



PUC-SP

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

PUC-SP

Henrique Nogueira Neme

Mise en scène e corpo no cinema no século XXI: reflexões
críticas a partir de Apichatpong Weerasethakul e Henrique
Nogueira Neme

Mestrado em Comunicação e Semiótica

São Paulo
2021

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
PUC-SP

Henrique Nogueira Neme

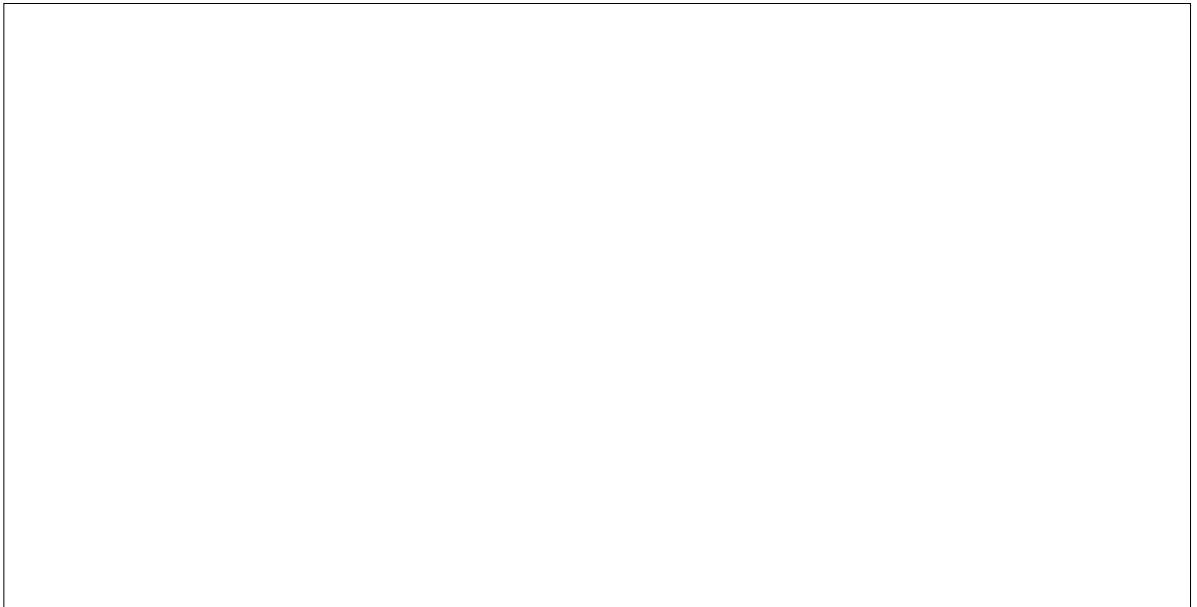
Mise en scène e corpo no cinema no século XXI: reflexões
críticas a partir de Apichatpong Weerasethakul e Henrique
Nogueira Neme

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia
Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial
para obtenção de título de Mestre em Comunicação e
Semiótica, área de concentração em Signo e Significação nos
Processos Comunicacionais, sob orientação da Prof.^a Dr.^a
Christine Pires Nelson de Mello.

São Paulo
2021

Ficha Catalográfica

Sistema para a geração automática de Ficha Catalográfica de Teses e Dissertações com dados fornecidos pelo autor

A large, empty rectangular box with a thin black border, occupying the central portion of the page. It is intended for the automatic generation of a catalog card (Ficha Catalográfica) based on data provided by the author.

Henrique Nogueira Neme

Mise en scène e corpo no cinema no século XXI: reflexões
críticas a partir de Apichatpong Weerasethakul e Henrique
Nogueira Neme

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia
Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial
para obtenção de título de Mestre em Comunicação e
Semiótica, área da concentração em Signo e Significação nos
Processos Comunicacionais, sob orientação da Prof.^a Dr.^a
Christine Pires Nelson de Mello.

Aprovada em: ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Christine Pires Nelson de Mello – Orientadora

Prof.^a Dr.^a Edilamar Galvão da Silva

Prof. Dr. Marcelo Prioste

São Paulo
2021

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Suzel Nogueira Neme e Paulo Henrique Neme, pelo amor incondicional, pela fé nas particularidades da minha pessoa e pelos esforços em possibilitar os caminhos que sigo trilhando no percurso da minha vida. À minha irmã, Marina Neme Bernardo, pelo amor incondicional, por todo o cuidado e preocupação comigo.

Aos meus queridos familiares, padrinho e madrinha que constantemente me incentivaram e já me reconheciam como diretor de cinema antes mesmo de eu realizar um filme: tio Erasminho, tia Rachel, Thiago, tia Débora, tio Celso, Mariana, Francisco, tia Naira, tio Totonho, Priscila, Pi, tio Tião, tia Vera e tio Dirceu.

Aos amigos, amigas que, há muitos anos, desde antes do meu início na graduação em cinema, acompanham e acreditam no meu trabalho: Luís Fernando Alberto Lopes, Lívia Cubayachi, Júlia Junqueira Ribeiro Pinto, Lívia Maria Diani, Alan Sasaki, Pedro Samuel de Mello Vidotti, Eduardo Flosi Amorim, José Henrique, Luís Henrique Lopes, Lorena Gamboa Abadia. A confiança e a amizade muito preciosa deles, apesar das distâncias que a vida e o tempo impõem, sempre me ajudaram a buscar novas inspirações e seguir com meus trabalhos.

Às professoras, Flávia Calil, Solange Borini e Maria José Bottino Roma, que também me inspiraram e me incentivaram a investir na minha sensibilidade artística e buscar a formação como cineasta.

À professora doutora Christine Mello por seu cuidado, dedicação, generosidade e entrega com minha pesquisa de mestrado. Por fazer constantemente, em todas as nossas conversas de orientação, o movimento generoso e sensível de se colocar no lugar da minha pesquisa para, conseqüentemente, entender as intenções ligadas as minhas investigações. Além de todo o conhecimento, conselhos e experiências de vida enriquecedores que ela compartilhou comigo. Esta pesquisa não obteria o resultado apresentado aqui sem a confiança que Christine depositou no meu trabalho e o olhar precioso e preciso dela.

À professora doutora Edilamar Galvão da Silva por seu cuidado, dedicação, generosidade e entrega com minha pesquisa de iniciação científica que resultou por me conduzir a esta pesquisa de mestrado. E pela insistência de Edilamar em me persuadir a investir no campo da pesquisa. E, também, por toda a força que a professora Edilamar me deu ao sempre me lembrar e acreditar na minha sensibilidade e potencial. O resultado apresentado nesta presente dissertação deve demasiadamente a todo o conhecimento e incentivo que a professora Edilamar me deu desde suas aulas no curso de graduação em Cinema, na Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP).

À professora doutora Ana Cristina Teixeira, que participou da minha banca de qualificação, e com muita sensibilidade e generosidade compartilhou seu conhecimento sobre as temáticas relacionadas ao corpo e à *mise en scène*. As observações da professora Ana Cristina foram muito importantes para o crescimento da pesquisa e o resultado apresentado nesta presente dissertação.

À professora doutora Ana Claudia Mei Alves de Oliveira e ao professor doutor Amálio Pinheiro que contribuíram com o compartilhamento de seus conhecimentos e experiências para enriquecer as investigações desta pesquisa de mestrado. E, também, deram força e incentivo ao progresso da pesquisa.

À Cida Bueno, secretária da Pós-graduação em Comunicação e Semiótica, que com sua atenção, cuidado e dedicação sempre nos forneceu auxílio e suporte para o caminhar e, conseqüentemente, a concretização desta dissertação de mestrado.

À PUC-SP e ao programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica.

Aos amigos e amigas do Grupo de Pesquisa eXtremidades: Larissa Macêdo, Fernanda Sousa Oliveira, Malka Borenstein, Carlos Eduardo Nogueira, Lígia Morelli, Geovana Cleni Pagel, Andrea Lombardi, Victor Guerra, Charlene Bicalho, Paula Squaiella, Lucas Castro, Katrin Riato, Nicolau Centola, Dudu Tsuda e Vitor Henrique. Por me acolherem neste grupo de pesquisa muito querido, pelo compartilhamento de conhecimentos e experiências, pela amizade e confiança.

À Cristiane Bonora Futagawa (Sushi), que realizou a revisão desta dissertação. Pela entrega da Cris e sua dedicação cuidadosa com o meu trabalho, fazendo também o movimento de compreender minhas proposições e intenções com a pesquisa. E, também, por sua paciência com minha necessidade constante de reescrever o texto e acrescentar coisas.

Por último, mas não menos importante, ao acolhimento, carinho e confiança dos queridos amigos e amigas da FAAP (que também integraram as equipes dos meus curtas-metragens): Letícia Aya, Daniele Moreto, Valéria Barbosa Paganelli, Isadora Lemes, Jade Press Goldfriend, Lucas Razvranauckas, Gabriela Ramazzina, Rafaela Petean, Tatiana Cantalejo, Tide Nascimento. Aos queridos professores e professoras do curso de graduação em Cinema da FAAP que também depositaram sua confiança no meu potencial e ajudaram a tornar possível a realização de meus filmes: Luciana Rodrigues, Mário Saladini, Humberto Carneiro Neiva, Suzana Amaral, Eliseu.

RESUMO

NEME, Henrique Nogueira. **Mise en scène e corpo no cinema no século XXI**: reflexões críticas a partir de Apichatpong Weerasethakul e Henrique Nogueira Neme. 2021. 173p. Dissertação (Mestrado) – Programa de Estudos Pós-graduados em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2021.

Este estudo parte das primeiras discussões sobre a encenação no cinema (*mise en scène*) e suas consequentes problematizações, avança para as teorias que acompanham o tema na passagem do cinema clássico para o cinema moderno e analisa as formas de apresentação da *mise en scène* no século XXI. Com base nesse mapeamento inicial, a pesquisa promove uma revisão crítica da noção de *mise en scène* à luz do cinema independente dos anos 2010, por meio da análise de sequências dos filmes *Tio Boonmee, que pode recordar suas vidas passadas* (2010), de Apichatpong Weerasethakul, e *Hermético* (2017), de Henrique Nogueira Neme. Com elas, vê-se um tipo de relação estabelecida em ficções cinematográficas, sob a forma de “narrativas sensoriais” (GONÇALVES, 2014), nas quais as relações entre as imagens não desenvolvem uma narratividade que se opera por cadeias de sentido servindo a uma estrutura dramática com enredo, viradas, clímax e desenlaces derradeiros. Nas “narrativas sensoriais”, as imagens expõem-se de modo aparentemente autônomo, por serem exploradas nas suas potências plásticas como se apresentam ao observador. A produção de uma história contada e organizada numa série de sentidos fechados dá lugar à produção de uma obra que se apresenta enquanto um devir provocador de sensações e afecções. Trata-se de expressões que trabalham intensidades na imagem – pela articulação de planos e seus respectivos enquadramentos – e evidenciam uma relação com o corpo, que compreende os personagens e os demais elementos constituintes da paisagem que se fazem presentes no campo visível da imagem cinematográfica. A estrutura teórica é interdisciplinar entre comunicação, arte e filosofia. A pesquisa parte de Paul Virilio (2002) e Luiz Carlos Oliveira Júnior (2014) para conceituar as problematizações da *mise en scène* cinematográfica e as estéticas que se constroem pela exploração de intensidades na imagem. Phillipe Dubois (2004) e Christine Mello (2008) possibilitam organizar a fundamentação por meio de suas teorias da comunicação, mais especificamente teorias da mídia com ênfase no campo audiovisual. Mônica Toledo Silva (2005, 2011) e Lucia Santaella (2018) apresentam conceitos que permitem analisar o corpo na imagem cinematográfica e o corpo estendido nos elementos que compõem a obra cinematográfica. Osmar Gonçalves (2014) e Hans Ulrich Gumbrecht (2010, 2011) ajudam a fundamentar, respectivamente, as “narrativas sensoriais” no cinema e suas formas de apresentação. A análise das obras cinematográficas, a partir das problematizações da *mise en scène*, empregará a abordagem das extremidades desenvolvida por Christine Mello.

Palavras-chave: *Mise en scène*. Cinema. Corpo. Narrativas sensoriais. Intensidades na imagem. Abordagem das extremidades.

ABSTRACT

NEME, Henrique Nogueira. **Mise en Scène and the Body in Cinema in the 21st Century: Critical Reflections Based on Apichatpong Weerasethakul and Henrique Nogueira Neme.** 2021. 173p. Dissertation (Master's degree) – Postgraduate Studies Program in Communication and Semiotics of the Pontifical Catholic University of São Paulo, São Paulo, 2021.

This study stems from initial discussions on staging in cinema (*mise en scène*) and its resulting problematizations, moves on to theories addressing this topic in the transition from classic cinema to modern cinema, and examines how *mise en scène* is approached in the 21st century. Based on this initial mapping, the research carries out a critical review of the notion of *mise en scène* in light of the independent cinema of the 2010s by examining sequences from the films *Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives* (2010), by Apichatpong Weerasethakul, and *Hermético (Hermetic)* (2017), by Henrique Nogueira Neme. Thus, a type of relationship established in fiction cinema, in the form of “sensory narratives” (GONÇALVES, 2014) can be identified, in which the relations between images do not develop a narrative that operates through chains of meaning providing a dramatic structure with plot, twists, climaxes, and conclusions. In the “sensory narratives,” the images are exposed in an apparently autonomous fashion, because they are explored in their visual potencies as they are presented to the viewer. A story that is produced, told, and organized in a series of closed meanings gives way to a type of work presented as a becoming that provokes sensations and affections. These are expressions that work the intensity of images—through the articulation of shots and their respective framing—and evince a relationship with the body, which comprises the characters and other elements that are part of the landscape, which are present in the visible field of the cinematographic image. The theoretical structure is interdisciplinary, and includes communication, art, and philosophy. The research draws on Paul Virilio (2002) and Luiz Carlos Oliveira Júnior (2014) to conceptualize the problematizations of the *mise en scène* in cinema and the aesthetics that are built by exploring image intensities. Phillipe Dubois (2004) and Christine Mello (2008) offer the possibility of basing the research on their theories of communication, more specifically media theories with an emphasis on the audiovisual field. Mônica Toledo Silva (2005, 2011) and Lucia Santaella (2018) present concepts that allow us to examine the body in the cinematographic image and the extended body in the elements that make up the cinematographic work. Osmar Gonçalves (2014) and Hans Ulrich Gumbrecht (2010, 2011) offer the groundwork, respectively, for “sensory narratives” in cinema and its forms of presentation. The analysis of cinematographic works, based on the problematizations of *mise en scène*, draws on the extremities approach developed by Christine Mello.

Keywords: *Mise en scène*. Cinema. Body. Sensory narratives. Intensities in the image. Extremities approach.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1	
<i>MISE EN SCÈNE</i> : PASSAGENS DO CINEMA CLÁSSICO AO CINEMA CONTEMPORÂNEO E SUAS FORMAS DE APRESENTAÇÃO NO SÉCULO XXI.....	21
1.1 Corpo do filme.....	24
1.1.1 Corpo do filme: Campo, fora de campo e contracampo	28
1.1.2 Corpo do filme: Quadro	30
1.1.3 Corpo do filme: Plano e enquadramento	33
1.2 <i>Mise en scène</i> : do cinema clássico ao moderno e passagens para o contemporâneo.....	41
1.2.1 <i>Mise en scène</i> : sua afirmação no cinema clássico.....	41
1.2.2 <i>Mise en scène</i> : a problematização trazida pelo moderno.....	49
1.2.3 A função expressiva do plano no cinema.....	60
1.3 Como situar a <i>mise en scène</i> cinematográfica no século XXI?.....	62
1.3.1 Novas configurações da <i>mise en scène</i>	76
CAPÍTULO 2	
<i>MISE EN SCÈNE</i> : DO CORPO DO FILME AO CORPO NO CINEMA.....	80
2.1 O corpo no cinema, o corpo no campo da imagem	80
2.1.1 O corpo no cinema em <i>Naked</i> (1993).....	85
2.2 O corpo no cinema e sua manifestação de presença.....	104
2.2.1 O corpo no cinema em Apichatpong Weerasethakul	106
2.3 O corpo no cinema nas estéticas contemporâneas do século XXI	134

CAPÍTULO 3

<i>MISE EN SCÈNE</i> E CORPO NO CINEMA: REFLEXÕES CRÍTICAS A PARTIR DE APICHA TPONG WEERASETHAKUL E HENRIQUE NOGUEIRA NEME.....	138
3.1 Tio Boonmee, que pode recordar suas vidas passadas (2010)	138
3.2 Hermético (2017)	147
3.2.1 Marcelo e Gunnar.....	147
3.2.2 Marcelo e Getúlio.....	153
3.3 <i>Mise en scène</i> e corpo no cinema: as “narrativas sensoriais” em seus diálogos com <i>Tio Boonmee, que pode recordar suas vidas passadas</i> e <i>Hermético</i>	158
CONSIDERAÇÕES FINAIS	163
REFERÊNCIAS	168
ANEXO.....	173

INTRODUÇÃO

Nesta introdução, procuramos compartilhar reflexões e observações acerca de certas tendências na recepção do cinema pelo público e por uma parcela de críticos e teóricos que foram analisados e resultaram nesta dissertação. São reflexões e observações do autor desta dissertação que ajudam a demonstrar porque os assuntos a serem abordados por nós seriam contribuições relevantes para a área do cinema.

Esta pesquisa busca, no estudo da *mise en scène* cinematográfica e sua problematização dentro das estéticas contemporâneas no cinema do século XXI, contribuir para jogar luz na multiplicidade de expressões existentes na arte cinematográfica. Multiplicidade essa que diz respeito não somente aos caminhos estilísticos voltados a contar uma história, mas também às maneiras de encadear imagens no cinema que não criam uma narrativa com essas imagens sequenciadas. Normalmente, a narrativa de um cinema contador de histórias está somente em função do cumprimento de uma estrutura dramática com começo, meio, fim e que desenvolve tramas, viradas e clímax que culminam num desenlace com sentido mais preciso ou que pode deixar alguns pontos em aberto, gerando ambiguidades e incertezas.

Essas ambiguidades e incertezas trabalhadas em um cinema que conta histórias são diferentes daquelas empregadas no cinema que não conta histórias e que, na maioria das vezes, está interessado em produzir um outro tipo de experiência estética no seu observador¹. É a experiência estética consequente a exploração das potencialidades plásticas nas imagens pela obra audiovisual, quando o encadeamento (dessas imagens) manipulado pela obra não está

¹ Nesta dissertação, apropriamo-nos do uso empregado por Jonathan Crary (2012) da palavra observador (no lugar de espectador). “A maior parte dos dicionários faz pouca distinção semântica entre as palavras ‘observador’ e ‘espectador’, e o uso comum em geral as converte em sinônimos. Escolhi o termo *observador* sobretudo por suas ressonâncias etimológicas. Diferente de *spectare*, raiz latina de ‘espectador’, a raiz de ‘observar’ não significa literalmente ‘olhar para’. Espectador também carrega conotações específicas, especialmente no contexto da cultura do século XIX, que prefiro evitar – concretamente, aquele que assiste passivamente a um espetáculo, como em uma galeria de arte ou em um teatro. Em um sentido mais pertinente ao meu estudo, observar significa ‘conformar as próprias ações. Obedecer a’, como quando se observam regras, códigos, regulamentos e práticas. Obviamente, um observador é aquele que vê. Mas o mais importante é que é aquele que vê em um determinado conjunto de possibilidades, estando inscrito em um sistema de convenções e restrições. Por ‘convenções’ sugiro muito mais do que práticas de representação. Se é possível afirmar que existe um observador específico do século XIX, ou de qualquer outro período, ele somente o é como efeito de um sistema irredutivelmente heterogêneo de relações discursivas, sociais, tecnológicas e institucionais. Não há um sujeito observador prévio a esse campo em contínua transformação” (CRARY, 2012, p. 15).

atrelado a passar informações estritamente ligadas ao cumprimento de uma estrutura dramática na qual a história contada encontra-se sustentada.

Entretanto, o cinema que não conta histórias, que não aparenta constituir-se de uma narratividade, que não se ampara na conexão entre duas imagens somente visando transmitir as informações necessárias ao cumprimento de uma estrutura dramática, normalmente não costuma estar no centro dos exemplos das definições sobre o que é cinema ou sobre o que é um cinema rico em experiência estética. Majoritariamente, os discursos que falam sobre o “bom”² cinema têm tendência a situá-lo como uma arte contadora de histórias. Os motivos para certo filme³ ser “bom” ou “ruim”, dentro da maioria dos discursos sobre cinema, giram em torno das maneiras como o filme soube desenvolver as tramas, os acontecimentos, as viradas e os personagens através de imagens. Ou, também, dos modos como esse desenvolvimento narrativo e dramático soube surpreender, gerar expectativas, mostrar (através dos personagens) comportamentos e complexidades psicológicas acerca das subjetividades dos indivíduos e temáticas.

Vale reparar, em premiações como a premiação estadunidense, Oscar, veicula a constante referência aos cineastas assemelhando-os a contadores de histórias.

É possível perceber o número considerável de discursos que sutilmente cobram das obras audiovisuais o desenvolvimento de narratividade e uma estrutura dramática, quando percorremos comentários de usuários em plataformas como o IMDB⁴. Nos comentários sobre filmes de diretores cujos caminhos estilísticos desvencilham-se das construções cinematográficas que contam histórias, repetem-se argumentos que explicam os pontos negativos do filme por: ausência de um percurso fundamentado na trama de uma história (*storyline*), personagens superficiais e unidimensionais que não apresentam uma complexidade psicológica, inexistências

² Empregamos os adjetivos bom e ruim entre aspas, pois, na perspectiva adotada nesta dissertação, não desejamos cair numa crítica que qualifica as obras segundo critérios de notas ou procedimentos semelhantes, aos quais as determinações de obra boa ou ruim afiliam-se. Compreendemos a existência de obras cujas experiências estéticas são mais ricas que outras, e isso deve-se bastante ao quanto essa obra cumpre e entrega-se inteiramente à sua proposta estética. E, por extensão, o quanto essa obra complementa o projeto estético de seu artista.

³ Empregamos a palavra “filme” nesta dissertação não no sentido do material – a película –, mas no seu uso popular e coloquial, também empregado na crítica e teoria de cinema dizendo respeito à obra audiovisual, obra cinematográfica etc. Então, dizer “filme” refere-se à obra, que pode ser realizada tanto no suporte orgânico da imagem em película quanto no virtual da imagem digital.

⁴ IMDB (Internet Movie Database) é a plataforma mais conhecida que disponibiliza dados sobre grande parte da produção audiovisual mundial. Os usuários do IMDB podem conferir notas aos filmes como também escrever textos críticos sobre determinada obra cinematográfica.

de acontecimentos, cenas despropositadas e que não levam a nenhum lugar dentro da narrativa (no sentido de não possuírem função dentro do filme). Vemos majoritariamente esses tipos de comentários quando pesquisamos, dentro da comunidade do IMDB, por filmes de Apichatpong Weerasethakul, Tsai Ming Liang, Naomi Kawase, Claire Denis, Harmony Korine, Mati Diop, entre outros diretores e diretoras que não intencionam contar histórias.

O parâmetro desses comentários é baseado em noções de roteiros voltados a uma estética clássica no cinema. Roteiros que possuem embasamento em estruturas de começo, meio e fim, norteadas por pontos de virada na narrativa e curvas dramáticas que resultam num desenlace derradeiro. O problema desses comentários é que eles não reconhecem as próprias propostas das obras que, desde o início do filme, demonstra não estar interessada em desenvolver uma narrativa com seus modos de relacionar planos. São comentários que refletem mais um desejo do indivíduo sobre a obra que queria fruir.

Não é raro depararmo-nos com análises críticas que empregam a palavra roteiro na ordem de um sinônimo para concentrar todas as operações estéticas que uma obra cinematográfica mobiliza para construir um filme. Operações que vão da atividade do diretor de fotografia até o trabalho do editor e mixador de som, na pós-produção.

Esse viés de análise que sintetiza a expressão da obra pelo roteiro possui uma tendência a criar análises que julgam cada operação estética de um filme separadamente. São aqueles típicos comentários que vão separando cada competência de um filme: o roteiro é ótimo, a fotografia é mais ou menos, a trilha sonora também e assim por diante até chegar à montagem. A análise que compartimenta cada competência não procura perceber o filme a partir de sua proposta estética, pelo modo como ele explora todos esses elementos conjuntamente em torno dela.

Não desejamos diminuir a importância do roteiro para um filme, mas ilustrar, nesse emprego do roteiro como sinônimo dos procedimentos estilísticos de uma obra cinematográfica, a tendência a visualizar o cinema como uma arte que deve contar histórias para atingir uma experiência estética rica.

Sem contar que quando tais comentários assumem o roteiro desse modo, eles estão veiculando um entendimento também limitado de roteiro no cinema. Pois sabemos que há outros tipos de escrita de roteiro para o cinema, não relacionadas a uma estrutura de jornada de um

personagem, para servir a um filme que não pretende contar histórias.

No entanto, a contradição das compreensões de cinema que determinam este no dever de contar histórias, manifesta-se até para o cinema predominante de narrativa. Pois os elementos que a enriquecem esteticamente, no campo de sua construção estilística, e no campo da experiência estética provocada no observador não se devem somente ao roteiro, mas aos modos como o filme articulou em imagens a história. Muito do que contribui para a riqueza da experiência e do estilo de um filme de gênero, por exemplo, está na maneira pela qual essa obra cinematográfica soube articular o mostrado e o não mostrado por essas imagens, trabalhando detalhes e criando atmosferas que conseguem nos fazer entrar em contato com a obra de um novo modo – mesmo já sabendo e antecipando o que irá acontecer nessa obra, mesmo conhecendo as operações recorrentes num tipo de história (seus clichês diversos).

“... os espectadores [...] concentram-se nos rostos, nos diálogos, nos gestos, tentando avaliar sua pertinência para o desenrolar da trama. Entretanto, os rostos (e os corpos), as palavras (e seus efeitos) e os gestos (e sua coreografia) são linhas diferentes do mesmo bordado. A cada momento, em grande parte do cinema narrativo, a ficção é orquestrada para nosso olhar pela encenação cinematográfica, que é construída para informar, manifestar ou simplesmente encantar visualmente. Somos afetados, mas não percebemos” (BORDWELL, 2009 *apud* SILVA, 2014, p. 67)

O que o fragmento, acima, extraído de David Bordwell ajuda a nos indicar nos cinemas mais predominantemente narrativos (que contam histórias) são os modos que esses elementos ligados a potências plásticas dos corpos dos personagens em cena, conforme são compostos dentro das imagens, e a potências relativas às manifestações de presenças⁵ desses corpos ou elementos outros inseridos nessas imagens carregam importância na construção do filme. Contudo, essas potências estão imbricadas dentro de uma organização precisa de sentidos, que nos conduzem (na posição de observadores) a apenas “avaliar sua pertinência para o desenrolar da trama” (BORDWELL, 2009 *apud* SILVA, 2014, p. 67).

Em outras palavras, é mais decisivo para uma obra cinematográfica os caminhos pelos quais seu estilo compõe e articula as imagens moventes (que a partir de 1930, aproximadamente, tornam-se imagens moventes e sonoras). Susan Sontag (1987) já criticava a tendência a

⁵ Entraremos mais no conceito da palavra presença e suas variações empregadas nesta dissertação, a partir do capítulo 2, fundamentando-se nas discussões trazidas por Hans Ulrich Gumbrecht (2010, 2011).

interpretação excessiva das obras de arte, a busca por elucidar um conteúdo que diz alguma coisa. Essa tendência, nos dias atuais, culmina numa cobrança sutil de que a obra necessite veicular um conteúdo. Sontag já observava sobre, no cinema, haver “sempre algo mais para captar do que conteúdo (...). Pois o cinema, ao contrário do romance, possui um vocabulário de formas – a tecnologia explícita, complexa e discutível dos movimentos de câmera, da montagem e da composição do quadro que faz parte da feitura de um filme” (SONTAG, 1987, p. 21).

E, raramente, discutimos sobre esses modos de compor e articular um filme, dando mais atenção à construção da narrativa por seus acontecimentos e detalhes da ordem de uma construção dramática. Detalhes relativos aos elementos próprios de um roteiro estruturado em noções clássicas do cinema, e não às sonoridades ou plasticidades das imagens, entre outras qualidades que costumam ser deixadas de lado em muitas das análises críticas acerca de obras voltadas aos cinemas das salas de exibição⁶.

O aspecto mais radical e preocupante dessa tendência a compreender as expressões cinematográficas como obras necessariamente atreladas a uma narratividade que desenvolve uma história aparece quando vemos comentários que, sutilmente, aparentam cobrar um desenvolvimento de tramas, viradas, clímax e, de mesma maneira, o desenvolvimento psicológico dos personagens e, conseqüentemente, suas resoluções e fechamentos da obra.

Essa tendência reflete, ao mesmo tempo, um certo comportamento enraizado nos indivíduos de tudo interpretar ou de cobrar que a obra apresente ao público interpretações definidas, sentidos fechados e nítidos. Cobra-se, sutilmente, uma obra cinematográfica que produza uma grande quantidade de “conteúdos” (SONTAG, 1987).

Embora a corrente evolução de muitas artes pareça nos distanciar da ideia de que uma obra de arte é fundamentalmente seu conteúdo, essa ideia continua exercendo uma

⁶ As obras audiovisuais, as obras cinematográficas, os filmes discutidos por nós nesta dissertação são os filmes criados no especificamente no formato para ser projetados/reproduzidos nas salas de exibição ou por meio de aparelhos reprodutores, de serviços de *streaming* ou *on demand* (como Netflix, Amazon Prime, Mubi etc.) que veiculam obras nas quais se propõem que o comportamento e o ambiente da sala de exibição sejam repetidos pelo observador no ambiente doméstico (ou outro ambiente no qual o observador encontra-se). Tais obras são opostas às obras audiovisuais não centradas nas salas de exibição: videoarte, videoinstalação, videoperformance etc. Embora as obras centradas nas salas de exibição e as obras não voltadas às salas de exibição provoquem experiências estéticas divergentes nos seus observadores, ambas são cinema e, conseqüentemente, produzem diálogos entre si. Para um conhecimento mais aprofundado dos contrastes entre essa relação, Cf. YOUNGBLOOD, 1970; DUBOIS, 2004; MACHADO, 1997; MELLO, 2008.

extraordinária hegemonia. Quero sugerir que isso se dá porque a ideia se perpetua agora sob o aspecto de uma certa maneira de encarar a obra de arte profundamente arraigada na maioria das pessoas que encaram com seriedade qualquer uma das artes. O que implica a excessiva ênfase na ideia do conteúdo é o eterno projeto da interpretação, nunca consumado. E, vice-versa, é o hábito de abordar a obra de arte para interpretá-la que reforça a ilusão de que algo chamado conteúdo de uma obra de arte realmente existe (SONTAG, 1987, p. 13)

Entretanto, quando procuramos enxergar as expressões no cinema segundo a proposta estética de uma obra e o projeto estético de seu diretor, damos-nos conta da multiplicidade de caminhos estilísticos existente nessa arte. E percebemos que nem todos eles necessitam seguir os caminhos de um desenvolvimento dramático clássico ligado à história contada, que nos pedem, ao longo do filme, para substituir a relação entre uma imagem anterior e uma imagem posterior por um sentido fixado nelas. Sentido que, por sua vez, diz alguma informação necessária, um conteúdo preciso, para o observador apreender a história contada. Contudo, a tendência crescente ligada à interpretação indicada por Susan Sontag (1987) ainda permanece quando vemos os discursos que aparentam não fazer o movimento de perceber a proposta estética da obra, e sim esperar uma determinada experiência estética ligada a construções no cinema de norte mais clássico.

O imenso sucesso atual das obras cinematográficas seriadas (tais como *Breaking Bad*, 2008 – 2013) ou dos filmes que exploram as estéticas de super-heróis (tais como *The dark knight*, 2008) mesmo na sua variedade estilística e nas diferentes elaborações de uma narratividade trabalhada por essas obras; ainda estamos lidando com um cinema que retoma um pensamento clássico de expressão, fundamentado no gesto de contar uma história e na exploração das estruturas de gêneros ficcionais no cinema. Ou seja, estamos falando de filmes que satisfazem nosso desejo por interpretar, buscar sentidos e determinar sentidos as coisas. O que nos preocupa desta tendência, em suma, é que ela veicula um discurso cujos olhos estão vedados em relação a multiplicidade de caminhos estilísticos existentes no cinema, além dos caminhos de norte clássico. Instigando um tipo de interpretação responsável mais por indicar “uma insatisfação (consciente ou inconsciente) com a obra, um desejo de substituí-la por alguma outra coisa” (SONTAG, 1987, p. 19).

Com a preocupação de elucidar a existência dessa multiplicidade de expressões no cinema, que operam tanto em função de uma narratividade contadora de histórias quanto em função de

uma plasticidade provocadora de sensações e afecções no público, desenvolvi um ensaio de iniciação científica entre os anos de 2014 e 2015, sob orientação da professora doutora Edilamar Galvão da Silva, com o título *Os conceitos de fruição e exploração da mise en scène no cinema*. Nele, observamos que a articulação de imagens no cinema operada através da *mise en scène* assemelhava-se às operações dos narradores. Haviam expressões nas quais a *mise en scène* aproximava-se dos procedimentos dos narradores do romance, e outras expressões que guardavam mais semelhança com os procedimentos dos narradores orais. Para isso, fundamentamo-nos no ensaio “O narrador” (2012), de Walter Benjamin. Esses diferentes narradores cinematográficos, pelos seus modos de articular imagens através da *mise en scène*, induziam o espectador a fruir as imagens conforme suas propostas estéticas.

Os modos de articulação da *mise en scène* contrastavam-se entre dois polos: um no qual predomina a exploração icônica da imagem, a qualidade em si desta; outro no qual impera a exploração simbólica da imagem, a relação de sentido entre as imagens em sua função de representar, conseqüentemente, norteadas por uma convenção implícita na manipulação do filme.

Nesta pesquisa de mestrado, partimos dos estudos desenvolvidos na iniciação científica no intuito de continuar a contribuição para a elucidação da multiplicidade estética existente no cinema das salas de exibição, que não gira unicamente em torno da intenção de contar uma história. Juntamente a essa noção, está o entendimento de que a experiência estética do público com uma obra cinematográfica encontra-se ligada aos modos dessa obra articular suas imagens.

Nesta dissertação, procuramos tornar o recorte da iniciação científica um pouco mais concentrado e específico, mas sem prejudicar as complexidades relativas às intenções discutidas nos parágrafos acima. Portanto, especificamos um aspecto comum (sutilmente discreto diante das experiências estéticas) ressoante em ambos os direcionamentos de fruição do público discutidos na iniciação científica: os “efeitos de presença” (GUMBRECHT, 2010, 2011) do corpo na composição da imagem (o corpo no campo da imagem) e os “efeitos de presença” da própria imagem na sua articulação, ou seja, a *mise en scène* cinematográfica compreendida para além da composição dentro do plano, englobando também a articulação desses planos. Analisar a obra cinematográfica nos seus modos de articular suas imagens significa investigar também como essa obra trabalha conjuntamente, pelos planos e seus respectivos enquadramentos, as outras operações estéticas envolvidas num filme (fotografia, arte, som, montagem de imagem e

de som etc.). Portanto, quando falamos de uma articulação de imagens, estamos incluindo nessa articulação de imagens: os planos e seus respectivos enquadramentos que, junto das outras operações estéticas que também interferem na construção de um filme, são responsáveis por compor as imagens dentro de uma obra cinematográfica.

Devido ao entendimento de articulação de imagens mencionado, a *mise en scène* no cinema mostrou-se um ponto importante de interesse para guiar as investigações nesta pesquisa. Afinal, muitas das noções que enxergam nas maneiras específicas de se articular as imagens no cinema o gesto responsável por canalizar as diversas potencialidades estéticas dessa arte, encontram-se nas diferentes formulações feitas por críticos e teóricos sobre a *mise en scène* cinematográfica, ao longo da história do cinema. Além do mais, as discussões acerca das crises que envolvem a *mise en scène* no cinema, também resultam por revelá-la enquanto uma operação que articula imagens. Por isso, investigaremos as definições de *mise en scène* e suas desconstruções.

Para tanto, concentramo-nos nas estéticas contemporâneas do século XXI que se afiliam a um cinema de “narrativas sensoriais” (GONÇALVES, 2014), pois as obras cinematográficas que exploram tais narrativas estão localizadas num tipo de cinema das salas de exibição posicionado numa zona limítrofe entre este cinema e os cinemas das videoinstalações, e são capazes de ressignificar aspectos anteriormente estabelecidos na sétima arte. Os deslocamentos provocados podem ser vistos nas transmutações da *mise en scène* cinematográfica (as crises de seu conceito) e suas implicações com temáticas relativas ao corpo (na imagem e o corpo criador que produz a imagem). Não à toa, focalizar nossa discussão sobre essa zona limítrofe permite-nos mostrar o cinema na sua multiplicidade estética.

Por conta do recorte desta pesquisa, não nos aprofundaremos demasiadamente nas expressões cinematográficas que se pautam predominantemente por uma narratividade contadora de histórias. Normalmente, muitos dos diretores que se afiliam a esse caminho estilístico retomam pensamentos clássicos de expressão no cinema e os atualizam conforme implicações de suas próprias épocas. Há muitos diretores que executam tais atualizações de maneiras bastante interessantes, tanto por caminhos que exploram gêneros cinematográficos quanto por caminhos que não seguem gêneros ou operam na sua constante mistura, a exemplo das filmografias de David Fincher (*Zodíaco*, 2007), James Gray (*Os donos da noite*, 2007), Clint

Eastwood (*O caso Richard Jewell*, 2019), Quentin Tarantino (*Django livre*, 2011), Joel e Ethan Coen (*Onde os fracos não tem vez*, 2008), Pedro Almodóvar (*A pele que habito*, 2011), Erick Zonka (*Julia*, 2008) e Bong Joon-Ho (*Parasita*, 2019).

Também selecionamos os diretores cujas expressões operam pelas ditas “narrativas sensoriais” (GOLÇALVEZ, 2014)⁷. Durante esta dissertação, então, procuramos trazer obras cinematográficas de diferentes países e caminhos estilísticos variados até chegar ao *corpus*, composto por *Tio Boonmee, que pode recordar suas vidas passadas* (2010, Tailândia), de Apichatpong Weerasethakul, e *Hermético* (2017, Brasil), de Henrique Nogueira Neme.

