

Bertrand Lira & Simone de Macedo
Organizadores

A MISE EN SCÈNE CINEMATOGRAFICA

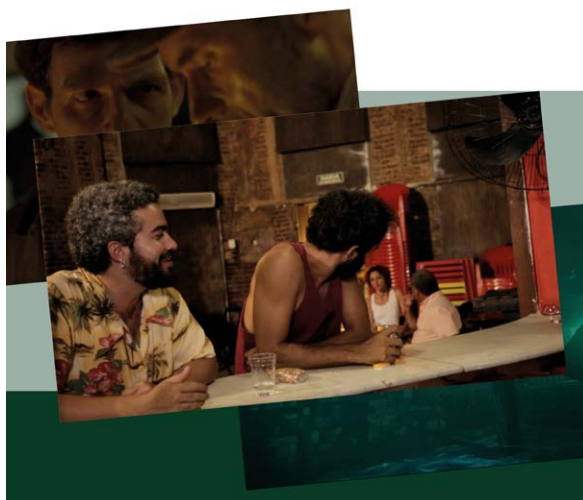
Algumas abordagens



Bertrand Lira & Simone de Macedo
Organizadores

A mise en scène cinematográfica

Algumas abordagens



Marca de Fantasia
Paraíba - 2019

A mise en scène cinematográfica: algumas abordagens

Bertrand Lira & Simone de Macedo
Organizadores
2019 - Série Veredas, 42



MARCA DE FANTASIA

Rua Maria Elizabeth, 87/407
João Pessoa, PB. 58045-180
marcadedefantasia@gmail.com
www.marcadedefantasia.com

A editora Marca de Fantasia é uma atividade da Associação Marca de Fantasia e do NAMID - Núcleo de Artes e Mídias Digitais do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFPB

Diretor/Editor/Design: Henrique Magalhães

Conselho Editorial

Adriana Amaral - Unisinos/RS; Adriano de León - UFPB; Alberto Pessoa - UFPB; Edgar Franco - UFG; Edgard Guimarães - ITA/SP; Gazy Andraus, Pós-doutoramento na FAV-UFG; Heraldo Aparecido Silva - UFPI; José Domingos - UEPB; Marcelo Bolshaw - UFRN; Marcos Nicolau - UFPB; Marina Magalhães - Universidade Losófona do Porto; Nilton Milanez - UESB; Paulo Ramos - UNIFESP; Roberto Elísio dos Santos - USCS/SP; Waldomiro Vergueiro, USP; Wellington Pereira, UFPB



Universidade Federal da Paraíba



Uma publicação do Gecine - Grupo de Estudos em Cinema e Audiovisual do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFPB
Coordenador: Bertrand Lira

Capa: Cenas dos filmes “O filho de Saul”, “Rua sórdida”, “A forma da água”

Imagens usadas exclusivamente para estudo de acordo com o artigo 46 da lei 9610, sendo garantida a propriedade das mesmas a seus criadores ou detentores de direitos autorais.

ISBN 978-85-67732-99-2

Sumário

- 5. Apresentação
- 12. Planificação e *mise en scène*:
o close como recurso de desdramatização
Bertrand Lira
- 36. *A horse! A horse! My kingdom for a horse!*:
A metalinguagem a serviço da(s) *mise en scène(s)*
do longa *Ricardo III – Um ensaio*
Esmejoano Lincol França
- 61. O estilo cinematográfico e a expansão do universo fílmico
em obras do diretor Guillermo del Toro
Helder Bruno Mendonça
- 81. As diferentes instâncias narrativas em *Poesia sem fim*
de Alejandro Jodorowsky
Agamenon Porfirio
- 101. O sensorial no cinema contemporâneo:
A mise en scène do cinema de fluxo presente em *A mulher sem cabeça*
Jonas Gonzaga da Costa Junior
- 128. *Mise en scène*, linguagem e realismo:
a concepção estética de *Rua sórdida*
Leonardo Gonçalves
- 148. Rupturas no tempo e no espaço na montagem
de *Divina providência* (1983), de Sérgio Bianchi
Simone de Macedo

Apresentação

A *mise en scène*, como um aspecto fundamental na construção da narrativa fílmica, acompanha a história do cinema. Conceito original do teatro, significa encenação, colocar em cena, atributos de um diretor teatral, encarregado das escolhas que compõem um espetáculo e que implicam a sua concepção nos domínios do texto a ser interpretado pelos atores e atrizes, seus gestos e movimentos no palco, o figurino, a maquiagem, o cenário e a iluminação que os envolvem.

Como observa Aumont (2011), a encenação sempre estará na raiz da arte cinematográfica. O cinema se apropriou dessa arte milenar e acrescentou outros dois elementos fundamentais, que definiram a chamada sétima arte: a cinematografia e a montagem. Segundo Bordwell e Thompson (2013), enquanto a *mise en scène* consiste em tudo “o que” é colocado em cena para ser filmado, a cinematografia, “literalmente, escrita em movimento”, corresponde à maneira “como será filmado o que está em cena, como será filmado o plano, o que inclui “três áreas de escolha: (1) os aspectos fotográficos do plano, (2) o enquadramento e (3) a duração do plano” (p. 273). Já a montagem, de acordo com os mesmos autores, pode ser considerada “como a coordenação de um plano com o seguinte” (p. 350), a partir de escolhas do diretor sobre a construção do espaço, do tempo, do

ritmo e da dimensão gráfica. É com a montagem que surge a narrativa cinematográfica propriamente dita, para Gaudreault e Jost (2009), justamente por essa possibilidade de manipulação e controle do tempo e espaço necessários a qualquer narrativa.

Seguindo a concepção de Gaudreault e Jost (2009), boa parte dos autores da presente coletânea entende que a *mise en scène* engloba os diversos domínios da produção de um filme: a encenação propriamente dita (iluminação, cenário, figurino, maquiagem, atores em cena etc.), a cinematografia (a câmera e sua presença na cena), a montagem e o som, porque são fruto de escolhas orquestradas por um diretor (*metteur-en-scène*) na construção de uma narrativa e de suas significações. Esse diretor, “meganarrador fílmico” ou “grande imagista”, nos termos de Gaudreault e Jost, controla as “instâncias” do “mostrador fílmico” (voltado para a encenação e a filmagem/enquadramento) e do “narrador fílmico” (responsável pela montagem, que organiza os planos). “Em um nível superior, ‘a voz’ dessas duas instâncias seria de fato modulada e regrada por esta instância fundamental que seria, então, ‘o meganarrador fílmico’ responsável pela ‘meganarrativa’ – o filme” (2009, p. 75). Nesta perspectiva, a investigação de nossos autores trata a *mise en scène* como o processo inteiro de construção de um filme, para compreender as escolhas do diretor a partir de sua experiência em determinado contexto de produção e de suas afiliações a determinadas escolas e estilos. Entendem que, desta forma, é possível identificar e compreender possíveis tendências estilísticas no cinema contemporâneo que possam revelar uma certa sensibilidade coletiva característica do momento.

Outra parte dos autores da presente coletânea, baseada na concepção de Bordwell e Thompson (2013) ou de Bordwell apenas (2008), não discorda que o diretor é o responsável por todas as decisões da encenação à pós-produção. Também não discorda que haja uma profunda relação entre a *mise en scène* e a cinematografia, por exemplo, bem como, entre ambas e a montagem e o som. Porém, entendem que existem “quatro técnicas cinematográficas: duas técnicas [que] estão relacionadas à tomada propriamente, *mise en scène* e cinematografia; à montagem, técnica que diz respeito à relação plano a plano; e a relação do som com as imagens fílmicas” (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 203, grifos dos autores). Nesta perspectiva, embora o diretor também faça escolhas relativas a todas as técnicas, não recebe nenhuma denominação especial para o controle exercido sobre cada uma delas. Desta forma, os autores da presente coletânea, que se pautam por essa visão, consideram em suas análises, a *mise en scène* (figurino, cenário, atores e tudo o mais que tem origem na prática teatral) em sua relação com a cinematografia, mais especificamente com o enquadramento, que consiste em uma de suas “áreas de escolha” – e que, por sua vez, envolve a distância e o ângulo da câmera em relação ao objeto, o quadro móvel e o espaço dentro e fora de campo, dentre outros. Ao analisarem a “relação plano a plano”, isto é, a montagem, os autores consideram os resultados de escolhas de *mise en scène* e de cinematografia que interferem na construção do espaço e do tempo, tais como: a movimentação e o olhar dos atores, que geram *raccords*; o uso da escala de planos (diminuição gradativa da distância do enquadramento) etc.

De qualquer forma, seja entendendo o diretor como o “grande imagista” que controla a “mostração” e a “narração” filmicas, seja entendendo o diretor como o profissional que faz escolhas sobre a *mise en scène*, a cinematografia, a montagem e o som, os artigos da presente coletânea discutem como a *mise en scène* contribui para a produção de sentido. Para tanto, agregam à análise da mesma outros aspectos que fazem parte de suas pesquisas.

Foi um longo percurso, de 2016 até aqui, o qual se concretiza parcialmente com a publicação deste *e-book*, que reúne artigos dos investigadores (estudantes e professores) de nosso grupo de pesquisa Gecine (Grupo de estudos em cinema e audiovisual), que se debruçaram sobre algumas obras cinematográficas nacionais e estrangeiras para analisar aspectos da sua direção. Nosso intuito é continuar a investigar filmes contemporâneos que se desviem do padrão de *mise en scène* adotado no grosso da produção cinematográfica que chega ao circuito de exibição comercial das salas de cinema e disponibilizada nas tevês por assinatura.

Os estudos teóricos na área de cinema têm privilegiado, nos últimos anos, a investigação no campo da *mise en scène*. Embora o volume de publicações especificamente sobre o tema ainda seja reduzido, percebemos que há um interesse, cada vez maior, em discutir as escolhas estéticas de cineastas, isoladamente ou em afinidade com uma determinada escola ou movimento de cinema. Dois estudiosos de cinema, um nos Estados Unidos (David Bordwell) e outro na França (Jacques Aumont), vêm dedicando suas pesquisas na direção de um entendimento das diferentes possibilidades de *mise en*

scène criadas pelos diretores de cinematografias diversas no mundo. Tentamos seguir esse caminho.

Assim, no primeiro artigo, intitulado *Planificação e mise en scène: o close como recurso de desdramatização*, Bertrand Lira procura discutir o uso do *close* em *O filho de Saul* (László Nemes, 2015), que tem um propósito inverso ao usual no cinema, empregando-o de forma predominante não para hiperdramatizar a encenação, mas, ao contrário, para negar ao espectador ações fortes da trama e arrefecer o drama.

No segundo artigo, *A horse! A horse! My kingdom for a horse!* A metalinguagem à serviço da(s) *mise en scène(s)* do longa *Ricardo III – Um ensaio*, Esmejoano Lincol França busca a relação entre a *mise en scène* e o discurso metalinguístico presente no filme *Ricardo III – Um ensaio (1996)*. Concentra-se em entender como os desdobramentos ficcionais na narrativa misturam ficção e realidade e como este fenômeno ajuda a construir e enriquecer a sua *mise en scène* ficcional e documental. Como aporte teórico, recorre também à teoria literária, para compreender a construção de um texto metalinguístico e suas implicações na fixação de limites entre o real e o ficcional.

No terceiro artigo, *O estilo cinematográfico e a expansão do universo fílmico em obras do diretor Guillermo del Toro*, Helder Bruno Mendonça discute um fenômeno que ocorre em obras autorais do cineasta mexicano, envolvendo *O Labirinto do fauno* e *A forma da água*: o fenômeno de expansão do universo. Este último se desenvolve, principalmente, graças aos elementos da *mise en scène*, que podem fazer com que dois filmes, que a princípio não demonstram

compartilhar uma continuidade narrativa, se comuniquem através de elementos estilísticos que podem ser percebidos pelo público.

No quarto artigo, intitulado *As diferentes instâncias narrativas em Poesia sem fim de Alejandro Jodorowsky*, Agamenon Porfirio procura analisar as marcas dêiticas das instâncias narrativas presentes no filme, que é uma espécie de autobiografia fílmica e retrata parte da adolescência e juventude do diretor chileno. Para tanto, recorre aos estudos de narratologia e ao conceito de *mise en scène* como operador analítico. Valendo-se, em seu percurso teórico, de autores como Gérard Genette, François Jost, André Gaudreault e David Bordwell.

No quinto artigo de nossa coletânea, *O sensorial no cinema contemporâneo: A mise en scène do cinema de fluxo presente em A mulher sem cabeça*, Jonas Gonzaga da Costa Junior investiga a extensão da relação entre a estética de fluxo e a *mise en scène* através da análise do filme *A mulher sem cabeça (2008)*, de Lucrecia Martel, visto que é através da oposição a seu conceito clássico que alcança as noções que possibilitam sua definição. Para isto, busca agrupar as noções mais presentes dentro do cinema contemporâneo, situando o cinema de fluxo entre as produções atuais e elencando as características que o definem.

No sexto artigo, *Mise en scène, Linguagem e Realismo: a concepção estética de Rua sórdida*, Leonardo Gonçalves analisa a construção da *mise en scène* no curta-metragem *Rua sórdida (2018)*, de sua própria autoria, trazendo sua complexa relação no desenvolvimento do ideal estético alvejado pelo diretor/cineasta. Partindo das reflexões de Turner (1997), Bordwell (1989), Martin (1993), entre outros,

pretende com o presente estudo avançar nas discussões do conceito de *mise en scène* enquanto amálgama das diversas capacidades expressivas que dão forma e autonomia ao filme.

No sétimo e último artigo, *Rupturas no tempo e no espaço na montagem de Divina providência (1983)*, de Sérgio Bianchi, Simone P. de Macedo procura analisar alguns procedimentos de montagem, ligados à construção do espaço e do tempo, adotados por Sérgio Bianchi, na segunda sequência do filme *Divina providência (1983)*, com destaque para o recurso da “montagem paralela”. Valendo-nos da perspectiva de análise de Bordwell e Thompson (2013), seu objetivo é verificar se a organização dos planos, resultante das escolhas do diretor, aproxima-se mais de uma “montagem em continuidade”, clássica, hollywoodiana, ou de uma “montagem em descontinuidade”, que busca romper com o padrão clássico.

Bertrand Lira e Simone de Macedo
Organizadores

Planificação e *mise en scène*: o close como recurso de desdramatização

Bertrand Lira

Introdução

A planificação é uma etapa imprescindível à *mise en scène* no cinema, que se completa com outros procedimentos originários do teatro, tais como deslocamentos, olhares, falas, cenário e figurinos dos atores em cena. Como sublinha Aumont (2011, 59, grifo do autor), “uma encenação *de cinema* se define, inseparavelmente, pelo ponto de vista adotado sobre a acção e pela própria acção”. Este ponto de vista é a posição da câmara no ato de registro da cena, fazendo do espaço, do tempo e do acaso o tripé de sustentação da *mise en scène*. A combinação de planificação (decupagem) e a orquestração dos atores em cena (encenação), suas atitudes diante da câmara, fazem da *mise en scène* o veículo da narrativa (BORDWELL, 2008). Diretores como Mizoguchi e Angelopoulos, ainda segundo Bordwell, optaram, nos seus esquemas usuais de *mise en scène*, por posicionar a câmara de forma distanciada da ação, utilizando planos abertos buscando

Bertrand Lira é Prof. Dr. do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFPB.
e-mail: lirabertrand@gmail.com

“desdramatizar” a ação, isto é, arrefecer o drama na cena. O oposto a esse procedimento seria representar a ação num primeiro plano (*close*), explicitando sentimentos e emoções dos personagens, o que “hiperdramatizaria” o conteúdo da cena. Pretendemos discutir aqui o uso do *close* com um propósito inverso ao usual em *O filho de Saul* (László Nemes, 2015), cuja narrativa emprega de forma predominante o plano fechado, o que, teoricamente, hiperdramatizaria a encenação. No entanto, o *close* tem aqui o propósito de negar ao espectador ações fortes da trama. Estas ações muitas vezes não estão no campo, acontecendo fora dele, e quando estão no plano são ofuscadas pelo enquadramento fechado num personagem (majoritariamente no protagonista), que ocupa grande parte do campo, e também pela ausência de profundidade de campo nas demais áreas do quadro.

No cinema clássico hollywoodiano, a partir dos anos 1960, Bordwell observa uma prática disseminada de planos aproximados de rostos porque, segundo o autor, “A montagem fundada na lógica da continuidade foi reestruturada quanto à escala de planos e dinamizadas, e o drama foi concentrado nos rostos – particularmente olhos e bocas. (...) Não é de estranhar que, para a maioria dos manuais de interpretação, o que importa na representação são a voz e o rosto” (2008, p. 51). O que percebemos em *O filho de Saul*, ao longo de seus 107 minutos de duração, não é o uso do *close* com sua função habitual de revelar o drama do personagem inscrito em suas expressões faciais. Isso acontece em raros momentos do filme, como veremos mais adiante. A focalização aproximada no protagonista tem outra finalidade. O enquadramento em plano fechado, segundo Marcel Martin,

constitui uma das contribuições específicas mais prestigiosas do cinema (...), é no primeiro plano do rosto humano que se manifesta o poder de significação psicológico e dramático do filme, e é esse tipo de plano que constitui a primeira, e no fundo a mais válida, tentativa de cinema interior” (2007, p. 38-39).

Contraditoriamente, veremos que *O filho de Saul* utiliza o primeiro plano em quase toda a extensão de sua narrativa, colada em Saul (Géza Röhrig) cujo “ponto de vista” nos leva a imergir no universo medonho, caótico e nefasto apresentado pela narrativa. Laurent Jullier aponta no cinema várias acepções do termo “ponto de vista” que abrangem cinco campos distintos. Aqui, utilizaremos a acepção de ponto de vista “a partir do qual, se se trata de imagens narrativas, a história é contada (o que a narratologia trata sob a designação de ‘focalização’)” (2015, p. 73). É através do ponto de vista de Saul que a história é narrada e o que vemos e ouvimos é o que Saul testemunha.

Mis en scène: encenação e planificação

Para os fins da presente análise, propomos aqui amarrar o conceito de *mise en scène* da forma que a compreendemos e passaremos a utilizar ao longo dessa abordagem. O que apreciamos num filme acabado é o resultado de uma série procedimentos e escolhas durante um complexo processo que envolve todo um trabalho de profissionais especializados, a partir da escrita do roteiro, filmagens, montagem e finalização. Termo emprestado do teatro, a *mise en scène*, nesse campo, diz respeito à “colocação em cena”, isto é, o papel primordial do encenador teatral, a partir de um texto escrito

ou adaptado para o meio. “Para isso, faz-se então apelo a atores cuja tarefa será fazer reviver, *ao vivo* (aqui e agora), diante dos espectadores, as diversas peripécias que se supõe *tenham vivido* (dantes e em outros lugares) os personagens que esses atores personificam” (GAUDREULT e JOST, 2009, p. 40, grifos do autor).

À função do encenador nos moldes do teatro seria o equivalente, na narrativa cinematográfica, ao papel da instância que Gaudreault designa de “mostrador fílmico”, responsável pela encenação e enquadramento/filmagem (articulação dos fotogramas) que junto à segunda instância, o “narrador fílmico” (encarregado da articulação entre os planos, a saber, a montagem), formam a figura do “meganarrador fílmico” ou “grande imagista”. Segundo os autores, “Em um nível superior, “a voz” dessas duas instâncias seria de fato modulada e regada por esta instância fundamental que seria, então, “o meganarrador fílmico” responsável pela “meganarrativa” – o filme” (2009, p. 75).

A encenação, no entender de Aumont (2011), é a operação que reúne o trabalho de articulação dos atores, suas falas (os ritmos de elocução), seus deslocamentos, gestos e expressões, guarda-roupa, cenário e iluminação. Por sua vez, a planificação, segundo o autor, consiste de “uma fragmentação da continuidade da narrativa, que a ‘corta’ [*découpe*] em pedaços mais pequenos, cada qual com uma unidade (em geral, no sentido mais clássico: unidade de lugar, de tempo, de acção)” (2011, p. 57). Em outras palavras, a planificação se ocupa do ato mais propriamente cinematográfico, o da captura de uma cena a partir de um ponto de vista específico. No “primeiro cinema”, um ponto de vista único, frontal, centralizado, e, posteriormente, com a articulação entre os planos, surgem variados pontos

de vista sobre uma cena, modulando tempo e espaço em uma mesma locação ou entre diferentes espaços, quando da consolidação do cinema narrativo, período em que se dá a filmagem em função da montagem. A planificação, portanto, é a escolha, entre diversas possibilidades, de deslocar a câmera para estabelecer um ponto de vista sobre a cena, decidir por um determinado tipo de enquadramento (tamanho do plano) e ângulo de tomada, isto é, uma posição para a câmera, o que é especificamente cinematográfico. Bordwell e Thompson assinalam que

O enquadramento pode afetar poderosamente a imagem por meio (1) do tamanho e da forma do quadro, (2) da maneira como o quadro define o espaço dentro e fora do campo, (3) da maneira como o enquadramento impõe a distância, o ângulo e a altura de um ponto de vista à imagem e (4) da maneira como o enquadramento pode se deslocar interagindo com a *mise-en-scène* (2013, p. 299).

Em *Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema*, Bordwell (2008) reconhece a inexistência entre cineastas, críticos e teóricos de um consenso em torno do termo *mise en scène*, adotado pelos críticos como equivalente à direção, englobando todos os procedimentos de uma filmagem até a finalização (montagem e trilha sonora) de um filme e seu resultado na tela. O autor nos informa que os críticos dos *Cahiers du Cinéma*, contemporâneos de Bazin, terminaram por fazer a separação entre *mise en scène* e montagem. No entanto, os jovens críticos que gravitavam em torno da publicação preferiram abordar a *mise en scène* simultaneamente como processo e produto. Assim, com este entendimento,

A *mise-en-scène* compreende todos os aspectos da filmagem sob a direção do cineasta: a interpretação, o enquadramento a iluminação, o posicionamento da câmera. Portanto, os diretores de Hollywood, que nem sempre escrevem os roteiros dos filmes e talvez nem tenham direito a opinar sobre a montagem, ainda assim podem decididamente dar forma ao filme na fase da *mise-en-scène*. O termo também se refere ao resultado na tela: a maneira como os atores entram na composição do quadro, o modo como a ação se desenrola no fluxo temporal (BORDWELL, 2008, p. 33).

Bordwell, não obstante, especifica nas páginas seguintes o conceito de *mise en scène* que utilizará para discutir o estilo dos cineastas Louis Feuillade, Kenji Mizoguchi, Theo Angelopoulos e Hou Hsiao-shien e dos filmes que formam o corpus da sua análise, aproximando seu entendimento da concepção de Bazin. Para Bordwell, “o essencial sentido técnico do termo denota cenário, iluminação, figurino, maquiagem e atuação dos atores dentro do quadro. (...) A movimentação da câmera diz respeito à cinematografia, não constituindo uma característica do que é filmado” (2008, p. 36).

Utilizaremos o termo *mise en scène* para se referir à articulação dessas duas operações produtoras de significado: a encenação e a planificação, sem fazer a dicotomia entre estes dois processos já que a direção cinematográfica (*mise en scène*), limitando-se aqui apenas ao ato de filmagem (*mis-en-shot*), envolve esses dois momentos. Para Aumont (2011, p. 60-62), “uma ‘boa’ planificação é a que sabe associar a lógica e a inventividade, a coerência dos pontos de vista e a sua variedade a continuidade do olhar e sua expressividade”.

Na nossa análise dos procedimentos de *mise en scène* adotados em *O filho de Saul*, enfatizaremos as opções estilísticas de Lászlo Nemes

na sua primeira narrativa cinematográfica de longa-metragem, visto que até o momento o cineasta só havia dirigido curtas-metragens e exercido a função de assistente de direção em longas do conterrâneo húngaro de Béla Tarr. O que nos interessa aqui são as escolhas do diretor (*metteur-en-scène*) por uma planificação majoritariamente em plano fechado com foco seletivo, pouca profundidade de campo e uso frequente de longos planos-sequências móveis, passando ao largo da decupagem clássica e sua montagem em continuidade intensificada. Aquela modalidade onde o diretor, em função da montagem, decupa uma cena em diversos planos únicos, isolando personagens e objetos de um determinado espaço cênico, estabelecendo diversos pontos de vista sobre a ação dramática. As decisões estilísticas de Nemes – uma delas inusitada, porque dominante ao longo de todo o filme – estão em função da história e de seu conteúdo.

O filho de Saul focalização e planificação

A ação de *O filho de Saul* se passa integralmente no campo de extermínio nazista de Auschwitz-Birkenau, baseado num acontecimento real de 1944. Um garoto escapa de um “banho” na câmara de gás e é sufocado então por um oficial nazista até a morte. A cena é presenciada por Saul (Géza Röhrig) que fica profundamente tocado e sai do seu estado de quase letargia, decidindo resgatar o corpo do garoto para enterrá-lo dentro de um ritual judeu. Num contexto de horror e desespero, podemos ler nesse gesto nobre uma forma de redenção de Saul que integra o *Sonderkommando* e, como anunciam os créditos iniciais do filme, era o “termo utilizado nos campos de

concentração para designar prisioneiros com status especial, também chamados de “portadores do segredo”. Os membros de um *Sonderkommando* eram separados do resto. Eram mortos após alguns meses de trabalho”.

O filme tem início com essa premissa e o espectador passa a acompanhar a jornada e o martírio de Saul a partir do momento dessa decisão que, se descoberta, antecipará sua condenação. A busca obcecada por um rabino entre os prisioneiros tem uma explicação na religião judaica, como observa Ilana Feldman: “Se levarmos em conta que, para a tradição judaica, a inscrição do nome na forma do sepultamento é um de seus momentos estruturantes, salvar um morto da anulação mais extrema e radical seria salvar a humanidade”¹.

A “adoção” desse filho simbólico desperta em Saul a humanidade e o tira do seu estado de torpor, aniquilado pelo trabalho desumano de encaminhar prisioneiros para as câmeras de gás, arrastar seus corpos para a cremação e a limpeza da sujeira macabra que resta desse inferno inimaginável e irrepresentável. *Noite e neblina* (Alain Resnais, 1954) talvez tenha sido o primeiro a representar o horror dos campos de extermínios nazistas com imagens reais da libertação, ao final da Segunda Guerra, dos prisioneiros sobreviventes e dos milhares de corpos não incinerados e abandonados em valas. O que surpreende em *O filho de Saul* é a representação do terror sem explicitá-lo. Vislumbramos corpos nus que entram nas câmaras de gás letal e saem sem vida, sem nunca visualizarmos seus rostos. Numa experiência radical de *mise en scène*, Nemes opta por uma planificação dominante

1. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2016/02/1743669-o-irrepresentavel-no-filme-filho-de-saul.shtml>>. Acesso em: 15 abril 2017.

de primeiro plano para focalizar o protagonista e produzir um velamento parcial e, às vezes, total da ação dramática que se desenvolve no plano intermediário ou no plano de fundo, o que provoca um arrefecimento do drama visto que não está visível ao espectador. Todavia, como veremos em alguns momentos do filme, o drama é intensificado justamente porque ocultado (mesmo que parcialmente) do plano imagético, seja porque está fora de campo ou em planos da imagem onde o foco está deliberadamente *flou*.

A opção pelo uso de uma objetiva de distância focal de 40mm próxima à visão do olho humano possibilitou ao diretor de fotografia Mátyás Erdély a operar um enquadramento colado ao personagem e trabalhar com uma escala de diafragmas (nº f/) abertos que permitia fazer um foco seletivo, suavizar ou eliminar completamente a nitidez de determinadas áreas do quadro. Em *O filho de Saul* o que a câmera mostra é o que o personagem presencia.

Vemos o que Saul vê e ouvimos o que ele escuta. Gaudreault e Jost (2009, pp. 167-168) tomam emprestado de Gérard Genette o termo “focalização” para empregá-lo na narrativa cinematográfica, todavia limitando o conceito à quantidade informação que o personagem detém, isto é, para “designar o ponto de vista cognitivo adotado pela narrativa” e reservando o termo “ocularização” (“ponto de vista visual”) para se referir à “relação entre o que a câmera *mostra* e o que o personagem deve *ver*”. A proposta de *O filho de Saul* é a de uma “narrativa com focalização interna fixa”, segundo a tripartição de Gaudreault e Jost (2009, p. 167), “quando a narrativa mostra os acontecimentos como que filtrados pela consciência de um único personagem”, no filme em questão, do personagem Saul.

Depois de um longo *fade-out*, surge a primeira imagem na tela, um campo em plano aberto fora de foco onde vislumbramos algo que se move em direção à câmera. Os sons vão surgindo lentamente: ouvimos ruído de um apito, latido de cães e vozes. Aos poucos reconhecemos figuras humanas até que uma delas surge nítida em primeiríssimo plano (PPP). Um rapaz magro (Saul), fisionomia entre séria e tensa, que vai se misturando com outras pessoas que cruzam o quadro. Saul tem seu casaco marcado com um grande “x” vermelho nas costas. Percebemos que são novos prisioneiros que chegam a um campo de concentração, alguns com uma estrela e outros com um triângulo amarelo aplicados nas vestimentas. A câmera está colada no personagem e o acompanha ora frontalmente, ora de lado, ora por trás dele. Percebemos um trem no fundo do plano e a movimentação da gente – mulheres, com crianças de colo, inclusive – que acabara de desembarcar. O ruído da máquina parece dar seus últimos suspiros misturando com o choro de uma mulher, alaridos, cães que ladram e uma marcha militar de uma fonte não identificada.

Assim será ao longo da extensão de sua narrativa. Essa adesão da câmera ao personagem leva o espectador a uma imersão no inferno de Saul e demais prisioneiros. Duas opções estilísticas de Nemes são marcantes nesta obra: o uso constante do enquadramento em primeiro plano e a narrativa em planos longos (planos-sequências). Para Bordwell e Thompson (2013, p. 337), “o diretor pode guiar a varredura do quadro pelo público usando todos os recursos técnicos da *mise en scène*. Esta é outra maneira de dizer que usar o plano longo muitas vezes coloca mais ênfase na interpretação, no cenário, na iluminação e em outros fatores da *mise en scène*”.

Veremos que poucas vezes o diretor opta pelo esquema plano/contraplano que caracteriza a montagem em continuidade intensificada do cinema clássico. Identificamos em *O filho de Saul*, aproximadamente em seis momentos, o uso do esquema clássico plano/contraplano (um dos recursos técnicos recorrentes da montagem em continuidade intensificada), um deles, na cena em que ficará claro para nós o que moverá o protagonista dali em diante: Saul quer enterrar o garoto segundo o ritual judeu e tenta convencer um rabino a fazê-lo. Todo o diálogo é apresentado em plano e contraplano, ora com Saul de frente e o rabino de perfil, ora com Saul de costas e o rabino de frente (Imagens 1 e 2).

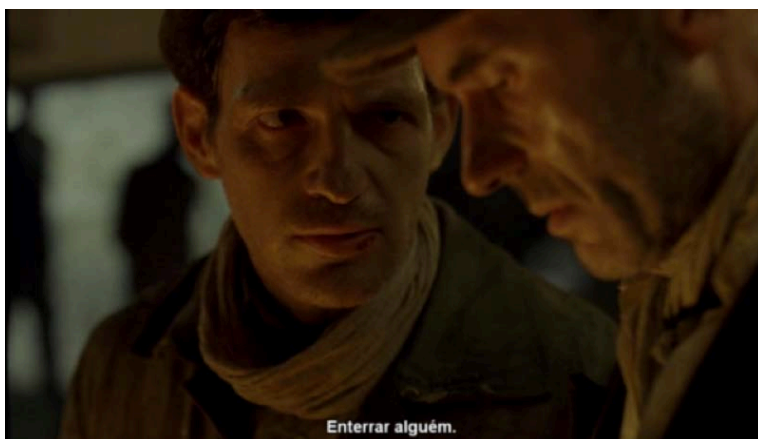


Imagem 1: Plano frontal de Saul que tenta convencer o rabino a enterrar o “filho”. Fonte: fotograma do filme



Imagem 2: Contraplano de Saul enquadrado numa postura dorsal a 3/4. Fonte: fotograma do filme

No último plano deste diálogo, uma figura surge ao fundo até entrar na zona de foco, não há corte (Imagem 3). Outro personagem entra em cena e se aproxima de Saul, mas é interpelado por um terceiro que o leva para um plano intermediário e a zona de foco é



Imagem 3. Personagem entra na zona de foco ao se aproximar de Saul já enquadrado em Primeiro Plano (PP)

levada para o centro, sendo Saul empurrado para o canto esquerdo do quadro fora de foco. O plano passa a ser de conjunto com a ação dramática acontecendo nessa zona intermediária onde se dá o foco seletivo. Saul apenas observa. Aqui temos representado um recurso de *mise en scène*, mais especificamente da planificação, que Bordwell e Thompson denominam de “espaço profundo”, muitas vezes confundido com “profundidade de campo”, quando toda uma cena tem foco nos diversos planos que a compõem. Para os autores,

Espaço profundo é um termo para a maneira como o cineasta encena a ação em vários planos diferentes, independentemente de estarem ou não em foco todos esses planos. (...) Se a profundidade de campo controla as relações de perspectiva determinando quais planos estarão em foco, que escolhas estão abertas ao cineasta? Ele pode optar pelo que geralmente é chamado *foco seletivo* – escolher colocar em foco apenas um plano e deixar enevoados os outros planos (BORDWELL e THOMPSON, 2013, p. 288-289, grifos dos autores).

É o que acontece na cena em questão quando o foco sai de Saul e vai para ação que se passa no seu plano mediano onde o oficial nazista (*kapo*) insulta o prisioneiro judeu. Num primeiro plano “arrojado”, Saul está de costas e fora de foco emoldurando o quadro à esquerda, ocupando seu primeiro terço vertical, e do outro lado à direita, um prisioneiro estabelece um equilíbrio na composição da cena (Imagem 4).

