



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS - UFMG
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES**

**O CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO E A ENCENAÇÃO:
UM ESTUDO DOS FILMES *PACIFIC*, *OS RESIDENTES* E *OS MONSTROS***

Roberto Ribeiro Miranda Cotta

**Belo Horizonte - MG
2012**

Roberto Ribeiro Miranda Cotta

**O CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO E A ENCENAÇÃO:
UM ESTUDO DOS FILMES *PACIFIC*, *OS RESIDENTES* E *OS MÔNSTROS***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes (EBA) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), como requisito parcial e obrigatório para a obtenção do título de Mestre em Artes, na linha de pesquisa: Criação e Crítica da Imagem em Movimento, área de estudo: Cinema.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Henrique Rezende Falci

**Belo Horizonte – MG
2012**

Cotta, Roberto, 1987-

O cinema brasileiro contemporâneo e a encenação [manuscrito]: um estudo dos filmes Pacific, Os residentes e Os monstros / Roberto Ribeiro Miranda Cotta. – 2012.

93 f. : il.

Orientador: Carlos Henrique Rezende Falci.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.

1. Pacific (Filme) – Teses. 2. Os residentes (Filme) – Teses. 3. Os monstros (Filme) – Teses. 4. Cinema brasileiro – Teses. 5. Movimento (Encenação) – Teses. I. Falci, Carlos, 1969 - II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

CDD: 791.430981

BANCA EXAMINADORA**O CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO E A ENCENAÇÃO:
UM ESTUDO DOS FILMES *PACIFIC*, *OS RESIDENTES* E *OS MONSTROS***

Belo Horizonte - MG, 09/07/2012.

Prof. Dr. Carlos Henrique Rezende Falci
EBA/UFMG
(Orientador)

Prof. Dr. André Guimarães Brasil
FAFICH/UFMG
(Titular)

Prof. Dr. Leonardo Álvares Vidigal
EBA/UFMG
(Titular)

Prof^a. Dr^a. Ana Lúcia Menezes de Andrade
EBA/UFMG
(Suplente)

Prof. Dr. Jalver Machado Bethônico
EBA/UFMG
(Suplente)

À minha mãe, pelo amor incondicional e pelo apoio desmedido para que eu sempre pudesse me dedicar aos estudos.

AGRADECIMENTOS

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes da UFMG, por ter me concedido condições suficientes para a realização do curso de mestrado no período previsto.

À CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pelo financiamento da pesquisa durante os dois anos de curso.

Ao REUNI – Programa de Apoio e Reestruturação e Expansão das Universidades Federais, por ter me dado a oportunidade de conviver de maneira tão próxima com as disciplinas e os alunos do curso de graduação em Cinema de Animação, realizando atividades de monitoria de ensino.

Ao professor, orientador e amigo Cacá, pelas contribuições na pesquisa, pelas conversas aguçadas sobre o cinema brasileiro contemporâneo e pela compreensão em relação aos vários problemas de ordem pessoal que surgiram durante esse percurso.

Ao meu pai, que não pôde estar presente nesta fase importante, mas sempre tem sido uma das minhas maiores inspirações para alcançar qualquer objetivo.

À minha mãe e aos meus sobrinhos, pela acolhida nos momentos mais difíceis, sempre me dando força necessária para continuar.

À Scheilla, por ter me dado grande apoio nessa mudança de Itabuna para Belo Horizonte, pelas recorrentes correções e conversas inquietantes sobre a dissertação, além das palavras de incentivo de sempre.

À Sara, que numa conversa despretensiosa conseguiu sintetizar parte das minhas angústias com esta pesquisa, contribuindo para que eu seguisse caminhos mais sensatos enquanto escrevia a dissertação.

À Dani, pela atenção, pelo carinho e pelos bons e bem-humorados papos sobre o cinema brasileiro.

À Zina, pela resolução das minhas eventuais pendências no programa de Pós-graduação.

Ao João, pelas diversas conversas sobre os filmes que compõem a pesquisa e pela cessão de grande parte de seu acervo pessoal, no qual tive o primeiro contato com diversos filmes brasileiros.

Aos amigos Maurilio, Leo, Taves, Matheus, Flamingo, Samuel, Pyrata, Gabito, Andrezera, Jp, Mari, Ewerton, Luis, Zumbi, Tati, João, Thiago e Lygia, por tornarem Belo Horizonte a melhor cidade para se conservar boas amizades, falar sobre cinema ou, simplesmente, ir num boteco e jogar conversa fora.

Aos amigos de sempre: Alexandre, Oswaldo, Raquel, Luiz, Murilo, Adriana, Leandro, Nely, Ícaro, Leo, Hugo, Erick, Maria Rosa, Filipe e Beliato.

Aos realizadores e amigos Sérgio Borges, Luiz Pretti, Ricardo Pretti, Pedro Diógenes e Guto Parente, por terem cedido cópias de seus filmes para a pesquisa.

Aos professores André Brasil e Leonardo Vidigal, pelas valiosas contribuições na qualificação e por terem aceitado o convite para a participação na banca examinadora da dissertação.

Por fim, agradeço a todos aqueles que me incentivaram de alguma forma durante o mestrado, ainda que seus respectivos nomes me fujam da memória neste momento.

“Em suma, quase tudo no cinema depende, potencialmente, da *mise-en-scène*.” (AUMONT, 2004, p. 163)

O CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO E A ENCENAÇÃO: UM ESTUDO DOS FILMES *PACIFIC*, *OS RESIDENTES* E *OS MONSTROS*

RESUMO

A *mise-en-scène* – ou encenação - foi por muito tempo um dos elementos mais estudados no cinema, sobretudo entre as décadas de 1940 e 1950, quando o termo passou a ocupar um espaço considerável na crítica francesa. No entanto, com o passar dos anos, a discussão em torno da *mise-en-scène* foi sendo redefinida tanto nos filmes quanto no campo teórico e crítico, na medida em que outras questões cinematográficas passaram a obter maior atenção. Nos anos 2000, essa temática voltou a ser analisada com bastante vigor no cenário crítico/acadêmico internacional, no qual merecem ser destacadas as recentes publicações de estudiosos como Aumont (2006) e Bordwell (2008). Diante do contexto apresentado, o propósito desta dissertação é investigar algumas das formas de encenação articuladas na produção cinematográfica brasileira contemporânea. O *corpus* da pesquisa é composto por três filmes: *Pacific* (2009), de Marcelo Pedroso; *Os Residentes* (2010), de Tiago Mata Machado; e *Os Monstros* (2011), de Luiz Pretti, Ricardo Pretti, Guto Parente e Pedro Diógenes. Os filmes selecionados contemplam um recorte relativo à produção cinematográfica realizada em três importantes eixos desse cenário contemporâneo, situados nas metrópoles Recife, Belo Horizonte e Fortaleza, respectivamente. Para viabilizar tais discussões, o texto é dividido em dois capítulos, além das considerações finais. Na primeira parte, são apresentados alguns apontamentos teóricos relacionados ao conceito de encenação e suas variantes, assim como também se discute questões sobre o cinema brasileiro contemporâneo. Já a segunda parte traz a análise de sequências específicas dos filmes selecionados em função da presença e articulação da *mise-en-scène*.

Palavras-chave: Cinema Brasileiro; Encenação; *Pacific*; *Os Residentes*; *Os Monstros*.

CONTEMPORARY BRAZILIAN CINEMA AND *MISE EN SCÈNE*: A STUDY OF *PACIFIC*, *THE RESIDENTS* AND *THE MONSTERS*

ABSTRACT

The *mise-en-scène* - or staging - has long been one of the most studied in cinema, especially between the 1940s and 1950s, when the term has come to occupy a considerable space in the French criticism. However, over the years, the discussion of *mise-en-scène* was being redefined movies as both in the theoretical and critical, to the extent that other issues cinematographic now get more attention. In the 2000s, the theme of the staging was further analyzed with enough force on the critical scene/international academic, which deserves to be highlighted by recent publications of scholars like Aumont (2006) and Bordwell (2008). Given the aforementioned context, the purpose of this thesis is to investigate some of the ways of staging articulated in contemporary Brazilian cinema. The body of research is composed of three films: *Pacific* (2009), by Marcelo Pedrosa; *The Residents* (2010), by Tiago Mata Machado; and *The Monsters* (2011), by Luiz Pretti, Ricardo Pretti, Guto Parente and Pedro Diógenes. The selected films include a cutout on film production held in three major axes in the contemporary scene, located in the cities of Recife, Belo Horizonte and Fortaleza, respectively. To facilitate such discussions, the text is divided into two chapters, and the final remarks. In the first part, we present some theoretical notes related to the concept of staging and its variants, as well as discussing issues on the contemporary Brazilian cinema. The second part presents the analysis of specific sequences of the films selected based on their presence and articulation of *mise-en-scène*.

Key-words: Brazilian Cinema; *Mise-en-scène*; *Pacific*; *The Residents*; *The Monsters*.

LISTA DE FIGURAS

1.	Despedida do presidente francês Valéry Giscard d'Estaing.	22
2.	Despedida do presidente francês Valéry Giscard d'Estaing	22
3.	<i>O Grande Roubo do Trem</i> (1903).	24
4.	<i>A Corner in Wheat</i> (1909).	24
5.	<i>Serras da Desordem</i> (2007).	35
6.	<i>Um Sol Alaranjado</i> (2001)	46
7.	<i>Um Sol Alaranjado</i> (2001)	46
8.	<i>Um Sol Alaranjado</i> (2001)	46
9.	<i>Pacific</i> (2009)	54
10.	<i>Pacific</i> (2009)	54
11.	<i>Pacific</i> (2009)	55
12.	<i>Pacific</i> (2009)	55
13.	<i>Pacific</i> (2009)	56
14.	<i>Pacific</i> (2009)	56
15.	<i>Pacific</i> (2009)	58
16.	<i>Pacific</i> (2009)	58
17.	<i>Pacific</i> (2009)	59
18.	<i>Pacific</i> (2009)	59
19.	<i>Pacific</i> (2009)	59
20.	<i>Pacific</i> (2009)	59
21.	<i>Os Residentes</i> (2010)	63

22.	<i>Os Residentes (2010)</i>	64
23.	<i>Os Residentes (2010)</i>	64
24.	<i>Os Residentes (2010)</i>	66
25.	<i>Os Residentes (2010)</i>	66
26.	<i>Os Residentes (2010)</i>	67
27.	<i>Os Residentes (2010)</i>	67
28.	<i>Os Residentes (2010)</i>	69
29.	<i>Os Residentes (2010)</i>	69
30.	<i>Os Residentes (2010)</i>	72
31.	<i>Os Monstros (2011)</i>	77
32.	<i>Os Monstros (2011)</i>	77
33.	<i>Os Monstros (2011)</i>	79
34.	<i>Os Monstros (2011)</i>	79
35.	<i>Os Monstros (2011)</i>	79
36.	<i>Os Monstros (2011)</i>	79
37.	<i>Os Monstros (2011)</i>	80
38.	<i>Os Monstros (2011)</i>	80

SUMÁRIO

RESUMO	ix
ABSTRACT	x
LISTA DE FIGURAS	xi
1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS	14
2. O LUGAR DA ENCENAÇÃO: DISJUNÇÕES	20
2.1. Formas de encenar: diálogos e aberturas	31
3. PERCURSOS DA ENCENAÇÃO EM FILMES BRASILEIROS CONTEMPORÂNEOS	39
3.1 Percursos da Encenação em <i>Pacific</i>	48
3.1.1. Análise de Sequência: <i>Pacific</i> – parte 1	53
3.1.2. Análise de Sequência: <i>Pacific</i> – parte 2	57
3.2. Percursos da Encenação em <i>Os Residentes</i>	60
3.2.1. Análise de Sequência: <i>Os Residentes</i>	65
3.3. Percursos da Encenação em <i>Os Monstros</i>	73
3.3.1. Análise de Sequência: <i>Os Monstros</i>	77
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	82
5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	87
6. FILMOGRAFIA	92

1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Apesar das noções de *mise-en-scène* (compreendida neste texto também como encenação) e de *metteur-en-scène* (encenador/diretor/cineasta) - originárias da linguagem teatral - fazerem parte do repertório cinematográfico desde o período do cinema mudo, foi a partir da segunda metade do século XX que tais definições passaram a ser encaradas como um importante objeto de estudo para o cinema. As incursões conceituais realizadas pelo crítico francês André Bazin e por seus contemporâneos das revistas *Cahiers du Cinéma* e *Présence du Cinema*, em defesa da *mise-en-scène* como um elemento nobre da arte cinematográfica, abriram caminho para a construção de um emaranhado de definições conceituais acerca do tema. Desde então, as questões relacionadas à encenação no cinema trafegam por caminhos diversos, quase sempre repletos de bifurcações, fissuras e pontos de indeterminação.

Com as transformações no panorama cinematográfico nas décadas seguintes, os estudos sobre a encenação, por sua vez, acabaram perdendo grande parte do espaço obtido tanto na academia quanto na crítica especializada. O predomínio de uma produção cinematográfica mundial que tem valorizado cada vez mais a montagem de ritmo frenético e a utilização considerável de efeitos especiais pode ser visto como fator influente nesse processo, na medida em que a *mise-en-scène*, na tradição *baziniana*, tem o intuito de privilegiar a combinação entre o plano-sequência e a profundidade de campo. No entanto, a encenação volta a ser discutida com intensidade no cenário contemporâneo, sobretudo porque os modos de encenar vêm ganhando novos contornos, ao passo que o próprio ato de fazer cinema também tem se modificado de maneira consistente, indicando algumas possibilidades de revisões e reestruturações conceituais.

Neste início de século, confirma-se um cenário de produção e distribuição que começou a ser desenhado há 30 anos, onde é evidente a dissonância entre os chamados *blockbusters* (filmes de grande orçamento e bilheteria) e o cinema livre ou independente, condicionado quase sempre a canais de distribuição muito restritos. Além disso, na maioria dos casos, a aceitação do público e a predileção da crítica

especializada percorrem esse mesmo trajeto, com os filmes de orçamento mais elevado conquistando uma parcela esmagadora de espectadores, enquanto as obras de orçamento reduzido acabam sendo abraçadas com maior vigor por uma parcela restrita do público, composta em grande parte por cinéfilos e críticos de cinema. É válido ressaltar que existem várias exceções que contradizem essa antítese. Porém, de maneira geral, a cisão entre esses dois polos tornou-se muito evidente nos últimos anos, posicionando de um lado o maior contingente da filmografia que chega ao circuito comercial de exibição e, do outro, o conjunto de filmes projetados em mostras, festivais e cineclubes ao redor do mundo.

O contexto apresentado indica uma série de possibilidades para repensar o lugar da encenação no cinema contemporâneo, tendo em vista que as formas de expressão cinematográfica estão sendo ressignificadas constantemente, propondo a consolidação de obras e autores que têm feito os percursos da encenação sob novas perspectivas. Levando em consideração que grande parte dos filmes contemporâneos elege as técnicas de montagem frente ao paradigma da encenação, ou seja, a fragmentação e justaposição de planos curtos ao invés de planos mais longos, com profundidade de campo, vale questionar o quanto ainda é possível delimitar fronteiras que separem as técnicas de montagem das estratégias de encenação. Nesse sentido, também é necessário examinar se a montagem e a fragmentação do plano permanecem tão afastadas das definições de encenação para o cinema brasileiro atual, como apontam os principais estudos acerca do tema. Nesse viés, é importante ainda questionar se a lógica da encenação baseada na filmagem, com a priorização do plano-sequência e da profundidade de campo, ocupa o mesmo lugar de destaque quando se pensa a *mise-en-scène* no cinema contemporâneo.

A historiografia da encenação no cinema apresenta uma série de impasses e imprecisões que dificultam unificações conceituais, de modo que o intuito deste estudo é revisar as múltiplas definições para o termo, além de selecionar e investigar formas de encenação presentes em filmes brasileiros contemporâneos. O foco do trabalho é a avaliação de filmes realizados no Brasil nos últimos anos, buscando compreender os modos de encenar arregimentados nessas obras, considerando os métodos de realização, os caminhos narrativos e a situação dramática como fatores que contribuem para os desígnios da *mise-en-scène*. O *corpus* da dissertação é

composto por um conjunto de filmes de longa-metragem que representam parte importante da recente produção cinematográfica de baixo orçamento realizada no país. Os filmes selecionados são os *Pacific* (2009), de Marcelo Pedrosa; *Os Residentes* (2010), de Tiago Mata Machado; e *Os Monstros* (2011), de Luiz Pretti, Ricardo Pretti, Guto Parente e Pedro Diógenes.

Nesse contexto, busca-se afastar a escolha desses filmes de uma definição de cinema independente ou experimental, mesmo porque tais conceitos mostram uma complexidade que não cabe a esta pesquisa. Por cinema independente, por exemplo, poderia se considerar um tipo de produção periférica que foge do esquema tradicional dos grandes estúdios, realizado com custos reduzidos. Porém, vale salientar que o cinema brasileiro não dispõe de uma produção industrial como em Hollywood, Bollywood ou Hong Kong, ainda que as obras viabilizadas pela Globo Filmes se assemelham a esse tipo de produção tanto no ponto de vista estrutural, narrativo ou em questão de linguagem. Mas, ao mesmo tempo, tal definição se mostraria incompleta, na medida em que alguns filmes financiados por editais de incentivo à produção audiovisual acabam tendo um orçamento às vezes maior do que essas produções.

Os filmes selecionados para análise partem de propostas que apresentam vários pontos convergentes em matéria de produção e exploração da linguagem cinematográfica, caracterizando-se pelo baixo orçamento, equipes reduzidas, utilização de equipamentos digitais, seja durante as filmagens ou no processo de pós-produção etc. Os longas-metragens escolhidos obtiveram grande repercussão no circuito de festivais e mostras de cinema, tendo participação reconhecida em eventos realizados no país (Tiradentes, Brasília, Mostra do Filme Livre, entre outros) e fora dele (Rotterdam, FID Marseille, Buenos Aires International Film Festival etc.).

Vale salientar que os filmes supracitados não conseguiram alcançar uma distribuição ampla nas salas de cinema fora do eixo de mostras e festivais, comprovando a dificuldade das produções de baixo orçamento em ingressar no circuito comercial de exibição. No entanto, a recém-fundada distribuidora Vitrine Filmes conseguiu lançar os três filmes analisados (além de algumas outras obras realizadas com baixo orçamento) em salas de cinema comerciais, obtendo uma pequena adesão do público no período em que ficaram em cartaz.

Os filmes selecionados são marcados por características recorrentes na cinematografia mundial contemporânea, principalmente, em relação a obras de cunho mais autoral, realizadas sem tantas concessões comerciais, onde costumeiramente se apresentam questões como a transitoriedade, a rarefação da narrativa, o desvelamento do fora de campo, o esvaziamento do plano, a distensão do tempo e das camadas de temporalidade, assim como a fluidez espacial que muitas vezes sucumbe os sentidos narrativos. O enlace desses aspectos possibilita que essa cinematografia dialogue no âmbito da linguagem, das escolhas narrativas e tipos de encenação articulados com outras produções proeminentes na última década, realizadas em países emergentes como Tailândia, Filipinas, China, Taiwan, Hong Kong e Argentina; e películas feitas por cineastas de expressão autoral dos Estados Unidos e da Europa.

Sendo assim, este estudo procura entender a encenação cinematográfica como um objeto que está distante de sua cristalização, permitindo releituras conceituais e condições para analisar o panorama atual do cinema brasileiro. A proposta parte da investigação e análise dos filmes citados, à luz de estudiosos da encenação de diferentes tradições como Aumont (2006), Bazin (1991) e Bordwell (2008), buscando examinar alguns conceitos e avaliar as escolhas de encenação descortinadas por uma nova geração de cineastas do país. A questão da *mise-en-scène* também será balizada de acordo com outras perspectivas como a relação entre cinema e poder discutida por Comolli (2008), o estudo do processo de criação e suas interferências, realizado por Salles (2009), e a revisão da noção de autoria, discussão constante no campo de pesquisas sobre cinema.