No capítulo 1, percorreremos as discussões que conceitualizaram o gesto de colocar em cena no cinema e as diversas crises que ressignificaram a *mise en scène* cinematográfica, geradas por obras cujas expressões já operavam uma construção que não aparentava compor-se através de cenas. Discutiremos essas diversas transformações da encenação, suas diferentes formas de apresentação, até chegarmos às novas problematizações acerca do conceito de *mise en scène* nos cinemas contemporâneos do século XXI. Veremos que as formulações sobre a *mise en scène* e as crises que provocaram as desconstruções dela veicularam perspectivas nas quais ela foi mostrada enquanto sinônimo da articulação de imagens constituinte das expressões no cinema.

No capítulo 2, aprofundaremos o que se compreende por corpo nas discussões desta dissertação, olhando mais especificamente o corpo estendido no gesto de articulação de imagens que compõe um filme através de sua relação com o corpo inserido dentro do campo da imagem.

No capítulo 3, analisaremos mais detalhadamente as relações entre corpo e a articulação em imagens no cinema que constroem as “narrativas sensoriais”, utilizando sequências retiradas dos filmes *Tio Boonmee, que pode recordar suas vidas passadas* (2010)⁸, de Apichatpong Weerasethakul, e *Hermético* (2017)⁹, de Henrique Nogueira Neme.

Acreditamos que o percorrer do caminho desenhado por estes três capítulos, focalizando nas estéticas contemporâneas do século XXI de obras desvencilhadas de operações clássicas de expressão no cinema, contribuirá para tornar mais visível e inteligível um outro caminho de

⁷ A discussão sobre este conceito será apresentada no capítulo 1 desta dissertação.

⁸ Link de acesso ao fragmento: <https://vimeo.com/642447124>

⁹ Link de acesso ao fragmento: <https://vimeo.com/276545784>

cinema que não costuma ser muito compartilhado ou comentado. O resultado disso é expor a multiplicidade estética que existe dentro do cinema das salas de exibição. Não somente, acreditamos que este percurso ajudará a contribuir para o estímulo de uma crítica em função de despertar nossos sentidos, ao procurar analisar a obra pela sua proposta.

Na contemporaneidade, mais do que antes, nossos sentidos encontram-se tão adormecidos e anestesiados pelo excesso e pela aceleração gradativa da veiculação de informações, das cobranças e coerções devidas a um funcionamento da sociedade em torno do mercado, entre outros aspectos não positivos que existem dentro de um caos constante de enunciações as quais entramos em contato que nos direciona ao enfraquecimento de nossa experiência sensorial. Para o observador do século XXI, situado nesse contexto, é mais de nunca necessário a existência de uma crítica de cinema que valorize os caminhos estilísticos da obra cinematográfica articular suas imagens que provocam, em sua experiência estética, sensações e afecções. Ao invés de uma crítica que cobra mais conteúdo. Articulação que é múltipla e constrói filmes que contam histórias e filmes que se desvencilham do gesto contador de histórias.

Agora a interpretação pressupõe a experiência sensorial da obra de arte, e avança a partir daí. Agora, isto não pode mais ser considerado um pressuposto. Pensemos na mera multiplicação das obras de arte que se oferece a cada um de nós, acrescentada aos sabores, odores e visões conflitantes do ambiente urbano que bombardeiam nossos sentidos. A nossa é uma cultura baseada no excesso, na superprodução; a consequência é uma perda constante da acuidade de nossa experiência sensorial. Todas as condições da vida moderna – sua plenitude material, sua simples aglomeração – combinam-se para embotar nossas faculdades sensoriais. E é à luz das condições de nossos sentidos, das nossas capacidades (e não das de outra época), que a tarefa do crítico deve ser avaliada (SONTAG, 1987, p. 23).

Há um outro ponto importante de expor neste capítulo introdutório. E diz respeito as reflexões que aqui serão articuladas.

As abordagens dos assuntos discutidos nesta pesquisa são sempre caros a mim, devido a minha formação como profissional e artista de cinema. Portanto, uma reflexão moveu a escrita da minha pesquisa de mestrado e que explica porque em dados momentos passarei a voz do discurso para a primeira pessoa, tal qual emprego neste presente parágrafo.

O “cineasta que se considera um artista pensa em sua arte para as finalidades da arte: o cinema pelo cinema, o cinema para dizer o mundo” (AUMONT, 2004, p. 8). Independentemente de quando comentamos as obras de nossa própria autoria, estamos pensando a arte dentro da qual trabalhamos e nos relacionamos. Pensar a arte para explorá-la de maneira cada vez mais livre e rica. Expor um pensamento sobre a arte é uma forma de contribuir para que artistas compreendam os pensamentos e escolhas que envolvem as operações de seus estilos, de suas expressões, de seus procedimentos, por tirá-los de um lugar abstrato. Nesse sentido, a reflexão de um cineasta sobre sua obra ou sobre a obra de outro cineasta pode ter “posições teóricas espontâneas que refletem as concepções dominantes em seu meio” (AUMONT, 2004, p. 13). No capítulo 3, portanto, quando discorrer sobre o curta-metragem de minha autoria, *Hermético* (2017), estarei expondo reflexões na qualidade de uma “posição teórica espontânea” (AUMONT, 2004).

Em razão disso que acredito sobre o pensamento teórico na arte ajudar na liberdade de expressão dos artistas. E por isso, também, que procuro veicular nesta dissertação reflexões que contribuem para mostrar uma complexidade estilística no cinema referente a multiplicidade de caminhos e possibilidades de expressão nessa arte. Portanto, quando eu falo de um cinema desvencilhado de uma narratividade contadora de histórias, estruturada num caminho que retoma pensamentos clássicos de expressão no cinema; não o faço na intenção de reduzir ou não reconhecer as riquezas na experiência estética de obras cinematográficas que contam histórias. Mas de somar a este tipo de cinema já bastante comentado, aclamado e veiculado; a existência de caminhos outros que não retomam um pensamento clássico de construção no cinema, que conta histórias, e são também ricos em sua experiência estética. Ajudar a tornar essa coexistência de caminhos mais evidente é, na verdade, um modo de contribuir para compreensões mais amplas e não totalizantes acerca da arte cinematográfica.

CAPÍTULO 1

MISE EN SCÈNE: PASSAGENS DO CINEMA CLÁSSICO AO CINEMA CONTEMPORÂNEO E SUAS FORMAS DE APRESENTAÇÃO NO SÉCULO XXI

Entre as possíveis traduções da locução francesa *mise en scène* estão “colocar em cena”, “pôr em cena” e “encenação”. No desenvolver do capítulo 1, intercalaremos o termo no original em francês com suas traduções para o idioma português. A noção de *mise en scène* trazida para esta pesquisa tem início no momento em que ela é compreendida em suas transmutações ao longo da história do cinema, mais especificamente relacionada ao campo da linguagem, considerando-a em suas relações com o corpo.

No cinema, *mise en scène* diz respeito ao que desenvolveremos como “corpo do filme” compreendido como extensão do corpo criador de seu diretor (SILVA, 2011, 2005), enquanto relação de problematização da história da *mise en scène* cinematográfica e suas formas de apresentação no século XXI. Dessa forma, questões sobre a natureza de suas transmutações ao longo da história do cinema surgem como um problema central para pensarmos a linguagem da *mise en scène* na atualidade.

Se o colocar em cena no cinema clássico está relacionado à manipulação de planos e seus respectivos enquadramentos para ordená-los, conferindo uma forma (na conotação do seu significado) ao mundo e, simultaneamente, transmitindo um pensamento de seu diretor, a *mise en scène* cinematográfica, a partir do cinema moderno até suas manifestações atuais na contemporaneidade do século XXI, propõe pensarmos o corpo no cinema no sentido de expandir a sua linguagem.

Desde o início do século XX, inúmeros recursos proporcionados pela câmera são incorporados à encenação no cinema. As potências criativas desses recursos os levaram a ser analisados com complexidade ao longo dos anos, olhando-os na qualidade de ferramentas inerentes à expressão dessa arte. Esses recursos e ferramentas que comentamos são, na verdade, o que se compreende hoje como termos técnicos importantes à concepção de uma obra fílmica: o plano, o quadro, entre outros elementos que mostravam suas caras já lá atrás, no período

denominado “primeiro cinema” (1895-1913/1915)¹⁰. Contudo, a terminologia técnica a que nos referimos foi definida de modo mais claro no decorrer das experimentações realizadas nesses primeiros anos do cinema, conforme iam sendo descobertas suas funções estilísticas, ao mesmo tempo que a linguagem do cinema aproximava-se de sua estética clássica¹¹: explorando a conexão entre dois planos na intenção de desenvolver uma narratividade contadora de histórias.

Os ditos recursos proporcionados pela câmera tornaram-se parte de uma nomenclatura técnica pertencente à prática cinematográfica, assim como a análise crítica e teórica do cinema. O plano, o quadro, o campo da imagem, o fora de campo da imagem e os movimentos de câmera ganharam definições que complementam a percepção de seu emprego no fazer cinematográfico. Conseqüentemente, dialogando e influenciando o cinema até hoje por serem ferramentas inerentes à expressão da arte cinematográfica e, portanto, à discussão do gesto de pôr em cena enquanto linguagem.

Há uma intersecção nebulosa entre os termos técnicos dentro de seu emprego na realização dos filmes e os utilizados nos estudos teóricos acerca das estéticas fílmicas. Esses termos, quando não contextualizados no ambiente profissional (relativo às etapas e processos de produção fílmica), ao ser empregados no domínio teórico, podem mostrar-se demasiadamente amplos. Certas situações, portanto, pedem uma localização dessa nomenclatura técnica¹² no sentido de situar seu emprego na teoria. Nesta primeira seção, nossa intenção é contextualizar os principais

10 Tradução de *early cinema*, denominação em língua inglesa para esse período na história do cinema. Seu estudo costuma identificar dois momentos diferentes: a fase denominada “cinema de atrações” (aproximadamente entre 1895 e 1906/1907), na qual a linguagem cinematográfica ainda é compreendida enquanto continuidade dos brinquedos ópticos e dos espetáculos populares presentes nas feiras de variedades, nos *vaudevilles*, nos cafés, nos teatros burlescos, nos espetáculos de fantasmagoria, lanterna mágica, entre outras formas de divertimento popular; e a fase denominada “período de transição” (aproximadamente entre 1906/1907 e 1913/1917), na qual o cinema começa a formalizar sua linguagem mais próxima ao formato que conhecemos hoje, voltado às salas de exibição. Cf. COSTA, 2005, 2006; MACHADO, 1997.

11 O cinema clássico costuma ser situado aproximadamente entre o período no qual as obras cinematográficas consolidam seu formato voltado às salas de exibição – 1913/1915 e 1955/1958 –, quando se identificam manifestações de expressões no cinema cujo pensamento aparenta romper com os caminhos clássicos de expressão no cinema. Cf. BORDWELL; THOMPSON, 2003; COUSINS, 2013.

12 Jacques Aumont (2003, 2012a) aponta alguns impasses entre os entendimentos dos teóricos e os dos praticantes do cinema quanto a certos termos. Os estudos estéticos do cinema abarcam muitos termos de ordem técnica, isto é, que originalmente são utilizados pelos profissionais de cinema nas etapas relativas à execução da produção fílmica: preparação, pré-produção, filmagem no *set* (a produção propriamente dita) e pós-produção (a finalização do filme). Nas reflexões teóricas, ao contrário do ambiente profissional das etapas de realização, esses termos técnicos, por vezes, revelam-se demasiadamente amplos e imprecisos. Isso é consequência da multiplicidade da exploração desses termos técnicos pelas obras e do fato de suas conceituações derivarem de outras artes. Então, pela teoria, os termos técnicos passam a ser problematizados. Há outras perspectivas sobre esses termos no que tange às suas utilizações (AUMONT, 2012a).

termos e conceitos que serão empregados nesta dissertação.

A contextualização a seguir não visa definições totalizantes dos termos e, sim, determiná-los conforme o sentido em que ele será empregado nos estudos sobre a estética do cinema – dando abertura a entendimentos que demonstram a própria complexidade da abrangência desses termos, aproximando-nos de suas funções criativas nas obras.

Atualmente, as transmutações no campo da *mise en scène* no cinema intensificam-se e ampliam relações entre cinema e corpo. Nesse sentido, é importante, para compreendermos o presente fenômeno de transmutação da *mise en scène* no século XXI, atentarmos para as relações entre três elementos: o gesto produzido pelo corpo criador do diretor que constituiu o corpo do filme, a articulação imagética de planos e seus enquadramentos e o corpo no filme (o corpo dentro da imagem que é construída na composição desse plano).

Obras realizadas para o cinema exploram as imagens na sua relação sequencial com outras imagens. Em outras palavras, as obras expressam-se através de sequências de imagens, sendo articuladas dentro de determinada duração¹³. Nossa fruição dessas obras, como observadores, está constantemente direcionada pela construção trabalhada pela expressão do filme, executada dentro de uma duração determinada em horas (longa-metragem) ou minutos (curta-metragem e média-metragem). Por isso, em suma, é necessário percorrer uma breve contextualização acerca da terminologia técnica do cinema e suas problematizações conceituais.

Desenvolveremos, a seguir, breves reflexões sobre as definições que envolvem alguns dos termos técnicos empregados na prática e no estudo do cinema. Isso possibilita-nos desenvolver uma compreensão sobre reconfigurações da *mise en scène* na história do cinema, com o objetivo de apresentar, na sequência, noções introdutórias sobre o corpo no cinema.

13 Além da própria imagem em movimento ser, de fato, uma sequenciação de imagens estáticas, podemos verificar nos estudos do primeiro cinema, relativos ao período do cinema de atrações (1895-1906/1907), que já nessa época os filmes eram projetados dentro de uma sequência de “vistas” autônomas. Existia, portanto, uma sequenciação de imagens, porém elas não eram articuladas visando uma relação narrativa, no intuito de contar uma história ou produzir sentidos na conexão de duas imagens. Essa é uma das problematizações trazidas por André Gaudreault e Tom Gunning, entre outros estudiosos das linguagens desse período. Muitas das imagens no primeiro cinema são exploradas enquanto fragmentos autônomos, o que configura a compreensão de que a sequenciação de imagens nas projeções de filmes neste período era uma série de “vistas” autônomas. Essa característica, não por acaso, induzirá muitos críticos e teóricos do cinema a notar uma retomada, ao longo da história do cinema, de certos pensamentos estilísticos do primeiro cinema nas expressões que criam rupturas com procedimentos clássicos de expressão – por muitas dessas expressões aparentarem retomar modos de explorar as imagens enquanto “vistas” autônomas. Cf. COSTA, 2005, 2006; COUSINS, 2013; ELSAESSER, 1994; GUNNING, 1996; MACHADO, 1997.

1.1 Corpo do filme

O “corpo do filme” manifesta-se quando observamos o filme como extensão do corpo do diretor. Com isso, referimo-nos ao entendimento de Mônica Toledo Silva (2011) da obra cinematográfica como um “produto-processo, criada por um corpo em dadas situações espaço-temporais (e emocionais)” (SILVA, 2011, p. 106). A obra audiovisual é decorrente de um corpo criador, cujas ações são colaterais às suas imagens subjetivas. Mônica indica que o corpo, por encontrar-se num estado constante de ser, é tocado por estímulos existentes ao seu redor – no ambiente que habita. Logo, o corpo possui um estado de impermanência, pois suas ações e reações correlacionam-se com o que o cerca. A particularidade de cada corpo está ligada aos diferentes modos de ser atravessado pelo ambiente em que se encontra e das relações que desenvolve com este ambiente, ou seja, as relações de cada corpo com o mundo produzem “imaginação, memória e discursos particulares” (SILVA, 2011, p. 106). A obra fílmica é criada pela ação de um corpo criador; ela é uma obra construída por imagens desse corpo. Uma obra audiovisual assume-se como “um resultado provisório criado por um autor em condições específicas e transitórias – ou num contexto criativo único e ‘irrepetível’” (SILVA, 2011, p. 106).

“Percepção e ação estão atadas à paisagem corporal e a variação de reações emocionais é responsável pelas paisagens no corpo e no cérebro” (SILVA, 2011, p. 110). A autora parte de uma linha de pensamento (fundamentada em autores como António Damásio), na qual a relação entre corpo e ambiente evidencia uma relação complexa no corpo entre memória e consciência. A particularidade de cada corpo “imprime em cada gesto uma carga genética e cultural, e que age no contexto e em trocas de informações com o ambiente, se estende ao universo da criação audiovisual” (SILVA, 2011, p. 106).

Num filme, as imagens acabam por ser a extensão do corpo de seu diretor; são compostas por planos e seus respectivos enquadramentos. Essas imagens, além do mais, são articuladas ao longo da duração do filme, pois elas estão sempre se relacionando com outras imagens. É na relação das imagens, sequencialmente, que se produz a multiplicidade das obras audiovisuais. Outro ponto relacionado ao corpo criador: o diretor é quem direciona ao longo de todo o processo de realização da obra cinematográfica como as imagens desse filme devem ser articuladas.

Afinal, se os corpos também são múltiplos nos seus modos de se relacionar com o mundo e são afetados por essa relação, as criações artísticas produzidas por esses corpos, por serem suas extensões, carregam essa multiplicidade de caminhos expressivos. A obra cinematográfica, de certo modo, atravessa-nos com seu corpo; é resultante das imagens oriundas do corpo criador (diretor), que, na ação de seu gesto expressivo, corporifica suas imagens, levando-nos a uma possível reflexão de que a riqueza de uma obra deve-se ao quanto a expressão de seu criador soube cumprir a proposta de seu projeto estético ao longo da sua produção e da sua obra específica.

O filme é ação do autor, como a música e a dança são ações de seus executantes. As imagens são as representações do corpo do autor, expressos nos modos de organizar o filme: a direção, a montagem, a criação da narrativa no roteiro e/ou na montagem. A criação do autor da obra audiovisual são a imagem e o som: a sua performance. O produto performa: o filme (SILVA, 2011, p. 128)

Mônica Toledo Silva (2011) aponta como autor a figura do diretor cinematográfico, que também exerce suas ações sobre o roteiro e a montagem, além do exercício principal de sua função na filmagem, que é decidir como as imagens desse filme serão compostas em planos e enquadramentos. A pesquisadora, ao falar de um gesto desse diretor que conduz a concretização de imagens de seu corpo, suas “noções particulares, seu repertório de emoções e paisagens, em contato com o material do filme” (SILVA, 2011, p. 67), compreende uma qualidade performativa na expressão cinematográfica incluída “nos modos de organizar o filme”, isto é, a articulação em imagens que configura uma obra audiovisual.

Tudo que o corpo entra em contato vira imagem. Pensamento é imagem. Por isso associo os momentos da direção e da montagem de uma obra audiovisual com modos de organizar o filme, momentos de performatividade do autor. A ação do autor são suas noções particulares, seu repertório de emoções e paisagens, em contato com o material do filme, formulam seu sentido e forma. Suas imagens performam suas ações, e vice-versa. Ato de performatividade do autor se manifestam nos processos de comunicação possíveis com todo esse material disponível. (SILVA, 2011, p. 67)

Mesmo que existam expressões por meio das quais o processo da performatividade do diretor torna-se mais explícito ao longo do filme, concretizando um “pensamento-ação” (SILVA, 2011) sensível ao observador, é possível identificar nas maneiras particulares de cada diretor articular as imagens através dos planos e seus respectivos enquadramentos os modos infinitos de performar no filme e as imagens singulares de cada corpo criador. O corpo do diretor, então, na

busca por concretizar suas imagens, compõe um corpo imagético que é encarnado (formulando seu “sentido e forma”) no ato de “feitura da obra” cinematográfica, que acontece através da articulação das imagens que são produzidas pelo corpo de seu diretor.

Silva, contudo, dá foco a determinados caminhos de expressão no cinema e de articulação das imagens numa obra audiovisual nos quais o processo da performatividade do diretor torna-se mais explícito ao observador. Ela denomina esse tipo de obra como um “cinema do corpo”, no sentido da própria articulação da obra exprimir os processos correlacionados ao corpo do autor sentir sua experiência de mundo, exposição de procedimento que se apresenta enquanto um “pensamento-ação”:

O conteúdo de um cinema do corpo é espontâneo e sugere um pensamento-ação como modo de organização. Compreendendo a feitura da obra como uma expressão do pensamento através da imagem em movimento, percebemos alguns filmes como performances do corpo do autor. Performance é compreendida aqui como sequências de unidades momentâneas, que se dão necessariamente no corpo, lugar da impermanência e do movimento. (SILVA, 2011, p. 67)

Se cada corpo possui suas particularidades e caminhos próprios de expressar e gerar imagens, a extensão do corpo do diretor no filme, por consequência, também é plural e diversa esteticamente em suas manifestações. Logo, ele pode explicitar os procedimentos de seu pensamento-ação ou torná-los invisíveis. Ele pode “contar histórias” ou desenvolver sequências de sensações e afetos (sem nenhuma narratividade ou se apropriando de um fio narrativo – não desenvolvido ao longo do filme).

É necessário fazermos um parêntese, neste momento, para destacar dois pontos de vista diferentes inseridos no campo teórico desta dissertação.

Luiz Carlos Oliveira Júnior (2014) não enxerga no cinema contemporâneo (a partir dos anos 1990) obras cuja finalidade é organizar e dar forma a um pensamento. Porém, vê obras nas quais não há uma enformação, mas uma massa disforme que exprime blocos ou fluxos de afetos e sensações. Há aí um contraste entre sua pesquisa e a da Mônica Toledo Silva, pois esta enxerga a enformação de um “corpo” (por extensão do corpo criador) até nas obras contemporâneas, enquanto o primeiro vê a dispersão lenta e gradual desse “corpo” enformado a partir dos filmes que colocam o conceito de *mise en scène* em crise ao buscarem descontornar suas formas.

Ao entrar em contato com esses autores, decidimos somar os pontos de intertextualidade na pesquisa de ambos. Quando Mônica Toledo Silva indica a existência da concretização de um corpo nas obras audiovisuais que se assume enquanto extensão do corpo criador de seu diretor, ela aponta, nas obras onde essa qualidade é mais explícita, as zonas de acaso que agregam os aspectos transitórios, impermanentes, na sua experiência estética. O “pensamento-ação” discutido por Silva são expressões cujas propostas visam uma experiência estética que torne sensível ao observador coisas sem fechamento ou formas relacionadas ao campo das sensações e dos afetos (que discutiremos mais adiante).

Um pensamento complexo não se expressa de forma linear, e aqui se torna o eixo principal para o entendimento do filme como performance. Pensamento, razão, consciência, são móveis e não fixadas – não associadas a formas fechadas, escrituras. O pensamento complexo lida com aleatoriedades, alteridades, com papel modelador do acaso. Cada corpo encontra-se no fluxo com um ambiente que o reorganiza a todo instante e permite que ele crie e recrie suas memórias, perceba as imagens do mundo e conecte-as com as suas próprias. Importa como transformar seu conteúdo numa linha de pensamento. (SILVA, 2011, p. 115)

Mônica está se referindo ao mesmo lugar sem contorno comentado por Oliveira Júnior. Entretanto, na pesquisa dela, compreende-se que a produção de uma experiência estética capaz de aparentar uma ausência de forma é correlata a uma articulação de planos e enquadramentos que provocam a experiência estética de uma obra aparentemente sem contornos definidos. Há aí uma maneira de construção que dá abertura às brechas, aos inacabamentos condutores de incertezas, zonas fronteiriças. Contudo, ainda estamos diante das manifestações de um corpo criador.

O corpo compreendido na extensão do corpo criador do diretor é diferente do corpo no filme, isto é, os corpos inseridos dentro da imagem: os corpos dos atores, dos objetos e dos outros elementos que compõem com sua “presença” os ambientes no espaço delimitado pelo quadro. Porém, os corpos no filme também possuem sua importância, afinal eles fazem parte da imagem e são manipulados conjuntamente aos planos e aos enquadramentos dentro dos quais estão inseridos. O corpo no filme está sujeito às articulações ligadas às construções da linguagem audiovisual.

Perceber a extensão do corpo criador na articulação das imagens executadas pelas expressões cinematográficas é entender um “corpo do filme” enquanto linguagem audiovisual capaz de produzir experiências estéticas por diversos caminhos possíveis. É um corpo composto

por planos, enquadramentos, relações de campo, contracampo e fora de campo e, por fim, aberto às articulações inúmeras, seja para definir uma forma ou desmanchar essa forma; seja para afirmar as delimitações da *mise en scène* cinematográfica ou para colocá-las em xeque, levando junto a própria existência de uma *mise en scène*. Isso cria a pergunta: pode-se falar ou aplicar o conceito de *mise en scène* em todas as obras audiovisuais?

Tanto para compreender o conceito de *mise en scène* no cinema quanto para desconstruí-lo, é necessário entender as ferramentas, os recursos pertencentes à articulação das imagens no cinema que foram delimitados em termos técnicos empregados na prática e na teoria do cinema.

1.1.1 Corpo do filme: campo, fora de campo e contracampo

As imagens vistas por nós, observadores, no decurso do filme, ou seja, a porção da imagem visível (“concretizada” no espaço delimitado pela tela), especificamente a imagem “dentro da tela”, é o denominada “campo”. “Mais precisamente, como a imagem é limitada em sua extensão pelo quadro, parece que estamos captando apenas uma porção desse espaço. É essa porção de espaço imaginário que está contida dentro do quadro que chamaremos de campo” (AUMONT, 2012a, p. 21). Consequentemente, o prolongamento não visível do que observamos dentro do espaço delimitado pela tela é denominado “fora de campo”.

O fora de campo está, portanto, vinculado essencialmente ao campo, pois só existe em função do último; poderia ser definido como o conjunto de elementos (personagens, cenário etc.) que, não estando incluídos no campo, são contudo vinculados a ele imaginariamente para o espectador, por um meio qualquer. (AUMONT, 2012a, p. 24)

O “contracampo” acontece na relação entre imagens, quando a imagem anterior estabelece um campo. Um exemplo é um personagem conversar ou olhar em direção a algo fora de campo. Se a imagem posterior mostra esse fora de campo observado pelo personagem, isto é, com quem o personagem conversa ou o que ele olha, evidenciando o antes invisível, o prolongamento do campo num campo visível, temos então o contracampo. Em outras palavras: o contracampo só existe na relação definida entre o campo visível e sua conexão com um fora de campo, que é tornado visível (podendo solidificar-se por meio de cortes ou movimentos de

câmera).

O “contracampo” é uma figura de decupagem que supõe uma alternância com um primeiro plano então chamado de “campo”. O ponto de vista adotado no contracampo é inverso daquele adotado no plano precedente, e a figura formada dos dois planos sucessivos é chamada de “campo-contracampo”. (AUMONT; MARIE, 2003, p. 61-62)



Figura 1. O campo visual da imagem engloba a mulher, as árvores, o parque, o céu e tudo que está delimitado pelas bordas do quadro. Nesta cena, escutamos um barulho de bola colidindo contra a parede. Este som é entendido como fora de campo. Fonte: *frame* do filme *That Day, on the Beach* (1983).



Figura 2. A bola colidindo contra a parede é um som oriundo do que estava fora de campo da imagem anterior. No caso, esta imagem era o fora de campo. Agora, ao ser mostrada (colocada dentro de quadro), torna-se um campo visível. E, conseqüentemente, por estar ligada à continuidade visual do campo anterior, esta imagem também é o contracampo da imagem anterior. Fonte: *frame* do filme *That Day, on the Beach* (1983).

1.1.2 Corpo do filme: quadro

O “quadro” é a delimitação do espaço bidimensional da imagem. Essa nomenclatura, no cinema, provém do seu uso na pintura, relacionado aos efeitos das molduras das telas (empregadas também como limites da imagem). No cinema, o quadro atua no dimensionamento (o formato) da imagem: a proporção ditada pela sua largura e altura. Exemplo disso são a tela quadrada utilizada pela maioria dos filmes comerciais, voltados ao grande público, até final dos anos 1950 (formato 1:33); o padrão normalmente visto nas exibições em salas (formato 1:85) e o famoso Cinemascope (formato 2:33).

Portanto, o quadro tem função importante nas estéticas cinematográficas, já que a variação desse espaço fílmico direciona a diferentes fruições de uma imagem. “De um modo geral, pode-se dizer que a superfície retangular que o quadro delimita (e que também se chama, às vezes, por extensão, de quadro) é um dos primeiros materiais sobre os quais o cineasta trabalha” (AUMONT, 2012a, p. 20).

O quadro e o campo visível, delimitado por aquele na imagem, criam uma relação importante na articulação das imagens manipuladas pelas expressões cinematográficas e suas propostas estéticas. A utilização do próprio quadro a fim de complementar expressivamente uma obra foi muito presente nas expressões cinematográficas do cinema clássico ao contemporâneo, inclusive nas “impressões de realidade” proporcionadas pelo cinema, suas operações direcionadas a produzir sensações ou, mais ainda, nas operações focadas em construir a transparência do universo ficcional e seus mecanismos narrativos cujos movimentos construtivos não podem ser reconhecidos pelo observador.

A impressão de analogia com o espaço real produzido pela imagem fílmica é, portanto, poderosa o suficiente para chegar normalmente a fazer esquecer não apenas o achatamento da imagem, mas, por exemplo, quando se trata de um filme preto e branco, a ausência de cores, ou a ausência de som se o filme for mudo – e também fazer esquecer, não o quadro, que sempre permanece presente, mas o fato de que, além do quadro, não há mais imagem. Por isso, geralmente, percebe-se o campo como incluído em um espaço mais vasto, do qual decerto ele seria a única parte visível, mas que nem por isso deixaria de existir em torno dele. (AUMONT, 2012a, p. 24)

A partir das observações acima, André Bazin desenvolveu sua formulação sobre o quadro, no cinema, ser uma “janela para o mundo”. A teoria desenvolvida por Bazin indicava no

quadro um fragmento de mundo assemelhando-se, por sua qualidade delimitadora, a uma janela aberta a esse mundo. Todavia, com outras reflexões que surgem em torno da construção fílmica no cinema, algumas formulações de Bazin foram relativizadas, entre elas a que mencionamos. Afinal, creditar como “janela para o mundo” uma arte que se ergue da ilusão, constituída por fragmentos imagéticos sujeitos a seleções e articulações de uma expressão artística, produtora de efeitos diversos, entre eles a impressão de realidade, é algo a ser problematizado realmente. E como escreve o próprio Jacques Aumont sobre tal formulação: “Há muito a criticar nessa concepção, que dá vantagens demais à ilusão; mas que tem o mérito de indicar por excesso a ideia, sempre presente quando vemos um filme, desse espaço, invisível, mas prolongando o visível, que se chama fora de campo” (AUMONT, 2012a, p. 24).

Ao mesmo tempo, não se pretende botar abaixo a formulação de Bazin, que é, sem dúvida, um ponto de partida fundamental para se entender alguns dos múltiplos caminhos de exploração estética no cinema até na contemporaneidade. Mas, trazemos o argumento baziniano com a intenção de, por um outro lado, expor uma das problematizações observadas por Aumont:

Desse modo, embora haja entre eles uma diferença considerável (o campo é visível, o fora de campo não é), pode-se de certa forma considerar que campo e fora de campo pertencem ambos, de direito, a um mesmo espaço imaginário perfeitamente homogêneo, que vamos designar com o nome de espaço fílmico ou cena fílmica. Pode parecer um tanto estranho qualificar igualmente de imaginários o campo e o fora de campo apesar do caráter mais concreto do primeiro, que está permanentemente diante de nós; aliás, certos autores (Noël Burch, por exemplo, que examinou a questão detalhadamente) reservam o termo imaginário para o fora de campo, e até mesmo apenas para o fora de campo que ainda não foi visto, qualificando justamente de concreto o espaço que está fora de campo depois de ter sido visto. Se não aderimos a esses autores é deliberadamente para insistir, primeiro, sobre o caráter imaginário do campo (que decerto é visível, “concreto”, se quisermos, mas nada tangível) e, segundo, sobre a homogeneidade, a reversibilidade entre campo e fora de campo, pois ambas são igualmente importantes para a definição do espaço fílmico. (AUMONT, 2012a, p. 25)

No momento atual do cinema (século XXI), a consciência de que o “campo” e o “fora de campo” são ambos de ordem imaginária – já que pertencentes à expressão e à articulação de uma visão subjetiva de mundo – encontra-se bastante assimilada pelos projetos estéticos de diretores e diretoras. O motivo de trazermos o trecho acima está neste apontamento de Jacques Aumont: a relação existente entre campo e fora de campo, já condizente com a articulação das imagens no cinema. Articulação esta não somente devida ao visível, mas também atrelada ao não visível: o fora de campo e, por extensão, outras operações estéticas constituintes do cinema, como é o

caso do desenho de som, responsável por trabalhar a sonoplastia de um filme. O som é um dos elementos responsáveis por indicar que o espaço fílmico não se consolida exclusivamente por características visuais. Ele se revelou um membro fundamental: “ora, entre um som emitido ‘dentro do campo’ e um som emitido ‘fora de campo’, o ouvido não conseguiria estabelecer a diferença; essa homogeneidade sonora é um dos grandes fatores de unificação do espaço fílmico por inteiro” (AUMONT, 2012a, p. 25).



Figura 3. O quadro é constituído pelas delimitações que determinam o espaço bidimensional da imagem nos cinemas institucionalizados. No caso deste quadro, ele apresenta o formato 1.85 ou 1:85. Fonte: *frame* do filme *That Day, on the Beach* (1983).



Figura 4. Aqui temos outro exemplo de quadro. No caso do formato deste quadro, as dimensões são outras, reconfigurando, conseqüentemente, a imagem. Este quadro apresenta o formato 1.33 ou 1:33. Fonte: *frame* do filme *Beginning* (2020).

1.1.3 Corpo do filme: plano e enquadramento¹⁴

O termo “plano”, no cinema, é oriundo da noção de “plano da imagem” por esta ser “impressa e projetada numa superfície plana” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 230). Esse plano engloba em si outros fatores: a dimensão relativa ao formato da imagem, o próprio quadro, a imobilidade/mobilidade da câmera, duração, ritmo e a própria articulação com imagens anteriores e posteriores.

Os planos variam de durações muito curtas até durações muito longas. Eles podem apresentar-se numa série de tamanhos diferentes, sendo estes os mais conhecidos: plano geral, plano americano, plano médio, plano de conjunto, primeiro plano e *close-up*¹⁵. Cada um está aberto a inúmeras maneiras de enquadramento possíveis; e, se estendermos as modulações do plano e seus tamanhos a uma sequência sem cortes, chegaremos ao “plano-sequência”.

Inclui-se ainda, na soma de fatores acima, o mencionado enquadramento. Este se configura em parceria com o quadro, pois as limitações do quadro conjuntamente aos posicionamentos e angulações (do ponto de vista pertencente a uma câmera¹⁶) criam enquadramentos da imagem. “[...] as palavras ‘enquadrar’ e ‘enquadramento’ apareceram com o cinema, para designar o conjunto do processo, mental e material, pelo qual se chega a uma imagem que contém um certo campo visto de um certo ângulo” (AUMONT; MARIE, 2003, p.

¹⁴ Pelas razões que serão expostas neste subitem, quando empregarmos “plano” nesta dissertação e este plano estiver evidenciando sua relação com o quadro e os modos de trabalhá-lo por composições e pontos de vista, escreveremos plano e seu respectivo enquadramento.

¹⁵ Há uma grande discussão acerca das nomenclaturas que definem os diferentes tamanhos de plano. Uma das problematizações apontadas entre as discussões dizem respeito as definições de plano, em sua maioria, tomarem por base apenas como parâmetro as variações da escala da figura humana dentro do espaço do quadro. Logo, muito do que conhecemos como plano geral, plano americano, entre outros; tomaram por base apenas como o corpo humano dentro do espaço do quadro. O que dificulta dizer, por exemplo, que tamanho de plano estamos observando quando elementos não humanos estão inseridos no espaço do quadro. Outras das problematizações deve-se a novas nomenclaturas de plano que são criadas no processo de realização das produções cinematográficas ou pela própria crítica de cinema. No livro de Gustavo Mercado (2011), vemos uma infinidade de outros tamanhos de planos que Mercado conceitua: “close-up extremo, close-up, close-up médio, plano médio, plano geral médio, plano geral extremo, plano sobre o ombro, plano ambientação, plano subjetivo, plano emblemático, plano abstrato, plano macro, plano de canto, plano de grupo. Mercado ainda cria uma nomenclatura para planos que englobam um movimento de câmera: plano zoom, plano panorâmico, entre outros. A fim de não saturar as análises de filmes com muitas nomenclaturas, vamos nos concentrar nos tamanhos mais conhecidos. Cf. MERCADO, 2011.

¹⁶ Nem sempre devidos a uma câmera, se contarmos com determinadas animações e sequências geradas a partir de computador, que desenvolvem um plano e seu respectivo enquadramento por meio do próprio *software* utilizado.

98). E mais resumidamente: “Por metonímia, a palavra ‘enquadramento’ veio a designar valores topológicos ou expressivos do quadro” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 98).

No caso ampliado do plano-sequência, este mesmo englobaria vários tamanhos de planos e seus respectivos enquadramentos possíveis conforme sua duração:

O problema estudado com maior frequência é o que se vincula ao aparecimento e ao uso da expressão “plano-sequência”, pela qual se designa um plano longo o suficiente para conter o equivalente factual de uma sequência (isto é, de um encadeamento, de uma série, de vários acontecimentos distintos). Vários autores, em particular Jean Mitry e Christian Metz, mostraram claramente que tal “plano” era, de fato, o equivalente de uma soma de fragmentos mais curtos – ou mais ou menos facilmente delimitáveis [...]. Desse modo, se formalmente é um plano (é delimitado, como qualquer plano, por duas “colagens”), nem por isso o plano-sequência será menos considerado, em muitos casos, como intercambiável com uma sequência. (AUMONT, 2012a, p. 43-44)

Após todas as explicações tecidas, é possível compreender por que a tentativa de conceituar o plano é tão difícil no cinema:

- Primeiro, pelo plano englobar em si relações com outros termos técnicos do cinema.
- Segundo, por aparecerem estéticas que fragilizam a noção de plano e, conseqüentemente, levam tal noção a ser mais nítida nas estéticas clássicas.
- Terceiro, correlato ao ponto anterior, veem-se estéticas nas quais a integridade do plano é colocada em instabilidade: o próprio plano-sequência, no caso menos radical. No mais radical, as próprias montagens que exploram a fragmentação em inúmeras imagens de durações curtíssimas, relacionando vários pedaços de imagens; ou composições que trabalham mais de um plano ao mesmo tempo através de fusões, dissoluções, justaposições e mecanismos estilísticos outros que procedem esta manipulação com mais de um fragmento de imagem conjunta e simultaneamente.
- Dito isso, a definição mais adequada ao entendimento de plano no cinema para abarcar a complexidade das situações levantadas acima, dentro da construção cinematográfica, seria: uma unidade de duração dentro da articulação fílmica em imagens, variando de durações muito curtas a durações muito longas e assumindo-se como um fragmento de imagem posto anterior à imagem seguinte ou interposto entre uma imagem anterior e uma posterior. “Na maioria das vezes, o plano define-se implicitamente (e de maneira quase tautológica) como ‘qualquer pedaço de filme compreendido entre duas mudanças de plano’” (AUMONT,

2012a, p. 40). O plano, segundo essa perspectiva, seria a própria condição de recorte, detalhe, ênfase, pedaço de imagem, fragmento de imagem que a expressão cinematográfica agencia na sua articulação.

