a importação de linguagens particularmente representativas, como o teatro e a literatura, e a busca pela expressão calcada na expressão dos dispositivos fílmicos e de outras formas expressivas, ou influências, em seus aspectos não narrativizantes. Essa é uma compreensão do cinema, que o situa entre dois regimes artísticos, como conceitua Jacques Rancière — entre os quais o cinema parece ter sempre oscilado, desde o primeiro cinema —, o representativo, onde funda sua expressão narrativa máxima até

hoje; e o estético, que questiona — em formas distintas do primeiro cinema —, uma expressão voltada para as próprias possibilidades estéticas desse meio. No entanto, de uma forma geral na atualidade, o cinema ainda mantém sua base representativa, dramática e narrativa, como vemos em *Menina de ouro*, *Avatar*, *2046*.... Buscar compreender como o cinema se modificou na sua expressão total na pós-modernidade, é talvez encarar essa atual configuração como um “terceiro regime” dessa arte, ou como denomina Jacques Aumont (2006), um “terceiro cinema”.

O que percebemos ao longo do estudo, é que o cinema contemporâneo se mostra em completo e complexo movimento de suas bases, em busca de novas expressões. Esse cinema lança novas preocupações ao estudo da arte cinematográfica, que buscam compreender que caminhos ele traçará daqui para frente, como ele se desdobrará e ao que ele poderá dar continuidade. A *mise-en-scène*, em seus moldes clássicos terá realmente o fim preconizado por Jacques Aumont, ou, como vemos no presente, se manterá como base da expressão fílmica sob uma roupagem (um estilo) contemporânea, como insinua David Bordwell (2008)? Como se posicionará o diretor fílmico em relação à obra? Como se dá e qual será sua contribuição, a partir de um cinema que questiona a representação tradicional? Como ele irá atuar? Que novas possibilidades de expressão o cinema poderá trazer, a partir da exploração tecnológica, estética e narrativa (ou não narrativa)?

O que somam todos esses questionamentos, é a busca por um entendimento maior: estamos realmente em um novo momento de rompimento para o cinema, assim como ocorreu entre o primeiro cinema e o cinema clássico? Ou seja, estaríamos realmente frente a uma nova expressão fílmica que começa a se esboçar? Ou, enfim, seria este um “terceiro cinema”, como denomina Aumont?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBANO, Lucilla. **Il secolo della regia: la figura e il ruolo del regista nel cinema**. Veneza: Marsilio, 2004.
- ALLEGRI, Luigi. **La drammaturgia de Diderot a Beckett**. Roma-Baú: Editora Laterza, 2006.
- ARISTÓTELES. **Arte poética**. Trad. Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2003.
- AUMONT, Jacques et alii. **A estética do filme**. São Paulo: Papirus, 1994.
- _____. **A imagem**. Campinas: Papirus, 2002.
- _____. (dir). **La mise en scène**. Bruxelas: De Boek Université, 2000.
- _____. **O cinema e a encenação**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2006.
- _____. **O olho interminável**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- _____. **Moderno? Porque o cinema se tornou a mais singular das artes**. São Paulo: Papirus, 2007.
- _____.; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papirus, 2006.
- BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BAPTISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando. **Cinema mundial contemporâneo**. Campinas: Papirus Editora, 2008.
- BAUDRILLARD, Jean. **Senhas**. Rio de Janeiro: Difel, 2001.
- BAZIN, André. **O Cinema: Ensaios**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Obras Escolhidas. Volume 1. São Paulo: Brasiliense: 1996.
- BERNARDET, Jean-Claude. **O autor no cinema**. São Paulo: Brasiliense. 1994.
- _____. **O que é cinema?**. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- BISKIND, Peter. **Easy riders, raging bulls: Como a Geração sexo-drogas-e-rock'n'roll salvou Hollywood**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2009.
- BORDWELL, David. **Figuras Traçadas na luz: A encenação no cinema**. Campinas: Papirus Editora, 2008.

_____. **Narration in fiction film**. Madison: University of Wisconsin, 1985.

_____. **On the history of film style**. Cambridge: Harvard University Press, 1999.

_____. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: RAMOS, Fernão Pessoa. **Teoria Contemporânea do cinema: Documentário e Narratividade Ficcional (Vol. II)**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005b.