No exemplo a seguir, ao contrário da cena referida acima, o foco seletivo está no protagonista. O oficial só se apresenta com nitidez quando se aproxima de Saul para inquiri-lo. Desta vez, a nossa atenção é requisitada para a reação do personagem Saul enquanto o diá-

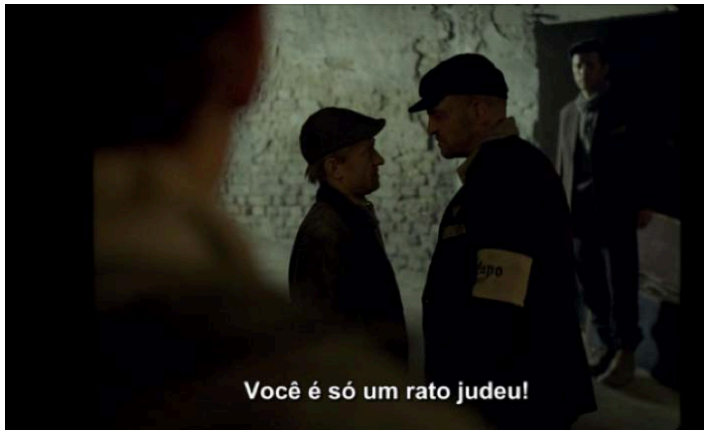


Imagem 4. O foco sai de Saul para a zona intermediária do plano, que agora enquadra os quatro personagens em cena

logo acontece, em sua maior duração, no segundo plano fora de foco (Imagens 5 e 6).

Numa contagem aproximada da quantidade de planos-sequências e suas durações em *O filho de Saul*, observamos a existência de aproximadamente 42 planos longos com uma duração média de 123 segundos por plano-sequência. Obtivemos essa média somando



Imagem 5. Foco seletivo no primeiro plano enfatizando a reação emocional de Saul

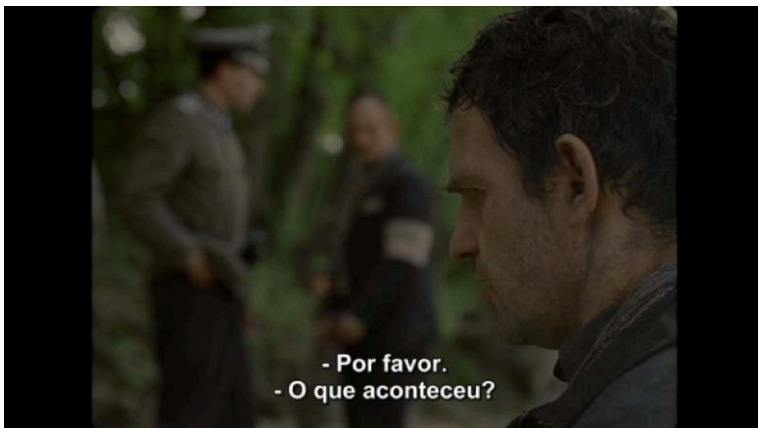


Imagem 6. Drama no segundo plano sem foco

a duração de cada um deles em segundos e dividindo o tempo total pela quantidade de planos. Bordwell observa que

Do começo do cinema sonoro até 1960, a maioria dos filmes de Hollywood continha entre 300 e 700 tomadas, com uma duração média dos planos (doravante DMP) variando entre 8 e 11 segundos. Desde os anos 1960, o ritmo da montagem vem se acelerando sensivelmente; deste modo, a típica DMP que oscilava entre cinco e nove segundos em 1970 caiu para uma variação de três a oito segundos em 1980. Nos anos 1990, essa tendência continua e a velocidade tornou-se ainda maior; vários filmes têm mais de 2 mil tomadas e a DMP vai de dois a oito segundos (BORDWELL, 2008, p. 47-50).

O filme objeto desta análise passa ao largo dessa tendência do estilo clássico. Em raros momentos, o primeiro plano (*close*) ou primeiríssimo plano (*big close*) é utilizado para transmitir as nuances de emoções do personagem. Apenas em quatro momentos o drama é apresentado em planos fechados: no primeiro, a duração de um primeiríssimo plano (PPP) no rosto do protagonista, que observa

comovido o corpo do garoto morto na câmara de gás, tem 25 segundos de duração (Imagem 7). O último *close* do rosto de Saul, com 27 segundos de duração, acontece nos quatro minutos finais do filme. Ele contempla, enternecido, a figura de um garoto que surge na porta do barraco onde os prisioneiros em fuga se abrigaram (Imagem 8). O terceiro, quando um oficial nazista aponta a arma (em primeiro plano) para um integrante do *Sodokommando* denunciado por



Imagem 7. PPP de um rosto com 25s de duração

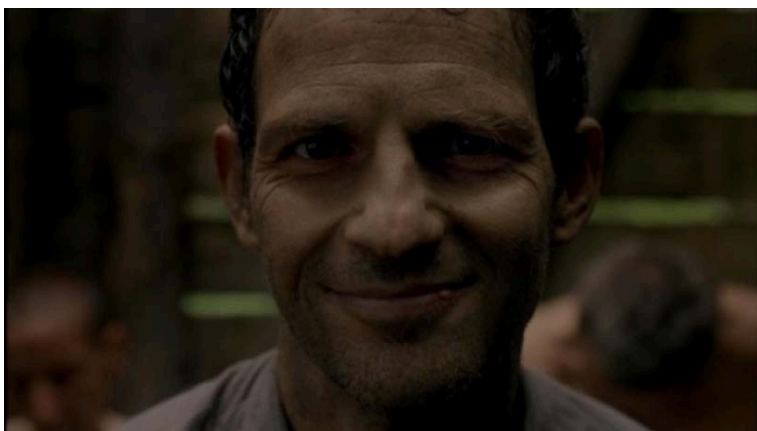


Imagem 8. Último PPP de Saul: 27s de duração

conspiração: o drama é mostrado em foco e expresso no rosto aterrorizado dos prisioneiros no segundo plano (Imagem 9). E por último, quando Saul, em fuga, atravessa a nado um rio na floresta, carregando dentro de um saco o corpo do “filho”. Ao longo da travessia, a câmera cola no personagem em primeiríssimo plano. Saul quase se afoga, perde o corpo do “filho”, mas é salvo por um companheiro do *Sodokommando* (Imagem 10).



Imagem 9. Drama explícito com foco no segundo plano



Imagem 10. Drama explícito com foco no primeiro plano

Reforçamos aqui a perspectiva de Aumont (2011) sobre a planificação como procedimento essencialmente cinematográfico da *mise en scène* com os fins de uma posterior materialização de um texto escrito (roteiro) em imagens e sons. Na etapa inicial, a planificação seria “uma primeira versão da encenação – à qual o verdadeiro <<encenador>>, ou seja, o realizador, confrontado com as realidades da filmagem, dará a forma definitiva” (p. 58). A escolha entre possibilidades de pontos de vista sobre a cena tem uma função na forma da narrativa cinematográfica adotada. Neste sentido, Marcel Martin assinala:

A escolha de cada plano é condicionada pela clareza necessária à narrativa: deve haver adequação entre o tamanho do plano e seu conteúdo material, por um lado (o plano é tanto *maior* ou *próximo* quanto menos coisas há para ver), e seu conteúdo dramático, por outro (o tamanho do plano aumenta conforme sua importância dramática ou sua significação ideológica) (MARTIN, 2007, p. 37).

Com exceção do uso do primeiro plano nos quatro exemplos citados acima, Nemes subverte o uso dos planos fechados, utilizando-os não para expor uma significação do que é mostrado, mas para esconder ou atenuar o conteúdo da ação dramática. Como observa Martin (2007, p. 37), “A maior parte dos tipos de planos não tem outra finalidade senão a comodidade da percepção e a clareza da narrativa. Apenas o *close* ou *primeiríssimo plano* e o *plano geral* têm na maioria das vezes um significado psicológico preciso e não apenas um papel descritivo”.

É o contexto geral do filme, segundo Bordwell (2013), que poderá determinar a significação de um enquadramento, ângulo, altura da câmera etc. Os planos fechados no filme em questão buscam isolar o personagem e jogar para fora do campo de visão boa parte do drama que nos chega pelo som: gritos, lamentos, murmúrios e os ruídos das ações do entorno que ora estão fora de campo, ora estão parcial ou totalmente desfocados. O fato de a câmera – e sua lente 40mm – colar no personagem com o foco seletivo proporciona a perda da profundidade de campo. Plano-sequência e profundidade de campo são os pilares do realismo cinematográfico proposto por André Bazin. Aqui, a adoção do plano longo móvel, combinado com a ausência de profundidade de campo, na *mise en scène* de Nemes, torna o espaço onde se desenvolve o enredo do filme um labirinto fantástico e irreal que leva o espectador a um estado de pesadelo, já que raramente visualizamos algo com clareza.

Em relação à duração do plano, contradizendo o uso comum do plano geral com duração maior para permitir ao espectador a percepção dos pormenores da cena, o diretor opta pelo uso dominante de planos fechados, com duração mais longa, não só nos planos-sequências em que a câmera segue o protagonista quanto nos planos fixos como vimos acima nos primeiríssimos planos com duração média de 25 segundos. No entanto, duas opções de *mise en scène* são marcantes em *O filho de Saul*: os planos fechados (eliminando a profundidade de campo da cena) e o planos-sequências móveis para seguir o protagonista ao longo de sua narrativa.

Sobre o quadro móvel, Bordwell enfatiza dois tipos de funções e suas possíveis relações com a forma narrativa. Na primeira, a câ-

mera cola nas “figuras” em movimento e as acompanha (“plano de seguimento”). Na segunda, os movimentos de câmara são “independentes” das figuras (“a câmara se move por si”). Em ambos os casos, “Seja ele dependente ou independente da figura em movimento, o quadro móvel pode afetar profundamente a maneira como percebemos o espaço dentro do quadro e fora do campo” (2013, p. 321).

A câmara colada em Saul e seguindo seus passos, no entanto, determina uma visão limitada do espaço em que o personagem se desloca. O espaço é construído em grande parte pelos sons do fora de campo (em *off*), um poderoso artifício de dramatização, compensando com a audição o que não podemos captar em sua totalidade pela visão.

A dramatização se dá menos pelo enquadramento em *close* do que pelo som em *O filho de Saul*. O fato de vermos Saul majoritariamente em plano fechado não tem como função revelar o drama interior do personagem, já que sua expressão pouco varia ao longo do filme, exceto nas cenas, já citadas, em que ele reage ao sufocamento do garoto pelos nazistas e no longo sorriso que ele esboça nos minutos finais do filme. O primeiro plano, reiteramos, é menos para explicitar do que para sugerir o drama. A dimensão e a forma do quadro (relação de aspecto) aqui utilizadas contribuem para esse clima de claustrofobia da narrativa. Nemes optou por uma relação de aspecto de 1,33:1 (uma proporção de quadro de 4 x 3) para imprimir na tela a sensação sufocante vivida pelo personagem com o qual dividimos sentimentos e sensações estruturadas pela narrativa do *metteur-en-scène*. “Na encenação, tudo deve ir no mesmo sentido: dar a conhecer ao desti-

natário do espetáculo, da peça de teatro ou do filme, o sentimento do realizador sobre o drama” (AUMONT, 2013, p. 183).

Na cena inicial do filme, quando os prisioneiros são levados para o “banho” na câmara de gás, o que podemos ver, depois de fechada a porta, é o rosto de Saul em plano fechado. Aqui temos um momento de hiperdramatização do evento com o uso de um *close*, no entanto, a exacerbação do drama não se dá pelo que visualizamos (a expressão apática de Saul dada à rotina do trabalho macabro), mas pelo que ouvimos: gritos desesperados das vítimas e batidas fortes na porta de ferro que separa Saul dos demais condenados (Imagem 11). É também o som (de um tiro) que nos informa de um momento dramático fora de campo: o assassinato do rabino. No entanto, o drama é reforçado desta vez pela reação de Saul, que se vira assustado, num enquadramento em *close*, em direção à fonte sonora (Imagem 12).

Para contextualizar a cena, momentos antes, Saul tentou persuadir o rabino a se comprometer na execução do ritual de enterro do corpo do “menino morto”, enquanto jogam cinzas dos prisioneiros

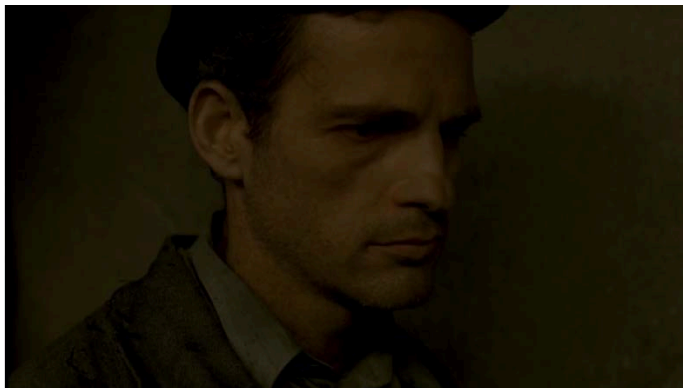


Imagem 11. Close e hiperdramatização pelo som



Imagem 12. Som de tiro e reação do personagem indica a ação dramática fora de campo

no rio sob forte vigilância dos nazistas. A relutância do rabino irrita Saul que perde a cabeça e joga a pá do companheiro no rio para, em seguida, se jogar na água e recuperá-la atraindo a ira dos seus algozes. Arrependido, Saul resgata o rabino do rio e os dois são interrogados. Saul é liberado e se afasta quando ouve o som do tiro que executou o companheiro. Este tipo de procedimento, presente no cinema desde 1911, é tratado por autores, a exemplo de Martin (2007), na categoria de elipse, entre as diversas estratégias narrativas cinematográficas adotadas pelos cineastas. Nos dois momentos acima, temos um tipo de elipse onde a informação sobre uma ação dramática, não expressa diretamente no quadro, é substituída por um plano do rosto de uma testemunha ou mesmo do rosto de quem cometeu o gesto, em alguns casos associados ao som produzido pela ação que não é mostrada, às vezes com um impacto emocional muito maior do que vista de forma explícita.

Conclusões

Discutimos aqui as escolhas estilísticas de Nemes para o filme *O filho de Saul*, partindo da premissa de que a planificação é parte essencial da *mise en scène* e que sua realização se dá numa etapa anterior à filmagem. Concluimos que esta técnica contribui em conjunto com outros elementos para a aparência dos filmes e a forma como o espectador frui a narrativa. Na contramão da corrente do cinema clássico e sua montagem em continuidade intensificada, com alternância frequente de diferentes tamanhos de planos, ângulos e pontos de vista sobre a cena, Nemes opta por uma *mise en scène* de longos planos-sequências com destaque para o uso inusitado e preponderante do plano fechado, não para explicitar, mas para escamotear as ações dramáticas. Destacamos que em raros momentos o *close* é empregado com seu uso habitual de hiperdramatizar a ação. Ao contrário, *O filho de Saul* é dramatizado pela exclusão total ou parcial da informação visual, amiúde com a ação dramática tendo lugar fora do campo, encarregando ao primoroso trabalho de som parte da informação narrativa que chega ao espectador. O *close* na sua função comum de no cinema é raramente usado no filme aqui analisado.

Referências

AUMONT, Jacques. *O cinema e a encenação*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2011.

BORDWELL, David. *Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema*. Campinas, São Paulo: Papyrus, 2008.

BORDWELL, David e THOMPSON, Kristin. *A arte do cinema: uma introdução*. Campinas, SP: Editora da Unicamp; São Paulo, SP: Editora da USP, 2013.

GAULDREAU, André e JOST, François. *A narrativa cinematográfica*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.

JULLIER, Laurent. “Pontos de vista”. IN: GARDIES, René (Org.). *Compreender o cinema e as imagens*. Edições Texto & Grafia, 2015.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2007.

A horse! A horse! My kingdom for a horse!

A metalinguagem à serviço da(s) mise en scène(s) do longa *Ricardo III* – Um ensaio

Esmejoano Lincol França

Introdução

Em 1996, Al Pacino, ator e diretor americano, lançou o projeto *Ricardo III – Um ensaio*, documentário com toques de ficção (ou o contrário?) sobre a adaptação para o cinema da peça *Ricardo III*, escrita por volta de 1592 por William Shakespeare. O título em inglês deste longa-metragem, *Looking for Richard*, nos dá uma ideia da tarefa que Pacino, também produtor e intérprete do personagem título do texto shakespeariano, terá durante as duas horas de projeção do filme: “procurar por Ricardo”. E esta procura se dá na acepção literal do termo. Enquanto a parte ficcional deste nosso objeto de estudo se concentra em filmar o texto da peça para o cinema, a parte documental do filme se concentra em relevar para o espectador o processo de “caça” à melhor e mais acessível representação do personagem

Esmejoano Lincol França é mestrando em Comunicação e Culturas Midiáticas pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGC) da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). E-mail: esmejoanolincol@hotmail.com

e de sua história, com todas as suas dificuldades e idiossincrasias (SANTOS RAMOS, 2017).

O que há de em comum em ambas as instâncias deste filme (a ficcional e a não-ficcional), além de estarem presentes num mesmo longa, é a presença da *mise en scène*, o primeiro conceito-chave que apresentaremos em nosso trabalho. O termo francês vem do teatro e significa, segundo definição de Oliveira Júnior (2010, p. 5), “levar à para a cena”, para o “espaço representado”. E se o espaço representado no teatro é o palco, o espaço do cinema onde tudo será encenado é a tela.

Esta relação entre a perspectiva ficcional e a perspectiva documental de *Ricardo III - Um ensaio* surge quando os momentos ficcionais são interrompidos para cederem lugar a notas de produção sobre os bastidores da encenação filmada. Estes diversos fragmentos documentais guardam características dos documentários dos tipos reflexivo e participativo, conforme nomenclatura proposta por Bill Nichols (2010).

Nos atendo, neste primeiro momento, a definições sobre o documentário reflexivo, Nichols (2010) dirá que nesta modalidade são “os processos de negociação entre cineasta e espectador que se tornam o foco da atenção. (...) nós agora acompanhamos o relacionamento do cineasta conosco, falando não só do mundo histórico, como também dos problemas e questões da representação” (NICHOLS, 2010, p. 162). A perspectiva de reportagem do mundo histórico, aquele em que vivemos, divide espaço na tela com as demandas levantadas por quem decide reportar este mundo.

E é na reflexão dos modos de produção do cinema através do próprio cinema que se encontra o nosso segundo conceito-chave: a me-

talinguagem. Coupland e Javorski, citados por Flôres (2011, p. 246), definirão a metalinguagem como a “linguagem usada para descrever a própria linguagem”, enquanto Samira Chalhoub (2005, p. 7) exemplifica: “aquela canção que fala sobre fazer a canção composta e cantada por Caetano Veloso (Eu vou fazer uma canção pra ela/uma canção singela, brasileira) é uma canção sobre a canção”. Ora, se o longa *Ricardo III - Um ensaio*, retrata, além da adaptação da peça de Shakespeare para o cinema, o modo como esta peça está sendo retratada utilizando o próprio cinema, podemos caracterizar o filme que dissecamos aqui como metalinguístico.

Os dois conceitos-chave que sedimentam este artigo, *mise en scène* e metalinguagem, fundamentam também o longa em questão. As duas maneiras de “por em cena” destacadas acima optam por diferentes modos de encarar a produção. Já a metalinguagem promove um movimento antagônico de introspecção (a linguagem olha para dentro de si mesma) e de expansão (utiliza seus próprios signos para contar, comunicar o que viu quando olhou para dentro de si). Nosso objetivo é estabelecer a relação entre estes dois conceitos (*mise en scène* e metalinguagem) no filme que pretendemos analisar.

Para realizar tal tarefa, utilizamos como metodologias a pesquisa bibliográfica, cujos textos selecionados giram em torno das acepções de *mise en scène*, de documentário e de metalinguagem que levantaremos ao longo do texto, e, mais especificamente, a análise fílmica do objeto de estudo, conduzida aqui pelas teorias de Francis Vanoye e Anne Goliot Lété (2002). Bill Nichols (2010) e Guy Gauthier (2011) nos orientam pelos caminhos sinuosos dos conceitos de ficção e de não-ficção. Luiz Oliveira Júnior (2010) e Fernão Ramos

(2011; 2012) nos são úteis na classificação de cada uma das *mise en scènes* estudadas. Para conceituar e relacionar metalinguagem (e metaficção) com a *mise en scène*, a ajuda de autores como Samira Chalhub (2005), Gustavo Bernardo (2010) e Onici Claro Flôres (2011) é providencial.

Sobre documentário e ficção (ou sobre realidade e ficção)

Bill Nichols, um dos mais referenciados teóricos do gênero documentário, rejeita as acepções que definem documentários e filmes ficcionais a partir de relações reducionistas com realidade e ficção, respectivamente. Sua criativa conceituação prefere classificar todas as obras fílmicas sob uma ótica documental, subdividida em: documentários de satisfação de desejos, ou seja, as ficções, e os documentários de representação social, aquilo que definimos como não-ficção (NICHOLS, 2010).

Aproximar ambos os estilos (ficção e não-ficção) de uma apreensão de algo que *pretende ser* real tem uma motivação: ambos os gêneros carecem da credulidade do público para serem absorvidos de maneira satisfatória. A mais rocambolesca ficção e a mais crua realidade necessitam ser “compradas” pelo espectador dentro de suas propostas. A diferença é que o documentário, definido como o retrato do mundo histórico, almeja causar impacto neste mesmo mundo. Por isso, como nos revela Nichols (2010), a crença no real é um fator que passa a ser “encorajado” no documentário.

Como histórias que são, ambos os tipos de filme pedem que os interpretemos. Como “histórias verdadeiras” que são, pedem que acreditemos.

temos neles. A interpretação é uma questão de compreender como a forma ou organização do filme transmite significados e valores. A crença depende de como reagimos a esses significados e valores. Podemos acreditar nas verdades das ficções, assim como nas das não ficções: *Um corpo que cai* (Alfred Hitchcock, 1958) pode nos ensinar tanto sobre a natureza da obsessão quanto *The plow that broke the plains* (Pare Lorentz, 1936) sobre a conservação do solo (NICHOLS, 2010, p. 26).

Gauthier (2011) também evidencia essa proximidade citando Christian Metz: seja qual for a instância que medeia o filme, se ficcional ou não-ficcional, ambas utilizam experiências parecidas ao tentar contato com o espectador. “É claro, que, para o autor, e qual quer que seja o filme o espectador é arrancado, só pelo fato de estar em uma sala escura, da consciência de sua condição rotineira”, explica Gauthier (2011, p. 176) – mesmo que esta fuga da rotina seja através de um documentário sobre o mundo histórico.

Outra aproximação do documentário com o real se dá em relação às intempéries as quais o diretor pode enfrentar quando lida com atores sociais. Na ficção, um elenco de atores é contratado para seguir um rígido esquema de filmagens, atendendo a demandas de produtores e diretores que cobram datas e resultados; no documentário, o diretor estará sempre à mercê da vontade de seus entrevistados para realizar a filmagem (LIRA, 2017). As “armadilhas do mundo real” inibem a possibilidade de um documentário alcançar o elemento fundador de sua *mise en scène*, a tomada, aquilo que é captado no instante em que acontece no mundo real – assunto que será melhor desenvolvido a seguir.

Sobre documentário reflexivo e documentário participativo

Abordaremos aqui uma classificação útil para este trabalho: aquela proposta por Nichols (2010), que versa sobre as modalidades – ou subgêneros – ditas reflexiva e participativa do documentário. A primeira modalidade, reflexiva, trata não apenas do realismo do mundo histórico, mas também do realismo dos processos de captação deste mundo; nas palavras do próprio autor “em lugar de ver o mundo por intermédio dos documentários, os documentários reflexivos pedem-nos para ver o documentário pelo que ele é: um construto ou representação” (NICHOLS, 2010, p. 163). Enxergando o documentário reflexivo como um processo fílmico que utiliza sua própria linguagem para discutir ela mesma, poderemos caracterizar esta modalidade proposta por Nichols como metalinguística. As definições de metalinguagem (e metaficção) serão expostas de maneira mais abrangente na próxima seção deste artigo.

Barbosa (2009, p. 8) aponta que o caráter reflexivo, ou “auto-reflexivo” (para usar sua definição) numa obra fílmica é, “sobretudo uma postura artística anti-ilusionista e deste modo irá se converter num conjunto de técnicas e procedimentos narrativos”. Em suma, o documentário reflexivo é uma tentativa de potencializar o real ao expor para o expectador os processos realizados no mundo histórico para composição de uma obra documental, processos estes que deixam a obra mais próxima do real – ou de um “real mais real”. Mas, no caso de *Ricardo III*, como criar uma atmosfera anti-ilusionista

numa obra que não abre mão da ficção (isto é, da “ilusão”)? Retornaremos a este paradoxo mais tarde.

Já no documentário participativo, também conforme definição de Nichols (2010, p. 162), “o mundo histórico provê o ponto de encontro para os processos de negociação entre cineasta e participante do filme”. Al Pacino, diretor, ator e produtor do filme, atua fazendo parte do processo de captação da ficção e do documentário e como ator das *mise en scènes* ficcional e documental que ele mesmo dirige e produz.

Sobre a *mise en scène*

Como dito anteriormente, a expressão *mise en scène*, originada do teatro, trouxe consigo a mesma utilidade que tinha nos palcos para o cinema: o modo de dispor o material humano e o material não-humano na encenação – seja ela ficcional ou documental. No caso das produções ficcionais, onde há encenação literal de uma narrativa inventada (mesmo que baseada em fatos reais), a *mise en scène* é mais palpável, visível; está nas “atitudes e reflexos corporais dos atores” (MOURLET citado por RAMOS, 2012, p. 20), bem como nas chamadas técnicas “plásticas” que compõem o que é visto em cena: “cenografia, fotografia, figurino, movimentação de câmera” (RAMOS, 2011).

Considerando as produções não-ficcionais, “aquelas que representam de forma tangível aspectos de um mundo que já ocupamos e compartilhamos” (NICHOLS, 2010, p. 26), nas quais podemos incluir o documentário, é na tomada, isto é, naquilo que é captado no presente que a *mise en scène* se realiza: “através da câmera e do

gravador de som em funcionamento, a imagem/som é conformada, sendo lançada para (e pela) fruição do espectador” (RAMOS, 2011).

Há na *mise en scène* documental três modos de encenação: encenação-locação, encenação-construída e encenação-atitude (chamado também de encenação direta ou encenação-ação/afecção). O primeiro modo, encenação-locação, “abriga a encenação que acontece na locação: o diretor pede para que o personagem interprete determinada situação, com o objetivo de registrar uma característica, hábito ou trejeito” (COUTO, 2017). No segundo, encenação-construída, há uma construção de realidade mediante uma preparação prévia do diretor e dos atores sociais que são filmados para aquele documentário. Por fim, o terceiro modo, a encenação-atitude, “é explorada estilisticamente em sua radical indeterminação (ligando-se umbilicalmente ao transcorrer presente em sua tensão de futuro ambíguo/indeterminado)” (RAMOS, 2011, p. 7) – ou seja, o aqui e o agora promovem a encenação.

Sobre a metalinguagem e a metaficção

O prefixo grego *metá*, segundo Gustavo Bernardo (2010), quando adicionado a um nome para formar uma nova palavra estará indicando algo que está “além” do conceito original proposto. Metafísica, por exemplo, denota o campo científico que transcende a própria física (utilizada para explicar muitos fenômenos visíveis ou não); metáfora, a figura de linguagem que transcende o sentido original de uma palavra. Sendo assim, a metalinguagem, função da própria linguagem cujo vocábulo também foi construído com o prefixo *metá*, serviria para transcender algo. E o que seria este algo? Ora, a própria linguagem.

Essa função reflexiva da metalinguagem atua também como agente regulador dos códigos que a compõem. A partir do momento em que ela se volta para dentro de si (conforme já dissemos acima, em um movimento de “introspecção”), a linguagem pode agir analiticamente. Flôres (2011) destaca a fala de Michel Pêcheux: “só se pode falar em metalinguagem quando a interpretação é fixada, interdita, daí sobressair-se a noção de metalinguagem como uma linguagem criada para disciplinar, tendo caráter reductor, regrador dos sentidos” (PÊCHEUX citado por FLÔRES, 2011, p. 251). Há, portanto, um movimento antitético em torno da metalinguagem... ao mesmo tempo que ela atua para regular atua também para fazer a linguagem transcender.

Com as possibilidades que os códigos e linguagens têm de transcender e de se autorregular, Bernardo (2010) propõe os conceitos de “metaficção” e “metarealidade”. Em sua obra *O livro da metaficção*, Bernardo cita Wayne Booth, que apregoa o caráter ficcional dos discursos e das linguagens. A linguagem é metafórica já que usa códigos ou signos para representar algo que só existe no mundo real e, por conseguinte, não pode existir dentro de seus discursos; e “se aceito o caráter metafórico de qualquer linguagem, preciso admitir que todo discurso é ficcional” (BOOTH citado por BERNARDO, 2010, p. 15).

A “metaficção”, segundo este autor, ocorrerá quando a ficção fizer o mesmo movimento transcendental da metalinguagem, duplicando-se por dentro, autorreferenciando-se (BERNARDO, 2010). Ou, quando a ficção “não esconde o que é, obrigando o espectador, no caso, a manter consciência clara de ver um relato ficcional e não um relato verdadeiro” (BERNARDO, 2010, p. 181) – exemplo do nosso objeto

de análise, *Ricardo III – Um ensaio*. A ficção de *Dom Quixote de la Mancha*, criada por Miguel de Cervantes, é um dos exemplos de ficção que contém ficção. O personagem título se reconhece enquanto ficção e dirige-se ao público em diversos momentos da história, criando, por conseguinte, três níveis de ficção: a história de Quixote se desdobra para dentro dela mesma, reconhecendo-se enquanto ficção, e para fora dela mesma, quando tenta estabelecer contato com quem não está dentro dela – no caso, o leitor (BERNARDO, 2010).

Já o neologismo “metarealidade” é utilizado para definir algo considerado impossível: transcendermos a realidade. N’*O livro da metaficção* (BERNARDO, 2010), esta palavra é usada para explicitar a capacidade que o documentarista Eduardo Coutinho tem de trabalhar com o material bruto do mundo histórico, abrindo possibilidades de construções ficcionais dentro deste material dito real. O exemplo que destacamos é o documentário *Jogo de cena*, que ficciona entrevistas reais, transformando-as em textos dramáticos na encenação de atrizes como Marília Pera e Fernanda Torres. Algumas das entrevistas reais foram mantidas no longa de Coutinho, num literal jogo de cena onde o real e sua representação são escancarados para o público. No fim das contas, o que emociona mais, o que terá mais conexão com o público, o “real” ou o documental? *Jogo de cena*, lançado pelo cineasta em 2006, e *Ricardo III – Um ensaio*, nosso objeto de estudo, ao mesmo tempo que retratam a realidade, mostram “que o que chamamos de realidade não pode ser outra coisa senão o retrato de seu espelho, como se demonstrassem que a realidade é sempre virtual, sempre simulacro” (BERNARDO, 2010, p. 181).

Sobre Ricardo III – Um ensaio

A peça de Shakespeare adaptada por Pacino para o cinema é o retrato biográfico de Ricardo III, rei da Inglaterra entre 1483 e 1485. Após a morte do rei Eduardo IV, Ricardo III, tutor dos príncipes herdeiros menores de idade, arquitetou um golpe de estado para deslegitimar os sucessores do trono e assumir a coroa. Após coroado, o novo rei passa a cultivar inimizades, dentre as quais o duque Henrique Tudor, seu algoz na batalha de Bosworth Field (1485). Renata Oliveira (2017, p. 10) relata que apesar de Ricardo possuir um exército maior na ocasião, “foi traído pela participação do exército de Lorde Stanley, que no momento da batalha esperava para decidir qual lado apoiaria. Escolheu Henrique e, desse modo, Ricardo, apesar de ter mais experiência militar que o rival, foi derrotado”. A adaptação para o teatro desta história imortaliza este momento quando Ricardo, encurralado, clama por um cavalo para tentar fugir: *A horse! A horse! My kingdom for a horse!* (Um cavalo! Um cavalo! Meu reino por um cavalo!).

Foi no século seguinte que Shakespeare surgiu para contar esta história. Em 1592, anos depois de ter se instalado em Londres, o autor escreveu *Ricardo III*, peça baseada na vida conturbada deste rei. Elizabeth Santos Ramos (2016, p. 59) citando Smith (2014) revela que “de forma perspicaz, o dramaturgo constrói o último soberano York como um tirano monstruoso, ambicioso, cruel, injusto e desequilibrado, metaforizando tais características num físico deformado pela acentuada corcunda”, contrariando o imaginário criado em torno do monarca. O retrato asqueroso do Rei Ricardo foi construído

por Shakespeare como uma forma de agradar a então Rainha Isabel I, descendente dos Tudor que venceram a batalha pelo trono 100 anos antes. Sendo assim, “a feiura e a misoginia implantadas em Richard III, num sagaz exercício de paratextualidade, não correspondem, portanto, meramente a critérios estéticos, mas contemplam particularmente critérios políticos” (2016, p. 60).

Em 1996, quase quatro séculos após a empreitada de Shakespeare, Al Pacino juntou-se aos produtores Michael Hadge e Frederic Kimball para desenvolver essa história no cinema. Como já dito anteriormente, a encenação filmada da peça de Shakespeare divide espaço com fragmentos documentais sobre os detalhes desta produção e com análises da obra de Shakespeare dentro de seu contexto histórico. O elenco da parte ficcional do longa conta com nomes conhecidos como Kevin Spacey (interpretando Buckingham), Winona Ryder (Lady Anne), Alec Baldwin (Clarence) e Aidan Quinn (Richmond). Outros atores americanos e britânicos também são entrevistados nos momentos documentais do longa (Vanessa Redgrave, Kevin Kline, James Earl Jones). Anônimos e especialistas completam esta parte reflexiva da obra, tecendo comentários sobre o texto shakespeariano.