A seguir, seguirão algumas figuras que exemplificam os tamanhos de plano mais conhecidos e utilizados, além dos modos que os mesmos tamanhos de plano variam conforme diferentes enquadramentos:



Figura 5. Plano geral. Fonte: *frame* do filme *Dogs Don't Wear Pants* (2019).



Figura 6. Plano americano. Fonte: *frame* do *Dogs Don't Wear Pants* (2019).

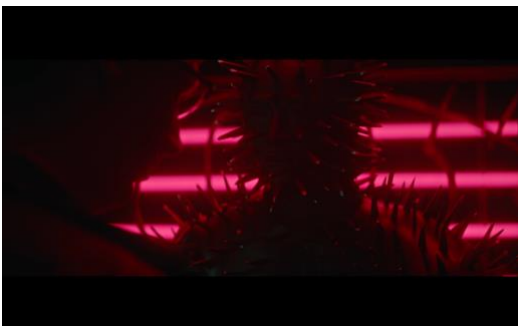


Figura 7. Plano sobre o ombro (*over the shoulder*). Fonte: *frame* do filme *Dogs Don't Wear Pants* (2019).

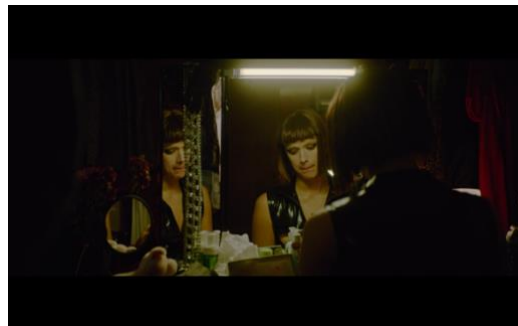


Figura 8. Plano médio ou plano aproximado, que também pode ser entendido, dentro do ambiente de filmagem no *set*, como um plano médio de conjunto (por abarcar as replicações da mulher nos reflexos do espelho). Fonte: *frame* do filme *Dogs Don't Wear Pants* (2019).

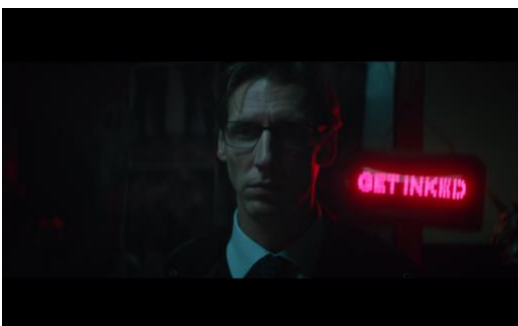


Figura 9. Primeiro plano. Fonte: *frame* do filme *Dogs Don't Wear Pants* (2019).

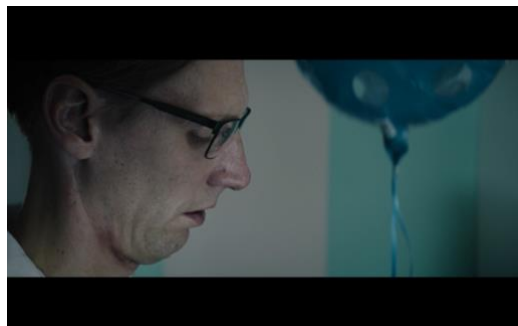


Figura 10. *Close-up*. Fonte: *frame* do *Dogs Don't Wear Pants* (2019).

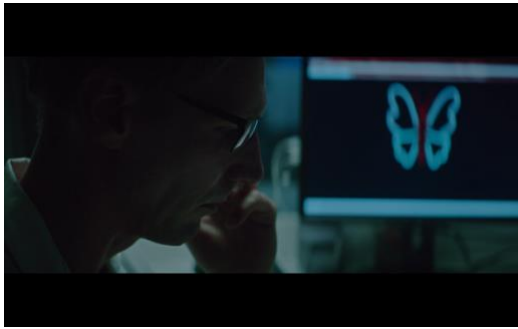


Figura 11. Um primeiro plano através de outra possibilidade de enquadramento. Fonte: *frame* do filme *Dogs Don't Wear Pants* (2019).



Figura 12. *Close-up* através de outra possibilidade de enquadramento. Fonte: *frame* do filme *Dogs Don't Wear Pants* (2019).

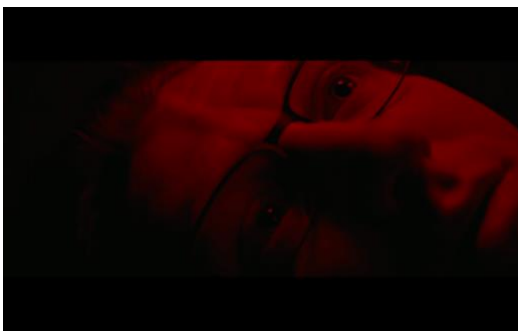


Figura 13. *Close-up*. Conforme variamos as possibilidades de trabalhar imagens através de planos, fica nítido como esta unidade de duração, este pedaço de imagem, este fragmento de imagem, conhecido como plano, varia infinitamente por meio de ângulos e pontos de vista. Fonte: *frame* do filme *Dogs Don't Wear Pants* (2019).

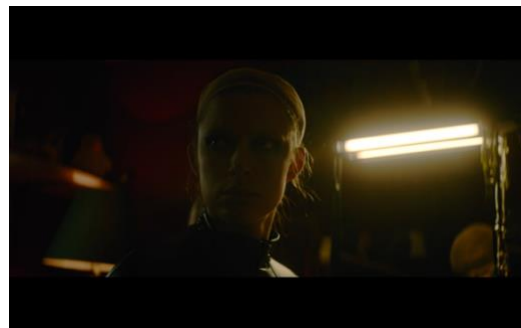


Figura 14. Primeiro plano. Ao longo das figuras dispostas nesta seção, outro aspecto do plano que fica nítido é o motivo de sua conceituação ser tão difícil e complexa. Como pode-se observar, os tamanhos de plano são flexíveis e podem misturar-se com outros tamanhos de plano (caso o denominado plano de conjunto). Uma das razões deve-se ao plano depender do seu enquadramento e do próprio formato do quadro que delimita o campo da imagem. Logo, falar sobre plano é também incluir o quadro, o campo e o enquadramento. Fonte: *frame* do filme *Dogs Don't Wear Pants* (2019).

Mas, por que definir “campo”, “quadro” e “plano”? Quais as relações desses termos com o conceito de *mise en scène* cinematográfica?

O campo, o quadro e o plano, conjuntamente a seus desdobramentos – o fora de campo, o contracampo e o enquadramento –, são elementos construtores tanto do espaço quanto da cena fílmica. Se as traduções possíveis da expressão *mise en scène* normalmente são “colocar em cena” e “levar à cena”, o campo, o quadro, o plano e seus desdobramentos são mecanismos pertencentes à *mise en scène* cinematográfica. Esta é uma articulação em imagens, mobilizando vários desses pedaços de imagem no intuito de concretizar a cena. A *mise en scène* no cinema assume-se como manipulação desses diversos recortes e ênfases que compõem os planos e seus enquadramentos, conseqüentemente, o que está visível em campo e o que se articula fora dele. A manipulação de vários fragmentos de imagem numa obra é produto da expressão de um corpo e suas imagens, constituindo o “corpo do filme”, que, presente nos atores, objetos, elementos constituintes de paisagens e ambientes, estão inseridos nesse corpo fílmico por fazerem parte da composição imagética em planos e seus respectivos enquadramentos.

O “corpo do filme”, sendo a articulação expressiva do corpo do diretor, é um gesto performático que dá forma a um pensamento. A percepção de um pensamento que ganha forma nos trabalhos imagéticos de uma obra fílmica é discutida desde as formulações sobre a *mise en scène* cinematográfica dos críticos da revista *Cahiers du Cinéma*¹⁷. Em outras palavras, a *mise en scène* foi compreendida como o gesto performativo que articula as imagens produzidas por um corpo. Esse entendimento referia-se aos diretores de expressões clássicas, principalmente do cinema industrial de Hollywood (nos anos 1950). Apenas nas constantes expansões estilísticas que surgiriam a partir do final dos anos 1950, por explorarem as potências plásticas do cinema além das relações entre imagens visando a narratividade contadora de histórias e a transparência da obra, vemos filmes onde a performatividade do diretor explicita-se no corpo do filme. Porém, isso não quer dizer que essa performatividade não estivera presente nas obras clássicas; ela só estava “escondida” no princípio de transparência seguido por elas. Isto é, lidamos desde o cinema clássico com a existência da compreensão de uma articulação de imagens (em planos e seus respectivos enquadramentos) que concretizam experiências estéticas múltiplas, provocadas por caminhos de expressão também múltiplos em suas possibilidades.

¹⁷ *Cahiers du Cinéma* é uma das revistas sobre cinema mais importantes do mundo e foi criada na França em março de 1951 por Jacques Doniol-Valcroze, André Bazin e Joseph-Marie Lo Duca. Outros colaboradores importantes foram Éric Rohmer, Jacques Rivette, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol e François Truffaut.

Lidando apenas rapidamente com breves localizações dos termos que constituem o “colocar em cena” no cinema, jogamos luz em algumas de suas fragilidades. Os pontos frágeis na *mise en scène* leva-nos a pensar que antes do gesto de “pôr em cena” no cinema há um gesto de “articular em imagens”. Ao enxergarmos tal perspectiva, podemos compreender o cinema não somente como uma arte narrativa que conta histórias através de uma sequência de cenas, mas, ao mesmo tempo, como uma arte de narrativas sensoriais que visa a expressão de afetos, estruturados numa sequência de blocos de sensações.

O campo, o quadro e o plano estão sempre sujeitos às articulações dos diferentes caminhos de expressão cinematográfica que os relacionam. Relações, enquanto trabalho de imagens, que abrem caminho para as problematizações das características que os definem enquanto termos. Conforme trabalhamos as definições dessas nomenclaturas e suas relações, percebe-se a existência de pontos frágeis, “falhas”. Essas “falhas”, caso das problematizações acerca do plano ou das relações entre campo e fora de campo, conduzem-nos a perceber brechas que fragilizam o aspecto delimitador do próprio campo, quadro e plano no cinema. Conhecer o que delimita tais termos técnicos, em suma, faz-se necessário para entender as estéticas contemporâneas do século XXI que vão desestabilizar tais delimitações. A seguir apontaremos algumas dessas “brechas” que problematizam tais termos e evidenciam a complexidade da arte cinematográfica.

No seu livro *Extremidades do vídeo* (2008), Christine Mello situa o emprego da palavra “falha” segundo seu entendimento na geologia: “o termo falha denomina o deslocamento existente entre uma rocha e outra; nos estudos da arte do vídeo encontramos certas falhas, fissuras ou fendas produzidas como formas de transformação da sua linguagem” (MELLO, 2008, p. 25). Mello, a partir de estudos de expressões que posicionavam a linguagem do vídeo em zonas fronteiriças, mostrava-nos aspectos do vídeo “como um desvio ou estranhamento, como um processo descentralizado de linguagem, como um meio que expande as suas próprias especificidades” (MELLO, 2008, p. 25).

Para compor os fundamentos que formam a “abordagem das extremidades” desenvolvido pela autora, ela pautou-se pela medicina chinesa através da compreensão desta de que as extremidades do corpo são pontos de interconexão com os principais órgãos constituintes do corpo humano: “na perspectiva oriental, as extremidades do corpo possuem a habilidade de nos

colocar em contato e nos fazer apreender simultaneamente os órgãos do corpo de forma descentralizada e interligada. Acionam, portanto, uma rede de relações na análise de diversos elementos de um mesmo organismo” (MELLO, 2017, p. 14).

A abordagem das extremidades utiliza-se dos procedimentos da “desconstrução”, “contaminação” e “compartilhamento”, analogamente ao uso das extremidades do corpo na medicina chinesa, para analisar criticamente as “pontas extremas dos trabalhos em análise, permitindo suas leituras como órgãos interligados de um mesmo organismo” (MELLO, 2017, p. 14). No caso desta dissertação, o objeto em discussão é a *mise en scène*. Ao analisá-la nas suas transmutações ao longo dos anos, estamos apontando expressões que colocam o gesto artístico da *mise en scène* em zonas fronteiriças, produtoras de deslocamentos que problematizam as determinações sobre ela no cinema e ajudam a compreender as obras voltadas às salas de exibição na amplitude de sua arte, o cinema.

A fim de estudar as pontas extremas da *mise en scène* cinematográfica, conforme a abordagem das extremidades, nos fundamentaremos no seu vetor da “desconstrução”:

Os procedimentos desconstrutivos giram em torno da desmontagem de um significado para se obter outro. Evocam, em um primeiro momento, a negação de um estado e, em um segundo momento, a reversão, a resignificação e expansão de seus limites criativos. A corrente desconstrutiva pretende que a apreensão da realidade se dê pela experiência sensória, sendo o processo de descoberta nela dimensionado como campo de testagem e experimentalismo. A desconstrução, como vetor de leitura, destaca os deslocamentos poéticos de um sentido em outro, de uma presença em outra. (MELLO, 2017, p. 14)

Quando empregarmos os termos “brecha”, “fenda” ou “falha” nesta dissertação, estaremos falando, portanto, da abertura de uma zona fronteira na obra audiovisual analisada, onde há um deslocamento, uma descontinuidade, que, por esse meio, reconfigura determinações estabelecidas sobre as expressões cinematográficas, ajudando-nos a compreender o cinema dentro de um aspecto mais amplo. A partir da abordagem das extremidades, entendemos esses espaços fendidos como locais de indeterminação onde se movimentam novas configurações de um objeto artístico.

1.2 *Mise en scène*: do cinema clássico ao moderno e passagens para o contemporâneo

1.2.1 *Mise en scène*: sua afirmação no cinema clássico

Mise en scène ou “colocar em cena”, “levar à cena”, “pôr em cena”, “encenação”. No geral, a compreensão de *mise en scène*, no cinema, resume-se à articulação de planos e seus respectivos enquadramentos, que visam a composição-coordenação cênica responsável por construir o filme ao se concretizar suas cenas. Essa organização da cena é maleável e produz múltiplas obras, plurais em termos estilísticos. No cinema, a *mise en scène* seria, portanto, o ato de conferir forma à cena ao manipular sua composição por cada fragmento de imagem.

No intuito de traçar a trajetória da *mise en scène* no cinema e suas transformações (da mesma maneira que procuramos também abordar a *mise en scène* nesta dissertação), Luiz Carlos Oliveira Júnior (2014) inicia seus estudos apontando, a partir do século XIX no teatro, a busca por realizar espetáculos com maiores qualidades visuais. No decorrer desse século, o teatro tornava-se uma arte mais visual.

Buscam-se mais ações no palco, efeitos mais complexos de iluminação, cenografias e figurinos detalhados em função de composições cênicas pictóricas – de intuito ilusionista, partindo da separação entre palco e plateia a fim de prender a atenção desta, emocionalmente, puxando-a para dentro da cena. Conforme esse objetivo, cada texto possibilitava uma exploração diferente das engrenagens artísticas de um espetáculo, conferindo particularidades entre as montagens de um texto e outro. Por engrenagens artísticas entenda-se todas as funções criativas constituintes do espetáculo teatral: iluminação, cenografia, sonoplastia, movimentação dos atores no palco etc.

Apoiados, nessa época, predominantemente na relação entre plateia e palco (italiano), na qual se instala uma separação entre público e cena representada, é necessário, nos espetáculos, um pensamento criativo, expressivo e funcional que organize todas as engrenagens e torne a ação dos atores no palco transparente (a fim de que o universo dramático não seja percebido nos seus artifícios). Esse pensamento adaptou princípios de composição, normalmente influenciados por noções de uma estética pictórica renascentista e pós-renascentista. Adicionaram-se a isso efeitos de perspectiva na cenografia (mais fiel possível à natureza do real) complementares à produção

do ilusionismo que aproxima o espaço do palco do espaço da experiência real de mundo.

Muitas dessas mudanças deram-se nos espetáculos populares. Luiz Carlos Oliveira Júnior observa que havia espetáculos populares nos quais a palavra era interdita, restando-lhes apenas as opções que davam ênfase à representação visual.

O período 1800-1820 é de intensa criatividade, mas não no teatro oficial ou nos gêneros reconhecidos pela crítica, e sim nas formas populares, especialmente no melodrama. Somando-se a algumas características que já vinham se desenvolvendo desde os séculos XV e XVI (busca de unidade visual na cenografia, efeito-janela fundado na concepção de espaço pós-pintura renascentista, que incrementa o ilusionismo realista, procura de maior adequação entre gênero e forma cênica, primeiras construções de edifícios especificamente dedicados ao teatro), essa emergência da expressão romântica e dos gêneros populares prepara o terreno para que, com as inovações da segunda metade do século XIX, os aspectos visuais e representativos da arte teatral sejam realmente reconhecidos. Em relação direta com esse reconhecimento está o aparecimento da expressão que mais nos interessa nessa história toda, a *mise en scène*. (OLIVEIRA JÚNIOR, 2014, p. 23)

“A locução *metteur en scène* aparece na França no começo do século XIX, mais precisamente em 1820, mas só se impõe no final do século como desígnio daquele que ‘põe em cena’” (OLIVEIRA JÚNIOR, 2014, p. 23). O chamado *metteur en scène* passa a ser o responsável pela prática do pensamento criativo e funcional que leva à cena. Ele norteia e coordena todas as funções artísticas. “Ele assumirá a responsabilidade pela unidade do espetáculo, algo que até então cabia, normalmente, ao diretor de cena (*régisseur*) ou ao ator principal (conforme fazia Molière)” (OLIVEIRA JÚNIOR, 2014, p. 23).

Face ao aumento gradativo da demanda por composições cênicas complexas, foi necessária a interferência maior de um indivíduo, com sua intermediação, para nortear o trabalho colaborativo entre as funções artísticas do espetáculo teatral. Afinal, uma única pessoa não daria conta de executar os trabalhos criativos e coordená-los em conjunto, ao mesmo tempo. Em outras palavras, o *metteur en scène* é a função criativa, que articula cada outra função artística específica para dar forma particular e garantir uma unidade estética ao universo imaginário do texto dramático. Essa organização das ações no palco, resultando na criação de um universo estético concretizador das emoções e estados de espírito da dramaturgia, é o que, por volta da metade do século XIX, consolida o teatro como a arte da encenação e dá peso à noção de *mise en scène* (“levar à cena”), que será transportada, futuramente, para o cinema.

O termo *mise en scène* no teatro, em suma, consolidou-se junto à necessidade da

coordenação de todos os elementos que envolvem a encenação no palco e garantem a unidade estética do espetáculo. Pedia-se um indivíduo específico para conseguir organizar todas as funções artísticas e a ação dos atores em cena, de modo a construir visualmente, no palco, o texto escrito. Em outras palavras: um indivíduo que montasse a encenação. A importância da função de encenar (logo, da figura do encenador que conduz a *mise en scène*) deve-se ao gradual destaque do *metteur en scène*. Esta locução deriva de *mettre en scène*, que pode ser traduzido por “montar a ação no palco” (OLIVEIRA JÚNIOR, 2014, p. 25).

A *mise en scène* do teatro, quando explorada no cinema, visará a articulação da cena em planos e seus respectivos enquadramentos pelo diretor cinematográfico, responsável por orientar a composição da imagem.

A câmera e sua mobilidade ampliam os recursos expressivos, potencializando a dramaticidade dos fatos e dos gestos. O potencial de efeito de cada movimento, de cada olhar, de cada palpitação do corpo, que, no teatro, precisava do excesso e da mímica para se amplificar, tem a seu serviço, no cinema, o quadro – e o plano, em sentido mais vasto (que leva em conta duração, movimento, foco, reconfiguração permanente do enquadramento etc.). Entra em jogo uma explicitação de sentido pela imagem, a tela funcionando como um local para o qual os significados e as emoções se canalizam em formato intensificado. (OLIVEIRA JÚNIOR, 2014, p. 27)

No cinema centrado nas salas de exibição, o plano é uma unidade espaço-temporal por se prolongar visivelmente durante determinada duração. Entretanto, os planos podem assumir diferentes enquadramentos, podendo alterar ou manter o enquadramento ao longo da sua duração. O “quadro” no cinema abarca o plano e seu enquadramento, pois é ele que delimita como a imagem mostra determinado material. Dentro desses limites insere-se o que será trabalhado, visível ao observador, em imagem (o “campo”).

O gesto de “levar à cena”, quando localizado nas expressões cinematográficas, fragmenta-se nos diferentes procedimentos de cada diretor articular uma gama de composições em quadros, sem excluir a relação com os outros elementos incidentes (também em função da cena): a iluminação, a arte, a montagem, o som (a partir de 1930). A articulação cênica, conjuntamente a outras funções artísticas, estava presente no trabalho do encenador de teatro. Algumas dessas funções serão retomadas no cinema, caso da iluminação e da cenografia – para citar alguns exemplos.

Todavia, o cinema contará com a intensificação de seu registro em quadros. Não se pode

negar que esses quadros são recortes, ênfases, pedaços de imagem selecionados, fragmentos de imagem separados de um “todo” não visível ao observador (lembramos das definições de campo e fora de campo).

A *mise en scène* do cinema concentrará intensificadamente, então, a organização cênica do teatro para a manipulação através de planos e seus respectivos enquadramentos. Esse procedimento enfático e detalhado do cinema evidenciará qualidades anteriormente imperceptíveis quando representadas num palco. A mobilidade da visão proporcionada pelo cinema ganhará destaque artístico por se revelar uma potência estética: “Por meio desse quadro, a *mise en scène* cinematográfica se faz não apenas uma colocação em cena, mas, acima de tudo, um olhar sobre o mundo [...]” (OLIVEIRA JÚNIOR, 2014, p. 27).

Luiz Carlos Oliveira Júnior nota uma divisão crítica e teórica reconhecendo, por um lado, a assimilação do encenador com realizador, cuja função tangenciaria as habilidades de um ilustrador: um artista que consegue transformar um texto em imagens. Seja nomeado realizador ou encenador, os donos do gesto da *mise en scène* “estão incumbidos de transferir para a realidade atos, gestos e movimentos, a carga expressiva de um texto escrito, de um argumento ou de uma peça de teatro” (OLIVEIRA JÚNIOR, 2014, p. 32). Por outro lado, há o entendimento do artista que articula a *mise en scène* no cinema. Esse encenador ou cineasta como “autor”: artista que possui pleno conhecimento e domínio das engrenagens expressivas de seu meio, levando a imprimir sua experiência subjetiva de mundo na obra. Seguindo essa constatação, o cinema, além de arte, deveria sua arte ao indivíduo que sabe coordenar, dando unidade à junção dos meios artísticos diversos constituintes do cinema:

Trata-se de tentar provar não só que a cinematografia seria uma arte, mas que o autor do filme, aquele que preparou a cena, que agenciou as personagens, que ordenou o cenário, seria um artista. Entra em pauta a intencionalidade do filmador de organizar o mostrado e agir sobre a representação, intencionalidade necessária, ao que tudo indica, para o filme se legitimar como obra de arte. É preciso que o artista “assine” sua obra, o que equivale a imprimir no material sensível do filme a particularidade do seu olhar – não estamos distantes da lógica que, nos anos 1950, vinculará a busca pela quintessência da *mise en scène* à noção de cinema de autor (a *mise en scène* será a grande ferramenta do autor, se não a única). (OLIVEIRA JÚNIOR, 2014, p. 33)

A lógica mencionada por Oliveira Júnior no final do trecho acima, como apontado pelo

próprio autor, será retomada pelos críticos franceses da revista *Cahiers du Cinéma*, na “teoria dos autores” por eles formulada. Eles apontarão na *mise en scène*, de fato, a energia expressiva principal do cinema – responsável por concretizar um olhar particular no filme, conferindo-lhe autoria. Eles partirão em busca de focalizar melhor sua “quintessência” (como escreve Oliveira Júnior) nas obras de alguns diretores.

O recorte cinematográfico possibilita opções inúmeras de “ênfases” ao se registrar um material. Entenda-se esse material como o que se filma ou o que é colocado em cada quadro. Em determinados casos, aliás, ao que se entende por material adiciona-se, por extensão, o próprio suporte (película, digital) e, às vezes, a própria janela configurada pelas dimensões do quadro (Cinemascope, *standard*).

Logo, a *mise en scène* cinematográfica revelou-se uma ferramenta de forças estéticas, uma arte, pois sua força aparecia no jogo configurado por quadros submetidos às maneiras específicas de manipulá-los por diversas durações, ritmos, composições. No cinema, a cena implica “sua decupagem, ou seja, sua submissão à arte da duração e da variação dos pontos de vista. A cena cinematográfica se constrói pelo plano (ou soma de planos), que é sua unidade de composição – unidade potencialmente descontínua, móvel e variável” (OLIVEIRA JÚNIOR, 2014, p. 35). Uma mesma situação ou material, inserida no jogo descrito, convergia, no filme, à especificidade de um olhar sobre o mundo, uma experiência subjetiva de mundo, à clarividência dessa subjetividade numa sequência de imagens em movimento.

Consequentemente, desse jogo geravam-se obras diferentes, de diferentes expressões, divergentes enquanto suas singularidades. Correlatadamente, era possível enxergar em diretores um projeto estético marcando suas obras. Disso, podemos afirmar que a cena do cinema é contrastante daquela do teatro por encontrar-se submetida à intensificação proporcionada por fragmentos de imagens e à manipulação destes. Os críticos da *Cahiers du Cinéma* viriam a reiterar as reflexões feitas até aqui, assumindo a arte da *mise en scène*, ou melhor, a arte cinematográfica concentrada na *mise en scène* específica do cinema.

Para obter-se uma perspectiva mais ampla do quanto a percepção sobre a expressão cinematográfica configura-se numa articulação em imagens, que se constrói por uma articulação de recortes, ênfases, detalhes sobre um determinado material, podemos remeter a Walter

Benjamin (2012):

Aquilo que o filme apresenta é muito mais exato e pode ser analisado de pontos de vista muito mais numerosos do que aqueles que o teatro ou a pintura permitem. Em relação à pintura, a superioridade do cinema está na descrição incomparavelmente mais precisa da situação, o que propicia uma análise mais abrangente do conteúdo exposto no filme. A maior possibilidade de análise do conteúdo cinematográfico, quando comparado ao teatro, resulta da capacidade de o cinema destacar os seus elementos. (BENJAMIN, 2012, p. 28)

“Destacar os seus elementos”. Os sinônimos que abrangem o detalhe, a ênfase, o recorte, o destaque, a evidência, estarão sempre presentes nas discussões sobre a linguagem da *mise en scène* e as suas ressignificações. Benjamin não discursava sobre a *mise en scène*, porém, na percepção do autor alemão, podemos perceber sua predileção por uma construção cinematográfica que se articula pela manipulação de um material através de pedaços de imagens. O autor aponta algumas das maneiras de expressão no cinema a fim de problematizar os efeitos provocados na nossa percepção.

Por meio da ampliação, temos acesso não apenas a uma visão mais nítida daquilo que normalmente vemos, mas também aparecem novas configurações estruturais da matéria. Da mesma maneira, a câmera lenta tampouco nos traz somente os padrões de movimento conhecidos, mas descobre nisso, que é conhecido, o desconhecido, “que não aparece como o retardamento de movimentos rápidos, mas como movimentos deslizantes, oscilantes, sublimes” (BENJAMIN, 2012, p. 29-30)

É a partir disso que Benjamin parece trazer a maleabilidade da articulação entre imagens. E, nessa empreitada, ele aparenta ser atravessado também pelo próprio plano e seu enquadramento. Jogando conjuntamente com os corpos presentes no filme que ocupam seu campo, aparenta mudar a própria escala da imagem, tornando-a mais profunda ou mais rasa, mais arejada ou mais estreita. Destaque, ampliação, redução, cortes, *closes*. Espaços que se transformam e se deformam. Benjamin cita mecanismos dessa articulação. Embora o autor não se aprofunde nos procedimentos de construção dessa articulação, ele cita vários efeitos resultantes dos mecanismos envolvidos nos procedimentos do cinema que são mecanismos responsáveis pela canalização da cena teatral numa multiplicidade de pontos de vista e ângulos: os planos e seus enquadramentos e os formatos do quadro que interferem nesse jogo e na delimitação do campo. O interessante é que Benjamin não aparenta circunscrever esse “inconsciente ótico” somente à composição dessa imagem, mas aos próprios mecanismos que a envolvem, os quais se encontram na articulação em imagens operada pelo cinema. Essa

articulação também diz respeito a um processo da câmera, por ser um trabalho com o material produzido pela câmera.

Embora nos sejam familiares, grosso modo, os gestos de pegar um isqueiro ou uma colher, pouco sabemos do contato real entre a mão e o metal, para não mencionar como os nossos diferentes estados de espírito são capazes de mudar esse contato. Aqui intervêm a câmera e seus acessórios, subindo e descendo, cortes e closes, sequências longas ou rápidas, ampliações e reduções. Ela nos abre pela primeira vez o inconsciente óptico, do mesmo modo que a psicanálise nos revelou a experiência do inconsciente pulsional. (BENJAMIN, 2012, p. 30)

Diretores de produções estadunidenses do período compreendido entre os anos 1920 e 1950, como Howard Hawks, John Ford, Alfred Hitchcock (a partir de 1940), cercados pelas regras rígidas da produção industrial hollywoodiana, não tinham tanto controle sobre outras funções cinematográficas que extrapolavam suas atividades na etapa de filmagem. Restava a eles a articulação do registro em planos e seus enquadramentos na filmagem – a ação de decupagem da cena. Da maneira de cada um executar essa articulação às suas especificidades e particularidades expressivas, produziam-se universos estéticos divergentes também opostos na sua experiência. Essa variedade provava a impressão da visão de mundo de um diretor decorrente dos procedimentos de “colocar em cena” no cinema.

Não raro privado da escrita do roteiro e/ou impedido de exercer qualquer controle sobre a montagem, ao diretor hollywoodiano só restava concentrar sua expressão artística individual naquele conjunto de fatores – incluindo iluminação, performances, gestual, enquadramento, decupagem, angulação etc. – que ele podia controlar durante a filmagem, no ato da encenação. Em suma, restava-lhe a *mise en scène*. No âmbito da crítica e da reflexão teórica sobre o cinema, a “política dos autores” era uma maneira de “associar de um modo irreversível a adesão a um cineasta e a compreensão de seu universo formal, pessoal; para dizê-lo em poucas palavras: sua visão do mundo” (Baecque 2003, p. 20). (OLIVEIRA JÚNIOR, 2014, p. 41)

Luiz Carlos Oliveira Júnior citando, no final do trecho, Antoine De Baecque, resume a famosa formulação dos críticos da revista *Cahiers du Cinéma* (perspectiva “hitchcock-hawksiana”) e, posteriormente, da revista *Présence du Cinéma* (perspectiva “mac-mahonista”) que irão deter-se sobre essa temática. A leitura da última, cujo expoente é Michel Mourlet, demonstra-se um tanto totalizante comparada à da primeira, cujos principais autores são diretores como Jean-Luc Godard, Jacques Rivette e Éric Rohmer.

As perspectivas focadas por Luiz Carlos Oliveira Júnior dos críticos Mourlet, Rivette e Rohmer – com suas respectivas diferenças – convergem num ponto: as potencialidades da *mise*

en scène cinematográfica se encontrariam no gesto da ordenação do “real”, captado pela câmera, que desemboca na impressão, sob o material fílmico, de um pensamento. A arte cinematográfica manipulada pelo gesto mencionado desenha visivelmente uma “forma” significativa no caos da matéria do “real”. O diálogo em comum visto nas elaborações feitas pelos críticos franceses mencionados enxergava na *mise en scène* a função de organizar o caos da experiência real de mundo conferindo-lhe uma forma, na qual a invisível subjetividade dos indivíduos se tornaria visível e sensível na obra cinematográfica.

De todas as discussões expostas por Oliveira Júnior, talvez o caminho ideal para nossa aproximação neste capítulo seria a partir de Rivette e Moullet, que apontam na *mise en scène* uma arte de “colocar os corpos em relação no espaço” (OLIVEIRA JÚNIOR, 2014, p. 104). Entretanto, Jacques Rivette enxerga na articulação da *mise en scène* uma qualidade relativista, não absoluta, de destacar determinadas coisas no sentido de evidenciá-las pela interferência de certa perspectiva. Para Rivette, portanto, o cinema carrega consigo uma distorção inevitável decorrente do gesto articulador das imagens por manipulá-las dentro de recortes, dentro de uma delimitação do quadro correlata a uma escolha de quem trabalha a imagem (o gesto do diretor, o corpo criador).

“Fazer um filme, portanto, é mostrar certas coisas; é, ao mesmo tempo, e pela mesma operação, mostrá-las por certo viés; esses dois atos são rigorosamente indissociáveis. Da mesma forma que não pode haver absoluto da *mise en scène*, pois não há *mise en scène* no absoluto, da mesma forma o cinema nunca será uma “linguagem”: as relações do signo ao significado não funcionam aqui”. (RIVETTE, 1961 *apud* OLIVEIRA JÚNIOR, 2014, p. 105)

Entender a *mise en scène* cinematográfica como uma ação de articular imagens, veiculando a forma de um pensamento, suscita a possibilidade de repensar o que foi delegado à “encenação” no cinema. Essa organização da cena, concretizando visivelmente o pensamento de um autor, na verdade não seria justamente o modo de se articular imagens através de planos e enquadramentos? Se sim, o que fora entendido como *mise en scène* no cinema, na verdade, é um conceito que se estende muito além da organização de cenas num filme, abarcando mais os caminhos próprios e infinitesimais de manipulação imagética e cinemática dos planos e seus enquadramentos do que a criação de cenas. Isso é potencializado no final dos anos 1950 e começo dos anos 1960, quando estéticas que não parecem preocupadas em construir uma cena surgem em diversas expressões ao redor do mundo. Nos anos seguintes até atualmente (século XXI),

percebem-se mais ressignificações que desestabilizam as definições de *mise en scène* cinematográfica por não aparentarem, também, estar em função do “colocar em cena”.

Por ora, para compreender melhor a discussão trazida, vamos entender o conceito de *mise en scène* cinematográfica como os diferentes meios de articular planos e seus respectivos enquadramentos de forma a explorar cinematicamente as imagens e sons num filme.

1.2.2 *Mise en scène*: a problematização trazida pelo moderno

Notamos no cinema, enfim, percepções que constataam um gesto ordenador de um material cinematográfico. O potencial estético do cinema encontrado nessa ordenação (também uma articulação) de fragmentos de imagem. Acoplado a esse gesto, existe o trabalho do que é mostrado e não mostrado no campo da imagem, definido pelas delimitações do quadro. O fato desencadeado por tais leituras refletir-se-á nas expressões de uma nova geração que não sentirá necessidade de manter a transparência do universo imaginário do filme e de sua construção estética, colocando esse registro imediato do cinema em instabilidade ao assumir a existência da visão de mundo que o articula no próprio decorrer do filme.

Estamos falando sobre as rupturas modernas no cinema promovidas pelos cinemas novos que irromperam em vários países entre o final dos anos 1950 e começo dos anos 1960. Essas rupturas assumem, na obra audiovisual, o relativismo submetido às modulações de um olhar, conforme discutido por Jacques Rivette quando escreve que fazer um filme “é mostrar certas coisas; é, ao mesmo tempo, e pela mesma operação, mostrá-las por certo viés” (RIVETTE, 1961 apud OLIVEIRA JÚNIOR, 2014, p. 105). O cinema moderno, em suas rupturas, reconhece que a imagem cinematográfica está imbricada a um recorte subjetivo pertencente a uma visão de mundo. As estéticas modernas, no cinema, portanto, passam a radicalizar infinitas possibilidades de se trabalhar relações entre imagens conforme a articulação destas possibilitada pelo cinema – e sua *mise en scène*. Portanto, fica evidente que não “pode haver absoluto da *mise en scène*” (RIVETTE, 1961 apud OLIVEIRA JÚNIOR, 2014, p. 105) pois a *mise en scène* cinematográfica está a serviço de um relativismo ligado a modos subjetivos de olhar o mundo.

Nesses cinemas, todavia, as expressões rompem com as observações feitas, até então, acerca da *mise en scène* dos filmes clássicos que eram analisados pelos críticos das revistas *Cahiers du Cinéma* e *Présence du Cinéma*. Observa-se uma retomada da valorização de cada plano cinematográfico na sua potência autônoma dentro de uma sequência e o descomprometimento com a criação de uma obra fechada. A valorização do plano em referência condiz com um emprego de cada plano nas suas qualidades em si.

Isto é, a articulação entre um plano e outro direciona nossa fruição ao observá-los como unidades autônomas dentro da sequenciação inexorável aos filmes voltados às salas de exibição, levando-nos a observar cada plano – com seu respectivo enquadramento – em si mesmo, como ele se apresenta no quadro e como o campo da sua imagem apresenta-se conjuntamente. Algumas das filmografias nas quais esse fenômeno torna-se bastante visível são as de Jean-Luc Godard, Walter Hugo Khouri, Glauber Rocha, Agnès Varda e Djibril Diop Mambéty, onde vemos a expressão moderna pautar-se por um pensamento desejante de “sair da montagem sintática para reencontrar a potência do plano individual” (OLIVEIRA JÚNIOR, 2014, p. 125).