_____; THOMPSON, Kristin. **Film Art**. 6. ed. Nova York: McGraw-Hill, 2008.

_____; _____. **Film History: An introduction**. 2. ed. Nova York: McGraw-Hill, 2003.

BROWN, Blain. **Cinematography: theory and practice: imagemaking for cinematographers**. Burlington: Elsevier Science, 2002.

BURCH, Noël. **Práxis do cinema**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992. (Coleção Debates, nº 149).

CAROLL, Noël. **Theorizing the movie image**. Nova York: Cambridge University Press, 1996.

CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

CAUGHIE, John. **Theories of authorship: a reader**. Londres: BFI, 1981.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (org.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

COMOLLI, Jean-Louis. **Cine contra espetáculo seguido de Técnica e ideologia (1971-1972)**. Buenos Aires: Manantial Texturas, 2010.

COSTA, Flávia C.. **O Primeiro Cinema: Espetáculo, narração e domesticação**. São Paulo: Azougue Editorial, 2005.

DANCYGER, Ken. **Técnicas de Edição para Cinema e Vídeo**. São Paulo: Campus, 2007.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento: Cinema 1**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

- _____. **A imagem-tempo: Cinema 2.** São Paulo: Editora Brasiliense, 2005.
- EINSENSTEIN, Sergei; NIJNY, Vladimir. **Leçons de mise-en-scène.** Paris : La Fémis, 1989.
- GAUDREAU, André. **From Plato to Lumière: Narration and Monstration in Literature and Cinema.** Toronto: University of Toronto, 2009.
- GIBBS, John. **Mise-en-scène: film style and interpretation.** Londres: Wallflower, 2003.
- GOMBRICH, E. H. **Arte e Ilusão: Estudos sobre la psicología de la representación pictórica.** Madri: Debate, 2002.
- _____. **História da arte.** Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- _____. **Los usos de las imágenes.** Cidade do México: Phaidon Press, 2003.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Rio de Janeiro: DP&A, 1999.
- HAMUS-VALLÉE, Réjane. **Les effets spéciaux.** Paris: Cahiers du cinéma, 2004.
- KATZ, Steven D.. **Film directing: Shot by shot.** Stoneham: Focal Press, 1991.
- KAWIN, Bruce F.. **How movies work.** Los Angeles: University of California Press, 1992.
- LACASSIN, Francis. **Pour une contre-histoire du cinéma.** Essai. Lyon: Institut Lumière/Actes Sud, 1994.
- LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático.** São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- LOBRUTTO, Vincent. **The filmmaker's guide to Production Design.** Nova York: Allworth Press, 2002.
- LUHR, William; LEHMAN, Peter. **Authorship and the narrative in the cinema: Issues in contemporary aesthetics and criticism.** Nova York: Putman, 1977.
- MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica.** Trad. Lauro António e Maria Eduarda Colares. Lisboa: Dinalivro, 2005.
- MARTINS. Jade G. D..Teatro e Cinema: Potencialidades e cruzamentos. In: MOSTAÇO, Edélcio (org.). **Para uma história cultural do teatro.** Cap. 8. Florianópolis: Design editora, 2010.

- MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. São Paulo: Papirus, 2006.
- MCMAHAN, Alison. **Alice Guy Blaché: Lost visionary of the cinema**. New York: Continuum, 2002.
- METZ, Christian. **A significação no cinema**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006. (Coleção Debates, nº 54).
- MOURLET, Michel. **Sur un art ignoré: La mise en scène comme langage**. Paris: Ramsay, 2008.
- PASTA JR., José Antônio. **Apresentação**. In: LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PAVIS, Patrice. Le personnage romanesque, théâtral et filmique (capítulo VIII). In: **Vers une théorie de la pratique théâtrale: voix et images de la scène**. Lille: Septentrion, 2000.
- PERKINS, V. F.. **Film as Film: Understanding and judging Movies**. Cambridge: Da Capo Press, 1993.
- PLATÃO. O mito da caverna In: **A república**. Tradução de Enrico Corvisieri. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1997.
- PRÉDAL, René. **Esthétique de la mise en scène**. Paris: Cerf-Corlet, 2007.
- PUCCI JR. , Renato Luiz. **Cinema brasileiro pós-moderno: O neon-realismo**. Porto Alegre: Sulina, 2008.
- RAMOS, Fernão Pessoa. **Teoria Contemporânea do cinema: Pós-estruturalismo e filosofia analítica (Vol. I)**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005a.
- _____. **Teoria Contemporânea do cinema: Documentário e Narratividade Ficcional (Vol. II)**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005b.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo: Editora 34, 2009.
- RICKITT, Richard. **Special Effects: The History and Technique**. Nova York: Billboard Books, 2007.
- ROUBINE, Jean-Jacques. O nascimento do teatro moderno. In. **A linguagem de encenação teatral**. (Cap. 1). Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