O primeiro capítulo é constituído pela apresentação de uma proposta de historiografia da encenação cinematográfica, trazendo à baila um conjunto de definições que abordam essa temática. Enfatiza-se também a multiplicidade de caminhos percorridos por estudiosos do cinema na busca de uma organização conceitual acerca da encenação, explorando as influências do teatro, as relações com a mídia e o poder, e as características intrínsecas à linguagem, à poética e à estética. Contudo, essas conceituações esbarram em vários fatores, configurando muitas vezes um afastamento entre autores e linhas teóricas.

As estruturas conceituais de *mise-en-scène* defendidas na dissertação dialogam, em partes, com a tradição pós-estruturalista de Aumont (2006) e o

cognitivismo-analítico de Bordwell (2008). No entanto, busca-se ao longo do texto, principalmente na parte dedicada à análise dos filmes, pensar tais conceitos em função das obras, suas características específicas e seus métodos de realização, distantes de uma filiação limitada a uma ou outra corrente teórica. A proposta visa alargar essas definições e entender quais os elementos podem ser considerados pertencentes à encenação cinematográfica, levando em conta os filmes realizados no Brasil nesses últimos anos, com suas singularidades de linguagem, estruturas narrativas e estilos de produção.

No capítulo seguinte, a discussão gira em torno do cinema brasileiro contemporâneo, compreendendo o panorama atual, assim com também é ressaltada a influência do cinema novo e do cinema marginal nas obras em questão. Na análise dos filmes, são apontados alguns percursos feitos por essas produções brasileiras, evidenciando as preferências narrativas, as temáticas abordadas, os métodos de realização, as reinvenções de linguagem, entre outros aspectos, que abrem caminhos para a compreensão das escolhas de encenação nesses filmes. A partir da análise, evidenciam-se algumas formas de encenação descortinadas nas obras selecionadas, buscando explorar a articulação de elementos cênicos como atuação, figurino, tipo de iluminação, espacialidade e tempo duração do plano, aliados à questão da imprevisibilidade e do inesperado apontadas por Aumont (2006) como inerentes à encenação cinematográfica contemporânea. A relação entre a encenação e a montagem também é discutida nessa parte do texto, onde são confrontadas as barreiras e as aproximações entre essas duas instâncias em função dos filmes em análise.

A fundamentação teórica retoma a utilização de conceitos originários dos estudos de cinema apresentados nos capítulos anteriores, mas os traz para a perspectiva da encenação cinematográfica. A metodologia segue um percurso qualitativo, utilizando conceitos e ferramentas da análise fílmica a partir de autores como Aumont (2009) e Vanoye e Goliot-Lété (2006), vistos pela ótica da interpretação de elementos relacionados aos modos de encenar evidenciados nos filmes.

Em linhas gerais, a noção de encenação defendida neste estudo leva em consideração a tradição constituída em torno do conceito ao longo das últimas décadas, assim como suas variações; porém busca-se entender, sobretudo, as

possibilidades de uma aplicação mais específica em relação aos filmes escolhidos para análise. Assim sendo, o conceito de encenação será conduzido a partir de um olhar direcionado para alguns elementos cênicos como a fotografia, a iluminação, os cenários, os figurinos, a banda sonora (diálogos, som ambiente, efeitos e trilha sonora), presença e movimentação dos corpos, posição dos enquadramentos, movimentos de câmera. Tais elementos irão aparecer, individualmente, com maior destaque em determinadas partes do texto, principalmente em função de sua predominância nas sequências de filme analisadas. No entanto, o intuito das análises é compreender a encenação nos filmes brasileiros contemporâneos, tendo em vista o recorte proposto, com o intermédio da articulação desses elementos citados, a fim de investigar a questão da encenação/mise-en-scène como fator importante para desvendar as escolhas estilísticas que compõem parte dessa produção cinematográfica brasileira desenvolvida nos últimos anos.

2. O LUGAR DA ENCENAÇÃO: DISJUNÇÕES

A questão da encenação cinematográfica ganhou novos contornos nos últimos anos, sobretudo através estudos realizados pelos teóricos Jacques Aumont (2006) e David Bordwell (2008) acerca do tema. As recentes publicações de ambos apresentam uma tentativa de repensar os conceitos de encenação e suas estruturas e terminologias variantes (*mise-en-scène*, *mise-en-cadre*, *metteur-en-scène* etc.), resgatando definições tradicionais, reestruturando conceitos e explorando os modos de encenar através da análise de filmes produzidos em períodos históricos diferentes.

Revisando o estudo desses autores, são perceptíveis as intenções de reforçar a relação conflituosa do termo, tanto para a crítica especializada quanto para o campo acadêmico, compreendendo suas atualizações, variações semânticas, linguísticas e idiomáticas. Também podem ser evidenciadas algumas dissonâncias que tornam suas definições nebulosas, passando longe de serem aceitas como uma condição precisa e unificada. Aumont (2006), por exemplo, utiliza a expressão em língua francesa *mise-en-scène* para representar essa disjunção. Expressão essa que é comumente traduzida para a língua portuguesa como *pôr em cena* (na publicação do livro em Portugal o termo foi traduzido como encenação). Salienta-se que vários pesquisadores no Brasil preferem não traduzir o termo, mantendo sua versão original em francês, para não perder um conjunto maior de significados.

Já no título original de Bordwell (2008), o termo é denominado como *staging*, usado com maior frequência no universo teatral, mas também traduzido para a publicação em português do livro como encenação, pensado para o âmbito cinematográfico. Essas problemáticas não se restringem apenas ao seu caráter idiomático e as respectivas traduções. Cada autor está buscando considerar aspectos específicos para defender conceituações singulares acerca do termo encenação/*mise-en-scène*.

Logo no início de sua publicação, Aumont (2006) estende a questão da encenação para além da arte cinematográfica. O autor discorre sobre um acontecimento que envolveu a despedida do presidente francês Valéry Giscard d'Estaing do poder, em 1981. Na situação apresentada, olhando diretamente para a câmera de televisão, que o enquadrava em primeiro plano, o presidente pronunciou o seu discurso compenetrado e despediu-se do povo com um tradicional adeus. Em seguida, ele levantou-se, mas as emissoras continuaram registrando aquele mesmo enquadramento, esvaziado, mostrando “a mesa, a cadeira, o ramo de flores, o texto do discurso e os microfones, enquanto se ouvia o hino nacional, durante quase meio minuto” (AUMONT, 2006, p.9).

O autor enfatiza que aquela inusitada situação, embora breve, parecia não ter mais fim para os telespectadores, coabitando nesse universo um ponto elementar para a questão da encenação, que é a relação entre o tempo da imagem e o espaço cênico que ela evidencia. Sendo assim, o que Aumont (2006) sugere a partir dessa lembrança, em primeiro lugar, é o jogo que se constrói entre aquilo que é enquadrado e a sensação de permanência daquele mesmo registro, instaurando formas de percepção e distensões imagéticas, na mesma medida em que produz sentidos e estruturas discursivas. Um ponto ainda mais intenso nessa questão é ponderado pelo autor na relação entre o que ele chama de encenação vulgar (aquela que já é esperada por todos) e encenação invulgar (o improvisado, o inesperado, a novidade).

No caso citado, os responsáveis pelo registro da despedida de d'Estaing para a televisão, pareciam desconsiderar a existência dessa segunda forma de encenação, não percebendo que era através dela que poderia estar a riqueza do evento. Dessa forma, a organização do evento foi surpreendida, desconstruindo a ideia de controle e domínio muito presentes nas relações de política e poder. A situação corrobora, portanto, a afirmação de que “a encenação está em toda a parte, nada se pode imaginar sem ela. A vida urbana é totalmente regida por gestos de encenador, conscientes ou forçados, pessoais ou coletivos” (AUMONT, 2006, p. 10).



Figura 1 – Cena descrita por Aumont, na qual o presidente francês se levanta.



Figura 2 – Após se levantar, o presidente d'Estaing sai do enquadramento e a câmera permanece estática, ligada, mostrando um espaço vazio.

No cinema, os espaços cênicos e os tempos narrativos são objetos coexistentes que ganham delineamento através do ritmo, da *performance*, da vida e morte do plano, todas essas nuances incitadas pelas intencionalidades e também pelo inesperado. A encenação propõe, por consequência, um enfrentamento que pode ser enxergado como uma condição primordial para abertura de passagens, brechas, que acabam por incluir essa produção atual brasileira que está sendo consolidada. Essa condição vai depender de vários fatores, que estão diretamente ligados às escolhas do encenador, à relação do espaço cênico com a câmera, o registro do que está sendo mostrado no plano, a construção de ambiências e significações através do som. De uma forma ou de outra, esses fatores estão presentes historicamente nas definições da encenação no cinema, ganhando ou perdendo valor, dependendo do processo e do contexto descrito.

A gênese da encenação vem do teatro, e dele brotaram as noções de encenador e de cena. Pavis (2010) indica que a questão da encenação já marcava sua origem nos primórdios da representação teatral, na Grécia, seis séculos a.C. A arte do *pôr em cena*, isto é, a transformação de uma estrutura textual em um sistema articulado de elementos como atuação, cenários, figurinos e iluminação, agrupados e conduzidos no espaço cênico do palco, foi se tornando uma condição indivisível da peça de teatro. Desde então, a encenação foi sendo aprimorada e tomando várias formas, alinhadas quase sempre ao estilo adotado pelo encenador, figura central responsável por organizar o espetáculo.

A figura do encenador para o teatro possibilitou a configuração de uma instância agregadora de estilo, capaz de conferir à obra uma unidade artística particular. A conjugação dos corpos, espaços e a dinamização do ritmo e a da exegese de tons de atuação no palco integram a sistemática da encenação teatral, além de concederem ao encenador um papel fundamental para a articulação dos aspectos cênicos. A consolidação do espetáculo teatral como obra artística dimensiona a importância do encenador, tornando-o um indivíduo iminente na criação e execução, função semelhante à do pintor, do escultor ou do músico em suas respectivas expressões artísticas. Contudo, essa condição de indivisibilidade criativa sugere um paradoxo, uma vez que o encenador teatral conduz sua arte de maneira coletiva, regendo uma equipe, ordenando valores e construindo modos de encenar em conjunção com atores e técnicos.

No começo do século XX, a sistemática da encenação começou a ser adotada no vocabulário cinematográfico, assim como a presença do encenador passou a ser representada pela figura do diretor de cinema. A partir da terminologia francesa, as noções de *mise-en-scène* (encenação) e *metteur-en-scène* (encenador) começaram a ser timidamente investigadas, mas só foram exploradas minuciosamente pelos estudiosos da sétima arte após a II Guerra Mundial, quando foi consolidado um arcabouço de significações e variações conceituais concedidas a ambos os termos (OLIVEIRA Jr., 2010).

No cinema mudo, os modos de encenar dispunham de uma trajetória paralela à que era desenvolvida na linguagem teatral. Na maioria dos filmes, as ações se desenrolavam através de uma encenação frontal, com os atores posicionados diante da câmera em planos de longa duração. Aumont (2006) utiliza os termos palco fílmico e caixa cênica para desvendar essa relação entre o teatro e o primeiro cinema. O autor argumenta que a disposição da encenação nos primórdios da prática cinematográfica constituía-se, com raras exceções, a partir de uma estrutura cúbica, na qual “a ação é vista pelo espectador como se desenrolasse numa grande caixa de que um dos lados foi retirado para permitir a visão (cuja cobertura seria indefinida)” (ibidem, p.33). Nesse sentido, a sistemática da encenação para o cinema demonstrava certo engessamento, que era influenciado pelo teatro e por toda a tradição de encenação desenvolvida ao longo da história.



Figura 3 - Plano emblemático de *O grande roubo do trem* (1903), dirigido por Edwin Porter, em que o personagem atira em direção ao espectador numa encenação frontal.



Figura 4 - Plano do filme *A corner in wheat* (1909), de David W. Griffith, onde é mostrado um *tableau vivant* (quadro vivo), com um grupo desordenado de pessoas no quadro.

De acordo com Aumont (2006), entre o fim da década de 1910 e meados dos anos 1920, fase áurea do cinema mudo, foram percebidos vários avanços na constituição de novas formas de encenação no cinema, ainda que não houvesse estudos estruturados acerca do tema, naquela época. Os filmes de David W. Griffith, em Hollywood, ganhavam destaques pela experimentação da linguagem cinematográfica, bem como os filmes expressionistas, na Alemanha, e os da vanguarda russa, com a exploração de tipos diversificados de montagem nas obras de Sergei Eisenstein, Vsevolod Pudovkin, Dziga Vertov etc. A linguagem cinematográfica foi se consolidando e os recursos de movimentação da câmera, variação de planos, aprimoramento da montagem, assim como a constituição de uma gramática visual e estruturas narrativas cada vez mais elaboradas contribuíram para a experimentação dos modos de encenar. A articulação dos elementos cênicos ganhou algumas variantes, descortinadas pela preocupação com o ritmo da cena, a duração do plano, a exploração do enquadramento, o controle da iluminação, dos cenários e a dominação dos corpos em função do espaço da tela.

Em todos esses aspectos, a figura do encenador mostrava-se ainda mais representativa para a regência do filme. Na medida em que sua presença passou a ser notada com maior afinco, o *status* de artista foi sendo atribuído ao cineasta -

embora houvesse muita resistência no cenário intelectual da época. Nesse período, era intensa a convivência entre o experimentalismo e as formas de encenação herdadas diretamente da prática teatral. Entretanto, os avanços foram consideráveis em matéria de linguagem e encenação, embora este segundo termo fosse praticamente desconhecido na época por cineastas e estudiosos do cinema.

Com o advento da banda sonora (ruídos, fala e música) no final dos anos 1920, a linguagem cinematográfica passou por um grande momento de ruptura. Os construtos narrativos e as formas de encenação já consolidadas perderam espaço para uma safra proeminente de filmes que lançavam mão da imitação da representação teatral, baseados na transcrição direta do texto e no deslocamento de personagens num espaço definido (AUMONT, 2006). É como se nesse momento a estruturação da linguagem cinematográfica – e na mesma instância, a encenação – retrocedesse, dando vazão a um cenário onde a mimese da prática teatral voltava ao cinema com muita força.

Nos anos 1930, o cineasta Sergei Eisenstein esboçou algumas teorias sobre a forma e o sentido do filme, abrindo caminho para discussões consistentes sobre a importância da montagem e, num segundo plano, a questão da encenação e suas variantes. O cineasta-teórico definiu o plano como a célula da montagem e a planificação como uma arquitetura construída a partir da colisão/conflito de ideias (EISENSTEIN, 1990a). A forma do filme passaria por esse crivo para estratificar a linguagem cinematográfica. Já a encenação, para o autor, seria um elemento paralelo que quando conjugado à montagem potencializaria a situação dramática do filme.

Embora sempre associado ao conceito de montagem, Eisenstein foi o primeiro a estudar a encenação minuciosamente. Ele fez a distinção entre *mise-en-scène*, a marcação da cena como se fosse um palco de teatro; *mise-en-cadre* (*mise-en-shot*), a encenação dentro do quadro da imagem cinematográfica; e *montagem*, o encadeamento dos planos (BORDWELL, 2008, p.40 – grifos do autor).

Os escritos de Eisenstein (1990) foram fundamentais para que a encenação fosse pensada em convergência com a montagem. Além disso, ele conseguiu separar os elementos da encenação em vias distintas, compreendendo a marcação da cena, a movimentação dentro do quadro e a forma como os fragmentos dos

planos se justapõem para produzir significação. Essa aproximação entre os conceitos de montagem e encenação foi deixada de lado por muito tempo. Entre os anos 1950 e 1970, período de florescimento da crítica e das preocupações com a forma e a estilística nas obras cinematográficas, esses dois conceitos foram tomados, quase sempre, como instâncias opostas. E a questão da *mise-en-scène* passou a ocupar uma posição central nas discussões sobre o estilo e a representatividade de um determinado cineasta.

Para a tradição cinematográfica consolidada a partir da política de autoria, o diretor do filme passou a ser considerado definitivamente o encenador, tal qual já acontecia nas teorias voltadas para o teatro. Assim, a noção de cena também foi tomada da condição teatral e adaptada ao enquadramento cinematográfico, definindo a cena como aquilo que compõe o quadro para além dos personagens.

Isto serviu como forma basilar depois reinventada em função do cinema e suas múltiplas essências. Em pouco mais de cem anos de história, a sétima arte foi se reconfigurando enquanto forma de expressão e adaptando essa querela de atribuições teatrais para sua atmosfera. Sendo assim, tanto a encenação quanto o encenador e a cena cinematográfica ganharam construtos particulares, diversificados, repaginados pelas marcas do tempo e das revisões conceituais. A crítica também desempenhou um papel relevante nesse aspecto, trazendo definições próprias em função da análise de filmes. Por esse motivo, Aumont (2006) se questiona como é possível entender a encenação em função do cinema se, em sua própria origem, ela é um gesto do teatro.

Será que devemos alargar, mesmo que metaforicamente, a todo o fílmico e ver nela um princípio geral, a arte de reger a filmagem de forma a obter um determinado resultado em imagem? Ou tratar-se-á ainda de outra coisa mais vaga e profunda, uma espécie de qualidade que estabeleceria a diferença entre filmes com encenação e filmes sem encenação? (AUMONT, 2006, p. 12).

O questionamento de Aumont (ibidem) proporciona compreender que o fenômeno da encenação apresenta um contexto de incongruências, no qual a faceta polêmica surge através das tentativas de estabelecimento dos lugares onde deveriam se inscrever os conceitos e as formas de encenar, o que obviamente cria cisões e novas indefinições. O autor pontua ainda que em alguns momentos da

história o termo passou a designar uma condição fílmica negativa em excesso, direcionando a crença em algo relacionado à representação artificial, anti-natural etc. Outras vezes, a expressão foi tomada de modo muito positivo, como uma virtude essencial do ponto de vista cinematográfico, intrincado na própria arte. Para o estudioso, há indícios de que o debate sobre a encenação tomou outros rumos nos dias atuais. A teatralidade e a dramaturgia se distanciaram do cinema, na mesma medida em que a expressão passou a dispor de vários usos e ampliado o número de equívocos que o rodeiam.

Embora tenha feito parte do repertório da linguagem cinematográfica por muito tempo, a presença da *mise-en-scène* pouco foi notada pela maioria dos críticos até a Segunda Grande Guerra. Com raras exceções, como os estudos de Eisenstein (1990), a questão foi deixada em segundo plano, sendo tratada, até então, de maneira tímida por uma pequena parte de críticos. Se a figura do *metteur-en-scène* já era mencionada praticamente desde o surgimento do cinema, foi somente nos anos 1950 que se passou a enxergar definitivamente alguns cineastas como encenadores-totais, dotados de capacidade artística plena para tornar qualquer filme realizado um objeto de expressão autoral.

Os jovens críticos da *Cahiers du Cinéma* proporcionaram uma revolução no pensamento cinematográfico nesse período. Com a consolidação da *política dos autores*, apontada no ensaio basilar de Truffaut (2006), *Uma certa tendência do cinema francês* - e depois discutida com recorrência pelo corpo crítico da revista - o conceito de encenação passou a representar a nobreza do estilo de um cineasta. Dessa forma, é coerente afirmar que essa condição serviu como uma instância de qualificação da autoria, uma vez que os cineastas que dominassem a *mise-en-scène* e conseguissem imprimir seu estilo pessoal nos próprios filmes eram alçados ao patamar de grandes artistas, enquanto aqueles que não dispunham das mesmas características eram relegados ao posto de meros artesãos da indústria cinematográfica.