Logo, nossa necessidade de conectar duas imagens subsequentes em função de um sentido é tensionada, pois não se cria mais uma relação linear de sentido entre uma imagem anterior e uma posterior. Agora, é como se todos os planos estivessem, novamente, sendo pensados como expressões de “vistas” individuais e não dependentes (semelhantes ao “primeiro cinema”). O plano, que nem sempre é trabalhado na sua autossuficiência como no “cinema de atrações” (1895-1906/1907), aparenta, porém, possuir novamente uma autonomia, bastando-se na sua própria duração como fragmento de imagem. O encadeamento entre os planos, então, aparenta visar uma outra lógica, não correlata a uma experiência estética fundamentada na narratividade de uma história contada, mas a aspectos mais relativos à provocação de sensações – já que a própria narratividade entre imagens é constantemente castrada por planos que se relacionam enquanto unidades autônomas. Conforme mostrado por Luiz Carlos Oliveira Júnior (2014) a partir das críticas de André S. Labarthe, “O cinema de Godard, para o crítico, caracteriza-se por uma valorização radical do presente: Godard só quer filmar no presente, que não é o tempo do saber, mas do olhar e da evidência. ‘Uma mulher é uma mulher’ aparece, assim, como uma sucessão de planos privilegiados e autônomos” (OLIVEIRA JÚNIOR, 2014, p. 125).

Lidamos com obras que ressignificam nossa relação com uma sequência de fragmentos de

imagem, “obrigando-nos” a não tentar interpretar o encadeamento de dois planos numa sequência devido à ausência de informações que conectam esses planos. O resultado disso é o direcionamento de nossa observação para as “produções de presenças” (GUMBRECHT, 2010, 2011)¹⁸ tanto no campo dessas imagens (o corpo no filme) quanto no modo como são articuladas (o corpo do filme na sua extensão do corpo do diretor). Essas presenças não visam complementar o apagamento da manipulação de artifícios pela obra; a transparência da obra é propositalmente quebrada.

Um segundo ponto que resulta desses procedimentos é o caráter não acabado da obra. Os filmes criam lacunas, permitem contaminar-se pelas ambiguidades, trabalham curtos-circuitos nas significações, como também, num outro extremo, os esvaziamentos das mesmas. Isto é, vemos obras que não estão preocupadas em fechar todos os sentidos, mas introjetar, em alguns segmentos do circuito que direciona para a fixação de significados, pontos que frustram o cumprimento linear desse curso e o deixam volatilizado.

A construção da obra de cinema, em sua articulação, não se estrutura tanto na indução premeditada, planejada, controladora, das expectativas, emoções e dos juízos de seu observador sobre o que este observa no filme, visando direcioná-lo a uma interpretação determinada do encadeamento de planos e seus respectivos enquadramentos em função da estrutura a ser cumprida pela narratividade da história contada. As estéticas, nos filmes a partir do final de 1950, constroem estruturas propositalmente “frágeis”, aparentemente “malfeitas”, e abrem espaços para os “acazos” e camadas de “descontrole” emergentes durante o decorrer do próprio filme, por este se contaminar tanto por qualidades indeterminantes das lacunas e das ambiguidades quanto por qualidades oblíquas e misteriosas dos curtos-circuitos nos processos de significação ou de esvaziamento desse processo. Os filmes não temem que sua construção, seus artifícios e a própria presença de uma visão de mundo, exprimindo-se de modo corporificado na articulação em planos, seja exposta ao observador. O exemplo de Alain Resnais nos ajuda a resumir os pontos colocados até o momento:

A narrativa lacunar e obscura exige um espectador ativo, que converta a trama descontínua do relato numa continuidade minimamente coerente. O grande mérito de Resnais teria sido não organizar a experiência, mas deixá-la em aberto, inacabada, operando uma reconstrução cubista do espaço-tempo, uma fragmentação desnorteante

18 O conceito de “produção de presença” será aprofundado no capítulo 2 desta dissertação.

da realidade captada pela câmera. O espectador não pode – e não deve – compreender tudo. A ideia de uma ordenação das aparências, ou de um arranjo significativo dos espaços e das durações, que embasava a *mise en scène* clássica, está excluída dessa estética moderna louvada por Labarthe. (OLIVEIRA JÚNIOR, 2014, p. 126)

O cinema não aparenta mais se articular na ordenação de um material ou de um “real”, como anteriormente, mas na desordem desse material ou desse “real” e, nesse gesto, assume a própria condição da imagem cinematográfica não ser tão verdadeira e fiel à realidade captada, como fora formulada antes pelas teorias realistas do cinema. Essa imagem está irremediavelmente imbricada nas próprias visões de mundo de quem manipula tais imagens. Porém, a exposição desses estados rompe, num segundo ponto, com a própria projeção-identificação também dominante nas propostas clássicas. Agora, os filmes visam uma confrontação do observador, no sentido de ativar a fruição deste para novas maneiras de receber, com seus sentidos, a obra. Luiz Carlos Oliveira Júnior (2014) observa, nas expressões desses filmes, a fragmentação de um “real” a fim de reconstruí-lo de outra maneira: um movimento de desconstrução visando ressignificações. Colateralmente a esse movimento, o observador é direcionado a reconfigurar sua própria maneira de perceber o que observa.

Nos cinemas modernos, vemos um momento precedente ao que analisaremos no século XXI, no qual a *mise en scène* é posicionada numa zona fronteira e desconstruída a partir de “fendas” ou “falhas” abertas na sua própria estrutura. No caso do cinema moderno, as falhas da *mise en scène* surgem nas maneiras de explorar a relação entre dois planos visando a própria evidenciação do plano. Direcionam, então, o observador a fruí-lo e também percebê-lo na sua condição de presença devido à potência autônoma de cada fragmento de imagem delimitado por um quadro e existente numa determinada duração.

Logo após os créditos de *O eclipse* (*L'eclisse*, 1962, Michelangelo Antonioni), vemos um primeiro plano que coloca em campo uma escrivaninha quase sendo desenquadrada, jogada para fora de campo. Nela, há um abajur pequeno de mesa, que, por encontrar-se muito próximo da câmera, passa-nos a impressão de ser enorme. Os livros, posicionados verticalmente sobre a escrivaninha/mesa/superfície, um ao lado do outro, parecem grandes, porém menores que o abajur. Em cima dos livros, tem um tecido/roupa/boneco. A cúpula do abajur, que também não se encaixa no quadro, parece cobrir os livros e aquele tecido como se fosse um poste ou alguma espécie de teto sob alguém. Um ruído eletrônico invade esse plano. Após considerável intervalo

de tempo, que nos permite observar esses objetos, uma panorâmica muito rápida para a direita enquadra um homem (Francisco Rabal) com um dos braços apoiado nos livros. O tecido/roupa indefinido vira o cotovelo desse homem. Há uma escultura sobre a mesa, que, analogamente ao abajur, mostra-se enorme pela proximidade da câmera. Há também um pequeno ventilador, que produz o ruído. O homem parece menor que a escultura. O corpo do homem, de repente, soa-nos quase como mais um objeto disposto ali, uma outra escultura decorativa. Ele olha para fora de campo (em direção a alguém?) e depois vira a cabeça para frente, desviando o olhar para baixo. Ainda não temos certeza de que ele olha para alguém.

Há um corte que nos leva a outro primeiro plano de uma mulher (Monica Vitti) diante de uma cortina fechada. A pequena abertura dessa cortina mostra uma superfície escura e opaca, semelhante a uma parede. Não sabemos sequer se essas duas pessoas estão no mesmo lugar, apesar de escutarmos um som parecido (vindo fora de campo) e vermos os cabelos da mulher balançando. Mas o vento vem de onde? Ela fica de frente para essa parede/superfície (indeterminável) e olha para baixo. Um plano de contracampo, também um primeiro plano, mostra o fora de campo que ela olha: uma moldura vazada, sob uma superfície, que enquadra uma outra escultura de mesa e um cinzeiro com cigarros. Uma mão invade o campo do plano e fica reposicionando os objetos dentro da moldura. Antonioni volta para o primeiro plano que enquadra a mulher.

Ele alterna voltando ao primeiro plano que enquadra a mulher e, depois, ao contracampo desse plano, que enquadra a superfície com a moldura. Só temos certeza de que a mão pertence à mulher quando Antonioni confirma a relação de campo e contracampo entre os dois planos. Só então percebemos que ela brinca de enquadrar os objetos por detrás da moldura vazada, posicionada sob a mesa. Depois, numa relação parecida, descobriremos que o homem e a mulher estão no mesmo lugar e, conseqüentemente, o ventilador próximo ao homem é responsável por balançar os fios de cabelo da mulher. Bem mais adiante, saberemos que a mulher chama-se Vittoria, e o homem, Riccardo.

Nessas articulações iniciais já vemos um encadeamento de planos que brinca (semelhante à mulher) de enquadrar coisas dentro de uma moldura, o quadro cinematográfico. Partindo disso, joga também com as impressões provocadas na fruição do observador: pela mudança de escala dos corpos em relação ao campo da imagem em quadro (os objetos de proporção incomum, o

objeto maior que a figura humana); pela desterritorialização entre dois planos (um campo e um fora de campo que não definem o espaço, aparentando ser dois lugares diferentes e, depois, mostrando ser o mesmo lugar); pela própria delimitação do quadro (ao confundir nossos sentidos em relação à própria dimensão do que está no campo da imagem).

Apesar de Antonioni, com sua expressão, brincar, tal qual a mulher, de remodelar constantemente um universo dentro de uma moldura, não espera que se compreenda uma metalinguagem; ele nos direciona mais a sentir o que a condição maleável de vários corpos, ocupando um campo visual, provoca-nos. O diretor italiano repetirá várias vezes essa articulação entre planos que fixa um sentido, esvazia esse sentido e o ressignifica (preenchendo novamente o vazio). A construção estética do filme, do mesmo modo que nesses primeiros planos, quer nos tornar visível esse movimento elástico pela própria qualidade plástica desses corpos relacionando-se com espaços e o que ocupa esses espaços. O filme termina no esvaziamento completo, mas a proposta estética dele é direcionar nossa fruição a sentir o processo e as estranhas de um mundo nunca sólido, que parece uma massa de modelar, dentro do qual os próprios seres humanos racionais também viram massas vulneráveis a todo veículo de modelação.

Em *O eclipse*, a modelação constante a partir da decomposição de um material que foi firmado em busca de formas novas ilustra os pensamentos que fruíam as propostas e procedimentos das expressões modernas no cinema. Consequentemente a essas propostas, as “falhas” da *mise en scène* são expostas, colocando-a em crise, pois a cena no cinema depende de uma delimitação sempre fixada. As expressões modernas já apontam que até a delimitação fixada do quadro cinematográfico pode ser uma ilusão. A *mise en scène* cinematográfica, na verdade, precisa estar submetida a ordenações que delimitem uma cena, concretizando-a através de um encadeamento entre planos que produza sentidos fechados.



Figura 15. Plano inicial do filme, antes da alteração exercida pelo movimento da panorâmica. Fonte: *frame* do filme *O eclipse* (1962).



Figura 17. Fonte: *frame* do filme *O eclipse* (1962).



Figura 19. A mulher brinca de colocar os objetos em quadro. Fonte: *frame* do filme *O eclipse* (1962).



Figura 16. O mesmo plano, após a panorâmica. O próprio movimento da panorâmica provoca-nos a sensação de ver a imagem remodelando os corpos inseridos dentro do seu campo visual, no sentido de parecer possível visualizarmos o procedimento dessa mudança de escala dentro da imagem: aumentando ou diminuindo. A percepção desse processo é inaceitável para expressões que se norteiam pelas bases estéticas clássicas da transparência no cinema. Fonte: *frame* do filme *O eclipse* (1962).



Figura 18. O fundo, detrás da cortina, que neste momento não sabemos se é uma parede ou uma janela. Fonte: *frame* do filme *O eclipse* (1962).



Figura 20. A mulher brinca de colocar os objetos em quadro. Fonte: Fonte: *frame* do filme *O eclipse* (1962).



Figura 21. Antonioni começa a estabelecer uma relação entre campo e fora de campo. Fonte: *frame* do filme *O eclipse* (1962).



Figura 22. Antonioni começa a estabelecer uma relação entre campo e fora de campo. Fonte: *frame* do filme *O eclipse* (1962).



Figura 23. Num outro exemplo dos efeitos direcionados por Antonioni através da sua expressão: uma moldura – pertencente a um quadro na sala de estar – e o campo visual que ela delimita. Fonte: *frame* do filme *O eclipse* (1962).



Figura 24. Plano com a sala de estar nas proporções mais fiéis à natureza do “real”. Fonte: *frame* do filme *O eclipse* (1962).



Figura 25. A paisagem emoldurada pela janela da sala de estar, que se assemelha ao quadro pendurado no outro canto da sala. Fonte: *frame* do filme *O eclipse* (1962).



Figura 26. Quando a cortina da sala de estar é aberta, o fundo ganha a significação de ser uma janela. Entretanto, logo se esvazia, pois a própria janela, em sua presença como moldura, altera a significação da paisagem, pois a faz assemelhar-se ao quadro pendurado na parede. Resta-nos a dúvida se vemos realmente a paisagem urbana real ou uma foto, uma pintura. Eis mais um dos curtos-circuitos de significação operados por Antonioni. Fonte: *frame* do filme *O eclipse* (1962).

André S. Labarthe, entre outras análises de críticos sobre um conjunto de obras existentes a partir do final dos anos 1950, partiu das observações expostas anteriormente para perguntar onde estaria a *mise en scène* no cinema moderno, querendo com isso questionar se ainda poderíamos afirmar haver uma *mise en scène* no cinema. Isso porque os mecanismos enformadores da cena, que a delimitavam e concretizavam-na ao longo do filme (o acordo entre um gesto, um corpo e o espaço), são instabilizados por sua fragmentação. A cena fragmenta-se, desconstrói-se, sendo uma outra coisa distante de uma definição de cena.

Se a *mise en scène* teorizada nos anos 1950 devia sua essência tanto ao classicismo – o culto à “bela linguagem” e à arte de organizar as aparências dispersas e caóticas da realidade sensível – quanto ao romantismo – dar forma à alma invisível das coisas, valorizar a expressão subjetiva de um autor – é justamente contra esse “classicismo romântico” que os críticos defensores da modernidade cinematográfica se posicionam na década de 1960. (OLIVEIRA JÚNIOR, 2014, p. 127)

Vale notar que o caso das estéticas modernas aponta, desde o final dos anos 1950, para um pensamento estético que desdobra o cinema centrado nas salas de exibição em caminhos expressivos de contato com o corpo do observador. E, simultaneamente, provoca a crise do conceito de *mise en scène* no cinema. Esta, nos exemplos modernos, ainda não é transbordada, como acontecerá no século XXI, mas fragmentada. A razão disso está na “potência individual do plano” trazer consigo também uma potência da delimitação do quadro em sua presentificação. Lembremos que o plano, no cinema, também está atrelado a um enquadramento, responsável por definir seu tamanho e a composição de seu campo. Apesar da *mise en scène* estar fragmentada, vulnerável a uma desordenação do material e das próprias significações, ela ainda é trabalhada percorrendo as delimitações da imagem, explorando a produção de sentidos que não se completam ou são esvaziados no decorrer do filme. A própria explicitação da visão de mundo, que articula a obra, pede que esses limites da imagem, correlatamente, sejam explorados na sua própria presença.

Em outras palavras, ainda lidamos com filmes que exprimem universos distorcidos por uma “moldura” da experiência individual de mundo, assumindo-a como a própria “moldura” colocada pelo quadro cinematográfico, potencializada no plano e seu respectivo enquadramento. Isso opõe-se aos filmes clássicos, mesmo aqueles precursores das estéticas modernas, que mantinham a transparência do quadro e não a assumiam na própria obra. A potência do plano

em sua qualidade individual está atrelada ao gesto de assumir a articulação de uma perspectiva de mundo presente conforme articulam-se imagens. Logo, as estéticas modernas exprimem-se por uma visão de mundo não transparente (invisível), mas aparente (visível) e corporificada na obra.

O cinema moderno, desse modo, ao recusar as regras da transparência no cinema e afirmar o filme como o próprio recorte de uma perspectiva sobre o mundo (diferentemente de uma obra que almeja mostrar-se como o próprio mundo), traz a confrontação do observador que frui o filme pela perspectiva da visão de mundo apresentada. Daí o motivo dos filmes modernos empregarem tanto o olhar direto do personagem para a câmera, a presença explícita de um narrador ou a própria interpelação deste ao observador encontrado no público.

O que podemos extrair, portanto, dos contrapontos entre as formulações sobre a *mise en scène* nos filmes clássicos e uma primeira desestruturação desse conceito nos filmes modernos?

- O gesto de ordenação centrado, anteriormente de caráter linearizante, a conferir uma forma, um desenho, uma significação ao caos do “real”, captado no material cinematográfico, em cuja articulação em planos e seus respectivos enquadramentos se localizava a *mise en scène* cinematográfica, é agora substituído por um gesto não linearizante de desordenação. Essa desordem do material visa a fragmentação, decompondo primeiro o “real” captado para, depois, reconstruí-lo de outra maneira.
- A desorganização do material compõe, ademais, obras propositalmente frágeis em suas estruturas – abertas às falhas, aos acasos, não fechadas. Há aí um redesenhar, um ressignificar que, ao mesmo tempo, configura uma decomposição da unicidade cênica.
- Logo, diante de cenas que não chegam a se configurar em unidades que se relacionam, sendo dispersadas em meio à fragmentação ligada à lógica estética moderna, configura-se a primeira crise do conceito de *mise en scène*.
- Nessa fragmentação, o plano e seu respectivo enquadramento são explorados nas suas potências individuais, afirmando e assumindo sua condição de recorte, detalhe, ênfase, fragmento de imagem visível dentro de determinada duração.
- Os itens acima mostram que a articulação em imagens, antes, era empregada a fim de induzir o observador a ser absorvido pelo universo fílmico, de manter a transparência deste universo

e sua construção estética. No segundo momento que destacamos, a desorganização do material fílmico explicita os artifícios constituintes dessa própria articulação em imagens.

- Os regimes de presença, num primeiro momento, delimitados apenas ao campo visível da imagem no intuito de complementar a absorção do observador pelo universo fílmico, passa a estender-se à própria articulação em imagens do filme, ao plano e às delimitações do quadro (essa temática, especificamente centrada no corpo dentro do campo da imagem e o corpo fílmico, será delimitada no capítulo 2 desta dissertação).
- Há um desdobramento, propulsionado pelas estéticas modernas, para um cinema de atravessamento do corpo, que antes aparecia apenas em uma obra ou outra, mas ainda norteado por uma preocupação voltada à manutenção da transparência.
- Esse cinema de ordem corpórea deriva da própria exploração do plano e seu enquadramento nas suas potências individuais, pois nos direciona para uma outra maneira de fruir a relação entre duas imagens, não pautada pela linearização de significações que compõem uma narratividade (a ligação sintática entre dois planos, de origem pudovkiana).
- A colocação em cena no cinema (*mise en scène*) consolidou-se, num primeiro momento, como um gesto de organização de um material caótico, no intuito de concretizar a cena. As rupturas presentes nas estéticas modernas levam-nos a nos perguntar: realmente devemos à *mise en scène* o título de principal ferramenta estética do cinema? Isso porque vemos o cinema existindo a partir da fragmentação, que mais decompõe uma cena do que a concretiza.

Diante dessa primeira crise do conceito de *mise en scène*, a qual já nos desperta para o entendimento da arte cinematográfica estar mais próxima de um colocar em imagens e mais distante de um colocar em cena, há também outro ponto: a expansão de novos caminhos de expressão dentro do cinema institucionalizado, proporcionado pelas rupturas modernas, permitem-nos visualizar a multiplicidade estética dentro dessa arte.

A partir dessa expansão, veremos mais evidentemente, nos cinemas centrados nas salas de exibição, a predominância de dois caminhos de expressão: um predominantemente baseado na lógica da narratividade, que continua a narrativa das mitologias ou dos romances do século XIX, entre outros exemplos possíveis; outro, predominantemente baseado na lógica das sensações que se aprofunda num trabalho plástico e conceitual das imagens cinematográficas, do material que a envolve (o filme em película/digital, o plano, o quadro), distanciando-se das relações sintáticas

entre duas imagens em função da história contada. Contudo, esses dois caminhos conseguem redimensionar nossa percepção em relação à experiência individual de cada observador com a realidade vivenciada do mundo.

A utilização da palavra “predominante” se faz pertinente pelo fato desses dois caminhos nunca se darem puramente numa única expressão; há uma proposta estética que prevalece, que possui uma tônica mais acentuada na construção do filme. O motivo destacarmos esse ponto diz respeito ao fato do cinema moderno mostrar, não à toa, que a estética predominante num filme depende bastante da articulação que envolve o quadro, o plano e o campo, elementos que, de um modo ou de outro, mobilizam as outras operações estéticas (cenografia, figurino, iluminação, cor, som, montagem etc.).

Será novamente por meio desses três elementos – quadro, plano e campo – que novos deslocamentos nas concepções totalizantes de *mise en scène* acontecerão, revelando, por conseguinte, o que configura sua condição contemporânea. É também nesses três elementos que verificamos os meios pelos quais o cinema manipula uma visão intensificada para seu material e, futuramente, utiliza-os para explorar diferentes intensidades.

1.2.3 A função expressiva do plano no cinema

Luiz Carlos Oliveira Júnior (2014) menciona um artigo escrito por Jean-Luc Godard no qual o diretor francês aponta dois tipos de cineastas: aqueles que caminham na rua olhando para baixo e levantam a cabeça quando algo os afeta chamando sua atenção. Neste ato, eles são chamados a procurar por todos os lados o que os afetou. O olhar destes é errante, condicionado de acordo com o que acontece ao seu redor. Pertencem ao segundo grupo os cineastas que focalizam seu olhar sobre um determinado ponto da paisagem e a destrincham conforme seu interesse. O olhar destes, contrariamente, é preciso, condicionado de acordo com uma inquietação particular (GODARD, 2003 *apud* OLIVEIRA JÚNIOR, 2014, p. 287-288).

De acordo com Godard, o primeiro grupo vê, o segundo mira. O primeiro grupo pertence a Roberto Rossellini, Orson Welles; o segundo, a Alfred Hitchcock, Fritz Lang. O primeiro

explora o enquadramento “aéreo, fluido”; dissociações “das cenas sem dúvida disparatada, mas tremendamente sensível às tentações do acaso” (GODARD, 2003 *apud* JÚNIOR, 2014, p. 288). O segundo grupo explora o enquadramento “calculado ao milímetro”; “movimentos de câmera não apenas inauditos no *set*, como também como seu próprio valor abstrato de movimento no espaço” (GODARD, 2003 *apud* JÚNIOR, 2014, p. 288).

Oliveira Júnior compara a análise de Godard com uma de Jacques Aumont sobre temática parecida. Este discorre sobre uma espécie de utilização do plano no cinema, que, no decorrer dos procedimentos históricos, desdobrou-se mais largamente nas expressões: o “plano-olhar”.

O “plano-olhar” diferencia-se do “plano-*tableau*”, aquele estático e autossuficiente já existente no período do “cinema de atrações” (1895-1906/1907)¹⁹, posicionado frontalmente no centro da cena, a fim de simular a visão distante e horizontalizada referente à localização de alguém no centro da plateia teatral (ou do *music hall*, do *vaudeville*). Dentro do plano-*tableau*, todas as ações decorrem inteiramente, sem interrupção, ao longo da duração completa do plano, por isso ele é denominado autossuficiente. Resumidamente, é um plano que opera “no sentido do *tableau* numa peça de teatro ou na apresentação de um *music hall*”, sendo uma espécie de “versão impressa de um palco, de um cubo cênico: espaço fechado + duração + ponto de vista frontal e fixo. O plano-*tableau* aparece no Black Maria de Edison e prossegue tanto nos filmes de Griffith para a Biograph quanto nas fitas anônimas do *vaudeville* [...]” (OLIVEIRA JÚNIOR, 2014, p. 286).

Opostamente, o plano-olhar é o emprego do plano como vemos na maioria das obras cinematográficas, incluindo as analisadas nesta dissertação. Um plano entendido como veículo de uma visão de mundo imbricada no filme, resultando por incorporar as maneiras dessa visão sentir e habitar o mundo, quando atravessada por elementos que atraem o interesse ou afetam esta mesma visão, conseqüentemente, criando e compondo o campo visual do plano e seu respectivo enquadramento segunda esta visão. No plano-olhar, “o plano se torna tão somente o olhar, a atenção visual, a concentração, a focalização – uma consciência lançada no mundo” (OLIVEIRA JÚNIOR, 2014, p. 287).

Aumont conclui que o plano cinematográfico é uma intensidade passível de se atrelar a

19 Ver: COSTA, 2005, 2006.

intensidades de cor, tempo, movimento e luz. Em outras palavras, esta reflexão de Aumont complementa nossa intenção de traçar a constante participação do plano, do quadro e do campo como elementos fundamentais à articulação em imagens empregada pela expressão cinematográfica. Esses três elementos, que também se assumem enquanto detalhes, ênfases, recortes, fragmentos de imagem cinematográficos, revelam uma qualidade intensiva imbricada em si. Por conseguinte, no plano-olhar fundamentado por Jacques Aumont:

[...] está o embrião de duas escolas bastante distintas, duas vertentes que não cessariam de se opor ao longo da história do cinema: de um lado, o plano como um exercício do olhar, uma ferramenta da percepção sensível, o registro “solto” de uma determinada experiência do homem em sua relação com o mundo; do outro lado, o plano como material de condução de uma vontade de espírito, veículo privilegiado para a expressão de um pensamento. Em ambos, uma ideia de plano como um agenciamento de intensidades. (OLIVEIRA JÚNIOR, 2014, p. 287)

O espinhoso termo “plano” cinematográfico abarca consigo as competências do quadro e do campo possuindo, então, a importância de agenciar intensidades. Entender o plano na sua capacidade de agenciar intensidades é o passo fundamental para compreender a discussão das estéticas contemporâneas, a partir dos anos 2000, no cinema. Embora o plano carregue em si tal qualidade intensiva, serão nesses cinemas do século XXI que o efeito intensivo do plano cinematográfico produzirá, de fato, um “tempo intensivo” (VIRILIO, 2002). Ademais, a exploração de intensidades dentro desse “tempo intensivo” conduzirá, paradoxal ou ironicamente, em algumas expressões estéticas, o amolecimento dos limites consequentes ao quadro cinematográfico, provocando, assim, filmes que aparentam extravasar as delimitações impostas às imagens no cinema. Isso levará a uma nova problematização do conceito de *mise en scène* no cinema, abarcando, até mesmo, os próprios conceitos de plano e quadro.

1.3 Como situar a *mise en scène* cinematográfica no século XXI?

Entre os anos 1990 e 2000 (aproximadamente), verificam-se novamente filmes que aparentam colocar a noção de encenação no cinema numa zona fronteira, de indeterminação, causando, assim, uma aparente ausência da *mise en scène*. A impressão de não haver o movimento de “colocar em cena” no filme decorre da conexão entre planos desatrelar-se da

narratividade clássica no cinema: a interdependência entre planos para se consolidar uma das sequências que compõem a cadeia de acontecimentos pertencentes à história contada, o que resultava numa série de cenas compostas e concatenadas em função dessa história. Muitos filmes, a partir dos anos 2000, constroem-se opostamente à lógica pautada pela narratividade que visa contar histórias. Mais uma vez, lidamos com uma descentralização de aspectos em razão do que se entende por *mise en scène* no cinema. A cena, se existente ou construída, agora é exposta com suas fendas: por ser fragmentada ou não ser completada. Se há cena, ela não aparenta haver um fechamento que nos possibilite delimitá-la.

Luiz Carlos Oliveira Júnior (2014) mostra já nas estéticas modernas que se manifestam em diversos diretores a partir do final dos anos 1950 caminhos estilísticos que fragilizavam as definições de *mise en scène* cinematográfica. Desde as rupturas trazidas no final dos anos 1950, observavam-se filmes que não pareciam construir cenas ou compor cenas, estruturando-se numa série de fragmentos de durações diferentes.

As expressões que tensionam as definições de *mise en scène* estão sempre presentes ao longo da história do cinema²⁰. O cinema moderno mostrou novamente a multiplicidade de caminhos expressivos possíveis dentro da arte cinematográfica (que as vanguardas cinematográficas dos anos 1920 e certos diretores mais ousados dessa década já haviam adentrado com suas expressões, como também as qualidades das atrações que permeavam os filmes do primeiro cinema, nos seus períodos iniciais e de transição).

Os cinemas dos anos 1950 e mais incisivamente dos anos 1960 causaram uma “explosão internacional de estilos” visível mundialmente – principalmente com as produções que crescem em países antes não muito notados no circuito mundial (Brasil, Senegal, Irã etc.). A multiplicidade estética que é evidenciada de novo nesse período traz uma convivência entre dois estilos divergentes dos diretores: o norteado pelos trabalhos de gêneros cinematográficos e pela narratividade contadora de histórias e outro norteado pelos efeitos sensíveis provocados pelas potências plásticas do cinema quando o filme é desvencilhado de cumprir encadeamentos necessários à narratividade de uma história ou da estrutura narrativa de determinado gênero.

20 Inclusive antes das expressões que configuram o pensamento moderno no cinema (a partir do final dos anos 1950). Podemos localizar descontinuidades durante o período clássico do cinema que antecipam as rupturas que serão trazidas, futuramente, pelas *nouvelles vagues* e novos cinemas, a exemplo das obras cinematográficas das vanguardas dos anos 1920, da comédia física estadunidense também da mesma década e de algumas obras do neorealismo italiano.

Embora tenhamos dividido dois caminhos estilísticos opostos no parágrafo anterior, sabemos que essas expressões divergentes nunca se manifestam de modo “puro” e absoluto. O que há é a predominância maior de características de um caminho estilístico sobre outro. Além do mais, é perceptível como determinados filmes que retomam princípios mais clássicos de expressão no cinema fazem-no incorporando elementos trazidos por rupturas ligadas a um pensamento expressivo de sua época. Nesta dissertação, vamos entrar diretamente no cinema contemporâneo do século XXI e os tensionamentos da *mise en scène* trazidos por ele, com a noção de que tais tensionamentos não são exclusivos da contemporaneidade.

No caso dos filmes voltados às salas de exibição, as brechas encontram-se no que foi atribuído à *mise en scène* cinematográfica (uma articulação de imagens, baseada em planos e seus respectivos enquadramentos, que inclui, também, o próprio quadro e o campo). As extremidades da *mise en scène* que a ressignificam enquanto linguagem, exploradas pelas estéticas do século XXI, partem de uma noção segundo a qual o quadro cinematográfico e suas delimitações podem ser transbordados. As obras contemporâneas passam tanto a sensação da ausência de uma cena quanto de extravasamento dos limites do quadro cinematográfico, ainda que dentro da experiência imersiva do cinema centrado nas salas de exibição e explorando os efeitos propiciados pelas delimitações do plano e seu enquadramento. Esse transbordamento do quadro é relacionado a filmes que privilegiam as sensações ligadas a uma “narrativa sensorial”, termo designado por Osmar Gonçalves (2014) no desejo de incluir um grupo de expressões contemporâneas.

Resumidamente, os cinemas que se expressam por uma “narrativa sensorial” são regidos por somatórias de “blocos de afetos e sensações” (GONÇALVES, 2014, p. 23) que posicionam a construção sequencial do filme na fronteira “entre o narrativo e o não narrativo”. Vemos a construção cinematográfica permitindo contaminar-se pelas imprecisões e ambiguidades dos procedimentos em devir. Ou seja, “em vez de uma imagem depois da outra, há aqui uma imagem mais a outra” (DELEUZE, 2006 *apud* GONÇALVEZ, 2014, p. 23). Não mais uma construção fílmica predominante de uma narratividade direcionada a contar uma história, mas a expressão de uma sequência de elementos plásticos trabalhados em imagens e sons que visam provocar no observador da obra a experiência de sensações, emoções, estados de espírito. O corpo do filme e o corpo no filme assumem sua articulação de caráter performativo (SILVA, 2011),

configurando um “pensamento-ação” (SILVA, 2011) que provoca os pequenos instantes e detalhes que consolidam esses blocos de afetos e sensações.

É que tais obras nos apresentam imagens autônomas, imagens que não se subordinam umas às outras, que não se prolongam formando linhas ou cadeias de sentido, mas que valem por si, por sua qualidade plástica e força contemplativa. E o resultado é que aqui, dificilmente, depreendemos enredos, intrigas ou encadeamentos dramáticos. Esses trabalhos costumam apontar, antes, para algo mais frágil e tênue: como a passagem do vento, um certo tom de azul, uma lágrima, o silêncio. Trata-se de devires, mais do que histórias, de um conjunto de imagens que aparecem como descrições puras, que emergem como potências sensoriais e afetivas, fora de um finalismo ou de um esquema sensório-motor. Trata-se de um cinema de vidência, uma prática audiovisual que acredita na constituição de um novo olhar sobre o mundo – um olhar que se propõe mais livre, poético, sensorial. (GONÇALVEZ, 2014, p. 16-17)

No caso, as brechas abertas pelas expressões que colocaram em crise a noção de encenação cinematográfica no cinema moderno e nas suas passagens até o que compreendemos por cinema contemporâneo, do século XXI, oferecem espaços para esse cinema contemporâneo radicalizar uma experiência estética que se dá pelo contato com o corpo por meio de obras que operam suas construções em “blocos de sensações e afetos” que atravessam o corpo do observador. Essa experiência estética intersecciona o cinema das salas de exibição com o cinema das videoinstalações, produzindo uma obra que pede para ser habitada pelo observador.

Ao longo deste capítulo, situamos as configurações históricas do gesto de levar à cena os procedimentos que o desconstruíam, as transmutações das expressões modernas da *mise en scène* até suas passagens para o momento contemporâneo, no século XXI. Essas transmutações dizem respeito a operações que tensionam as fronteiras da *mise en scène* cinematográfica, levando à ressignificação desta, à ressignificação da própria linguagem do cinema.

Se a experiência estética do cinema das salas de exibição é posicionada nas suas fronteiras, ao criar intersecções com a linguagem das videoinstalações, devemos a uma desconstrução que se localiza na *mise en scène*. Quando expusemos anteriormente o vetor da desconstrução, segundo a abordagem das extremidades, vimos que o objetivo da desconstrução gira “em torno da desmontagem de um significado para se obter outro. Essas experiências são geradas no intuito de encontrar novas alternativas significantes para a arte” (MELLO, 2008, p. 115). O procedimento de desconstrução envolve apontar pontos de deslocamento, de indeterminação, “a leitura da obra de arte em seu caráter aberto, plural, em que o significante

não se prenda diretamente a nenhum conjunto de significados fixos” (MELLO, 2008, p. 117).

Não à toa, vimos que as expressões que colocam a encenação do cinema em crise e conduzem as transmutações de suas formas de apresentação enquanto linguagem exploram zonas fronteiriças e não fixas de constante indeterminação, deslocamento, de não fechamento.

Os deslocamentos da *mise en scène* nas estéticas contemporâneas dão-se, em primeiro lugar, na relação sequencial entre uma imagem anterior e uma posterior. Nas “narrativas sensoriais” (GONÇALVES, 2014), a relação entre duas imagens não almeja a estabilização de um sentido, e sim sua transitoriedade, ou seja, a movimentação não finita de sentidos. Pois os planos e seus enquadramentos, explorados nas suas qualidades autônomas, produz em cada plano uma imagem que “não se encadeia mais num todo, nem está subordinada a um encadeamento cronológico e/ou actancial” (GONÇALVEZ, 2014, p. 23).

Estamos observando a concentração no fragmento, “a valorização do instante e do detalhe, uma aposta, enfim, na força singular da imagem, na imagem como presença, como força expressiva fora das cadeias narrativas” (GONÇALVEZ, 2014, p. 22-23). Consequentemente, não há a fixação de uma significação entre duas imagens, não há a busca por uma significação fechada entre uma imagem e outra. Assim, ao longo do filme, inserem-se zonas de intermináveis curtos-circuitos, incertezas, ambiguidades ou opacidades que deixam. Nesse contexto de indeterminações “a história e suas significações tendem a ficar em suspenso, tendem a ser substituídas por outra(s) “narrativa(s)”, feita(s), agora, por blocos de afetos e sensações” (GONÇALVEZ, 2014, p. 23)

Há uma outra resposta proposta pelas expressões contemporâneas às constantes reconstruções de sentido exploradas pelo moderno ou pelo acúmulo de significações que não se consolidam num sentido definido, visando o esgotamento da linguagem proposto pelas obras dos anos 1980-90²¹. E, simultaneamente, as expressões contemporâneas também demonstram uma

²¹ Esse período que se configura na passagem do cinema moderno para o cinema contemporâneo do século XXI, localizando-se aproximadamente entre 1977/1978 – 1999/2002, é um período marcado por obras que se norteiam na saturação e na entropia. Seja através da hiperestilização ou dos caminhos que reduzem o máximo possível qualquer ferramenta ou operação que interfira no registro captado pela câmera, as obras desse período possuem um sentimento de ter chegado depois (OLIVEIRA JÚNIOR, 2014). São obras que possuem consciência sobre a existência de dois pensamentos de expressão no cinema já afirmados: pelo cinema clássico e pela série de rupturas em relação aos princípios clássicos trazidas com o cinema moderno. Logo, surgem nesse período, caminhos estilísticos no cinema que já visavam tensionar os limites dessa arte ao tentar esgotar, pela saturação e pela entropia, o que já fora explorado

outra maneira de explorar potências do plano e seu respectivo enquadramento quando explorado na sua qualidade autônomas²².

As obras contemporâneas lidam com materiais ficcionais ou reais abordados nas suas qualidades que produzem “efeitos de presença”. Daí derivam-se os procedimentos que não fecham significações. Nas filmografias contemporâneas, o próprio corpo fílmico assume-se como um intervalo, um trajeto, um percurso entre. Nas formulações apresentadas por Paul Virilio (2002), o autor desenvolve que o real não se aproxima mais da realidade espaço-tempo, do objeto, mas do intervalo do tipo luz, que é a realidade do trajeto.

[...] o intervalo do tipo luz traz à luz o ser do trajeto. Este último definindo a aparência ou, mais exatamente, a trans-aparência do que é, a questão filosófica não seria mais: “A qual distância de espaço e de tempo se encontra a realidade observada?”, mas, dessa vez: “A que potência, ou seja, a que velocidade se encontra o objeto percebido?”. (VIRILIO, 2002, p. 104)

O corpo do filme que se assume num intervalo interminável, o trajeto, desenvolve uma experiência estética dentro dos cinemas centrados nas salas de exibição que cria intertextualidade com as experiências dos cinemas das instalações. Nos filmes compreendidos pelo denominado contemporâneo no cinema, a costura entre “narrador fílmico e o espectador já não depende da coerência do processo de narrativização” (OLIVEIRA JÚNIOR, 2014, p. 207). Após várias desconstruções ao longo de anos, desde o final dos anos 1950, o cinema ramifica-se num grupo de expressões que adentram o campo da lógica das “narrativas sensoriais” (GONÇALVES, 2014) a fim de encontrar uma zona não dependente das organizações narrativas e contadoras de histórias, de “enredos, intrigas ou encadeamentos dramáticos”, que não concatenam imagens “umas às outras, que não se prolongam formando linhas ou cadeias de sentido, mas que valem por si, por sua qualidade plástica e força contemplativa” (GONÇALVES, 2014, p. 16).