SADOUL, Georges. **História do cinema mundial** (Vol. I). São Paulo: Livraria Martins Editora, 1963.

SCHATZ, Thomas. **O Gênio do Sistema: A Era dos Estúdios em Hollywood**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SHØLLHAMMER, Karl Erik. À procura de um novo realismo: Teses sobre a realidade em texto e imagem hoje. In: _____; OLINTO, Heidrun Krieger. *Literatura e Mídia*. Rio de Janeiro: Edições Loyola, 2002.

SINGER, Ben. **Melodrama and modernity: early sensational cinema and its contexts**. New York: Columbia University Press, 2001.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno: 1880-1950**. São Paulo: Cosac e Naify, 2001.

TRUFFAUT, François; SCOTT, Helen. **Hitchcock/Truffaut: entrevistas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1991.

_____. **O olhar e a cena**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

Monografias, textos e outras publicações:

AMARAL, Marcela. **Alice Guy and the Narrative Cinema: Narrativity and Pioneering in Early Cinema**. In: BULL, Sofia; SÖDERBERGH, Astrid. **Not so silent: Women in cinema before sound** (pp.60-66). Estocolmo: ACTA Universitatis Stockholmiensis, Stockholm Studies in Film History 1, 2010.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro Pós-Dramático e Teatro Político**. Trad.: Raquel Imanishi. **Sala Preta**—Revista do Departamento de Artes Cênicas/USP, São Paulo, n. 3, p. 9 – 19, 2003.

OLIVEIRA JR., Luiz Carlos Gonçalves de. **O cinema de fluxo e a *mise-en-scène***. 2010. 161 f. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) – Departamento de Cinema, Rádio e Televisão, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

RIBEIRO, Martha de Mello. **Pirandello operador da personagem teatral: O humor nas máscaras discrepantes.** 2003. 133 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Arte) - Instituto de Artes e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói.

SILVA, Sônia Maria O. da. O jogo cênico de Marienbad : marcas do teatro na narrativa fílmica. **Caligrama** - Revista de Estudos e Pesquisas em Linguagem e Mídia, São Paulo, v. 2, n. 1, jan.-abr. 2006. Disponível em: <http://www.eca.usp.br/caligrama/edicao_4.htm>. Acesso em : 16 jul. 2011.

Referências da Internet:

COMOLLI, Jean-Louis; KANTCHEFF, Christophe. Penser la forme. Politis, Paris, 22 out. 2009. Seção Culture. (Entrevista com Jean-Louis Comolli). Disponível em: < <http://www.editions-verdier.fr/v3/oeuvre-cinemacontrespectacle.html> >. Acesso em: 10 mai. 2011.

SÍTIO IMDB, base de dados sobre cinema. Disponível em: <<http://www.imdb.com>>. Acesso em 30 de jan. 2011.

SÍTIO BFI, British Film Institute, base de dados sobre cinema. Disponível em: <<http://www.bfi.org.uk>>. Acesso em 15 de mai. 2011.

SÍTIO Gaumont-Pathé Archives, base de dados sobre as produções nos arquivos Pathé-Gaumont. Disponível em: <<http://www.gaumontpathearchives.com>>. Acesso em 15 de mai. 2011.

SÍTIO do Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, dicionário online. Disponível em: <<http://www.priberam.pt>>. Acesso em 22 de jun. 2011.