Àquela altura (década de 1990), a trajetória de Ricardo III já havia sido transposta para outros três filmes – um deles lançando um ano antes da adaptação de Pacino, com Sir Ian McKellen dando vida ao personagem título. Santos Ramos (2016, p. 63) explica que em *Ricardo III – Um ensaio* “o espectador vê-se diante de um filme *doc-drama* que se constrói a partir da montagem da peça a ser encenada num palco ao ar livre, no Central Park da cidade de Nova Iorque”.

E se esta é mais uma dentre tantas outras adaptações, ela é também, de longe, a mais heterodoxa de todas.

O que Al Pacino pretende é fazer um documentário, para tornar Shakespeare mais acessível ao grande público. No seu didatismo, o filme confronta o espectador com o preconceito de acadêmicos, críticos e espectadores, com relação à encenação de textos shakespearianos. “Você vai encenar Shakespeare com esse seu sotaque?”, pergunta a moça francesa, em inglês, numa rua de Londres, ironicamente falando com seu sotaque francês (SANTOS RAMOS, 2016, p. 65).

A definição de *doc-drama* ou docudrama (de forma aportuguesada) é, segundo Andressa Rickli (2011), um gênero fílmico que hibridiza documentário e ficção. E este emaranhado de cenas documentais e ficção, todas encenadas sob a regência de Pacino, compõem e enriquecem o que é visto pelo público. Quem busca apenas mais uma adaptação shakespeariana em *Ricardo III – Um ensaio* irá se deparar com uma obra reflexiva e metalinguística (conforme definições que já apresentamos acima) onde as apreensões da ficção e da não-ficção ajudam a construir também análises sobre a obra e sobre seus processos de produção.

Sobre metalinguagem e mise en scène em *Ricardo III – Um ensaio*

Ao propor métodos de análise de um conteúdo fílmico, Vanoye e Goliot-Lété (2002) indicarão que analisar um filme é decompô-lo, para, logo depois, analisar cada um destes elementos decompostos e a relação entre eles. E é isso que tentaremos fazer a seguir.

Para o estabelecimento da primeira dentre as análises que pretendemos executar, iremos destacar no longa um fragmento presente em seus primeiros 18 minutos, que é o tempo que o filme (leia-se, diretor (extra e intradiegeticamente), produtores (extradiegeticamente) e atores intradiegeticamente¹) leva para apresentar sua proposta e concluir sua primeira sequência encenada. As cenas transcritas a seguir estão localizadas entre 12' 27" e 15' 54" da projeção, somando 3' 27" de tempo de filme. Ainda sob orientação de Vanoye e Goliot-Lété (2002) no tocante à análise fílmica, a transcrição abaixo deverá ser lida com interpretações semântica e crítica acerca do discurso, já que não é necessário apenas entender os textos destacados como um mero leitor, mas também como um crítico dos sentidos por eles produzidos.

AL PACINO: "...o inverno de nosso descontentamento." O que estou dizendo?

(Corta para Entrevistado 14, em outro lugar)

ENTREVISTADO 14²: Ele se refere à participação na Guerra das Rosas.

(Corta de novo para Pacino falando em *over*, alternando cenas em diversos locais de um apartamento)

1. Luís Miguel Cardoso (2003) definirá com a ajuda de Genéte (1972) o narrador como extra ou intradiegético conforme sua participação na diegese, o espaço ficcional da narrativa. Se ele estiver fora da história que conta, ele será extradiegético; se estiver dentro da história que conta, será intradiegético. Neste filme, Al Pacino pode se encaixar nas duas classificações propostas, já que ele faz parte da encenação e narra a história que está sendo encenada.

2. Como os entrevistados anônimos não são creditados ao longo do filme, resolvemos nomeá-los conforme a ordem em que aparecem na projeção.

AL PACINO: Antes de a peça começar... precisamos saber o que aconteceu antes. Acabamos de sair de uma guerra civil... chamada Guerra das Rosas... na qual as casas de Lancaster e de York se enfrentaram. Duas famílias rivais, os York venceram. Derrotaram os Lancaster e assumiram o poder. Ricardo é um York. Meu irmão Eduardo é o rei agora. E meu irmão Clarence... não é o rei, e eu não sou o rei. Eu quero ser rei. É simples.

(Corta de novo para Pacino e o Entrevistado 15 em outro lugar, conversando)

ENTREVISTADO 15: A palavra-chave, é óbvio... desde o início, é «descontentamento».

AL PACINO: Então, Ricardo, já na cena de abertura, nos diz... como se sente mal nesses tempos de paz... em que vive e o que pretende fazer a respeito.

(Corta para Pacino em um museu, interpretando)

AL PACINO: O inverno de nosso descontentamento foi convertido em glorioso verão por este sol de York. E todas as nuvens que ameaçavam a nossa casa jazem enterradas no mais profundo do oceano.

(Corta para Entrevistada 16 em outro lugar)

ENTREVISTADA 16: Parte do problema é que a Guerra das Rosas... a guerra pela coroa, terminou... porque a coroa foi conquistada pelos York... ou seja, eles podem parar de lutar.

(Corta para Pacino novamente em um museu, interpretando)

PACINO: Agora nossas fronteiras, cingidas dos louros da vitória, nossas armas machucadas penduradas como troféus, nossos brados à luta tornados alegres vozerios...

(Corta para Entrevistada 16 novamente)

ENTREVISTADA 16: O que fazer quando a luta acaba?

(Corta para Pacino novamente em um museu, interpretando)

AL PACINO: ...guerra de feições repugnantes, abrandou as rugas de tua frente. Agora, em vez de montar corcéis berberes para atemorizar adversários temerosos, ele se embrenha ágil no aposento de uma dama ao som lascivo de um alaúde.

(Corta para Entrevistada 16 novamente)

ENTREVISTADA 16: E as relações de amor... com o outro sexo... são a tradução da agressividade masculina. Mas eis aqui o problema de Ricardo III.

(Corta para Pacino novamente em um museu, interpretando)

AL PACINO: Eu, contudo, que não fui moldado para jogos amorosos... tampouco para cortejar... um espelho enamorado... eu, reduzido de proporções... lesado pela natureza desfigurada, deformado...

(Corta para Frederic Kimball, comentando)

FREDERIC KIMBALL: Ele era corcunda.

(Corta para Pacino novamente em um museu, interpretando)

AL PACINO: Deformado, inacabado... lançado antes do tempo neste mundo... mal-acabado... e tão mutilado e desajeitado... que cães ladram para mim, quando passo mancando por eles. Pois eu, neste frágil compasso de paz... não tenho passatempos prazerosos... exceto ver a minha sombra ao sol e comentar minha própria deformidade.

No trecho destacado, a encenação de Pacino é interrompida diversas vezes para dar lugar a comentários de especialistas sobre a obra de Shakespeare e o contexto histórico que a envolve, comentários de Frederic Kimball, o produtor do longa, e comentários do próprio Pacino – enquanto ator, diretor e produtor. Como já indicamos em conceituações acima, todos esses fragmentos documentais são marcados pela *mise en scène* documental, pautada pelo “gravando”: “em seu centro irradiador a presença do sujeito-da-câmera agindo na tomada” (RAMOS, 2011).

Há uma disjunção quanto ao *modus operandi* da encenação nestas interrupções documentais. Enquanto na tomada em si, o material documental bruto que foi captado para este momento parece se aproximar da estética do documentário encenação-afecção (ou direta), o material editado que pontua e mescla as cenas dividindo-as em ficção e não-ficção parece se aproximar daquilo que chamamos de documentário encenado, onde se “costuma trabalhar a tomada através de preparação prévia e sistemática da cena, envolvendo falas (a voz do documentário), movimentação dos corpos e da câmera, fotografia, cenografia, roteiro, decupagem” (RAMOS, 2011). Apesar dessa bifurcação neste tipo de encenação, a *mise en scène* aqui se mantém documental, enquanto os trechos onde Pacino representa Shakespeare (com cenário, figurino e diálogos ficcionais) conservam-se dentro da *mise en scène* ficcional.

Noutras sequências, que serão descritas aqui de forma mais generalizada, a complexidade dos limites entre realidade e ficção aumenta. Em certos momentos, as passagens que deveriam ser encenadas com o apoio da ficção (com figurinos de época, cenário, enfim, com

a *mise en scène* ficcional) são substituídas por momentos de leitura do texto dramático original pelo elenco descaracterizado, em outras locações, que não o museu The Cloisters, em Nova Iorque, onde todas as cenas internas da ficção do longa foram rodadas. Se considerarmos que nestes casos a tomada é o elemento que mais importa, temos que a *mise en scène* documental estaria “contaminando” os elementos ficcionais do longa de Pacino.

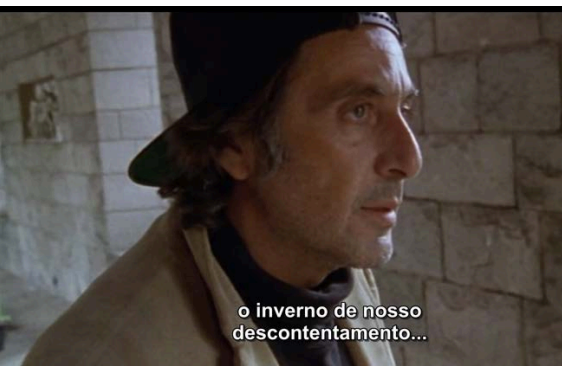


Figura 1 – Pacino encena o texto de Shakespeare com roupas comuns.
Fonte: Frame de *Ricardo III – Um ensaio* (PACINO, 1996)



Figura 2 – Pacino encena o texto de Shakespeare com o figurino da ficção do longa. Fonte: Frame de *Ricardo III – Um ensaio* (PACINO, 1996)

Outro recurso que corrobora com a mistura de realidade e ficção é opção de não mais mostrar na parte documental os atores cujos personagens ficcionais morrem na história de Shakespeare. Se são o rei, seu irmão e seus filhos que morrem ao longo da trama e não os atores, que permanecem vivos, porque não mais exhibi-los (os atores) na projeção? Nesta segunda perspectiva, acontece o fenômeno oposto ao que descrevemos anteriormente: a *mise en scène* documental,

pautada pelo presente, pelo agora, por apreensões do mundo histórico, passa a ser “contaminada” pela *mise en scène* ficcional, onde os personagens citados morrem.



Figura 3 - O personagem Clarence morre. Fonte: Frame de *Ricardo III*
– *Um ensaio* (PACINO, 1996)

Aqui há, como já apontado por Bernardo (2010) na obra de Eduardo Coutinho, a criação de uma “metarealidade”. A presença corpórea do diretor, como personagem híbrido transitando entre a ficção e a não-ficção, e a circulação dos elementos cênicos entre a realidade e a ficção (da qual este ator é o “mestre de cerimônias”, o cicerone), produz uma realidade construída, que não é nem aquela do mundo histórico, que o documentário tenta captar, nem é a realidade ficcional, que a diegese tenta imprimir junto ao público. E o elemento que ajuda a compor esta “metarealidade”, onde uma “metaficção é contada” e onde *mise en scène* documental e ficcional podem atuar juntas, é a metalinguagem, na reflexão que o cinema faz de si mesmo usando o cinema para isso.

Citando um esclarecimento de Bernardo (2010) sobre o *Jogo de cena* de Eduardo Coutinho, que também se encaixa perfeitamente aqui na nossa tentativa de explicar esta relação, o autor dirá que:

Ao sair de trás das câmeras e assumir a figura de si mesmo no documentário (ainda que de costas) o cineasta transforma sua pessoa em imagem e paradoxalmente contamina-se de ficção (...). Da mesma forma que a presença do personagem histórico em um trabalho de ficção não torna a ficção mais ‘histórica, e sim contamina de ficção a história, a realidade do autor como pessoa se esfuma quando ele se torna personagem de suas próprias histórias (...)’ (BERNARDO, 2010, p. 184).

Em suma, a metalinguagem atua como agente regulador das interações entre a *mise en scène* documental e *mise en scène* ficcional, conforme a analogia que fizemos acima citando Pêcheux a partir de Flôres (2011), permitindo que ambas existam no mesmo espaço fílmico e que possam se confundir, ou se confluir – de forma que esta subversão de encenações atue de forma positiva para a obra artística em questão. A reflexão promovida pela estética de documentário de representação social enriquece aquela que Nichols (2010) chama de documentário de satisfação de desejos e vice-versa.

Este movimento “metaficcional”, ou “metareal”, permite transformar este filme numa obra ilusionista e anti-ilusionista ao mesmo tempo. Enquanto a segunda adjetivação elaborada por Robert Stam, versará sobre “a arte que lembra explicitamente ao leitor ou espectador da necessidade de ser cúmplice da ilusão artística” (STAM, citado por BARBOSA, 2017, p. 33) e que está caracterizada nas intervenções não-ficcionais que mostram os processos de produção de *Ricardo III*

– *Um ensaio*, a primeira, ilusionista, que intenta nos enganar, estará representada nos momentos em que a morte ficcional tenta “matar” os atores que vivem no mundo histórico. Os fenômenos que a metalinguagem regula neste longa-metragem intrigam o público, valorizam a história e suscitam estudos como este que fazemos aqui.

Considerações finais

Antiteticamente, estas considerações finais se iniciarão com a descrição da primeira sequência do longa de Al Pacino que aqui analisamos. Na cena, um narrador não-creditado recita, em *over*, trecho do monólogo de um dos personagens de outra peça de Shakespeare, *A tempestade* (ato IV, cena I), enquanto vemos imagens de Al Pacino caminhando as ruas da Nova York do final do século XX. O texto que ouvimos, também é antagônico e de certa forma metalinguístico; nele, Próspero, criação shakespeariana, admite, com uma série de alegorias e metáforas em seu discurso, ter utilizado a magia para se vingar do irmão, Antônio, traidor que lhe tirou o título de duque.

(Narração em *over*) Nossos festins se encerraram. Esses atores, como lhes disse, eram espíritos e se dissolveram no ar... desapareceram. E como a trama infundada desta visão as torres altíssimas, os palácios magníficos, os templos solenes, até o próprio globo... sim, tudo o que se herda... se dissolverá... e como esse frágil espetáculo que esmaeceu... não deixará nada para trás. Somos do material de que os sonhos são feitos e nossa vida insignificante se completa durante o sono.

A impressão que temos é que esta providencial menção a outra obra Shakespeare serve como “alerta” aos espectadores de *Ricardo*

III – Um ensaio. Depois que a filmagem do longa acabou, todo o aparato cênico criado para sustentar as metades documental e ficcional deste filme provavelmente “desapareceu”. De certa forma, é verdade: por questões comerciais, apenas os arquivos de áudio e negativos usados na montagem final foram “salvos para a posteridade” e para o lançamento de cópias deste produto em mídias físicas, como o VHS e o DVD.

Mas se deixarmos de lado o caráter alegórico e nos atermos ao caráter metalinguístico da inserção deste monólogo do filme, veremos que ela pode servir como mais um reforço à relação que aqui fizemos. Obras como *Ricardo III – Um ensaio* desnudam a ilusão ficcional quando escancaram seus bastidores “avisando” ao público que esta ficção é composta por personagens que, como espíritos, se dissipam no ar. E como filmes de ficção que não deixam de ser, a menos se considerarmos a proposição de Metz (citado por GAUTHIER, 2011) sobre limites entre realidade e ficção, também recorrem à ilusão da ficção para que a tão referenciada “magia do cinema” aconteça.

Referências

BARBOSA, Afonso Manoel da Silva. *Metalinguagem e dialogismo em Jorge Furtado: saneamento básico e outras obras*. 2017. 152 fls Tese. (Doutorado em Letras) – Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Disponível em http://www.cchla.ufpb.br/ppgl/?page_id=2617. Acesso em 23 de junho de 2018.

BARBOSA, Douglas da Silva; ROCHA, Cleomar. *O filme documentário sob a égide de uma poética auto-reflexiva*. In: II Seminário Nacional de Pesquisa em Cultura Visual, 2009. Anais eletrônicos... Goiânia. II

Seminário Nacional de Pesquisa em Cultura Visual. Goiânia: UFG, 2009. Disponível em https://seminarioculturavisual.fav.ufg.br/up/778/o/2009.GT2_Douglas_Silva_documentario_auto-reflexivo.pdf. Acesso em 30 de junho de 2018.

BERNARDO, Gustavo. *O livro da metaficção*. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.

CARDOSO, Luís Miguel. *A problemática do narrador da literatura ao cinema*. Revista *Lumina*, Juiz De Fora - Facom/Ufjf - v.6, n.1/2, p. 57-72, 2003. Disponível em <http://www.ufjf.br/facom/files/2013/03/R10-04-LuisMiguel.pdf>. Acesso em 25 de junho de 2018.

CHALHUB, Samira. *A metalinguagem*. São Paulo: Ática, 2005.

COUTO, Daniel Brandi do. *Documentário Brasileiro, Invisibilidade e encenação: um olhar sob o documentário Juízo*. In: XXII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste - Intercom, 23, 2017. Anais eletrônicos... Volta Redonda, 2017. Disponível em <http://portalintercom.org.br/anais/sudeste2017/resumos/R58-0063-1.pdf>. Acesso em 23 de junho de 2018.

CUSTODIO, Ana Carolina P.; SANTOS RAMOS, Elizabeth. *Ricardo III – Um Ensaio: a possibilidade de popularizar Shakespeare*. In: IX Seminário de Linguística Aplicada e VI Seminário de Tradução. Anais eletrônicos... Salvador: Instituto de Letras - Universidade Federal da Bahia (UFBA), 2006. Disponível em http://www.leffa.pro.br/tela4/Textos/Textos/Anais/Vozes_Olhares_Silencios_Anais/Traducao/Ana%20Carolina%20Custodio%20pronto.pdf. Acesso em 2 de julho de 2018.

FLÔRES, Onici Claro (2011). *(Meta)Linguagem. Linguagem & Ensino*, Pelotas, v.14, n.1, p. 243-261, jan./jun. 2011. Disponível em <http://revistas.ucpel.tche.br/index.php/rle/article/viewFile/16/11>. Acesso em 10 de julho de 2018.

GAUTHIER, Guy. *O documentário: um outro cinema*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora Papirus, 2011.

LIRA, Bertrand. *Documentário e invenção: estratégias de mise en scène como recurso estético e narrativo*. Revista *Culturas Midiáticas*, João Pessoa, v. 10, n. 2, 2017. Disponível em <http://www.periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/cm/article/view/37666/18998>. Acesso em 21 de junho de 2018.

MIGLIORE, Riccardo. *Ponderações sobre o uso da mise en scène no cinema documentário: Aruanda e a representação cinematográfica de uma comunidade quilombola na Paraíba*. In: XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste - Intercom, 17, 2015. Anais eletrônicos... Natal: Intercom, 2015. Disponível em <http://www.portalintercom.org.br/anais/nordeste2015/resumos/R47-2594-1.pdf>. Acesso em 21 de julho de 2018.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Tradução de Mônica Saddy Martins. São Paulo: Editora Papirus, 2010.

OLIVEIRA, Renata Ribeiro. “*Meu reino por um cavalo!*”: a construção da imagem vilanesca do rei Ricardo III a partir das crônicas de *Holinshed, de 1587*. Revista *Verbáculo*, Curitiba, n. 40, 2.º sem./2017, 2017. Disponível em <https://revistas.ufpr.br/vernaculo/issue/view/2302>. Acesso em 21 de julho de 2018.

OLIVEIRA JÚNIOR, Luiz Carlos Gonçalves. *O cinema de fluxo e a mise en scène*. 2010. 162 fls. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) – Universidade de São Paulo; Escola de Comunicação e Artes. Disponível em <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-30112010-164937/pt-br.php>. Acesso em 7 de julho de 2010.

RAMOS, Fernão Pessoa. *A mise-en-scène do documentário*. Cine Documental, Buenos Aires nº 4, 2011. Disponível em <http://revista.cinedocumental.com.ar/4/teoriai.html>. Acesso em 18 de julho de 2018.

_____. *A mise-en-scène do documentário: Eduardo Coutinho e João Moreira Salles*. *Revista Brasileira de Estudos do Cinema e Audiovisual – Rebeca*, v. 1, n. 1, 2012, p. 16-53. Disponível em <https://rebeca.socine.org.br/1/article/view/8/2>. Acesso em 30 de junho de 2018.

RICKLI, Andressa Deflon. *Docudrama: quando o real se transforma em ficcional*. In: *Unicentro*, 8, 2011. Anais eletrônicos... Guarapuava: Unicentro, 2011. Disponível em <https://www.unicentro.br/historiadamidia2011/>. Acesso em 11 de julho de 2018.

SANTOS RAMOS, Elizabeth. *Al Pacino e a pervivência de Ricardo III*. *Scripta Uniandrade*, Curitiba, v. 14, n. 2. 2016. Disponível em <https://uniandrade.br/revistauniandrade/index.php/ScriptaUniandrade/article/view/502/495>. Acesso em 1º de julho de 2018.

VANOYE, Francis; LETÉ, Anne Goliot. *Ensaio sobre análise filmica*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Editora Papirus, 2002.

Filme consultado

PACINO, Al (1996). *Ricardo III – Um ensaio*. Manaus: Fox Film Home Entertainment, 2004.

O estilo cinematográfico e a expansão do universo fílmico em obras do diretor Guillermo del Toro

Helder Bruno Mendonça

Introdução

Gostaríamos de discutir um fenômeno cinematográfico que pode parecer óbvio, mas que se mostra um instigante objeto de análise. Os filmes *O labirinto do fauno* (2006) e *A forma da água* (2017), ambos do diretor mexicano Guillermo del Toro, podem causar a sensação ao público de que pertencem ao mesmo universo, ou seja, que fazem parte e seguem as lógicas do mesmo mundo diegético. Para isso, vamos iniciar com uma proposição que possa nos guiar. Tal proposição é a de que o estilo cinematográfico de um cineasta pode conectar seus outros universos fílmicos. Primeiro, vamos esclarecer o que afirmamos aqui. Na história do cinema, cineastas de diversas partes do mundo desenvolveram um estilo único, próprio de uma linguagem que determinado diretor buscou aprimorar para contar suas histórias. Essas técnicas, ou visões, auxiliaram esses cineastas de várias maneiras, fosse para efetivar as narrativas ou ex-

Helder Bruno Mendonça é mestrando no Programa de Pós-Graduação em Computação, Comunicação e Artes da Universidade Federal da Paraíba. E-mail: helder.bruno@lavid.ufpb.br

perimentar novas técnicas, consequentes de avanços tecnológicos em busca de inovações na linguagem cinematográfica. A questão é que qualquer escolha feita pelo diretor se torna parte do estilo do filme, o que pode levar essa discussão a rumos indesejados. Por isso, vamos nos referir apenas ao que é visível na tela e a alguns aspectos narrativos que possam nos ajudar.

Sabe-se que o diretor, além de encenar o filme, também é responsável por determinar suas parcerias, escolhendo cinematógrafos, editores, compositores de trilhas sonoras, cenógrafos, figurinistas, maquiadores etc. Esses profissionais irão juntos construir um aspecto visual para o filme num processo colaborativo que partirá da concepção do diretor, gerando o resultado que será apresentado na tela.

Voltando, nem sempre é intenção do diretor fazer com que suas obras se expandam narrativamente se comunicando através de um elemento, ou pela combinação deste elemento com aquele outro. Muitos conscientemente mudam aspectos de seu estilo para impedir isso. Porém, ao se dedicarem a alcançar um estilo distinto, diretores como del Toro, Wes Anderson, Quentin Tarantino, Sofia Coppola, Tim Burton, entre outros, fazem com que esse efeito de pertencimento se potencialize.

Nesse trabalho, faremos o estudo desse efeito estético através de uma comparação entre elementos estilísticos e narrativos dos filmes *O labirinto do fauno* e *A forma da água*, ambos escritos e dirigidos pelo cineasta Guillermo del Toro, no intuito de trabalhar sua *mise en scène* e entender melhor como esse efeito de pertencimento ocorre.

Estilo cinematográfico

Conceituar e entender estilo pode apresentar dificuldades, pois requer conhecimento de áreas como, *mise en scène* – aqui incluiremos a cinematografia –, e dos domínios da montagem e do som. Ou seja, é preciso de um conhecimento geral sobre cinema, mesmo básico, para compreensão da discussão. O foco desse trabalho é na *mise en scène*, assim como a definimos - a seguir falaremos mais sobre o termo. Portanto, embora a contribuição da montagem e do som para o estilo possam ser mencionados durante o texto, não fazem parte do núcleo desta discussão.

Logo a seguir discutiremos os elementos da *mise en scène* sob a perspectiva do trabalho do diretor Guillermo del Toro nos dois filmes aqui propostos para verificar as conexões que podem ludibriar o público. Para tanto, faremos um breve resumo sobre os elementos da *mise en scène* antes de abordá-la dentro da análise filmica proposta.

De acordo com Bordweel, a *mise en scène* se divide em quatro componentes: encenação; cenário; figurino e maquiagem; e iluminação. Esses componentes se aliam à cinematografia para produzir o material que será levado à ilha de edição e que depois veremos nas telas de cinema e TV.

De todas as técnicas cinematográficas, a *mise-en-scène* é a que os espectadores mais notam. Depois de ver um filme, podemos não lembrar dos cortes ou dos movimentos de câmera, das dissoluções ou dos sons fora da tela. Mas nós nos lembramos dos figurinos de *Gone with the Wind* e da iluminação fria e sombria de *Xanadu* de Charles Foster Kane. Nós retemos impressões vividas das ruas enevoadas em

The Big Sleep e do covil labiríntico iluminado por lâmpadas fluorescentes de Buffalo Bill em The Silence of the Lambs. Lembramos de Harpo Marx trepando sobre a barraca de limonada de Edgard Kennedy (Duck Soup), e Michael J. Fox escapando de valentões de ensino médio em um skate improvisado (Back to the Future). Muitas de nossas lembranças mais vívidas decorrem da *mise-en-scène* (BORDWELL, 2016, p. 112, tradução nossa)¹.

Assim Bordwell nos fala sobre a importância da *mise en scène* para o espectador, para o momento pós-filmico e, no nosso caso, para a sensação de pertencimento. Porém faremos um adendo: mencionamos anteriormente que incluímos a cinematografia dentro da *mise en scène*, pois acreditamos que não é possível desvincular a câmera do processo de direção no momento da produção. Tudo o que é feito, é inevitavelmente articulado à câmera, e a cinematografia, embora deva ser tratada em um estudo a parte devido à sua profundidade, é logicamente tratada aqui como um componente da *mise en scène* na produção cinematográfica. Tais discussões sobre a *mise en scène* são polêmicas, existindo autores que até consideram a montagem parte dela. Neste texto esse não é o caso.

Voltando. Na encenação, o diretor ajusta o que está disposto no enquadramento da cena, posicionando atores e outros objetos no cenário através de esquemas, auxiliando os movimentos dos perso-

1. Of all film techniques, *mise-en-scène* is the one that viewers notice most. After seeing a film, we may not recall the cutting or the camera movements, the dissolves or the offscreen sound. But we do remember the costumes in *Gone with the Wind* and the bleak, chilly lighting in Charles Foster Kane's *Xanadu*. We retain vivid impressions of the misty streets in *The Big Sleep* and the labyrinthine, fluorescent-lit lair of Buffalo Bill in *The Silence of the Lambs*. We recall Harpo Marx clambering over Edgar Kennedy's lemonade stand (*Duck Soup*) and Michael J. Fox escaping high-school bullies on an improvised skateboard (*Back to the Future*). Many of our most vivid memories of movies stem from *mise-en-scène*.

nagens e modulando suas performances tendo em vista como aquilo que está sendo representado irá se relacionar com o todo.

Durante a maior parte da história do cinema, a encenação foi crucial para o cinema. Do início dos anos 1900 aos anos 1970, esperava-se que os diretores que trabalhavam nas indústrias cinematográficas de todos os continentes transformassem o roteiro em cenas, e essa tarefa envolvia traçar, momento a momento, as interações dramáticas de personagens no espaço (BORDWELL, 2005, p. 7-8, tradução nossa)².

Agora temos uma definição de encenação. O cenário, por sua vez, é um componente importante da *mise en scène* que pode contribuir para a história enriquecendo-a, podendo revelar aspectos do personagem ou apontar futuros acontecimentos e criar suspense. Os cenários podem ser: reais, construídos em estúdios ou fora deles; totalmente digitais; ou hibridizados, sendo este último o aprimoramento de cenários reais com o virtual através da integração de imagens reais e imagens geradas por computador (*Computer-generated imagery - CGI*).

Figurino e Maquiagem também são importantes para revelar aspectos dos personagens. Esses aspectos podem ser sociais, físicos, entre outros. A maquiagem é muito usada para realização de efeitos especiais, como um ferimento de um personagem ou para maquiagem um rosto cansado ou doente.

A iluminação é um componente a que se dá muita atenção na pro-

2. Over most of cinema's history, staging was crucial to moviemaking. From the early 1900s to the 1970s, directors working in film industries on every continent were expected to turn the script into scenes, and that task involved plotting, moment by moment, the dramatic interactions of characters in space.

dução fílmica, as vezes talvez até mais que os outros. É um componente trabalhoso. A razão principal para isso é sua função artística e moduladora da representação imagética. Cinematógrafos trabalham exaustivamente no estágio de pré-produção tentando encontrar uma identidade visual para o filme, para criar o ambiente visual baseado nas ideais do diretor e em suas próprias referências artísticas.

Os filmes

A fim de facilitar o entendimento de algumas contextualizações, é necessário dizer sobre o que se trata a história de cada filme, assim como descrever alguns personagens e suas funções na história.

O labirinto do fauno conta a história de Ofélia, uma garota de dez anos de idade que viaja com sua mãe à vila Navarro, na Espanha de 1944. No período, a guerra civil havia terminado e agora o país vive sob o regime falangista. O capitão Vidal, que se encontra na vila combatendo rebeldes de guerrilha resistentes à ditadura, convoca a mãe de Ofélia que está grávida de seu filho à vila para que a criança nasça perto do pai. Ofélia e o capitão logo se rejeitam mutuamente. Ofélia descobre o labirinto e faz amizade com Mercedes, a governanta do engenho. A partir daí a trama se desenvolve em duas linhas: na primeira Ofélia teima em voltar ao labirinto, conhece o Fauno, descobre ser uma princesa de um reino antigo que havia fugido para esse mundo e realiza tarefas para retornar ao reino; a segunda acontece no engenho, com Mercedes e o médico responsável pelo bem-estar de Carmem orquestrando planos junto aos rebeldes contra o capitão Vidal. Ofélia, no meio dessa situação, tenta salvar a vida de seu irmão com a ajuda do Fauno.

A forma da água conta a história da muda Elisa Esposito. Ela é vizinha de Giles, um artista gráfico amigo seu e personagem narrador da história. Elisa trabalha como zeladora no *Occam Aerospace Research Center* com sua colega Zelda. Elas são chamadas para limpar uma sala onde se encontra um “asset”, um tipo de homem peixe que acabara de chegar vindo da Amazônia. O “asset” reage aos maus tratos do coronel Strickland e arranca dois de seus dedos. O coronel Strickland, responsável pelos cuidados à criatura, sempre a maltrata. É um homem que se julga detentor verdades e é dotado de princípios próprios, julgando-se digno. Ele busca mostrar força a partir de seus fracassos humilhando seus subalternos. O Dr. Hoffstetler, pesquisador do centro de pesquisa, é a favor de um tratamento humano para a criatura e oferece resistência ao Cel. Strickland. A trama se desenvolve com Elisa que se apaixona pelo “asset” e se alia a Hoffstetler e Zelda para tira-lo do centro de pesquisa. Ela leva o “asset” para sua casa, onde cuida dele e aprofundam o romance. Hoffstetler revela que na verdade é um espião soviético e que seu verdadeiro nome é Dimitri. O doutor passa então a ajudar Elisa a ocultar o “asset”, que é procurado por um obstinado Strickland e seus superiores.

Mise en scène e estilo nos filmes O labirinto do fauno e A forma da água

Agora podemos ir adiante na análise fílmica dos componentes da *mise en scène* empregada nos filmes analisados.

Encenação e movimento de câmera (cinematografia)

É pertinente afirmar que Guillermo del Toro é um diretor conhecido por dirigir cenas calmas e sutis, buscando sempre algum tipo de beleza nesse sentido. É possível notar delicadeza ao observar a câmera passeando suavemente, acompanhando objetos de cena ou personagens enquanto esses se movem de forma cadenciada. Assim, a câmera é capaz de mostrar os vários aspectos das formas e rostos, como se fosse capaz de revelar a essência de cada coisa ao circundá-la de forma contemplativa. Esse é o estilo de encenar do diretor que se alia à propriedade móvel da câmera, ambulante e caçadora de enquadramentos, sempre se propondo a revelar outros aspectos do cenário que contribuem para seu estilo de contar histórias em pequenos planos móveis de curta duração. Um outro aspecto que vale a pena mencionar sobre a mobilidade da câmera é a exploração da profundidade de campo, utilizada nos vários planos em ambos os filmes. Sobre a profundidade de campo, temos abaixo uma definição de sua utilização:

Dentro do contexto internacional da decupagem clássica marcada pelo movimento de câmera, a encenação em profundidade não morreu. Na verdade, surgiram certos esquemas convencionais. [...] O diretor podia mover figuras corredor acima e corredor abaixo, filmar para além de uma pessoa olhando para um espaço distante, ou filmar um aglomerado de personagens sentados em um ângulo que realçasse os planos distintos que ocupavam (BORDWELL, 2013, p. 283).