Essa longa série de desconstruções, exploradas desde o cinema moderno, possibilitou às obras a partir dos anos 1990 criar um cinema cuja estética explora um “transbordamento do

anteriormente no cinema. Nesta dissertação não foi possível aprofundar mais detalhadamente nas obras desse período, que também são riquíssimas em suas experiências estéticas. Cf. OLIVEIRA JÚNIOR, 2010, 2014; AUMONT, 2008b.

²² Escrevo deste modo pois, como argumentado anteriormente, o emprego do plano cinematográfico nas suas qualidades autônomas já era explorado pelos caminhos estilísticos do cinema moderno e das obras localizadas nas passagens do cinema moderno ao cinema contemporâneo do século XXI. Logo, no cinema contemporâneo, estamos refletindo sobre um outro aspecto de se empregar na construção da obra cinematográfica o plano nas suas qualidades autônomas.

narrativo” que “percuta no corpo” (OLIVEIRA JÚNIOR, 2014, p. 207). Surgem, no cinema das salas de exibição, obras assumidas enquanto um “filme-instalação”, portanto um filme que “se assume como algo que não quer refletir nem decifrar o mundo captado pela câmera, mas tão somente isolá-lo num espaço onde se possa experienciá-lo de forma intensificada” (OLIVEIRA JÚNIOR, 2014, p. 206).

O tempo explorado pelos cinemas antecedentes, do final dos anos 1950 até os anos 1990, ainda trabalhava com as “substâncias duráveis” (VIRILIO, 2002) inseridas na temporalidade: o gradual esvaziamento das significações, em Michelangelo Antonioni. Reflete a “substância durável” atrelada à lógica dialética “que valorizava a uma só vez a extensividade da duração e a ampliação da extensão das representações” (VIRILIO, 2002, p. 94). A lógica dialética encontrada nas construções estéticas dessas filmografias, anteriores aos diretores e diretoras do período entre os anos 1990 e 2000, reflete-se, também, nas concepções estéticas que exploram, pela articulação cinematográfica, “a extensão, o espaço da imagem”.

Na segunda camada que comentamos, veremos a entrada de um outro tempo, explorado nas filmografias contemporâneas do século XXI, que radicaliza a condição fragmentária da imagem cinematográfica e da própria potência do plano cinematográfico em agenciar “detalhes intensivos” que acontecem numa exploração mais radical da temporalidade.

Ao tempo “extensivo”, que tentava aprofundar toda uma característica do infinitamente grande do tempo, sucede-se hoje um tempo “intensivo” que aprofunda, desta vez, o infinitamente pequeno da duração, de um tempo microscópico, última figura de uma eternidade reencontrada além do imaginário da eternidade extensiva dos séculos passados. (VIRILIO, 2002, p. 101)

Na segunda camada observada, a relação articulada entre imagens, que não intenciona estabelecer significações nas imagens trabalhadas, complementa-se com uma exploração intensiva das mesmas nas suas “potências cinemáticas” (VIRILIO, 2002). O autor francês Paul Virilio relaciona a dita intensidade ao “tempo intensivo” citado no trecho acima. Segundo o autor, o “tempo intensivo” apresenta-se como uma “parada-sobre-a-imagem” semelhante às sensações induzidas por uma escultura de Rodin. É um tempo que aparentemente não se interrompe, desfilando o infinitamente pequeno de cada duração, aprofundando-se no “átomo temporal situado em cada instante presente” (VIRILIO, 2002, p. 102).

De fato, se toda imagem (visual, sonora) é a manifestação de uma energia, de uma potência desconhecida, a descoberta da persistência retiniana seria bem mais do que a percepção de um atraso (a impressão da imagem na retina), é a descoberta de uma parada-sobre-a-imagem que nos remete ao desfilamento, deste “tempo que não se interrompe” de Rodin, ou seja, ao tempo intensivo da clarividência humana. Na verdade, se em um momento dado do olhar ocorre uma fixação, é porque existe uma energética da óptica, esta “energética cinemática” sendo finalmente nada mais do que a manifestação de uma terceira forma de potência, sem a qual a distância e o relevo aparentemente não existiriam, já que esta mesma “distância” não existiria sem “espera”, o distanciamento só aparecendo graças à iluminação da percepção, assim como estimavam, a seu modo, os antigos. (VIRILIO, 2002, p. 105)

Quando expomos sobre as relações entre as intensidades discutidas por Paul Virilio (2002) e as estéticas contemporâneas do século XXI, pode-se ter a impressão de que todas as obras contemporâneas se apresentam ao observador nas durações curtíssimas exploradas pelos videoclipes. Nas estéticas contemporâneas discutidas por nós, há sim obras que também se aproximam dos videoclipes; porém, há uma variedade maior de maneiras utilizadas, por essas obras, para articular imagens. Elas expõem, no século XXI, um panorama vasto em seus caminhos estilísticos composto por “formas mais complexas e abertas, não raro múltiplas e labirínticas, mas também mais sutis e delicadas, ligadas a pequenos gestos, a microacontecimentos, formas que parecem suspender a história, nos colocando diante de eventos mínimos, banais, quase imperceptíveis” (GONÇALVEZ, 2014, p. 21).

Dentro desse panorama vasto, as obras cinematográficas contemporâneas partilham em comum, uma “atenção especial aos aspectos plásticos e sensíveis das imagens, a afirmação da vocação sensorial múltipla do cinema” (GONÇALVEZ, 2014, p. 21). São obras que se constroem direcionadas por uma lógica plástica que busca, nas articulações das imagens compostas por meio de planos e seus respectivos enquadramentos, “gestos e formas estéticas mais ligadas a um jogo de forças, de intermitências e fulgurações – ao contrário das escrituras baseadas na concatenação de ações, dramas e personagens” (GONÇALVEZ, 2014, p. 22).

A terceira camada está nos modos de se utilizar os corpos no filme enquanto presenças no campo da imagem: por meio do interesse nas movimentações, inércias, ausências desses corpos, e, mais especificamente, nos seus gestos, expressões, reações e idiossincrasias. O detalhamento de cada particularidade dessas presenças, pela articulação em imagens do filme, apresenta-se também ligado a uma expressão que se dá pela soma de intensidades que se dão na imagem, logo envolvendo o trabalho por planos e seus respectivos enquadramentos.

A relação conjunta entre o corpo no campo da imagem e a manipulação destas imagens pela articulação do corpo do filme (conforme trabalhado em suas durações, ritmos e composições) imprime no filme uma espécie de “energia-em-imagem” (VIRILIO, 2002) que se traduz em potências cinemáticas. Dentro de filmes que se compõem num corpo fílmico que visa a indeterminação do estar no trajeto, a percepção somente pode se possibilitar – conforme observado por Paul Virilio – através de potências. As potências cinemáticas, exploradas numa somatória de intensidades, pelas estéticas contemporâneas do século XXI, constituem, portanto, um campo corpóreo da visualidade. Vemo-nos diante das sensações visíveis que nos atravessam por serem expressas, intensificadamente, em potências.

Essas três camadas juntas compõem uma *mise en scène* de intensidades – que, ironicamente, desemboca na desconstrução do próprio termo. O autor Luiz Carlos Oliveira Júnior (2014), partindo da oposição entre desenho e cor na pintura, denomina essa desconstrução como um “descontorno” da *mise en scène* – semelhante ao transbordar do contorno relativo à cor na estética barroca. A relação entre uma imagem e outra não aparenta estar mais a serviço de uma construção cênica que delimita significações a todas as imagens ligadas durante o filme. Desse modo, o próprio plano e seu enquadramento aparentam perder suas características delimitadoras de um espaço: aproximando-se do que configura o “campo” do que o “quadro”. O produto disso é uma *mise en scène* que se transborda num conjunto de operações estéticas cinematográficas (que somam simultaneamente desde o plano até o som).

Essa não *mise en scène*, se pudermos também nomear assim, pauta-se por um “arcabouço conceitual” explorado plasticamente no decurso do filme. Esse norte conceitual, de um conceito artístico que guia as construções estéticas do filme, substitui o norte dado pela narratividade das somatórias de informações necessárias às induções de expectativas, emoções e julgamentos específicos, de sentidos fechados, sobre os encadeamentos construídos pela obra observada por nós. Em outras palavras, estamos falando de uma não *mise en scène* articulada dentro da lógica plástica comentada por Osmar Gonçalves (2014) que busca “gestos e formas estéticas mais ligadas a um jogo de forças, de intermitências e fulgurações – ao contrário das escrituras baseadas na concatenação de ações, dramas e personagens” (GONÇALVEZ, 2014, p. 22).

Não somente as unidades denominadas no quadro e no plano são transbordadas juntamente com as noções de *mise en scène*, mas também cai por terra a própria articulação entre

campo, contracampo e fora de campo. Muitas das expressões contemporâneas, no cinema, induzem esse derretimento dos contornos construídos pela *mise en scène* e a relação entre planos por, justamente, voltar a explorar o próprio plano num caminho semelhante ao dos cineastas do “cinema de atrações” (1895-1906/1907).

Os cineastas contemporâneos exploram as potências cinemáticas a partir da utilização de cada plano como uma potência individual, na qual convergem diversos mecanismos pertencentes às operações estéticas cinematográficas (plano e enquadramento, luz, cor, som, figurino, cenário, ambiente, espaço, corpos nas suas ações, reações, inércias, entre outros elementos). Os planos relacionam-se nas suas qualidades em si, e não numa conexão sintática que visa significações fixadas e causais, como numa lógica de tese, antítese e síntese. Isso aparenta transformar as imagens do filme em vários campos diferentes, revelando a operação inerente à expressão cinematográfica: a articulação de fragmentos de imagens ou pedaços de imagens. Porém, nas expressões contemporâneas, não há necessidade de estabelecer um limite que separa ou conecta esses pedaços de imagem (função do quadro, do plano e suas relações de campo, fora de campo e contracampo).

O filme *Beginning* (2020), de Dea Kulumbegashvili, trabalha os planos nas suas potências individuais, próximos de uma autossuficiência na composição semelhante às séries de “vistas” do “cinema de atrações”. Porém, a diretora insufla-os com as presenças de elementos sonoros, pictóricos, cromáticos, dos corpos dos personagens e suas relações com o corpo fílmico (o quadro do filme retoma as dimensões de 1:33, a “tela quadrada” e alta do início do período clássico no cinema).

A diretora retoma tal janela na intenção de usufruir da interferência dessas bordas que parecem concentrar ainda mais as intensidades exploradas no plano. Dentro dessa composição, o tempo dos planos, no filme, configura-se como um tempo intensivo disfarçado de tempo do real, logo um tempo do real degenerado:

Centro do tempo, átomo temporal situado em cada instante presente, ponto de percepção infinitesimal em que a extensão e a duração se concebem diferentemente, esta diferença relativista reconstituindo uma nova geração de real, uma realidade degenerada onde a velocidade a superpõe ao tempo, ao espaço, da mesma forma com que a luz já predomina sobre a matéria ou a energia sobre o inanimado. (VIRILIO, 2002, p. 102)

Numa sequência, Yana (Ia Sukhitashvili), já vivenciando a apreensão de estar vulnerável ao assédio de outros homens, está sentada num banco de ônibus. O tamanho do plano é um *close-up*, que posiciona Yana quase encostada na câmera. Isso gera uma composição na qual quase todo o rosto de Yana mostra-se recortado, dentro do campo visual. Os contornos de seu cabelo, preso num coque, seu pescoço e seu olho ficam bastante evidenciados. Há uma mão de outro passageiro que se apoia próxima do banco de Yana, manifestando um novo perigo de assédio. Somam-se os ruídos elevados do ônibus, a estrada em movimento através da janela, o rosto recortado da personagem, seus fios de cabelo e seus movimentos constantes de olhar para trás (que resultam no destacamento do esforço muscular no seu pescoço e a distorção da superfície facial de Yana que realça a expressão de um olho seu – mais detalhes de qualidade gráfica somados a esse conjunto). Disso, obtém-se uma convergência, para dentro do quadro, de uma somatória simultânea de elementos sensoriais que, persistindo em suas presenças manifestadas dentro do campo visual, intensificam o trauma de assédio sexual vivido por ela.

Esse trauma corporifica-se no plano cinematográfico como sensação visível devido às potências trabalhadas na imagem. Tais detalhes, intensificados em convergência dentro da imagem, rompem os limites do plano e seu enquadramento, extravasando-o. Esse transbordamento, resultante do isolamento de uma série de intensidades destacadas na imagem, concretiza-se na visualidade de sensações e afecções. A presença de uma mão não identificável atrás da personagem sugere um possível perigo. O filme, portanto, segue numa soma de detalhes e elementos plásticos que tornam corpóreo ao observador sensações e afecções relacionadas ao medo de estar vulnerável, de ser uma presa.

Olhamos os componentes da *mise en scène* no cinema partindo das definições de plano, quadro, campo e suas problematizações. O gesto de colocar em cena no cinema articula os planos e seus respectivos enquadramentos em função de concretizar a cena, modos que podem ser trabalhados por infinitos caminhos. Através desses infinitos caminhos, compreendeu-se a *mise en scène* como um veículo de dar forma ao caos do real, conferindo-lhe um olhar, um pensamento.

Entretanto, esse entendimento dizia respeito a um colocar em cena relativo às estéticas clássicas no cinema. A “teoria dos autores” baseou-se nessas estéticas para suas formulações e para as conseqüentes rupturas das expressões modernas, que ressignificam a encenação

cinematográfica, pois não estão preocupadas em construir cenas que se encadeiam conjuntamente à narratividade da história contada. Num salto para o cinema contemporâneo do século XXI, levantamos a problematização da *mise en scène*, do “colocar em cena” cinematográfico que traz junto a si o efeito de seu próprio transbordamento.

A passagem introdutória por esse percurso leva-nos a enxergar a articulação de imagens no cinema decorrente da manipulação dos planos e seus respectivos enquadramentos, que se configuram como diferentes recortes, ênfases, fragmentos de imagem. Vimos a potência do plano cinematográfico enquanto um “agenciador de intensidades”. As delimitações da *mise en scène*, ao ser transbordadas, colocam em evidência suas brechas que nos permitem olhar essa força principal do cinema concentrada no trabalho de imagens resultante de sua articulação.

No cinema contemporâneo do século XXI, vemos obras pautadas predominantemente pelas “narrativas sensoriais”, que se baseiam no trabalho plástico de imagens através das relações entre planos e seus respectivos enquadramentos, que conduzem a uma “soma de intensidades”. Observamos três camadas exploradas nesse trabalho: a primeira, a não fixação de sentidos resultante de uma obra que se estrutura no intervalo entre dois pontos, permanecendo aberta durante toda sua duração. A segunda camada encontra-se no “tempo intensivo” provocado pela “soma de intensidades” explorada pela obra. A terceira, na relação conjunta do “corpo do filme” e o “corpo no filme”. Essas três camadas encontram-se no conjunto de operações estéticas exercida pela manipulação dos planos e seus enquadramentos particulares de cada diretor.

Mencionamos a sequência do filme *Beginning* (2020), de Dea Kulumbegashvili, como um exemplo desses procedimentos. A seguir, comentaremos mais algumas perspectivas em intertextualidade com os conceitos abordados, que complementam as discussões desenvolvidas.

Na pesquisa de Cyntia Gomes Calhado (2016), a autora analisa, em filmes realizados por Walter Salles, sequências onde há a criação de desdobramentos temporais dentro do percurso narrativo do filme quando a imagem afirma o tempo. Para esse pensamento, ela se fundamenta nos estudos de André Parente. A partir desse autor, Calhado comenta:

[...] o ato narrativo de presentificação é de outra natureza e não se confunde com a narração ou com a narrativa de uma ação presente ou passada. Para Parente, a narrativa como acontecimento só pode existir no cinema quando se produz um desdobramento no filme por meio do qual a imagem exprime e afirma o tempo. Desse modo, a narrativa como acontecimento intensifica a experiência cinematográfica, pois o tempo da imagem

e o do espectador se identificam. O tempo é percebido como vivido, e cria-se uma relação entre o espaço da imagem e o espectador. (CALHADO, 2016, p. 29)

Os desdobramentos temporais na imagem, apontados por Cyntia Gomes Calhado, surgem numa série de planos que, segundo a autora, trabalham “plasticidades” na imagem. Esses mesmos planos relacionam-se a partir dessas “plasticidades”, originando um desvio dos encadeamentos ligados à narratividade da história. Os desdobramentos criados dentro da narratividade mencionados pela autora são uma espécie de efeito de suspensão do movimento da história contada que abre brechas para o trabalho de intensidades das imagens. Essas sequências estão ligadas à transmissão de estados experienciados pelos personagens que provocam a experiência estética sentida pelo observador.

O efeito de suspensão apontado pela pesquisadora pode ser comparado à “parada-sobre-a-imagem” característica do “tempo intensivo”, conforme termos empregados por Paul Virilio (2002), por dizerem respeito a momentos nos quais as intensidades de um instante são experienciadas pelo observador. Vivemos, no nosso corpo, um “tempo intensivo” elaborado pelo filme.

As dobras na narrativa indicadas por Calhado encontram conexão com o que Denilson Lopes da Silva (2014) aponta como obras que procuram concretizar “afetos” na experiência estética do espectador. Lopes da Silva apoia-se no conceito de “afetos e perceptos” desenvolvido por Gilles Deleuze e Félix Guattari, enxergando nas obras contemporâneas do cinema a existência de “afetos pictóricos”. Estes estão presentes na exploração plástica das imagens, através dos planos de um filme, responsável por nos levar a fruir elementos que manifestam suas presenças nessas imagens: as cores, as durações, os movimentos, os gestos, as expressões, conjuntamente a uma série de outras características que estão nas operações estéticas pertencentes às composições elaboradas nessas imagens e relacionadas a elas mesmas (caso dos sons ou das músicas). “[...] há uma encenação de afetos decorrente da relação entre cinema e pintura, de afetos pictóricos que emergem não só da relação entre personagens, mas entre personagens e espaços, do encontro entre corpos, entre corpo e câmera, entre corpo e objeto, entre corpo e espectador (SILVA, 2014, p. 69-70).

Os “afetos pictóricos” estudados por Lopes da Silva encontram paralelo com as extensões da pintura no cinema, conforme comenta Jacques Aumont (2004) numa série de ensaios em seu

livro *O olho interminável – cinema e pintura*. O lugar limítrofe no qual o filme mistura-se com a pintura, e as imagens em movimento e seus sons passam a ser fruídos em si, são observados nos seus planos autônomos.

Fruir a imagem em si são estes momentos exemplificados por Denilson em que “os corpos na imagem” (objetos, personagens, figurino, cor, luz, paisagens, ambientes etc.) e os elementos articulados pelo filme (o próprio plano e seu enquadramento, suas durações, ritmos, cortes, velocidades, panorâmicas, *travellings*, entre outros movimentos possíveis provocados na imagem) ganham, na nossa percepção enquanto observadores, mais evidência e autonomia, indícios esses das explorações imagéticas nas suas potências, como apontado por Paul Virilio (2002).

Na obra de Dea Kulumbegashvili *Beginning* (2020), os “afetos pictóricos” manifestam-se pela cor induzida no espaço do ônibus conforme sua movimentação, pela presença da mão atrás de Yana, pelo destaque dado a seus cabelos, olhos e pequenas expressões conforme ela movimenta a cabeça, assim como pela proporção aumentada da escala do rosto de Yana face à proximidade da câmera.

Aproximamo-nos das discussões trazidas por Cyntia Gomes Calhado e Denilson Lopes Silva para demonstrar em que grau podemos verificar outros exemplos do que comentamos aqui como obras que se pautam por caminhos desvinculados da narrativa contadora de histórias, obras cinematográficas pautadas pelas “narrativas sensoriais” (GONÇALVES, 2014).

Também buscamos em que outros níveis podemos verificar as características do “tempo intensivo” discutido por Paul Virilio. Desse modo, podemos visualizar melhor como operam-se as construções intensivas nas imagens compostas pelas expressões contemporâneas e sua constante característica de se pautar por operações que enfatizam aspectos plásticos presentes nos planos e seus enquadramentos. Estes criam novos encadeamentos de planos que proporcionam a experiência – e não interpretação – das imagens pelo observador.

1.3.1 Novas configurações da *mise en scène*: procedimentos desconstrutivos

As três camadas que provocam transbordamentos na *mise en scène*, criando obras que se expressam na própria exposição de uma articulação em imagens, correlacionam-se com os exemplos trazidos por Cyntia Gomes Calhado e Denilson Lopes Silva.

Há uma ressalva a se fazer – no caso dos estudos de Calhado (2016) – apontada também pela autora. O exemplo estudado por ela, a partir de Walter Salles, é um exemplo do pensamento estético contemporâneo manifestado em obras que retomam caminhos clássicos de expressão no cinema. Os filmes de Walter Salles amparam-se numa estrutura predominante de narratividade, flertando com a transição entre gêneros cinematográficos distintos num mesmo filme, porém Walter Salles atualiza tais princípios clássicos ao brincar com momentos nos quais as regras dessa estética clássica expõem sua própria desconstrução ao permitir brechas, nas quais as “dobras” apontadas por Cyntia emergem com a exploração de plasticidades na imagem.

No caso das obras trazidas como exemplo na pesquisa de Lopes Silva (2014) e nesta dissertação, trata-se de filmes que se amparam ao longo de todo o processo de duração no “trajeto”, no espaço entre, no constante estado de devir criado entre dois pontos. O intervalo do tipo luz, mencionado por Virilio (2002), que citamos no subitem anterior.

Entretanto, ainda há um gesto de articulação relativista, conforme a formulação de Jacques Rivette, que articula esses fragmentos de imagens numa construção que provoca todos os efeitos expressivos discutidos. No cinema das salas de exibição, até o transbordamento das delimitações necessita de uma maneira de relacionar imagens (os planos e seus respectivos enquadramentos que as envolvem). As operações estéticas contemporâneas, na somatória das três camadas discutidas anteriormente, estão mais próximas de um trabalho sequencial de imagens: um colocar em imagens, um articular em imagens, um movimentar imagens, e menos um “colocar em cena”. Vemos um cinema que trabalha sentidos que nos conduzem a experienciar o filme ao invés de interpretá-lo. O cinema das salas de exibição é colocado numa atmosfera estética em intertextualidade com o cinema das videoinstalações. Cabe refletir: se o cinema expresso de modo a dissolver a concretização de cenas e sua conexão em encadeamentos narrativos que visam contar uma história finalmente expõe-se como uma articulação em

imagens, não seria o cinema, antes de qualquer caminho e pensamento estético adotado pela expressão de um diretor, uma arte do trabalho com imagens moventes e sonoridades e não uma arte primordialmente voltada a contar histórias e construir cenas?

Ao mesmo tempo, é relativo dizer se estaríamos diante de expressões que operam uma anti-*mise en scène* se considerarmos as várias definições de “cena” no cinema. Analogamente ao “colocar em cena”, pensar o que seria a “cena” no cinema abarca também todo um pano de fundo oriundo do teatro e, guardadas as devidas proporções, até da pintura. O gesto da encenação no cinema, a *mise en scène* cinematográfica, em razão de suas chaves de entendimento – entre as quais está a leitura dos críticos das revistas francesas de cinema – abstraiu-se por demais. Abstração no sentido de que a *mise en scène*, dentro do cinema, muitas vezes é empregada em todos os tipos de obras audiovisuais como algo muito além do gesto de encenar: um sinônimo para o conjunto de todas as operações estéticas que integram a articulação em imagens no cinema. *Mise en scène* entendida dentro das estéticas clássicas, como expusemos ao longo deste capítulo, é articular imagens em função de enformar uma cena.

As expressões no cinema que retomam princípios das estéticas clássicas ainda se pautam bastante pela *mise en scène* entendida como meio de concretizar uma cena. Por isso, preferimos nos apoiar na chave de leitura de Luiz Carlos Oliveira Júnior (2014) e analisar a *mise en scène* nas passagens que colocam suas definições em crise e nos despertam reflexões sobre a expressão cinematográfica compreendida numa articulação de imagens. Assim, respeitamos uma multiplicidade estilística existente nas expressões cinematográficas, principalmente aquelas que retomam caminhos clássicos de expressão, reconhecendo que existem bifurcações que apontam para uma provável inexistência de encenação, que nos levam a questionar o próprio uso do termo em discussão neste capítulo.

O caminho mais enriquecedor para refletir sobre as estéticas cinematográficas contemporâneas e a situação da *mise en scène* nesse cenário talvez seja, justamente, entender a coexistência de expressões que afirmam os contornos da *mise en scène* e expressões que as transbordam, criando a impressão da inexistência de uma encenação. Lidamos, então, com novas configurações da *mise en scène* no cinema que a problematizam e ajudam a enxergar a arte cinematográfica na sua multiplicidade de expressões.

Após todo o percurso exposto neste primeiro capítulo ao analisar o gesto de levar à cena no cinema em suas extremidades, podemos refletir que os processos de desconstrução da encenação, ao longo de suas transformações mobilizadas por diferentes pensamentos estilísticos em períodos distintos na história do cinema, permite-nos perceber o cinema das salas de exibição nas suas expansões, nos lugares limítrofes de sua linguagem, que encontram pontos de conexão com outras formas de expressão dentro do cinema: suas expressões além das salas de exibição. Essa expansão possibilita que as obras voltadas às salas de exibição também possam ser articuladas de modo a direcionar seu observador a habitá-las, possibilitando a eles uma experiência da obra, uma experiência estética de corporificação das qualidades ligadas às sensações e às afecções.



Figura 27. Diversos elementos concentram-se dentro de um mesmo plano fixo e autossuficiente. Fonte: *frame* do filme *Beginning* (2020).



Figura 28. Nessa maneira de articulação entre imagens, não somente há o transbordamento dos conceitos de *mise en scène*, das definições de plano e quadro, como também uma aparente abolição das relações de campo, fora de campo e contracampo, pois cada imagem interessa na sua potência cinemática individual. Fonte: *frame* do filme *Beginning* (2020).

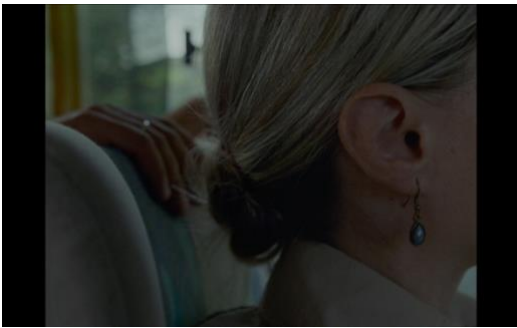


Figura 29. Os diversos elementos pertencentes às várias operações estéticas do cinema (plano e seu enquadramento, luz, cor, cenário, figurino, ambiente, espaço, som, movimentações dos corpos no campo visual, etc.) configura uma soma de intensidades. Essas intensidades convergem dentro do quadro e, ao mesmo tempo que se relacionam com suas delimitações, engendram efeitos que desmancham os limites do quadro e do plano. É aí que está o descontorno que se estende até a própria *mise en scène*. Fonte: *frame* do filme *Beginning* (2020).



Figura 30. Fonte: *frame* do filme *Beginning* (2020).

CAPÍTULO 2

MISE EN SCÈNE: DO CORPO DO FILME AO CORPO NO CINEMA

Há muitas formas de se perceber a *mise en scène* e seus contextos de linguagem, assim como há também muitas formas de os investigar. Contudo, há uma experiência subjetiva no cerne de cada leitura. Neste capítulo, a experiência da *mise en scène* é analisada em suas transmutações de corpo do filme para corpo no cinema (em outras palavras: o corpo no filme, que está inserido no campo da imagem e é trabalhado através de planos e seus respectivos enquadramentos).

Essa forma de percepção é aqui observada a partir de uma rede de diálogos em torno das formas de apresentação da *mise en scène* cinematográfica problematizados no capítulo 1 e da minha prática artística. Essa rede de diálogos diz respeito a inter-relações existentes no plano da *mise en scène* entre obras que constituem as estéticas contemporâneas do século XXI, especialmente as obras de Apichatpong Weerasethakul e as minhas, e serve como a primeira parte de um aprofundamento que se completará no capítulo 3, com análise das sequências de *Tio Boonmee, que pode recordar suas vidas passadas* (*Loong Boonmee raleuk chat*, Apichatpong Weerasethakul, Tailândia, 2010) e *Hermético* (Henrique Nogueira Neme, Brasil, 2017).

2.1 O corpo no cinema, o corpo no campo da imagem

O corpo do filme dá-se na concretização das imagens do corpo do diretor através da articulação por planos e seus respectivos enquadramentos, que orquestram imagens e sons de maneira a contar histórias ou provocar “blocos de sensação e afetos” que atravessam o corpo do observador. Quando entendemos a obra fílmica como extensão do corpo criador do diretor, estamos nos pautando por uma fundamentação de corpo que não separa o pensamento dos sentidos, o sujeito da matéria, isto é, o corpo discutido aqui não é compreendido pelo viés cartesiano. Entendemos o corpo conforme a perspectiva discutida por Lucia Santaella (2018): um corpo variável e impermanente, não mais totalizado, sujeito às variações das relações com o ambiente, no qual o pensamento e o sentido caminham juntos e provocam atualizações constantes. Essa perspectiva associa-se ao ponto de vista adotado por Mônica Toledo Silva (2011) quando parte de estudos sobre as interferências e interconexões entre corpo, mente e ambiente e discute o gesto de expressão

cinematográfico como veículo de expor um “pensamento-ação” relativo aos estados do corpo.

A multiplicidade de expressões no cinema, que pode operar por caminhos dotados de narratividades ou pelos que visam a corporificação de sensações e afetos, existe quando entendemos o corpo derivado da perspectiva deleuziana demonstrada por Santaella (2018, p. 32): “reconfiguração do estatuto do corpo enquanto singularidade como fluxo e multiplicidade e, portanto, desvinculado da unidade do ‘eu’”. Esse corpo, quando corpo criador, expressando-se por meio da articulação de imagens e sons através de planos e seus enquadramentos, encontra um modo de tornar visível e sensível a nós observadores o estado de espírito de seu corpo na materialidade da *mise en scène*. Seja para reinventá-la ao retomar princípios clássicos de expressão no cinema, seja para tensioná-la ao expor as brechas desse gesto de ordenar cenas no cinema, a articulação em imagens e sons no cinema demonstra uma extensão do corpo do diretor tornado visível pelo atravessamento da experiência estética.

Todavia, como pontuamos no início deste capítulo, há transmutações existentes da *mise en scène* compreendida como corpo do filme para a *mise en scène* entendida como corpo no cinema. Este está fragmentado pelos planos e seus enquadramentos. Ele é um corpo recortado, submetido à articulação que manipula esses mesmos planos e seus enquadramentos. Algo sinalizado por Walter Benjamin quando ele reflete sobre o ator no cinema: “A atuação deste último não é ininterrupta, e sim composta por sequências isoladas. Ao lado de várias condições” (BENJAMIN, 2012, p. 23). Essas condições citadas por Benjamin referem-se aos procedimentos que condicionam a realização e a expressão de um filme no cinema (cenário – coisa relacionada à direção de arte –, arrendamento de estúdio, disponibilidade de outros atores – coisas relacionadas à produção – etc.).

Ao lado dessas condições, segundo Benjamin, “estão as exigências básicas da maquinaria, que fragmentam a representação do artista em uma série de episódios que devem ser combinados depois” (BENJAMIN, 2012, p. 23). A combinação dos episódios referida por Benjamin está falando da operação da montagem, uma constante nas obras cinematográficas. Ademais, ela é um veículo importante para a articulação de imagens compostas nos planos. Ao final desse parágrafo, Benjamin cita outra condição pertencente a mais um procedimento ligado à realização e expressão – a iluminação –, e referente a ela e suas instalações que obrigam o produtor “a dividir uma cena

em várias tomadas que podem exigir muitas horas, cena que na tela aparecerá como uma rápida e única sequência” (BENJAMIN, 2012, p. 23).

Walter Benjamin discorria sobre um corpo no cinema, o corpo do ator diante da câmera. Por sua vez, o corpo do ator diante da câmera mostrava-se fragmentado pelo registro maquínico. É interessante observar que o autor alemão já nos ajuda a visualizar, na condição das imagens técnicas, um corpo que não possui controle total sobre o que suas ações, posturas e gestos vão produzir; afinal, ele está sujeito ao registro da máquina. No resultado final, quem dá concretude a essa série de ações do corpo do ator registradas é a combinação dos registros. A articulação que os conecta. O corpo no cinema é controlado na relação entre uma imagem e outra, dentro da qual ele está inserido.

Ainda anteriormente ao fragmento comentado, Benjamin escreve sobre a relação entre o ator e o público mediada por uma câmera. Trata-se da situação de um corpo sujeito a uma outra manipulação: a que o coloca dentro de uma imagem.

Sob a orientação do câmera, a máquina faz diferentes tomadas. A montagem definitiva do filme resultará da sequência de tomadas organizadas pela montagem a partir do material reunido. Ele inclui um número determinado de elementos móveis que a câmera captou, além de tomadas especiais, como as de primeiro plano. Assim, o desempenho do artista está submetido a uma série de testes ópticos. Essa é a primeira consequência do fato de que a representação do artista se faz diante de uma máquina. A segunda consiste no fato de que, não sendo ele mesmo a representar para o público, diferentemente do artista de teatro, não tem a possibilidade de adaptar a atuação de acordo com as reações do público. Este último encontra-se na situação de um examinador cujo julgamento não se vê perturbado por qualquer contato pessoal com o artista. A empatia entre público e ator dá-se por intermédio da máquina, o que faz com que ele assuma a postura desta última: ele testa. (BENJAMIN, 2012, p. 22)

O corpo no cinema é um corpo sujeito às articulações de imagens e sons conforme é colocado no plano. É um corpo subjetivado, no sentido de estar articulado conjuntamente à manipulação de imagens e sons, que, por sua vez, é uma extensão do corpo do diretor e suas imagens. Os corpos no cinema são agenciados pelos planos. Portanto, para entender o corpo no cinema é necessário tomar as observações de Walter Benjamin como ponto de partida e somar a elas outras percepções sobre o corpo, permitindo compreendê-lo numa analogia com esse sujeito sem unidade, múltiplo, vulnerável: “[...] a melhor forma de ver os sujeitos é como ‘agenciamentos’ que metamorfoseiam ou mudam suas propriedades à medida que expandem suas conexões: eles

não são nada mais e nada menos que as cambiantes conexões com as quais são associados” (SANTAELLA, 2018, p. 22). O corpo no cinema, em suma, está em função das intenções expressivas do gesto do diretor.

Há outro conceito interessante e complementar a essa reflexão trazida por nós, que Lucia Santaella também utiliza como fundamento, que é o conceito deleuziano de “dobra”:

Pensar os processos de subjetivação como dobra implica despojar o Sujeito de toda identidade (essencialista) e de toda interioridade (absoluta) e, ao mesmo tempo, reconhecer a possibilidade de transformação e de criação que elas deixam aberta. Em outras palavras, a dobra nos permite pensar os processos pelos quais o ser humano transborda e vai além de sua pele, sem recorrer à imagem de um Sujeito autônomo, independente, cerrado, agente [...]. Agora, o problema já não seria tanto perguntar-se sobre que tipo de sujeito é produzido, mas que pode fazer o ser humano, que capacidade de afectar e ser afectado tem em um dispositivo concreto. Essa capacidade não é tampouco uma propriedade da carne, do corpo, da psique, da mente ou da alma. É, simplesmente, algo variável, produto ou propriedade de uma cadeia de conexões entre humanos, artefatos técnicos, dispositivos de ação e pensamento. (DOMÈNECH, 2001 *apud* SANTAELLA, 2018, p. 21-22)

O corpo no cinema vulnerável às “dobras” produzidas pela articulação de imagens em planos vem sendo explorado desde as estéticas modernas. Porém, isso é tornado mais evidente (no sentido de ser explorado mais radicalmente na obra audiovisual) nas atualizações trazidas pelas estéticas do século XXI, conforme veremos mais detalhadamente no capítulo 3 desta dissertação, nas análises dos fragmentos escolhidos das obras de Apichatpong Weerasethakul e Henrique Nogueira Neme.

No entanto, é importante lembrar que muitas das perspectivas sobre a encenação nas estéticas clássicas do cinema apontavam o ato de “colocar em cena” no sentido de uma arte de colocar os corpos em relação no espaço apoiando-se nas potências da articulação das imagens através de planos. Isto é, a *mise en scène* clássica buscava uma “enformação de um pensamento” (OLIVEIRA JÚNIOR, 2014), no sentido de um pensamento que confere à obra um sentido fechado ao conectar imagens. O corpo no cinema, nesse modo de “pôr em cena”, já era um corpo vulnerável a sentidos que se fixavam nele conforme as informações que a articulação da *mise en scène* definisse para o observador no decorrer da história contada. Já víamos sujeitos agenciados por uma encenação que lhes conferiam novas e definidas propriedades por meio da *mise en scène*.

O que pretendemos apontar com isso é: víamos corpos que eram definidos num sentido ao

longo da cadeia narrativa de uma história. Lembremos que em *O eclipse* (1962), de Michelangelo Antonioni, assim como em outras obras de pensamento moderno no cinema, o corpo no cinema começa a ser exposto em suas fragilidades diante da sua ocupação no espaço. Vemos corpos que, a exemplo de *O eclipse* (1962), são expostos a uma condição maleável a vários sentidos possíveis de ser agregados a eles conforme ocupam o espaço.

A condição maleável dos corpos, a qual mencionei no exemplo do longa-metragem de Antonioni (rever o capítulo anterior), diz respeito ao que estamos finalmente expondo neste capítulo sobre o corpo no cinema – vulnerável à articulação em imagens –, em analogia com a condição de subjetivação do sujeito vulnerável às “cambiantes conexões com as quais é associado” (SANTAELLA, 2018, p. 22). Corpos cheios de “dobras”.