SÍTIO dos Dicionários de Línguas Online. Disponível em <<http://www.wordreference.com>>. Acesso em 27 de jun. 2011.

http://www.proz.com/kudoz/french_to_english/cinema_film_tv_drama/1236329-raccord.html

Filmografia:

2046 - Os segredos do amor (2046). Direção: Wong Kar-wai. Produção: Wong Kar-wai e outros. Intérpretes: Tony Leung Chiu Wai, Li Gong, Faye Wong, Takuya Kimura, Ziyi Zhang, Carina Lau, Maggie Cheung e outros. Roteiro: Wong Kar-wai. Hong Kong, China, Alemanha, França, Itália: Jet Tone Films, Shanghai Film Group Corporation, Orly Films, Paradis Films e outras, 2004. 1 disco (129 min), DVD, son., cor. pp. 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 180.

ALGIE, the miner. Direção: Alice Guy; Edward Warren; Harry Schenck. Produção: Alice Guy. Intérprete: Billy Quirk. EUA: Solax Film Company, 1912. (10 min.), vídeo, mudo, P. e B.. pp. 8, 80, 81, 82, 84, 85, 86, 88, 154.

AMOR à flor da pele (Fa yeung nin wa). Direção: Wong Kar-wai. Produção: Wong Kar-wai e outros. Intérpretes: Maggie Cheung, Tony Leung Chiu Wai, Ping Lam Siu, Tung Cho 'Joe' Cheung, Rebecca Pan e outros. Roteiro: Wong Kar-wai. Hong Kong, França: Jet Tone Films, Paradis Films, Block 2 Pictures, 2000. 1 disco (129 min), DVD, son., cor. p. 160.

ASCENSOR para o cadafalso (Ascenseur pour l'échafaud). Direção: Louis Malle. Produção: Jean Thuillier. Intérpretes: Jeanne Moreau, Maurice Ronet, Georges Pujouly; Yori Bertin; Jean Wall; e outros. Roteiro: Roger Nimier; Louis Malle. França: Nouvelles Éditions de Films (NEF), 1958. 1 disco (88 min.), DVD, son., P. e B. p. 133.

AVATAR (Idem). Direção: James Cameron. Produção: James Cameron; Jon Landau. Intérpretes: Sam Worthington; Zoe Saldana; Sigourney Weaver; Stephen Lang; Michelle Rodriguez e outros. Roteiro: James Cameron. EUA: Twentieth Century Fox Film Corporation, 2009. 1 disco (162 min.), DVD, son., cor.. pp. 10, 39, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 153, 154, 155, 159, 166, 169, 172, 180.

BAILE, O (Le bal). Direção: Ettore Scola. Produção: Franco Committeri, Mohammed Lakhdar-Hamina, Giorgio Silvagni. Intérpretes: Étienne Guichard, Régis Bouquet, Francesco De Rosa, Arnault LeCarpentier, Liliane Delval, Martine Chauvin e outros. Roteiro: Ruggero Maccari, Jean-Claude Penchenat, Furio Scarpelli, Ettore Scola. Itália,

França, Argélia: Massfilm, Cinéproduction, e outras, 1983. 1 disco (112 min.), DVD, son., cor. p. 128.

BEIJO roubado, Um (My Blueberry Nights). Direção: Wong Kar-wai. Produção: Wong Kar-wai; Jacky Pang Yee Wah. Intérpretes: Jude Law; Norah Jones; Chad R. Davis; Rachel Weisz; Natalie Portman e outros. Roteiro: Wong Kar-wai; Lawrence Block. Hong Kong/China/França: Block 2 Pictures; Jet Tone Production; Lou Yi Ltd.; Studio Canal, 2007. 1 disco (95 min.), DVD, son., Cor.. pp. 77.

CACHÉ. Direção: Michael Haneke. Produção: Veit Heiduschka e outros. Intérpretes: Daniel Auteuil, Juliette Binoche, Maurice Bénichou, Annie Girardot, Bernard Le Coq e outros. Roteiro: Michael Haneke. Itália, França, Áustria, Alemanha, EUA: Les Films du Losange, Wega Film e outras, 2005. 1 disco (117 min), DVD, son., cor. p. 138.

CENDRILLON ou la pantoufle merveilleuse. Direção: Georges Méliès. Produção: Charles Pathé. Intérpretes: Louise Lagrange, Jacques Feyder, Marthe Vinot. França: Georges Méliès, Star Film, 1912. (desaparecido), mudo, P. e B. p. 51.