A Imagem 1, referente ao filme *O labirinto do fauno*, mostra a utilização do primeiro e último plano, após divagação da câmera, que revelou o fora de campo antes da entrada do soldado que informa Mercedes sobre o chamado do Capitão, essa, que havia seguido Ofélia à entrada do labirinto, impedindo-a de seguir adiante em sua exploração. Já a Imagem 2, na cena inicial de *A forma da água*, a câmera entra vagarosa num cenário submerso por um corredor em direção no quarto de Elisa, onde os móveis da casa flutuam no empuxo aquático antes de assentarem ao chão. É uma cena muito bonita narrada por Gilles, que introduz uma pequena premissa. No final do plano-sequência, o enquadramento se divide entre Elisa caindo lentamente sobre o sofá e o abajur e os relógios caindo na mesa de cabeceira. A câmera se move e enquadra o relógio, que toca seu alarme.

Esses aspectos da encenação, são contribuintes para o pertencimento de que estamos falando, pois é algo que o diretor carrega consigo em seus filmes.



Imagem 1: fotograma do filme
O labirinto do fauno



Imagem 2: fotograma do filme
A forma da água

Cenário

Vamos observar as locações escolhidas pelo diretor para que relações interpessoais consideradas importantes para os protagonistas fossem travadas. Parte do crescimento do personagem (Egri, 1972), no sentido dramaturgo da palavra, se dá em um mesmo tipo de cenário tanto em *O labirinto do fauno* quanto em *A forma da água*. Em ambos os casos, um banheiro. Mais precisamente, é numa banheira que esses diálogos ocorrem.

O que é possível discutir aqui é o valor simbólico atribuído ao sentido do objeto de cena. A progressão simbólica (Mckee, 2006) criada pelo autor, que pode se diferenciar através do simbolismo apresen-



Imagem 3: fotograma do filme
O labirinto do fauno

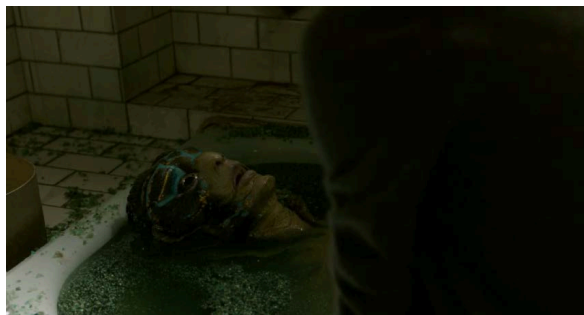


Imagem 4: fotograma do filme
A forma da água

tado em cada filme e que pode se estender além dos significados culturais atribuídos por regionalismos, é vista aqui. Em ambas as cenas os personagens estão sendo, de certa maneira, resgatados. Carmem orienta Ofélia sobre sua desobediência, característica da personagem que ao final da história a levará a morte; enquanto o “asset” é

posto em ambiente seguro após a fuga orquestrada por Elisa. Em ambos os casos, a banheira é apenas um recipiente para o elemento água, utilizada por del Toro como tendo propriedades de cura (ou restauração). Tal sentido para o elemento é atribuído por várias culturas orientais e ocidentais. O que é importante notar, porém, é o reuso de um objeto de cena em filmes com narrativas distintas e que portanto não possuem uma continuidade intencional ou explícita; e que tal objeto condiz com uma escolha de estilo.

Participante de todas as etapas da criação do filme, desde o roteiro, del Toro planeja tudo o que vemos na tela. Por isso a utilização de cenários fechados e da supervisão total do diretor. Como dito por ele mesmo em entrevista no segundo episódio da primeira temporada do programa *The Directors Chair*, de Robert Rodriguez, ele cria e faz a supervisão dos componentes imagéticos dos filmes, como prótéticos, objetos de cenas etc. Inclusive, muitas de suas ilustrações aparecem no filme, como podemos ver nas imagens abaixo.

Na Imagem 5 (*The Directors Chair*, 2014) vemos um sketch do Fauno com anotações em que o diretor afirma conter vários aspectos do personagem, incluindo características biológicas. Na Imagem 6

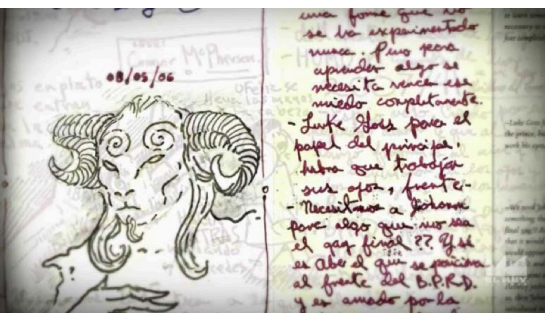


Imagem 5: fotograma do filme
O labirinto do fauno



Imagem 6: fotograma do filme
A forma da água

vemos um o sketch feito por Hoffstetler, no espaço-tempo diegético, mas que pelos traços notamos que foi feito a mão por del Toro. Mais abaixo na imagem 7, observamos o desenho do homem pálido, tirado do filme, depois de ter sido pensado e esboçado no caderno particular do diretor.

Também observamos a fidelidade do estilo do traço escultural, que é representado na tela, ao estilo de ilustração. A sensação de pertencimento é efetivada pelos traços ilustrativos que se tornam “palpáveis” na imagem tridimensional, pois o estilo de desenho do diretor se mantém durante suas produções, produzindo um efeito de familiaridade.

Figurino e Maquiagem

Nesse elemento da *mise en scène*, notaremos as semelhanças nas partes que a constituem. Muito se foi comparado e falado sobre figurino e maquiagem em análises filmicas, e aqui também trataremos disso. Mas antes, vamos dar atenção a um aspecto do efeito prático que faz parte do figurino, que são os próstéticos.



Imagem 7: fotograma do filme
O labirinto do fauno



Imagem 8: fotograma do filme
A forma da água

Ao comparar as imagens 7 e 8 é possível notar, como foi dito, a semelhança nos traços ilustrativos e esculturais das formas. Na imagem 7, temos o desenho do Homem Pálido em *O labirinto do fauno*, enquanto na imagem 8 vemos o “asset” interagindo com Elisa em *A forma da água*. É visível a semelhança nas compleições das figuras, com formatos esguios de traços semelhantes, principalmente na região torácica alongada. Coincidentemente ou não, até o gesto formado pela posição dos braços é a mesma, apesar da distorção na primeira imagem.

Observando o figurino nas imagens abaixo, vemos a semelhança no estilo da roupa atribuído à Ofélia e Elisa, com roupas de um estilo clássico.



Imagem 9: fotograma do filme
O labirinto do fauno



Imagem 10: fotograma do filme
A forma da água

Ambas usam uma roupagem esverdeada, com um acessório de cabelo e corte acima do ombro, Elisa tem um estilo de se vestir que aproxima seu visual ao de Ofélia. Nas imagens 11 e 12 notamos as semelhanças nos sapatos usados pelas protagonistas de cada história.

Percebe-se um design de estilo mais moderno de Elisa, visto que a história desse filme se passa nos anos sessenta, enquanto a história

de Ofélia é contada no ano de 1944. Embora haja um intervalo de tempo de mais de uma década, não é suficiente para uma mudança radical no estilo de roupa adotado. E a pesar de não serem exatamente iguais, é notável a semelhança de um tipo de calçado social, que combinado com o restante do figurino *vintage*, aproxima as personagens com o efeito de familiaridade.



Imagem 11: fotograma do filme
O labirinto do fauno



Imagem 12: fotograma do filme
A forma da água

Iluminação

Dentre os aspectos desse elemento, vamos ressaltar um tipo de iluminação de cenário que o diretor propõe. Uma iluminação dourada, como o fim da tarde que vara a janela e invade o interior do aposento, é vista em ambos os filmes.

Nas imagens abaixo, vemos esse tipo de iluminação dourada, que o diretor gosta de combinar com os tons verdes e azuis, ambos mais frios. Ressalta-se que nos filmes várias tonalidades desses matizes (verde, azul e amarelo) são utilizadas, sendo as principais cores a



Imagem 13: fotografia do filme
O labirinto do fauno



Imagem 14: fotografia do filme
A forma da água

atribuir à atmosfera visual e que representam os matizes dos gêneros conhecidos da fábula. Na Imagem 15, na cena em que o antagonista Strickland chega à casa de Elisa para recuperar o “asset”, nota-se a mistura de duas matizes na iluminação, numa combinação verde azulado e laranja, muito utilizadas no filme. Na imagem 16, de *O labirinto do fauno*, nota-se o mesmo tipo de iluminação, com uma predominância do azul como cor-chave sobre o dourado.

A luz nos rostos é marcada por contrastes advindos de uma luz lateral, que ilumina apenas um lado da face. Então é possível ver um pareamento entre os dois filmes no que tange a iluminação. A semelhança na



Imagem 15: fotografia do filme
O labirinto do fauno



Imagem 16: fotografia do filme
A forma da água

atmosfera visual entre os dois filmes é outro elemento que aumenta o fenômeno de pertencimento que estamos tratando nesse trabalho.

Outros aspectos

Então, o que queremos dizer com a proposição citada no começo do texto, é que as alianças entre aspectos do estilo, em diferentes filmes do mesmo diretor, podem gerar no espectador uma sensação de pertencimento, familiaridade e de extensão de um universo para outro, gerando uma continuidade estilística e narrativa e, uma progressão na história em que o que progride não é o personagem, mas o universo da história narrada.

Claramente isso também depende do tipo da história contada. Faremos então uma outra comparação entre os filmes trabalhados nesse artigo. Del Toro, como já foi dito, é conhecido por ser um diretor que se envolve profundamente na produção, participando de todas as etapas da construção do filme para garantir que tudo saia como ele concebeu. O fenômeno da expansão do universo, para parecer mais sólido e para que sua sugestão ao público seja mais eficiente, precisa de um pré-requisito que faz mais parte da construção de histórias (escrita do roteiro) do que outros aspectos mais fisicamente enxergáveis. Robert Mckee discute uma característica das histórias em seu livro *Story*, que são as Realidades consistentes e inconsistentes: “Realidades consistentes são ambientes ficcionais que estabelecem modos de interação entre seus personagens e o seu mundo, mantidos consistentemente ao longo da narrativa para explicitar seu significado” (MCKEE, 2006, p.66).

Realidades consistentes condiz um conjunto de regras do universo físico que o autor da história deve manter para que a história siga um desenvolvimento lógico. Muitos escritores e diretores surrealistas são propositadamente inconsistentes nesse sentido, ou seja, quebram as regras lógicas que orientam uma narrativa clássica. Isso faz parte da irrealidade de sua narrativa, pois tal atitude remete à emoção que pretendem estimular no público. Um exemplo de inconsistência seria, em um filme com proposta comprovadamente realista, um personagem ser capaz de fazer queimar uma folha apenas ao encarar o objeto. Em *O labirinto do fauno*, as regras de consistências são mostradas como sendo as do mundo real e mágico. Por exemplo, Ofélia ser capaz de, desenhando com um giz um retângulo na parede, criar uma passagem para o mundo místico onde ela deve cumprir a segunda missão imposta pelo Fauno, a de recuperar o punhal guardado pelo Homem Pálido para realizar um futuro sacrifício.

Ora, nas leis do mundo real isso é impossível. E é por isso que as comparações desse trabalho não levaram em conta outros filmes do diretor, como *Hellborn* (2003) e *Crimson peak* (2015), que claramente atendem às lógicas do sobrenatural e quebram a compatibilidade e a conexão com os filmes examinados aqui. Em *O labirinto do fauno*, no final do filme há uma desconfiança de que Ofélia não trafega de fato entre dois mundos, mas que o mundo mágico é consequência da utilização do recurso de projeção que a imaginação fértil de uma criança faz uso para escapar de situações hostis do mundo real. Isso pode ser evidenciado na cena em que a mandrágora é descoberta embaixo da cama da mãe de Ofélia, enquanto Ofélia a alimentava para salvar a vida de seu irmão. Nota-se pela imagem que se trata de uma raiz imó-

vel, desprovida dos traços vistos em cenas anteriores, onde vemos um ser vivo e móvel justamente quando Ofélia se encontra sozinha.

Então, essas características do domínio da consistência, que podem ser equiparadas nos dois filmes, além de terem sido escritas pelo diretor tendo em vista sua preferência pelo Realismo Mágico para as narrativas, dão visto positivo ao pré-requisito que citamos acima. *A forma da água* também se encaixa no Realismo Fantástico. Apesar da não existência do “asset” em mundo real, a mutação e a evolução é um fenômeno aceito pelo público por se tratar de uma questão científica plausível. Assim, pensando bem, não há questionamento por parte do público que afete a relação de conectividade entre os dois filmes.



Imagem 17: fotograma do filme *O labirinto do fauno*

Conclusão

Durante o andamento de nossa discussão, comparamos elementos da *mise en scène* entre os dois filmes, tentando capturar as semelhanças no estilo que corroborasse a ideia apresentada sobre o que chamamos de fenômeno de pertencimento, que nada mais é do que a expansão do universo cinematográfico ou da diegese, conectando dois filmes que, à primeira vista, nada propõem possuir em comum. Citamos alguns diretores que geram discussões entre fãs de suas obras, como Tarantino, Coppola, Wes Anderson, etc.; discussões essas que abordam o mesmo tema desse trabalho. Muitas teorias são feitas e algumas até absurdas. Por isso, sentimos a necessidade de, ao final do texto, inserir fatores que vão além da *mise en scène*, como o pré requisito de realidades consistentes.

Muitos também discutem sobre a real praticidade dessas teorias, defendendo que o importante é o que é mostrado na obra, apenas. Porém, no mundo digitalizado de hoje, das produções transmidiáticas etc., essas questões ganham praticidade e, para serem efetivas, é preciso de um método de análise para que o discurso não se perca em exageros teóricos.

O labirinto do fauno e *A forma da água* são duas realizações em que Guillermo del Toro trabalhou do jeito que quis, tomando o tempo necessário em escolhas criativas e inserindo no filme suas necessidades estilísticas. Por isso, podemos notar as semelhanças e fazer as ligações dos mundos aí representados, pois foi a mesma veia artística que os elaborou, fiel ao seu estilo e princípios artísticos.

Assim, é lógico que o efeito de pertencimento tenha ocorrido. Além disso, estudar o estilo de um diretor tão dedicado como Guillermo del Toro nos dá a oportunidade de investigar melhor as nuances da produção, assim como por em prática teorias úteis do cinema e da narrativa que possa ajudar na produção de roteiros e filmes.

Referências

BORDWELL, David. *Sobre a história do estilo cinematográfico*. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

BORDWELL, David. *Figures traced in light: on cinematic staging*. Univ of California Press, 2005.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin; SMITH, Jeff. *Film art: An introduction*. New York: McGraw-Hill, 2004.

DIRECTORS CHAIR, The. Direção: Robert Rodriguez. Produção: Brynne Chappell. El Rey Network. Season, 1. Episode, 2. 2014.

EGRI, Lajos. *The Art of Dramatic Writing: its basis and the creative interpretation of human motives*. New York, NY: Touchstone, 2004.

MCKEE, Robert. *Story: Substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro*. Curitiba, PR: Arte & Letras Editora; Curitiba, PR, 2017.

As diferentes instâncias narrativas em

Poesia sem fim de Alejandro Jodorowsky

Agamenon Porfirio

Introdução

Estruturado na narrativa de suas memórias, *Poesia sem fim*, filme de Alejandro Jodorowsky lançado em 2016, elenca fatos da vida deste diretor apresentando, por conseguinte, um tipo diferente de cinema autobiográfico. O próprio Jodorowsky se presentifica metalinguisticamente na diegese de sua obra e utiliza seu relato para alicerçar o longa-metragem; contemplamos a adolescência e juventude do diretor, acompanhando-o em sua tentativa de libertar-se das amarras familiares, em busca seu sonho de se tornar poeta. A história nos é contada por esse narrador que se põe em tela e interage com as memórias que reconstrói. O filme é a sequência de *A dança da realidade* (2013), também autobiográfico, e que dá conta da infância do artista.

Agamenon Porfirio é mestrando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação - PPGC/ UFPB. E-mail: porfirioagamenon@gmail.com

Uma das questões centrais da análise narratológica é a figura do narrador, este agente integrado do texto, responsável pela narração dos acontecimentos do mundo ficcional (CARDOSO, 2003). Compreendendo que todos os componentes que constituem uma narrativa estão postos ao redor dessa figura, podemos entender a importância do narrador como elemento basilar da narrativa. E é com base nesse importante elemento para o texto – fílmico ou não –, que estudiosos como Genette (1995), Jost e Gaudreault (2009) fornecem conceitos que nos auxiliam em uma maior compreensão do trabalho dessa figura.

Com base nas reflexões dos autores acima citados, o objetivo do presente artigo é analisar as instâncias narrativas presentes no filme *Poesia sem fim* (2016) do diretor Alejandro Jodorowsky. Ao colocar-se no filme, como parte da *mise en scène*, o diretor nos faz questionar em quais níveis da narrativa ele exerce poder e como poderíamos classificar estas figuras que narram. Escolhemos este filme, que é a segunda parte de sua narrativa cineautobiográfica (a primeira é *A dança da realidade*, filme lançado em 2013) pelo seu ineditismo como material de análise e por nossa investigação das instâncias narrativas do filme conseguir ser contemplada com apenas uma das películas.

Da *mise en scène* às instâncias narrativas

Advindo do teatro, o termo *mise en scène*, utilizado desde o século XIX, refere-se à montagem da ação no palco, ao “fazer atores dizerem um texto em um cenário, regulando suas entradas, suas saídas e seus diálogos” (AUMONT e MARIE, 2006, p. 80). Já no cinema,

adaptando-se à sua própria maneira de “pôr em cena”, este termo corresponde a uma série de elementos cênicos e ao modo como estes elementos se dispõem na tela, a exemplo dos cenários, figurino, iluminação, maquiagem e atuações (Bordwell, 2008).

Em texto que consta dos anais das conferências do Colégio de História da Arte Cinematográfica, ‘Le Théâtre dans le Cinéma’ (AUMONT, 1992/93), Jacques Aumont, desenvolve interessante análise da *mise-en-scène* com corte realista, em artigo que tem o título ‘Renoir le Patron, Rivette le PassEUR’. Aumont parte de uma frase de Jacques Rivette, autor que mantém fortes vínculos com o teatro, de que “todo o grande filme é um filme sobre teatro”. Para Aumont, existem duas artes que são “tutoras” do cinema: o teatro e a pintura. Introduzir o teatro no cinema significa “tornar sensível uma certa estrutura de espaço, fundada sobre o fechamento e a abertura” (RAMOS, 2014, p. 3).

O cinema como arte/linguagem em construção não podia “se inventar sem se submeter às leis da *mise en scène* teatral (adaptando-as), nem que fosse para se revoltar contra elas” (OLIVEIRA JÚNIOR, 2010, p. 12). É a partir da década de 1950, quando o cinema alcança a Modernidade, que o termo começa a ser utilizado por críticos em publicações como *Cahiers du Cinéma*. Incorporada como ferramenta analítica, a *mise en scène* é posta como meio de valoração dos elementos cinematográficos postos em cena.

A *mise en scène* permite a corporificação do texto para o palco ou a tela, transpondo-se em “unidade espacial a serviço da transcrição cênica de um texto em particular” (OLIVEIRA JÚNIOR, 2010, p. 15). Identificando as marcas de narração presentes no filme, na *mise en scène* poderemos averiguar a materialização dessas instâncias

narrativas. Nesse sentido, a análise que apresentamos no presente *paper* busca compreender como as instâncias narrativas podem ser identificadas na película, a partir dos vestígios deixados por estas, utilizando a *mise en scène* como operador analítico.

Voz: enunciação e narração

Proposto por Todorov em 1969, o termo “narratologia”, refere-se aos estudos de narrativas de ficção e não-ficção, abrangendo áreas que vão da literatura ao cinema. Apesar de Todorov ter cunhado o termo, o responsável por instituir a narratologia como disciplina foi o crítico literário francês Gérard Genette, com sua obra *Figures III*. Seguindo essa perspectiva, ao nos aproximarmos de questões dentro da esfera narrativa referentes a “quem vê?” e “quem narra?”, nos apropriamos de conceitos chave como focalização e voz (GENETTE, 1995).

É com base no entendimento de um modo da narrativa – relativo às formas como as histórias são produzidas e a maneira como elas chegam ao receptor – que Genette compreende diferentes níveis narrativos. O primeiro nível, dito extradiegético, é o espaço de onde todos os outros níveis partem, sendo o segundo nível o diegético ou intradiegético, correspondendo toda a gama de elementos constitutivos da história em si. No interior desses níveis podemos identificar diferentes tipos de narrador, de acordo com a posição deste perante a história.

Assim, aquele narrador que conhece a estória de cabo a rabo será chamado de “onisciente” e o que dela só tem um conhecimento parcial, será denominado “limitado”, em ambos os casos sem importar se esse narrador faz, ou não, parte da diegese. Se faz parte do univer-

so ficcional, será dito “homodiegético”, e se não, “heterodiegético” (BRITO, 2007, p. 8).

No entanto, diferentemente da literatura, esta instância discursiva no cinema manifesta-se de maneira bem menos nítida. É com base nos estudos de Genette que André Gaudreault e François Jost (2009) buscam estruturar ferramentas de análise da narrativa cinematográfica, atentos às especificidades desse tipo de linguagem para além das categorias abordadas pela narratologia literária. Os autores propõem a análise da narratividade em dois níveis, apontando duas instâncias: um “mostrador” e um “narrador”. Esse mostrador fílmico – que Laffay trata por “um personagem fictício e invisível [...] que, nas nossas costas, folheia para nós as páginas do álbum e dirige nossa atenção apontando um dedo discreto” (LAFFAY, 1964, p. 81-82, citado por GAUDREULT; JOST, 2009, p. 58) – estaria incumbido das funções de filmagem e articulação entre fotogramas, enquanto o narrador fílmico estaria responsável pela montagem e pela articulação entre planos.

No tocante aos modos como essas instâncias narrativas se relacionam, os autores discordam em determinados pontos. Jost e Gaudreault (2009) encaram a relação narrativa entre o grande imagista e os personagens de duas maneiras, respectivamente: ascendente e descendente. A primeira, ascendente, é proposta por Jost e parte do que é visível e audível ao espectador, observando sinais de enunciação presentes no filme e, baseado nisso, chegando ao grande imagista. Já na descendente, Gaudreault estabelece que devemos partir das instâncias narrativas do filme para, por fim, entendermos a or-

dem em que as demais coisas se apresentam na tela, sem levar em consideração o que sente e entende o espectador. Utilizaremos como aporte a acepção descendente de Gaudreault (2009).

Começemos esmiuçando o conceito de enunciação. Como dito anteriormente, a enunciação carregaria em si marcas ou dêiticos¹. Como os dêiticos são construções linguísticas, os teóricos da enunciação cinematográfica passaram a buscar essas marcas em procedimentos fílmicos — como *racords* de olhar, de movimento, direção etc. Ou seja, efeitos da linguagem cinematográfica que comunicam ao espectador a tomada da narrativa por determinados personagens ou narradores. É reconhecendo essas marcas que conseguimos perceber as ações do grande imagista. A enunciação cinematográfica seria, portanto, o momento em que o espectador teria consciência de estar diante da linguagem cinematográfica.

Percebendo as diferenças entre a enunciação e a narração fílmica é possível diferenciar o narrador explícito e o grande imagista. Se, por exemplo, atentarmos para momentos em que um personagem narra uma memória ou fato durante o filme e compramos a ideia de que ele é responsável por recobrir de imagens o que ele fala, estaríamos aceitando os termos de um certo postulado de sinceridade (JOST, GAUDREULT, 2009), ou seja, compramos essa mostraçã narrativa como plausível. Essa audiovisualização — quando o que nos é “falado” também é “mostrado” — não pode partir desse narrador exatamente porque, na maioria das vezes, o narrador está no

1. Dêiticos são como os teóricos tratam esses vestígios que aparecem como advérbios - aqui, agora - ou como o pronome eu, sempre no tempo presente, apontando a presença de uma entidade que narra, um comentador, ou seja, de alguém que profere um discurso (GAUDREULT; JOST, 2009, p. 59).

mundo diegético da história que narra, sendo visto exteriormente. Além de sua presença na diegese, alguns aspectos contribuem para percebermos a impossibilidade do personagem nos mostrar o que vemos em cena, por exemplo: o excesso de detalhes que compõe a *mise en scène*, todos os personagens terem voz própria, todos pontos de vista apresentados. A narratologia de Gennete já dava conta dessas questões com o conceito de paralepse², mas no cinema esses postulados são comprados com maior facilidade pelo espectador para que ele possa realmente acreditar na diegese.

Em sua acepção descendente, Gaudreault parte da ideia de que somente o meganarrador/grande imagista merece a alcunha de narrador. As outras instâncias seriam apenas subnarrativas mediadas e permitidas por essa instância maior que age como um demiurgo, criador desse universo que é a diegese. Em uma dupla narrativa – oral e audiovisual – o grande imagista seria responsável pela narrativa audiovisual e o narrador verbal responsável pela subnarrativa oral. Nessa perspectiva, as narrativas mesclam-se. O narrador fundamental, responsável pela comunicação da narrativa fílmica, é assimilado por uma instância que manipula os diversos mecanismos da expressão fílmica, gerenciando-as a fim de proporcionar ao espectador a experiência narrativa.

Nesta concepção, não poderíamos responder à pergunta “quem narra o filme?” apontando uma só instância. Articulados sob as mãos do meganarrador, que teria domínio sobre as outras instâncias, terí-

2. A paralepse acontece quando na narrativa se fornece mais informações do que aquilo que autoriza focalização adotada. Quando vemos informações que quem narra, necessariamente não poderia obter.

amos duas camadas de narratividade sobrepostas. A primeira dessas trabalhando com as questões de encenação e enquadramento, seria responsável pela mostraçãõ. Enquanto a segunda, articulando-se de modo a criar uma modulaçãõ temporal, através das articulações entre planos – ou seja, pela montagem – seria responsável pela narraçãõ. Aqui temos um ponto interessante para distanciarmos o autor do filme dessas instâncias narrativas intradiegeticas.

Havendo a necessidade de se colocar o autor para fora do texto por meio desse pilar do sistema narrativo, estou propondo aqui o narrador subjacente. Esse narrador é um ser de papel ainda menos físico que as personagens da narrativa, por não ser uma pessoa, mas, precisamente, um agente, um que arranja e coloca as coisas no lugar. Isso o previne, irredutivelmente, de dizer ‘eu’. [...] O narrador subjacente é um agente que fala dos outros dizendo ‘ele’ ou ‘ela’, mas nunca se permitindo falar sobre si mesmo, que nunca profere um ‘eu’ (GAUDREULT citado por OSSANES, 2017, p. 136).

Posto isto, este mostrador e este narrador fílmicos não são mais do que agentes, que, no entanto, não se denominam como tal, não clamariam pela sua posiçãõ, mas de maneira velada exerceriam a funçãõ de controlar os discursos e as ações na película. Estes seriam modulados e regrados pela figura do meganarrador, superior às duas anteriores e que permitiria que suas “vozes” fossem “ouvidas”.

Ponto de vista: focalização e ocularização

Se anteriormente nos debruçamos sobre a questão de “quem narra?”, agora abordaremos a perspectiva de “quem vê?”. Genette (1995) propõe três tipologias a fim de definir essa questão. A primeira delas, a de narrativa não focalizada ou de focalização zero, diz respeito ao narrador onisciente, que sabe mais do que os personagens. A segunda, a narrativa com focalização interna, onde o narrador comunica apenas o que o personagem sabe. E por fim, a narrativa de focalização externa, onde o narrador diz menos do que sabe a personagem (GENETTE, 1995).

Compreendendo que existem essas instâncias narrativas que nos contam a história – ou permitem que essa história seja contada – para conseguirmos identificá-las no filme devemos recorrer a mais alguns conceitos. É sob as ideias de focalização em Genette, no âmbito da narratologia literária, que Jost (2009) desenvolve seus próprios conceitos de focalização e ocularização. Tendo em vista as possibilidades que a linguagem cinematográfica possui, o autor propõe a separação entre um ponto de vista visual e um ponto de vista cognitivo. Ao primeiro dá o nome de ocularização, caracterizado pela relação entre o que a câmera mostra e o que o personagem deve ver. E o segundo, a focalização permanece caracterizando o ponto de vista cognitivo adotado pela narrativa. Para conceber de maneira mais clara a questão da ocularização, precisamos encarar o plano cinematográfico num eixo olho-câmera.

Isso quer dizer que existem três possíveis atitudes em relação à imagem cinematográfica: ou é considerada como vista por um olho, o que faz com que se remeta a um personagem; ou o estatuto e a posição da câmera vencem e passamos a atribuí-los a uma instância externa ao mundo representado, grande imagista de qualquer tipo; ou tentamos apagar até mesmo a existência desse eixo: é a famosa ilusão de transparência (JOST, GAUDREAU, 2009, p. 169).

Essas atitudes podem ser resumidas na perspectiva de onde o plano está ancorado: se no olhar de uma instância interna à diegese, materializa-se aí uma ocularização interna. Essa se subdivide em ocularização interna primária – quando a imagem “imita” o olhar do personagem – e secundária – feita a partir de *racords* como em campo-contracampo. E, não remetendo a tal olhar, esta seria uma ocularização zero.

As especificidades semióticas ligadas a essas classificações distanciam de certa forma a narratologia cinematográfica da literária. O que queremos aqui são as definições como ponto de partida para compreender melhor como o jogo de forças entre as instâncias narrativas se materializam em tela. Partindo das posições em que o narrador ou narradores se encontram e vislumbrando o que imageticamente nos comunicam.

Poesia sem fim: enredo e análise

Alejandro Jodorowsky é dramaturgo, cineasta, psicoterapeuta e autor de quadrinhos. Com 87 anos, suas obras mais conhecidas no cinema são *El topo* (1970) e *A montanha sagrada* (1973). Com a criação de um ambiente estético particular, o cineasta guia o espec-

tador dentro de um universo repleto de símbolos, arquétipos e alegorias que pretendem se comunicar com quem está assistindo sem precisar, na maioria das vezes, dizer uma só palavra.

Depois de vinte e três anos longe das produções cinematográficas, Jodorowsky retorna com a proposta de contar sua vida através das autobiografias fílmicas: *A dança da realidade* (2013) e *Poesia sem fim* (2016). As duas produções fazem parte de uma pentalogia autobiográfica que o diretor pretende completar ao longo dos próximos anos. As obras são baseadas em seu livro *A dança da realidade* (2009), onde Jodorowsky cria o que chamou de autobiografia imaginária: “embora não no sentido de ‘fictícia’, pois todos os personagens, lugares e acontecimentos são verdadeiros, mas pelo facto da história profunda da minha vida ser um esforço constante para expandir a imaginação e aumentar os seus limites”³.

Em *Poesia sem fim* (2016) o diretor retrata sua adolescência e juventude. Libertando-se de suas amarras familiares acompanhamos o protagonista e seu sonho de se tornar poeta, introduzindo-se no principal círculo artístico boêmio dos anos 1940 no Chile. Toda essa construção é marcada pela assinatura surrealista do diretor e através de sua lembrança, conseguimos entender um pouco dos caminhos que levaram o diretor a ser a figura que ele representa hoje.

Dado um breve relato do enredo, a nossa análise se limita a duas pequenas sequências do filme, logo nos seus primeiros minutos. Elas foram escolhidas precisamente por podermos identificar a presença das instâncias narrativas de maneira muito nítida. Já na primeira

3. Trecho extraído da sinopse de *A dança da realidade* (2009).

sequência de *Poesia sem fim*, conseguimos identificar o papel de narrador: enquanto a família de Jodorowsky – Jaime, Sara e Alejandrito – caminha pelo porto com a cidade de Tocopilla, enquadrada ao fundo, em voz off o narrador lamenta-se por estar deixando sua cidade natal. Ainda em voz off, Jodorowsky fala sobre a saída de sua terra e as lembranças que permanecem do local, enquanto isso vemos Alejandrito – interpretado por Jeremias Herskovits – caminhando no porto em meio a figuras em preto e branco dos personagens que fizeram parte da película anterior (Figura 1). A cena segue e podemos ver Jodorowsky abraçado a sua versão infantil (Figura 2) afastando-se num barco, enquanto sua voz ressoa de uma instância extradiegética.



Figuras 1: Alejandrito caminha pelo porto ao lado de figuras dos personagens do filme.
Fonte: Fotograma *Poesia sem fim* (2016)



Figura 2: Jodorowsky se materializa como personagem em seu filme
Fonte: Fotograma *Poesia sem fim* (2016)

Na sequência seguinte, temos um *travelling* em uma rua deserta cheia de armazéns. A narração em over da sequência anterior permanece até que câmera se aproxima de Jodorowsky e nesse momento conseguimos identificar essa figura como um narrador intradieético: ele está presente no filme como personagem e se põe a narrar. Ao falar da rua onde ele e a família “desembarcaram”, conseguimos perceber as duas instâncias reguladas pelo meganarrador trabalharem juntas: o mostrador fílmico e o narrador fílmico coadunam-se, onde magicamente constrói-se um novo mundo a partir do discurso do narrador intradieético. Ao lembrar como era a rua em que sua família morava, ela materializa-se através das mãos de homens vestidos de negro (Figuras 3 e 4), que como contrarregras montam o cenário que serve para presentificar a história contada no filme, ou materializa-se

a partir do que o personagem fala? É como se vislumbrássemos uma alegoria “viva” do trabalho dessas duas instâncias narrativas através de uma *mise en scène* carregada de recursos teatrais.



Figuras 3 e 4: Sequência
Fonte: Fotograma *Poesia sem fim* (2016)

É exatamente nesse trecho que poderiam surgir as dúvidas quanto as “mãos” do diretor dentro e fora do filme. A presença desse Jodorowsky dentro da diegese o transforma em um agente representativo que se funde à diegese principal criando a ilusão de ser, ele próprio, o narrador fundamental da obra. Se o cerne da narrativa é a rememoração de Jodorowsky e, essa rememoração se materializa à medida em que ele narra – seja na audiovisualização dos fatos, ou mesmo nos momentos em que essa narração verbal some – como poderíamos classificar sua presença? Poderíamos dizer então que o próprio diretor se desdobra no papel de mostrador e narrador fílmico e narrador-personagem?