Resumindo o que abordamos sobre o filme no capítulo anterior: os corpos dos personagens de Antonioni, ao longo de todo seu projeto estético e bem evidentemente em *O eclipse* (1962), são atravessados por uma articulação em planos e seus respectivos enquadramentos que os preenchem e os esvaziam de sentido conforme as maneiras deles ocuparem os espaços. Esse procedimento de Antonioni, bastante fragmentador, trazia para a experiência estética do observador um estado angustiante do corpo de seus personagens: a busca impossível por sentidos estáveis, sólidos, nas suas vidas em meio a um mundo esvaziado de sentido.

Todavia, a condição do corpo no cinema em *O eclipse* (1962) traz um entendimento dessa condição filtrada por um pensamento estético moderno²³. Nos anos 1990, surgem expressões onde o corpo no cinema é colocado de maneira mais próxima das obras contemporâneas do século XXI, pois, nesse período entre os anos 1990 até aproximadamente 2001, vemos obras audiovisuais que “transbordam os contornos da *mise en scène*” (OLIVEIRA JÚNIOR, 2014, p. 7). O corpo, já nesses filmes, é colocado numa posição de constante transitoriedade de sentidos, nunca fixados ou fechados no decorrer da duração da obra. “Nesse sentido, se a dobra só pode avançar variando, bifurcando-se, metaforseando-se, o problema não é como acabar a dobra, mas como continuá-la. É necessário dobrar, desdobrar, redobrar: o maneirismo substitui o essencialismo” (DELEUZE, 1991 *apud* SANTAELLA, 2018, p. 22).

23 Para lembrar tal discussão, rever páginas 49 a 62 do capítulo 1.

Não à toa esses corpos no filme de sentidos nunca fechados viriam em obras cuja intenção está ligada a um transbordamento, uma qualidade não estável, intervalar, “porque as próprias subjetivações – se estão assentadas dentro de estruturas fixas e da segurança agradável da identidade – podem converter-se em um obstáculo que impede cruzar a multiplicidade, a prolongação de suas linhas, a produção da novidade” (DOMÈNECH, 2001 *apud* SANTAELLA, 2018, p. 22).

2.1.1 O corpo no cinema em *Naked* (1993)

Em *Naked* (1993), de Mike Leigh, a narratividade desenvolvida pelo filme é preenchida com sequências onde nossos julgamentos sobre os personagens que observamos são transformados. O diretor parte de uma construção de princípio clássico, na qual há um desenvolvimento de curvas dramáticas, traços psicológicos dos personagens construídos através de ações que sugerem suas intenções, comportamentos e outras características complementares a tais construções; na qual há, ademais, uma construção dramaturgica capaz de manipular nossos julgamentos sobre o que observamos das relações expostas entre os corpos desses personagens, passível de induzir também no observador expectativas e emoções necessárias à história acompanhada.

Entretanto, como também em outros filmes seus, Mike Leigh segue, em meio a essa cadeia de narratividade, criando uma série de momentos em que nossos julgamentos devem lidar com dois sentidos simultâneos coexistentes nos corpos dos personagens observados em cena dados pelo modo como esses corpos são enquadrados em relação ao espaço, ou seja, articulados em planos. Conjuntamente à articulação que relaciona vários planos, as palavras ditas nos diálogos, nas falas dos personagens, isto é, o discurso compreendido na dramaturgia também interfere como agente configurador de novos sentidos. Esse ciclo nunca é fechado.

O corpo do personagem chamado Johnny figura, aos nossos olhos, como andarilho e ex-namorado, ex-namorado e psicopata, morador de rua e funcionário de escritório, amante e adicto sexual. Da mesma maneira, os corpos dos personagens em torno dele também assumem condições cambiantes diante dos nossos olhos de observador. Ao mesmo tempo que acompanhamos Johnny,

o filme é invadido por instantes da vida de um outro personagem, Jeremy, que aparenta ser empresário e adicto sexual, proprietário de imóvel e maníaco sexual, proprietário de imóvel e irmão de Johnny, principalmente quando Jeremy se estabelece na residência de Louise, aparentemente uma ex-namorada (ou talvez parente? – isso não será esclarecido) de Johnny, afirmando-se como proprietário.

Acima, quis ilustrar um pouco da confusão de sentidos provocada pela obra de Mike Leigh, que, no observador que acompanha a narrativa, resulta numa possibilidade variada de opiniões acerca dos corpos dos personagens que observa. Quando se analisa o filme, dá-se conta de que não há conexões entre as imagens que possibilite uma definição fechada e fixa sobre quem esses corpos realmente são, quais suas verdadeiras intenções, desejos, objetivos, motivos de seus comportamentos e contradições. Não há um delineamento de informações pregressas sobre os personagens. Quando elas surgem, são vagas e estão em meio aos diálogos, às falas dos personagens, que apenas acrescentam mais uma possibilidade de sentido.

Não há um “ou” que seja fornecido como parâmetro ao nosso entendimento, um “ou” que surja como resultado de sentidos fechados desenvolvidos ao longo da narrativa, por exemplo: ele deixou a criança morrer propositalmente ou não teve forças para impedir sua morte? No caso das obras de Mike Leigh, principalmente nas realizadas pelo diretor britânico até meados dos anos 2000, entre as quais se situa *Naked*, o desenvolvimento da obra não visa o estabelecimento de uma pergunta sobre situações que se definiram, mas a dispersão de várias perguntas sobre situações que se apresentam desde o início da obra. Podemos fazer um paralelo com a dramaturgia de Harold Pinter:

Afinal, desde o final do século XIX o público teatral acostumara-se ao chamado teatro realista, de cenário-gabinete, dramas burgueses que explicitavam intenções e perfis. Já Pinter, buscando elevar, justamente, o nível de realismo teatral, avizinhou-se do absurdo ao se recusar a fornecer informações sobre a vida pregressa, ligações familiares e motivações psicológicas das personagens. Daí o sentimento de frustração do espectador formado por um teatro mais convencional. E aquele sentimento de rejeição aumenta quando, findo o espetáculo, o espectador percebe que não receberá uma resposta pronta: que jamais “descobrirá” as razões do comportamento de uma ou outra personagem, nem porque elas parecem “tão contraditórias”. Pois, para Pinter, “não há distinções claras entre o real e o irreal, nem entre o que é verdade e o que é falso”. Percorrendo a tênue fronteira que separa a realidade e a irrealidade, a verdade e a falsidade, Pinter coloca em cena situações e personagens ambíguas pela própria natureza, extraindo poesia do cotidiano. Os críticos costumam, de uma forma geral, afirmar que até a luta pelo poder – sempre presente em seus textos – também se caracteriza por uma forte ambiguidade: as razões para a vitória ou eventual derrota das personagens nunca são explícitas. Não se exija de Pinter a clareza expositiva. (TENÓRIO, 2016, p. 8)

Mike Leigh, contudo, não delimita a constante ambiguidade de seus personagens apenas à construção dramática da obra audiovisual, no sentido de ser uma qualidade concentrada apenas em elementos que se deveriam ao roteiro. Ele potencializa a própria natureza ambígua desses corpos na relação entre um plano antecessor e um sucessor, o que condiz com as qualidades plásticas articuladas entre imagens que mantêm, diante de nossa observação, os sentidos em fluxo. O modo desses planos situarem os corpos no espaço, por meio da sua composição, permite que os sentidos não se fixem. Para isso, Mike Leigh ressalta gestos, expressões e outras características ligadas aos modos dos personagens e seus corpos ocuparem o espaço. O realce desses detalhes nos direciona a fruir cada plano individual enquanto uma potência particular, que, somado a outros planos, confluem vários sentidos desencadeados nas simples maneiras dos corpos ocuparem um espaço e, também, desocuparem-no, já que a própria ausência também movimenta sentidos.

Na sequência inicial do filme, vemos um plano sequência que se inicia num plano geral de Johnny e uma mulher; seus corpos colados contra a parede, tendo uma relação sexual numa espécie de beco localizado numa vizinhança demasiadamente escura. Corta-se para primeiros planos de conjunto dos dois, nos quais a mão de Johnny destaca-se empurrando a cabeça da mulher. Esses primeiros planos intercalam-se com um plano americano, que apenas mostra os dois corpos colados contra a parede. O intercalar de planos coloca em xeque o contraste entre os gestos especificados pela aproximação da ação e aqueles escondidos pela movimentação do corpo de Johnny e a escuridão do local. A mulher grita que está se sentindo machucada e afasta Johnny. Num plano americano, ela o ameaça dizendo que contará a Bernard, e que ele (Johnny) estará morto. Num contraplano, Johnny se afasta e corre, aprofundando-se na escuridão do beco, que se mostra como uma rua deserta. Até esse ponto, observamos um ato sexual violento que oscila entre uma ação com consentimento (que culminou num gesto extremo de violência) e uma ação desde seu início sem consentimento. A mulher pode ser uma amante, uma prostituta ou uma pedestre que acabou de ser abusada por Johnny.

A fuga de Johnny é isolada numa sequência de três planos diferentes, que tentam acompanhá-lo num *travelling*: um plano geral que enfatiza seu gesto ligeiro em pegar sua bolsa, um plano médio já acompanhando sua corrida que se abre num plano inteiro e um plano-sequência. Este plano-sequência começa num plano médio e se abre num plano inteiro, acompanhando a

chegada de Johnny até o final da rua. Essa intensificação da fuga de Johnny, seu gesto de correr, coloca-o numa posição de fugitivo. Contudo, os sentidos serão novamente deslocados num quarto e derradeiro plano-sequência (que inverte a direção para a qual Johnny corre, causando uma descontinuidade espacial entre as imagens) que acompanha a ação de Johnny de alcançar seu veículo, guardar pertences num carro e fugir. Enquanto vemos o carro afastar-se até sair do campo visível da imagem, uma outra mulher aparece dentro de campo, identificando Johnny e depois correndo até a entrada de uma residência chamando por Ronnie. Do modo como os planos são conduzidos, julgamos Johnny como um possível fugitivo: um perverso ou um homem indesejável naquele local (talvez um namorado, um ex-namorado daquela mulher). O ato violento de Johnny não teve uma continuidade definida, uma linearização. Só sabemos que a ação de Johnny transgrediu limites. Não temos informações suficientes para formar um julgamento definitivo sobre Johnny como sendo um maníaco sexual, um ex-namorado violento ou alguma outra possibilidade específica.

O deslocamento constante dos sentidos que atravessam os corpos dos personagens permanece de uma sequência à outra. É o caso da que se inicia com Johnny estacionando o carro próximo a uma calçada, numa outra vizinhança, e deixando o veículo. Vemos ele buscando por algo nessa vizinhança. Depois, um plano geral posiciona-o sentado do lado de fora de uma residência enquanto uma mulher caminha na calçada próxima a essa residência. Essa mulher é Sophie, mas neste plano os corpos dos dois personagens aparentam não ter ligação com aquela residência. Johnny, um andarilho ou um morador de rua, e Sophie, uma pedestre qualquer. Há um corte que se aproxima de Johnny, num plano médio, isolando-o no campo da imagem. Essa construção não nos permite ver mais Sophie, que caminhava pela calçada, até um corte para o contracampo de Johnny mostrá-la entrando no prédio em frente ao qual ele se situa. O corpo de Sophie altera-se de pedestre para moradora da residência. Ela se assusta com Johnny e inicia um diálogo com ele.

Logo na primeira sequência de *Naked* (1993), há um detalhe importante, entre outros que serão observados ao longo desta dissertação, que configuram certas operações nas construções entre um plano anterior e um plano sucessor responsáveis por desvencilhar o filme de uma narratividade contadora de histórias. Mike Leigh não articula nenhum plano que estabelece características e motivações sobre o perfil de Johnny. Não vemos informações no campo da

imagem ou nos discursos dos personagens demonstrando ele como um criminoso foragido ou um maníaco sexual já identificado pelos moradores situados nas redondezas na qual ele estava. Além do mais, não vemos informações sobre que local ele estava, bairro, cidade. Por exemplo: não vemos anúncios ou reportagens sobre Johnny, não vemos uma sequência situada na delegacia onde alguma mulher que estivera com ele relata-o como abusador. Só observamos gestos que manifestam presenças (GUMBRECHT, 2010, 2011). Presenças que transmitem uma informação relativa à ação presentificada na imagem, mas que não define exatamente a motivação psicológica ou outros aspectos por detrás dessa ação que guiam nossa interpretação. Apenas estamos diante de uma sequência de diferentes maneiras de gestos, expressões faciais, comportamentos idiossincráticos como eles se apresentam materialmente diante de nós. Em dado momento da sequência: observamos diferentes maneiras da ação de fugir, estas diferentes maneiras apresentam-se como diferentes intensidades na imagem. As próprias falas e discursos assumem-se enquanto extensões dos gestos. De certo modo, as falas e discursos acabam mostrando-se também somente no nível de presença como a própria materialidade de um gesto. Por isso elas não definem sentidos e apenas acrescentam informações que contribuem para a não fixação dos sentidos.

Nas obras audiovisuais que se norteiam por um pensamento clássico de expressão e pautado numa narratividade, seja no período no qual a estética clássica predomina (1915/1918 – 1955/1958) ou nos filmes que retomam tal pensamento nos períodos posteriores, os elementos mostrados no campo da imagem e sugeridos no seu fora de campo visam transmitir uma informação específica e estabilizar um sentido em função de movimentar as linhas narrativas da história contada. Linhas estas que desenvolvem mais traços sobre a psicologia dos personagens e a significação deles em relação ao espaço e aos outros personagens conduzindo definições sobre o observado por nós, que nos induzem a interpretar o que vemos. Essa indução está ligada a manipulação da narratividade pelo filme, e todos os elementos desenvolvidos por ela também induzem mais definitivamente expectativas e julgamentos nossos acerca do que observamos. Em *Naked* (1993), nossas expectativas e julgamentos não se definem em nenhum momento, pois há sempre mais informações nas imagens ou nos discursos dos personagens que resultam por alterar novamente o que esperamos ou julgamos.

Essa maneira de Mike Leigh operar a relação entre as imagens compostas pelos planos, situando o corpo no cinema sempre num lugar vulnerável a alterações de seus sentidos. A operação

de Mike Leigh pode ser identificada de diferentes maneiras em várias obras do cinema contemporâneo (principalmente nos filmes que discutimos e discutiremos ao longo desta dissertação) que desconstroem a *mise en scène* e se desvencilham de caminhos pautados numa narrativa contadora de histórias.

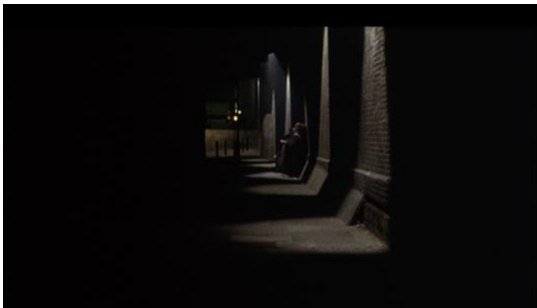


Figura 31. Plano sequência que começa num plano geral com um movimento que se aproxima de Johnny e a mulher. Movimento feito pelo uso de câmera na mão. Fonte: *frame* do filme *Naked* (1993).



Figura 32. O mesmo plano geral da figura anterior, agora mais próximo. Fonte: *frame* do filme *Naked* (1993).



Figura 33. O plano geral, com o movimento, torna-se um plano americano. A relação sexual, agora, fica mais próxima de um abuso. Porém, a distância da câmera e o enquadramento ainda escondem certos detalhes que indeterminam a confirmação de um abuso. Fonte: *frame* do filme *Naked* (1993).



Figura 34. O primeiro plano que configura sinais de Johnny estar abusando da mulher. Fonte: *frame* do filme *Naked* (1993).



Figura 35. O plano americano que volta a esconder os detalhes. Fonte: *frame* do filme *Naked* (1993).

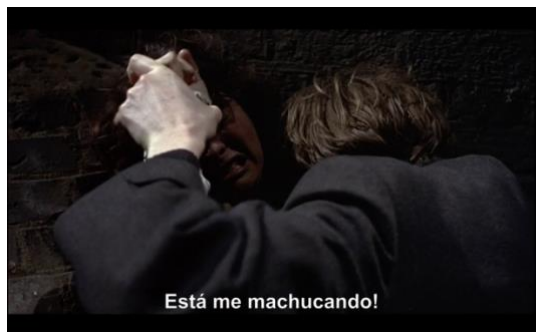


Figura 36. O primeiro plano novamente, com a fala da mulher. Vemos novamente gestos e expressões faciais que nos indicam estarmos observando uma ação que transgrediu limites. Fonte: *frame* do filme *Naked* (1993).



Figura 37. A mulher afasta-se de Johnny. Fonte: *frame* do filme *Naked* (1993).



Figura 38. Dando início a intercalação entre os planos voltados a ele e os planos voltados a ela. Fonte: *frame* do filme *Naked* (1993).

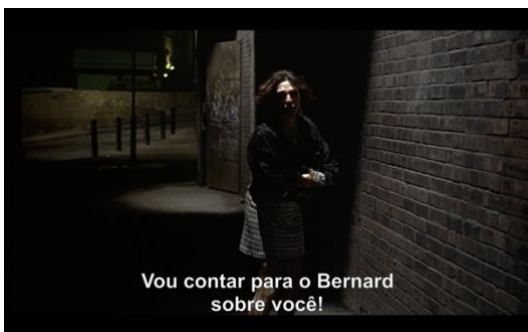


Figura 39. Ela, de repente, para e ameaça Johnny e se afasta, a movimentação do seu corpo altera a escala da imagem diante de nossos olhos revelando estarmos diante de um plano geral. As sombras criam desenhos no rosto dela, alterando a aparência de seu rosto. Fonte: *frame* do filme *Naked* (1993).

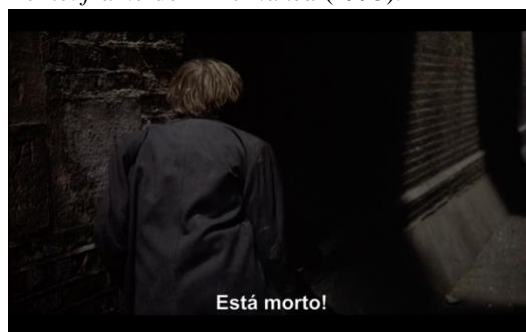


Figura 40. A ameaça voz da ameaça dela torna-se em off, sendo a voz vindo fora do campo do plano de Johnny. É como se a voz da mulher ecoasse na própria articulação do filme, sendo um eco concretizado no modo que a voz dela é continuada no corte para a outra imagem (do plano de Johnny). Fonte: *frame* do filme *Naked* (1993).

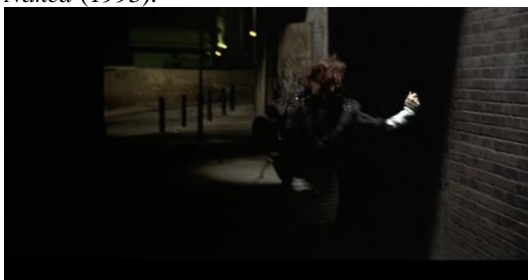


Figura 41. Vemos a mulher fugir até ela quase não ser visível na imagem. Nessa sequência de planos, as expressões faciais dos personagens mostram-se e se escondem constantemente conforme suas movimentações devido aos detalhes pictóricos consequentes as relações entre iluminação e as composições do plano. Fonte: *frame* do filme *Naked* (1993).

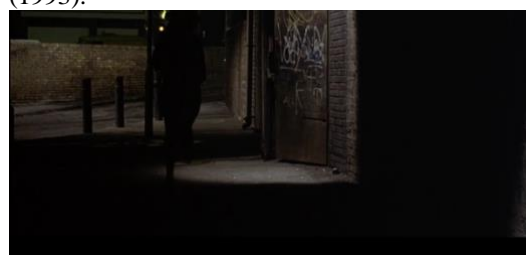


Figura 42. Diferentes intensidades na imagem relativas as ações de fuga. Apenas nesta parte da sequência, repare-se como a articulação dos planos complementa a criação de um tempo presente sempre prolongado, o qual Paul Virilio (2002) comenta acerca do “tempo intensivo”. Fonte: *frame* do filme *Naked* (1993).



Figura 43. Quando retornamos a um novo plano de Johnny, dá-se início a sequência de planos de sua fuga. Fonte: *frame* do filme *Naked* (1993).



Figura 44. Continuação do plano anterior. Fonte: *frame* do filme *Naked* (1993).



Figura 45. O plano anterior se sucede por outros três planos que mostram Johnny em fuga. O plano geral. Fonte: *frame* do filme *Naked* (1993).



Figura 46. Continuação do plano referente a figura anterior. Johnny ajusta sua bolsa enquanto corre. São detalhes desse tipo, decorrentes ao modo de articulação do filme e também presentes nas figuras anteriores, que contribuem para aspectos intensivos que desvencilham o filme do desenvolvimento de uma narrativa contadora de histórias. Fonte: *frame* do filme *Naked* (1993).



Figura 47. O segundo plano da fuga. Fonte: *frame* do filme *Naked* (1993).



Figura 48. O terceiro plano da fuga, um plano sequência que segue Johnny até o final da rua em direção ao seu veículo. Fonte: *frame* do filme *Naked* (1993).

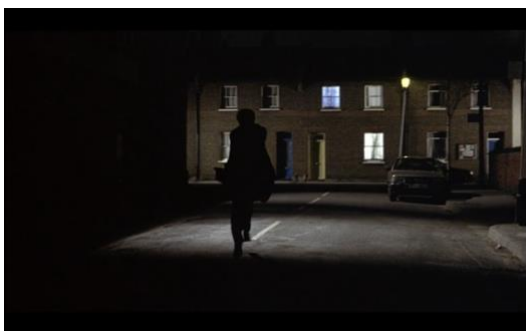


Figura 49. Continuação do plano referente a figura anterior. O plano torna-se um plano geral que segue até o final da rua. Fonte: *frame* do filme *Naked* (1993).



Figura 50. O quarto e plano sequência derradeiro da fuga. Anteriormente, Johnny seguia da direita para à esquerda do quadro. Agora ele segue da esquerda para à direita do quadro. Isso causa uma descontinuidade espacial. Essa descontinuidade somente intensifica a indefinição dos espaços percorridos pela fuga de Johnny. Fonte: *frame* do filme *Naked* (1993).



Figura 51. Johnny alcança o carro e guarda seus pertences. Fonte: *frame* do filme *Naked* (1993).



Figura 52. Johnny entra dentro do carro. Repare como o plano sequência abarca vários outros tamanhos de planos dentro dele conforme indicado por Jacques Aumont (2012a). Fonte: *frame* do filme *Naked* (1993).



Figura 53. Johnny foge com seu veículo e uma outra mulher o avista. Repare, na sequência de figuras até aqui, como esse espaço percorrido por Johnny é constantemente redimensionado e torna-se indefinido, conforme a articulação de imagens do filme. Fonte: *frame* do filme *Naked* (1993).



Figura 54. A mulher chama por Ronnie. Fonte: *frame* do filme *Naked* (1993).



Figura 55. Vemos ela correr até a entrada de uma residência. Fonte: *frame* do filme *Naked* (1993).



Figura 56. A mulher corre até a entrada de uma residência. Repare como o espaço dentro do quadro é redimensionado conforme a relação entre: a composição da imagem através do plano e seu enquadramento e a maneira do corpo do personagem ocupar e se relacionar com o espaço dentro do qual está inserido. Fonte: *frame* do filme *Naked* (1993).



Figura 57. O plano geral que tornam Johnny e Sophie duas pessoas sem ligação com a residência. Fonte: *frame* do filme *Naked* (1993).



Figura 58. O corte para um plano que se aproxima mais de Johnny não mostra Sophie aproximando-se da residência. A aproximação de Johnny, isolando-o num plano somente dele, realça sua presença como alguém que não pertence a residência na qual se encontra. Fonte: *frame* do filme *Naked* (1993).

A partir da relação estabelecida entre Johnny e Sophie – que o leva para dentro da residência, conduzindo-o a percorrer os cômodos, a conhecer os objetos da residência, a utilizar-se do espaço desses cômodos – o corpo dele adquire um novo sentido: de provável maníaco sexual, pervertido e andarilho, agora Johnny também é amigo de Louise e provável ex-namorado dela. Louise é a outra moradora dessa residência, de quem os dois personagens comentam durante sua conversa e por quem Johnny pergunta. Louise entrará no campo da imagem apenas futuramente nas sequências que se constroem dentro dessa residência.

Em outro momento, Johnny voltará às ruas e redefinirá os sentidos de seu corpo sob o julgamento de nossa observação. Ele volta a aparentar ser um andarilho, um morador de rua, um sem-teto, um vagabundo que, como o Carlitos de Charles Chaplin, traz uma perturbação ao ambiente por se desencontrar com o espaço ao trazer um contraste de seu próprio corpo em relação a outros corpos. Porém, seu corpo, conforme vai ocupando os espaços, torna-se alheio aos outros corpos, como se Johnny se misturasse à paisagem, como se ele quase se integrasse à paisagem.

De volta às ruas, ele começa a acompanhar um homem, Archie, que possui um tique nervosos. Esse homem chama por uma Maggie, a quem está procurando nas ruas, e não sabemos ao certo qual relação ela possui com ele. A princípio, o personagem aparenta ser jovem, provavelmente namorado ou irmão da tal Maggie (talvez uma pessoa que se perdeu na multidão?). O jovem pede para que Johnny fique no mesmo lugar, caso a Maggie apareça. Há uma movimentação constante de pessoas e carros nessa área comercial de Londres na qual Johnny e Archie percorrem enquanto conversam e procuram por Maggie. Johnny e Archie, quando se altera o registro deles através de planos mais abertos – que os deixam mais englobados pela arquitetura urbana e pelos outros corpos passantes – para planos médios e primeiros planos de conjunto, aparentam ganhar outro sentido a nossos olhos, passando de andarilhos a pessoas frequentadoras desse espaço.

Um corte, então, produz uma elipse abrupta para um horário no qual a atividade dessa área comercial fica mais deserta. E Archie sai à procura de Maggie, enquanto Johnny permanece na mesma região caso a Maggie apareça. Vemos um plano geral onde uma mulher entra no campo da imagem, esperando por algo próximo a um poste. Johnny pergunta a essa mulher se ela é a Maggie. A mulher responde grosseiramente e vai embora, porém nada se define se aquela mulher era Maggie. Quando Johnny finalmente encontra a Maggie correta, os dois caminham pela área

comercial vazia de Londres até chegar a um ponto próximo a viadutos, calçadas sem pavimentação e prédios de aparência abandonada. Nessa região, Archie encontra Maggie e persegue-a, ameaçando dar uma surra nela. Johnny permanece caminhando entre eles, até a perseguição entre Archie e Maggie levá-los para o fora de campo do plano. Nesse momento, Johnny, Archie e Maggie retornam a uma mesma condição de corpos que aparentam não ter um lugar, nas suas condições de andarilhos ou moradores de rua.

O percurso do filme perpetua esse deslocamento constante de sentidos que atravessam os corpos dos personagens conforme eles ocupam ou interagem com os espaços e outros corpos de personagens, objetos, elementos pertencentes ao ambiente e à paisagem. Somam-se a isso as ênfases nos gestos, expressões, entre outras ações ou estados desses personagens que produzem “dobras” nessa relação de seus corpos com o espaço. O constante deslocamento de sentidos tem sua veiculação na ênfase exercida pelos planos e suas conexões, que se estendem, além da conexão entre planos, para a conexão entre os blocos de sequências do filme.

O direcionamento da nossa fruição, que nos leva a observar de determinado modo a ocupação e a interação desses corpos com o espaço, decorre também da manipulação dessas imagens em planos e seus respectivos enquadramentos. As conexões entre essas imagens, a relação de uma imagem anterior e uma posterior, são da ordem do “tempo intensivo”. Abarcam, ademais, as outras características que resultam por configurar um tensionamento da *mise en scène* cinematográfica, por ser uma soma de sequências e suas faturações numa série de fragmentos de imagens enquanto potências.

O deslocamento intermitente de sentidos que perpassa os corpos dos personagens, sempre permeáveis a ser atravessados por novos sentidos, está ligado à sujeição desses corpos à articulação de imagens específicas do filme, colocando-os sempre dentro de imagens compostas em diferentes recortes.

Dito isso, podemos sugerir que a “sensação” e os “afetos” trabalhados no filme dizem respeito a uma condição impermanente dos corpos dos personagens, que estão movimentando-se e relacionando-se com o espaço constantemente, nas suas tentativas de retomar uma estabilidade, de acordo com a estimulação induzida por Johnny – suas ações e seus discursos desestabilizam os outros corpos por redefinir os sentidos que os atravessam. A perturbação conduzida por Johnny em

todo lugar no qual ele se insere atravessa-nos de modo corpóreo conforme a maneira que somos direcionados a observar isso. *Naked* trabalha diferentes intensidades das fugas desses corpos: fuga de perturbações na tentativa de retomar uma estabilidade.

A movimentação do corpo desses personagens, portanto, é algo que acontece não apenas quando eles se deslocam. Quando eles se encontram inertes, sua impermanência dá-se através das durações variadas entre os cortes para um plano e outro: na sequenciação entre um plano antecessor e um plano sucessor conforme essa articulação busca mostrar-nos um outro gesto, um detalhe de expressão ou algum elemento que se manifestou no corpo do personagem. Uma busca por nos expor essas respostas emergentes nos corpos dos personagens, a manifestação concreta de um processo interno ao corpo deles – expondo-se na superfície de seus corpos conforme são tocados pelo que outro personagem diz.

Face a essa articulação, então, os corpos parecem-nos em movimento até quando eles estão quase inertes e estáticos, sentados e conversando. Em razão dessa situação, o deslocamento entre um plano e outro continua expondo no campo da imagem um movimento que acontece nas expressões do rosto, nas reações decorrentes de um discurso.

Naked desenvolve sua expressão a partir de como um corpo ocupa o mundo, segundo os olhos de quem observa e segundo sua própria consciência. Em outras palavras, um corpo está sempre permeável, sujeito à visão de mundo alheia e à própria visão de mundo desse corpo. O filme trabalha esse lugar de impasse, por isso nele os diálogos são importantes. Eles desencadeiam essa movimentação constante de sentidos conforme os discursos dos personagens tocam seus próprios corpos e os corpos de outros personagens, desencadeando reações corporificadas em gestos. Os diálogos no filme, diferentemente de como costumam ser trabalhados em obras que visam contar uma história, são atrelados a qualidades plásticas da imagem. Eles servem mais como extensão do que os corpos manifestam (eles são extensões das sensações e afetos que o filme explora) e menos como informações necessárias para o progresso da narrativa do roteiro.

Muitas dessas relações que não estacionam, instáveis, decorrem dos modos de Mike Leigh tensionar o gesto ordenador de colocar em cena, transfigurando-o em ato de colocar em imagens que permite a narrativa do filme “dobrar” e “redobrar” ao buscar detalhamentos nas respostas fugazes desses corpos aos elementos com os quais eles se relacionam. Essas respostas estão nas já

tão citadas reações de uma expressão, nos detalhamentos de outros traços comportamentais dos personagens, nas suas idiossincrasias, nos discursos dos personagens que continuam “em off” (fora do campo da imagem) conforme o plano destaca outros detalhes desse espaço, entre outras possibilidades.

São os caminhos de destacar, por exemplo, o gesto de Johnny de se apoiar na parede, respirar e ao mesmo tempo bater em algo com raiva ao ser empurrado pela mulher que é abusada por ele logo no início do filme; o modo de Johnny direcionar seu olhar e posicionar o pescoço, encaixar o corpo conforme provoca seus interlocutores; os tiques nervosos de Archie; os tensionamentos do corpo de Maggie; os modos de Louise posicionar-se no sofá e lançar seu olhar para Johnny (o comportamento quase estático, lento e aparentemente inexpressivo de Louise chega a se destacar em meio aos outros personagens, os modos de Sophie dobrar seus lábios, como se falasse sem movimentar um dos lados de sua boca; suas maneiras de apoiar as mãos na cabeça e de pendular nas hesitações de seu discurso; os modos dessas respostas corporais desses personagens desenrolarem conforme são atravessados pela fala de outro personagem, pela ocupação dos espaços com seus corpos, pela interação com outros personagens.

Esses caminhos, vale lembrar, são atrelados às especificidades de expressão de cada diretor colocar em imagens e articular em planos e enquadramentos suas composições e durações. Nem sempre, portanto, esses destaques são devidos a uma mesma duração, composição ou tamanho de plano, por exemplo, nem sempre são resultantes de um enquadramento demasiadamente fechado, planos que se posicionam mais próximos dos corpos ou de direcionamentos mais contemplativos do observador em relação à imagem. Seu resultado está nos modos de articulação que provocam no observador uma experiência de contato com o filme, direcionando sua fruição a um caminho não interpretativo, e sim de experiência.



Figura 59. O plano médio do retorno de Johnny às ruas, após sua saída da residência de Louise e Sophie. A presença dos outros corpos em relação ao corpo de Johnny torna-o alheio aos outros corpos e ao próprio espaço. Ao mesmo tempo, a ocupação do corpo de Johnny no espaço e sua relação com o seu entorno reconfigura a condição cambiante entre alguém que pertence ao espaço no qual se encontra (um frequentador-consumidor de uma rua comercial) e alguém alheio a esse espaço, que não pertence a ele (a condição de andarilho).
Fonte: *frame* do filme *Naked* (1993).



Figura 60. A relação de Johnny e Artie em meio ao movimento de outros corpos no mesmo espaço também perpetua a transição de sentidos em relação aos seus corpos entre pessoas que pertencem e não pertencem ao espaço. Nesse momento, o movimento da rua comercial atravessa os corpos dos personagens, a exemplo do carro que quase compõe um quadro dentro do quadro em relação aos corpos de Johnny e Artie sentados diante de um estabelecimento.
Fonte: *frame* do filme *Naked* (1993).

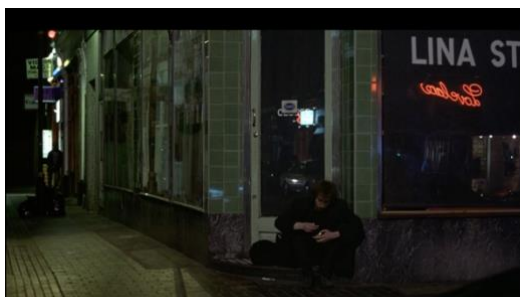


Figura 61. Quando a rua perde sua movimentação, Johnny retorna à condição de andarilho. A posição de seu corpo diante do estabelecimento assume tom diferente de quando o movimento cercava Johnny e Artie na imagem da figura anterior. Fonte: *frame* do filme *Naked* (1993).



Figura 62. Uma situação semelhante repete-se quando Johnny encontra Maggie e eles percorrem outro trajeto pela cidade. Repare que a próprio plano, na sua composição, traz a dualidade da mesma situação com e sem a presença de Maggie. Fonte: *frame* do filme *Naked* (1993).



Figura 63. Quando Johnny e Maggie estão diante de uma lanchonete (um *food truck*), a relação entre os dois é atravessada por outros sentidos. Fonte: *frame* do filme *Naked* (1993).

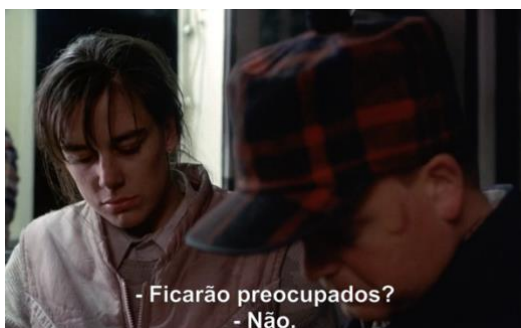


Figura 64. Quando os personagens ficam parados, o filme coloca-os em movimento através da relação entre plano e contraplano, que busca captar gestos, expressões faciais e outros comportamentos idiossincráticos com mais detalhe e ênfase, que, por sua vez, explicitam movimentos de afecções na superfície de seus corpos. As presenças de outros corpos (o homem de olhar baixo) que ocupam o plano colocam outros sentidos em movimento ao longo da duração do plano.
Fonte: *frame* do filme *Naked* (1993).



Figura 65. A relação entre os planos de Maggie e Johnny. Fonte: *frame* do filme *Naked* (1993).

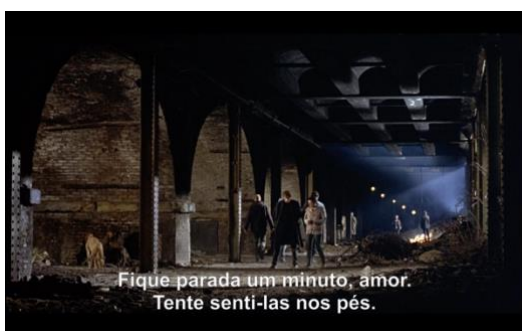


Figura 66. Johnny e Maggie, conforme adentram os espaços mais desertos e marginalizados, voltam a ser atravessados por sentidos que os colocam entre a aparência de andarilhos ou sem teto e um casal retornando de um primeiro encontro romântico. Fonte: *frame* do filme *Naked* (1993).

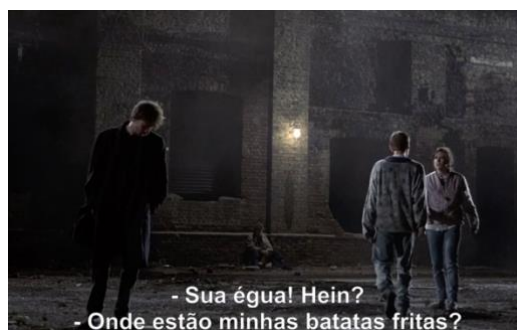


Figura 67. Quando Artie retorna ao campo da imagem, os sentidos alteram-se novamente, pois já não se sabe mais ao certo qual é a relação exata entre ele e Maggie. Fonte: *frame* do filme *Naked* (1993).

No caso de *Naked*, tal como vimos nos trechos situados, há um procedimento de relacionar os planos visando durações inconstantes, predominantemente mais curtas e às vezes mais longas, que nos direcionam a entrar em contato com a fugacidade desses planos, relativa à perturbação no espaço induzida por Johnny, que necessita desestabilizar e colocar o seu entorno em movimento. São planos que trabalham aspectos que percebemos, mas que logo escapam à nossa observação. O destrinchamento de Mike Leigh traz composições que visam isolar no campo da imagem elementos mais específicos, mesmo nas composições que aglomeram um número grande de elementos (a exemplo das sequências nas ruas e espaços abertos de Londres). Numa mesma sequência de *Naked*, há planos estáticos, planos com movimento de câmera, câmera na mão e planos-sequência. Ele é um filme mais centrado nos corpos dos personagens e em suas ações do que nos efeitos trazidos por operações como cenografia, iluminação, figurino, cores e sons. Num momento do filme, a personagem Sandra pergunta enfaticamente a Johnny por que ele precisa irritar tanto as pessoas.