CENDRILLON. Direção: Georges Méliès. Produção: Georges Méliès. Intérpretes: Georges Méliès, Jeanne D'Alcy, Barral, Bleurette Bernon, Carmely, Depeyrou. França: Georges Méliès, Star Film, 1899. (6 min.), vídeo, mudo, P. e B. pp. 51, 52, 53, 53, 62.

CIDADÃO Kane (Citizen Kane). Direção: Orson Welles. Produção: Orson Welles. Intérpretes: Orson Welles; Joseph Cotten; Dorothy Comingore; Agnes Moorehead; Ruth Warrick e outros. Roteiro: Herman J. Mankiewicz; Orson Welles. EUA: Mercury Productions; RKO Radio Pictures, 1941. 1 disco (119 min.), DVD, son., P. e B. pp. 58, 76, 77, 90, 94, 95,130, 136.

CIDADE dos sonhos (Mulholland Dr.). Direção: David Lynch. Produção: Neal Edelstein, Tony Krantz, Michael Polaire e outros. Intérpretes: Naomi Watts, Laura Harring, Ann Miller, Dan Hedaya, Justin Theroux e outros. Roteiro: David Lynch. EUA, França: Les Films Alain Sarde, Asymmetrical Productions, Babbo Inc., Canal+, The Picture Factory, 2001. 1 disco (147 min.), DVD, son., cor. pp. 139, 160.

DEMÔNIO das onze horas, O (Pierrot le fou). Direção: Jean-Luc Godard. Produção: Georges de Beauregard. Intérpretes: Jean-Paul Belmondo, Anna Karina, Graziella Galvani e outros. Roteiro: Jean-Luc Godard. França, Itália: Films Georges de Beauregard, Rome Paris Films, Société Nouvelle de Cinématographie (SNC), Dino de Laurentiis Cinematografica, 1965. 1 disco (110 min), DVD, son., cor. pp. 132, 160.

DESPREZO, O (Le mépris). Direção: Jean-Luc Godard. Produção: Georges de Beauregard, Carlo Ponti, Joseph E. Levine. Intérpretes: Brigitte Bardot, Michel Piccoli, Jack Palance, Giorgia Moll, Fritz Lang e outros. Roteiro: Jean-Luc Godard. França, Itália: Les Films Concordia, Rome Paris Films, Compagnia Cinematografica Champion, 1963. 1 disco (103 min.), DVD, son., cor. p. 132.

DEUS e o diabo na terra do sol. Direção: Glauber Rocha. Produção: Luiz Augusto Mendes, Luiz Paulino Dos Santos e outros. Intérpretes: Geraldo Del Rey, Yoná Magalhães, Othon Bastos, Maurício do Valle, Lidio Silva e outros. Roteiro: Walter Lima Jr., Glauber Rocha, Paulo Gil Soares. Brasil: Copacabana Filmes, Luiz Augusto Mendes Produções Cinematográficas, 1964. 1 disco (115 min.), DVD, son., P. e B. p. 134.

DIÁRIOS de motocicleta. Direção: Walter Salles. Produção: Michael Nozik, Edgard Tenenbaum, Karen Tenkhoff e outros. Intérpretes: Gael García Bernal, Rodrigo De la Serna, Mercedes Morán, Jean Pierre Noher, Lucas Oro, Marina Glezer e outros. Roteiro: Jose Rivera. Brasil, Argentina, USA e outros: FilmFour, South Fork Pictures, Tu Vas Voir Productions e outras, 2004. 1 disco (126 min.), DVD, son., cor. p. 136.

DISQUE M para matar (Dial M for Murder). Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Alfred Hitchcock. Intérpretes: Ray Milland; Grace Kelly; Robert Cummins; John Williams e outros. Roteiro: Frederick Knott. EUA: Warner Bros. Pictures, 1954. 1 disco (105 min.), DVD, son., cor. pp. 108, 110, 111, 112, 113, 114, 116, 117, 118, 119, 130, 140, 149, 154, 174.

DO outro lado (Auf der anderen Seite). Direção: Fatih Akin. Produção: Fatih Akin, Klaus Maeck, Andreas Thiel, Jeanette Würl e outros. Intérpretes: Nurgül Yesilçay, Baki Davrak, Tuncel Kurtiz, Hanna Schygulla, Patrycia Ziolkowska, Nursel Köse e outros.