Como vimos anteriormente, o narrador subjacente é somente agente da narrativa, o que é bastante pertinente para separar o autor do narrador. O narrador desempenha sempre um papel fictício, “porque age como se a história fosse anterior à sua narrativa[...] e como se ele próprio e sua narrativa fossem neutros diante da ‘verdade’” (AUMONT, 2002, p. 111). Neste ponto estabelecemos o distanciamento entre Jodorowsky como diretor/autor e seu personagem narrador no filme.

Outro ponto nos ajuda ainda a separar a figura desse narrador intradieético dos papéis de mostrador e narrador fílmico: a ocularização e a focalização das cenas. Nos momentos em que acontecem fatos em que Jodorowsky não estava presente, nem como narrador-personagem, nem em sua versão juvenil – interpretada no filme por seu filho Adan Jodorowsky – quem vê as imagens? Vejamos como exemplo a cena em que a personagem Pequenininha vai ao hospital.

Na tentativa de esquecer seu amado Enrique, a personagem Pequenina, interpretada pela atriz Julia Avendaño, se submete a uma espécie de lobotomia. A cena se passa em uma pequena sala, onde podemos ver uma maca e alguns aparelhos; os únicos personagens postos em cena são a Pequenina e o médico (Figura 5). A não ser que narre um relato feito por alguém, ou que essa audiovisualização seja algo que parte da imaginação do personagem narrador – ou ainda, que parta de outras instâncias narrativas intradieéticas, o que não é encontrado no filme – é impossível que ele seja responsável por esse momento de mostraçã, já que ele não se encontrava no lugar da açã.



Figuras 5: Na cena da Pequenina, não há em nenhuma instância a presença do autor.
Fonte: Fotograma *Poesia sem fim* (2016)

Em outra sequência, onde encontramos as duas versões de Jodorowsky em uma interação direta (Figura 6), podemos ainda tentar conceber quem materializa o que o narrador intradieético narra. Após ter tido sua sorte lida nas cartas de Tarot, a versão juvenil de Jodorowsky recebe como que a benção de sua versão mais velha: ao mesmo tempo em que valida as escolhas de sua versão mais nova, ele a incentiva a continuar seu caminho. Ao longo de toda a película, as construções das sequências são como a materialização de um relato, das memórias de Jodorowsky postas em cena. Se ele aparece ao mesmo tempo em que narra, quem é responsável pela focalização cinematográfica?



Figura 6: Jodorowsky aparece novamente interagindo com sua versão jovem.
Fonte: Fotograma *Poesia sem fim* (2016)

Outro fato que coaduna com a inserção do “poder” desse personagem somente dentro da diegese, seria a própria interação dessa figura com os personagens, nos momentos em que suas falas se imbricam e se completam. São as instâncias moduladoras, agentes a serviço do meganarrador que se ocupam dessa função de mostraçã e narração. E, postos como agentes, não assumem forma física, seja dentro ou fora da narrativa.

Também não podemos colocar o diretor no lugar em que o grande imagista ocupa, já que, enquanto a narratologia na literatura reconhece o escritor como criador absoluto da obra, no cinema as variedades de autoria se confundem nessa figura do meganarrador. Se a personagem de Jodorowsky narra na diegese, é justamente pela “permissão” das outras instâncias narradoras superiores a ele presentes no filme. Há uma diegese dentro da diegese fílmica, uma figura superior manipulando uma marionete que narra outra história e é na *mise en scène*, na materialização de suas ações, que podemos averiguar isso. Ou nas próprias palavras de Laffay, essa figura, esse grande imagista é “um personagem fictício e invisível [...] que, nas nossas costas, folheia para nós as páginas do álbum e dirige nossa atenção apontando com um dedo discreto” (LAFFAY, 1964 apud GAUDREUALT; JOST, loc. cit).

Conclusão

Os vários níveis da narrativa presentes no cinema nos permitem compreender melhor a figura do narrador e mesmo posicionar a figura do diretor/autor e dos narradores diegéticos em locais bem de-

limitados. E por mais que seja tentador classificar como “demiurgo” o diretor que conta de forma metalinguística sua própria história no filme que ele mesmo dirige, não podemos confundir os diferentes papéis que ele desempenha extra e intradiegeticamente no longa.

Tendo ciência que existem muitos outros filmes que também nos possibilitam problematizar a figura do narrador e as instâncias narrativas, esperamos que o material produzido aqui seja mais uma peça no grande quebra-cabeça que a narratologia cinematográfica se propõe a montar, compreendendo a importância de se recorrer à *mise en scène* como importante instrumento analítico.

Obviamente o presente trabalho não abrange todos os complexos graus dessa teoria, deixando de lado, por exemplo, as discussões de cinema de autor. Nosso objetivo, portanto, foi acentuar as discussões quanto às variáveis instâncias narrativas, para dar margem, quem sabe, a reflexões mais profundas no campo de um “cine-eu” ou cinema autobiográfico – campo de vasta discussão e que também se apoia na narratologia como teoria base.

Referências

- AUMONT, Jacques. [e] outros. *A estética do filme*. Campinas, SP: Papyrus, 2002.
- BORDWELL, David. *Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema*. Campinas, SP: Papyrus, 2008.
- CARDOSO, Luís Miguel. *A problemática do narrador. Da literatura ao cinema*. In.: *Lumina*. Facom/UFJF, v. 6, n. 1/2, p. 57-72, 2003.
- DE BRITO, João Batista. *O ponto de vista no cinema*. Revista *Graphos*, v. 9, n. 1, 2007.

RAMOS, Fernão. *A mise-en-scène realista: Renoir, Rivette e Michel Mourlet*. SO-CINE, São Paulo, v. 1, p. 53-67, 2014.

GAUDREULT, André; JOST, François. *A narrativa cinematográfica*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.

GENETTE, Gérard; SEIXO, Maria Alzira; MARTINS, Fernando Cabral. *Discurso da narrativa*. Campo de Santa Clara: Editora Arcádia, 1995.

OLIVEIRA JÚNIOR, Luiz Carlos Gonçalves. *O cinema de fluxo e a mise en scène*. 2010. 162 fls. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) – Universidade de São Paulo; Escola de Comunicação e Artes. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-30112010-164937/pt-br.php>. Acesso em 10 de setembro de 2018.

OSSANES, Carlos. *A entidade meganarradora em Mais estranho que a ficção: aproximações entre a narração literária e a cinematográfica*. Literatura e Autoritarismo, n. 19, 2017.

RAMOS, Fernão. *A mise-en-scène realista: Renoir, Rivette e Michel Mourlet*. SO-CINE, São Paulo, v. 1, p. 53-67, 2014.

Filme

POESIA SEM FIM. Direção e Roteiro: Alejandro Jodorowsky. Produção de Xavier Guerrero Yamamoto. Chile: Le Soleil Films, 2016. (128 min.), son., color.

O sensorial no cinema contemporâneo:

A mise en scène do cinema de fluxo presente em *A mulher sem cabeça*

Jonas Gonzaga da Costa Junior

O presente texto pretende investigar a extensão da relação entre a estética de fluxo e a *mise en scène* através da análise do filme *A mulher sem cabeça* (2008), de Lucrecia Martel, visto que é através da oposição a seu conceito clássico que alcançamos as noções que possibilitam sua definição. Para isto, buscamos agrupar as noções mais presentes dentro do cinema contemporâneo, situando o cinema de fluxo entre as produções atuais e elencando as características que o definem.

Que práticas podem ser indicadas como características do cinema contemporâneo? Como caracterizar o cinema atual? Diferente do que acontecia em outras décadas, a sétima arte já não se agrupa em torno de estéticas predefinidas ou consegue relacionar facilmente sua origem geográfica a características estéticas (cinema japonês, cinema italiano etc.). Além disso, devido a rápida expansão tecnológica que

Jonas Gonzaga da Costa Junior é graduado em Arte e Mídia (UFCG) e Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV – UFPE). Contato: jonas.gcj@gmail.com

ocorreu nas últimas duas décadas, com frequência vemos críticos e autores do cinema adentrarem na dicotomia que alardeia o fim do cinema ou sua transformação rumo a uma nova fase cinematográfica.

De fato, o momento atual vivido pelo cinema é de confronto e adaptação diante da diversidade das plataformas midiáticas, uma lógica econômica de configuração global e o surgimento de outros modelos audiovisuais. Enquanto a indústria cinematográfica se acostuma com as possibilidades que a imagem digital proporciona, vemos diversas tecnologias audiovisuais surgirem e rapidamente conquistarem espaço, como é o caso das plataformas de VoD (vídeo on demand), das tecnologias de realidade virtual, das narrativas interativas, além da complexificação crescente nas narrativas de videogame. Em paralelo a uma crescente dinâmica de globalização e individualização do consumo, observamos o desaparecimento de salas de cinema e o ofuscamento de modelos limítrofes, como o cinema experimental, em detrimento de uma estrutura de cinema mais normatizada, com fórmulas previsíveis que tem como único objetivo a facilidade e rapidez na *legibilidade* do filme.

Porém, diversos autores, como Gilles Lipovetsky e Jean Serroy (2009) e Arlindo Machado (2011), visualizam nesse período uma reinvenção, de emergência de um cinema plural, tanto em suas temáticas e representações, quanto em suas estruturas de produção. Que se reinventa não apenas de forma tecnológica, mas de forma poética.

O gênero documentário conhece uma segunda vida; os desenhos animados não se reduzem mais a seu público infantil, mas se dirigem aos adultos; alguns filmes desconstróem os grandes mitos da nação, dos brancos, dos “peles-vermelhas”, dos caubóis. O que se anuncia é

um *cinema global* fragmentado, pluri-identitário, multiculturalista (LIPOVETSKY e SERROY, 2009, p. 17).

Para esses autores, o discurso que profetiza o fim do cinema parece se basear apenas na dissolução de formatos e nas mudanças ocorridas no dispositivo cinematográfico. No momento em que passa a atuar sob uma lógica de hibridização de suportes e linguagens, uma característica em evidência na atualidade, o cinema exerce sua condição de linguagem e através da migração de códigos passa a atingir outras mídias e suportes, se expande e passa a afetar outras telas, espaços e linguagens. O que talvez esteja chegando ao seu fim, em decorrência destas transformações, são as estruturas instituídas no cinema clássico – um cenário que se desenvolve desde os anos 80, com as primeiras promessas sinalizadas pelas tecnologias digitais.

Na tentativa de responder à pergunta *o que é o cinema contemporâneo*, Lipovetsky e Serroy (2009) desenvolvem três conceitos com o objetivo de visualizar a extensão das práticas cinematográficas da era hipermoderna (visto que os autores discordam da terminologia *pós-moderna*) nas suas diversas singularidades. São eles: *imagem-excesso*, *imagem-multiplex* e *imagem-distancia*.

O primeiro diz respeito ao que os autores chamam de *estética do excesso*, uma supervalorização de temáticas, como sexo e violência, que em outros momentos eram fortemente balizadas por estruturas morais. Para além das temáticas, essa estética se encontra também representada na aceleração da montagem, na multiplicação dos planos e na saturação das faixas sonoras. No contínuo desenvolvimento de uma indústria cinematográfica que se preocupa com um cinema

que provoca sensações no espectador através das tecnologias (3D, Dolby-digital 5.1 etc.), se distanciando de alternativas mais poéticas.

O segundo diz respeito a complexificação das formas cinematográficas (estrutura, narrativa, gêneros) na atualidade, mesmo com o cinema hollywoodiano persistindo na manutenção de uma lógica clássica, os autores identificam uma maior diversidade de formatos que abandonam seu lugar de rótulos estéticos específicos para fazer parte de um espaço comum junto a produções do *mainstream*. É a lógica da hibridização aplicada ao cinema. E o terceiro se desenvolve em relação ao crescente emprego de *autorreferencialidade* nas produções audiovisuais. Para os autores, esta prática que antes simbolizava uma reflexão analítica frente ao cinema clássico, se vê banalizada pelas práticas de releituras e *remakes*. Uma visão que apesar da carga de pessimismo, vislumbra o desenvolvimento de um *cinema dentro do cinema*, uma cultura que se retroalimenta e cria novas formas de relação com o espectador, este que agora se relaciona com uma diversidade de signos, referente aos diversos períodos da história do cinema (LIPOVETSKY e SERROY, 2009, p 67-69).

O cinema hollywoodiano, principalmente na figura dos *blockbusters*, se mostra um bom exemplar da imagem-excesso. Estas mega-produções se utilizam das inúmeras possibilidades que a imagem digital oferece para criar um cinema que busca a todo momento causar choque e deslumbre. Pelo exercício desta estética do excesso esses filmes tendem a reunir cenas ultraviolentas, efeitos especiais grandiosos, explosões sonoras e modos narrativos previsíveis dentro de uma montagem com ritmo frenético. “O plano é quase um flash, a brevidade criando um impacto ainda mais brutal e sua repetição

acelerada produzindo o efeito de bombardeio visual” (LIPOVETSKY e SERROY. 2009, p. 76).

De certa forma, a maior parte dos tipos cinematográficos passaram por uma aceleração em sua composição. Bordwell (2008), que analisa estas produções por um viés mais estilístico, afirma que desde os anos 1960 e principalmente nos anos 1980 foi observada a eclosão de um cinema que define seu ritmo muito mais pelo estilo de montagem do que pela forma de encenação, a este estilo o autor chama de *continuidade intensificada*. A velocidade também é apontada como característica, pois, ao analisar a montagem hollywoodiana, verificou que entre o cinema sonoro e os anos 1960 os filmes eram compostos por uma média de 300 e 700 tomadas e possuíam uma duração média de planos (DMP) entre 8 a 11 segundos, o autor verifica que desde então essa aceleração continuou a crescer:

Nos anos 1990, essa tendência continua e a velocidade tornou-se ainda maior; vários filmes têm mais de 2 mil tomadas e a DMP vai de dois a oito segundos. Como era de esperar, os filmes de ação dão o exemplo, mas, no final do século, o filme típico de qualquer gênero, mesmo as comédias românticas, como *Shakespeare apaixonado* (1998) e *Noiva em fuga* (1999), apresentam uma DMP entre quatro e seis segundos (BORDWELL. 2008, p. 50).

É possível perceber que esta velocidade atingiu outras frações do cinema quando consideramos filmes como *Amnésia* (2000) e *Corra, Lola, corra* (1998), obras que fazem da velocidade um elemento estilístico da construção fílmica, mas que relativamente não se enquadram dentro do conceito de *blockbuster*, por exemplo.

Estes teóricos acreditam que muito deste fenômeno se deve à crescente relação que o cinema passou a ter com a mídia televisiva, que desde os anos 1960 se constrói na utilização de montagem rápida, *close-ups* e movimentos de câmera. Neste momento, críticos já se utilizavam de termos como *superdirigidos* para denominar estas produções que faziam uso excessivo destas técnicas:

Tratando cenas comuns com um tipo de técnica supervalorizada, outrora reservada para momentos de suspense e revelações em fóruns de justiça, os cineastas de hoje não só arriscam um estilo bombástico, mas também são obrigados a elevar o tom. Agora, os clímaxes reais terão de ser pensados para produzir ainda mais efeito de comoção: câmera lenta, manchas coloridas, rabiscos digitais, acordes eletrônicos estrondosos. Muitas vezes, a continuidade intensificada transforma estilo em Estilo (ou ESTILO) (BORDWELL, 2008, p. 57).

Para Lipovetsky e Serroy (2009), o que muda drasticamente na contemporaneidade é que estilos de montagem que se utilizavam da combinação entre tempos lentos e rápidos ou do crescimento gradual do ritmo para criar um efeito dramático, não atingem o espectador da mesma forma que antes.

A velocidade agora se infiltra em todos os gêneros e em todos os filmes, a ponto de datar irremediavelmente os filmes clássicos aos olhos daqueles, jovens espectadores principalmente, habituados ao cinema do movimento pelo movimento (p. 77).

O espectador contemporâneo foi alfabetizado pela imagem espetacularizada, pelos videoclipes, pelas peças publicitárias; foi moldado ao ponto de distanciar-se de modelos cinematográficos que his-

toricamente são atribuídos como base linguística deste cinema. Este espectador assume características do consumidor contemporâneo, e passa a não mais desfrutar de tempos de espera ou ritmos lentos (LIPOVETSKY e SERROY, 2009, p. 77). Evidente que o próprio fato do cinema passar por estas modificações na sua linguagem aponta para um distanciamento das formas clássicas. Contudo, cabe aqui a reflexão de que mesmo a hegemonia dos formatos dominantes parece ser *plural* neste cinema contemporâneo, não só os modelos que ocupam a margem do campo cinematográfico, mas também os elementos fundamentais, que ocupam a posição de base histórica desta estrutura, são ofuscados por esta forma dominante, ou seja, não apenas o cinema experimental e outros formatos limítrofes, mas a própria continuidade clássica, que fundamenta esta linguagem dominante, passa a existir sob a hegemonia deste cinema hollywoodiano do estilo em excesso.

Porém, não podemos reduzir o cinema contemporâneo a estas características predominantes, visto que outros traços, como dito acima, também se mostram marcantes nas produções atuais. É preciso atentar para a multiplicidade presente no cinema contemporâneo, e uma forma de contemplar isto é pensar o imaginário que existe além da máquina, ou seja, o cinema que se constrói a parte desta estética do excesso, dos filmes *superdirigidos*, de efeitos especiais que visam anestesiar o espectador. Na contramão disto, existe um cinema sensorial, avesso a velocidade da montagem, que enfatiza subjetividades em suas narrativas, se preocupa muito mais com a construção de climas e ambiências do que com unidades dramáticas e alcança com isso uma relação totalmente diferente com o espectador. Podemos

afirmar que o *cinema de fluxo* se fundamenta pela desconstrução das noções tradicionais do fazer cinematográfico, abandonando cartilhas sobre a feitura do plano, da montagem, das unidades de cena e principalmente da *mise en scène*.

Termo que em nada diz respeito as novas tecnologias digitais, a estética de fluxo foi inicialmente observada, por críticos da revista *Cahier du Cinéma*¹, em filmes do final dos anos 1990 e início dos anos 2000 (como *O intruso* (2004) de Claire Denis, *Elephant* (2003) de Gus Van Sant, *Café Lumière* (2003) de Hou Hsiao-Hsien e *Shara* (2003) de Naomi Kawase) e foi caracterizada como uma nova maneira de se relacionar com os fundamentos da linguagem cinematográfica. Stéphane Bouquet, autor que deu nome ao conceito *cinema de fluxo*, observou a existência de um cinema que traçava novos contornos às concepções de narrativa, montagem e encenação no momento que se desprende da lógica de continuidade e faz uso de planos sensoriais, e se relacionam com o espectador através de uma atmosfera afetiva.

[...] Jean-Marc Lalanne, reforça também a afirmação de que o horizonte estético do cinema contemporâneo toma a forma de um fluxo, na medida em que determinado conjunto de filmes recentes propõem a refundação do plano – considerado pelas teorias do cinema como a menor unidade de significação de um filme (SILVA, 2010, p. 92).

Embora estes filmes não apresentem entre si elementos estéticos que os agreguem com movimento estético, eles cultivam uma relação,

1. Os textos de Jean-Marc Lalanne e de Olivier Joyard foram traduzidos por Ruy Gardiner e podem ser encontrados aqui: <<http://www.geocities.ws/ruygardnier/index0501.htm>>. Acesso em: 10 de Setembro de 2018.

até então, diferenciada com o fazer cinematográfico. O momento de corte do plano tende a não mais ser definido pelo final da ação e sim pelo momento em que uma ambiência sensorial emerge, inclusive, é comum a presença de planos que carecem ou questionam o sentido clássico de unidade de ação; a definição de enquadramento também se modifica e adquire um caráter exploratório, passa a perambular dentro do espaço fílmico, oscilando entre o relevante e irrelevante, visto que a imagem tem seu foco nas sutilezas e detalhes subjetivos.

Em comum, tais filmes possuem essa predileção de uma forma de narrar na qual o sensorial é sobrevalorizado como dimensão primordial para o estabelecimento de uma experiência estética junto ao espectador: em lugar de se explicar tudo com ações e diálogos aos quais a narrativa está submetida, adota-se aqui certo tom e ambiguidade visual e textual que permite a apreensão de outros sentidos inerentes à imagem. Ou seja, trata-se de outra pedagogia do visual e do sonoro [...] (VIEIRA JR, 2014, p. 112).

Outro ponto marcante, que se mostra característica do cinema contemporâneo como um todo, é uma expansão em relação as temáticas, que passam a compreender também os *microeventos* cotidianos, o banal e corriqueiro – através de uma ampliação temporal destes acontecimentos no tempo-fílmico, se oferece uma outra percepção do trivial ao espectador, intensificando minúcias e delicadezas, permitindo um novo olhar diante de ações cotidianas. Por decorrência, também se obtém uma singularização das personagens, que agora vivem os dramas (se assim podemos chamar) que o próprio espectador experimenta com frequência e ao mesmo tempo se apresenta como o outro. Apesar desta identificação entre espectador e personagem,

existe um distanciamento que coloca o sujeito fílmico em seu lugar particular, sendo igual e diferente, íntimo e distante. Estes papéis não são mais construídos diante de lógicas psicológicas ou arquetípicas, as personagens são apresentadas como indivíduos complexos e singulares, são mostradas “[...] tais como aparecem em sua maneira única de se comportar; Está aí sua verdade, por mais extravagante, estranha e inexplicável que seja, numa superfície que não é de modo algum superficialidade (LIPOVETSKY e SERROY, 2009, p. 102).

O cinema de fluxo convoca ao desenvolvimento de outro vínculo com a recepção, que não mais constrói sentido de maneira direta, há um distanciamento (ruptura, em alguns casos) com os instrumentos clássicos da linguagem cinematográfica. O sentido fílmico, agora, se constrói por uma espécie de etnografia da *diegese*, parte de uma vivência na espectadorialidade e se esforça em absorver os elementos subjetivos, sensíveis e fluidos que estão ali presentes. Justamente por essa singularidade que este conjunto de filmes possui, é uma difícil tarefa agrupá-los dentro de uma definição estética, podemos apenas afirmar que este cinema propõe uma nova forma de olhar, uma desdramatização da cena, “[...] o que há em comum não é um estilo ou um ‘traço’, mas um comportamento do olhar que desafia as noções tradicionais de *mise-en-scène*” (OLIVEIRA JR. 2013, p. 8). Se numa concepção clássica, a *mise en scène*, implica a organização e sistematização das ações em serviço de uma narrativa objetiva, que atribui uma aparência do *real* a uma variedade de elementos abstratos e desordenados, no cinema de fluxo, parece se construir em uma narrativa da ambiguidade, com elementos soltos e muitas vezes desordenados.

A dramaturgia cênica é substituída pela simples apreensão de blocos de realidade justapostos numa montagem que está mais interessada em construir ritmos do que em amarrar significados. O importante não é fixar e definir as coisas, mas gerar fluidez, movimento, continuidade, colocar em circulação as matérias e as formas, as energias e as forças. A arquitetura do real se troca por uma criação de ambiência (OLIVEIRA JR, 2013, p. 9).

Antes de seguirmos na compreensão deste cinema que possui contornos tão subjetivos e fluidos, faz-se necessário uma breve explanação sobre a *mise en scène*, devido à polivalência que o termo adquiriu no decorrer da história do cinema – a *mise en scène* não segue uma ordem cronológica, se desenvolve no curso de cada narrativa, dentro do tipo específico de cinema, nas escolhas que cada diretor faz para construir sua narrativa (OLIVEIRA JR, 2013, p. 28).

Termo fundamental no desenvolvimento da linguagem cinematográfica, ganha especial atenção nos anos 1950, com os críticos da *Cahier du Cinéma* (em especial, Jacques Rivette e Éric Rohmer), e serve de apoio para aqueles que argumentavam a favor de um *cinema de autor*, torna-se sinônimo de estilo – assim, entender a *mise en scène* de determinado filme ou conjunto de filmes é entender as minúcias do estilo cinematográfico de determinado autor.

Na sua origem, que descende das produções teatrais do final do século XIX (OLIVEIRA JR. 2013. p. 18), dizia respeito à disposição dos elementos na cena, a posição dos atores, dos objetos de cena e ao modo como estes iriam se relacionar durante a apresentação teatral. O *metteur en scène* era responsável por, tendo o texto em mãos, traduzir em termos cênicos e fazer as escolhas necessárias para construir

uma encenação. Considerando isto, estes autores da década de 50, em especial Jacques Rivette, entenderam que a maneira mais legítima de compreender e analisar o estilo cinematográfico seria pelas escolhas feitas pelo diretor/autor, figura que nesta concepção responderia pela estética do seu filme. Tendo como ponto de partida as ideias de André Bazin, estes autores acreditavam que, dentro do campo da arte, o cinema era a única modalidade capaz de captar a beleza do real em sua totalidade, dessa forma, o papel do diretor seria de ordenar os elementos do real de modo a fielmente representa-los na tela. A boa *mise en scène* seria aquela que se estabelece pelo culto a transparência do dispositivo, onde a intervenção do diretor seria efetiva, porém, invisível. A câmera é que mostra todos os elementos essenciais para a uma compreensão exata da representação, seus personagens e seus motivos com naturalidade (OLIVEIRA JR, 2013, p. 83).

Já nos anos 1960 vem a crise do *mise en scène* com os *cinemas novos* (França, Japão, Brasil etc.) e a crítica à estética da transparência. Uma proposta de desconstrução dos elementos que definem o estilo cinematográfico clássico pela incorporação de narrativas mais ambíguas e uma maior ênfase formalista no fazer cinematográfico. Abre-se espaço para uma encenação que admite a existência do dispositivo e dá visibilidade ao discurso que move a direção. Com a impossibilidade de analisar estes filmes através da concepção clássica, a *mise en scène* passa a se desenvolver pela avaliação das singularidades de cada filme e das propostas de cada diretor. Com isso se conquista uma visão de estilo mais diversificada que valoriza a variedade das formas. É, inclusive, devido a esta valorização do formalismo que esta *mise en scène* foi intitulada como *moderna*,

fazendo referência a ênfase na forma atribuída a arte moderna das vanguardas da virada do século XX.

Numa breve análise do filme *O ano passado em Marienbad* (1961), de Alain Resnais, Oliveira Jr (2013) diz:

A narrativa lacunar e obscura exige um espectador ativo, que converta a trama descontínua do relato numa continuidade minimamente coerente. O grande mérito de Resnais teria sido não organizar a experiência, mas deixá-las em aberto, inacabada, operando uma reconstrução cubista do espaço-tempo, uma fragmentação desnortante da realidade captada pela câmera (p. 88).

Numa visão do cinema no Brasil, em uma análise de *O bandido da luz vermelha* (1968), de Rogério Sganzerla, Xavier (2012) fala de como a narração em *voz-off* ganha contornos de personagem dentro da narrativa, oferecendo informações que contradizem a realidade encenada pelas personagens. Assim, o espectador recebe o caráter ativo de desmentir os narradores para minimizar as imprecisões atribuídas as personagens:

A tônica dos deslizamentos e a proliferação de dados trazidos pelas vozes tornam o percurso do bandido apreensível em linhas gerais, mas difuso em suas motivações, principalmente no que toca as decisões centrais. Qual o grande projeto do bandido? Por que entra para o bando? Quem é o seu contato? Qual o papel de Jane nessa conexão? O que se deu primeiro: o bando ou o affaire? (p. 153).

Ao observar a *mise en scène moderna*, fica claro a estética de fluxo não se constitui totalmente de práticas inaugurais, descende deste cinema moderno e é resultado da continuação de práticas já

visualizadas na passagem do clássico para o moderno. O cinema que se desenvolve após esta crise do conceito clássico de *mise en scène* contém características que parecem deixar transparecer as engrenagens que funcionam no interior do dispositivo fílmico e da linguagem cinematográfica. O que de fato muda com o cinema de fluxo, e o destaca com o questionamento *será o fim da mise-en-scène?*², é que com a emancipação da imagem em relação ao real (que dentre outros motivos se deve ao advento da imagem digital), estes cineastas já não se veem impelidos a organizar o real, preferem explorar sua ambiguidade e deixar que o sentido narrativo se construa através do movimento, do ritmo e do fluxo (OLIVEIRA JR, 2013, p. 136); e isso assinala a necessidade de relativização no uso dos instrumentos de análise fílmica.

Embora a polivalência do termo *mise en scène* nos induza a análises mais subjetivas e condicionais, ainda é o instrumento mais assertivo em relação a identificação de um estilo de cinema. Apesar da redução no número de críticos e pesquisadores que se debruçam sobre o assunto, pois existe uma predileção em análises dos elementos culturais, sociais e psicológicos presentes no filme, Bordwell (2008) defende sua importância:

O estilo do filme interessa, porque o que é considerado conteúdo só nos afeta pelo uso de técnicas cinematográficas consagradas. Sem interpretação e enquadramento, iluminação e comprimento de lentes, composição e corte, diálogo e trilha, não poderíamos apreender o mundo da história. O estilo é a textura tangível do filme, a superfície

2. Jacques Aumont questiona no último capítulo do livro *O cinema e a encenação*. AUMONT, Jacques. O cinema e a encenação. Lisboa: Texto & Grafia, 2008.

perceptual com a qual nos deparamos ao escutar e olhar: é a porta de entrada para penetrarmos e nos movermos na trama, no tema, no sentimento – e tudo mais que é importante para nós (p. 58).

O autor propõe que a atividade de análise da *mise en scène* se sustente na utilização de quatro funções: Denotativa, Expressiva, Simbólica e Decorativa. A primeira se refere aos elementos que apresentam a *diegese* e ao modo como eles nos são apresentados, ou seja, cenários, personagens, objetos de cena, entre outros elementos; e também a como se constrói a relação destes elementos com os diálogos, suas motivações, a movimentação e tudo mais que nos introduz a uma narrativa e que nos fornece informação sobre o universo onde se desenvolve, seja objetivamente ou de maneira fragmentada. A segunda diz respeito a capacidade de conduzir o espectador a determinados sentimentos através do uso de movimento de câmera, trilha sonora, iluminação e entre outras técnicas do fazer cinematográfico. A terceira corresponde a capacidade de evocar reflexões mais conceituais. A alegoria que é vinculada a determinado plano, objeto de cena, iluminação, paleta de cor e etc. E a quarta relaciona-se com a valorização da forma, em detrimento a atividade de representação ou expressão de informações mais objetivas e concretas. A manifestação do estilo pelo estilo, uma fruição da imagem em movimento que não se constrói pela expressão de sentimentos ou sentidos simbólicos, mas através de um caráter ornamental (BORDWELL, 2008, p. 59-61).

A ordem que o autor apresenta estas funções, diz respeito ao próprio método de análise, pois, a função denotativa, por revelar informações estruturais, precede as demais funções; e a função decorativa só pode ser afirmada no momento em que esgotamos a possibilidade de

presença das funções denotativa, expressiva e simbólica. Outro ponto importante é que estas funções podem coexistir em um mesmo elemento, no momento em que o simbólico nos direciona para a função expressiva ou o denotativo revela a função simbólica, por exemplo. Durante a análise da obra pretendemos utilizar destas funções para identificar o modo como a *mise en scène* de fluxo se constrói no filme e que premissas que constituem sua definição se fazem presente.

A mulher sem cabeça

Podemos afirmar que o enredo do filme de Lucrecia Martel, *A mulher sem cabeça* (2008), apesar de se desenvolver em volta de uma única personagem, *Verô*, não se estabelece através de protagonismos, ou seja, a trama do filme não é fruto das ações realizadas por uma personagem, aliás, durante todo o filme apenas acompanhamos a personagem reagir, fisicamente ou emocionalmente, ao que acontece ao seu redor. Ao contrário da maioria dos filmes, a narrativa não se constrói através de uma sucessão ou acúmulo de episódios, não existe uma mobilidade que nos transporta de uma adversidade a sua solução, tudo que vemos decorre de um único acontecimento que nos é dado logo de início.

O filme começa com crianças e um cachorro brincando em um descampado, os planos em movimento são rápidos e não auxiliam na identificação dos sujeitos da cena, um dos garotos cai dentro de um canal e tenta por algumas vezes sair, outros dois escalam a estrutura de um velho *outdoor*. Um corte seco nos leva para outro plano onde senhoras utilizam o vidro do carro como espelho, a ambiência

sonora é de crianças brincando ao fundo, mas logo nos é revelado que se tratam de outras crianças, estas brancas e vestidas com roupas novas, ao contrário das anteriores. Este ilusionismo se apresenta como constante no desenrolar do filme, em diversos momentos a ambiência sonora é adiantada em relação a imagem, da mesma cena ou em elipses, para logo em seguida ser situada no espaço-tempo da narrativa; isto é acentuado pelo fato de não nos ser dado um narrador, nem mesmo a personagem principal assume este papel, temos apenas uma câmera que observa e nos permite observar. A mesma cena nos apresenta a personagem principal, *Verô*, que se dá não por uma ordenação do olhar, mas por uma maior permanência na cena.



Imagem 1: Estrada de terra com canal na extremidade



Imagem 2: Plano Próximo que permanece por toda a cena

A cena seguinte nos mostra uma estrada de terra sendo percorrida (Imagem 1) e na extremidade do plano está um canal semelhante ao que vimos na primeira cena, uma música alegre é ouvida no rádio do carro (*Middle of the road – soley soley*), a personagem ouve o celular tocar e ao tentar pegá-lo atropela algo ou alguém (Imagem 2). A confusão é visível na personagem, o celular que ainda toca intermitente é desligado, um olhar atravessa o retrovisor e torna a olhar para a frente. A personagem coloca os óculos escuros que caíram com impacto, liga o carro e segue em frente. A trilha sonora continua a tocar, e neste momento serve como uma espécie de âncora na realidade, um elemento que em sua contradição nos impede de adentrarmos no que a personagem vive. Um plano do retrovisor nos mostra um cachorro abatido, que rapidamente some à medida que o carro segue, só então a trilha sonora é desligada. Voltamos ao plano inicial da personagem (Imagem 3), onde ela para o carro e sai e caminha de um lado para o outro – para fora do campo. A câmera,

que continua no banco de passageiro, se move numa tentativa de enquadrá-la, e passa a mostrá-la sem a cabeça (Imagem 4) enquanto uma chuva cai no para-brisa do carro. Em seguida, vemos a cartela com o título do filme.