A redação da *Cahiers* se debruçou, sobremaneira, nas obras produzidas no cinema americano feito antes da II Guerra Mundial, realizadas principalmente por cineastas até então pouco consagrados no âmbito da crítica como Orson Welles, Alfred Hitchcock, John Ford, Howard Hawks, Raoul Walsh e Otto Preminger. E a palavra *mise-en-scène* acabou sendo eleita pelos críticos para diferenciar o estilo, a

estética e a visão de mundo de cada um desses cineastas em seus respectivos filmes.

Os críticos André Bazin, Alexandre Astruc, Jean-Luc Godard, François Truffaut, Erich Rohmer e Claude Chabrol produziram uma série de ensaios que investigavam o conceito de encenação em função da análise de filmes, considerando a *mise-en-scène* como um caminho definidor da estilística do cineasta. Outro crítico muito importante, Jacques Rivette, contribuiu para a edificação desse conceito, propondo caminhos de estruturação conjugados entre ação, forma, presença corpórea e espaço cênico.

Rivette deixa claro o que ele entende por *mise en scène*: um pensamento-em-ação, a encarnação de uma ideia, um movimento discursivo do pensamento e da percepção, uma imposição da forma e da organização rigorosa que a ordena e conduz. Acima de tudo, *uma arte de colocar os corpos em relação no espaço*. (OLIVEIRA Jr., 2011, s/p).

Diante do que foi citado, é possível afirmar que, na concepção de Rivette (apud OLIVEIRA Jr., 2011), a tarefa do encenador é lidar com um conjunto de articulações sistêmicas ligadas à condução dos personagens no espaço enquadrado do plano, a partir de um controle rígido das ações e dos elementos de cena. A questão do corpo também é um fator importante para o sistema de *mise-en-scène* defendido por Mourlet (apud OLIVEIRA Jr., 2010), em seu texto ao mesmo tempo polêmico e seminal, *Acerca de uma arte ignorada*, no qual a figura do ator ganha destaque. Para esse autor, o aspecto corpóreo, caracterizado através dos personagens, dispõe de muita representatividade, tornando-o uma condição central para o desenvolvimento da encenação. Além disso, Mourlet (ibidem) preferiu decretar que tudo está na *mise-en-scène* e que, assim, o estilo do cineasta tinha que se impor frente a qualquer outra modalidade de expressão.

Bordwell (2008), por sua vez, trata da questão da encenação esquadrihando obras específicas de diretores que atravessaram a história cinematográfica, compondo-a de um fractal de representações e contextos particulares. A estética e a estilística são apresentadas em primeiro plano, e o quebra-cabeça vai sendo montado a partir de suas observações em torno dos principais filmes de Louis Feillade, Kenji Mizoguchi, Theo Angelopoulos e Hou Hsiao-Hsien. Isto sem deixar de

reforçar a influência e o atravessamento de outros autores como Yasujiro Ozu e Michelangelo Antonioni, tanto para a organização das definições do seu conceito de encenação quanto para a atribuição desse conceito manifestada na análise dos filmes. O recorte epistemológico que ele propõe se inscreve desde o cinema mudo, passando pela transição para o sonoro e chegando ao cinema contemporâneo, mediante o estudo de produções com um espaçamento geográfico considerável (Japão, Grécia, Taiwan e França).

Diante disso, vale acentuar que Bordwell (2008) é um autor essencial para esta discussão, primeiro, pela importância que dispõe no campo da pesquisa na área, tendo realizado com muita propriedade estudos sobre o estilo do filme, a narração nas obras de ficção, a narratividade clássica no cinema americano etc. Depois, porque se percebe que a forma como ele se lança no desvendamento da questão da encenação apresenta características singulares, buscando refazer alguns percursos históricos e apresentando outros caminhos.

Para Bordwell (2008), a encenação pode ser compreendida como uma variante direta da *mise-en-scène*. Para o autor, a expressão solidificada através dos escritos de Bazin (1991) serviria para discorrer indistintamente acerca das percepções do cenário. Segundo o estudioso americano, Bazin (*ibidem*) enxerga o conceito de encenação sem distinguir se ele se refere às percepções do cenário, da iluminação, do figurino, da maquiagem e da interpretação dos atores no quadro. Já os estudos que Bordwell (*ibidem*) realiza sobre a encenação tentam tratar dessas mesmas questões, só que buscando separar a importância de cada um deles, visando à construção estilística da imagem dentro do plano. Essa definição proposta pelo autor dispensa as movimentações de câmera e a presença da montagem na composição conceitual de ambos os termos. “Desse modo, o que se considera a imagem da *mise-en-scène* por excelência é um plano-sequência com grande profundidade de campo” (BORDWELL, 2008, p. 36).

As afirmações chamam a atenção para a historiografia do termo *mise-en-scène*, que foi sendo tecida por críticos, pesquisadores e cineastas durante décadas. E o ponto de enlace defendido por Bazin (1991), que de fato é um dos principais estudiosos dessa questão, se organizava em torno do plano-sequência e da profundidade de campo, aspectos nos quais tempo e espaço se colocam em consonância e produzem sentido e verdade através da imagem. São principalmente

nas críticas escritas por ele sobre os filmes do cineasta italiano Roberto Rossellini, além de autores contemporâneos como Bresson, Cocteau e Renoir, que foram sedimentadas essas condições para o fortalecimento da essência da *mise-en-scène* no âmbito da crítica de cinema. Todavia, Bordwell (2008) enfatiza que aos poucos esse termo foi ganhando um caráter ainda mais nebuloso.

Os jovens críticos ultrapassaram Bazin, tratando a *mise-en-scène* como processo e produto. A *mise-en-scène* compreende todos os aspectos da filmagem sob a direção do cineasta: a interpretação, o enquadramento, a iluminação, o posicionamento de câmera. Portanto, os diretores de Hollywood, que nem sempre escrevem os roteiros dos filmes e talvez nem tenham direito de 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 com a ação se desenrola no fluxo temporal. (BORDWELL, 2008, p. 33).

Ao longo do tempo, as apropriações do termo foram fazendo com que o mesmo se diluísse em várias poças conceituais. Outros importantes críticos da revista *Cahiers du Cinéma* incluíram definições distintas para a sua composição. Truffaut (1990), por exemplo, preferia convergir suas análises para o posicionamento da câmera, a seleção do ângulo, a duração temporal do plano e os gestos realizados pelos atores em cena. Além disso, outros críticos foram canibalizando conceitos já formulados, adaptando outras atribuições recentes, cunhando novas formas de definição, e o termo *mise-en-scène* ficou ainda mais complexo de ser fechado numa só atribuição. Na mesma época, a revista *Présence du Cinéma* preferia se distanciar dessas definições, encaminhando-se para a defesa da *mise-en-scène* como forma de criação de significados através de cineastas que se utilizavam de ângulos inusitados e efeitos de iluminação salientes.

Sendo assim, Bordwell (2008) prefere fincar sua própria definição sobre a encenação, sendo que, evidentemente, ela não isenta as controvérsias que surgem a partir dessa escolha. As dificuldades que cercam a questão da encenação no cinema aparecem cada vez mais presentes, ainda mais considerando suas formas para a análise de filmes produzidos recentemente, longe dos cânones desse corpo crítico dos anos 1950 e 1960. Para estudar o estilo de filmar do cineasta americano Quentin Tarantino, Baptista (2010) retoma o conceito de encenação defendido por

Bordwell (2008) e propõe algumas diferenciações que ajudam a compreender as possibilidades de análise de obras contemporâneas.

A encenação é um dos quatro aspectos da *mise-en-scène* (os outros são a iluminação, a performance e a ambientação). O enquadramento é um dos componentes da fotografia. Enquadramento e encenação compreendem várias escolhas de estilo, que distinguem o trabalho de um diretor, como a posição de câmera, a posição dos atores, a disposição dos objetos e a locação. Embora o enquadramento seja, tecnicamente falando, parte da fotografia, num cinema mais autoral costuma ser, sobretudo, responsabilidade do diretor. (BAPTISTA, 2010, p.17).

O autor se mostra firme na separação das instâncias cênicas. E isto acarreta na definição de uma encenação que segue em consonância com o estilo de um determinado cineasta, levando em consideração suas escolhas no momento da filmagem. Desse modo, Baptista (*ibidem*) enfatiza o processo de construção do filme, o que pode ser considerado importante na encenação proposta por muitos filmes brasileiros contemporâneos.

2.1. Formas de encenar: diálogos e aberturas

O processo de criação artística cria resíduos de materialidade que produzem sentido. Salles (2009) fala do gesto inacabado, ou seja, dos objetos de pertencimento da criação nas artes, validando a importância do percurso. Seus estudos se direcionam para tudo aquilo que serve de matéria para a criação: anotações, diários, rascunhos, depois transformados em formas artísticas.

Não se pode negar, no entanto, que a produção da obra vai se dando por meio de uma sequência de gestos e, ao se acompanhar um processo, vão se percebendo certas regularidades no modo de o artista trabalhar. São leis de seu modo de ação, com marcas de caráter prático. São gestos, muitas vezes, envoltos em clima ritualístico (SALLES, 2009, p. 62).

O clima ritualístico da criação no cinema dispõe de estruturas basilares, que se interrelacionam através das tensões nos sets de filmagens, da organização

específica da equipe de trabalho em funções bem delimitadas, do tempo que é dedicado ao registro de cada plano, assim por diante. Entretanto, algumas produções realizadas por uma nova geração de cineastas brasileiros, tais como os irmãos Luiz e Ricardo Pretti e os primos Pedro Diógenes e Guto Parente; Felipe Bragança e Marina Meliande; Tiago Mata Machado; Marcelo Pedroso; Gabriel Mascaro e Gustavo Beck são verdadeiros filmes-processo, compostos por uma estrutura de realização que mais se assemelha a uma ação entre amigos, sem amarras industriais e delimitação de funções. Nesses filmes, as materialidades de criação são, ao mesmo tempo, processo e resultado final: os diários, rascunhos, anotações agora passam a representar a própria obra, não somente uma parte de um momento que antecede a realização artística.

A lógica da encenação a partir do rascunho ou do filme-processo se assemelha com a noção de *performance* adotada por outras formas de expressão como as artes plásticas e as artes digitais, na medida em que a combinação de modalidades diversas tece uma estrutura capaz de proporcionar uma narrativa cíclica, que pode ser ressignificada a cada vez que se assiste aos filmes. Nessa mesma perspectiva, apesar da intervenção do público não ser feita de maneira física e direta, a noção performática da cena em alguns filmes brasileiros independentes contemporâneos está aliada à (de)composição de uma narrativa aberta, cheia de espaços de possíveis preenchimentos lógicos por parte do espectador.

A questão que aqui se apresenta - e se diferencia em grande parte da tradição dos estudos sobre a encenação - é a da incorporação do dispositivo como parte constituinte desse processo. Nessas produções contemporâneas, pode-se observar que cada vez mais o método de construção do filme torna-se parte da própria encenação, na medida em que não se pode definir ao certo os limites entre o registro e a ficcionalização, o controle da cena e a espontaneidade que emerge de cada plano.

Apesar da dificuldade que se encontra para cravar definições retilíneas sobre o tema, é a partir dessas imprecisões que emergem as estruturas conceituais que favorecem o entendimento acerca da produção contemporânea. Nas últimas décadas, compreendeu-se a edificação de um panorama cinematográfico instaurado a partir de obras que exploram fluxos de intemporalidade narrativa e ambientes caracterizados pelas relações sensoriais e de memória. Esse fenômeno é muito

recorrente na obra de cineastas internacionais como Apichatpong Weerasethakul, Claire Denis, Chantal Akerman, Wong Kar-Wai, Pedro Costa, Jia Zhang-Ke, Gus Van Saint, Tsai Ming-Liang, os irmãos Dardenne e Sofia Coppola. A crítica e os festivais de cinema funcionaram como instâncias qualificadoras dessas obras pelo mundo. Dessa produção, exalaram várias alternativas para a questão da encenação contemporânea, reavivando o fortalecimento do plano-sequência e da profundidade de campo.

No Brasil, o tipo de produção supracitado ecoou com maior vibração nos últimos anos, surgindo no nosso cenário como uma possibilidade de expressão cinematográfica a ser reinventado. Em meados dos anos 1990, depois de um apagão provocado por tensões políticas, presenciou-se a retomada da produção brasileira, o desabrochar das leis de incentivo e a chegada de novos cineastas.

Logo depois, pôde ser visto o reconhecimento internacional nas premiações atribuídas aos filmes de Walter Salles e Fernando Meirelles e a multiplicação de filmes nacionais lançados nas salas comerciais ano após ano. O caminho apresentado nesse momento apontava para a consolidação das narrativas de cunho social, fragmentadas, cujos eixos giravam em torno de vários personagens e a encenação, em princípio, não aparentava ser o foco principal de sua composição estética. Já questões como a profissionalização do mercado e da qualidade técnica dos filmes, seguindo um modelo hollywoodiano de produção, eram a ponto-chave das preocupações, culminando posteriormente na inclusão de cineastas e filmes brasileiros no mercado americano.

Esses foram alguns dos fatores influentes para o aparecimento dessas formas alternativas de fazer cinema no país, investigadas nesta pesquisa. Nessa cinematografia muito presente nos dias atuais, a questão da técnica e da distribuição não é mais tão importante e condicional para sua realização. As preocupações desses cineastas estão ligadas à liberdade intrínseca ao ato de produzir filmes de maneira pós-industrial.

O que acontece na atual fase do capitalismo é um deslocamento do lugar do valor com fortes implicações nas relações que os poderes estabelecerão com os vivos, com a natureza da mercadoria, com a divisão de classes e com os meios de produção. No capitalismo pós-industrial (imaterial, cognitivo) não é mais no produto/matéria que se encontra o centro do valor, mas no conhecimento, na forma de se organizar e modular uma inteligência coletiva. (MIGLIORIN, 2011, s/p)¹

O autor defende a ideia de que os jovens realizadores brasileiros que começaram a trilhar suas carreiras na última década adotaram esquemas de produção completamente independentes das amarras tradicionais do cinema. A maioria desses filmes busca aparentar a criação artística espontânea, confrontando a questão do controle da cena, do plano, dos atores. Portanto, a noção de encenação transita em concomitância nos universos do real e do ficcional - às vezes esses dois mundos coabitam numa mesma existência.

Se em Bazin (1991), as conceituações da encenação já indicavam a busca pela autenticidade da arte cinematográfica, desvencilhando-se dos falseamentos, o termo encenação foi tomado posteriormente, em muitas ocasiões, como um aparato da artificialidade, do controle quase que absoluto do artista, representando aquilo que é arbitrário, indicando possibilidades de ser evidenciada só através das narrativas ficcionais.

No fundo, é como se a libertação da câmera, a sua mobilidade cada vez mais absoluta e cada vez mais fácil – graças ao aligeiramento do material e à invenção de próteses sofisticadas – tivesse cada vez menos a ver com a atitude do <coletor de realidade> do documentarista, e fosse apenas uma opção formal entre outras. A encenação, em suma, teria integrado aquilo que potencialmente a ameaçava: a gestão do inesperado, do incontrolável, do irreduzível. (AUMONT, 2006, p. 172).

As considerações apresentadas por Aumont (2006) ecoam diretamente na produção atual feita no Brasil. As obras mencionadas têm traçado trajetórias que incorporam o gesto inesperado como matéria de composição da encenação. Em princípio, a organicidade desse caráter se evidencia em forma de jogo, de dúvida entre o que está sendo mostrado como verdade aparente e o que está sendo contornado como uma representação performática.

¹ Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/cinemaposindustrial.htm>. Acessado em: 15/out/2011.

A abordagem não se restringe somente aos cineastas mais novos. Veteranos como Andrea Tonacci e Eduardo Coutinho brindaram o público com obras que mergulham de modo latente nesses quesitos. Filmes como *Jogo de cena* (2007), *Serras da desordem* (2007) e *Moscou* (2009) brincam o tempo inteiro com o que vem a ser *encenado* e o que é espontâneo. No entanto, eles buscam através desse jogo afastar os muros que separam esses dois territórios.

No prolongamento desse primeiro gesto suspensivo, apagar (ou borrar) a fronteira entre a cena e a vida, entre situação vivida e encenada, entre momento e plano; resistir à tentação da regulagem, ou torná-la invisível, insensível, impalpável, intemporal. A intensidade do prazer de filmar, claramente ligada ao risco de errar, culminando nas tomadas sem preparo, sem observação prévia, sem ajuste, nem de trajetos, nem de movimentos, sem nada [...] em que não sabíamos o que ele faria ou diria, aonde iria, que portas abriria, o que haveria atrás dessas portas, cenário, luz, obstáculos, cores...etc. (COMOLLI, 2008, p. 54)

Comolli (2008), discorrendo sobre experiências próprias de produção, segue o desvelamento da distinção entre a situação vivida e a situação encenada, tratamento presente com muita constância na história do cinema. Para o teórico, é preferível que essa linha deixe de existir, pois o que é encenado e o que é vivido convivem no mesmo habitat. Assim, a regulagem e a opacidade que dela se consolida quebram as possibilidades de atingir uma espontaneidade da situação fílmica.



Figura 5 - Em *Serras da desordem* (2007), de Andrea Tonacci, nota-se a dificuldade existente em relação a uma possível delimitação de fronteiras entre as situações vividas e *encenadas* pelo índio Carapirú, protagonista do filme.

Além da questão do vivido e do *encenado*, não adianta ficar preso somente às definições cravadas no tempo, que se categorizaram através das análises de obras realizadas em outras épocas. É preciso buscar formas de analisar essa produção recente, compreendendo a encenação como uma estrutura aberta às interferências, dentro e fora da cena, ressignificadas pelo que está sendo filmado e pelo resultado final da obra.

O conceito de *mise en scène* no cinema (ou na visão de cinema que estaremos trabalhando) leva em conta uma complexa dinâmica onde todos os elementos intervêm: uma concepção global do filme ancorada em dados tão técnicos e pragmáticos quanto abstratos e, não raro, líricos. (OLIVEIRA Jr., 2010, p.22)

O cinema brasileiro contemporâneo tem se caracterizado pela exploração de novas formas de produção cinematográfica. Na última década, emergiram cineastas que se propuseram a realizar filmes que buscam experiências sensoriais a partir da encenação, aceitando a presença das ações inesperadas e desvencilhando-se da tentativa de controle total do plano e dos movimentos de câmera.

Filmes como *Estrada para Ythaca* (2009) e *Os monstros* (2011), feitos pelo coletivo Alumbramento Filmes; *O céu sobre os ombros* (2010), do mineiro Sérgio Borges, do coletivo Teia; *Os residentes* (2010), de Tiago Mata Machado; *A fuga da mulher-gorila* (2009), de Felipe Bragança e Marina Meliande; *Pacific* (2009), de Marcelo Pedroso; *Um lugar ao Sol* (2009) e *Avenida Brasília Formosa* (2010), do pernambucano Gabriel Mascaro, são produções recentes que utilizam os aparatos e plataformas oferecidos pela tecnologia digital como objeto de ressignificação do *modus operandi* cinematográfico de encenação. Tal estruturação perpassa os meios tradicionais de distribuição, agora não mais tão restritos à projeção e a permanência dos filmes nas salas comerciais.

Além da participação constante nos principais festivais de cinema nacionais e internacionais, o fortalecimento desses filmes está sendo estratificado também através da divulgação nos fóruns virtuais, nos *sites* de compartilhamento de conteúdo audiovisual, nos downloads, na venda ou locação de DVDs. Assim, essas produções têm suscitado importantes discussões sobre a questão da produção e da distribuição no país, ecoando no campo da pesquisa devido à importância por elas trazida. É válido salientar que muitos desses filmes dispõem de apoio financeiro de

empresas privadas ou utilizam verba originária dos editais públicos de incentivo fiscal, métodos de incentivo à produção importantes para a consolidação de realizações cinematográficas no país. O custo de produção é muito reduzido, as equipes são pequenas, as câmeras utilizadas são portáteis e a montagem e finalização são realizadas em softwares de edição muito baratos. No entanto, a qualidade e a profundidade que afloram desses filmes é um fator ainda mais interessante, do qual emergem elementos intrínsecos à descentralização das identidades contemporâneas, ao próprio ato de fazer cinema, à relação simbiótica entre o real e o ficcional, à questão da autenticidade e da *performance* e a imbricação de manifestações artísticas diversas.