- Roteiro: Fatih Akin. Alemanha, Turquia, Itália: Anka Film, Dorje Film e outras, 2007. 1 disco (116 min.), DVD, son., cor. p. 136.
- ELEGIA de Osaka (Naniwa erejî). Direção: Kenji Mizoguchi. Produção: Masaichi Nagata. Intérpretes: Isuzu Yamada; Seiichi Takegawa; Chiyoko Okura; Shinpachiro Asaka; Benkei Shiganoya; e outros. Roteiro: Yoshikata Yoda. Japão: Daiichi Eiga, 1936. 1 disco (89 min.), DVD, son., P. e B. p. 193.
- ESCAMOTAGE d'une dame au théâtre Robert Houdin. Direção: Georges Méliès. Produção: Georges Méliès. Intérpretes: Georges Méliès, Jeanne D'Alcy. Montagem: Georges Méliès. França: Théâtre Robert-Houdin, 1896. (1 min.), vídeo, mudo, P. e B. pp. 8, 13, 14, 22, 26, 27, 28, 32, 38, 40, 44, 45, 46, 48, 154.
- HISTÓRIA real, Uma (The Straight Story). Direção: David Lynch. Produção: Neal Edelstein, Mary Sweeney e outros. Intérpretes: Richard Farnsworth, Sissy Spacek, Jane Galloway Heitz, Joseph A. Carpenter, Donald Wiegert, Harry Dean Stanton e outros. Roteiro: John Roach, Mary Sweeney. EUA, França, Reino Unido: Les Films Alain Sarde, Asymmetrical Productions, Canal+, The Picture Factory e outras, 1999. 1 disco (112 min), DVD, son., cor. p. 139.
- HOMME de tête, Un. Direção: Georges Méliès. Produção: Georges Méliès. Intérpretes: Georges Méliès. Montagem: Georges Méliès. França : Star Film, 1898. (8 min.), vídeo, mudo, P. e B. pp. 47, 48, 51.
- INCOMPREENSÍVEIS, Os (Les quatre cents coups). Direção: François Truffaut. Produção: François Truffaut. Intérpretes: Jean-Pierre L aud, Claire Maurier, Albert R emy, Guy Decombe, Georges Flamant e outros. Roteiro: François Truffaut. França: Les Films du Carrosse, S dif Productions, 1959. 1 disco (99 min.), DVD, son., P. e B. pp. 132, 134, 159.
- INTRUSO, O (L'intrus). Direção: Claire Denis. Produção: Humbert Balsan e outro. Intérpretes: Michel Subor, Grégoire Colin, Yekaterina Golubeva, Bambou, Florence Loiret Caille, Lolita Chammah e outros. Roteiro: Claire Denis, Jean-Pol Fargeau. França: Ognon Pictures e outras, 2004. 1 disco (130 min), DVD, son., cor. p. 169.

JEJUM de amor (His girl Friday). Direção: Howard Hawks. Produção: Howard Hawks. Intérpretes: Cary Grant; Rosalind Russell; Ralph Bellamy; Gene Lockhart; Porter Hall; e outros. Roteiro: Charles Lederer. EUA: Columbia Pictures Corporation, 1940. 1 disco (92 min.), DVD, son., P. e B. pp. 104, 105, 106, 110, 119, 121, 134.

JULES E JIM - Uma mulher para dois (Jules et Jim). Direção: François Truffaut. Produção: François Truffaut. Intérpretes: Jeanne Moreau, Oskar Werner, Henri Serre, Vanna Urbino, Serge Rezvani, Anny Nelsen e outros. Roteiro: François Truffaut, Jean Gruault. França: Les Films du Carrosse, Sédif Productions, 1962. 1 disco (105 min.), DVD, son., P. e B. p. 132.

MARCA DA MALDADE, A (Touch of Evil). Direção: Orson Welles. Produção: Albert Zugsmith. Intérpretes: Charlton Heston, Janet Leigh, Orson Welles, Joseph Calleia, Akim Tamiroff, Joanna Moore e outros. Roteiro: Orson Welles. EUA: Universal International Pictures, 1958. 1 disco (95 min), DVD, son., P. e B.. p. 130.