Num caminho mais contrastante, *Beginning*, de Dea Kulumbegashvili, que comentamos no capítulo 1, trabalha durações mais constantes, mais longas, de tempos bastante semelhantes. Há planos no filme que chegam a 8 minutos. Nele, a duração não varia muito entre o plano antecessor e o sucessor. Não obstante, a diretora trabalha planos autossuficientes, onde acompanhamos toda a ação em apenas um plano. Kulumbegashvili deseja que o observador perceba a existência de elementos que não vemos e que nos escapam num espaço existente fora de campo, e a entrada de elementos dentro do campo que observamos. Ela quer evidenciar essa transição entre campo e fora de campo. Ao mesmo tempo, a diretora permite que, nesses planos rígidos e controlados, surjam, de repente, elementos que competem pela nossa atenção, desviando nossa observação. Isso acontece porque a diretora, diferentemente de Mike Leigh, não dá predominância às ações dos corpos, trabalhando também cores, sons e variações na iluminação que nos atravessam junto ao plano.

Obras audiovisuais que se propõem a esse detalhamento presente em *Naked* (1993) e em *Beginning* (2020) estão ligadas ao trabalho de imagens que pretendem uma profusão de elementos plásticos específicos no seu campo e informações que não condizem com a ordem de uma linearização narrativa, de um desenvolvimento psicológico ao mesmo tempo complexo e definido, mas com a ordem de uma “narrativa sensorial” tal qual discutimos anteriormente.

Os contrastes das maneiras de trabalhar o corpo no cinema dentro das articulações em

imagens específicas de Mike Leigh e Dea Kulumbegashvili permitem-nos adentrar melhor a situação desse corpo permeável às “dobras” nas obras contemporâneas do século XXI. Percebemos que o corpo no cinema é constantemente ressignificado conforme ele é trabalhado em imagem por meio de planos e seus respectivos enquadramentos e, conseqüentemente, conforme estes são relacionados com planos anteriores e posteriores. Caso não haja um encadeamento entre planos que resulte na fixação de um sentido, o corpo no filme continua permeável às maneiras como as imagens produzidas por tais planos nos direcionam a observá-lo, ressignificando-o interminavelmente.

Esses filmes que estamos analisando configuram obras limítrofes – que exploram as fendas abertas entre dois planos. São obras, como apontamos no primeiro capítulo, que, justamente por se situarem nas extremidades do colocar em cena no cinema, por explorarem a relação entre planos nessa zona limítrofe, ressignificam a encenação cinematográfica. Sua articulação de planos conduz o observador a uma experiência estética na qual a relação entre dois planos direciona a uma fruição não somente da imagem, mas das suas durações, das suas cores, da sua iluminação, dos seus sons, produzindo uma “narrativa sensorial”.

Vimos também, no primeiro capítulo, que a *mise en scène* explorada nas suas extremidades a induz, paradoxalmente, ao amolecimento de seus contornos, causando-nos a impressão de filmes sem encenação, sem ordenação cênica, sem planos, sem quadros que delimitam a imagem – nos quais as imagens aparentam ser uma seqüência de campos.

Ademais, ao olharmos mais especificamente para o corpo situado dentro desses modos limítrofes de se articular imagens num filme, vemos o corpo também compreendido na sua ausência de contornos, permeável a sentidos que o atravessam e não se fixam. O corpo só pode ser visto na sua permeabilidade a sentidos transientes, pois ele é articulado dentro de uma seqüência de imagens que dão abertura ao observador enxergá-lo de modo ressignificado. Não à toa é difícil empregar uma abordagem psicológica aos seus personagens ou ao próprio filme com o intuito de tentar definir interpretações para as ações dos personagens ou para o próprio modo como o filme é construído sem desembocar em interpretações que ofusquem o caráter múltiplo das riquezas da obra. Filmes como *Naked e Beginning* expõem qualidades relativas a uma produção de “efeitos de presença” (GUMBRECHT, 2010, 2011) tanto na articulação do filme quanto no trabalho de cada imagem. As qualidades relativas aos “efeitos de presença” pedem para ser vistas como se

apresentam a nós, observadores.

O corpo no cinema das narrativas que retomam princípios da estética clássica no cinema é um corpo que necessita de delimitações, de sentidos fixados sobre ele, que o determinem de acordo com um perfil psicológico complexo (quando se trabalham personagens contraditórios e ambíguos, por exemplo) ou menos complexo (quando se trabalham os estereótipos, por exemplo).

Não é muito efetivo colocar os personagens de *Naked* e *Beginning* dentro de linearizações que pontuem o porquê de cada oscilação de seus comportamentos, pois as obras pedem que eles sejam observados nas suas ausências de linearidade – nessa zona de indeterminação na qual suas ações parecem vir de um ponto misterioso que não é visível para nós, que não podem ser explicados conforme conceitos e teorias. Dizer que Johnny é um indivíduo dominado por pulsões não nos ajuda a visualizar o que realmente a experiência estética da obra deseja nos trazer.

As obras de Mike Leigh e Dea Kulumbegashvili apresentam corpos no filme permeáveis aos infinitesimais sentidos que os atravessam, pois desejam ser apreendidas conforme as “sensações” e “afetos” provocados no observador. Analisar, por exemplo, temáticas feministas em *Beginning* ou temáticas sociológicas em *Naked* somente são efetivas quando as puxamos pelo viés plástico, enquanto presenças em manifestação que provocam sensações e afetos. Portanto, quando as compreendemos dentro de uma experienciação e fora da interpretação, fora dos sentidos fixos.

2.2 O corpo no filme e sua manifestação de presença

Hans Ulrich Gumbrecht (2010, 2011) discorre sobre obras nas quais a experiência estética migra da produção de sentido para uma produção de presença. Para Gumbrecht, contudo, esta última não é ausente de sentido, mas ela se dá numa relação de tensão entre a oscilação de “efeitos de sentido” e “efeitos de presença”. O autor compreende presença num aspecto espacial.

O que é “presente” para nós (muito no sentido da forma latina “prae-essere”) está à nossa frente, ao alcance e tangível para nossos corpos. Se “producere” quer dizer, literalmente, “trazer para diante”, “empurrar para a frente”, então a expressão “produção de presença” sublinharia que o efeito de tangibilidade que surge com as materialidades de comunicação é também um efeito em movimento permanente. Em outras palavras, falar de “produção de presença” implica que o efeito de tangibilidade (espacial) surgido com

os meios de comunicação está sujeito, no espaço, a movimentos de maior ou menor proximidade e de maior ou menor intensidade. Pode ser mais ou menos banal observar que qualquer forma de comunicação, com seus elementos materiais, “tocará” os corpos das pessoas que estão em comunicação de modos específicos e variados – mas não deixa de ser verdade que isso havia sido obliterado (ou progressivamente esquecido) no Ocidente pelo edifício teórico do “cogito” cartesiano – “penso, logo existo” –, que fez a ontologia da existência humana depender exclusivamente dos movimentos do pensamento humano (GUMBRECHT, 2010, p. 38-39)

Esse trecho ajuda-nos a retomar justamente o que introduzimos logo no início deste capítulo. Quando Gumbrecht fala de uma “produção de presença”, ele está referindo-se a um aspecto da experiência estética que compreende a apreensão do mundo não apenas pelo pensamento, tipo de apreensão que nega o corpo. A separação entre corpo e mente postulada pela filosofia de René Descartes “fez a ontologia da existência humana depender exclusivamente dos movimentos do pensamento humano”. Como apontamos anteriormente, Descartes ignorava uma apreensão do mundo pelos sentidos (pelo corpo) – os sentidos seriam enganosos.

Para o autor, a história dessa vocação hermenêutica começa com a modernidade, quando a afirmação do “cogito” cartesiano se reproduz em inúmeras dicotomias – espírito e matéria, mente e corpo, profundidade e superfície, significado e significante – nas quais o primeiro polo (sentido espiritual, interpretação) sempre tem privilégios e é concebido como hierarquicamente superior ao segundo (corporeidade, materialidade). Contra essa excessiva espiritualização metafísica que nos levaria à “perda do mundo”, Gumbrecht aventura-se por caminhos intelectuais que permitiriam restabelecer a “coisicidade do mundo” na busca pelo que há no espaço da vivência ou experiência não conceitual (“Erlebnis”) e pode dispersar a redução hermenêutica ao significado. (JASMIN, 2010, p. 8-9)

A “presença” articulada por Gumbrecht é algo manifestado visivelmente diante de nós, de ordem material, portanto percebido por nossos sentidos e que causa uma experiência de contato com nosso corpo. A materialidade da comunicação mencionada por Gumbrecht “são todos os fenômenos e condições que contribuem para a produção de sentido, sem serem, eles mesmos, sentido” (GUMBRECHT, 2010, p. 28). Isto é, a “produção de presença”, quando provocada pela expressão de uma obra, não é da ordem da interpretação, ou seja, não direciona nós, observadores, a interpretar, por exemplo, a relação entre dois planos. A interpretação, segundo o que aponta Gumbrecht, está em “algo espiritual que é transportado” e precisa ser desvelado de uma superfície “puramente material”.

Quando falamos em sentidos fechados, que se fixam numa conexão entre dois planos, por

exemplo, estamos falando de uma construção que conduz esse “algo espiritual” que precisa ser desvelado pelo observador nessa relação entre planos. Em outras palavras, um sentido que é fixado pela construção da obra e que o observador, posteriormente, é induzido a interpretar pelo seu julgamento.

Gumbrecht aponta que a “produção de presença” dá-se em um “efeito em movimento permanente”. Nas obras audiovisuais contemporâneas, naquelas que desde o cinema moderno colocam em crise as delimitações da *mise en scène*, o que vemos são expressões que articulam sentidos não fechados e que não se fixam. São obras que brincam com a vulnerabilidade das imagens exploradas conforme se apresentam, o que configura essa transitoriedade interminável de vários sentidos que não se fixam. Gumbrecht aponta, ainda, que a “produção de presença” pode vir também pelos ritmos, pelos tons. Logo, o próprio trabalho de ritmos e durações nas articulações entre planos, numa obra audiovisual, também pode se configurar enquanto manifestação de presença.

As operações que trabalham conjuntamente diversos elementos, dentro da articulação em imagens de um filme, são exemplos de manifestações de presença: os corpos, expondo suas respostas aos estímulos de uma interação com o ambiente ou outros corpos; os gestos, os detalhes da expressão de um rosto, as peculiaridades que emergem no estado de um corpo; as cores, a iluminação, o desenho de som. Uma obra que trabalha predominantemente tais aspectos é uma obra que opera num regime de presenças. As obras contemporâneas que estamos analisando desde o capítulo 1 desta dissertação exploram esse regime em que predominam as relações do corpo do filme que articula o corpo no cinema – o que configura a diferença do pensamento estético presente nos cinemas do século XXI com pensamentos de outros períodos.

2.2.1 O corpo no cinema em Apichatpong Weerasethakul

Apichatpong Weerasethakul é um diretor de cinema e artista visual tailandês com formação em arquitetura. Antes de suas experiências com produções voltadas aos cinemas centrados nas salas de exibição, criou principalmente videoinstalações. O próprio diretor enxerga na expressão cinematográfica a possibilidade de criações que possibilitem experiências estéticas para serem

habitadas por seus observadores, e esse ponto de vista – que aparenta estar mais próximo de um cinema que não se volta às salas de exibição – é entendido por ele como sendo possível também nas obras audiovisuais pensadas para as salas de exibição.

O diretor tailandês já identifica o gesto criativo do cinema como moldado por afecções. Tal pensamento reflete uma condição contemporânea de constatar a imagem produzida no cinema como algo distante de ser fiel a um registro do “real”; de estarmos lidando com materiais contaminados por afetos e sensações da subjetividade de um corpo criador (de seu diretor, do contato dele com os outros artistas da sua equipe). Quandt (2009) aponta na estética de Apichatpong um trabalho através da composição em imagens que injeta nessa aparente realidade tons de algo irreal que a “fazem estranha” (*make it strange*).

No seu primeiro longa-metragem, *Misterioso objeto ao meio-dia* (*Dokfa nai meuman*, 2000), Apichatpong desenvolve um filme a partir de uma viagem por todo o território da Tailândia. Essa viagem é conduzida por uma história que se inicia por um pedido de Apichatpong a uma comerciante de peixes. O diretor, após um triste relato feito por essa comerciante que a induz ao choro, pede a ela que conte uma história. A comerciante de peixes começa, então, uma história sobre uma professora (*Dogfahr*) e seu aluno, usuário de cadeira de rodas. O longa-metragem então movimenta-se conforme Apichatpong percorre a Tailândia pedindo que outras pessoas continuem a história iniciada pela comerciante de peixes.

Apesar de, acima, linearizarmos uma sinopse, a expressão de Apichatpong não constrói o filme num desenvolvimento linear. O diretor sequencia uma série de planos que nos mostram espaços de diferentes regiões da Tailândia, a exemplo da sequência inicial, que é uma série de *phantom rides*²⁴ pelas ruas de Bangkok. Esses planos são sucedidos por cartazes de candidatura política, estabelecimentos comerciais, ao mesmo tempo que o som oriundo de um rádio do carro mistura-se aos sons da rua (entre os quais há uma voz falando por um megafone, provocando uma indistinção entre o que seria algo de dentro do campo da imagem e de fora dele). Ao longo desse

²⁴ *Phanton ride* é uma nomeclatura utilizada para planos que posicionam a câmera na parte da frente de um veículo em movimento (trens, carros etc.), de modo que observamos a imagem como se estivéssemos no ponto de vista deste veículo ou de um passageiro sentado na dianteira de um veículo em movimento (e não observando o percurso através do banco de passageiro ou piloto/conductor). A impressão que se produz é de estarmos flutuando pelo caminho percorrido, como se fôssemos um fantasma movimentando-se pelo ar. Esse tipo de plano foi bastante explorado no período do “cinema de atrações” (1895-1906/1907). Normalmente, a câmera era posicionada na parte dianteira dos trens. Cf. COSTA, 2005; COUSINS, 2013.

percurso da câmera que segue habitando lugares da Tailândia, surgem planos nos quais indivíduos continuam a narrativa iniciada pela comerciante.

A maneira de Apichatpong nos direcionar a observar cada plano, na sua autonomia, coloca-nos na posição de um corpo que habita esses diversos lugares e entra em contato com as presenças que se manifestam nele. Presenças que se fazem não somente na ordem do corpo no cinema, o corpo no filme inserido no campo da imagem (corpo dos personagens, entrevistados, objetos), mas dos sons, das cores (dentro dos matizes do preto, cinza e branco), da iluminação, das durações.

Esse estilo observacional de documentário ora e outra é sequenciado por planos que são a concretização em imagem das continuidades narrativas contadas pelos indivíduos (isto é, a ficcionalização, a história contada através de planos e seus respectivos enquadramentos). Apichatpong então, ao longo do filme, relaciona essas imagens num encadeamento que não intenciona a distinção entre a ficção e o documentário, embora ainda no começo do filme isso seja possível. O próprio desenho de som elaborado pelo filme, que mistura as vozes em *off* e em *over* com as sonoplastias dos espaços, cria uma zona indeterminada entre o que pertence à ficcionalização e a um provável “real”. Esse é o ponto mais interessante do primeiro longa-metragem de Apichatpong Weerasethakul, pois, como a articulação entre planos, executada pelo diretor, não desenvolve uma conexão pautada numa narratividade que delimita pontos de percurso dramático de uma narrativa ou definições de perfis, os corpos no filme (inseridos no campo da imagem) entre um corte e outro que relaciona dois planos apresentam-se como corpos que se transformam: do real à ficção e da ficção ao real. No movimento de um plano anterior a um posterior, nossa percepção enquanto observadores é de vermos uma Dogfahr com um outro corpo num outro espaço. Isso se intensifica à medida que Apichatpong não impõe um filtro quando pede aos indivíduos para continuarem a história; eles podem inserir tudo nessa continuação (novos personagens, situações, espaços etc.). Então, à medida que o próprio desenvolvimento da narrativa popular não ganha nenhum contorno, o filme transborda conjuntamente. Num resultado mais geral da obra, é como se vissemos concretamente nas imagens a Dogfahr da história construída pelos entrevistados assumindo outros corpos constantemente. O processo de ver Dogfahr – assim como os outros personagens da história contada – transformando-se de corpo em corpo desfaz a própria fronteira entre verdadeiro e falso, real e ficcional. Não se sabe mais, ao certo, qual imagem é uma representação da história e qual é um registro direto do “real”.

Apichatpong, quando nos permite perceber o filme construindo-se diante de nós, no seu devir, não está interessado em explorar uma estética envolta na problematização dos limites entre representação e realidade, entre construção e acaso, entre a artificialidade do cinema e seu poder de ilusão, embora possamos discutir tais temas a partir desse filme. Ele não quer nos direcionar a questionar o plano e a imagem concretizada nele enquanto artifícios de uma ilusão, fazendo-nos perceber a imagem enquanto apenas uma imagem (tal qual escrevem os intertítulos de Godard em *Vento do Leste*, 1972) para nos vermos diante das dúvidas de estar observando uma obra constituída por imagens distorcidas conforme uma visão de mundo do seu corpo criador. Esse pensamento carrega consigo a ideia de uma crise da representação no cinema e pautava bastante as inquietações das expressões modernas no cinema (estando expresso diversa e pluralmente em várias expressões dos novos cinemas e novas ondas dos anos 1960 e 1970, em Godard, Antonioni, Bergman, Fellini, Pasolini, Fassbinder, entre outros).

O pensamento é retrabalhado por Apichatpong Weerasethakul dentro do viés típico das estéticas contemporâneas no cinema que começam a surgir em meados dos anos 2000, que consiste em assumir a construção fílmica para extrair as potências corpóreas, produtoras de sensações e afetos, de sua experiência estética. Direciona o observador para o resgate de uma certa “inocência” daquele público que fruía os filmes do “primeiro cinema”. Consequentemente, Apichatpong, em *Objeto misterioso ao meio-dia* (2000), ampara-se na proposta de nos fazer entrar em contato com as sensações de um corpo no filme e um corpo do filme em transmutação constante.

Apichatpong Weerasethakul, ao nos apresentar uma personagem da fabulação que na verdade parece existir no real e transformar-se em diferentes corpos, nos faz ser atravessados por tal experiência estética que se pauta pela confusão de nosso entendimento, de nossa necessidade de interpretar e delimitar sentidos fechados no que observamos.

O diretor nos induz a uma experiência que não necessita ser entendida por nós, observadores, no que tange a interpretá-la com o intuito de desvelar um significado, mas que nos propõe voltar a um estado de observador no qual é apenas necessário fruir cada plano individual como apresentado a nós. Habitar esses planos. Esse gesto, ao entrar em contato com o observador da obra cinematográfica, oferece uma sensação de ausência de contornos, conforme já abordamos anteriormente. Os planos, na sua sequenciação, por mais que sejam explorados nas suas potências autônomas, atravessam-nos como uma série de “campos”, nos quais não parece mais existir um

quadro ou um plano.

Nos longas-metragens posteriores – *Eternamente sua* (Sud sanaeha, 2002), *Mal dos Trópicos* (Sud pralad, 2004) e *Síndromes e um século* (Sang sattawat, 2006) – Apichatpong Weerasethakul segue o caminho predominantemente digressivo de *Misterioso objeto ao meio-dia* (2000). O diretor explora uma operação curiosa onde a construção extremamente simétrica dos filmes, que se dividem sempre em duas partes, produz “descontornos”. Nesses filmes posteriores, a expressão de Apichatpong chega a ser extremamente composta e calculada em muitos momentos, embora isso não seja muito aparente.

A mudança de uma parte para outra nesses filmes é concretizada como uma fricção, um movimento sísmico que abre fendas. A fricção não é necessariamente da ordem de produzir um distanciamento compreendido no sentido brechtiano, mas é como uma brusca “mudança de marcha” (*gear change*) (COUSINS; SWINTON, 2009) nos procedimentos do filme articular suas imagens, que revelam uma nova “dobra”, uma nova camada daquele universo habitado.

Porém, essa nova camada aparenta produzir um novo filme que se inicia a partir dessa “mudança de marcha”. O mais interessante desses contrastes construídos pelo diretor nos seus filmes é a impressão deles não oferecerem a sensação de um contraste, dois lados opostos, mas a impressão de haver duas camadas diferentes que coexistem na duração total de uma obra cinematográfica voltada às salas de exibição. As duas partes, mostradas em suas presenças, são uma soma cujo resultado não é articulado por nós, pois esse “resultado” está na experiência estética com a qual nossos corpos de observadores entram em contato ao longo do filme.

Em *Eternamente sua* (2002), o título da obra aparece pela primeira vez, de repente, somente na segunda parte do filme. Ele surge como uma mensagem afetiva, que alavanca o desenvolvimento gradual dos “afetos” que percutem as relações dos personagens Min, Roong e Orn. A segunda metade do filme instala-se em meio a uma paisagem dominada pela natureza: sujeita às mudanças de luz de um ambiente aberto e sempre iluminado, que complementa as plasticidades criadas pela fauna e pela flora tanto na imagem quanto no som.

Min é um imigrante ilegal que conta com a ajuda de duas mulheres, Roong e Orn. Eles formam uma espécie de triângulo amoroso. Min precisa esconder sua condição de imigrante na primeira parte do filme. A floresta, na segunda parte, não à toa situada na fronteira entre Tailândia

e Mianmar, posiciona os personagens apenas nas suas buscas por momentos de total felicidade, no sentido de um sentimento perfeito de felicidade no qual alegria e prazer aparentam misturar-se.

Esse sentimento, no filme, vai e vem na superfície dos corpos dos personagens, relacionando-se a tudo que envolve o seu entorno, o espaço habitado por eles.

A partir disso, o estrangeiro imigrante e a tailandesa aparentam, diante de nossa observação, semelhantemente a uma zona fronteira entre dois países, dissolverem as delimitações que configuram suas aparências, seus traços identitários, pois não parece existir uma identidade definida no constante devir de dois corpos em busca por experienciar um estado de perfeita felicidade. Apenas nos estados dos corpos como apresentam-se a nós, por uma série de imagens, a mensagem política de Apichatpong problematizando questões de uma identidade cultural definida dá-se no campo da experiência estética e não no de uma interpretação.

Em *Eternamente sua*, assim como em vários outros filmes do diretor tailandês, a mensagem política não se dá pela construção de sentidos e de discursos que problematizam os personagens, mas pelo modo como o filme mostra aos observadores esses corpos nas suas relações, como é o caso do corpo de um imigrante ilegal e as implicações que sua presença envolve. No ambiente rural, o corpo de Min é desconstruído conjuntamente aos das duas mulheres, pois esses corpos são entendidos nos seus laços afetivos que volatilizam fronteiras e rótulos, desapriacionados de implicações relativas a identidade, gênero, idioma, poder aquisitivo, entre vários outros aspectos que orientam nossas ocupações dentro de uma sociedade voltada às leis de mercado.

Na primeira metade do filme, a presença constante de diálogos e vozes trazem as diferentes intensidades dos estímulos que esses discursos e sonoridades repercutem no corpo dos personagens e afetam sua interação com o espaço, pela ação ou pela inércia. Isso pode ser observado nos planos frequentemente abertos e estáticos, nos quais essa interação dos corpos com os ambientes nos quais eles estão inseridos desenrola-se (manifestando suas presenças).

O desenvolvimento gradual dos “afetos” acontece na soma de cada plano, no qual essas respostas nos corpos dos personagens evidenciam-se, destrinchando novos laços criados entre os personagens, que se desenham nas presenças manifestadas pelos seus corpos. A plasticidade em Apichatpong não se encontra somente em como a imagem e o som são trabalhados e articulados com outras imagens, mas na maneira como os corpos desenham com suas ações ou inércia em suas

relações com outros corpos ou com o ambiente.

Na primeira parte do filme, nós (observadores) somos inseridos em espaços pertencentes a uma paisagem urbana: consultórios, por exemplo. Na segunda, em espaços pertencentes a uma paisagem rural. Nos dois ambientes, as conexões afetivas – positivas e negativas – entre os personagens atravessam-nos. Entretanto, a particularidade das paisagens urbanas e rurais produzem efeitos divergentes relativos a esses afetos. Isso se reflete nas diferentes impressões que as temporalidades dos planos causam no observador. Na primeira parte, o tempo aparenta suspender-se; na segunda, ele parece evidenciar seu próprio escoamento juntamente com as imagens.

Logo nas primeiras sequências do filme, que começa dentro de um consultório médico, vemos uma sequência de planos estáticos que fragmentam os ambientes externo e interno ao consultório. Tal operação confunde nossa percepção por não ser possível definir uma continuidade desse espaço²⁵. Assim como vimos em *Beginning* (2020), o encadeamento busca somar as intensidades exploradas numa sequência de imagens, sem visar consolidar uma continuidade lógica entre as ações observadas nessas imagens. Em outras palavras, o caminho de relacionar dois planos em Apichatpong Weerasethakul (e na maioria das obras contemporâneas que analisamos) não está preocupado com o estabelecimento de um eixo que deixa a continuidade espacial nítida e inteligível ao observador.

Quando comentamos sobre tal descontinuidade nas obras cinematográficas contemporâneas, é necessário salientar que essa operação de descontinuidade é trabalhada em graus mais radicais e menos radicais. Mesmo assim, ela resulta numa impressão confusa à nossa percepção na posição de observador. Esse tipo de operação no encadeamento de imagens, empregado bastante nas obras de Apichatpong e que se estende à própria experiência estética do observador, é o que James Quandt (2009) compara a um ato de confundir o observador (o autor resume esse ato pelo verbo inglês *flummox*, que significa uma confusão conjugada a um estado de não se saber como agir). Essa confusão relaciona-se com o amansar de nosso ímpeto de interpretar

25 Estamos discorrendo sobre o famoso eixo que concretiza perceptivelmente, ao observador, a continuidade do olhar em relação ao espaço que observa, conforme as imagens são relacionadas. Isso se refere às regras clássicas de decupagem no cinema que afirmam que, para a continuidade de um espaço construído por fragmentos de imagem tornar-se inteligível a seus observadores, é necessário que a cena e os planos que a compõem respeitem um eixo de 180 graus a partir do primeiro plano que orienta a cena. Essa noção, contudo, está atrelada a um pensamento preocupado em desenvolver uma narrativa predominante no decorrer da obra, responsável por construir a história contada e a estrutura dramática na qual ela se funda.

o encadeamento dessas imagens, o que nos induz (como observadores) a apenas nos render à observação dos modos do filme articular suas imagens, à relação criada entre uma imagem anterior e uma imagem posterior, assim como à própria composição dessas imagens²⁶.

Voltando ao filme, no reenquadramento do ambiente do consultório, Apichatpong traz na própria mudança de um plano para outro, junto à consequente reconfiguração da escala da imagem apresentada a nós, uma relação amorosa ainda não concretizada entre Min, Roong e Orn. Ela se faz presente no modo como esses reenquadramentos em diferentes planos revelam intensidades na imagem relativas a modulações diferentes de gestos que indicam um desejo de contato pelo ato de cuidar do outro. Um exemplo das modulações é a cena na qual a assistente da médica empurra com a mão prováveis resquícios de pele descamadas do corpo de Min que caíram da maca após ele ser examinado. Ela faz esse movimento com cuidado. Ao mesmo tempo, no campo da imagem, Orn ajuda Min a vestir-se e abotoa sua camisa. O desejo de cuidar do outro mistura-se ao desejo de tratar um indivíduo fragilizado por uma doença.

Apichatpong trabalha uma sequência de planos americanos, com exceção de apenas um primeiro médio de conjunto.

No plano inicial, vemos Min sentado na maca do consultório. À sua volta estão a médica, a assistente da médica, Roong e Orn. Acompanhamos os procedimentos do exame e a atenção das mulheres com Min. Neste plano que nos direciona a fruir os posicionamentos dos corpos dos personagens no espaço (uns em relação aos outros), Min aparenta apresentar-se entre um objeto de estudo e um objeto de desejo. Roong, de repente, deixa o campo da imagem. Corta-se para um plano geral de Roong na rua, em direção a um carro para ir a algum outro lugar. Nesse plano, os automóveis atravessam a rua bem próximos à câmera, o que causa o efeito deles aparentarem não

²⁶ O encadeamento não contínuo entre imagens, nas estéticas do século XXI, opera uma perturbação na tendência do observador em buscar e estabelecer uma continuidade entre as imagens, um tanto diferente do que era perseguido pelas expressões dos diretores anteriores ao que compreendemos pelas expressões contemporâneas. No pensamento moderno e no intervalo entre o cinema moderno e as estéticas contemporâneas, a perturbação do observador atrelava-se, muitas vezes, a intencionalidades que visavam colocar em questão os mecanismos da expressão cinematográfica e seus artifícios atrelados a um discurso inerente ao filme, que afirmavam o cinema também como resultado da distorção de uma maneira particular de sentir o mundo. Isso decorria, no moderno, da necessidade de desconstruir os pensamentos de uma expressão clássica e, no período intervalar que precede as estéticas do século XXI, decorria da necessidade de testar e esgotar os limites de uma linguagem (por ter se desenvolvido uma consciência sobre a existência de estilos clássicos e modernos no cinema). O pensamento contemporâneo, ao lidar com a bagagem dessas problematizações e não necessariamente negar a importância delas, deseja somente desarmar nós observadores do nosso ímpeto de interpretar as imagens e estabelecer ligações de sentido, deixando-nos abertos a experienciar os blocos de sensações e afecções provocados pelo filme.

se encaixar no campo da imagem. Eles assemelham-se a blocos de cor que tapam de forma intermitente o campo da imagem. Entre uma passagem e outra dos automóveis, Roong parece sumir do campo da imagem – como se houvesse desaparecido – até ser encontrada pela nossa observação ou pelo movimento da câmera que não se orienta numa direção linear.

Não sabemos, no entanto, se Roong saiu do consultório ou se estamos observando-a no meio de algum trajeto desconhecido, pois não nos foi mostrado, no campo da imagem de um plano, sua saída do estabelecimento ou a própria localização deste.

No terceiro plano, retornamos ao consultório, a médica termina de examinar Min e vemos a já citada ação de sua assistente limpar a cama com sua mão, e Orn ajudar Min a se vestir.

Enfim, chegamos ao único plano médio da sequência, que é enquadrado com uma leve inclinação em *contraplongée*²⁷. Nele, vemos a assistente da médica sair e entrar no campo da imagem. Min e Orn estão de costas para nós e quase não podemos ver as expressões de seus rostos. Apenas vemos as pequenas movimentações, mínimas, dos seus corpos em gestos que extravasam afetos sutis que se movimentam nos corpos deles. O abaixar a cabeça. A tentativa de olhar o outro. A assistente da médica, nas suas idas e vindas, que parece segurar uma vontade de se aproximar mais de Orn e Min. No mesmo plano, após Orn e Min serem dispensados pela médica, um senhor e sua filha sentam-se para a consulta. E o senhor começa a reclamar para a médica sobre os comportamentos insistentes da filha. Orn e Min encontram-se no espaço fora de campo da imagem, que só é mostrado, num outro plano, segundos após observarmos o senhor e a filha.

Depois, através de um novo plano, vemos Min e Orn saírem quase imperceptivelmente pela extremidade do quadro enquanto o senhor e sua filha ocupam a maior parte do espaço no campo da imagem.

Esse modo de Apichatpong deslocar nossa observação, inclusive muitas vezes descentralizando o filme do que fora entendido por nós enquanto um núcleo central de personagens para personagens ou outros corpos no ambiente que soavam como figurantes. Por a maneira não contínua dessa articulação de planos não estar centrada num eixo definido em torno desse espaço, parece-nos produzir a impressão de que os corpos dos personagens circulam dentro do consultório

27 Quando a câmera é angulada numa posição de baixo para cima, como se sua lente olhasse para o teto.

como se estivessem num aquário, escondendo e mostrando suas afecções. O ambiente do consultório parece cercá-los. Embora Min, Orn e a médica pouco se movimentarem nos planos, as articulações de cada plano modulam nossa percepção dos corpos em relação ao espaço e, assim, parecemos estar diante de uma circulação dos personagens pelo consultório que, na verdade, dá-se na relação entre um plano anterior e um plano posterior.

A primeira parte do filme trabalha a circulação dos personagens, pelos espaços pertencentes ao território da cidade, como se os personagens circulassem dentro de um aquário. Várias situações, ao longo do filme, conduzem a ocupação dos corpos dos personagens nos espaços, com suas respectivas ações ou inações, darem-se num ambiente que parece circunscrevê-los. Porém, o que Apichatpong extrai dessa circunscrição dentro do ambiente urbano não é uma atmosfera opressiva, embora quando descrevemos a experiência estética possa soar no sentido de opressão, mas uma atmosfera que expõe um processo de afecções que estão a emergir nos corpos dos personagens de acordo com as maneiras destes personagens ocuparem esses espaços. Isso conduz nós, observadores, a habitar esses espaços observados de uma outra maneira também.

Assim como comentamos em *Naked* (1993), de Mike Leigh, a expressão de Apichatpong focaliza nas maneiras dos corpos de seus personagens relacionarem com o espaço e com os corpos de outros personagens e elementos presentes nesse espaço, provocando uma ressignificação constante que não se estabiliza em sentidos fixos e fechados, mas se mantém num constante deslocamento de um sentido a outro. Porém isso é operado, por Apichatpong, num outro caminho de articular os planos e seus respectivos enquadramentos, que trabalham planos de outras durações, outras temporalidades, outros modos de compor as imagens nesses planos e, por sua vez, os corpos dos personagens. São modos que nos conduzem a outra ordem de experiência estética, dentro de outra modalidade de “narrativa sensorial” (GONÇALVEZ, 2014).

Há constantemente a exploração de um espaço fora de campo que reverbera no campo visível da imagem. O fora de campo, em Apichatpong Weerasethakul, é operado menos em função de trazer as implicações de elementos não mostrados pelos planos e seus respectivos enquadramentos e mais em função de mostrar elementos e detalhes de um ambiente que não cabem dentro dos limites do quadro cinematográfico.

As idas e vindas da assistente da médica entre o campo e o fora de campo da imagem e os

automóveis sempre passando diante do caminho de Roong e nos fazendo perdê-la de vista no campo da imagem possuem em comum uma exploração detalhada do desenho de som no filme que opera em conjunto com a articulação em imagens. A relação entre composição imagética e sonora, em Apichatpong Weerasethakul, salienta as intensidades trabalhadas na imagem ao evidenciar certos detalhes que chamam a atenção, desde gestos antes imperceptíveis até o posicionamento dos personagens em relação ao espaço. Isso provoca, ainda, uma sensação de descontorno dos limites de uma *mise en scène*, pois os planos, além de articulados fora de uma continuidade espacial definida conforme um eixo, parecem não conseguir conter uma série de elementos que transbordam o campo visível da imagem; as sonoridades oriundas de elementos visíveis no campo da imagem somam-se a sonoridades que aparentam vir do fora de campo da imagem. Esse transbordamento assume-se como uma potência específica do ambiente.

No caso do consultório, as sonoridades complementam a sensação de um espaço que aparenta cercar Min e Orn. No caso da rua movimentada pela qual Roong caminha, o excesso de veículos passantes e outras agitações que estão ao redor de Min complementam um estado latente de desejo existente nela, que se encontra fervendo, no processo de entrar em ebulição. A doença de pele de Min, inclusive, pode ser vista como feridas emocionais, dessas deixadas pelas relações de diversas ordens com outros indivíduos.



Figura 68. Plano americano. A médica realiza uma série de procedimentos em Min. O posicionamento de Min no campo da imagem coloca-o como um objeto de estudo que, ao mesmo tempo, é quase um objeto de desejo. Ao longo deste plano, observamos uma série de pequenas ações e gestos que manifestam suas presenças nos corpos dos personagens. Fonte: *frame* do filme *Eternamente sua* (2002).



Figura 69. Plano geral. A consulta é interrompida pelo plano geral que acompanha Roong na rua em busca de um táxi. Fonte: *frame* do filme *Eternamente sua* (2002).

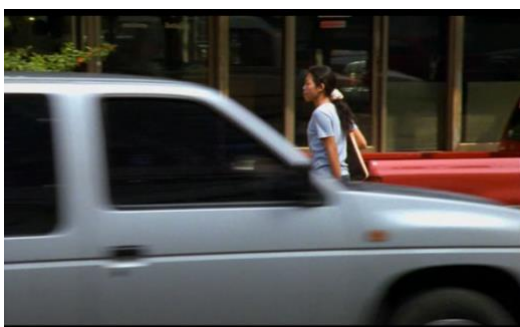


Figura 71. Continuação do plano anterior. A movimentação da rua esconde, ora e outra, Roong de nosso olhar. Fonte: *frame* do filme *Eternamente sua* (2002).



Figura 70. Os automóveis e a movimentação de vários elementos na sua fazem blocos de cor no campo da imagem. Fonte: *frame* do filme *Eternamente sua* (2002).



Figura 73. Roong falando com o taxista. Fonte: *frame* do filme *Eternamente sua* (2002).



Figura 72. Roong chama um táxi. Fonte: *frame* do filme *Eternamente sua* (2002).



Figura 74. De volta ao consultório, observamos Min vestir-se após os exames. Ele é ajudado por Orn. A assistente da médica limpa a cama utilizada para o exame. Fonte: *frame* do filme *Eternamente sua* (2002).



Figura 75. O plano médio que nos direciona a observar as reações manifestadas nos corpos de Min e Orn. Fonte: *frame* do filme *Eternamente sua* (2002).



Figura 76. Continuação do plano anterior. Fonte: *frame* do filme *Eternamente sua* (2002).



Figura 77. Continuação do plano anterior. Fonte: *frame* do filme *Eternamente sua* (2002).



Figura 78. Continuação do plano anterior. Min e Orn saem de quadro e entram um senhor e sua filha. O plano continua a acompanhar a consulta deles. Fonte: *frame* do filme *Eternamente sua* (2002).



Figura 79. O corte volta a trazer para o campo da imagem Min, Orn e a assistente da médica. O consultório parece cercar os personagens. Fonte: *frame* do filme *Eternamente sua* (2002).



Figura 80. No plano que encerra a sequência no consultório, Min e Orn saem pelo extremo da borda esquerda do quadro. Ainda permanecemos observando a outra consulta, que mostra as dificuldades de relacionamento entre o senhor e a filha. Fonte: *frame* do filme *Eternamente sua* (2002).



Figura 82. Keng ronda o carro de Orn em meio a estrada. Fonte: *frame* do filme *Eternamente sua* (2002).