Os dispositivos, portanto, passam a ser pensados também como forma de encenação, ou até mesmo, como elementos-encenadores, pois a relação entre a câmera e a cena torna-se híbrida e indissociável. Desse modo, há uma consolidação de instâncias de encenação formadas pelos próprios realizadores, acompanhados dos dispositivos e das *performances* que, em conjunção, constroem essa convivência no espaço cênico entre o controle e o improvisado.

Oliveira Jr. (2010) indica que a questão do dispositivo corporificou-se ainda mais nos últimos anos e passou a ser proeminente para pensar a produção cinematográfica experimental realizada no mundo, na qual a cena independente brasileira contemporânea é influenciada. Com as transformações tecnológicas recentes e a adaptabilidade dessa nova geração aos meios de produção digital, a encenação passou a ser encarada a partir da aceitação da espontaneidade dos corpos diante da câmera. Estrutura essa conduzida através de um jogo de representação onde muitas vezes os próprios diretores atuam, estando detrás da e diante da câmera. Diante desses pressupostos, nessa investigação considera-se uma noção de encenação que aceite a presença do inesperado, do inovador, das formas de vida e representação que são criadas nas fendas do real e do imaginário. Desse modo, enfatiza-se a importância do plano-sequência e da imagem com profundidade de campo, percepções tradicionais e intrínsecas ao modo de encenar. Mas também se devem levar em conta as escolhas, os estilos; aquilo que nasce das individualidades e aquilo que é ditado pelas tensões coletivas do filme.

Os efeitos dessa alteração sobre o campo da encenação no cinema nacional propõem aberturas que serão descortinadas nos próximos capítulos. Nesse

contexto, vale ressaltar que a encenação ainda permanece, no campo da poética e da estética cinematográfica, como um elemento essencial na investigação de questões relacionadas à produção contemporânea, como defende Oliveira Jr (2010), tornando necessário desconstruir e remontar conceitos, compreendendo as características inerentes ao modo de encenar desenvolvido por esses jovens realizadores.

3. PERCURSOS DA ENCENAÇÃO EM FILMES BRASILEIROS CONTEMPORÂNEOS

Em mais de cem anos de história, o panorama do cinema brasileiro foi se constituindo em linhas tênues, desenhadas por uma trajetória que percorre vários caminhos estéticos, narrativos e de linguagem, compostos por métodos de produção e distribuição diversos. Desde a chegada do cinematógrafo – e das filmagens casuais do imigrante italiano Affonso Segretto no porto do Rio de Janeiro – até os dias de hoje, quando o uso frequente dos aparatos da tecnologia digital tem sido uma tendência, o cinema realizado no Brasil possui uma tradição fundada entre os pilares da arte e do entretenimento, da tentativa industrial e da expressão autoral, construções que permeiam sua história e suas formas de representação ao longo dos tempos (LEITE, 2005)

Neste capítulo, são discutidas questões relacionadas ao cinema brasileiro contemporâneo, a partir da análise da *mise-en-scène* de um conjunto de filmes que compõem o *corpus* deste estudo. O enfoque referente à encenação é atravessado pela apresentação dos filmes e diretores, os estilos adotados, as características estéticas e as linguagens articuladas nesse contexto cinematográfico. Apresenta-se inicialmente uma discussão concisa em torno do panorama histórico do cinema nacional, levando em consideração a influência do Cinema Novo e do Cinema Marginal em parte da cinematografia brasileira contemporânea.

A apresentação desse panorama cinematográfico brasileiro é o ponto de partida para se discutir a cena cinematográfica que consolidada nos anos 2000. Nesse período, uma leva de cineastas surgiu com propostas diferentes de construção narrativa, estilo, escolhas estéticas e principalmente, formas de encenação. Tal geração bebe em fontes variadas de criação, colocando-se em aberto para dialogar com influências múltiplas, incitadas por um imbricamento de caminhos e possibilidades de expressão.

As influências desta geração são muitas, não há restrições quanto aos diálogos entre gêneros, linguagens ou períodos, as pesquisas transitam desde a vídeoarte, ao documentário etnográfico, às vanguardas artísticas, ao underground. A internet possibilitou o acesso a importantes artistas e suas obras, antes difícilíssimas de conhecer. (LIMA, 2011, p.40. In: LIMA & IKEDA, *ibidem*).

Os autores corroboram essa questão, elucidando a condição de trânsito que esse cinema independente produzido nos últimos anos dispõe, tanto em matéria de linguagem quanto na mistura de gêneros e na influência cambiante de cinematografias realizadas em outros períodos. Outro ponto importante para a discussão é a possibilidade de diálogo com campos distintos de produção artística como é o caso da vídeoarte, do documentário etnográfico e das vanguardas – indicados pelos autores Lima & Ikeda (2011) - mas também das artes plásticas, do filme-diário, do filme ensaístico e das artes digitais e seus caminhos narrativos labirínticos. Além disso, é preciso ressaltar a presença da internet e dos mecanismos de compartilhamento audiovisual, permitindo o acesso a filmes lançados recentemente em países com menor poder de distribuição, bem como tornando possível o acesso a obras clássicas que até então indisponíveis no Brasil.

A questão da encenação no cinema brasileiro contemporâneo e os diálogos e influências apresentados por esse cinema, a partir de alguns aspectos específicos, são o ponto chave para a compreensão dos três filmes selecionados. Primeiro, no âmbito artístico, examina-se a interpenetração de formas de expressão diversas presentes nessa cena de cinema. Nesse sentido, a noção de encenação poderá ser percebida através de caminhos de significação diversificados. Partindo de leituras interdisciplinares, busca-se demarcar a presença dos meios de expressão artística supracitados nos filmes brasileiros em análise, pelo viés das práticas de encenação. Como aporte teórico, serão utilizados autores que falam da *performance* nas artes como Regina Melim (2008) e Marvin Carlson (2010), da linguagem do vídeo como Phillipe Dubois (2004), do documentário e da estética do cotidiano como Comolli (2008), Fernão Ramos (org., 2005) e Migliorin (org., 2010).

Depois, é importante ressaltar o diálogo maciço com a encenação arregimentada em filmes do Cinema Novo e, sobretudo, do Cinema Marginal, realizados por cineastas como Joaquim Pedro de Andrade, Glauber Rocha, Ozualdo

Candeias, Rogério Sganzerla e Júlio Bressane. Para consolidar essa discussão, autores como Puppo (2004), Ramos (1987) e Xavier (1993), Bernardet (2007) e (2009), Rocha (2003) e (2004) e Costa (2000) discutem questões inerentes às formas de compreensão do cinema produzido no Brasil nos anos 1960 e 1970. Imbuídos de uma postura de realização cinematográfica mais voltada para o âmbito autoral, tanto os filmes considerados pertencentes ao Cinema Novo quanto a produção do Cinema Marginal dispunham de características estéticas que traçam um paralelo com parte produção cinematográfica contemporânea brasileira. A estrutura composta por uma realização de baixo custo e equipe reduzida, além das formas de encenação que priorizam uma planificação onde a liberdade das atuações, a câmera em movimento, o cenário e iluminação minimalistas, além de uma atenção atribuída à presença física/corpórea dos personagens, se aproxima de modo latente em relação aos filmes escolhidos para análise.

Sobre essa cinematografia nacional, vale salientar que depois de duas tentativas de consolidação de um cinema de escala industrial, semelhante ao modo de produção realizado em Hollywood, nos anos 1940 e 1950, com o desenvolvimento das companhias cinematográficas Atlântida, no Rio de Janeiro, e Vera Cruz, em São Paulo, os rumos do cinema brasileiro nas décadas seguintes apontaram outras vertentes. Nesse contexto, a ideia de um cinema relativamente barato começa a vir à tona, como indica Rocha (2003). Os filmes considerados pertencentes à estética do Cinema Novo eram realizados com poucos recursos e uma estrutura de produção e distribuição muito restrita, ainda que houvesse um apoio da Embrafilme em alguns casos.

A noção de indústria e de entretenimento perdiam espaço para a busca de uma expressão artística livre, calcada na defesa das causas sociais, na busca por uma representação da identidade nacional, além da preferência por linguagens e estruturas narrativas mais complexas, próximas ao Neo-Realismo italiano ou à Nouvelle Vague francesa, num período que era cada vez mais marcado pela censura e pela repressão do Regime Militar.

Noutra perspectiva, os filmes considerados *marginais* buscavam ao mesmo tempo um diálogo mais aproximado com o público – tendência diferente do *cinemanovismo* – mas propunham também um radicalismo narrativo extremo, no qual se deixava de lado a busca pela representação figurativa e partia-se para uma

expressão debochada e *underground*. Contudo, esse antagonismo entre Cinema Novo e Cinema Marginal não se mostra tão completo, uma vez que os movimentos apresentam vários pontos em comum. Ramos (1987) pontua que ambos se assemelham, entre outros aspectos, pelo baixo orçamento nas produções e pela defesa da noção de autoria. Pontos de convergência que também são defendidos por Bernardet (2004).

No início, a oposição entre CN x CM era bem menos efetiva do que costumamos acreditar, tanto entre as pessoas como entre os filmes. Quando começaram suas carreiras, Rogério Sganzerla e Júlio Bressane não escondiam o interesse e a admiração pela obra de Paulo César Saraceni e de Glauber Rocha. Por outro lado, Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Leon Hirszman e Walter Lima fizeram pouco mais do que namorar o Cinema Marginal – *Câncer*, *Fome de amor*, *Pretoria* e *Na boca da noite*, respectivamente. (BERNARDET, *ibidem*, p.12. In: PUPPO, 2004).

Demonstrando esse antagonismo relativo entre o Cinema Novo e o Cinema Marginal, o texto partirá para discutir as influências dos dois movimentos no tipo de encenação articulado no cinema brasileiro contemporâneo. A questão será investigada com mais afinco no decorrer do capítulo, enfatizando os pontos de contato existentes no modo de produção, na linguagem cinematográfica, narrativa e, essencialmente, nos tipos de encenação desvelados nesses cinemas.

Nesse contexto, outra questão em destaque é a influência do cinema mundial contemporâneo, a partir da encenação proposta por realizadores como Apichatpong Weerasethakul, Wong Kar-Wai, Claire Denis, Gus Van Sant, Hou Hsiao-Hsien etc. sobre os filmes independentes brasileiros selecionados para análise. Como indicado anteriormente, o diálogo entre essas cinematografias ganhou mais intensidade nos últimos anos, incentivado acima de tudo pelo acesso através da internet e também de mostras e festivais de cinema cada vez mais consolidados no país. Essa influência pode ser sintetizada através das palavras de Ikeda (2011), quando diz que nessa cena independente, o cinema de “Fortaleza é mais próximo de Filipinas do que de Salvador” (*ibidem*, p.79. In: LIMA & IKEDA, 2011). As influências são cambiantes e é preciso entendê-las para poder compreender as formas de encenação adotadas nos filmes em questão.

Seguindo esse pensamento, o aspecto cinefílico é outro fator importante a ser considerado. Com o surgimento de espaços de crítica especializada em *blogs* e revistas eletrônicas como *Cinética*, *Contracampo*, *Filmes Polvo*, *Cinequanon*, *Cinecasulofilia*, *Cinemascópio* etc., essa cena alternativa de produção cinematográfica começou a ganhar corpo. Críticos como Eduardo Valente, Kléber Mendonça Filho, Rodrigo de Oliveira e Felipe Bragança, em poucos anos, se lançaram ao posto de realizadores e abriram caminho para uma produção cinematográfica que está relacionada, de maneira estreita, com a crítica e com a cinefilia dos anos 2000.

Outro fator importante para compreender parte de uma cinematografia brasileira contemporânea é a relevância dos espaços de consolidação de alguns filmes em festivais, mostras, cineclubes, revistas de cinema, portais e fóruns digitais. Como não obtiveram canais de distribuição amplos nas salas comerciais de cinema, a partir desses espaços indicados, muitas obras conseguiram uma repercussão capaz de conduzi-la a um público específico. Além disso, percebem-se as especificidades da estrutura de produção e distribuição de filmes brasileiros contemporâneos, através da análise, bem como são evidenciados algumas das estratégias de encenação nos filmes realizados nesse período, propondo um diálogo relacionado às transformações e contribuições para o panorama nacional contemporâneo.

Diante desses pressupostos, vale chamar a atenção para o fato de que os primeiros passos trilhados por essa nova geração de cineastas, no começo dos anos 2000, foram realizados num momento em que o cinema brasileiro discutia o processo da retomada. Filmes como *Central do Brasil* (1998), *Cidade de Deus* (2002) e *Carandiru* (2004) estavam no topo das discussões sobre os possíveis rumos para a consolidação de uma cinematografia nacional nos anos seguintes, levando em consideração o sucesso de público obtido e a repercussão conquistada através de indicações ou premiações em eventos internacionais como o Festival de Berlim, o Festival de Cannes e o Oscar.

Contudo, pode-se afirmar que essa parcela de filmes assinados por diretores como Walter Salles, Fernando Meirelles, Breno Silveira, Cacá Diegues e Hector Babenco, entre os anos 1990 e 2000, parece ter exercido pouca influência em relação a esse conjunto de produções realizadas de forma mais livre, na maioria das

vezes com um orçamento parco, equipe reduzida e a participação intensa de amigos, parentes e outras pessoas próximas do cotidiano dos realizadores. Esse conjunto de produções vem se corporificando cada vez mais, ramificando-se através de vários coletivos ou produtoras independentes espalhadas ao redor do país.

Apesar da dificuldade relacionada a uma possível categorização ou unificação nos modos de produção - que, por sua vez, parece ser algo desnecessário - filmes como *O Céu de Suely* (2006, Karim Aïnouz); *Acidente* (2006, Cao Guimarães); *Meu Nome é Dindi* (2007, Bruno Safadi); *Juízo* (2007, de Maria Augusta Ramos); *Pachamama* (2008, Eryk Rocha); *A Alegria* (2010, Felipe Bragança e Marina Meliande), *O Céu Sobre os Ombros* (2010, Sergio Borges), *Girimunho* (2011, Helvécio Marins e Clarissa Campolina), entre tantos outros, travam uma série de diálogos entre si. E essa conversa imanente parte de um prisma amplo de condições, métodos e formas de se pensar o cinema na contemporaneidade, seja através de uma rarefação narrativa, extensão da duração do plano e esquadrinha dos espaços cênicos, seja pela relação com a corporeidade dos personagens, dos cenários minimalistas e dos tempos mortos das ações e seja também pela afetividade que se revela a partir da conjunção desses elementos, construindo um fluxo de formas de encenação que se abre para várias perspectivas.

Conforme mencionado outras vezes no texto, esse conjunto de filmes que foi selecionado durante a pesquisa, para tentar compreender algumas das formas de encenação configuradas no cinema brasileiro contemporâneo, apresenta um diálogo saliente com uma parcela de filmes realizada em diversas partes do mundo. Se no início dos anos 2000, os nomes de Walter Salles e Fernando Meirelles ganhavam espaço na mídia e seus filmes obtinham extensa repercussão dentro e fora do país, realizadores com propostas de cinema bem distintas da dupla brasileira como Jia Zhang-Ke, Pedro Costa, Hou Hsiao-Hsien, Wong Kar-Wai, Gus Van Sant e Claire Denis se lançavam em outra direção, por sua vez, muito mais próxima em matéria de encenação aos filmes brasileiros escolhidos para a análise.

Nesse sentido, compreende-se que a influência pode ter origem a partir de vários fatores, mas é preciso entender que cineastas como os irmãos Pretti e os primos Parente, Marcelo Pedroso e Tiago Mata Machado e ou outros supracitados apresentam uma cinematografia embevecida de um vigor cinéfilo muito amplo. E com o acesso cada vez maior a esse conjunto de filmes confeccionados por cineasta

de cunho mais autoral, através dos festivais de cinema e do conteúdo obtido nas plataformas digitais, acaba sendo um fator natural que esse diálogo seja mantido e, ao mesmo tempo, tenha ganhado ressignificações ao longo dos anos.

Para abrir essas discussões em torno da encenação nos filmes brasileiros contemporâneos selecionados para a análise, vale a pena indicar a força, a representatividade e a influência o curta-metragem *Um Sol Alaranjado* (2001), de Eduardo Valente. Não que esse filme possa ser considerado necessariamente um marco para uma transição cinematográfica ou que ele sintetize as formas de encenação presentes no cinema brasileiro em questão. No entanto, o filme apresenta um conjunto de fatores que permitem pensar algumas das condições para a consolidação de uma produção cinematográfica na qual a *mise-en-scène* se coloca como ponto de partida, zona de intermediação e chegada.

A narrativa do filme de Eduardo Valente trata da rotina de um pai e uma filha em pequeno apartamento, durante quatro dias. *Um Sol Alaranjado* (2001) é uma produção universitária, feita enquanto o crítico e estudante de cinema carioca estudava na Universidade Federal Fluminense. Realizado em bitola 16 mm e com fotografia em preto e branco, o curta-metragem prefere mergulhar no âmbito minimalista, aderindo a uma encenação contemplativa e apostando na expressão dos seus dois atores, nos tempos mortos provocados pelos planos, revelados quase sempre por uma câmera imóvel, em enquadramentos frontais ou laterais, que acabam tendo uma consistência ainda maior devido à predileção pelo som ambiente.

Nos quatro dias que compõem esse tempo diegético do filme, não existe uma definição precisa acerca da trajetória dos personagens. Apenas pode-se inferir que a filha cuida do pai doente. Eles não conversam e ouve-se apenas o som de um televisor e de um rádio ligados, em parte do tempo, e o ambiente que abre espaço para perceber os sons que existem fora do apartamento, penetrando a rotina dos dois o tempo inteiro. Imagem e som se apresentam em ritmos distintos. As imagens e as ações dos personagens são construídas a partir de camadas de espera, isto é, a partir de movimentos que parecem ser representados de maneira mais lenta que o habitual. Enquanto isso, o som apresenta a fluidez do cotidiano de uma metrópole, perceptível através das discussões provocadas pelos vizinhos ou mediante os programas de apelo popular que estão sendo exibidos na televisão.



Figuras 6 e 7 – Fotogramas de *Um sol alaranjado* mostram a rotina de pai e filha. Primeiro, no café da manhã. Depois, em momento casual na janela do apartamento.



Figura 8 – Imagem da filha, no dia seguinte à morte do pai, exercendo as mesmas atividades do cotidiano de ambos, em *Um sol alaranjado* (2001).

Nos três primeiros dias, a filha acorda o pai, dá banho nele, põe a mesa do café da manhã e deixa o pai sozinho em casa assistindo televisão, enquanto ela vai ao trabalho. No retorno dela à casa, horas depois, ela continua dando atenção total ao pai, levando-o ao banheiro. Logo depois, os dois assistem juntos à televisão, e a filha coloca o pai para dormir. No final do terceiro dia, ao tentar levantar o pai do sofá, ela percebe o falecimento repentino dele. No entanto, a personagem não parece se abalar e passa o quarto dia fazendo as mesmas ações do cotidiano com seu pai, agora morto.

A forma como o filme dirigido por Eduardo Valente arregimenta a *mise-en-scène* concede claros indícios para que se compreenda a influência que, de alguma maneira, ele exerce em vários dos filmes brasileiros realizados nos anos 2000 em diante, incluindo os que aqui estão em análise. Nos filmes analisados nos subcapítulos seguintes, a questão da encenação é balizada como ponto central, uma vez que ela abre caminhos para evidenciar o estilo dessa cinematografia, sendo em partes, constituída por um conjunto de elementos que potencializam o espaço cênico, a presença e a movimentação dos corpos, a planificação rigorosa ou marcada pelo improviso, além do jogo entre harmonia e desarmonia no tempo da cena e do plano pensados em relação aos personagens e ações.