Imagem 3: A expressão da personagem ressaltada pelo proximidade do plano



Imagem 4: Movimento de câmera que recorta a personagem

Este plano, entrecortado por visões do para-brisa e do retrovisor, possui uma enorme carga expressiva e se coloca como o acontecimento que permeia o restante da narrativa, tudo que vem a seguir é regido por este único acontecimento. O corpo da personagem mostrado sem a cabeça anuncia a amnésia e estado de choque que acompanhará a personagem no restante da trama; A simbologia da imagem-título, a mulher sem cabeça, também se manifesta na maneira como atuam os personagens que a rodeiam; em sua passividade, Verô, permite que a voz dos outros se faça a dela, sem falar, a personagem apenas concorda com o que é dito em seu entorno, *“Essa voz não parece a sua”* diz sua tia, já idosa e caduca. O mesmo pode ser notado na maneira como os homens da família agem para ocultar os indícios do possível acidente, tudo é apagado sem que nada se modifique no cotidiano familiar, mesmo quando a personagem se permite agir, a ação já foi realizada.

O enquadramento escolhido também perdura no restante do filme, raros são os momentos onde a personagem é mostrada por inteira, na maior parte a vemos através de um plano médio ou plano próximo. Há aqui um aspecto de direcionamento do olhar quando os enquadramentos dão prioridade as expressões faciais e propositalmente nos aproximam da situação emocional vivenciada pela personagem. Assim, a atuação se sustenta quase que totalmente nas expressões faciais, algo que se acumula pela passividade e distanciamento que acompanha a personagem nos diversos encontros sociais durante o filme.

O rosto é a parte do corpo na qual mais nos fixamos, pois é a região que mais concentra informações. Há razões para acreditar que o ros-

to, por ter evoluído parcialmente pela pressão de transmitir informações socialmente pertinentes, agora funciona como um teatro de estados da alma, em constante mutação (BORDWELL, 2008, p. 64).

Porém, apesar deste direcionamento do olhar por parte da *mise en scène*, a estrutura destes enquadramentos se dá de maneira deslocada, o pôr em cena apenas a coloca dentro do plano, quase imóvel, enquanto as ações acontecem muitas vezes fora do plano, sendo apenas delineadas através do som. Na cena do hospital, Verô, ainda em choque, após discretamente fugir do cadastro de pacientes, se olha no espelho do banheiro (Imagem 5) e quando decide sair encontra com uma policial que foi chamada para retirar uma prisioneira que se recusava a sair de uma das dependências do banheiro – aqui é criada uma ambiência sensorial que ilustra todo o medo da personagem em lidar com as consequências do episódio da estrada, toda a ação por parte das enfermeiras e da policial acontecem fora do plano e a única ação que auxilia no desenvolvimento desta ambiência é o constante observar da personagem através do espelho. O mesmo acontece em uma das visitas a casa de familiares (existe certa ambiguidade em relação ao grau de parentesco que Verô possui com estas pessoas), quando a personagem, colocada quase no centro do quadro (Imagem 6) é cumprimentada por várias figuras que não são anunciadas e rapidamente somem do quadro, e mesmo as que ficam não se deixam identificar. A *mise en scène* do filme não *ordena o real* e mesmo quando conduz a atenção do espectador, através da exposição das expressões faciais da personagem, provoca um multi-direcionamento do olhar que vagueia por todas as quase ações que atravessam o plano.



Imagem 5: Frame da cena no banheiro do hospital, personagem em primeiro plano



Imagem 6: Frame da cena na casa de familiares de Verô onde a ação dos personagens é colocada para fora do quadro

Mesmo em cenas menos populosas este olhar difuso continua presente. Na cena do jardim, Verô supervisiona o jardineiro na disposição das plantas, a personagem anda de um lado para outro, observa algumas flores e, por fim, pega o jornal (Imagem 7). Enquanto lê a notícia de que a criança encontrada morta no canal teve como causa da morte afogamento (outra ambiguidade que levanta a dúvida se

de fato ela se afogou ou se trata de algum encobrimento por parte de seus parentes) também assistimos o jardineiro cruzar o quadro como quem conta os passos. Mesmo no plano em *close*, que nos leva para muito perto das sensações vivenciadas pela personagem, ainda dividimos nossa atenção com a presença do jardineiro desfocada em segundo plano (Imagem 8).



Imagem 7: dois focos de atenção no mesmo enquadramento



Imagem 8: o close continua enquadrando dois focos de atenção

Muito da ambiguidade da narrativa se dá através de uma ocultação de informações que localizariam o espectador em relação a trama. O que parece ser uma tendência no cinema de fluxo, Vieira Jr (2014) na análise de *Café Lumière (2003)*, de Hou Hsiao Hsien, observa:

Demoram-se 27 minutos até Yoko comentar sobre sua Gravidez; 88 minutos para sabermos que se trata de uma gestação no terceiro mês; 45 minutos para descobrirmos que a pessoa que supomos ser sua mãe na verdade é sua madrasta. Sem contar que não podemos afirmar ao certo se a jovem está grávida desde antes do início do filme, graças ao permanente estado de incerteza com relação ao tempo intersequencial, situação tão característica dos filmes de Hou Hsiao Hsien. Como mensurar três meses ou a passagem de qualquer outro período temporal, em qualquer um de seus filmes, cujas elipses são deliberadamente marcadas por essa proposital imprecisão? (p. 116).

De forma semelhante, isto se estabelece no filme de Lucrecia Martel, onde em nenhum momento nos é explicitado quem a levou do local do acidente até o hospital, já que neste momento apenas nos é mostrado a personagem olhando pela janela do carro, em *close*, enquanto alguém em uma motocicleta acompanha o carro; também não sabemos ao certo o grau de parentesco que a personagem possui com o homem com quem mantém relação sexual no começo do filme (por volta dos 16 minutos), nem sua profissão, apenas sabemos que ele tem contatos influentes na região; só aos 30 minutos descobrimos que Verô possui uma filha que reside em outra cidade; E da mesma forma, existe uma imprecisão em relação ao tempo que se passa nas elipses, entre uma sequência e outra. Por volta dos 74 minutos de filme a personagem aparece com o cabelo escuro, ao contrário do

loiro claro que manteve durante a maior do filme, a impressão é de que muito tempo se passou, mas, na sequência seguinte, vemos que a personagem ainda vivencia os resquícios do atropelamento, apenas no último diálogo do filme fica explícito que o tempo diegético do filme compreende apenas uma semana.

A sensação é que esta construção narrativa tem como objetivo a representação deste estado de amnésia e estas informações são descobertas pela personagem no mesmo momento em que nos são mostradas, assim, os detalhes se perdem no silêncio que a personagem mantém. Como dito no início da análise, esta narrativa não persegue a resolução de um obstáculo, se preocupa muito mais na manutenção de um estado emocional vivenciado pela personagem principal.

Após perceber que todos os traços que a conectam com o atropelamento foram apagados por seus familiares, Verô caminha rumo a um jantar cheio de conhecidos e vemos todos se cumprimentarem, a câmera observa de longe por trás de uma vidraça, que adiciona um desfoque à imagem, enquanto a ambiência de conversas simultâneas se soma a uma trilha sonora festiva (*Ricky Shayne – Mamy Blue*), tão alegre quanto a música presente na cena do atropelamento. Os elementos técnicos da cena parecem destacar a ambiguidade da cena, que apesar de expressar o retorno ao cotidiano comum do ambiente familiar, nos mostra a expressão facial assombrada que a personagem ainda carrega. Até o fim do filme é conservada a ambiência relativa aos sentimentos que a personagem carrega consigo.

Conclusão

Feito este percurso teórico, reafirmamos que a dificuldade em estabelecer definições no cinema contemporâneo decorre tanto da reconstrução de práticas em curso na atualidade, quanto da coexistência de múltiplos formatos no campo cinematográfico. Como exemplo disso, podemos refletir sobre a maneira como estes autores *de fluxo* conseguem compartilhar formas poéticas e ainda assim conservar particularidades culturais dentro de suas obras. Após a análise do filme, torna-se explícito que apesar das características recorrentes que conseguimos denotar dentro desta estética, o ponto crucial é a reorientação do olhar, que parece se configurar através das mais diversas técnicas presentes na obra e intervir diretamente na fruição do espectador, se contrapondo a linguagem espetacularizada da estética do excesso. Assim, reafirmamos a importância do estudo estilístico dentro das análises cinematográficas pela precisão que possibilita na compreensão de formatos cinematográficos tão particulares como cinema de fluxo.

Referências Bibliográficas

BORDWELL, David. *Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema*. Campinas, SP: Papirus, 2008.

LIPOVETSKY, Gilles & SERROY, Jean. *A Tela Global: mídias culturais e cinema na era hipermoderna*. Porto Alegre: Ed. Sulina, 2009.

MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas e Pós-cinemas*. São Paulo: Papirus. 2011

OLIVEIRA JR, Luiz Carlos. *A mise-en-scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo*. Campinas, SP: Papyrus, 2013

SILVA, Camila Vieira da; *O sensível da imagem: sensorialidade, corpo e narrativa no cinema contemporâneo da Ásia*, 2010. 113 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, Fortaleza, CE, 2010.

VIEIRA JR, Erly. *Corpo e cotidiano no cinema de fluxo contemporâneo*. In: Revista *Contracampo*, v. 29, n. 1, ed. abril ano 2014. Niterói, RJ: Contracampo, 2014, p. 109-130.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

Mise en scène, linguagem e realismo: a concepção estética de *Rua sórdida*

Leonardo Gonçalves

Introdução

Rua *Sórdida* é um curta-metragem, desenvolvido como Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) e fruto de uma graduação em Cinema e Audiovisual, no ano de 2017, na Universidade Federal da Paraíba. O filme foi rodado na cidade de João Pessoa, escrito, dirigido e editado pelo autor deste artigo. A história se desenrola em torno dos personagens Túlio e César, que se aconchegam no balcão de um bar para beber cachaça, em uma noite qualquer de boêmia. Enquanto Túlio fita obsessivamente a relação conflituosa de um casal que está na mesa ao fundo – os personagens Shirley e Antonio –, César se esforça para obter atenção de Túlio e revela certas inclinações homofóbicas, no decorrer de seus diálogos. Durante o andamento da trama, a obsessão de Túlio se intensifica, levando-o a perseguir Shirley, já desacompanhada por ter brigado com seu companheiro Antonio. Mas no final,

Leonardo Gonçalves é mestrando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFPB. E-mail: goncalves.silvaleonardo@gmail.com

além de ser violentamente rejeitado, mesmo resistindo, Túlio depara-se com seu amigo César transando com outro homem.

Percebe-se que mesmo nesse curto resumo é possível apreender certas sugestões que aproximam a estética de *Rua sórdida* a uma composição mais realista e um pouco próxima às regras e convenções da narrativa clássica do cinema: a apresentação de personagens inseridos num determinado tempo – a noite - e espaço – o bar –; em que se progride uma ação – a obsessão de Túlio por Shirley - cujos motivos se sucedem até atingir um clímax – o encontro entre Túlio e Shirley - e desfecho – aqui sendo o flagra de César com outro homem.

Não há informações suficientes para estabelecer tais relações, mas um caminho possível para analisar a concepção estética de *Rua sórdida* é a partir da confecção de sua *mise en scène*, em diálogo com outras expressões formais como linguagem cinematográfica.

O termo *mise en scène* vem originalmente do teatro e, grosso modo, refere-se ao que é levado em cena para ser mostrado. Seria, portanto, todos os elementos reconhecíveis de um filme: os atores, a maquiagem, a iluminação, a encenação, considerando outros aspectos formais como o enquadramento (a distância, angulação, criação do espaço fora e dentro de campo) e assim por diante. “[...] é necessário observar que ela [a *mise en scène*] ajuda a ver o quadro como um todo, não apenas os elementos cinematográficos – como iluminação e ângulo de câmera –, mas o conjunto da obra, por assim dizer” (GONÇALVES, 2017).

Embora seja pragmática, essa definição é ainda imprecisa e não abarca a complexidade de sua função. De acordo com Bordwell (1989, p. 11) “Poucos termos na estética fílmica são tão polivalen-

tes como este”. Assim, encontrar uma definição precisa de *mise en scène* não é uma tarefa fácil nem mesmo desejada aqui, bem como problematizá-la com profundidade.

Assim, entendendo que o cinema é uma arte complexa e sincrética que conjuga outras artes que advém de influências da linguagem sonora, visual e verbal, sabemos que pensar a *mise en scène* de um filme ficcional pode envolver muito mais do que apenas os elementos que selecionamos. Entretanto, acreditamos que nosso recorte é suficiente para alcançar os objetivos deste artigo que são: compreender o ideal estético de *Rua sórdida* relacionado ao que chamaremos de abordagem realista; e avançar nas discussões da categoria *mise en scène* enquanto amálgama das diversas linguagens expressivas que dão forma e autonomia ao filme. Para tanto, teremos como principal aporte teórico as teses de Turner (1997) e Bordwell (1989) sobre *mise en scène*, enquanto Xavier (1977), Marcel Martin (1993), Stamato, Stafa e Von Zeidler (2013) entre outros, nos auxiliam sobre, respectivamente, linguagem cinematográfica, iluminação, cor, entre outros aspectos formais que, por sua vez, compõem a *mise en scène*, sendo imprescindíveis para o construto do ideal estético de *Rua Sórdida*.

Linguagem, abordagem realista e *mise en scène*

Como mencionado, *Rua sórdida* tende para uma abordagem realista, cujas afinidades estéticas dialogam, em parte, com o movimento neorrealista dos diretores italianos do pós-guerra, Rossellini, De Sica e Visconti. Apesar de o movimento ter durado apenas cinco ou seis anos, foi profunda sua influência em determinar quais as relações que

o cinema poderia ter com o mundo real: “Do ponto de vista técnico, apresentou novos estilos de representação e revelou as possibilidades mais amplas da filmagem externa” (TURNER, 1997, p. 42).

Embora *Rua sórdida* não tenha afinidades com alguns procedimentos que caracterizaram o movimento italiano, como o uso de “não-atores”, o caráter quase documental de suas *mise en scènes* é adotado no intuito de reforçar o tom realista e espontâneo no filme. Assim, em *Rua sórdida* tanto o método de desprezar os estúdios de filmagem para lançar-se no fluxo do cotidiano das cidades quanto o distanciamento das confecções teatralizadas das atuações, com exagero gestual e na fala, são adotados para composição estética, onde, evidentemente, tem o neorrealismo como influência basilar. Sobre os aspectos do filme realista, Turner (1997, p. 151) diz:

O filme realista cria um mundo que é o mais identificável possível; e o público entende isso recorrendo a analogias entre o mundo do filme e seu próprio universo. Nesse processo o espectador é assistido pelos esforços do filme realista que procura a semelhança com a vida real. As tecnologias da produção cinematográfica estão ocultas, de maneira que as técnicas que poderia atrair a atenção para os meios de produção sejam minimizadas.

Nesse sentido, para atrair o impacto do realismo cinematográfico que busca a semelhança com a realidade física da vida real, é notório que a decupagem deve ser elaborada o mais transparente possível, isto é, sem lacunas. Ismail Xavier, em seu célebre livro *O discurso cinematográfico*, define decupagem sendo “o processo de decomposição do filme (e, portanto, das sequências e cenas) em planos” (1977, p. 19). O plano é cada tomada da cena, um segmento contí-

nuo da imagem que corresponde a um determinado ponto de vista em relação ao objeto filmado. A Decupagem Clássica compreende a concatenação de tais planos presas a relações lógicas, do desenvolvimento dos fatos, de modo a resultar numa coesão ao conjunto, estabelecendo a unidade desejada.

O que caracteriza a decupagem clássica é seu caráter de sistema cuidadosamente elaborado, de repertório lentamente sedimentado a evolução histórica, de modo a resultar num aparato de procedimentos precisamente adotados para extrair o máximo rendimento dos efeitos da montagem e ao mesmo tempo torná-la invisível (XAVIER, 1977, p. 24).

A direção usada em *Rua sórdida* está mais próxima da Decupagem Clássica, visto que um dos interesses para elaboração da narrativa consiste em elevar a progressão dos eventos numa relação lógica de causa e efeito da ação. Como vimos, o personagem Túlio é o protagonista, acompanhamos o ponto de vista dele. Sua crise gira em torno do seu desejo febril por Shirley e o diálogo com César. Portanto, o uso da Decupagem Clássica, ou linguagem transparente, auxiliaria para a progressão dessa crise: o uso psicológico do primeiro plano para atentar as feições dos personagens, a montagem paralela *griffithiana* para tencionar Túlio, cuja atenção é dividida entre César e Shirley, entre outras sequências organizadas numa sucessão de imagens. Neste filme, “a preocupação fundamental com o ritmo de sucessão das imagens é a observação de que devem haver certas compatibilidades entre duas imagens sucessivas, de modo a se definirem certas relações plásticas” (XAVIER, 1977, p. 25).



Figuras 1 e 2: No primeiro plano temos a ação do olhar de Túlio e na sequência temos a imagem do objeto alvejado pelo personagem, evidenciando, assim, uma relação lógica de causa e efeito comum à linguagem transparente do cinema; frame extraído do filme *Rua sórdida*

Desse modo, a linguagem transparente convence por sua força de narrar discursos fílmicos e impulsionar a narrativa ao clímax, sem que rompa com o ilusionismo e, por conseguinte, com a tensão dramática desejada. Entretanto, nada disso teria o efeito desejado sem o adequado desenvolvimento de outro conceito já mencionado e importante para “gramática realista” de *Rua sórdida: a mise en scène*. Como explica Bordwell (1989), os primeiros teóricos voltados para o cinema privilegiavam seus estudos sobre os aspectos da montagem com função narrativa. “Graças à montagem, o cineasta podia jogar o espectador simplesmente de um lugar a outro, fazer comparações metafóricas ou simplesmente imprimir ritmo, jogando com a duração dos planos” (BORDWELL, 1989, p. 29). Mas, por outro, desprezavam as potencialidades artísticas que a *mise en scène* pode alcançar. “Foi preciso uma nova geração de críticos, que cresceu com o cinema sonoro, para equilibrar a balança” (p. 29).

Bordwell refere-se, especialmente, aos críticos da revista *Cahiers du Cinéma* que, desde seus primeiros exemplares no ano de sua criação em 1951, notabilizaram-se por suas reflexões estéticas e conceituais sofisticadas em torno da arte cinematográfica. O impacto dos escritos de pensadores como Andre Bazin, um dos fundadores da revista e principal teórico do cinema como arte realista; Jacques Rivette, Truffaut, entre outros, incidiram significativamente nas formas de pensar e fazer cinema, exercendo influência em pesquisadores e realizadores ainda hoje:

Surgem estéticas, manifestos, críticas, axiomas – muitos dos quais ainda permanecem reveladores – que fazem deste período um dos mais férteis do ponto de vista de uma história das idéias sobre a arte

cinematográfica. Assinados por Éric Rohmer, Jacques Rivette, Fe-reydoun Hoveyda, Alexandre Astruc ou Michel Mourlet, são publi-cados autênticos manifestos da *mise en scène* como essência e valor estético específico do cinema (OLIVEIRA Jr., 2010, p. 18).

Assim sendo, o conceito de *mise en scène* no cinema foi larga-mente explorado por esses críticos que tentaram evidenciar outras expressões e composições dentro do quadro ou cena que vão além do artifício da montagem:

[...] a noção de *mise-en-scène* é útil, visto que nos permite falar do modo como os elementos dentro do quadro ou filme, ou de uma to-mada composta de muitos quadros consecutivos, são dispostos, mo-vementados e iluminados. Uma vez que a significação pode ser comu-nicada sem mover a câmera ou sem edição – por exemplo, por meio de uma personagem que se aproxima da câmera, ou que projeta uma sombra sobre a face de outra pessoa –, o conceito de *mis-en-scène* torna-se um meio importante de identificar o processo pelo qual essa significação é comunicada (TURNER, 1997, p. 43-44).

Desse modo, apontamos para importância de enfatizar o figurino, a cor, a montagem do cenário, a encenação, o movimento dos per-sonagens, as relações espaciais – quem parece dominar o quadro, quem está em extra-campo e assim por diante – e a colocação dos objetos que se tornam importantes na narrativa. O universo ficcio-nal e a concepção narrativa e estética em *Rua sórdida*, em acordo com Turner, só é reconhecida conforme a organização e orquestra-ção adequada de todos os elementos acima.

Em geral, ainda mais se tratando de uma produção de orçamento limitado como a nossa, o diretor de arte é o principal responsável de

pensar e elaborar muitos dos aspectos que compõem a *mise en scène*, enquanto o diretor do filme é responsável por organizar e aprovar tais composições de cena. O diretor de arte em *Rua sórdida* foi Hélder Nóbrega, que também utilizou essa função como tema do seu TCC na graduação de Cinema e Audiovisual. Nas palavras de Nóbrega:

A proposta da direção de arte para este novo filme [*Rua sórdida*] do mesmo diretor-roteirista continua seguindo a atmosfera do Cinema Marginal, com alguns personagens beirando o burlesco dando destaque a um universo urbano situado à margem de uma sociedade conservadora, todavia tendo ao mesmo tempo o cuidado para que sua estética não ficar exacerbada pelo caricato, trazendo para a *mise en scène* verossimilhança à cena cotidiana vivificada em quaisquer centros urbanos de uma imensa região tropical (NÓBREGA, 2017, p. 24).

Posto isto, fica evidente o intento de compor uma *mise en scène* realista e verossímil à vida cotidiana de uma parcela da sociedade urbana marginalizada e desajustada – principalmente, os bêbados e boêmios de classe social mais desfavorecida. Veremos a seguir como o figurino, a cor, a iluminação e a profundidade de campo se articulam na *mise en scène* de *Rua sórdida* no intuito de se aproximar do ideal estético aqui estudado.

Figurino, cor e iluminação

O figurino é responsável por comunicar diversos sentidos, por exemplo: acentuar a personalidade dos personagens; mostrar o *status* social de um personagem ou grupo de personagens; além de indicar o contexto histórico e local da narrativa. Em *Rua sórdida*,

o figurino é composto basicamente por roupas casuais e simples – bermudas, camisetas, sandálias etc. – e algumas fazem referências explícitas a figuras icônicas que dialogam, em certo ponto, com o universo marginal na arte: como uma imagem da excepcional atriz Zezé Mota estampada na camisa de um personagem que se encontra dentro do bar; e outra referência é a imagem da capa de um livro de Hélio Oiticica, cujo título, *Seja marginal, seja herói*, está estampada na camisa de outro personagem.



Figura 3: Personagens reunidos jogando dominó. Da direita à esquerda estão Shirley, Antônio, Juvenal, Abelardo e Jovem; frame extraído do filme *Rua sórdida*

O figurino é importante também para estabelecer o nível hierárquico de algum personagem. Isso fica evidente em Antonio, cujo traje mais formal destoa com as roupas simples dos outros personagens. Antonio é um personagem agressivo e dominador, suas roupas corroboram para a ideia de um personagem bem-sucedido economicamente tal como para sua personalidade moralista.

Vale mencionar ainda a função da cor como construção de sentido: a iluminação expressiva, elaborada pela Diretora de Fotografia Charliane Rodrigues, acrescida com a ênfase na cor vermelha diluída nos lábios e cabelos de Shirley, bem como em alguns objetos de cenas e nos figurinos dos personagens, contribuem para a construção de uma atmosfera quente e afetiva no filme. Marcel Martin (1993) nota a potência da iluminação como uma importante força criadora de expressividade da imagem capaz suscitar uma infinidade de tons ou climas. Isto é, ao manipular a iluminação, o fotógrafo pode tanto evocar uma atmosfera bastante expressiva e sombria semelhante à estética do cinema *noir*, como evocar um tom mais realista e sério e assim por diante.

Depois do trabalho de câmera, a iluminação constituiu o segundo elemento criador da expressividade da imagem e sua importância é extrema, embora seja desprezada: seu papel, com efeito, não aparece diretamente aos olhos do espectador desprevenido, pois contribui, sobretudo, para criar a “atmosfera”, elemento dificilmente analisável; por outro lado, os filmes atuais manifestam em sua maioria uma grande preocupação de verdade na iluminação e uma sadia concepção do realismo tende a suprimir seu emprego exagerado e melodramático (MARTIN, 1993, p. 49).

Dessa forma, a iluminação fotográfica, as cores e o figurino são elementos intimamente dialógicos que, quando unidos e bem orquestrados, tornam-se fundamentais para compor e potencializar a *mise en scène* de um filme, podendo expressar sentidos muitas vezes implícitos. Outro exemplo importante encontra-se nos personagens Túlio e César que possuem personalidades opostas – o primeiro é taciturno, e o segundo, espontâneo – e tal contraste também é perceptível



Figura 4: casal Shirley e Antônio; neste frame percebemos a ênfase no tom vermelho através dos objetos, figurino, cor de batom, cabelos etc.

e reforçado pelas vestes de ambos, pois, enquanto Túlio veste uma simples camiseta de cor vinho escuro, atenuando o tom sério de sua personalidade, o segundo veste uma camisa de botão florida, com um acentuado amarelo vibrante. Stamato, Stafa e Von Zeidler notam que:

No cinema as cores se aliam ao uso da luz e possuem função expressiva e metafórica de transmitir maior realismo em cena, construir climas e atmosferas e passar mensagens críticas e psicológicas. Normalmente não nos atentamos às cores ao assistir um filme, mas elas exercem papel fundamental na explicação de fatos que não são explicitados pelos atores em suas ações e falas (STAMATO, STAFFA e VON ZEIDLER, 2013, p. 5).

Portanto, em *Rua sórdida* a função da cor não se limita a uma composição do ambiente para transmitir apenas maior realismo. Como vimos, há também a possibilidade dessas cores suscitarem

emoções, traços psicológicos dos personagens ou outras metáforas e sentidos que vão além daquilo que é exposto explicitamente pelos diálogos e ações.

Profundidade de campo e planificação

Quanto às relações espaciais e o posicionamento da câmera, o método adotado privilegia as técnicas do plano-sequência, o movimento de câmera, plano geral ou conjunto e a composição em profundidade de campo. Para Andre Bazin existem certos desenvolvimentos técnicos que aproximam a percepção do cinema da percepção natural da qual apreendemos nossa realidade sensível. A montagem e os excessivos efeitos de trucagens, em Bazin, reduziriam as potencialidades do cinema enquanto arte do real. Em contrapartida, as técnicas do plano-sequência e profundidade de campo provocariam maior aproximação com real:

Em geral o realismo espacial é destruído pela montagem e preservado pela *profundidade de campo*, onde o foco universal paga tributo ao espaço entre os objetos. O plano geral e a profundidade de campo enfatizam o fato básico do cinema, sua relação, seu veículo fotoquímico, com a realidade perceptiva e especificamente com o espaço (ANDREW, 1989, p. 129-130).

Tais recursos técnicos provocam um realismo que privilegia a ambiguidade de sentidos, permitindo que o olhar do espectador vague sobre a tela com maior liberdade. Para Bazin, a ambiguidade de sentidos que encontramos na própria natureza deve ser preser-

vada no cinema. Assim, conforme explica Andrew (1989, p. 130), “Bazin argumentou que a própria realidade é significativa, mesmo que ambígua, e merece ser deixada sozinha na maioria dos casos. A primeira emoção estética ao se assistir a um filme é o poder puro da imagem traçado pelos objetos reais”.

Decorre daí a ideia de “estilo neutro” o qual se refere a essa estética da imagem limpa, sem trucagens, em que enfatiza o real e não a manipulação formalista deste. Um tipo de imagem quase “científica” que pretende registrar a realidade em sua objetividade e neutralidade.

Essa imagem, caracteristicamente tirada das ciências físicas pelas quais Bazin tinha grande respeito, sem dúvidas tem suas limitações. No entanto serve para reforçar a insistência de Bazin numa arte cinematográfica que deveria explorar a um grau máximo, mas sem truques, as impressões feitas apenas pelo empiricamente real. Disso segue uma conclusão central da teoria de Bazin, de que a visão de um artista deveria ser determinada pela seleção que ele faz da realidade, não por sua transformação dessa realidade (ANDREW, 1989, p.126-127).

O filme *Rua sórdida* também busca produzir as potencialidades estéticas do realismo em acordo com os pressupostos teóricos de Andre Bazin. As técnicas do plano-sequência e profundidade de campo são enfaticamente usadas nas cenas do bar de Dona Norma.

Enquanto transcorrem os longos diálogos entre os personagens Túlio e César, no fundo do quadro encontramos os personagens Shirley e Antônio, sendo igualmente importantes para composição espacial do filme.



Figura 5: Túlio observando Shirley e Antônio; frame extraído do filme *Rua sórdida*

Outro aspecto importante que intensifica o caráter realista no filme consiste no uso ínfimo e quase nulo de trucagens da montagem, como *fade out*, *fade in*, sobreposições com fusões, distorções pelo uso do foco ou qualquer outro efeito visual que possa “ferir” a captação contínua do espaço-tempo do filme. Nesse sentido, o “estilo neutro” defendido por Bazin também é adotado na composição da *mise en scène* e, por conseguinte, estética do filme. Assim, a direção cinematográfica aproxima-se ao que Bordwell, com base nos escritos de Bazin, chama de “diretores que acreditam na realidade” (BORDWELL, 1989, p. 32), ou diretor de *mise en scène*. “A tendência do diretor de *mise en scène* é minimizar o papel da montagem, criando significado e emoção principalmente por meio do que acontece dentro de cada plano” (p. 33).

Os momentos em que há algum tipo de trucagem ou efeito visual são precisos, com o objetivo de potencializar determinada situação dramá-

tica. Em destaque está o uso do *slowmotion*, ou efeito da câmera lenta, nos movimentos de Shirley: retirando o batom da bolsa, pintando os lábios, e, em seguida, beijando o personagem Túlio ardentemente.

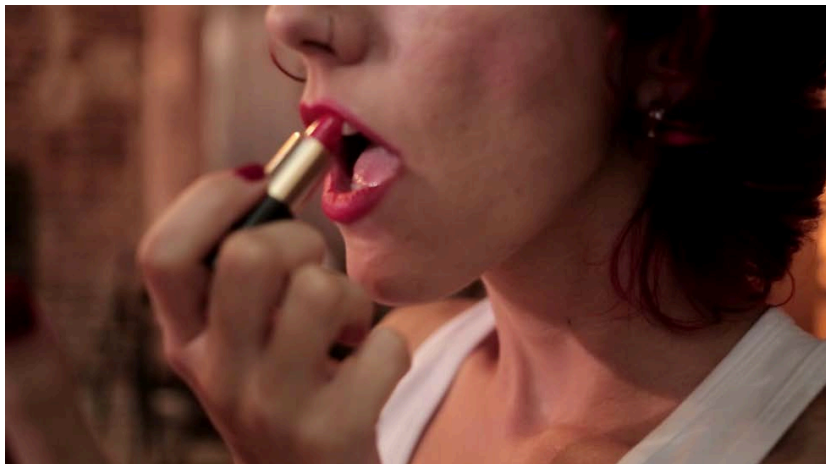


Figura 6: Plano detalhe enfatizando a ação de Shirley passando batom; *frame* extraído do filme *Rua sórdida*

A sensação de flamar sobre as ações e corpo da personagem deve-se aos planos mais íntimos e aproximados somado ao efeito de *slowmotion*. Desse modo, o estado de alucinação em que o personagem Túlio se encontra é atenuado, ao fixar seu olhar obsessivo em Shirley, enquanto César prossegue narrando a trágica história de Álvaro. A alucinação chega ao fim – e, por consequência, o *slowmotion* – quando a espalmada de César interrompe bruscamente a ação do beijo.

Este é o único momento em que o uso formativo da imagem rompe com a primazia da estética realista, tentando potencializar o desejo febril de Túlio por Shirley que culminará com a perseguição a

Shirley. Trata-se do clímax do filme: Túlio persegue sorrateiramente Shirley que está desacompanhada após brigar com seu companheiro abusivo Antonio. Inicialmente, o fortuito encontro resulta num caloroso namoro, contudo, de modo gradual, Shirley toma asco de Túlio. Este tenta reagir, mas não consegue consumir seu desejo, sendo violentamente rejeitado com um empurrão de Shirley, fazendo-o cair num monte de sacos de lixo.



Figura 7: Túlio caído no lixo após ser rejeitado por Shirley; frame extraído do filme *Rua sórdida*

Por fim, no desfecho do filme, o personagem Túlio levanta-se do lixo atraído pelo som de gemidos sexuais. Ao investigar, Túlio flagra o amigo César com Juvenal: um dos personagens que se encontrava jogando dominó. Toda esta sequência desenvolvida no terceiro ato parece concentrar as intenções de pôr em crise o discurso machista e hipócrita da sociedade: a tentativa fracassada de Túlio de ter Shirley mesmo que a força e sua queda simbólica no lixo; a hipocrisia do

discurso homofóbico e machista de César ruindo diante o flagrante com outro homem.