MATRIX (The Matrix). Direção: Andy Wachowski, Lana Wachowski. Produção: Joel Silver e outros. Intérpretes: Keanu Reeves, Laurence Fishburne, Carrie-Anne Moss, Hugo Weaving, Gloria Foster, Joe Pantoliano e outros. Roteiro: Andy Wachowski, Lana Wachowski. EUA, Austrália: Silver Pictures, Warner Bros. Pictures e outras, 1999. 1 disco (136 min.), DVD, son., cor. pp. 136, 153.

MENINA de ouro (Million Dollar Baby). Direção: Clint Eastwood. Produção: Clint Eastwood, Paul Haggis, Tom Rosenberg, Albert S. Ruddy e outros. Intérpretes: Clint Eastwood, Hilary Swank, Morgan Freeman, Jay Baruchel, Lucia Rijker, Margo Martindale e outros. Roteiro: Paul Haggis. EUA: Warner Bros. Pictures, Malpaso Productions, Albert S. Ruddy Productions e outras, 2004. 1 disco (132 min), DVD, son., cor. pp. 145, 147, 148, 149, 151, 153, 154, 155, 159, 160, 169, 172, 180.

MONSTRE, Le. Direção: Georges Méliès. Produção: Georges Méliès. Intérpretes: Georges Méliès. França: Star Film, 1903. (2 min.), vídeo, mudo, P. e B. pp. 8, 13, 18, 19, 21, 22, 23, 26, 27, 28, 38, 44, 45, 46, 48, 51, 52, 154.

NADA é sagrado (Nothing Sacred). Direção: William A. Wellman. Produção: David O. Selznick. Intérpretes: Carole Lombard; Fredric March; Charles Winninger; Walter

Connolly; Sig Ruman; e outros. Roteiro: Ben Hecht; Robert Carson; Moss Hart; Sidney Howard; George S. Kaufman; David O. Selznick; William A. Wellman. EUA: Selznick International Pictures, 1937. 1 disco (77 min), DVD, son., P. e B.. p. 101.

NAISSANCE, la vie e la mort du Christ, La. Direção: Alice Guy. Produção: Victorin-Hippolyte Jasset. França: Société des Etablissements L. Gaumont, 1906. Video, mudo, P. e B.. p. 79.

PACTO de sangue (Double Indemnity). Direção: Billy Wilder. Produção: Joseph Sistrom. Intérpretes: Fred MacMurray; Barbara Stanwyck; Edward G. Robinson; Porter Hall; e outros. Roteiro: Billy Wilder; Raymond Chandler. EUA: Paramount Pictures, 1944. 1 disco (107 min), DVD, son., P. e B. pp. 101, 102.

PARIS nous appartient. Direção: Jacques Rivette. Produção: Roland Nonin. Intérpretes: Betty Schneider, Giani Esposito, Françoise Prévost, Daniel Crohem, François Maistre, Brigitte Juslin e outros. Roteiro: Jacques Rivette, Jean Gruault. França: Ajym Films, Les Films du Carrosse, 1961. 1 disco (141 min), DVD, son., P. e B. p. 133.

PÁSSAROS, Os (The Birds). Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Alfred Hitchcock. Intérpretes: Tippi Hedren; Suzanne Pleshette; Rod Taylor; Jessica Tandy; Veronica Cartwright; e outros. Roteiro: Evan Hunter. EUA: Universal Pictures; Alfred J. Hitchcock Productions, 1963. 1 disco (119 min), DVD, son., cor. p. 118.

PETIT poucet, Le. Direção: Vincent Lorant-Heilbronn (?). França: Pathé Frères, 1905. mudo, P. e B. pp. 61, 62, 63, 65.

PETIT poucet, Le. Direção: Segundo de Chomón. Roteiro: Segundo de Chomón. França: Pathé Frères, 1909. (13 min.), vídeo, mudo, P. e B. p. 61.

PSICOSE (Psico). Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Alfred Hitchcock. Intérpretes: Anthony Perkins; Vera Miles; John Gavin; Janet Leigh; Martin Balsam; e outros. Roteiro: Joseph Stefano. EUA: Shamley Productions, 1960. 1 disco (109 min.), DVD, son., P. e B.. p. 117.

REGRA do jogo, A (La règle du jeu). Direção: Jean Renoir. Produção: Jean Renoir. Intérpretes: Nora Gregor; Paulette Goddard; Mila Parély; Odette Talazac; Marcel Dalio; e outros. Roteiro: Jean Renoir. França: Nouvelles Éditions de Films (NEF), 1939. 1 disco (110 min), DVD, son., P. e B.. p. 93.