A ideia de *mise-en-scène* defendida neste estudo leva em consideração o aporte teórico discutido no capítulo anterior, mas sobretudo é descortinada a partir de uma conjunção de elementos que compõem a cena: iluminação, fotografia, cenário, figurino, banda sonora, presença e movimentação dos corpos, posição dos enquadramentos, movimentação da câmera e, essencialmente, as formas de articulação desses elementos e como eles constroem o estilo autoral do cineasta. Estes elementos esquadrihados em sua harmonia/desarmonia configuram a encenação cinematográfica, tal qual alimentam a construção de sentidos para a narrativa.

Por conseguinte, os pressupostos da análise fílmica são trazidos para o estudo, servindo como uma ferramenta de interpretação e tabulação qualitativa dos dados. Os três filmes que compõem o *corpus* serão averiguados de acordo com os critérios de análise desenvolvidos por Vanoyé e Golliot-Lété (2004); Aumont e Marie (2009); e Gomes (2009). À luz desse método, as formas de interpretação de uma obra cinematográfica podem contemplar uma visão acerca dos critérios visuais (fusões, pormenores, planos emblemáticos, o que é representado na imagem), critérios sonoros (voz e comentários, mudanças musicais ou sonoras), critérios lógico-narrativos (encadeamentos temporais, manifestações dialogadas, elipses, sumários) e critérios dramáticos (evolução da história, tensão dramática, viradas, peripécias). Tais critérios serão adotados durante o processo, selecionados e adaptados de acordo com as formas de encenação arregimentadas pelos filmes escolhidos.

Para tanto, são analisadas quatro sequências. As duas primeiras sequências são referentes ao início e ao final do filme *Pacific* (2009), de Marcelo Pedroso. A terceira sequência em questão pertence ao filme *Os Residentes* (2010), de Tiago Mata Machado. Já a última sequência escolhida foi extraída do filme *Os Monstros* (2011), dos irmãos Pretti e primos Parente. Percebe-se que esse conjunto de filmes apresenta chaves distintas para compreensão das formas de encenação às quais eles mesmos articulam. Desse modo, os caminhos de análise também demonstram uma série de distinções, o que contribui para que cada uma dessas sequências seja investigada de maneira específica, entendendo suas estruturas próprias, a representação particular que elas exercem dentro da construção narrativa do filme, além da forma como é configurada a encenação, considerando alguns dos elementos que a compõe.

3.1. Percursos da Encenação em *Pacific*

Em princípio, pode-se afirmar que uma das questões centrais relacionadas à *mise-en-scène* presente no longa-metragem *Pacific* (2009) origina-se da hibridez que constitui as formas de expressão do documentário e da filmagem caseira/privada (*homemovie*), compreendida também como filme de família ou filme de viagem - definição mais apropriada para este caso. *Pacific* (2009), documentário dirigido e montado pelo pernambucano Marcelo Pedroso, circunda por entre vários aspectos referentes a essa confluência de gêneros e formatos cinematográficos, seja no âmbito profissional ou amador, na medida em que se move para tentar conduzir um conjunto de microfilmagens realizadas para o consumo particular, posteriormente articulado em uma estrutura fílmica durante a montagem. Através das intervenções narrativas feitas por Marcelo Pedroso no processo de pós-produção, os registros pessoais de viagem são redirecionados para uma esfera coletiva, tornando possível a existência de formas de imbricação entre a *auto-performance* e a encenação.

O filme é composto por imagens pessoais capturadas pelas câmeras digitais dos viajantes de um navio (homônimo ao título do filme), ao longo de três cruzeiros distintos partindo de Recife para o arquipélago de Fernando de Noronha, na costa pernambucana, no final do ano de 2008. No decorrer desse percurso, uma equipe de filmagem participou das viagens de maneira anônima, sem praticar nenhum tipo de intervenção em relação aos registros de filmagem realizados pelos passageiros. Após o término de cada viagem, sem nenhum tipo de acordo prévio, os produtores recolheram parte do material audiovisual capturado pelos viajantes, com o consentimento deles. Não obstante, indicava-se que os vídeos serviriam como base para a confecção de um documentário, contribuindo para que a equipe de produção do filme conseguisse a adesão de diversas pessoas que cederam suas gravações de maneira fortuita. Desse modo, percebe-se que a ideia de relação entre cineasta e dispositivo de filmagem norteia o projeto documentário de *Pacific*, configurado a partir da seleção dos microfilmes após uma avaliação do extenso material bruto obtido, que acabou sendo articulado em uma narrativa documental com personagens e estruturas discursivas encadeadas e com unidade bem definida.

Em relação à questão da filmagem de família/viagem, Freire (2011) discorre sobre suas características em função da análise do próprio *Pacific* (2009), partindo de revisões conceituais dos escritos de Odin (1995).

Então, esses filminhos que servem à confecção, à realização desse filme que se chama *Pacific*, na verdade, de acordo com a definição de Odin, é aquilo que ele chama de filme de família, ou *homemovie*. A definição que dá o Odin, ele considera que o filme de família é um filme ou um vídeo realizado por um membro de uma família sobre personagens, eventos, objetos, que estão relacionados de uma maneira ou de outra a histórias dessa família e que tem como finalidade o uso privilegiado dos membros dessa família. Para Odin, o filme de viagem constitui uma subcategoria do filme de família, o que, a mim, me parece ser o caso dos pequenos filmes que deram origem ao filme *Pacific*. (FREIRE, 2011, p.8)

Em um primeiro momento, investigando as colocações feitas pelo autor, pode-se perceber a existência de uma disjunção que se constitui a partir do questionamento ético sobre a utilização dessas microfilmagens feitas para o consumo caseiro/particular. A questão ganha contornos mais complexos na medida em que diretor/montador Marcelo Pedroso transforma os registros pessoais de

viagem, originalmente elaborados sem finalidade comercial ou artística, em uma obra cinematográfica de longa-metragem distanciada de suas características originais, ainda que haja uma concessão arbitrária por parte dos realizadores desses microfilmes.

Essa questão ética fica ainda complexa quando se percebe que a narrativa revelada através do documentário trata de aspectos tangentes à classe média brasileira, que teve um crescimento acentuado nos últimos anos, e que aparece representada por vários dos viajantes do cruzeiro. Nesse sentido, o filme se debruça com maior atenção à ideia de novidade e de unicidade que a viagem representa para a maioria desses viajantes/personagens, concedendo tons de dubiedade à possibilidade de uma zombaria (ou ironia), ou ainda, a percepção de um mero registro documental, investigação ou evidência da representação dessa temática da nova classe média do país. Freire (2011) compreende a existência dessa dubiedade, mas enfatiza que o documentário não se utiliza de formas de intervenção que vão além da montagem como comentários em voz *over* ou uso de trilhas ou efeitos sonoros, enfatizando a crueza existente nesses curtos registros feitos pelos viajantes e nas suas *auto-performances* diante das câmeras.

Além dessa discussão em torno de alguns pressupostos éticos, Freire (2011) examina o modo como o filme mergulha numa auto-encenação (ou *auto-performance*) dos viajantes que se compõe de maneira estreita com a montagem do filme. De acordo com o pesquisador, apropriando-se dos conceitos de Goffman (2009) acerca da ideia da *representação do eu*, *Pacific* (2009) apresenta uma duplicidade relacionada à sua *mise-en-scène*, pois ao mesmo tempo convivem a *mise-en-scène* dos viajantes e a *mise-en-scène* do cineasta.

A ambivalência que se constitui a partir do diálogo entre essas formas de encenação proporciona a configuração de zonas limítrofes onde se aloca a montagem e a própria *mise-en-scène*, permitindo que a cada plano ou a cada corte, emerja uma dificuldade de percepção de fronteiras entre as duas esferas. Ou ainda, pode-se perceber também uma falta de hierarquia presente nos planos, na profundidade de campo, na trepidação dos movimentos registrados pelas câmeras digitais de baixa resolução, na presença dos personagens diante da tela e no encadeamento narrativo que visa uma construção discursiva muito próxima do

âmbito coletivo, favorecendo a aproximação entre a montagem realizada por Marcelo Pedroso e a *mise-en-scène* articulada nos registros de viagem.

Como todos estão agindo para suas câmeras pessoais, amadoras, todos estão de alguma forma representados. Então, não é a *mise-en-scène* da vida cotidiana, não é a auto-apresentação que todos nós fazemos quando eu estou aqui representando o papel de um palestrante, enfim. Não. Elas estão, além disso, fazendo a *mise-en-scène* para aquela câmera, que é o objeto do filme de família. No caso, eles estão representando o papel de turistas, num cruzeiro marítimo. Eles não estão tendo um comportamento natural, eles estão tendo um comportamento de turistas fazendo um cruzeiro. (FREIRE, 2011, p.9)

A representação que se consolida diante das próprias câmeras permite que essa *encenação do eu* se torne evidente. E, na medida em que os viajantes aparecem de modo recorrente no documentário, eles vão se transformando em personagens específicos, com atitudes e papéis a serem desempenhados de forma peculiar dentro da narrativa fílmica, corroborando a existência de uma *mise-en-scène* que é contornada em uma via de mão dupla, através das escolhas de Marcelo Pedroso durante a montagem pelos modos de auto-representação dos viajantes, possibilitando um encadeamento dos espaços cênicos, bem como a produção de sentido narrativo.

Na esteira do atravessamento de gêneros cinematográficos e das formas de encenação duplicadas, a obra acaba por se constituir através de um painel de formas de representação audiovisuais que convivem e que muitas vezes se confundem, traçando uma relação sinuosa e sem fronteiras. No decorrer dos seus 73 minutos de duração, *Pacific* (2009) se funda no enlace entre as condições estéticas das imagens amadoras cedidas pelos passageiros do navio e as configurações documentais que são engendradas por Marcelo Pedroso, enquanto diretor/montador/autor (co-autor?), transformando esse conjunto dissonante em um filme com estrutura de narração objetiva.

O jogo que se evidencia entre o âmbito documental e a esfera do filme caseiro, ou filme de viagem, dimensiona o caráter híbrido dessa obra. Na medida em que os vídeos dos viajantes, previamente realizados para o consumo pessoal, tomam a tela e são articulados para produzir condições discursivas para um

documentário, começa-se a sedimentar uma dicotomia. A *mise-en-scène* se arregimenta de modo bifurcado, pois ela é configurada, em primeiro lugar, através do modo como essas pessoas representam diante das câmeras, entendendo o cruzeiro como um momento especial, diferente da vida cotidiana. Já em uma segunda instância, ela é constituída mediante a relação intrínseca que eclode das escolhas feitas na montagem, enfatizando o conjunto de passageiros como figuras pertencentes a essa classe média brasileira em ascensão e num aparente gozo constante, cujo cruzeiro vai representar uma espécie de conquista a ser desfrutada até o máximo grau.

O cruzeiro *Pacific (sic)* promete sete dias de belas paisagens, bebidas à vontade e muito, muito entretenimento para os turistas. Destino final: o paraíso de Fernando de Noronha, onde eles passam o dia, antes de voltar ao navio para a festa de Ano Novo. Durante o percurso, as câmeras fotográficas e de vídeo não param de funcionar: cada olhar extasiado, cada interjeição, cada passo de dança e cada gole de chope, tudo parece ter-se registrado (BRASIL, 2010, p.58 - grifo nosso).

Tratando da narrativa do filme, Brasil (2010) chama atenção para o fato de que em *Pacific* (2009) tudo parece ter a necessidade de ser registrado pelos passageiros. Ademais, o documentário apresenta uma ideia de quase obrigatoriedade de uma festividade constante, mesmo quando os viajantes se mostram cansados, sem disposição para as atividades físicas propostas no cruzeiro, assim como também essa exaustão pode ser evidenciada nas próprias festas.

Tais questões são corroboradas com maior propriedade quando são analisadas sequências específicas do filme, em que se investigam os pressupostos da *mise-en-scène* do filme ou das auto-encenações realizadas de modo particular pelos viajantes. Para tanto, as sequências iniciais e finais do documentário são trazidas para análise a fim de perceber quais as formas de encenação possíveis articuladas no filme, tanto pelo viés da *auto-representação* que se revela por intermédio das câmeras amadoras quanto pela maneira como *Pacific* (2009) é finalizado, discutindo o gozo, a representação da classe média, a alegria e a exaustão dos personagens estabelecida pela narratividade fílmica.

3.1.1. Análise de Sequência: *Pacific* – parte 1

Tempo Inicial: 04min 16seg
Tempo Final: 15min 33seg
Quantidade de planos: 28
Resumo da sequência: Trajetória dos passageiros até a chegada ao navio <i>Pacific</i> , onde são mostrados fragmentos da espera em aeroportos e o momento em que embarcam no navio, conhecem os dormitórios e os espaços de convivência da embarcação.
Observações: A sequência é evidenciada através de diferentes locações, alternando planos de duração mais longa, fortalecendo um aspecto contemplativo da mise-en-scène, mas também composta por planos de curta duração, em alguns momentos, dando um caráter entrecortado a determinadas cenas.

A sequência se inicia após a entrada da cartela com o título do filme, que é acompanhada por imagens de uma interpretação musical - com direito a dançarinos e dançarinas – da canção *New York, New York*, composta por John Kender e Fred Ebb e imortalizada na voz de Frank Sinatra. Curiosamente, o princípio dessa sequência é composto por uma série de planos realizados nos espaços de fluxo de aeroportos e seus arredores. Através de imagens capturadas por diferentes passageiros, o começo do filme busca mostrar a expectativa de grupos distintos de personagens em relação à viagem no cruzeiro, destacando a família reunida na sala de embarque, as malas carregadas e empilhadas em carrinhos e outros fragmentos com imagens que demonstram a expressão de tédio e cansaço, ao mesmo tempo em que enfatizam também a ansiedade da viagem, a tensão da espera, a ideia de que aquelas pessoas irão embarcar num evento singular em suas vidas.



Figura 9



Figura 10

Nesse início, percebe-se a tônica de construção narrativa enviesada proposta pelo filme, na qual a indicação de cartelas com nomes de personagens/passageiros é inexistente, assim como também não há recursos externos como a voz *over*. A partir de então, a auto-encenação realizada pelos tripulantes através de suas câmeras portáteis e as escolhas feitas na montagem irão operar como fatores de enunciação para uma narrativa ordenada, que visa reiterar a questão da ascensão dessa nova classe média e a experiência única desses indivíduos ao participarem de um cruzeiro à ilha paradisíaca de Fernando de Noronha.

Enquanto as imagens revelam trechos da expectativa dos passageiros nas salas de espera de aeroportos ou no trajeto rumo ao navio, o áudio que acompanha o início da sequência é permeado pelas palavras do guia turístico da companhia responsável pela condução do ônibus que sai do aeroporto em direção ao navio, a partir de um texto padronizado, falando sobre os serviços de bordo, as benesses da viagem, as precauções que devem ser tomadas pelos passageiros e a certeza de que todos irão viver momentos inesquecíveis e únicos. Os trechos selecionados para representar a chegada de um grupo de viajantes já direciona a predileção por um jogo de encenação que prioriza cenas e planos mais prolongados, evidenciando o esquadramento dos espaços físicos da embarcação, os corredores, os quartos, ambientes privados e locais de convívio coletivo, misturados com o intuito de situar o espectador no *cenário* do filme e apresenta-lo aos personagens. A baixa resolução das imagens e a qualidade precária do som possibilitam compreender logo no início do filme que o público está diante de uma reunião de conteúdo de filmagens que não dispõem de uma preocupação técnica e ou de um registro profissional.



Figura 11



Figura 12

O filme proporciona uma dimensão de dissonância no ponto de vista estético, a partir da apropriação de estilo do filme de viagem, feito para consumo caseiro, aproveitando todas essas imagens trepidantes, muitas vezes desfocadas e despreocupadas com a iluminação e outros aspectos de cunho mais artístico que, no final das contas, encontram-se completamente distanciadas dos padrões estéticos promovidos pelo cinema comercial convencional. Contudo, quando essas imagens são reunidas na montagem, elas conduzem o filme para uma condição de consonância, que se constitui através de uma partilha de situações que são vivenciadas pelo coletivo de passageiros que cederam suas filmagens, mas também representam experiências que são muito pessoais, que demonstram o fascínio, a euforia e o tédio durante a viagem.

Na continuação da sequência em análise, pode ser percebida uma possibilidade de aproximação e, até mesmo, identificação com esses indivíduos que cederam suas imagens. Na medida em que a *mise-en-scène* do filme se debruça em uma atmosfera mais íntima, as individualidades começam a surgir diante da estrutura narrativa elaborada. Nesse momento, é apresentado um senhor torcedor do Sport Club Recife, um casal sorridente que filma diante do espelho e assina, apresentando um sorriso estampado no rosto, os papéis indicados pelos comissários de bordo, assim como também se destaca um personagem metido a comediante, que busca fazer piadas de modo incessante, corroborando a ideia de um gozo constante que o cruzeiro proporciona, defendida por Brasil (2010).



Figura 13



Figura 14

No entanto, essa noção de gozo vai sendo relativizada, ao passo em que as atividades que são propostas aos passageiros acabam se assemelhando às atividades da rotina da vida cotidiana, com o tempo preenchido por completo pelas aulas de aeróbica, dança, brincadeiras na piscina etc. A narrativa vai reforçando a ideia de que há uma espécie de acordo tácito, relacionado ao fato de que a viagem no luxuoso cruzeiro simboliza a quase obrigatoriedade da realização de tarefas pré-estabelecidas para os passageiros, sem direito a tempos mortos, para fazer valer a pena cada centavo investido. A articulação da *mise-en-scène* corrobora essa discussão através do destaque atribuído para as expressões de cansaço e desgaste visíveis nos rostos dos viajantes, assim como está presente na estrutura narrativa que chama a atenção para a repetição das atividades propostas ou, simplesmente, nas falas dos próprios passageiros, demonstrando a necessidade de fruição do cruzeiro e das oportunidades únicas que ele proporciona, até mesmo nos momentos nos quais não existe um estímulo físico e mental por parte dos viajantes.

3.1.2. Análise de Sequência: *Pacific* – parte 2

Tempo Inicial: 57min 45seg
Tempo Final: 1h 12min 14seg
Quantidade de planos: 35
Resumo da sequência: Cenas que mostram a chegada do navio em Fernando de Noronha. É enfatizado o fascínio dos passageiros com as belezas naturais do arquipélago, a partir de uma reunião de imagens à beira da praia. À noite, acontecem os festejos da comemoração do réveillon a bordo do navio.
Observações: A sequência é composta por alguns dos personagens que norteiam a construção narrativa do filme durante a viagem, mas também é instaurada por novos personagens. É o momento final do filme.

Depois de uma festa no navio, à noite, a imagem se dissolve para um *fade* que se prolonga por alguns segundos. Nesse instante, cria-se naturalmente um clima dramático, de expectativa, espera. As primeiras imagens subsequentes são de dentro do quarto de um dos passageiros, de onde é visto o amanhecer do dia emoldurado por uma janela.

Logo, outros fragmentos capturados por diversos passageiros também são mostrados. Como se houvesse uma encenação coletiva, os trechos evidenciam recortes muito parecidos de cena. O amanhecer se revela em reiteração e a semelhança coexistente entre as imagens capturadas apresenta, à distância, as paisagens do arquipélago de Fernando de Noronha, com um sol cada vez mais incandescente ao fundo. A relação entre o embarque no luxuoso navio e à chegada ao arquipélago vai sendo tecida a partir das estruturas de encenação articuladas durante o filme, ressaltando as semelhanças entre esses dois momentos. É mostrada a satisfação dos personagens, a atmosfera solar que toma conta do ambiente, a possibilidade de um gozo sem obrigações, além da ideia de uma singularidade que é estar num local paradisíaco, como Fernando de Noronha vem sendo destacado desde o início da viagem, seja pelo guia turístico da companhia ou pelos próprios viajantes.