A abordagem realista da *mise en scène* é essencial para revelar a crueldade velada do machismo representado no filme que, por sua vez, é reflexo do machismo real da sociedade. As escolhas de compor uma *mise en scène* próxima do real coincidem com as ideias de Bazin de despertar as potencialidades inerentes da impressão de realidade; na sua capacidade de revelar o mundo tal como é, com seus conflitos, ambiguidades e não com sentidos acabados e bem direcionados. Tratar de temas humanos complexos como o machismo e a violência contra mulher não é uma tarefa fácil para a arte de qualquer campo. Mas o cinema, com suas potencialidades em lidar com real, não apenas ocupa um lugar privilegiado na arte de nos tocar emocionalmente e de entreter-nos, como, também, é capaz de despertar reflexões críticas valiosas sobre a realidade social que nos rodeia.

Conclusão

A partir dos textos analisados, chegamos a uma reflexão sobre o conceito de *mise en scène* e suas implicações para construir a forma e o estilo de *Rua sórdida*. Percebemos, assim, que o ideal estético proposto, relacionado a uma abordagem realista do universo marginal urbano e boêmio, é reconhecível a partir da organização da *mise en scène*, isto é, de tudo aquilo que aparece no quadro e a forma como é montado e mostrado. Apontamos para importância da linguagem cinematográfica, da encenação, do figurino, da cor, da iluminação, da profundidade de campo, entre outros aspectos, para composição

da *mise en scène* de *Rua sórdida* e, por conseguinte, para identificar a estética desejada no filme.

Percebemos que a *mise en scène* é um conceito bastante amplo e complexo, compreendendo desde as primeiras etapas de uma produção no intuito de determinar o conceito visual alvejado. Geralmente, o diretor de arte é o responsável pela elaboração dessa proposta visual e, por conseguinte, por parte da *mise en scène* do filme, enquanto o papel do diretor é como mediador responsável por organizar a coesão e a coerência entre esses processos.

Enfim, tudo pode influenciar a *mise en scène* e por isso ela é um conceito-chave nos estudos e crítica de cinema para aqueles que desejam apreender a “aparência” de um filme, bem como sua capacidade de despertar uma infinidade de sentimentos e sensações.

Referências

ANDREW, J. Dudley. *As principais teorias do cinema: uma introdução*. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1989.

BORDWELL, David. *Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema*. Campinas: Papyrus, 1989.

GONÇALVES, Ruth Flores. *O que é essa tal mise-en-scène?*, 2017. Disponível em: <<http://www.blog.365filmes.com.br/2017/06/o-que-e-essa-tal-de-mise-en-scene.html>>. Acesso em; 11 de julho de 2018.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda, Melhoramentos, 1993.

NÓBREGA, Hélder Paulo Cordeiro. *Rua sórdida do roteiro à montagem: a construção da direção de arte*. Monografia (Graduação em Cinema & Audiovisual) – Universidade Federal da Paraíba. Paraíba, p. 24. Ano de obtenção: 2017.

Oliveira Jr., Luiz Carlos Gonçalves. *O cinema de fluxo e a mise en scène*. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Cinema, Rádio e Televisão/Escola de Comunicações e Artes/USP. Ano de obtenção: 2010

STAMATO, Ana Beatriz Taube; STAFFA, Gabriela; VON ZEIDLER, Júlia Piccolo. *A influência das cores na construção audiovisual*. Bauru SP: Intercom Sudeste, 2013. <<http://portalintercom.org.br/anais/sudeste2013/resumos/R38-1304-1.pdf>> Acessado em 19/07/2018.

TURNER, G. *O cinema como prática social*. São Paulo: Summus, 1997.

XAVIER, Ismail. *Discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

Rupturas no tempo e no espaço na montagem de *Divina providência* (1983), de Sérgio Bianchi

Simone de Macedo

I. Introdução: o filme e a proposta de análise

I.1. Objeto de análise e recorte metodológico

O artigo que aqui desenvolvemos, tem por objeto de análise uma sequência do filme *Divina providência* (1983), do cineasta brasileiro Sérgio Bianchi. Trata-se do quinto filme de sua carreira e último no formato de curta-metragem, com duração em tela de 9 min e 9 seg¹. Feito num momento de falência, mas ainda de vigência, do regime militar (1964-1985), o filme aborda o atendimento oferecido pelo Sistema Nacional de Previdência e Assistência Social, como o título sugere.

Sobre o tema, é preciso esclarecer que, em 1983, ainda não existia o Sistema Único de Saúde (SUS), criado pela Lei N° 8.080, em 1990. De acordo com documento escrito do Ministério da Saúde, *O Siste-*

Simone P. de Macedo é Mestre em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFPB-Brasil. e-mail: simonepm.spdm@gmail.com.

1. Os créditos constituem 2 min do filme, restando ao enredo 7 min e 9 seg.

ma Público de Saúde Brasileiro, apresentado no Seminário Internacional: Tendências e Desafios dos Sistemas de Saúde nas Américas, em 2002, antes da criação do SUS, o poder público atuava na área da saúde por meio do Instituto Nacional de Previdência Social (INPS) “que depois passou a ser denominado Instituto Nacional de Assistência Médica da Previdência Social (INAMPS), autarquia do Ministério da Previdência e Assistência Social” (BRASIL, 2002, p. 11). O atendimento médico era bastante restrito. Segundo o documento:

A assistência à saúde desenvolvida pelo INAMPS beneficiava apenas os trabalhadores da economia formal, com “carteira assinada”, e seus dependentes, ou seja, não tinha o caráter universal que passa a ser um dos princípios fundamentais do SUS (BRASIL, 2002, p. 12).

Essa restrição, que criava desigualdades entre a população, afetando os mais pobres e desempregados, se traduzia em desigualdades regionais. As regiões sul e sudeste recebiam mais investimentos, porque apresentavam mais empregos formais.

Essa situação explica porque, no referido filme, o desempregado encontra dificuldades para conseguir atendimento médico: sem emprego, possivelmente, não contribuía com o sistema. Assim, num trocadilho irônico com a concepção religiosa de “divina providência”, o filme critica a burocracia estatal, mais especificamente a burocracia do INAMPS, cujo controle da saúde pública assemelha-se à soberania divina.

Quanto ao recorte, observamos que a possibilidade de análise de apenas uma sequência de um filme é legitimada por autores, como Goliot-Lété e Vanoye (1994) e Bordwell e Thompson (2013). Neste

artigo, tal escolha se justifica pela proposta de avaliar aspectos da construção temporal e espacial em cada junção de planos, isto é, se justifica pelo caráter empírico da análise.

Partimos da concepção de que um plano é uma “parte do filme situada entre dois pontos de corte”, uma sequência consiste em uma “combinação de planos que compõem uma unidade” e um filme inteiro constitui-se de uma “combinação de sequências” (JULLIER; MARIE, 2009, p. 20). Essa unidade de planos combinados, que consiste na sequência, é uma unidade de tempo, espaço e ação (BORDWELL, 2005).

Considerando a unidade de tempo, espaço e ação, o filme *Divina providência* (1983) é composto por seis sequências, apresentando-nos: na primeira delas (abertura), a espera (de várias pessoas) para o atendimento médico; na segunda, o protagonista e as atendentes do INAMPS; na terceira, o protagonista perdendo a paciência com a demora do atendimento médico; na quarta, a justificativa da burocracia do INAMPS para o não atendimento; na quinta, o protagonista no banheiro de um cinema e a possibilidade de suicídio; na última, o protagonista, no interior de uma sala de cinema, sendo objeto de falas tanto de um casal na plateia como de um casal projetado na tela, que a ele se dirigem. Destas sequências, analisamos a segunda, que enfatiza as dificuldades enfrentadas para o atendimento médico e que, portanto, constitui uma parte importante da crítica à burocracia estatal, a qual o filme se dedica.

Destacamos que a crítica que o filme apresenta não se restringe ao tema de falta de atendimento médico pelo Estado. Bianchi critica também o próprio cinema; diretamente, na última sequência, e indiretamente, isto é, por meio da adoção de procedimentos que se

chocam com o padrão hollywoodiano, na sequência que analisamos. Esses dois elementos de crítica (social e cinematográfica), como observa Vieira, são recorrentes em seu trabalho, sendo os seus filmes:

[...] Todos marcados por essa aguda e urgente necessidade de questionar simultaneamente o país – em suas tragédias nacionais, econômicas, culturais e sociais – e a linguagem cinematográfica, que torna possível a representação do que vivenciamos como ‘Brasil’ [...] (VIEIRA, 2004, p.10).

Questionar o cinema que estava sendo realizado, na década de 1980, entretanto, como observa Xavier, era ir na contramão da tendência de uma “nova geração”, que produzia “uma cinefilia reconciliada com a tradição do ‘filme de mercado’” (2014, p. 41), principalmente em São Paulo, polo de recomposição do cinema, na ocasião, e onde Bianchi se encontrava. Este último, aliás, é mencionado por Xavier, como um dos cineastas que não se submetiam à essa tendência predominante.

1.2. Objetivo da análise e referências teórico-metodológicas

Apontar em que medida Bianchi rompe com o padrão de montagem hollywoodiano, na construção do tempo e do espaço, a partir da adoção de determinados procedimentos, constitui o objetivo de nossa análise da segunda sequência do filme *Divina providência* (1983). Para tanto, trabalhamos com os conceitos de Bordwell e Thompson (2013) de “montagem em continuidade”, típica do estilo clássico narrativo (hollywoodiano), e “montagem em descontinuidade”, que se contrapõe ao estilo clássico.

A montagem de um filme, de uma maneira geral, para Bordwell e Thompson, consiste na “coordenação de um plano com o seguinte” (2013, p. 350). A “montagem em continuidade” é um tipo específico de montagem, predominante na produção cinematográfica mundial, e que tem por finalidade “permitir que espaço, tempo e ação fluam ao longo de uma série de planos”, atendendo a uma preocupação narrativa: “contar uma história com coerência e clareza” (2013, p. 366). Daí Amiel (2010) denominá-la de “montagem narrativa”, por trazer essa preocupação com a história, recorrendo à planificação, para que a continuidade seja garantida.

Por outro lado, o conjunto de “montagens em descontinuidade”² não tem como prioridade a progressão narrativa, a exemplo do trabalho do cineasta soviético Serguei Eisenstein.

Eisenstein opunha-se deliberadamente à montagem em continuidade, buscando e explorando o que Hollywood consideraria descontinuidades. Ele frequentemente encenava, filmava e cortava suas sequências para obter *colisão* máxima de plano para plano e sequência para sequência. Ele acreditava que, ao ser obrigado a sintetizar tais conflitos, o espectador participaria ativamente na compreensão do filme (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 400).

No processo de montagem, segundo Bordwell e Thompson, o cineasta realiza escolhas para a construção do espaço, do tempo, do ritmo e da dimensão gráfica, “quatro áreas básicas” (2013, p. 352). Analisar a montagem, portanto, exige que observemos a relação en-

2. Amiel (2010) considera não um, mas sim dois tipos de montagem que se opõem à montagem narrativa: a montagem “discursiva” e a “montagem de correspondências”.

tre os planos em cada uma dessas áreas. Neste artigo, não avaliamos as relações gráficas e as rítmicas, priorizamos a análise das relações espaciais e temporais.

Tendo em vista as contribuições desses autores, observamos: 1) na construção do espaço, o método da decomposição analítica e os recursos para assegurar a continuidade (regra dos 180º, campo/contracampo, *raccords*) ou para subvertê-la (*jump cut*, falso *raccord* de olhar etc.); na construção do tempo, a ordem (simultânea, linear, não linear), a duração (em continuidade, elidida, expandida) e a frequência (repetição ou não) dos acontecimentos.

Além disso, consideramos o que Bordwell e Thompson denominam de “montagem paralela”, que permite “ênfatizar a ação que ocorre em lugares separados” (2013, p. 362), ao mesmo tempo ou não, por tratar-se do procedimento adotado por Bianchi em *Divina providência* (1983). A principal referência, neste caso, é a análise que apresentam da terceira sequência do filme *Outubro* (1927), de Eisenstein, que aponta como observar os aspectos da construção do espaço e do tempo combinados em uma montagem paralela, compreendendo-a de maneira geral (relação entre as linhas de ação) e específica (situação de cada linha de ação). Algumas definições de Martin (2005), Aumont (2005) e Nogueira (2010) e de Amiel (2010), a respeito deste tema, também foram utilizadas.

2. Divergência entre os conceitos: montagem paralela ou montagem alternada?

De acordo com Bordwell e Thompson (2013), o desenvolvimento da montagem paralela foi obra do cineasta hollywoodiano D. W. Griffith, para cenas de perseguição e resgate de última hora, a exemplo da cena do filme *A batalha de Elderbush Gulch* (1913), que intercala planos de duas linhas de ação (conflito entre índios e colonos, de um lado, e cavalaria a caminho, de outro), que ocorrem em lugares diferentes, simultaneamente, e se encontram, ao final, num mesmo espaço (do conflito). Entretanto, este mesmo cineasta recorreu à montagem paralela sem que ela expressasse simultaneidade temporal entre as linhas de ação, a exemplo do filme *Intolerância* (1916), que mistura diferentes épocas e lugares.

O papel de Griffith no desenvolvimento deste procedimento é consenso entre os autores aqui referenciados, mas não o conceito. Para Amiel (2010), de fato, filmes como *Intolerância* (1916) nos apresentam uma montagem paralela, ao mostrarem distintos espaços e tempos para a comparação. Mas, filmes que intercalam linhas de ação que ocorrem ao mesmo tempo, como *A batalha de Elderbush Gulch* (1913) e também *The Lonedale operator* (1911), não mostram uma montagem paralela e sim uma “montagem alternada”. Assim é também para Martin (2005), Aumont (2005) e Nogueira (2010).

Para esses últimos autores, enquanto a montagem alternada apresenta diferentes espaços relativos às diferentes linhas de ação simultâneas, a montagem paralela expressa outras relações. Para

Amiel (2010), tratam-se de “relações temáticas”, ao apresentar distintas classes sociais, distintas gerações etc. Aumont é mais explícito, apontando que essas relações são de “comparação entre dois termos desiguais com relação à diegese” (2005, p. 67). Nogueira (2010), acrescenta que essa comparação, se assenta no princípio do paralelismo, sendo de temas e conceitos presentes nas ações ou ideias, que se desenvolvem progressivamente no filme. Martin entende essas relações como “uma aproximação simbólica”; mas, além da montagem paralela, aponta a “montagem expressiva” (junção da montagem alternada com a paralela), que busca “provocar no espectador um choque psicológico” e foi desenvolvida pelos cineastas soviéticos com a “*montagem intelectual* ou ideológica” (2005, p. 173).

Bordwell e Thompson (2013) não desconsideram que a montagem paralela pode estabelecer relações simbólicas, comparativas e expressar posições ideológicas, ao não apresentar simultaneidade temporal entre as linhas de ação. No entanto, não se valem de outra denominação para esse procedimento. A distinção entre os dois tipos de montagem paralela está ligada à diferenciação mais ampla da montagem: há montagem paralela típica da montagem em continuidade, calcada na simultaneidade temporal, e há a montagem paralela típica da montagem em descontinuidade, que não apresenta simultaneidade e sim outras relações.

O fato de a montagem paralela estar baseada na simultaneidade não significa, por outro lado, que ela também não possa assumir outras funções, como criar paralelos e suspense (com a satisfação gradual das expectativas dos espectadores), ainda de acordo com Bordwell e Thompson (2013). Um exemplo é o filme *M – O vampiro*

de Düsseldorf (1931), de Fritz Lang, que intercala as linhas de ação da polícia, gângsteres e assassinos, que ocorrem ao mesmo tempo. Apesar disso, a função original da montagem paralela consiste em apresentar ações simultâneas em diferentes espaços.

Neste artigo, adotamos a concepção de montagem paralela de Bordwell e Thompson (2013). Observamos que, por outro lado, a montagem da sequência analisada de *Divina providência* (1983) pode ser considerada como “paralela” também segundo a concepção dos demais autores referenciados, já que não expressa simultaneidade entre as linhas de ação, como veremos.

3. Montagem paralela: descontinuidade espacial e ordem temporal

Segundo Bordwell e Thompson, dentro do sistema de continuidade, a montagem paralela possibilita ao diretor “criar onisciência, aquele conhecimento quase divino que alguns filmes buscam apresentar” (2013, p. 379). A cena já mencionada de *A batalha de Elderbush Gulch* (1913), de D. W. Griffith, por exemplo, mostra ao espectador tanto o espaço do conflito entre índios e colonos como os espaços pelos quais passa a cavalaria.

O conhecimento gerado pela montagem paralela é sobre as relações causais, o tempo e o espaço. É um conhecimento amplo e que permite “amarrar a ação”, apesar da descontinuidade espacial. Um exemplo de todo esse processo encontra-se na cena já apontada de *M – O vampiro de Düsseldorf* (1931), de Fritz Lang:

[...] A montagem paralela, amarra as diferentes linhas de ação, revelando simultaneidade temporal e o processo causal da perseguição. A montagem paralela também oferece ao espectador um alcance de conhecimento maior do que o de qualquer personagem. Sabemos que os gângsteres estão atrás do assassino, mas a polícia e o assassino não sabem [...] (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 382).

3.1. Descontinuidade espacial

A descontinuidade espacial, como vimos, está prevista em qualquer montagem paralela, mesmo dentro do sistema de continuidade, como fruto do intercalar de planos de diferentes lugares, os quais correspondem às diferentes linhas de ação. Assim, como observam Bordwell e Thompson a respeito de *Outubro* (1927), a melhor maneira de Eisenstein evitá-la (e isso vale para outros cineastas) seria não usá-la. Apontam procedimentos (cena de diálogo do protagonista, unida suavemente à uma montagem em sequência de notícias de jornal) que, provavelmente, o cinema hollywoodiano utilizaria para apresentar a mesma história da sequência analisada, que consideram “simples”. Concluem que o filme soviético, opondo-se à montagem em continuidade,

busca ir além de uma simples apresentação dos acontecimentos da história ao fazer o público montar esses acontecimentos ativamente. Portanto, o filme nos confronta com um conjunto desorientador e disjuntivo de imagens (2013, p. 400).

O filme *Outubro* (1927) mostra ainda que a descontinuidade espacial, típica da montagem paralela, pode ser acentuada. Segundo Bordwell e Thompson: “Ao longo de todo o filme, a continuidade clássica é inter-

rompida pela montagem paralela de diferentes locais” (2013, p. 403). Especificamente na terceira sequência, há não duas mas sim diversas linhas de ação, inseridas gradativamente: primeiro, soldados russos no campo de batalha e Governo Provisório; segundo, esses soldados e um canhão (e trabalhadores junto ao canhão, logo a seguir) de uma indústria armamentista; finalmente, novamente um canhão e homens da fábrica, de um lado, e mulheres e crianças famintas nas ruas, de outro.

Essa diversidade espacial para além do previsto pela montagem paralela hollywoodiana, essa violação do espaço, “nos convida a fazer ligações emocionais e conceituais” (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 403): a junção de planos do campo de batalha com os do lacaio do Governo Provisório sugere este como o causador do bombardeio; o corte dos soldados agachados nas trincheiras, durante o bombardeio, para um canhão que está sendo abaixado em uma fábrica mostra o esmagamento dos homens pelo “aparato bélico do governo”; o corte desses mesmos soldados para os operários da indústria bélica, relaciona ambos como oprimidos; a junção do canhão, no chão da fábrica, com as famílias famintas dos soldados e trabalhadores, mostrando primeiramente seus pés na neve, também as apresenta como esmagadas pelo aparato militar.

Na segunda sequência do filme *Divina providência* (1983), de Bianchi, a história também é simples, como já apontamos: um homem busca atendimento médico num posto do INAMPS, mas esse atendimento é dificultado por uma série de exigências, de etapas a serem cumpridas, que implicam o deslocamento desse homem para diferentes locais. Bianchi nos apresenta essa história através de uma montagem paralela composta de três linhas de ação, num primeiro

momento (dos planos 1 ao 10), e duas linhas de ação, num segundo momento (dos planos 11 ao 19).

Figura 1 – Segunda sequência de *Divina providência* (1983), com diálogo



Plano 1 – primeiro fotograma



Plano 1 – último fotograma

“Antônio José da Silva. Seus documentos... Não, não tem? Carteira de identidade, RG, certidão de nascimento... Não tem nada? Ah, então nós não vamos poder atender você agora. Olha, você faz o seguinte: você vai nesse endereço aqui que eu vou te dar. E lá você tira uma justificativa de perda de documentos. Tá entendido? Depois você vai aqui nesse outro endereço e lá você tem que tirar uma...”



Plano 2 – primeiro fotograma



Plano 2 – último fotograma

Sem diálogo. Música: *They Say It's Wonderful* (*Eles dizem que é maravilhoso*).



Plano 3 – primeiro fotograma



Plano 3 – último fotograma

“Agora, vamos aos tipos de doenças: traumatológica, contagiosa, congênita? E as causas de sua doença: carência alimentar, más condições de higiene ou distúrbios psicossomáticos?”.
Música: *They Say It's Wonderful* (*Eles dizem que é maravilhoso*), com volume reduzido.



Plano 4 – primeiro fotograma



Plano 4 – último fotograma

Sem diálogo. Música: *They Say It's Wonderful* (*Eles dizem que é maravilhoso*).



Plano 5 – primeiro fotograma



Plano 5 – último fotograma

“Você fala com a dona Ana Maria. Se você não souber escrever ela ajuda você a preencher”.
Música: *They Say It's Wonderful* (*Eles dizem que é maravilhoso*), com volume reduzido.



Plano 6 – primeiro fotograma



Plano 6 – último fotograma

Sem diálogo. Música: *They Say It's Wonderful* (*Eles dizem que é maravilhoso*).



Plano 7 – primeiro fotograma



Plano 7 – último fotograma

Sem diálogo. Música: *They Say It's Wonderful* (Eles dizem que é maravilhoso).



Plano 8 – primeiro fotograma

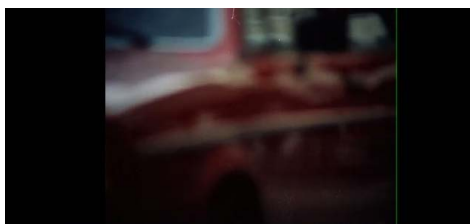


Plano 8 – último fotograma

Sem diálogo. Música: *They Say It's Wonderful* (Eles dizem que é maravilhoso).



Plano 9 – primeiro fotograma



Plano 9 – último fotograma

Sem diálogo. Música: *They Say It's Wonderful* (Eles dizem que é maravilhoso).



Plano 10 – primeiro fotograma



Plano 10 – último fotograma

“Eeee, a sua profissão do lugar de origem, seu antônio?”



Plano 11 – primeiro fotograma



Plano 11 – último fotograma

Sem diálogo. Som ambiente.



Plano 12 – primeiro fotograma



Plano 12 – último fotograma

Funcionário: “Não! Continua olhando, continua olhando”.



Plano 13 – primeiro fotograma

“Trouxe os papéis?”



Plano 13 – último fotograma



Plano 14 – primeiro fotograma

Enfermeira: “Quieto!”

Protagonista: gemido baixo.



Plano 14 – último fotograma



Plano 15 – primeiro fotograma

“Que que é?”



Plano 15 – último fotograma



Plano 16 – primeiro fotograma

Sem diálogo. Som ambiente.



Plano 16 – último fotograma



Plano 17 – primeiro fotograma

“Tá certo?”



Plano 17 – último fotograma



Plano 18 – primeiro fotograma

Sem diálogo. Som ambiente.



Plano 18 – último fotograma



Plano 19 – primeiro fotograma



Plano 19 – último fotograma

“Depois você junta tudo isso e você me traz aqui de volta que eu te atendo. Entendido? Então, tá bom”.

Fonte: *print* do filme *Divina providência* (1983) feito pela autora.

Bianchi também poderia ter construído essa sequência sem recorrer à montagem paralela e, assim, garantido a continuidade. Dentro de uma linha hollywoodiana, seria possível usar cenas de diálogo entre as atendentes e o protagonista, e, em seguida, do protagonista nas ruas e sendo atendido por outros funcionários. Desta forma, não haveria nem descontinuidade espacial, nem descontinuidade temporal. O protagonista seria visto com as atendentes em planos conjuntos e os acontecimentos seriam mostrados em ordem linear. Poderia ainda ter usado uma sequência de montagem, como sugerem Bordwell e Thompson (2013) sobre o trabalho de Eisenstein, para mostrar o protagonista em sua peregrinação. Enfim, existiam outras opções, mas Bianchi escolheu a montagem paralela, na qual não há nem mesmo a comprovação (como um plano conjunto, uma *voz off* etc.) de que o Sr. Antônio, com o qual as atendentes conversam, é o mesmo homem que aparece nas ruas e em ambiente interno junto aos demais funcionários do INAMPS. A montagem paralela criada pelo cineasta traz descontinuidades para além das previstas pela

montagem em continuidade. E isso, tanto do ponto de vista geral da sequência, como do ponto de vista de cada linha de ação.

De um modo geral, a montagem paralela de Bianchi não funciona de maneira simples, com um intercalar ininterrupto de planos de cada uma das três linhas de ação, mas com interrupções. No plano 7, não vemos a segunda atendente, como seria esperado pelo esquema estabelecido nos seis primeiros planos; vemos sim outro plano do protagonista, cuja ação ainda será repetida no plano seguinte. Após esses três planos seguidos do protagonista (planos 6, 7 e 8), nos é mostrado um plano de carros no trânsito. Somente no plano 10 é que a segunda atendente será mostrada. Após o plano 11, não corta para a primeira atendente, mas novamente para o protagonista, junto a um funcionário.

O diálogo é usado por Bianchi, mas tem um papel contraditório: apresenta certos “pontos da história”, mas também ambiguidades. Através da fala da primeira atendente (plano 1), somos informados de que o Sr. Antônio não possui documentos e que para resolver sua situação terá de se deslocar, no mínimo, para dois lugares diferentes. Através da pergunta da segunda atendente, somos informados que o Sr. Antônio não é da cidade e que está desempregado. Essas mesmas falas, entretanto, são cortadas, não se concluem, como veremos na questão temporal. Assim, o diálogo revela que a montagem paralela de Bianchi é feita em cima do desmembramento das ações de atendimento prestado pelas funcionárias, o qual reitera, sobretudo visualmente, a ligação do protagonista com elas, a partir do aumento da quantidade de planos, que são estilhaços de ações.

A violação do espaço não é tão intensa pela quantidade de linhas de ação, as quais, de três, se reduzem para duas, a partir do plano

10. O confronto entre as três linhas de ação fica mais por conta da diversidade espacial na linha do protagonista. A ligação entre este último e as atendentes, por meio dos cortes secos, também nos leva a estabelecer relações “emocionais e conceituais”, assim como as descontinuidades geram “um comentário político”.

Ao cortar das atendentes do INAMPS para o protagonista, de maneira geral, Bianchi enfatiza que os trâmites burocráticos se sobrepõem à saúde daqueles que necessitam de atendimento médico. Isso aparece já no primeiro corte, em que a negação do atendimento e as exigências para que ele ocorra são contrapostas às condições do homem que caminha na rua, cambaleante, cada vez mais próximo, com sua ferida cada vez mais exposta, mais evidente. A mesma ideia é explicitamente reforçada no corte do plano 13 para o plano 14, com a atendente e o protagonista em primeiro plano, ela perguntando sobre os papéis e ele recebendo, em seguida, cuidados em sua ferida – ou o curativo só existe com os “papéis” ou sem os papéis, só o curativo. Ideia também corroborada no último plano, que retoma a situação colocada no plano 1, no comportamento e na fala da primeira atendente (mais papéis e mais andanças são exigidos), com mais obstáculos para o atendimento, como se o processo não tivesse fim, retornasse ao início, num círculo vicioso.

Essa ideia geral aparece também em outras junções e com um sentido irônico. Do plano 3, no qual a atendente faz um verdadeiro interrogatório ao Sr. Antônio, incluindo questões de higiene e alimentação comprometidas, Bianchi corta para o protagonista (plano 4), comendo um sanduíche, que se “mistura” com o curativo da ferida. Do plano 15, perguntando “Que que é?”, corta para o protago-

nista retirando o curativo e expondo a ferida em seu rosto, em plano detalhe, no plano 16 - está na cara! Do plano 17 para o 18, corta de um plano detalhe da boca da atendente, perguntando se “Tá certo?”, para o protagonista, vomitando em uma fila. Do plano 5, também de um plano detalhe da boca da primeira atendente, com suas orientações intermináveis, corta para os planos 6, 7 e 8, em que o protagonista atravessa a rua e é atropelado duas vezes, numa repetição da mesma ação, que enfatiza as dificuldades enfrentadas por ele, com riscos para sua existência. Do plano 1 ao 10, a peregrinação do protagonista, ligada às exigências das atendentes, é acompanhada pela música extra diegética *They Say It's Wonderful* (*Eles dizem que é maravilhoso*), executada pela orquestra de Ray Conniff, cuja a apologia do amor choca-se com a situação do personagem.

Do plano 11 ao 19, Bianchi amplia o caráter burocrático do atendimento, com planos conjuntos do protagonista, ora com funcionários do INAMPS, ora com outros pacientes. Ao cortar desses planos do protagonista para a primeira atendente exigindo documentação ou proferindo frases curtas, sem contexto, Bianchi mostra que há mais etapas a serem cumpridas, para além daquelas ligadas às andanças pelas ruas; há mais agentes burocráticos envolvidos (planos 12 e 14) e há mais pessoas para serem atendidas (plano 18), o que dá um caráter mais coletivo ao problema da dificuldade de acesso ao serviço de saúde. Esses planos conjuntos ampliam os conflitos entre as linhas de ação.

3.2. Ordem temporal: simultaneidade e linearidade

Como vimos, a montagem paralela, no sistema de continuidade, permite amarrar as diversas linhas de ação. Para tanto, como apontam Bordwell e Thompson, a montagem paralela precisa “**criar** uma **percepção** de causa e efeito e simultaneidade temporal” (2013, p. 381, grifos nossos). O mesmo destaca Amiel: “O princípio é o de **fazer compreender** através da montagem a contemporaneidade das diferentes ações” (2010, p. 122, grifos nossos). Assim, do ponto de vista temporal, a montagem paralela deve apresentar uma ordem perceptivelmente simultânea entre as linhas de ação para “amarrar” todas elas na ação mais geral, da sequência, apesar da descontinuidade espacial.

A simultaneidade temporal, que é “nada menos do que a representação conjunta de dois momentos presentes” (AMIEL, 2011, p. 25), consiste em um dos tipos de ordem que os planos de uma sequência podem assumir, de acordo com a escolha do diretor. Além dela, segundo Bordwell e Thompson (2013), há a ordem linear (cronológica), em que os acontecimentos são apresentados seguindo-se o padrão 1-2-3, seguindo-se a evolução da ação, com início, meio e fim. Trata-se da ordem “mais familiar”, porque é a que prevalece no cinema hollywoodiano. Há ainda a ordem não linear, em que os acontecimentos são mostrados fora da ordem prevista, normalmente, por meio de *flashback* ou de *flashforward*, em que planos com acontecimentos do passado ou do futuro, respectivamente, interrompem a ordem linear.

De acordo com Amiel, a montagem alternada (montagem paralela típica da montagem em continuidade, para nós), ao mesmo tempo que implica simultaneidade entre as linhas de ação, exige a linearidade no interior de cada uma delas, um avançar na história, uma unidade temporal que lhe fundamenta. Para existirem ao mesmo tempo, as ações devem se desenvolver:

[...] É por cada uma das ações ‘avançar’ de um plano para outro que podemos aperceber-nos do seu entrecruzamento como sintomático de uma simultaneidade. Também aí, é sobre um fundo de unidade necessária, de linearidade temporal, que a montagem pode introduzir, por vezes, variações mais subtis [...] (AMIEL, 2010, p. 25-26).

Bordwell e Thompson, na análise da montagem paralela da terceira sequência de *Outubro* (1927), de Eisenstein, avaliam a possibilidade de existência tanto da simultaneidade como da linearidade entre as diversas linhas de ação, isto é, no âmbito geral da montagem paralela. Verificando que ambas inexistem, concluem que o cineasta utiliza descontinuidades temporais, que atribuem sentido emocional e conceitual aos planos. Nas palavras dos autores:

Eisenstein também faz uso vigoroso de descontinuidades temporais. A sequência como um todo é oposta às regras hollywoodianas na sua recusa em apresentar sem ambiguidades a ordem dos acontecimentos. A montagem paralela do campo de batalha e governo, fábrica e rua indica ação simultânea? (Considere, por exemplo, que as mulheres e crianças são vistas à noite, ao passo que a fábrica parece estar operando durante o dia). É impossível dizer se os acontecimentos do campo de batalha têm lugar antes, após ou durante a vigília das mulheres. Eisenstein sacrificou o delineamento da ordem 1-2-3 para

poder apresentar os planos como unidades emocionais e conceituais (BORDWELL; THOMPSON; 2013, p. 402).

Na segunda sequência de *Divina providência* (1983), ao invés de demonstrar a existência de simultaneidade temporal, Bianchi evidencia o contrário: as duas atendentes falam com o Sr. Antônio, como indicam os planos 1 e 10, o que não poderia ocorrer ao mesmo tempo. Há uma subversão da simultaneidade. O cineasta intercala planos do mesmo personagem envolvido em duas ações diferentes, que se passam em dois lugares distintos, como se estas ações fossem concomitantes. Isso gera ambiguidades. Há ainda a questão do protagonista. Como vimos, não há nenhuma indicação (como um plano conjunto) de que o protagonista (mostrado na tela) e o Sr. Antônio (com o qual as atendentes falam) sejam a mesma pessoa. Sendo a mesma pessoa, qualquer possibilidade de simultaneidade está descartada, pois ele não poderia estar ao mesmo tempo participando de três linhas de ação, isto é, conversando com as duas atendentes e ainda andando pelas ruas, fazendo curativo, tentando cumprir as exigências para o atendimento. Por outro lado, não sendo a mesma pessoa, só haveria a possibilidade de uma simultaneidade parcial na sequência, entre a linha de ação dele e de uma das atendentes apenas, já que a ação delas não ocorre ao mesmo tempo. Mas qual delas? É possível esse procedimento? Essas contradições evidenciam que a simultaneidade entre as linhas de ação não foi demonstrada nem percebida, como seria típico de uma montagem paralela dentro do sistema de continuidade.