REPAS de bébé. Direção: Louis Lumière. Produção: Auguste Lumière, Louis Lumière. Intérpretes: Andrée Lumière, Auguste Lumière, Marguerite Lumière. Montagem: Louis Lumière. França: Lumière, 1895. (1 min), vídeo, mudo, P. e B.. p. 35.

ROSETTA. Direção: Jean-Pierre e Luc Dardenne. 1999. Produção: Jean-Pierre Dardenne, Luc Dardenne, Laurent Pétin, Michèle Pétin e outro. Intérpretes: Émilie Dequenne, Fabrizio Rongione, Anne Yernaux, Olivier Gourmet, Bernard Marbaix, Frédéric Bodson e outros. Roteiro: Jean-Pierre e Luc Dardenne. França, Bélgica: ARP Sélection, Canal+, Centre National de la Cinématographie e outras, 1999. 1 disco (95 min), DVD, son., cor. pp. 138, 153.

SEWER, The. Direção: Alice Guy; Edward Warren. Produção: Alice Guy. Intérpretes: Darwin Karr; Magda Foy; William Leverton; John Leverton. Roteiro: Henri Ménessier. EUA: Solax Studio, 1912. (20 min.), mudo, P. e B.. p. 84.

TOURO indomável (Raging Bull) Direção: Martin Scorsese. Produção: Robert Chartoff, Irwin Winkler e outros. Intérpretes: Robert De Niro, Cathy Moriarty, Joe Pesci, Frank Vincent, Nicholas Colasanto, Theresa Saldana, Mario Gallo e outros. Roteiro: Paul Schrader, Mardik Martin. EUA: United Artists, Chartoff-Winkler Productions, 1980. 1 disco (129 min.), DVD, son., P. e B./cor. p. 153.

TREM mistério (Mystery train). Direção: Jim Jarmusch. Produção: Jim Stark e outros. Intérpretes: Masatoshi Nagase, Youki Kudoh, Screamin' Jay Hawkins, Cinqué Lee, Rufus Thomas, Jodie Markell e outros. Roteiro: Jim Jarmusch. EUA, Japão: JVC Entertainment Networks, Mystery Train, 1989. 1 disco (110 min.), DVD, son., cor. p. 155.

VELUDO azul (Blue velvet). Direção: David Lynch. Produção: Fred C. Caruso e outro. Intérpretes: Isabella Rossellini, Kyle MacLachlan, Dennis Hopper, Laura Dern, Hope

Lange, Dean Stockwell e outros. Roteiro: David Lynch. EUA: De Laurentiis Entertainment Group, 1986. 1 disco (120 min), DVD, son., cor. p. 139.

VIAGEM à lua (Le voyage dans la lune). Direção: Georges Méliès. Produção: Georges Méliès. Intérpretes: Georges Méliès, Jeanne D'Alcy, Victor André, Bleurette Bernon, Brunnet, Henri Delannoy, e outros. Montagem: Georges Méliès. França: Star Film, 1902. (8 min.), vídeo, mudo, P. e B. p. 51.

VIE et la passion de Jésus Christ, La (Idem). Direção: Ferdinand Zecca; Lucien Nonguet. Intérpretes: Madame Moreau; Monsieur Moreau. França: Pathé Frères, 1903. (44 min.), vídeo, mudo, P. e B. pp. 51, 95.

VIVER a vida (Vivre sa vie). Direção: Jean-Luc Goddard. Produção: Pierre Braunberger. Intérpretes: Anna Karina, Sady Rebbot, André S. Labarthe, Guylaine Schlumberger, Gérard Hoffman, Monique Messine e outros. Roteiro: Jean-Luc Godard. França: Les Films de la Pléiade, Pathé Consortium Cinéma., 1962. 1 disco (80 min), DVD, son., P. e B. p. 132.

VOYAGE de Gulliver à Lilliput et Chez les Géants, Le. Direção: Georges Méliès. Produção: Georges Méliès. França : Georges Méliès, 1902. (4 min.), vídeo, mudo, P. e B. (colorizado) pp. 7, 48, 49, 52, 53.