Figura 15



Figura 16

Se as imagens enfatizam esse amanhecer com certo distanciamento cênico, as vozes que intermediam a cena capturam esse fascínio pela chegada ao local paradisíaco, aproveitando também os ruídos do vento, as confusões sonoras, as múltiplas camadas de áudio que compõem esse grau de hibridez que propõe a montagem do filme. De imediato, surgem as comparações com as praias do Recife, corroborando ainda mais esse caráter de fascinação pelo local. Nesse momento, a presença cênica reforça ainda mais a tensão constituída entre as instâncias da montagem e da encenação, pois dentro da narrativa, ficam cada vez mais evidentes as intervenções do diretor/montador, ao mesmo tempo em que a encenação que é descortinada por Pedroso vem do corte, da justaposição dos planos, da combinação entre as trajetórias desses personagens distintos, da estruturação dos modos de narrar, ou seja, dos atributos articulados por ele durante o processo de pós-produção. E essa questão, embora não tenha condições de ser resolvida aqui, abre caminho para que se reflita acerca das limitações da mise-en-scène e das fronteiras e dissonâncias conceituais existentes entre encenar e montar no cinema contemporâneo.

Noutro vértice, a auto-encenação vai se tornando cada vez mais rarefeita, distanciando-se de uma firmeza do plano para a apreensão do olhar. Na medida em que os passageiros pisam em terra firme, começa-se a constituir uma dispersão e também um aumento na adrenalina. As imagens filmadas podem ser consideradas ainda mais trepidantes que as capturadas no navio.

A euforia toma conta dos passageiros e eles passam a encenar a chegada em Fernando de Noronha como uma forma de extravasar o cansaço das obrigações das atividades do navio, da rotina que aquele ambiente vinha proporcionando, do êxtase que é obtido somente através do alcance de um grande objetivo.



Figura 17



Figura 18

A sequência mostra personagens diversos desbravando as belezas naturais do local, o ambiente sendo contemplado pelos corpos, a areia sendo tateada como se fosse um objeto raro. Além disso, outros elementos demonstram esse diapasão entre homem/natureza, sintonizado através do contato com as tartarugas-marinhas representando a unicidade do local, questão que já tinha sido apontada no começo do filme como um mecanismo de venda/promoção feita pelo guia turístico em seu texto padrão.



Figura 19



Figura 20

Para fechar o filme, vários fragmentos de imagem capturados pelos passageiros a partir de diversos ângulos emanam a comemoração do réveillon no convés do navio Pacific. E o duplo da auto-encenação, esse jogo entre o filme viagem e o filme documental, se combina ainda mais com a montagem e as escolhas feitas por Marcelo Pedroso. As imagens mostram o coletivo composto por essas figuras pertencentes à classe média brasileira ascendente celebrando um momento que parece único no discurso individual de cada personagem, mas que é partilhado por todos os passageiros e só faz sentido se pensado e vivenciado em conjunto.

3.2. Percursos da Encenação em *Os Residentes*

A Mostra Competitiva do Festival de Brasília, em 2010, foi marcada pela presença maciça de filmes realizados por jovens diretores, que àquela época estavam começando a trilhar um caminho na produção de filmes de longa-metragem. Além disso, outro ponto marcante do festival foi a confirmação da consolidação da produção cinematográfica mineira, que vêm conseguindo um espaço cada vez maior nos últimos anos, principalmente no circuito de festivais e mostras de cinema, seja em filmes de ficção, documentários ou projetos experimentais. Em Brasília, os filmes *O Céu sobre os Ombros* (2010), de Sérgio Borges, e *Os Residentes* (2010), de Tiago Mata Machado, foram os grandes destaques do evento e obtiveram a maioria dos prêmios distribuídos, corroborando ainda mais a força dessa produção ascendente.

O filme dirigido por Tiago Mata Machado traz em si um conjunto amplo de referências e formas cinematográficas embutidas e ressignificadas em suas escolhas narrativas, estéticas e de linguagem. *Os Residentes* (2010) emerge desse jogo de mensuração de forças entre o filme de guerrilha, político e marginal,

conjugando esses elementos em função de uma encenação que confronta o rigor e a liberdade estética.

É muito difícil sintetizar a narrativa do filme em uma sinopse objetiva e restrita, porque a própria narrativa se embrenha em várias nuances, preferindo em concomitância tempos mortos, montagem entrecortada, foco em diversos personagens e sub-tramas. E ao mesmo tempo em que se afasta de uma trama linear para dar vazão a questões de ordem estética, o fio narrativo se mostra firme, evidenciando momentos bem contemplativos, nos quais se percebe uma atenção maior direcionada aos atores e forma como eles interpretam do que a uma temática ou assunto fechado.

Em um âmbito geral, o filme apresenta um grupo de militantes enfrentando adversários não delimitados por uma presença física na cena. Aparentemente, eles lutam impulsionados por uma apatia ou uma falta de desejo específico e estão entregues a tempos próprios, embebidos de um torpor que se assemelha ao da vida cotidiana. Uma casa abandonada serve de cenário principal para as ações do grupo a maior parte do tempo. Lá, eles constroem e desconstróem seu discurso político, proferem leituras de textos literários com abrangência diversa, mantêm como refém uma artista plástica famosa, discutem a relação em casal e em grupo, atiram em inimigos imaginários e saem dessa casa para seguir caminho pelas ruas de uma Belo Horizonte com traços indefinidos, disformes, rumando em círculos em busca de seus objetivos, cada vez mais tortuosos e sem clareza.

Diante desse *tour de force* narrativo, no qual as representações presentes em cada plano, cena ou sequência se colocam à frente de um jogo narrativo encadeado e estruturado de maneira linear, a encenação se constrói a partir de mesclas de ritmos e formas distintas de apreensão do olhar. Os tempos e espaços consolidados em cada tomada variam muito, a ponto de propor um mosaico de escolhas permeadas pela estética e linguagem apropriadas pelo filme.

Um conjunto de referências também toma conta de *Os residentes* (2010), do cineasta mineiro Tiago Mata Machado. Referências que perpassam as primeiras fases do cinema de Jean-Luc Godard e transbordam na cinematografia do Cinema Marginal brasileiro dos anos 1960 e 1970. O filme apresenta esses militantes numa luta praticamente imaginária. A metáfora passa a ser a base da encenação do filme, num jogo de linguagens e representações que buscam a desconstrução, seja ela

narrativa ou do ponto de vista ideológico dos personagens, que não parecem ter a firmeza sobre qual tipo de revolução eles estão defendendo ou qual o melhor caminho a se seguir.

Não por menos, Tiago Mata vem da crítica de cinema. Ainda que este seja apenas seu terceiro filme, é possível intuir que o cinema de Tiago nunca deixará de ser cinema de crítico – e, essencialmente, um cinema crítico. Adepto das rupturas de Jean-Luc Godard, Rogério Sganzerla, Julio Bressane e Andrea Tonacci, o diretor se pauta nas referências para poder evitá-las: percebem-se alguns de seus pontos de partida, mas apenas porque são de partida, não de chegada. Tiago vai sempre propor outras possibilidades de filmar o que já se conhece de uma forma como talvez ninguém seja capaz de reconhecer verdadeiramente. Para tanto, ele precisa conhecer (e reconhecer). (MIRANDA, 2011, s/p)

Pode-se inferir que parte dessa proposta de encenação articulada em *Os Residentes* (2010) bebe nas fontes das primeiras produções da Belair, sobretudo por via das semelhanças nas formas de lidar com as configurações espaciais da cena, na multiplicação das camadas de interpretação, na predileção pela presença dos corpos dos personagens como estrutura principal do modo de narrar, assim como a relação entre esses personagens e a câmera. Se esses elementos dispõem de uma fisicalidade intensa nos filmes de Rogério Sganzerla (*Sem Essa Aranha*, 1970; *Copacabana*, *Mon Amour*, 1970) e Júlio Bressane (*Matou a Família e Foi ao Cinema*, 1969; *Família do Barulho*, 1970; *O Rei do Barulho*, 1970), Tiago Mata Machado também utiliza alguns dos elementos de matriz *glauberiana*, principalmente no que tange à construção do jogo político e a composição da cena em função das tensões entre a simulação e a ação, bem presentes em *Terra em Transe* (1967) e *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (1969), de Glauber Rocha. Contudo, para além dessa estrutura referencial buscada no cinema brasileiro do final dos anos 1960 e começo dos anos 1970, o longa-metragem de Machado se assemelha em vários aspectos ao filme *A Chinesa* (1967), de Jean-Luc Godard. É a partir da influência apreendida da obra do cineasta francês que *Os Residentes* (2010) consegue relacionar e tensionar os questionamentos dos seus personagens e seus discursos políticos (ou apolíticos), assim como também constrói fronteiras tênues entre a espontaneidade e o controle da encenação.

Os Residentes (2010) traça uma relação ambivalente entre ética e liberdade; política e estética; documental e ficcional. A narrativa segue o grupo de revolucionários em situações fragmentadas, muitas vezes sem uma conexão de linearidade, quase sempre armados, esquematizando táticas de guerrilha, enfrentando inimigos imaginários, produzindo discursos contra o poder e a dominação. Numa das cenas mais emblemáticas do filme, o jogo de encenação se desvela. O casal de protagonistas tem uma discussão de relacionamento e o diálogo lança mão do esgotamento da relação e da incomunicabilidade de ambos, mas também fala do próprio filme, através do esgotamento de narrativas e linguagens e pela incapacidade e frustração de se comunicar mediante o discurso político. A obra se encerra com a sede dos residentes sendo destruída, num tom melancólico, evidenciando o malogro ideológico do grupo.



Figura 21 – Fotograma extraído do filme *Os residentes* (2010) apresenta um dos guerrilheiros num plano aberto, varrendo a rua.



Figura 22 e Figura 23 – Fotogramas evidenciam os personagens de *Os residentes* (2010) em discussões sobre a liberdade, o poder, a política, a ética e a estética contemporâneas.

Pode-se afirmar que o fator mais ressaltado em *Os Residentes* (2010) é essa vontade de não ter um rumo, de abraçar um trajeto que se desenha de modo circular e focado nas individualidades dos seus personagens e na forma como eles se comportam na cena, em conjunto, o que fica ainda mais claro quando se analisa os percursos da encenação. A complexidade das escolhas feitas pelo diretor Tiago Mata Machado mostra-se presente, sobretudo, na maneira como o filme tende a revelar algumas bifurcações em sua *mise-en-scène*.

Por um lado, pode-se evidenciar um rigor cênico muito grande, sedimentado através de enquadramentos fixos que buscam a apreensão e a contemplação do olhar do espectador. Por outro lado, a encenação faz emergir um conjunto de planos em que os atores têm liberdade para compor a movimentação no quadro, fator corroborado muitas vezes por uma câmera em movimento que acompanha essa dinâmica de atuação, seguindo o ritmo proposto pelos atores e, ao mesmo tempo, confrontando. Dessa forma, o controle da cena é rompido constantemente e os atores acabam dispendo de certa liberdade para o improviso. Porém, noutras situações, o ritmo da *mise-en-scène* se aproveita das técnicas de montagem e dá vazão a uma estética entrecortada, na qual a sucessão de planos busca provocar uma confusão na continuidade narrativa, além de apresentar um rigor nos níveis de atuações, escolhas de enquadramento, música, cenário, iluminação etc. Para estudar algumas das formas de encenação articuladas nesse filme, optou-se pela seleção de uma sequência da obra, que se passa inteiramente em um quarto, onde

o casal Matheus (Gustavo Jahn) e Ava (Melissa Dullius) discute questões transversais ao seu relacionamento.

3.2.1. Análise de Sequência: *Os Residentes*

Tempo Inicial: 51min 09seg
Tempo Final: 1h 10min 35seg
Quantidade de planos: 37
Resumo da sequência: Ava (Melissa Dullius) e Matheus (Gustavo Jahn) discutem intensamente a relação do casal dentro de um quarto.
Observações: A sequência se estende por vários minutos, alternando planos com longa duração e planos mais curtos, possibilitando uma dinamização do ritmo da cena. Alguns enquadramentos e movimentações de câmera são reiterados com frequência. Apenas uma locação é utilizada, o próprio quarto. Porém, contém <i>inserts</i> rápidos de imagens produzidas em outras locações.

Em *Os Residentes* (2010), a construção narrativa se dinamiza a partir de capítulos, assim como a montagem se perfaz em blocos segmentados por linhas divisórias muito tênues. No entanto, as cartelas que abrem esses capítulos são compostas por imagens aproximadas de tecidos e seguidas por peças de roupa ordenadas com cores específicas (amarelo, azul, vermelho, laranja, preto, verde, branco) que dão a tônica dessa subdivisão.

A sequência em análise começa apresentando os caracteres com o título do capítulo (*Dos Rigores da Paixão*) sobreposto à imagem em movimento de um tecido claro. Em seguida, fixa a um tripé a câmera apresenta uma blusa feminina branca presa a um varal, dando indicações prévias de um direcionamento da atenção do espectador à presença cênica/física/corporal da mulher. Nesta sequência, a mulher em questão é a personagem Ava, interpretada por Melissa Dullius. É por intermédio dos seus gestos, olhares e corporalidade que boa parte dos signos irá emanar e propor caminhos para desvendar a *mise-en-scène*.

Nos 35 planos que sucedem essa apresentação, percebe-se que a sequência confronta uma dinâmica de ritmo que visa em determinados momentos a

contemplação do plano, dos corpos e a movimentação dos personagens; e, em outros instantes, a quebra da continuidade das ações, a duração curta do plano, o corte brusco e a visibilidade da montagem. Nesse embate de ritmos, a pulsão da sequência - que se evidencia numa única cena, ambientada em um quarto - é marcada por uma zona limítrofe que tangencia a montagem e a encenação, permitindo que ambas se encontrem o tempo todo, sem uma hierarquia definida. A importância dessa sequência no cerne narrativo do filme pode ser percebida através da citação de Furtado (2011), que segue logo abaixo.

Os Residentes se estrutura todo em função de uma seqüência específica, em que o casal que de certa forma acaba existindo bem no centro da cédula de guerrilha do filme tem uma longa discussão sobre a própria relação e a forma como se opera controle e poder dentro dela. A primeira parte do filme existe para antecipá-la e tudo que existe depois bifurca dela. A seqüência dura dezessete minutos e ali, a despeito da discussão parecer menos relevante do que outros trechos do filme, a política de *Os Residentes* se afirma. É ali, no mais essencial e vital dos grupos - o casal -, que todas as relações de poder se debatem. (*Ibid.*, s/p)

Seguindo a análise, o primeiro plano dentro do quarto invade a intimidade dos personagens. O rosto de Ava (Melissa Dullius) toma o enquadramento por um breve instante, até a câmera se mover em sentido panorâmico e mostrar a personagem da cabeça aos pés, deitada sobre a cama, usando uma meia-calça sensual e uma blusa branca muito semelhante àquela presa ao varal no plano anterior. Ao lado de Ava está Matheus (Gustavo Jahn), deitado, com o rosto bem próximo aos pés dela. Ele demonstra uma expressão facial de indiferença, enquanto ela olha pra ele algumas vezes.



Figura 24



Figura 25

A movimentação da câmera é repetida duas vezes no mesmo plano, salientando o mesmo eixo e os mesmos gestos dos personagens. E essa reiteração de movimento possibilita reforçar essa oposição, que parte do posicionamento dos personagens sobre a cama e é ressignificado também nas expressões corporais, nos olhares, no balançar dos pés. A montagem opera com um corte para o mesmo enquadramento, que mostra o rosto de Ava e parte do seu corpo até a cintura. Novamente, a câmera se movimenta e segue em direção a um primeiro plano de Matheus, antes passando pelas curvas do corpo de Ava e mostrando também a parede descascada do quarto que os rodeia.

A *mise-en-scène* vai ganhando consistência na medida em que a repetição pode ser percebida não somente como um mero artifício de estilo, mas sobretudo como um jogo que a aproxima da montagem, do corte para o mesmo objeto provocando significações. A rotina, o tédio, a dissonância e a circularidade na vida do casal são representadas por esse equilíbrio entre as duas instâncias (montagem/encenação) e se manifestam através da corporalidade, dos gestos dos atores, dos olhares que não se cruzam, do cenário minimalista e da dinamização do espaço em função da duração dos planos.

Conjuga-se com esses elementos um ritmo brando das ações dos personagens. A câmera se fixa num enquadramento em primeiro plano de Matheus por alguns instantes e depois é movida lentamente para capturar as ações desse personagem. Ele beija a genitália dela e se enfia embaixo da blusa de Ava, enquanto ela o afaga carinhosamente. O plano se encerra permitindo a possibilidade de representação dos dois como mãe e filho.



Figura 26



Figura 27

Até então, podiam-se ouvir sons ambiente pouco identificáveis. O silêncio toma conta do quarto nessa primeira parte da cena, concedendo uma possibilidade de atenção ainda maior para os gestos e olhares empregados pelos dois, assim como para a movimentação da câmera e, de modo mais abrangente, a convivência dos elementos da encenação. Pouco antes do corte, surge uma trilha sonora na qual é tocada uma música manipulada por um sintetizador, buscando emular um tom e uma ambiência de fantasia.

A música continua e o plano seguinte começa com a imagem de um lençol branco estendido, tendo ao fundo uma parede branca. Gradualmente, um movimento ótico de afastamento possibilitado pelo *zoom* da lente permite que seja percebida a presença de uma pessoa em pé, por trás do lençol, segurando-o. Essa pessoa forja movimentos com os braços e, aos poucos, quando suas pernas aparecem, pode-se perceber que é uma mulher. Pela presença corpórea já delineada em sequências anteriores e pela participação e interrelação na sequência em questão, pode-se denotar que essa personagem que manipula o lençol é Ava.

Este plano traz consigo as primeiras falas da cena, capitaneadas por uma narração em *off* repleta de significações, que dará a tônica discursiva para o resto da cena. “Encontros inesperados. Obstáculos dignos de nota. Grandiosas traições. Perigosos encantamentos. Nada faltou na nossa busca.”, diz o personagem Matheus em um trecho importante dessa narração. As falas permitem um diálogo estreito com o relacionamento do casal, principalmente enquanto um modo de reflexividade, no sentido de poder repensar e avaliar momentos de uma relação.

A estrutura dessas frases, proferidas por Matheus como se fossem versos de um poema lido, traduzem a própria estrutura do filme e suas estratégias de encenação. Em *Os Residentes* (2010), a forma como se configuram os diálogos, os gestos e a movimentação dos atores, em grande parte do filme, deixa em aberto essa possibilidade de definição acerca de uma espontaneidade ou de um controle, da cena planejada e ensaiada ou do improviso das atuações ou dos enquadramentos.

Dando prosseguimento à análise da sequência, ressalta-se a forma como são justapostas imagens fotográficas dos dois personagens após a narração supracitada. A sucessão delas evidencia Ava e Matheus em lugares distintos e

tempos históricos não definidos, sem eles estarem juntos. Depois dessa montagem de imagens estáticas, que dura poucos segundos, a cena volta ao quarto e mostra Ava deitada na cama, só que posicionada do lado contrário. Agora a roupa dela também é diferente, casaco lilás e calça rosa. O plano tem uma duração muito curta e não há como definir se a intenção é demarcar um avanço temporal ou somente confundir o espectador quebrando a lógica de continuidade.