Além disso, vimos que a montagem paralela deve estar pautada pela linearidade dentro de cada linha de ação, combinando-a com a

simultaneidade geral da sequência. Na segunda sequência de *Divina providência* (1983) não há ordem linear, de maneira geral, isto é, na relação entre as três linhas de ação. Inicialmente é até possível pensar em sua existência: as orientações dadas pela atendente no plano 1, de que o Sr. Antônio deve procurar uma pessoa em outro endereço, parecem anteceder e justificar a existência do plano 2, em que o protagonista caminha pela rua, e do plano 3, em que a segunda atendente aparece. Entretanto, os planos seguintes criam dúvidas sobre essa linearidade, a exemplo do plano 5, em que a primeira atendente continua as orientações que apresentava no plano 1, em que o corte na ação revela uma manipulação da ordem. Aliás, quase que na totalidade da sequência, a fragmentação das ações das atendentes é acompanhada de alterações na ordem dos planos em cada linha de ação, gerando ambiguidades.

A ausência de linearidade geral reflete a inexistência de linearidade em cada linha de ação. Na linha de ação da primeira atendente, a linearidade é precária, só existe inicialmente. A *mise en scène* mínima, com a atendente sempre sentada e realizando poucos gestos, bem como as mudanças de enquadramento, sozinhas, não evidenciam avanço na ação, para que possamos pensar em momentos anteriores e posteriores. Considerando o diálogo, é possível admitirmos a linearidade do plano 1 para o plano 5 e deste para o 13: constitui-se a ideia de que o Sr. Antônio foi orientado a providenciar os documentos (nos dois primeiros planos) e retornar com os mesmos (plano 13). Nos planos seguintes, no entanto, há aqueles cuja ordem não pode ser estabelecida, a exemplo dos planos 15 e 17. Há também aqueles cuja ordem foi alterada, a exemplo do plano 19 (que parece

continuação do plano 5 e esse do 1). O próprio lugar do plano 13 fica confuso, a partir dos demais planos, parecendo ser o último.

Na linha de ação da segunda atendente, tanto do ponto de vista das imagens como do ponto de vista do diálogo, não há nada que indique que um plano seja anterior a outro. A pouca quantidade de planos dessa linha de ação, somada a *mise en scène* mínima também neste caso, não cria nenhuma indicação de linearidade. A palavra “agora” e a expressão “e”, que iniciam as falas dos planos 3 e 10, respectivamente, sugerem que essas falas constituem o meio de uma conversa, cujo o início não nos é apresentado. Não é possível estabelecer a ordem exata desses planos.

Na linha de ação do protagonista, há duas situações de ordem linear: do plano 6 para o 7, em que o personagem se choca com um carro só depois de começar a atravessar a rua; e do plano 11 para o 12, em que a orientação do funcionário para ficar imóvel é feita após uma tentativa de fotografá-lo. Nos demais casos, não há como estabelecer a ordem linear: não sabemos se o plano em que come sanduíche (plano 4) é anterior ao que recebe curativo na ferida (plano 14), tratam-se de diferentes ações que não têm lugar definido na história. Ao contrário, nos diferentes ambientes, o protagonista nem sempre apresenta touca e curativo em sua ferida, o que sugere um tempo transcorrido; porém, não sabemos quais dessas imagens pertencem a um momento anterior e posterior. Para completar, não há diálogo para contribuir com a indicação da ordem, já que o protagonista não tem falas durante todo o filme.

Assim, não há linearidade em cada linha de ação de forma a contribuir com a simultaneidade, como concebe Amiel (2010). Não há

também linearidade na relação entre as três linhas de ação. Bianchi também se vale de descontinuidades temporais, opondo-se às normas hollywoodianas, ao apresentar a ordem com ambiguidades, sacrificando o padrão 1-2-3 e levando os planos a assumirem um sentido conceitual: o desempregado enfrenta diversas barreiras para ser atendido pelo sistema previdenciário, dada a burocratização do serviço prestado pelo Estado, a qual se contrapõe à ferida exposta, que reclama tratamento.

4. Montagem paralela e outras descontinuidades espaciais

Como apontam Bordwell e Thompson, a montagem paralela de *Outubro* (1927) mostra que procedimentos típicos da montagem em descontinuidade, como o *jump cut* e o falso *raccord* de olhar, combinados com o corte, reforçam os significados criados pelas ligações entre os planos. O significado do Governo Provisório como responsável pelo bombardeio é “reforçado pela maneira como as primeiras explosões são acompanhadas pelo *jump cut* do lacaio do governo” (2013, p. 403). O significado de esmagamento dos homens pelo aparato bélico do governo é acentuado pelo falso *raccord* de olhar, para cima, de um dos soldados, que é seguido por um canhão sendo abaixado.

Esses dois recursos, de acordo com os autores, estão ligados a outras descontinuidades utilizadas por Eisenstein: a regra dos 180° é observada só esporadicamente e os “*establishing shots* são esparsos e raramente os componentes principais dos espaços são mostrados conjuntamente em um plano” (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 403). Iniciar uma sequência com um plano introdutório (*esta-*

blishing shot) faz parte do método de “decomposição analítica”, típico da montagem em continuidade. Esse plano, com enquadramento mais distante (plano geral ou médio), fornece a localização das figuras e dos objetos, mostrando-os conjuntamente no quadro. Desta forma, contribui para que os planos posteriores tenham o enquadramento reduzido gradativamente, mostrando as figuras e objetos separadamente, isto é, em planos únicos e cada vez mais aproximados. Assim, a decomposição analítica prevê uma escala de planos, que vai do enquadramento mais distante ao mais próximo, embora não mais usada na totalidade em Hollywood. Prevê ainda a possibilidade de um plano reintrodutório (*reestablishing shot*).

Segundo Bordwell e Thompson, a decomposição analítica liga-se a regra dos 180°. Esta última busca assegurar que o espectador saiba onde os personagens se encontram em relação aos outros, ao cenário e à ação da história. Partindo de um plano introdutório, um semicírculo (linha de 180° ou eixo de ação) é determinado para o posicionamento da câmera que captará a ação. Ao longo da cena, uma nova linha de 180° pode ser estabelecida por meio de um plano reintrodutório. Em uma ação em que dois personagens conversam: “O eixo de ação é a linha imaginária que liga as duas pessoas” (2013, p. 367). Prescindir de um plano introdutório e ignorar ou infringir a regra dos 180° são também escolhas possíveis, porém, típicas da montagem em descon-tinuidade, a exemplo de Jacques Tati e Yasujiro Ozu, que filmam de diversos lados, construindo até um espaço de 360°.

A regra 180°, como explicam Bordwell e Thompson (2013), permite a adoção de outras táticas que contribuem para a garantia de continuidade, como os *raccords* e o campo/contracampo. De acordo com Amiel:

Os *raccords* são precisamente, junto de um ponto de corte [...], um meio de criar a continuidade dos planos. Fazer *raccord* é, como o termo o indica, fazer com que o corte não seja sentido como uma ruptura definitiva e radical, mas como uma costura, que permite juntar pedaços diferentes com a maior discrição. Trata-se de camuflar a cesura, de apagar a sua impressão, conservando ao mesmo tempo a qualidade de articulação que está na base das mudanças de plano (AMIEL, 2010, p. 26).

Dentre os *raccords* existentes (de olhar, de gesto, de movimento, de direção), destacamos o *raccord* de olhar, o qual, respeitando o eixo de ação, exige que quem está olhando em um plano e quem está sendo olhado em outro estejam em direções opostas. Normalmente, o olhar é para o espaço fora de campo, já que apenas um dos personagens é mostrado (plano único). O falso *raccord* de olhar, não despreza essa regra, mas refaz seu sentido, ao juntar “dois elementos [que] estão em cenários inteiramente separados” (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 403), como no caso de *Outubro* (1927).

Também chamado de falso *raccord* há o *jump cut*, que constitui um salto na ação e é também um procedimento típico da montagem em descontinuidade. Utilizado, segundo Bordwell e Thompson, tanto por Eisenstein, em *Outubro* (1927), como por Jean-Luc Godard, em *Acossado* (1960).

[...] Apesar de frequentemente usado sem rigor, o significado primário da designação é este: quando dois planos do mesmo tema são unidos, mas não são suficientemente diferentes em distância e ângulo de câmera, haverá um salto perceptível na tela. A continuidade clássica evita esses saltos com o uso generoso de campo/contracampo e da

regra dos 30° (que recomenda que toda posição de câmera seja variada em pelo menos 30° em relação à anterior). Um exame de planos de *Acosado* sugere as consequências dos *jump cuts* de Godard [...]. Longe de fluírem sem ser percebidos, tais cortes são muito visíveis (BORDWELL; THOMPSON; 2013, p. 395, grifos dos autores).

Há um outro recurso da montagem em continuidade, ligado à regra dos 180°, que interessa pontuar: o campo/contracampo. Segundo Bordwell e Thompson (2013), o campo/contracampo é utilizado, normalmente, em diálogos, apresentando planos intercalados de personagens em lados opostos do eixo de ação. Vale-se de enquadramentos mais próximos das figuras (planos únicos), para que nos concentremos nelas, porém, não antes do espaço ser estabelecido por um plano introdutório. É comum o campo/contracampo ligar-se a um *raccord* de olhar, mas não depende dele, na concepção dos autores, pois os personagens podem não olhar na direção do outro. O campo/contracampo pode gerar planos com personagens em ângulos frontais, olhando diretamente para a câmera, como observa Nogueira (2010). Pode ainda, como apontam Bordwell e Thompson, combinado com uma montagem paralela, servir de recurso para a construção de ambiguidades. Em *Meu tio da América* (1980), por exemplo, Alain Resnais insere um plano de outro filme, antigo, com um ator conhecido, entre um plano do campo (o colega de trabalho de René, um dos personagens principais, o chama) e o plano do contracampo (René virando-se em direção ao seu interlocutor). Resnais, cria uma expectativa de diálogo que é frustrada e, ao mesmo tempo, “surpreendente”. “O corte se vale dos índices de campo/

contracampo, mas usa-os para criar uma descontinuidade momentaneamente dissonante que aciona a ambiguidade” (2013, p. 394).

Na segunda sequência de *Divina providência* (1983) Bianchi também utiliza alguns procedimentos que reforçam a ideia de que os trâmites burocráticos se sobrepõem à necessidade de atendimento médico. No plano 11, usa um *fade in* branco como *flash* de máquina fotográfica, fazendo com que o protagonista (desempregado) não esteja inicialmente visível e sim tomando forma aos poucos. Sua existência precária é contraposta à pergunta da atendente sobre sua profissão “do lugar de origem”, no plano anterior – isso realmente importa diante da necessidade de atendimento, como mostra a ferida destacada no retrato? Voltaremos a tratar desse procedimento.

Bianchi também utiliza a repetição de uma ação (plano 8), como vimos. Essa repetição não é feita por meio do uso de um mesmo plano, mas sim de um plano oriundo de outra filmagem da mesma ação, com mudanças no enquadramento (distância e lado do ângulo) que criam um salto entre uma imagem e outra e aumentam o impacto já causado pela repetição. Esse salto consistiria em um *jump cut*? Diferentemente do exemplo da sequência de *Outubro* (1927), em que há um *jump cut* do laçao do Governo Provisório, em *Divina providência* (1983), não há um salto em uma ação que continua. Além disso, os planos 7 e 8 “são suficientemente diferentes em distância e ângulo de câmera” (enquadramento) para os padrões de *jump cut*, descritos por Bordwell e Thompson (2013, p. 395), e a movimentação do personagem também traz mudanças. Daí questionarmos o uso da denominação *jump cut* para definir o procedimento adotado por Bianchi.

Outro recurso utilizado por Bianchi, em *Divina providência* (1983) é a criação de “índices de campo/contracampo”, gerando uma expectativa de diálogo que não é atendida. Como vimos, as atendentes não são mostradas junto ao Sr. Antônio com o qual conversam, num plano conjunto. Também não há nenhum som emitido pelo tal senhor. Elas falam olhando para a câmera, isto é, para alguém fora de campo, na maior parte dos planos (1, 3, 10, 13, 15 e 19), e são seguidas por planos do protagonista em outros espaços, indicando um falso diálogo, que cria ambiguidades. Em alguns casos, o olhar das atendentes em um plano é seguido por um olhar do protagonista em outro espaço, consistindo em falsos *raccords* de olhar, já que essas personagens não se encontram no mesmo ambiente, ampliando as ambiguidades, como nos cortes dos planos 10 para 11, 13 para 14 e 15 para 16.

Avaliando as linhas de ação separadamente, não há o uso de um plano introdutório (*establishing shot*), seguido de planos menores, numa redução gradativa da distância do enquadramento, no caso das atendentes. Há uma diminuição dessa distância, principalmente no caso da primeira atendente, porém é uma diminuição limitada, já que o plano mais distante mal chega a ser um plano americano, embora apresente boa parte do ambiente, dada à profundidade de campo. Na linha do protagonista há uma variação de enquadramentos, incluindo os mais distantes, sendo que um deles inicia a sequência. Mas, não se trata de um plano introdutório, pois cada plano corresponde a um espaço e uma situação diferente.

Sobre a regra dos 180°, na linha de ação das atendentes, a câmera fixa e a *mise en scène* mínima, que as mantêm sentadas no mesmo

cenário, garantem o respeito a regra dos 180°. Na linha de ação do protagonista, a mudança de espaço e de situação de plano para plano, na maior parte dos casos, não permite a avaliação da regra, que visa assegurar a construção de um mesmo espaço, no qual os personagens atuarão. Há dois casos em que a continuidade na ação do protagonista permite avaliar a regra: dos planos 6 para 7 e 11 para 12. Em ambos, o eixo de ação é respeitado, apesar da mudança de ângulo; mas, no último, a divisória verde que divide o ambiente impediria um deslizamento da câmera.

5. Montagem paralela e outras descontinuidades temporais

Vimos que a ordem dos acontecimentos contidos nos planos (simultânea, linear e não-linear) é um elemento da construção temporal em uma montagem e, conseqüentemente, em um tipo particular de montagem, como a paralela. Entretanto, além da ordem, as relações temporais envolvem a duração e a frequência dos acontecimentos.

A duração temporal, segundo Bordwell e Thompson (2013), pode estar em continuidade completa, ser elidida ou expandida. Na montagem em continuidade, as duas primeiras formas de duração são as mais recorrentes. Filmes totalmente em continuidade completa, isto é, que apresentam todos os eventos da história por inteiro, sem supressões, sem elipses temporais, embora existam, são mais raros. São mais comuns os filmes que apresentam continuidade em alguns eventos da história e a supressão de outros, principalmente se a história envolve um intervalo de tempo maior.

Tanto a continuidade completa como a elipse temporal seguem determinados padrões na montagem em continuidade, segundo Bordwell e Thompson. São indicadores “primários” da duração em continuidade completa: a inexistência de elipses, os *raccords* e a sobreposição do som diegético aos cortes. Já, as elipses são marcadas classicamente pelo quadro vazio e o *cutaway*, quando são leves; pela pontuação convencional, como a fusão (supressão de tempo pequena) e o *fade* (supressão maior). Esses procedimentos são pouco utilizados na atualidade, onde predomina o corte. O quadro vazio, normalmente, se apresenta em cada lado do corte, com o personagem fora de campo. O *cutaway* consiste em um “corte com um plano de outro acontecimento, em outra parte, que não durará tanto quanto a ação elidida” (2013, p. 364). A fusão consiste em uma “*superposição*”, em que as imagens de dois planos se misturam, a primeira desaparecendo e a segunda aparecendo aos poucos. O *fade* pode partir do escurecimento (preto) ou clareamento (branco, menos comum) que, gradualmente, vai dando lugar a cor original da imagem (*fade in*), ou, ao contrário, a imagem original vai desaparecendo, dado o gradual escurecimento ou o clareamento do quadro (*fade-out*). Normalmente, o *fade in* é usado no início da sequência e o *fade-out* é usado no final.

Além da continuidade completa e de elipses temporais, a duração pode ser expandida. Procedimento que consiste em “esticar o momento, fazer o tempo de exibição parecer maior que o tempo da história” (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 399). E pode ocorrer por meio da montagem sobreposta, que consiste na repetição da ação final de um plano no começo do plano posterior, permitindo destacar aspec-

tos decisivos da narrativa, como faziam os cineastas russos da década de 1920, particularmente Eisenstein. Trata-se de um tipo de duração mais alinhado com a montagem em descontinuidade.

A montagem em descontinuidade, em termos de duração, pode valer-se da expansão temporal, pode reelaborar as formas de duração e pode combinar várias formas em uma montagem paralela, e isso contribui com a criação ou o reforço de ideias. É caso da montagem paralela de Eisenstein, em *Outubro* (1927):

A duração é igualmente [tal como a ordem] variável. Os soldados confraternizam em tempo razoavelmente contínuo, mas o comportamento do Governo Provisório apresenta elipses drásticas. Isso permite que Eisenstein identifique o governo como a causa invisível do bombardeio que rompe a paz. Em certo ponto, Eisenstein usa um de seus recursos favoritos, uma expansão temporal: há um corte sobreposto quando um soldado bebe de uma garrafa. O corte lembra a sequência expandida da roda derrubando o capataz em *A greve* [...]. Em outro ponto, o colapso gradual das mulheres e crianças esperando na fila é elidido. Nós as vemos de pé, depois estendidas no chão [...] (BORDWELL; THOMPSON; 2013, p. 402).

Finalmente, a construção temporal exige escolhas quanto a frequência, de acordo com Bordwell e Thompson. O evento da história pode ser apresentado pelo enredo uma única vez ou mais de uma vez. A repetição dos acontecimentos, de acordo com a montagem em continuidade, geralmente, visa acrescentar informações à história e deve ter uma motivação, como a lembrança do personagem (*flashbacks*). A “frequência de um para um” (2013, p. 383) é o método padrão na montagem em continuidade. A repetição dos acontecimentos do en-

redo deve estar de acordo com os acontecimentos da história, evitando mostrar mais de uma vez o que ocorre apenas uma vez.

Há, neste caso, uma distinção a ser feita. Para Bordwell e Thompson, a história consiste em todos os eventos de uma narrativa, apresentados ou não pelo enredo, em tela. O enredo seleciona certos eventos, sendo os demais inferidos pelo espectador, que preenche as lacunas e compreende o que está implícito, a partir do que é mostrado. De qualquer maneira, nas decisões de um enredo, dentro de um sistema de continuidade, “seria um erro tosco [...] repetir o plano” (2013, p. 383). Uma frequência maior, entretanto, acrescentam os autores, nos possibilita ver a mesma ação de diferentes formas.

Em uma montagem em descontinuidade, explicam Bordwell e Thompson, é possível “brincar” com a frequência, variando-a, ao representar o mesmo acontecimento, seja do mesmo plano, seja de planos diferentes da mesma ação oriundos de uma outra filmagem. No filme *A guerra acabou* (1966), por exemplo, Alain Resnais apresenta distintas cenas de um único funeral, com e sem a presença do protagonista, ou seja, cria situações “hipotéticas” do mesmo acontecimento. Em *O demônio das onze horas* (1965), Jean-Luc Godard combina subversão da ordem temporal e da frequência, “repetindo um gesto – mas mostrando-o de maneira diferente a cada vez” (2013, p. 398), interferindo nas “expectativas normais” do espectador, chamando a atenção para a construção do filme. Em *Outubro* (1927), não há definição sobre o canhão mostrado por Eisenstein em diversos planos, “é difícil dizer se estamos vendo vários canhões sendo baixados da linha de montagem ou apenas um canhão mostrado várias vezes” (2013, p. 403).

Na segunda sequência do filme *Divina providência* (1983), Bianchi não se vale de uma combinação mais intensa de diferentes tipos de duração. A duração elidida é adotada prioritariamente, aumentando as ambiguidades, dentro de cada linha e em toda a sequência, já que gera estilhaços de ações. Há uma pequena variação na duração na linha do protagonista, com a existência de alguns planos em continuidade completa e pautados pela expansão temporal, mas prevalecem as elipses drásticas.

Na linha de ação da primeira atendente, do ponto de vista das imagens, Bianchi mantém a direção do olhar e o gesto (continua sentada, com a cabeça na mesma altura e posição); mantém também a posição da figura no quadro, a altura da câmera e o ângulo, variando apenas nos planos 1 e 19, que iniciam com a atendente na posição de perfil. A maior parte dos *raccords*, no entanto, têm alguns problemas. O mais acertado está na transição do plano 5 para o 13. Do plano 1 para 5, a boca da atendente não aparece da mesma forma, mas sim fechada e semiaberta, respectivamente; essa diferença, no entanto, é amenizada por outra: a distância do enquadramento dos dois planos. Do plano 13 para o 15, muda um pouco a expressão facial, muda minimamente o ângulo e a direção do olhar. Do plano 15 para o 17, a diferença entre a boca semiaberta e fechada, respectivamente, é evidente. Do plano 17 para o 19, não há *raccord*, fica nítida a elipse temporal. Assim, a continuidade não é plenamente assegurada na transição entre os planos. Do ponto de vista do diálogo, a ausência de continuidade é mais evidente, já que as frases não se completam, são cortadas, algumas ficando soltas, dadas as supressões promovidas. No plano 1, há um corte claro na fala; no

plano 19, a fala começa com a palavra “depois”, sugerindo que algo foi dito antes – “depois” do que? –, lembrando que no plano 17, a atendente perguntava se estava “tudo certo”, ou seja, não há conexão entre esses planos. Nos planos 5, 15 e 17, as falas estão fora de contexto. Prevalece, nesta linha de ação, as elipses temporais em todas as transições, dos planos 1 até o 19.

Na linha de ação da segunda atendente, considerando a imagem, como vimos, há um *raccord* de gesto do plano 3 para o 10, embora não perfeito, da mão junto ao rosto. Ou seja, há um procedimento de continuidade. Tendo em vista o diálogo, no entanto, como vimos, as falas da atendente são parte de uma conversa que foi cortada, além de indicarem uma mudança de assunto sem uma transição.

Na linha de ação do protagonista, a duração só está em continuidade completa em dois casos: do plano 6 para o 7 e do plano 11 para o 12, em que o protagonista dá sequência a uma ação (atravessar a rua e tirar fotografia, respectivamente) num mesmo espaço. Entretanto, os *raccords* não são perfeitos: há um pequeno salto na transição do plano 6 para o 7, acentuado pela mudança de ângulo; no plano 11 não há a placa com numeração na gola da blusa do protagonista que aparece no plano 12. No restante da sequência, por outro lado, prevalecem as elipses temporais. Do plano 2 para o 4, muda o espaço, a ação, parte do vestuário (touca) e curativo, evidenciando uma elipse temporal. Do plano 4 para o plano 6, ocorre o mesmo processo, assim como nos demais planos de ação do protagonista, até o final da sequência. A exceção ocorre do plano 7 para o 8, em que há uma expansão temporal, por conta da repetição da ação do atropelamento.

As elipses drásticas, na maior parte da sequência, permitem que Bianchi identifique os obstáculos a serem enfrentados pelo protagonista, as situações diversas pelas quais é obrigado a enfrentar, na tentativa de conseguir atendimento. A expansão temporal, como obra da repetição de uma ação, não prevista na história e sim obra do enredo, sem constituir um *flashback* ou um *flashforward*, contraria as normas da montagem em continuidade.

Na linha de ação do protagonista, Bianchi ainda se vale de recursos que estão relacionados a criação de elipses temporais, tais como: quadro vazio, no plano 2, e *fade* branco, no plano 11. Mas, estaria Bianchi seguindo às normas hollywoodianas? No caso do plano 2, em que o protagonista, ao caminhar em direção à câmera, sai do quadro, deixando-o vazio, embora a ausência de foco minimize essa situação, é possível admitir uma elipse “leve”, como prevê a regra hollywoodiana. Nos demais casos, há dúvidas. No plano 11, Bianchi utiliza um *fade* branco, o qual, como já mencionamos, tem a finalidade de marcar um lapso de tempo maior. Ocorre que, além de, também aqui, não fazer muito sentido marcar uma elipse temporal, tendo em vista que outras existem e não são devidamente indicadas, este recurso tem uma outra finalidade: criar o efeito de *flash* de máquina fotográfica. É importante registrar que o uso do *fade* branco para obter esse efeito, recorrente em outros filmes do cineasta, como em *Quanto Vale ou É Por Quilo?* (2005), se dá pela primeira vez neste plano de *Divina providência* (1983). De qualquer forma, o sentido do *fade* branco neste último filme é dubio, funciona antes de tudo como efeito de fotografia, mas também permite pontuar uma elipse que, de fato, existe. No plano 9, há um *cutaway*, o qual, em

uma montagem marcada por supressões em todas as linhas de ação, perde seu sentido original e reforça a ambiguidade, já que o plano promove uma interrupção da montagem paralela, truncada, antes dele, pela repetição do atropelamento do protagonista (planos 7 e 8). Trata-se de um plano que não acrescenta nada à história e não suaviza a transição entre tantos planos elididos, em meio aos estilhaços de ações.

Sobre a frequência, na segunda sequência do filme *Divina providência* (1983) não há repetição de ações nas linhas das atendedoras do sistema previdenciário. A frequência é de um por um e, neste sentido, segue a regra hollywoodiana. Há uma repetição, por outro lado, conforme mencionado, na linha de ação do protagonista, nos planos 7 e 8, que não é de um mesmo plano, mas sim de dois planos com uma mesma ação, frutos de duas filmagens com pequenas alterações no enquadramento. Não acrescenta novas informações à história, mas sim reforça a situação de risco à existência, pela qual passa o protagonista. Não tem uma motivação, como um *flashback*, típico da montagem em continuidade. Não segue o método padrão, com uma frequência de um para um, em que o acontecimento do enredo está de acordo com o acontecimento da história, ao contrário: um evento que ocorre na história apenas uma vez é mostrado duas vezes pelo enredo, numa frequência de um por dois. Essa violação da norma hollywoodiana para a frequência, na linha de ação do protagonista, é combinada com a subversão da ordem temporal, nas linhas de ação das atendedoras. A repetição da ação também frustra nossas “expectativas normais” quanto a ação (de continuidade, de avanço) e chama nossa atenção para a própria feitura do filme;

o caráter artificial da montagem é evidenciado, mostrando o filme enquanto filme.

6. Conclusão

Em entrevista concedida a João Luiz Vieira, em 2002, Bianchi comenta: “O Divina providência eu gosto bastante. Eu acho que ele é bem provocativo, mesmo sem muita indagação [...] Ele é direto, é provocativo e bem linear, é bem bonitinho” (VIEIRA, 2004, p. 69). Sem dúvida, o filme é “provocativo”. Mas, no restante, discordamos de Bianchi.

O filme *Divina providência* (1983), pelo menos, na segunda sequência, não apresenta linearidade nem de maneira geral, entre as linhas de ação, nem de maneira específica, em cada linha de ação. Não é possível definir, na maior parte dos casos, quais as ações das atendedoras e do protagonista são anteriores e posteriores; onde é possível, verifica-se que os planos estão fora da ordem. A ausência de linearidade em cada linha de ação contribui com a inexistência de simultaneidade. Esta última não é demonstrada e sim subvertida, com a criação de uma situação impossível: um mesmo personagem, ao mesmo tempo, em dois diferentes espaços e ações. E também com a imprecisão quanto ao protagonista e o Sr. Antônio. A ordem temporal é não linear e não simultânea, difícil de definir, marcada pela ambiguidade.

O mesmo vale para a duração e a frequência. A duração é afetada pela manipulação da ordem, mas não só. Na maior parte da sequência não há continuidade completa, prevalecem as elipses temporais,

às vezes, drásticas, em todas as linhas. Os planos das atendedoras são fragmentados e têm partes suprimidas. Além disso, há uma expansão temporal, dada a repetição da mesma ação em dois planos. Essa repetição faz com que a frequência, em pelo menos um caso, seja de dois por um em relação a história; por obra do enredo, repete-se um acontecimento que só ocorre uma vez.

Bianchi não prioriza o tempo da história. Manipula a ordem, a frequência e a duração para nos mostrar como a burocracia estatal cria uma série de entraves para o atendimento da população que necessita do serviço público, levando-a a enfrentar uma verdadeira saga para garanti-lo. A própria incompletude dos planos, causada pelas elipses temporais drásticas, nos dá a ideia de uma conversa mais ampla, não mostrada, da qual os planos são apenas recortes. As complicações para o atendimento estão além do que vemos e constituem uma prática interminável, retomada e reiterada, cotidianamente, na área da saúde pública.

Em termos espaciais, as descontinuidades típicas de qualquer montagem paralela são acirradas pelas mudanças constantes de ambiente dentro de uma mesma linha de ação, a do protagonista. As regras de construção espacial típicas de uma montagem em continuidade ou não são utilizadas ou têm seu sentido clássico retrabalhado, na maior parte dos casos. Não há o uso de planos introdutórios em nenhuma linha de ação. A regra dos 180° mal pode ser observada, dada essa diversidade de espaços na linha de ação do protagonista e, opostamente, dada a permanência do espaço e da *mise en scène* na linha de ação das atendedoras. Os “índices de campo/contracampo” são utilizados para um diálogo que não se completa, assim como

são usados falsos *raccords* de olhar, que revelam a artificialidade da situação, que revelam o filme enquanto filme.

As descontinuidades criadas pela diversidade espacial da sequência “criam um comentário político recorrente sobre os acontecimentos” (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 203). Ao juntar planos das atendedoras e do protagonista, Bianchi enfatiza que os trâmites burocráticos se sobrepõem à saúde daqueles que necessitam de atendimento médico. Um homem caminha pelas ruas, come um sanduíche, é atropelado, é fotografado, recebe curativo, espera na fila, vomita. Tudo na tentativa de conseguir o direito ao atendimento médico, cuja a necessidade está exposta em seu rosto, na forma de uma grande ferida.

Enfim, *Divina providência* (1983) não é um filme “bem linear”, traz muitas indagações e não é simplesmente “bonitinho”. É sim uma elaboração complexa que, em cerca de 9 minutos, constrói uma ideia completa e crua do pouco caso do Estado capitalista e da burguesia (última sequência) com os desempregados e pauperizados. E faz isso através de rupturas temporais e espaciais que, em alguns casos, se assemelham aos procedimentos adotados por Eisenstein. Apresenta uma montagem que rompe com o modelo hollywoodiano e se coloca no campo da montagem em descontinuidade.

Referências

AMIEL Vincent. *Estética da montagem*. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.

AUMONT, Jacques. “A montagem”. In: AUMONT, Jacques et al. *A estética do filme*. Campinas, SP: Papirus, 2009. (Coleção Ofício de Arte e Forma)

BORDWELL, David e THOMPSON, Kristin. *A arte do cinema: uma introdução*. Campinas, SP: Editora da Unicamp; São Paulo: Editora da USP, 2013.

BORDWELL, David. “O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos”. IN: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). *Teoria contemporânea do cinema*. v. II. São Paulo: Editora Senac, 2005.

BRASIL. Ministério da Saúde, 2002. Disponível em: <http://bvsmms.saude.gov.br/bvs/publicacoes/sistema_saude.pdf>. Acesso em: 30 abr. 2019.

DIVINA previdência. Dirigido por Sérgio Bianchi. Brasil: Sérgio Bianchi Produções Cinematográficas; Embrafilme, 9min, COR, 35mm, 1983.

GOLIOT-LÉTÉ, Anne e VANOYE, Francis. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas, SP: Papyrus, 1994. (Coleção Ofício de Arte e Forma)

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. *Lendo as imagens do cinema*. São Paulo: Editora Senac, 2009.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2007.

NOGUEIRA, Luís. *Manuais de Cinema III: Planificação e Montagem*. Covilhã, Portugal: LabCom Books, 2010.

OUTUBRO. Dirigido por Sergei Eisensteine G. Alexandrov. URSS: Sovkino, 74min, PRETO E BRANCO, 1927.

VIEIRA, João Luiz. *Câmera-faca: o cinema de Sérgio Bianchi*. Santa Maria da Feira, Portugal: Cineclube da Feira, 2004.

XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

Organizadores



Foto Rodrigo Barbosa

Bertrand Lira

Professor Doutor do Departamento de Comunicação em Mídias Digitais e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGC) da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), graduado em Comunicação Social e Mestre em Sociologia também pela UFPB. Realizador, dirigiu diversos documentários de curta, média e longa-metragem em super-8, 16mm e vídeo (“Bom dia Maria de Nazaré”, “O senhor do engenho”, “Crias da Piollin”, “Homens”, “O

rebeliado” e “O diário de Márcia”, entre outros), premiados em festivais no Brasil e no exterior, entre eles o JVC Grand Prize do 26º Tokyo Vídeo Festival e o Excellence Award do JVC Tokyo Vídeo festival de 2004. Foi aluno de estágios em documentário no Atelier de Réalisation Cinématographique (VARAN) em Paris (1982 e 1986). Autor dos livros “Fotografia na Paraíba: Um inventário através do retrato (1850-1950)” (1997), “Luz e Sombra: significações imaginárias na fotografia do cinema expressionista alemão (2013)” e “Cinema *Noir*: a sombra como experiência estética e narrativa” (2015).



Simone de Macedo

Mestre em Comunicação pela Universidade Federal da Paraíba (PPGC/UFPB) e integrante do Grupo de Estudos em Cinema e Audiovisual -GECINE / UFPB. Graduada em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) e em História pelo Centro Universitário Assunção - UNIFAI. Atuou como professora de Sociologia e História na Educação Básica, especialmente no Ensino

Médio. Atualmente, tem como principais áreas de interesse e pesquisa a montagem e o estilo cinematográfico.

Bertrand Lira & Simone de Macedo
Organizadores

A MISE EN SCÈNE CINEMATOGRÁFICA
Algumas abordagens