Figura 28



Figura 29

O plano seguinte traz os dois personagens no mesmo enquadramento. Ava está ao fundo, desfocada, e Matheus está à sua frente, em foco e de costas para ela. Mesmo assim, eles começam o diálogo. “A gente não tem mais nada pra falar”, diz Matheus. Ao que responde Ava, chorosa e falando bem baixo: “Não. Não”. A partir de então, o diálogo vai reforçar uma discussão do relacionamento dos dois. Entretanto, o modo como ele é tecido possibilita pensar numa indefinição quanto à sua estrutura de encenação. Nesse sentido, é difícil perceber a intervenção de um roteiro ou até mesmo de ensaios prévios, assim como também não é simples definir se esse diálogo é todo improvisado ou se ele só disfarça o controle do texto. Além disso, não há como definir se os movimentos de câmera acompanham a movimentação dos atores no quadro ou se é exatamente o contrário. Mas, o que é possível definir, ou melhor, argumentar, é que o diálogo que provoca uma discussão do relacionamento do casal tem uma estrutura completamente aberta, que contribui muito para a *mise-en-scène* da sequência, como um todo, concedendo vigor considerável para cada plano, escolha de enquadramento, angulação e movimentação de câmera. Sobretudo, ele compõe uma tônica em função do

inesperado, na medida em que não se sabe o que vai acontecer no plano seguinte, na fala seguinte, na reação de cada personagem.

O jogo de campo-contracampo montado entre o plano de Ava deitada na cama e o enquadramento de Matheus de costas para ela desfocada ao fundo, irão dinamizar a cena. A discussão vai ganhando corpo e a encenação vai se consolidando a partir de escolhas que possibilitam uma frontalidade em relação aos atores, de modo que os gestos e atos promovidos por eles ficam ainda mais evidentes para o público. A alternância entre esses dois planos dura cerca de quatro minutos, ritmados pela ênfase no diálogo, cuja transcrição de um dos trechos se faz importante por reforçar a encenação.

Matheus:
Esse é o problema contigo.

Ava:
Qual?

Matheus:
Tu não consegue falar sobre as coisas. Tu tem medo.

Ava:
Nada...

Matheus:
É claro que você consegue falar sobre muitas coisas. Não é isso. Mas sobre o que interessa, tu prefere não falar. Por que tu tá assim agora? Tô tentando falar contigo, chamar tua atenção. Tu não responde.

Ava:
Tu tá de costas pra mim. Só vejo tuas costas. Teu pescoço. Sobre o quê que tu quer falar? Tem alguma coisa pra me contar?

Matheus:
Tu sabe, eu já te contei.

Ava:
Não gostei muito dessa história.

Matheus:
Sim. Tu não gostou muito dessa história, mas ao mesmo tempo tu não quer falar sobre ela. É isso que eu falo. Sabe, uma coisa aconteceu. Eu não to...eu não sei, sabe...se uma coisa surge na minha frente, uma situação, eu não tenho nada que me diga se é certo ou errado. Eu não tenho nenhum modelo. A minha ética sou eu que faço.

Considerando o tom coloquial das falas, a transcrição acima demonstra um diálogo possivelmente construído, em grande parte, pela improvisação. Matheus puxa a conversa, conduz, questiona, deixa momentos propícios para a reação de Ava. Ela se manifesta através de falas mais curtas, porém com grande efeito sobre Matheus. Ava argumenta que ele está de costas para ela e o diálogo fica ainda mais truncado, sem se preocupar com as informações que o espectador tem ou não a respeito da discussão.

As falas demonstram a existência de uma cisão no casal e mostram um consenso acerca de algo que aconteceu, no qual os dois não estão de acordo. Porém, esse acontecimento não é revelado em nenhum momento, o que torna ainda mais disforme a discussão. O esvaziamento do diálogo possibilita o foco da atenção do espectador no plano, na sua duração, no corte, na interrelação com o plano seguinte, ratificando uma consonância entre montagem e encenação, ao que corrobora o trecho do texto de Amaral (2011), discorrendo sobre o modo como é conduzida a perda de hierarquia e o distanciamento do casal em relação ao grupo nesta sequência do filme.

Nesse ponto, o casal vivido por Gustavo Jahn e Melissa Dullius remete a uma encenação que leva em conta algumas dessas representações fendidas por uma realidade e por um discurso. Ela, durante uma discussão, pergunta se ele a vê como uma encenação. E uma conversa sobre os rumos do grupo e os motivos de estar ali caminha para uma catarse dada por uma discussão do próprio relacionamento dos dois, com garantias de amor, sacrifícios em nome de um sentimento mútuo. Se eles se mostram células bem representadas dentro do coletivo, essa briga quebra com o propósito comum para se apresentar como uma singularidade de cada um dos dois e os retirar, ao menos naquele instante, de um lugar onde as relações se estabelecem a partir da igualdade, perda da hierarquia, motivações que não as do grupo. (*Ibid.*, s/p).

Os elementos cênicos presentes nesse trecho da sequência corroboram para que seja fundamentada a noção de um diálogo aberto. As pausas, as respirações ofegantes dos personagens, as tragadas no cigarro dadas por Matheus e o choro de Ava funcionam como um mecanismo catalisador de tempo e de ritmo para cada pergunta ou resposta. Porém, ao mesmo tempo em que se pode perceber uma

liberdade aparente na construção e no desenrolar do diálogo, percebe-se também a presença de um cenário opressor, composto por um quarto fechado rodeado por paredes descascadas. E os enquadramentos fechados nos corpos dos personagens, evidenciando sobretudo seus rostos e suas expressões faciais, favorecem essa impressão de espaço reduzido e sem arestas.

A quebra desse jogo, que simula um campo e contracampo com os dois planos mencionados, acontece quando é mostrado um enquadramento fechado do rosto de Ava, revelando um choro ainda mais intenso. Mas o ritmo e a tônica do diálogo logo continuam. Dessa forma, a planificação retorna à estrutura anterior e vai evidenciando momentos de grande tensão até o fim da sequência, quando a discussão termina em aberto. O plano da genitália de Ava, no qual Matheus corta os pêlos pubianos dela demonstra traz consigo uma série de possibilidades de significação, deixando o processo de encenação da sequência próxima à ideia de indeterminação e ruptura que permeiam o filme inteiro.



Figura 30

3.3. Percursos da Encenação em *Os Monstros*

O debate em torno da questão da autoria no cinema já ganha corpo há várias décadas, sendo muito recorrentes as publicações relacionadas ao tema desde as incursões feitas pelo corpo editorial dos *Cahiers du Cinéma*, nos anos 1950 e 1960. Um número considerável de livros, teses, ensaios e artigos são lançados ano após ano, discutindo vertentes desse assunto mundo afora. Nesse contexto, vale salientar que, por muito tempo, uma bandeira foi erguida defendendo uma noção de um autor de cinema singular, que se impunha para consolidar sua obra e seus pontos de vista em qualquer condição, mesmo diante do controle do sistema hollywoodiano.

As teorias em torno da autoria foram se abrindo para outras perspectivas, mas ainda hoje a figura do diretor é elevada quase sempre a um grau de representação máxima nesse processo. Noutra vertente, pensado acerca das artes de maneira abrangente e entendendo suas potencialidades discursivas, Foucault (2001) problematizava, já nos 1960, a impossibilidade de tratar o autor por um nome próprio comum. O filósofo francês passou a definir a questão da autoria como um agenciamento discursivo, no qual a função-autor pode ser, na verdade, composta por um conjunto de pessoas que partilham de uma mesma condição de textualidade.

Tais pressupostos abrem caminho para que se possa compreender com maior clareza a estrutura de produção desvelada pelo coletivo Alumbramento, com origem em Fortaleza, no Ceará, mas que conta também com realizadores nascidos em outras localidades. De acordo com Ikeda (2011), a formação desse movimento cinematográfico que gira em torno da produtora está relacionada com o surgimento do Alpendre, uma casa de arte, pesquisa e produção que possibilita a integração de várias formas de representação artística, e a criação da Escola Audiovisual de Fortaleza, na década passada. A partir de então, nomes como Alexandre Veras, Ivo Lopes Araújo, Gláucia Soares, Caroline Louise, Lia Damasceno, Guto Parente, Themis Memória, Victor Furtado, Luiz Pretti, Ythallo Rodrigues, Ricardo Pretti, Thaís de Campos, Pedro Diógenes, Fred Benevides, entre outros, passaram a se reunir constantemente para confeccionar filmes de curta e longa-metragem, valorizando uma liberdade formal e uma pesquisa de linguagem intensificadas.

São cerca de quinze realizadores que trabalham como um grupo: frequentemente um realizador trabalha no filme de outro realizador, ocupando uma função técnica [...] Esse fato comprova que, acima de tudo, esses realizadores são na verdade amigos, que não só fazem cinema juntos, mas vivem, respiram, divertem-se juntos, que possuem afinidades íntimas que vão além do campo profissional, mas que se estendem ao modo de viver. (IKEDA, p.142, In: IKEDA & LIMA, 2011)

Como reforça o teórico, o pressuposto da coletividade emerge como uma das principais características da Alumbramento Filmes. A tônica dessa produção vai sendo tecida com uma colaboração muito grande de cada membro, permitindo uma rotatividade e um acúmulo de funções, assim como também uma assinatura coletiva da direção em vários filmes. Desse modo, a noção de uma autoria mediada pela partilha discursiva de um conjunto de autores, como indicada pelo pensamento de Foucault (2001) pode ser constatada com maior limpidez na obra da produtora, na medida em que os filmes, independente da duração ou do nome dos realizadores, apresentam vários traços freqüentes como uma busca temática intrincada entre os valores da amizade, da afetividade, da afinidade, do fazer artístico, entre outras questões que possibilitam o fortalecimento de uma unidade discursiva e uma autoria múltipla e partilhada na produção da Alumbramento.

Em 2010, o sucesso obtido pelo longa *Estada para Ythaca* (2010) na Mostra de Cinema de Tiradentes foi dos fatores fundamentais para a ampliação da visibilidade da produtora no cenário brasileiro contemporâneo. O filme (2010) evoca uma narrativa labiríntica, referenciada pela Ítaca da *Odisséia*, de Homero, e pelo poema de Konstantínos Kaváfis, no qual Ítaca é apresentada como um caminho e ao mesmo tempo um processo, sem pressa para chegar ao destino final. A obra dirigida e protagonizada pelos irmãos Luiz e Ricardo Pretti e pelos primos Guto Parente e Pedro Diógenes segue princípios semelhantes.

A história apresenta quatro amigos (interpretados pelos próprios diretores) em um bar. Eles bebem, cantam e discutem. Um clima de melancolia parece tomar conta deles e os diálogos são desconexos, inacabados, casuais. Descobre-se que eles acabaram de perder um amigo (Júlio, interpretado por Ythallo Rodrigues, cujo nome serviu de base para a alteração na grafia do título do filme). A partir de então, resolvem partir na busca metafórica pelo falecido. *Estrada para Ythaca* (2010) se

torna um *road movie*, mas com uma estrutura aberta. A estrada em questão é um processo em curso, sem início, meio ou fim. Na busca por esse amigo morto, os quatro protagonistas/diretores acabam fazendo uma viagem de autoconhecimento, experimentando a afetividade e os laços de amizade.

Se *Estrada para Ythaca* (2010) pode ser considerado um filme de narrativa tortuosa, cujos espaços de busca são calcados numa indeterminação temporal, sem um começo ou final, *Os Monstros* (2011) se lança noutra direção, de maneira mais rarefeita e, ao mesmo tempo, mais concisa no âmbito narrativo. No entanto, há indícios que colocam esses dois filmes numa rota muito próxima, como salienta Andrade: “são dois filmes que partem de um luto e que narram o seu trajeto de superação, a ser purgado ao longo da projeção; em ambos, o que parece predominar é o discurso da amizade.” (ibidem, 2011, p.1):

Partindo dessa ideia de interrelação entre o luto e a amizade, bem como a criação artística enquanto abordagem temática, *Os Monstros* também é dirigido e protagonizado pelos Irmãos Pretti e pelos Primos Parente. O filme começa com plano bem aberto, que mostra um músico tocando um instrumento de sopro em um terraço, de maneira desafinada. A profundidade de campo explora nuances da cidade à noite, em compasso com a ação do músico, e evidencia o convívio do breu noturno com os pequenos pontos de luz dos prédios e casas, situados no horizonte da imagem. Esse primeiro plano dura aproximadamente quatro minutos e apresenta uma dimensão das escolhas de encenação que irão compor todo o filme.

O sentimento de luto ao qual Andrade (2011) se refere em *Os Monstros* (2011) permeia o filme inteiro e se materializa de vez numa imagem sobreposta (quase fantasmagórica), no momento em que João, o músico interpretado por Luiz Pretti, imagina sua amada num banco de praça cantando *Cry Me a River*, uma citação direta a *The Girls Can't Help It* (1956), musical de Frank Tashlin feito na Hollywood clássica. Vale ressaltar que a era de ouro do cinema americano é referenciada mais vezes durante o filme, e se faz presente até mesmo na sinopse oficial, que diz que “nenhum homem é um fracasso quando se tem amigos”. E isto remete diretamente a uma famosa fala pronunciada no filme de Frank Capra, *A Felicidade Não se Compra* (1946). No entanto, se o classicismo de Hollywood provoca um encantamento, na medida em que *Os Monstros* (2011) prima pelo plano narrativo da objetividade e da concisão, ele também emana um afastamento nos

modos de representação, uma espécie de negação da beleza plástica do cinema americano.

A narrativa do filme se situa ao redor de quatro amigos, João (Luiz Pretti), Pedro (Guto Parente), Joaquim (Pedro Diógenes) e Eugênio (Ricardo Pretti). Logo após a sessão musical solitária e desafinada de João no terraço, a esposa faz a mala dele e o expulsa de casa. Então, ele caminha sem rumo pelas ruas da cidade, fala com o irmão através de um telefone público e tenta entrar em contato com os amigos Joaquim e Pedro. Estes, por sua vez, são técnicos de som e nesse momento trabalham num filme que não traz satisfação pessoal para ambos.

Ao chegar em casa, Pedro e Joaquim encontram João bêbado e desmaiado em frente à sua porta. Eles ajudam o amigo a se recuperar, depois abandonam o emprego e se juntam para ver uma apresentação musical de João, num bar. Entretanto, a apresentação frustra o público, pois João continua demonstrando um viés artístico desafinado, o que lembra muito a própria busca estética do filme, os rabiscos do processo, a granulação da imagem digital, os ruídos sonoros, o esvaziamento do plano, fatores cinematográficos que não tem agradado ao grande público do cinema nas últimas décadas. A ideia de uma criação artística livre vem à tona, sobretudo, na sequência seguinte, quando os três amigos estão na beira da praia conversando sobre o tema e defendendo a liberdade promovida pelo amadorismo, o risco, a paixão pela arte, a possibilidade de vencer a comodidade partindo da experimentação.

Em seguida, o trio segue para uma festa. A sequência vai emanando afetividade, ao passo que os planos vão se concentrando nos rapazes e na dança deles com seus pares. A esposa de João volta à cena, afasta a moça que dançava com ele, e os dois se reconciliam. Porém, na próxima sequência, João aparece jogado ao léu na porta da casa de Joaquim e Pedro, confrontando as noções de sonho e realidade do reencontro com a sua amada na festa.

A parte final do filme se passa no dia seguinte. João, Pedro e Joaquim caminham pela praia para recepcionar a chegada de Eugênio, que se aproxima tocando guitarra em uma jangada. Depois de conversarem num bar, beberem cerveja e celebrarem a amizade e a liberdade, os quatro amigos fazem uma *jam session* em casa, mostrada em um plano-sequência que dura aproximadamente 15 minutos. A cena busca evidenciar a sintonia do grupo, os enlaces da amizade, a

satisfação, a sensação de completude que acontece quando os quatro estão juntos, entrando em conjunção discursiva com o próprio modo de produção artística promovido pelo quarteto e pela Alumbramento Filmes.

3.3.1. Análise de Sequência: *Os Monstros*

Tempo Inicial: 1h 05min 48seg
Tempo Final: 1h 19min 28seg
Quantidade de planos: 2
Resumo da sequência: João e Eugênio promovem uma <i>jam session</i> no quarto, o primeiro tocando flauta e o segundo, uma guitarra, enquanto Pedro e Joaquim capturam o som através de seus microfones.
Observações: A sequência tem uma duração longa e é composta por apenas dois planos. Desse modo, a <i>mise-en-scène</i> vai se configurando a partir da movimentação da câmera, construindo uma seleção de enquadramentos sem cortes.



Figura 31



Figura 32

A sequência em análise sucede à da chegada do personagem Eugênio (Ricardo Pretti) e o respectivo encontro dele com os amigos João (Luiz Pretti), Pedro (Guto Parente) e Joaquim (Pedro Diógenes). Nesse momento, pouca informação existe acerca desse personagem, mas o fato de estar tocando uma guitarra logo em sua primeira aparição no filme e o diálogo da cena anterior - no qual o fazer artístico

e a necessidade de experimentação musical conjunta - indicam que ele dispõe de habilidades musicais, assim como seu irmão João.

O primeiro plano dessa sequência começa mostrando o personagem Eugênio dedilhando sua guitarra. Como se pode observar na Figura 31, que reproduz um fotograma desse momento, o enquadramento é fechado e há pouca iluminação sobre a cena. A instabilidade de movimentação da câmera proporciona indícios de que a mesma está sendo manuseada de um *steadycam*. E depois de mostrar Eugênio, a câmera vai passeando pela locação apresentando os outros personagens, enquanto a conjunção musical do grupo vai se afinando, ganhando ritmo e tons compassados. Na figura 32, o enquadramento apresenta a mesma dimensão, mas a diferença de angulação e a movimentação da câmera revelam João e Pedro, com uma parede branca ao fundo. Pedro é evidenciado através de uma encenação frontal, ao passo que João é filmado de perfil, nesse instante.

A câmera continua passeando pela locação. O plano ainda é o mesmo. Aos poucos, a profundidade de campo e o afastamento da câmera mostram os outros personagens, conforme pode ser observado nas figuras 33 e 34. Confirma-se a inexistência de luzes artificiais. Percebe-se que a única fonte de luz vem da janela do quarto e é rebatida na parede branca, proporcionando uma estranha sensação de subexposição na imagem. Os enquadramentos ressaltam Eugênio, Pedro e Joaquim sentados, com o corpo inclinado, desempenhando suas ações. João, personagem que desemboca a premissa narrativa do filme quando é posto para fora de casa, é posicionado de maneira realçada, chegando ao centro do quadro, em pé, obtendo a atenção. É como se, nesse momento, o luto que emanava sobre o personagem tivesse ido embora, dando lugar à satisfação pessoal de João, ligada intrinsecamente à criação livre, à produção artística em grupo, e ao mesmo tempo ao fortalecimento da amizade.



Figura 33



Figura 34

O plano segue mostrando variações de enquadramentos compostos pela presença do quarteto. A *mise-en-scène* busca fugir da ideia de um rigor clássico, simétrico, plástico. O bailar da câmera parece aproveitar o improviso da *jam session* e cria um paralelo na sua movimentação, usufruindo do fator inesperado que pode emergir a cada instante. Por conseguinte, a montagem acaba se materializado na própria seleção dos enquadramentos, sem recorrer ao corte, aproximando-se vertiginosamente da encenação, das escolhas feitas no plano, das consequências do seguimento da cena e o recorte do ponto de vista a partir do quadro.

Na figura 35, observa-se o quarteto por um ângulo inclinado, de baixo para cima. Um detalhe pode ser delineado através do quadro: todos estão descalços e sem camisa. A partir dessa imagem, pode-se constatar com maior clareza ainda esse discurso de liberdade de criação, corroborado durante todo o filme, mas que só toma forma na medida em que os quatro amigos estão juntos.



Figura 35



Figura 36

Os acordes tocados pelos músicos criam um grau de estranheza e de busca pela experimentação. O som esganiçado, atonal, que se forma dessa construção musical é concomitantemente disforme e cheio de sintonia. Se numa sequência anterior, os técnicos de som Joaquim e Pedro se mostram insatisfeitos com um trabalho que exerciam num filme profissional, a apresentação caseira promovida pelos dois irmãos encanta os amigos. A profundidade de campo do plano vai sendo reduzida pela aproximação da câmera em relação aos personagens, como se percebe na figura 36. A sutileza dos movimentos de câmera e a atenção desferida por cada um dos membros para a realização da sessão musical ganham destaque paulatinamente, num crescendo, em semelhança com a própria construção do ritmo da música.



Figura 37



Figura 38

O único corte existente na cena é brusco e chega a causar determinado impacto. O prolongamento do primeiro plano e a sintonia das ações dos personagens, ao compasso da música, criam uma comodidade no olhar sobre a cena. A mise-en-scène, até esse instante, vinha se conectando com a montagem e propiciando uma noção de equilíbrio acerca do plano. Se a sequência fosse finalizada em um único plano – diante do que se apresenta no momento inicial – o filme fecharia a ideia de sintonia e conjugação artística da ação entre amigos de maneira linear, crescente.

Contudo, o plano seguinte possibilita uma quebra dessa continuidade clássica de ações. Por alguns segundos, a encenação se lança para outro caminho, como se

percebe na figura 37, em que os irmãos, já exaustos, voltam à tona se desafiando para configurar um novo acordo, um sopro e uma nota diferente, buscando o experimento. O quadro começa com os dois em paralelo, um frente ao outro, e depois vai abrindo para mostrar mais uma vez o quarteto, finalizando a apresentação.

A sequência e, por sua vez, o filme, se encerram revelando uma encenação que se constrói através de ciclos e de reiteração do discurso da liberdade criativa do fazer artístico, assim como também reforça a todo o momento a ideia de amizade e de laço afetivo que se reconstitui a partir do encontro entre os amigos. Nesse sentido, a objetividade e a concisão dos blocos narrativos, apresentados pelo intermédio de sequências longas e repletas de enquadramentos, auxiliam a formação de uma mise-en-scène que se sustenta pela força do plano e pelo espaço que ele concede às atuações, ao ritmo da movimentação de câmera, à atenção ao som e aos ruídos sonoros.

Ao final dos 81 minutos de projeção, pode-se afirmar que *Os Monstros* (2011) é um filme que fortalece uma encenação que incorpora o imprevisto, o improvisado, o inesperado. Mas é também um filme que compõe uma estratégia discursiva que se move em ciclos bem equilibrados e planejados, de modo que se percebe em sua estrutura uma clareza narrativa e um domínio dos modos de encenar. E isto coloca em foco os aspectos relacionados à satisfação do encontro dos amigos e o prazer de uma criação artística que experimenta o risco, o tempo inteiro, compondo-se a partir de sequências longas que se bastam narrativamente. Dessa forma, essas sequências acabam por preterir uma plástica do classicismo e do cinema feito numa estrutura industrial e comercial, mas que dispõe de um rigor quanto ao modo de abordagem das nuances de cada personagem, da duração de cada plano e da conjugação dos elementos da encenação em função de um discurso acerca da arte livre e experimental.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

As discussões apresentadas nos capítulos anteriores trouxeram a questão da encenação/*mise-en-scène* cinematográfica como foco central deste estudo, compreendendo as dificuldades de sintetização dessa terminologia tão complexa e rarefeita e evidenciando algumas de suas imprecisões conceituais constituídas ao longo da história do cinema. Contudo, as investigações realizadas nos campos da teoria e da crítica, nos últimos anos, abriram caminho para que o tema voltasse à tona de maneira revigorada, ganhando novos contornos. Sobretudo, o tema aparece em primeiro plano quando tem sido examinado em função de um conjunto de filmes de cunho autoral, que cada vez mais tem obtido espaço em festivais e mostras de cinema ao redor do mundo. Tais filmes dialogam de maneira estreita, principalmente, pela semelhança em relação à predileção por estruturas narrativas calcadas em tempos e espaços muitas vezes dilatados, composta por planos longos e esvaziados, utilização do som ambiente na maioria das cenas, o minimalismo na composição de cenários, figurinos e fotografia, articulação da dinâmica dos corpos, além de um olhar voltado para a afetividade que emana dos personagens.

Com o intuito de averiguar algumas das formas de encenação descortinadas no cinema brasileiro contemporâneo, foram selecionados três filmes realizados nos últimos anos, cujos métodos de produção, estruturação narrativa, utilização de dispositivos digitais de captura e pós-produção de sons e imagens, além de um minimalismo revelado em vários âmbitos, dialogam de modo premente, ainda que apresentem algumas diferenças evidentes entre si. Nesse sentido, os modos de encenação foram discutidos a partir de aspectos distintos em função de cada filme, buscando compreender como a *mise-en-scène* acaba sendo evidenciada de maneira pormenorizada em cada uma das obras, ao mesmo tempo em que foi buscada a articulação de alguns dos elementos de encenação presentes nos três filmes.

Dessa forma, pode-se compreender que em *Pacific* (2009), documentário dirigido por Marcelo Pedroso, a *mise-en-scène* pode ser enxergada mediante dois prismas. O primeiro deles diz respeito à auto-encenação promovida pelos viajantes

do cruzeiro, que realizam performances particulares diante de suas próprias câmeras digitais, sem haver o intuito de transformá-las em um conteúdo fílmico. Noutra perspectiva, está a *mise-en-scène* que se configura através das escolhas feitas pelo cineasta, a ponto dessas imagens e sons ganharem novos significados e construções discursivas, quando os microfilmes realizados durante a viagem são transformados numa narrativa documental encadeada e de longa duração. Nessa narrativa que se constrói a partir do olhar do cineasta/montador, a preocupação central deixa de ser exatamente o registro do viajante do cruzeiro e passa a se concentrar na discussão em torno da consolidação de uma nova classe média brasileira, seus hábitos e o modo como os personagens selecionados se comportam diante de uma fruição praticamente imposta durante a luxuosa viagem no cruzeiro.

Já em *Os Residentes* (2010), filme do diretor Tiago Mata Machado, a questão estética parece ganhar um destaque maior quando se busca compreender a convivência das formas de encenação articuladas. Na análise do filme, pode-se perceber que a *mise-en-scène* é corporificada a partir de algumas escolhas que permitem o diálogo estreito com uma série de referências cinematográficas dos anos 1960 e 1970, algumas delas muito presentes nos filmes marginais de Rogério Sganzerla, Julio Bressane e Ozualdo Candeias ou nos filmes de Jean-Luc Godard realizados nessa época. A obra passa a constituir uma encenação baseada em metáforas, jogos narrativos e formas estéticas que ultrapassam a representação figurativa e permitem uma discussão acerca da existência de um controle da cena ou da busca pelo improviso, seja nos diálogos dos atores, nos movimentos de câmera, na crueza do som ou das imagens.

Por sua vez, no longa-metragem *Os Monstros* (2011), concebido pelos irmãos Pretti e pelos primos Parente, as formas de encenação possibilitam uma discussão em torno da questão da liberdade de representação e criação artística, assim como a busca por formas de expressão que dispensam a sedimentação de noções como amadorismo e profissionalismo. Os personagens que protagonizam o filme são interpretados pelos próprios diretores, frustrados com o seu cotidiano, com as atividades que exercem. Nesse âmbito, as formas de encenação trazidas para o filme permitem que seja compreendida uma necessidade de mudança na vida desses personagens, partindo de uma encenação que deixa ressaltar a ideia de luto através do esvaziamento dos planos, dos silêncios mórbidos a maior parte do

tempo, da penumbra apresentada pela fotografia e da tessitura granulada das imagens. Portanto, os modos de encenação que são articulados em *Os Monstros* (2011) acabam por configurar um encontro dos desejos incompreendidos desses personagens, ressaltados pela música atonal que eles produzem, pelo modo circular como narrativa se engendra, assim como também é percebido através do gozo que toma conta dos personagens somente no momento em que os quatro amigos estão juntos.

Diante desses pressupostos, vale salientar que esses três filmes apresentam muitos pontos em comum no que tange à discussão em torno da *mise-en-scène*. A primeira delas e também a mais complexa a ser discutida é a relação entre encenação e montagem. Através da análise de sequências específicas desses filmes, pôde-se perceber a existência de um diálogo muito próximo entre essas duas esferas, muitas vezes localizadas em polos opostos na tradição dos estudos sobre cinema. No entanto, essa relação é compreendida de maneira particular em cada um dos filmes, nos quais são concedidos métodos de articulação próprios e fundamentados em escolhas realizadas durante as filmagens ou na pós-produção. Ressalta-se a dificuldade em se chegar a uma conclusão firme acerca desse aspecto, mas a existência de uma aproximação consistente pode ser confirmada por intermédio de uma *mise-en-scène* e de uma montagem que não definem muito bem suas fronteiras, como acontece em *Pacific* (2009); ou de uma relação entre ambas que realiza metáforas e jogos políticos sem hierarquias como em *Os Residentes* (2010); ou ainda, através de uma relação encenação/montagem que se expressa e opera suas escolhas através do direcionamento do olhar no próprio plano, priorizando ao mesmo tempo a movimentação da câmera e a concessão de liberdade para os personagens como acaba sendo revelado em *Os Monstros* (2011).

Outros fatores também se apresentaram ao longo da pesquisa como importantes para essa discussão em torno da encenação no cinema brasileiro contemporâneo, a partir de uma análise específica desse conjunto de filmes. A questão da configuração da obra como um processo em aberto é uma questão recorrente nesses três filmes. Com base nas análises realizadas, pode-se perceber uma predileção pela circularidade no prisma narrativo, cujos rumos se mostram indefinidos e refletem diretamente nos modos de encenação. Os planos e movimentações de câmera, os estilos de interpretação dos atores (*Os Residentes*,

2010; *Os Monstros*, 2011) ou as *performances* dos viajantes diante da câmera (*Pacific*, 2010), assim como também o modo como são configuradas as camadas sonoras e os espaços cênicos em função da duração das ações, promovem uma relação sem hierarquias temporais e espaciais nessas obras, em que o processo parece ser uma busca mais urgente que o próprio resultado.

Nesse contexto, outro elemento importante a ser considerado é a sedimentação de uma discussão sobre o imprevisto e sobre o controle da cena. A tradição constituída em torno dos estudos da *mise-en-scène* indica que encenar é essencialmente organizar a cena, articulando seus elementos em função da presença do tempo e dos espaços, estrutura ainda proeminente na maior parte dos filmes realizados hoje em dia. Contudo, as obras analisadas trazem aspectos que confrontam a existência de um controle da cena, na medida em que os movimentos de câmera, a dinâmica dos corpos e o conteúdo circular presente nas falas dos personagens convergem para que o inesperado emergja em cada plano, dando vida a um modo de encenação que abarca essas duas instâncias sem uma hierarquia definida.

Por fim, apesar das análises realizadas e da tentativa de desvelamento de algumas formas de encenação presentes no cinema brasileiro contemporâneo, acabou sendo muito difícil fechar uma conclusão acerca da problemática apresentada, até porque os próprios filmes apresentam estruturas muito circulares, priorizando uma busca pela processualidade em suas construções narrativas e estilísticas. Também não é o intuito dessa pesquisa reduzir ou condensar as formas de encenação articuladas nesses filmes em função de uma categorização específica, estanque.

Desse modo, as lacunas que se evidenciam a partir deste estudo deixam espaço para que sejam investigadas outras estratégias de encenação, possibilitando o direcionamento do olhar em função de outras sequências e, até mesmo, outros filmes que compõem o panorama cinematográfico brasileiro que se inscreve neste começo de século. Portanto, este estudo permite compreender a existência de um conjunto amplo de formas de encenação existentes no cinema brasileiro contemporâneo, evidenciados com a mediação de elementos específicos como a fotografia, o som, a movimentação da câmera e dos atores, as interpretações e os diálogos, os figurinos e cenários, bem como a conjunção desses elementos numa

gradação maior ou menor, a depender do filme ou da sequência analisada. Porém, sobretudo, a forma como esses elementos são conjugados e compõem parte das relações de encenação existentes nesses filmes permitem pensar, sobretudo, que o conceito ainda apresenta caminhos bifurcados, incertos e longe de uma cristalização de suas definições.

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Fábio. **Os monstros**. In: Revista Cinética: Cinema e Crítica. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/osmonstros.htm>. Acesso: 20/mar/2012.

AMARAL, Leonardo. **Mulher à Tarde, Os Residentes e O Céu Sobre os Ombros: des-ordem de representação como crise da identidade**. Disponível em: <http://www.filmespolve.com.br/site/artigos/cinetoscopio/1228>. Acesso: 30/abr/2012.

AUMONT, Jacques. **A análise do filme**. Lisboa, Portugal: Texto & Grafia, 2009.

_____. **O cinema e a encenação**. Lisboa, Portugal: Texto & Grafia, 2006.

_____. **O olho interminável**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

BAECQUE, Antoine de. **Cinefilia: invenção de um olhar, história de uma cultura: 1944-1968**. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

BAPTISTA, Mauro. **O cinema de Quentin Tarantino**. Campinas: Papirus, 2010.

_____; MASCARELLO, Fernando (orgs.). **Cinema mundial contemporâneo**. Campinas: Papirus, 2008.

BAZIN, André. **Charlie Chaplin**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

_____. **O cinema: ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema: ensaios sobre o cinema brasileiro**. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. **Cinema marginal?** In: PUPPO, Eugênio (org.). **Cinema marginal brasileiro e suas fronteiras: filmes produzidos nos anos 60 e 70**. [S.l.]: Heco, 2004.

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

BRASIL, André. **Pacific: o navio, a dobra do filme**. In: Devires, Belo Horizonte, v. 7, n. 2, p. 56-69, jul/dez 2010.

CAETANO, Daniel (org.). **Cinema brasileiro 1995-2005: revisão de uma década**. Rio de Janeiro: Azougue, 2005.

CARLSON, Marvin. **Performance: uma introdução crítica**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

COSTA, Luiz Cláudio da. **Cinema Brasileiro: (anos 60-70): dissimetria, oscilação e simulacro**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990a.

_____. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990b.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor**. In: Ditos e Escritos Estética – literatura, pintura, música e cinema. (Vol. III). Rio de Janeiro. Forense Universitário, 2001.

FREIRE, Marcius. **Debate: Obra em processo ou processo como obra?** Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/anos2000/questao9.php>. Acesso: 28/dez/2011.

GOFFMAN, Erving. **Representação do eu na vida cotidiana**. 17 ed. Petrópolis (RJ): Vozes, 2009.

GOMES, Wilson. **A Poética do Cinema e a questão do método em análise fílmica**. In: <http://www.bahiamultimedia/cinema/artigo.asp>. Acesso: 19/fev/2012.

HILLER, Jim (org.). **Cahiers du Cinéma: the 1950s: Neo-realism, Hollywood, New waves**. Volume 1. Londres, Inglaterra: Routledge & Kegan Paul, 1985.

LEITE, Sidney Ferreira. **Cinema brasileiro: das origens à retomada**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2005.

LIMA, Dellani; IKEDA, Marcelo. **Cinema de garagem: um inventário afetivo sobre o jovem cinema brasileiro no século XXI**. [s l.]. Ed. do Autor, 2011.

MASCARELLO, Fernando. **História do cinema mundial**. Campinas: Papyrus, 2006.

MELIM, Regina. **Performance nas artes visuais**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

MIGLIORIN, Cezar (org.). **Ensaio no real: o documentário brasileiro hoje**. Rio de Janeiro : Azougue Editorial, 2010.

_____. **O cinema pós-industrial**. In: Revista Cinética: Cinema e Crítica, janeiro 2011. Disponível em <http://www.revistacinetica.com.br/cinemaposindustrial.htm>. Acesso em: 15/out/2011.

MIRANDA, Marcelo. **Os Residentes, de Tiago Mata Machado**. Disponível em: <http://filmespolvo.com.br/site/eventos/cobertura/1137>. Acesso: 18/fev/2012.

MOURLET, Michel. **Sobre uma arte ignorada**. In: <http://dicionariosdecinema.blogspot.com.br/2008/11/sobre-uma-arte-ignorada-h-um-mal.html>. Acesso em: 16/08/2011.

NAGIB, Lucia. **O cinema da retomada**: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90. São Paulo: Editora 34, 2002.

ODIN, Roger (org.). **Le film de famille: usage privé, usage public**. Paris: Méridiens-Klincksieck, 1995.

OLIVEIRA Jr., Luiz Carlos. **Onde está a *mise-en-scène*?** Disponível em: <http://www.pos.eca.usp.br/index.php?q=en/book/export/html/4697>. Acesso em: 25/out/2011.

ORICCHIO, Luiz Zanin. **Cinema de novo**: um balanço crítico da retomada. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

PAVIS, Patrice. **A encenação contemporânea**: origens, tendências, perspectivas. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PUPPO, Eugênio (org.). **Cinema marginal brasileiro e suas fronteiras**: filmes produzidos nos anos 60 e 70. [S.l.]: Heco, 2004.

RAMOS, Fernão. **A *mise-en-scène* do documentário**: Eduardo Coutinho e João Moreira Salles. Disponível em: http://www.socine.org.br/rebeca/pdf/rebeca_1_1.pdf. Acesso: 13/out/2012.

_____. **Cinema marginal (1968-1973)**: a representação em seu limite. Rio de Janeiro: EMBRAFILME; São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. (org.). **Teoria contemporânea do cinema**. Vol. 1 e 2. São Paulo: Ed. SENAC São Paulo, 2005.

ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____. **Revolução do cinema novo.** São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado:** processo de criação artística. São Paulo: FAPESP e Annablume, 2009.

TRUFFAUT, François. **O cinema segundo François Truffaut.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

_____. **O prazer dos olhos:** escritos sobre cinema. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2006.

VANOYE, Francis; Goliot-Lété, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica.** Campinas: Papyrus, 2006.

VIANY, Alex. **Introdução ao cinema brasileiro.** Rio de Janeiro: Alhambra, 1993.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento:** cinema novo, tropicalismo, cinema marginal. São Paulo: Brasiliense, 1993.

_____. **Cinema brasileiro moderno.** São Paulo: Paz e Terra, 2006.

6. FILMOGRAFIA

A Alegria (2010). Dir. Felipe Bragança e Marina Meliande, Brasil.

Acidente (2006). Dir. Cao Guimarães, Brasil.

A Fuga da Mulher-gorila (2009). Dir. Felipe Bragança e Marina Meliande, Brasil.

Avenida Brasília Formosa (2010). Dir. Gabriel Mascaro, Brasil.

Estrada para Ythaca (2009). Dir. Guto Parente, Luiz Pretti, Ricardo Pretti, Pedro Diógenes, Brasil.

Fantasmas (2010). Dir: André Novais Oliveira, Brasil.

Girimunho (2011). Dir. Clarissa Campolina e Helvécio Marins, Brasil.

Jogo de Cena (2007). Dir. Eduardo Coutinho, Brasil.

Juízo (2007). Dir. de Maria Augusta Ramos, Brasil.

Meu Nome é Dindi (2007) Dir. Bruno Safadi, Brasil.

Moscou (2009). Dir. Eduardo Coutinho, Brasil.

O Céu de Suely (2006). Dir. Karim Ainouz, Brasil.

O Céu Sobre os Ombros (2010). Dir. Sérgio Borges, Brasil.

Os Monstros (2011). Dir. Guto Parente, Luiz Pretti, Ricardo Pretti, Pedro Diógenes, Brasil.

Os residentes (2010). Dir. Tiago Mata Machado, Brasil.

Pachamama (2008) Dir. Eryk Rocha, Brasil.

Pacific (2009). Dir. Marcelo Pedroso, Brasil.

Serras da Desordem (2007). Dir. Andrea Tonacci.

Um Lugar ao Sol (2009). Dir. Gabriel Mascaro, Brasil.

Um Sol Alaranjado (2001). Dir. Eduardo Valente, Brasil.