Figura 84. Na segunda metade do filme articula a relação entre um plano e outro, o transbordamento dos contornos do plano e da própria mise en scène vem conjuntamente com as manifestações de presença consequentes aos elementos da natureza. Observamos Orn massagear as mãos dentro d'água. Os reflexos da luz e a água aparentam vestir Orn com uma segunda pele. Fonte: *frame* do filme *Eternamente sua* (2002).



Figura 81. Keng ronda o carro de Orn em meio a estrada. Fonte: *frame* do filme *Eternamente sua* (2002).



Figura 83. Keng ronda o carro de Orn. Fonte: *frame* do filme *Eternamente sua* (2002).



Figura 85. Na segunda metade do filme articula a relação entre um plano e outro, o transbordamento dos contornos do plano e da própria mise en scène vem conjuntamente com as manifestações de presença consequentes aos elementos da natureza. Observamos Orn massagear as mãos dentro d'água. Os reflexos da luz e a água aparentam vestir Orn com uma segunda pele. Fonte: *frame* do filme *Eternamente sua* (2002).



Figura 86. Na segunda metade do filme articula a relação entre um plano e outro, o transbordamento dos contornos do plano e da própria mise en scène vem conjuntamente com as manifestações de presença consequentes aos elementos da natureza. Roong, de repente, aparenta se afogar chamando atenção de Orn. Roong volta a superfície e dá risada. Após uns segundos algo aparenta causar seriedade nela. Fonte: *frame* do filme *Eternamente sua* (2002).



Figura 87. Na segunda metade do filme articula a relação entre um plano e outro, o transbordamento dos contornos do plano e da própria mise en scène vem conjuntamente com as manifestações de presença consequentes aos elementos da natureza. Roong, de repente, aparenta se afogar chamando atenção de Orn. Roong volta a superfície e dá risada. Após uns segundos algo aparenta causar seriedade nela. Fonte: *frame* do filme *Eternamente sua* (2002).



Figura 88. Na segunda metade do filme articula a relação entre um plano e outro, o transbordamento dos contornos do plano e da própria mise en scène vem conjuntamente com as manifestações de presença consequentes aos elementos da natureza. Roong, de repente, aparenta se afogar chamando atenção de Orn. Roong volta a superfície e dá risada. Após uns segundos algo aparenta causar seriedade nela. Fonte: *frame* do filme *Eternamente sua* (2002).



Figura 89. Na segunda metade do filme articula a relação entre um plano e outro, o transbordamento dos contornos do plano e da própria mise en scène vem conjuntamente com as manifestações de presença consequentes aos elementos da natureza. O filme trabalha diferentes intensidades na imagem que oscilam entre instantes onde se manifestam uma perfeita felicidade e instantes onde se manifestam tristezas. Neste plano, observamos lentamente Orn ceder ao choro. Apichatpong não articula uma relação entre planos que confere uma explicação ao choro dela. Fonte: *frame* do filme *Eternamente sua* (2002).

Num outro momento, Keng (marido de Orn), pilotando uma moto, alcança o carro da sua esposa na estrada. Primeiro, nós ouvimos o barulho de sua moto que está surgindo distantemente na estrada. Keng aparece como um ponto no fundo da estrada que aos poucos vai aumentando de tamanho. Ele então aproxima-se do carro de Orn e permanece na mesma velocidade do carro para entregar uma sacola de plástico que Orn esqueceu. Orn, uma pessoa que sempre parece ser muito séria e quase nunca se permite relaxar, vai demonstrando diferentes traços de incômodo nas suas reações. Ela chega a fechar o vidro do carro. Keng, então, permanece ao redor do carro de Orn e faz gracejos pilotando a moto em zigue-zague pela estrada de maneira proposital para Orn ver. A sequência de ações entre o carro de Orn e a moto de Keng, aos poucos, manifestam presenças que nos conduzem a reconfigurar o espaço da estrada como um ambiente de flerte e de desejo. A moto de Orn se assemelha a um ser vivo pavoneando-se perante outro, ou no pior dos casos, um inseto insistente que ronda seu alvo.

Na segunda metade, a natureza praticamente toma conta do campo da imagem, e os corpos dos personagens desenvolvem uma série de contatos tanto com o meio natural quanto entre si. A sequência de contatos com os elementos da fauna e da flora, dos corpos dos personagens, desencadeia várias intensidades diferentes derivadas de uma depuração de sentimentos. Os corpos são marcados pelas cores, pelas luzes, pelo contato com essa natureza, que parece projetar-se neles como uma segunda pele. James Quandt (2009) observa que na primeira parte imperam cores avermelhadas; na segunda, esverdeadas.

As sequências da segunda parte do filme tanto pela movimentação dos corpos dos personagens quanto pela movimentação dos elementos pertencentes ao espaço aparentam tornar concreto nos planos a própria inscrição da passagem do tempo, da duração inerente a cada plano. A segunda parte do filme complementa a primeira mostrando uma movimentação do tempo que já se apresentava na primeira parte, contudo ainda era tímida. Além do mais, conforme o filme passa a apresentar uma sequência de jeitos particulares de cada um dos corpos desses personagens relacionarem-se entre si e com o espaço da floresta, a inscrição temporal na imagem parece apresentar um tempo antes invisível e agora visível a nós: o tempo da intimidade de Roong, Min e Orn.

As duas partes de *Eternamente sua* parecem tocar-nos como diferentes corporificações das sensações e afecções que escoam pelo nosso corpo. O longa-metragem traz na sua articulação

nossos estados sentimentais e emocionais nos seus aspectos correntes, em constante alteração, mas sem querer especificar cada um desses estados em sequências isoladas.

Tony Rayns (2009) observa que a segmentação do filme em duas partes propulsionada pela “mudança de marcha” (COUSINS; SWINTON, 2009, p. 8) na maneira de articular as imagens – nessas três obras do diretor tailandês entre as quais *Eternamente sua* (2002) está inserida – reverberam algo mais próximo de uma complementação do que um contraste. São duas partes opostas, mas complementares. Elas se somam como se fossem corporificações diferentes de uma mesma coisa. De maneira semelhante, a presença e a ausência constante, num vai e vem, dessa felicidade perfeita que emerge nos personagens, mas que parece andar ao lado de sentimentos outros não muito prazerosos.

Mal dos trópicos (2004), semelhante ao longa-metragem anterior, tem sua primeira parte predominantemente no ambiente urbano. E possui um desenrolar, na sua segunda metade, também semelhante, no qual a paisagem florestal predomina. No caso de *Mal dos trópicos*, a floresta é densa. Nela, o corpo do personagem Keng aventura-se nesse caminho: suja-se, fere-se e marca seu corpo com vários rastros do contato com a vegetação e o solo desse ambiente. O personagem que explora esse ambiente florestal denso segue em busca do homem por quem ele criou laços muito fortes, Tong, um ser metamorfo (um homem que se transforma numa criatura semelhante a um tigre).

A atriz Tilda Swinton (2009) comenta que a mudança abrupta para a segunda parte do filme colocou-a num estado de confusão, fazendo-a pensar que o filme teria sido reproduzido de modo errado. Ao mesmo tempo, ela comenta que esse estado a levou a sentir-se nua em meio à plateia. Ao observar aquele corpo (Keng) adentrar a vegetação densa e sombria da floresta em busca de outro corpo (Tong), Tilda comenta sentir-se conduzida pelo filme a habitar um sentimento de primeiros passos em direção a um “amor febril” (COUSINS; SWINTON, 2009, p. 10), relativo a quando lançamo-nos num relacionamento com alguém que ainda não conhecemos. Com “o coração na garganta e o suor gotejando por todos os lugares” (COUSINS; SWINTON, 2009, p. 10, tradução nossa)²⁸.

²⁸ Do original: “[...] heart in your throat and sweat prickling up everywhere”. Quando Tilda escreve *prickling up*, ela está utilizando uma expressão em inglês para se referir à imagem do suor emergindo pelos poros de nosso corpo. É como se ela escrevesse que o suor fura a superfície [do nosso corpo] por todos os lugares. Por isso, ao invés de esvaindo ou palavras semelhantes, empreguei gotejando.

O urbano e o rural, em *Mal dos trópicos*, são explorados em outros aspectos, pois aqui a cidade não traz a rigidez, a coerção impingida aos habitantes, como em *Eternamente sua*. Opostamente a este, a cidade apresenta diferentes vibrações resultantes dos cotidianos acelerados, sempre em movimentação. A floresta, também oposta, é mais escura tanto nos períodos diurnos quanto noturnos. Na claridade, o excesso de vegetação dificulta observar tudo, confundindo o direcionamento da nossa fruição da imagem. Na escuridão, o excesso de sombras e ausência de luz quase não nos permite ver nada na imagem, a não ser poucas e indefinidas formas, traços gestuais e comportamentais.

Há uma violência que paira tanto na cidade quanto no ambiente rural em *Mal dos trópicos*. Porém, uma violência que nem sempre afirma-se como agressão, aniquilamento, dominação; ela mostra, ao mesmo tempo, afecções relativas ao desejo de querer se colocar vulnerável perante o outro e ser envolvido pelo outro.

Síndromes e um século (2006) repete uma mesma sequência de relações e acontecimentos ocorridos num hospital de uma região mais rural e num ambiente de um hospital metropolitano. A articulação dos dois ambientes parece revelar um outro organismo que funciona dentro de um mesmo espaço, como se o filme induzisse-nos a enxergar a coexistência em simultaneidade desses dois hospitais. A ocupação dos corpos dos personagens que se manifesta diferentemente em cada hospital, produz presenças também divergentes que entram em contato conosco produzindo outras impressões. Talvez, essa seja a obra de Apichatpong que mais ajuda-nos a visualizar o que Tony Rayns (2009) discute sobre a segmentação em duas partes nos filmes de Apichatpong não operar na função de contraste e oposição, mas na função de complementação, de duas formas de apresentação divergentes manifestando-se, ao mesmo tempo, como quando deparamo-nos com um díptico num ambiente expositivo.



Figura 90. Em *Mal dos Trópicos* (2004), durante a segunda metade do filme, os filmes articulam-se numa soma de instantes que nos direcionam a observar o corpo de Keng sujar-se e ferir em meio a sua aventura floresta a dentro. A floresta, nesse filme, concentra elementos no campo da imagem que dificultam nossa observação. Fonte: *frame* do filme *Mal dos trópicos* (2004).



Figura 91. Em *Mal dos Trópicos* (2004), durante a segunda metade do filme, os filmes articulam-se numa soma de instantes que nos direcionam a observar o corpo de Keng sujar-se e ferir em meio a sua aventura floresta adentro. A floresta, nesse filme, concentra elementos no campo da imagem que dificultam nossa observação. Neste plano, Keng capota e desliza até sair de quadro. Fonte: *frame* do filme *Mal dos trópicos* (2004).



Figura 92. Em *Mal dos Trópicos* (2004), durante a segunda metade do filme, os filmes articulam-se numa soma de instantes que nos direcionam a observar o corpo de Keng sujar-se e ferir em meio a sua aventura floresta adentro. A floresta, nesse filme, concentra elementos no campo da imagem que dificultam nossa observação. Neste plano, observamos Keng atravessar com dificuldade o solo rochoso. Fonte: *frame* do filme *Mal dos trópicos* (2004).



Figura 93. Em *Mal dos Trópicos* (2004). A floresta, nesse filme, concentra elementos no campo da imagem que dificultam nossa observação. Neste plano, Tong (o namorado metamorfo de Keng) atravessa a floresta fugindo de Keng, que o caça. Fonte: *frame* do filme *Mal dos trópicos* (2004).



Figura 94. Em *Síndromes e um século* (2006). Observamos momentos que se repetem nos espaços de dois hospitais diferentes. A articulação dos dois hospitais aparenta nos mostrar dois elementos divergentes que coexistem dentro de um espaço. A sequência do exame inicial. Fonte: *frame* do filme *Síndromes e um século* (2006).

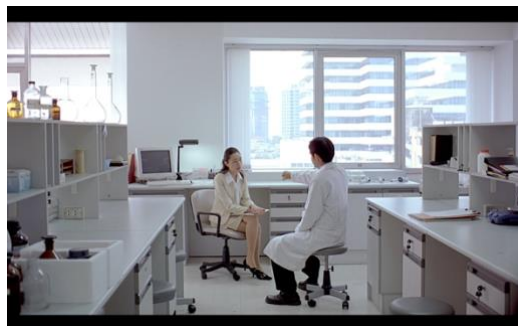


Figura 95. Em *Síndromes e um século* (2006). Observamos momentos que se repetem nos espaços de dois hospitais diferentes. A articulação dos dois hospitais aparenta nos mostrar dois elementos divergentes que coexistem dentro de um espaço. A sequência do exame inicial, agora, repetida no outro hospital (metropolitano). As diferentes manifestações de presenças pelos corpos e outros elementos no campo da imagem produzem sensações divergentes no observador. Repare que os dois planos formam uma espécie de contrasta complementar, como se um plano fosse a inversão (ou o avesso) do outro. Fonte: *frame* do filme *Síndromes e um século* (2006).

A partir de *Tio Boonmee, que pode recordar suas vidas passadas* (2010), o qual analisaremos mais aprofundadamente na sequência separada para o capítulo 3, os longas-metragens de Apichatpong Weerasethakul exploram as fricções, que criam aberturas a novas camadas, por um caminho divergente. A simetria bastante calculada e controlada dos três longas-metragens anteriores dão lugar a filmes que exploram uma série de fricções que parecem expandir essa sensação de transbordamento da *mise en scène* e, conseqüentemente, da própria obra fílmica.

Se uma condição de corpos que se transmutam constantemente já era explorada nas obras anteriores por meio das fricções enquanto “mudança de marcha” na articulação do filme, a partir de *Tio Boonmee, que pode recordar suas vidas passadas* (2010), os universos de Apichatpong tornam ainda mais evidentes suas construções que corporificam, no tempo presente, uma coexistência de descontinuidades que remetem a outros tempos, ao sonho, à memória.

Cemitério do esplendor (Rak ti Khon Kaen, 2015) situa-se na cidade de Khon Kaen no nordeste da Tailândia. O diretor coloca-nos em um momento nessa cidade no qual seus habitantes experienciam uma espécie de doença que os fazem dormir, repentinamente, e entrar numa espécie de estado de coma (um sono profundo). Surgem, então, boatos de que essa doença do sono deve-se a uma manifestação espiritual. A cidade, que foi local de um império ancestral e foi erguida sob o cemitério desse império, estaria sob influência dos espíritos dos soldados imperiais. Eles estariam induzindo os vivos ao sono para recrutar pessoas para a guerra ainda travada por eles no mundo espiritual.

Apoiando-se nesse contexto que descrevemos, o filme articula as fricções de modo a nos atravessar com um mundo espiritual que coexiste com um mundo carnal (o mundo da experiência vivida). Porém, Apichatpong articula essas fricções de maneira que esses dois universos aparentam mostrar-se a nós observadores dentro de uma mesma linearidade temporal.

Embora essa proposta estética esteja em *Tio Boonmee, que pode recordar suas vidas passadas* (2010), este explorava o tempo entre a camada aberta pela fricção e a camada do tempo presente, na fazenda de Boonmee, de modo a construir a impressão de uma temporalidade corrente que se expõe no caráter instantâneo evidenciado pelos planos trabalhados nas suas potências autônomas. Simultaneamente, essa temporalidade corrente englobava a coexistência de tempos outros que permanecem presentes (o tempo da memória, do sonho, das pequenas narrativas que

passaram pela fazenda de Boonmee).

Em *Cemitério do esplendor*, as duas camadas irrompem na temporalidade presente, misturando-se. No decorrer do filme, a indistinção dá-se pela fronteira borrada entre o que seria um universo paralelo ao filme, ou seja, o mundo espiritual e o mundo carnal, a experiência onírica e a experiência real de mundo. Isso acontece porque nunca vemos esse mundo espiritual concretizado visualmente no campo da imagem. Um dos caminhos que o diretor emprega para conduzir-nos a essa indistinção é direcionar nosso olhar para o corpo na sua condição maleável, exposto à contaminação por diversos sentidos que o atravessam na sua relação com o ambiente. Apichatpong Weerasethakul, ao fazer-nos observar o corpo humano dormente em relação às outras movimentações que o cercam nos ambientes, conduz-nos a ver o corpo humano na sua funcionalidade biológica (que o assemelha a objetos não vivos: máquinas, esculturas, próteses etc.). A respiração de um corpo, por exemplo, que movimenta a parte abdominal, no decorrer da duração de um plano, começa a assemelhar-se à rotação de um ventilador, à oscilação de cores de um tubo de lâmpada de LED (utilizado para cromoterapia).

Há vários planos no filme nos quais Apichatpong Weerasethakul faz convergir, no campo da imagem, as movimentações intencionais de um corpo humano com as movimentações homeostáticas dos corpos dormentes e as movimentações mecânicas ou não intencionais de corpos não humanos (máquinas, objetos, árvores e outros elementos que invadem o campo da imagem). O diretor relaciona planos mais abertos de longa duração com planos mais fechados que detalham outras presenças no ambiente. Essa, entre outras operações construídas, direciona-nos a enxergar semelhanças entre as manifestações de presenças intencionais de um corpo ativo e as não intencionais ou mecânicas de um corpo inativo e de um corpo não humano. Em *Cemitério do esplendor*, o corpo humano de um personagem em ação e o ventilador parecem, ambos, manifestar vida. Desse modo, o diretor provoca uma confusão que impede de estabelecermos sentido sobre o que observamos e, conseqüentemente, não distinguimos entre as camadas de temporalidades presentes que coexistem.

Numa das sequências do filme, Apichatpong Weerasethakul parte de um plano americano no qual vemos as poltronas de uma sala de cinema e a tela na qual está sendo reproduzido o filme. Entre as pessoas da sala estão os personagens Jenjira e Itt. Nós observamos apenas as costas das outras poltronas e uma parte da tela. Os planos seguintes são planos médios dentro da sala onde os

corpos dormentes encontram-se internados, iluminados pelas cores da cromoterapia que sempre se alternam num ritmo determinado. Vemos, primeiro, o plano que isola os ventiladores, depois um paciente internado, outro paciente internado e, no próximo plano, uma imagem urbana: dois moradores de rua dormindo (ou eles também foram atingidos pela doença? Não se sabe). No plano sucessor a esse, vemos pessoas num parque: dois indivíduos sentados à beira de um riacho e um catador de objetos ao fundo, que não aparenta se movimentar. Na duração dessa imagem, sua coloração começa a se esverdear como se fosse iluminada pela transição de cores das lâmpadas de cromoterapia. Nos próximos planos, que também filmam situações urbanas, as cores parecem transitar como se a própria paisagem urbana estivesse iluminada pelas lâmpadas cromoterápicas. No campo da imagem desses planos, a luz cromoterápica vem do fora de campo, logo, não se define a nós (observadores) a existência de lâmpadas de cromoterapia pelo espaço urbano.

Quando chega o plano geral que mostra várias pessoas saindo da sala de cinema e descendo pela escada rolante, vemos uma lâmpada cromoterápica instalada nos pilares do ambiente (porém, não nos é definido se as lâmpadas estão sendo instaladas pela cidade ou se isso seria uma mistura do real com o imaginário: de Jenjira, de Itt, de algum dos corpos dormentes?). No meio desses corpos ativos e passantes descendo a escada rolante, vemos Jenjira misturando-se à multidão enquanto acompanha homens que carregam Itt em estado dormente. A câmera faz um movimento de *tilt down* e mostra o “foço” desse espaço, expondo-nos a diversas escadas rolantes de outros andares transportando pessoas, uma massa fluida de vários corpos ativos e transeuntes. Porém, eles não se mostram como massa indistinta, mas como massa confusa, cheia de detalhes devido às presenças desses corpos. A movimentação desses corpos descendo o foço do estabelecimento assemelha-se à movimentação das cores que percorrem as lâmpadas cromoterápicas.

Então, numa dissolução, a imagem do plano geral do cinema justapõe-se à do plano geral da sala de internação até esta substituir o plano geral do cinema. Observamos os corpos dormentes sendo iluminados pelas sequências de cores que transitam no tubo da lâmpada de LED empregada para cromoterapia. Esse plano é seguido por um primeiro plano que mostra um solo coberto por folhas secas, terra, papéis e objetos empoeirados. O pé de Jenjira e sua muleta entram no campo da imagem, andando por este solo. A sombra na imagem não nos permite visualizar exatamente em que local estamos. O plano possui um movimento de câmera que acompanha o movimento dos pés de Jenjira pelo local. De repente, ocorre uma espécie de *fade out* que deixa a tela preta por uns

segundos, o barulho de um interruptor acompanha um *fade in* que ilumina um plano geral de uma sala de aula abandonada. Jenjira senta-se numa das cadeiras e pega seu celular; ela liga para seu marido e começa a contar memórias suas sobre o local no qual se encontra. Jenjira, num dado momento, diz não saber se está acordada ou dormindo. A maneira como ela insere-se nesse espaço junto aos resquícios da sala de aula abandonada torna-a semelhante a uma escultura, um objeto de museu junto aos outros elementos da sala.

O procedimento de Apichatpong Weerasethakul nessa sequência é mais um exemplo de como os corpos no cinema são utilizados pelo corpo do filme: articulação do filme em planos e enquadramentos. A relação entre corpo do filme e corpo no filme movimenta as múltiplas possibilidades de expressão no cinema. O diretor tailandês, no caso de *Cemitério do esplendor*, trabalha uma sequência de intensidades nas imagens que exploram relações entre corpos numa atividade intencional e corpos numa atividade homeostática, num funcionamento biológico, ausente de intencionalidade. A articulação em imagens apresentada na obra ao relacionar diferentes composições desses corpos nas imagens gera um outro caminho de conexão entre planos que não conferem sentidos fechados a essas imagens. O resultado desses procedimentos, na experiência estética do observador, é habitar esse universo onde a temporalidade presente não distingue o mundo real, material, carnal, concreto, do mundo irreal, onírico, espiritual, que coexiste. A zona limítrofe criada pelo filme opera nessa indistinção que é mantida durante o filme.

A experiência estética provocada por Apichatpong nas suas obras abarca várias das problematizações que discutimos tanto neste presente capítulo quanto no capítulo 1. Em Apichatpong Weerasethakul vemos novamente os “efeitos de presença” manifestados pelos corpos no cinema. Para tanto, a manifestação dessas presenças depende dos modos dela ser colocada em imagem por meio dos planos e seus respectivos enquadramentos. Correlativamente, vemos nisso uma relação entre a articulação em imagens da obra e o corpo no cinema (o corpo no filme que se encontra dentro dessas imagens).



Figura 96. Vemos Jenjira e Itt assistindo a um filme, junto a algumas outras pessoas na sala de cinema. Apenas as cabeças das pessoas ficam visível. Fonte: *frame* do filme *Cemitério do esplendor* (2015).



Figura 97. A imobilidade deles diante do filme, que permanece em movimento, cria uma semelhança entre eles e os indivíduos dormentes internados. Fonte: *frame* do filme *Cemitério do esplendor* (2015).

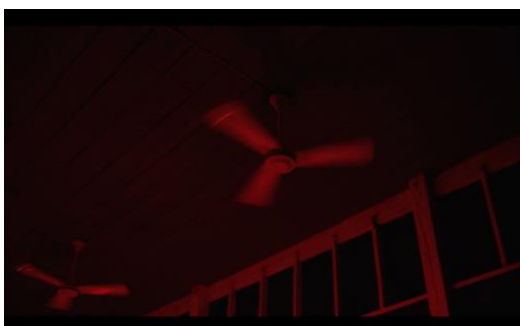


Figura 98. Corta-se para os ventiladores na sala de internação dos indivíduos dormentes. Fonte: *frame* do filme *Cemitério do esplendor* (2015).

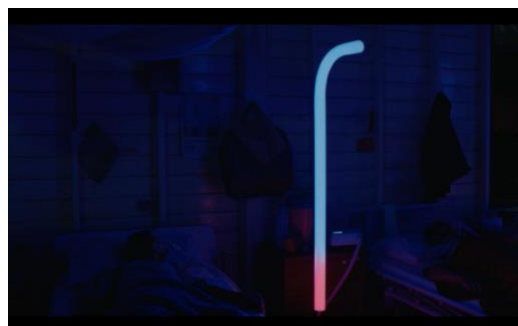


Figura 99. Depois, para a imobilidade dos pacientes atingidos pela doença misteriosa do sono. Fonte: *frame* do filme *Cemitério do esplendor* (2015).



Figura 100. A mobilidade dos ventiladores, das cores que percorrem os aparelhos utilizados para a cromoterapia junto com a imobilidade dos corpos dormentes, apenas em seus movimentos homeostáticos. Os jogos de difentes presenças entre eles fazem os objetos e os corpos humanos dormentes borrarem os limites que os distinguem das esculturas, objetos ou máquinas. Fonte: *frame* do filme *Cemitério do esplendor* (2015).

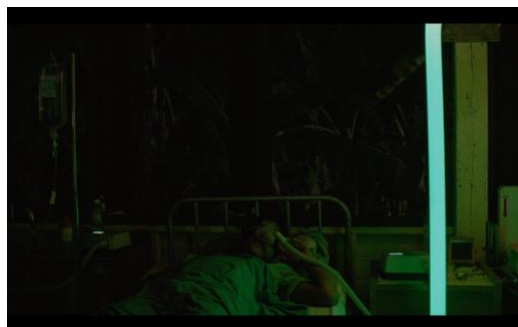


Figura 101. O plano seguinte enquadra outro indivíduo dormente. Fonte: *frame* do filme *Cemitério do esplendor* (2015).



Figura 101. O plano que mostra a primeira imagem urbana. Não sabemos se os corpos dos personagens na imagem estão também atingidos pela doença ou se estão realmente dormindo temporariamente. Devido à sua inércia diante do mural detrás deles, os corpos quase aparentam fazer parte do mural, como se tornassem-se esculturas pertencentes a ele. Fonte: *frame* do filme *Cemitério do esplendor*

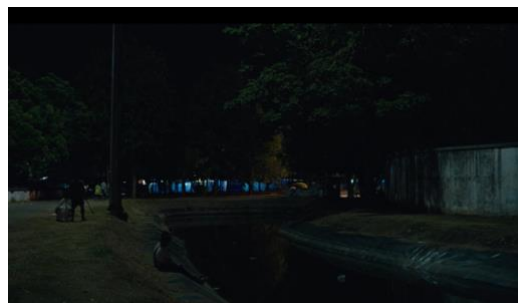


Figura 103. O plano geral que nos mostra um ambiente urbano. Aqui também, por instantes, os corpos dos personagens na paisagem começam, a nossos olhos, oscilar entre seres com vida e seres mecânicos (sem vida, semelhantes a esculturas). Fonte: *frame* do filme *Cemitério do esplendor* (2015).



Figura 104. A paisagem, aos poucos, vai ganhando tons verdes até ficar tomada pela cor – como se estivesse sendo iluminada por algum aparelho de cromoterapia. Fonte: *frame* do filme *Cemitério do esplendor* (2015).

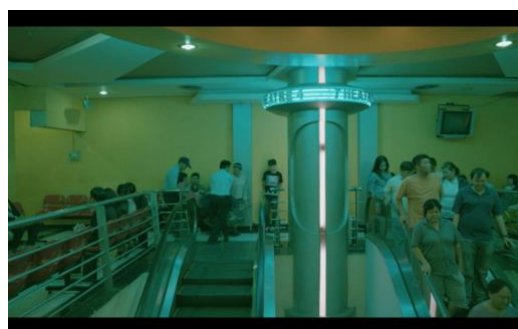


Figura 105. Conforme a maioria dos corpos passantes descem a escada rolante, Itt destaca-se em meio à multidão por estar sendo carregado pelos seguranças. Ele se assemelha a um objeto pesado sendo transportado para algum outro lugar. Isso deve-se ao contraste provocado entre a leveza dos corpos que descem a escada rolante e o esforço dos seguranças ao carregá-lo. O corpo humano mostrando-se nas suas qualidades materiais. Fonte: *frame* do filme *Cemitério do esplendor* (2015).

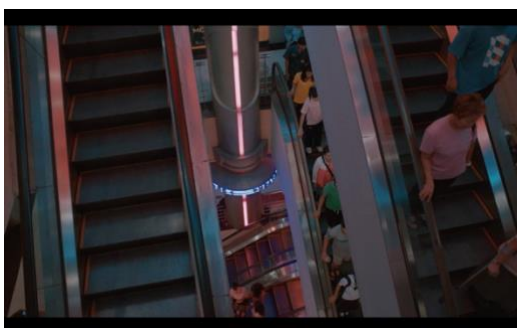


Figura 106. O *tilt down* realizado pela câmera mostra a sequência aparentemente interminável de escadas rolantes como um foço muito profundo. O fluxo das pessoas se assemelha ao fluxo das lâmpadas empregadas para cromoterapia. Fonte: *frame* do filme *Cemitério do esplendor* (2015).



Figura 107. A dissolução entre as duas imagens.
Fonte: *frame* do filme *Cemitério do esplendor* (2015).



Figura 108. O chão da sala de aula mostra-se como um lugar abandonado e talvez trancado.
Fonte: *frame* do filme *Cemitério do esplendor* (2015).



Figura 109. O pé e a muleta de Jenjira entram no campo da imagem. A ação de Jenjira vasculhar o local manifesta uma presença que realça o estado do local. Ela parece andar em algum solo ancestral, de valor arqueológico. Em dados momentos, vemos um pequeno ponto luminoso no chão que aparece devido a um vaga-lume. Fonte: *frame* do filme *Cemitério do esplendor* (2015).

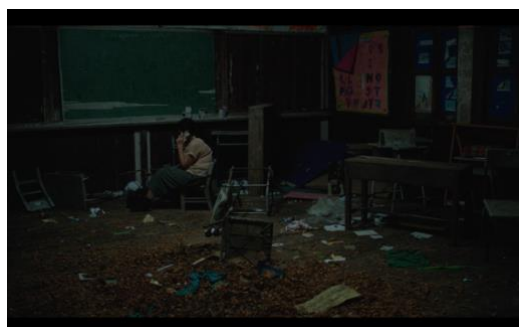


Figura 110. Jenjira senta numa das pequenas cadeiras da sala de aula. Seu corpo torna-se quase um objeto de museu ou algum corpo oriundo de um passado distante. Fonte: *frame* do filme *Cemitério do esplendor* (2015).

A narratividade no cinema depende de construções que relacionem imagens num encadeamento que fixe sentidos nelas e, como vimos em Gumbrecht (2010, 2011), as estéticas que exploram a produção de “efeitos de presença” operam nos caminhos de sentidos não fixados e fechados, sempre em transição. Logo, uma obra que opera num regime de presença não procura estabelecer sentidos. Uma obra composta por “efeitos de presença” é uma obra em apresentação. A presença faz-se em algo manifestado visivelmente diante de nós. O plano cinematográfico, quando trabalhado na sua potência autônoma, direciona o observador a uma fruição de cada imagem como se apresenta a ele: nas suas cores, iluminação, sons, durações, entre outros detalhes resultantes das operações estéticas que constituem a expressão cinematográfica. Então, podemos entender esse destaque das operações estéticas que constituem a obra também enquanto presenças que se manifestam diante de nós.

Dito isso, observamos que para discorrer sobre o corpo no cinema é necessário, ao mesmo tempo, falar sobre o corpo do filme na sua extensão de gesto articulador de imagens compostas por planos, pois eles estão interconectados. Afinal, é nesse gesto que se determinam os contornos e os transbordamentos da *mise en scène* em obras que se constroem retomando procedimentos de narratividade atrelados às estéticas clássicas no cinema (estabelecendo sentidos fixos responsáveis por definir os contornos da *mise en scène*) e naquelas que se constroem através de “narrativas sensoriais” (GONÇALVES, 2014).

As obras de Apichatpong Weerasethakul, assim como o longa-metragem de Mike Leigh, pertencem a tais “narrativas sensoriais”. As ressignificações do gesto de colocar em cena no cinema discutidas no capítulo 1 são desconstruções dos procedimentos da encenação do cinema que o deslocam da predominância de um regime de sentido para um regime de presença. Esse deslocamento explora a *mise en scène* cinematográfica nas extremidades e abre fendas que possibilitam os transbordamentos da cena, do plano e seu enquadramento – conforme discutidos por Luiz Carlos Oliveira Júnior (2014). O corpo no cinema acompanha esses gestos.

Olhar as obras de Apichatpong Weerasethakul permite-nos entender o que envolve as estéticas contemporâneas do século XXI no cinema. O corpo no cinema, conforme as estéticas contemporâneas, é um corpo em devir, apresentando-se a nós observadores nas suas permanentes indefinições e transformações, atravessado constantemente por sentidos que não se fixam. Se o corpo no filme caminha colateralmente às articulações da obra, esse corpo está dentro de uma obra

cujo encadeamento de imagens não visa conduzir seu observador a interpretá-la, mas apenas a observá-la fruindo suas manifestações de presenças. Isso que induz seu observador a uma experiencição da obra cinematográfica, habitando cada uma dessas imagens que deixam de ter uma obrigação de ser concatenadas, desenvolvendo relações pautadas por blocos de “afetos e sensações”. As obras cinematográficas voltadas aos formatos das salas de exibição dependem das maneiras como são construídas e articuladas em imagens até quando a intenção é provocar no observador a impressão de uma desarticulação, de um descontorno, de um transbordamento.

2.3 O corpo no cinema nas estéticas contemporâneas do século XXI

A partir das características abordadas nas obras de Dea Kulumbegashvili, Mike Leigh e Apichatpong Weerasethakul, podemos traçar alguns aspectos que se repetem nas expressões contemporâneas. Aspectos que se demonstram como norteamentos da construção estilística de um filme, sua proposta estética e o projeto estético de quem o dirige.

O pôr em cena segundo o norte das estéticas clássicas pauta-se bastante pela relação de campo e contracampo pela qual os sentidos são fixados e fechados na articulação entre dois planos e suas imagens. Muitos dos deslocamentos na encenação cinematográfica que resultam na desconstrução da *mise en scène*, no conseqüente desmanchar da cena, surgem de procedimentos que aparentam desarticular essa relação de campo e contracampo visando abrir brechas a zonas de indeterminação que se infiltrem na relação entre uma imagem e outra. No cinema moderno, a aparente desarticulação da obra vinha das fragmentações da cena que brincavam com um espaço fora de campo que demorava a ser concretizado num campo visível por meio de um novo plano subsequente ou simplesmente tinha seu encadeamento frustrado por uma lacuna que permanecia, mantendo aberto o sentido de determinada seqüência. É o caso da seqüência inicial de *O eclipse* (1962), de Antonioni.

Nas estéticas que buscavam testar o esgotamento do cinema, os limites de sua linguagem até a exaustão, as relações entre campo e seu espaço fora de campo eram exploradas de maneira saturada, com a intenção de expor sua insuficiência em dar conta de concretizar um universo na

sua totalidade. Exploravam-se as infinitesimais possibilidades de trazer elementos exteriores ao campo visível da imagem (no fora de campo) para dentro do campo – de forma a sempre expandir a obra.

No cinema contemporâneo do século XXI, a articulação do contracampo é raramente ou poucas vezes empregada. Vemos, em diversas obras, operações que relacionam uma sequenciação de campos que raramente articulam o espaço que mostra seu contracampo. Muitas obras exploram diferentemente as sugestões derivadas de um fora de campo que não é mostrado. Inclusive nas próprias estéticas contemporâneas dissidentes das “narrativas sensoriais” que estamos focando, as quais retomam e atualizam pensamentos clássicos nas suas expressões, um jogo com o fora de campo também é empregado. No entanto, voltemos a exemplos mais próximos das provocações de “sensações e afetos” das “narrativas sensoriais”, nos quais observamos outros modos de operação de características discutidas nas obras de Mike Leigh, Dea Kulumbegashvili e Apichatpong Weerasethakul. Aqui há uma recorrência constante à exploração de planos onde estes são evidenciados como um instante, um fragmento de imagem, independentemente se a própria proposta estética da obra está interessada em exprimir a fugacidade ou efemeridade de uma experiência subjetiva de mundo.

O terceiro longa-metragem do diretor islandês Rúnar Rúnarsson, *Echo* (2019), estrutura-se numa série de esquetes com ações em planos estáticos e autossuficientes. Os esquetes passam-se na Islândia durante o Natal, da véspera até o dia seguinte. Contudo, esse período é mostrado numa série de esquetes independentes, descontínuos, de cronologia não exata. O campo dos planos concentra uma série de ações que entram e saem do campo da imagem. Essas ações reconfiguram as composições dentro do próprio plano e seu enquadramento, provocando impressões de alteração na escala da imagem, entre outras qualidades. A operação de Rúnar Rúnarsson, dentro desses planos, parece concentrar dentro da mesma imagem várias linhas temporais de modo descontínuo: presente, passado e futuro aparentam desenhar-se conforme os corpos ocupam camadas diferentes da imagem, assim como as ideias de morte e nascimento, juventude e velhice, entre outras articulações.

A essas composições o diretor vai somando os outros esquetes, em outros planos autônomos, que compõem a estrutura do filme. O acúmulo desses esquetes parece provocar o efeito do próprio título da obra: um eco. Vários dessas ideias e linhas temporais vão multiplicando-se no

fluxo de esquetes subsequentes e intensificando uma experiencição descontínua de noções que costumam ser linearizadas pelo nosso senso comum. Apesar de autossuficientes, deve-se acrescentar, os esquetes de *Echo* não apresentam um começo, meio e fim bem definidos e delimitados. Eles parecem já ter iniciado antes de ser mostrados aos seus observadores e terminam aparentemente durante seu desenrolar.

Num dos esquetes, um plano americano mostra uma mulher, através da janela de sua casa, com uma criança de poucos meses de idade. Ela entretém a criança apontando coisas na paisagem fora de campo, além do ambiente doméstico e da janela. A janela, ao mesmo tempo, reflete a paisagem nebulosa e branca da neve e da vegetação coberta por essa neve, que se justapõe ao corpo da mulher e da criança. Essa justaposição “natural” decorrente de um reflexo no vidro da janela, que é salientado pela iluminação, indefine o ambiente doméstico. No fundo do campo visível (em segundo plano), há uma senhora olhando por outra janela, implicando com uma cena que ela descreve. Nesse plano, o eco acontece: novamente parece configurar-se um percurso cíclico da vida coexistindo num mesmo ambiente. Porém, agora, a morte é inexistente e temos apenas manifestações de vida.

No esquete sucessor, vemos um homem conversando ao celular sentado num dos bancos de uma igreja. Diante dele há um caixão aberto com uma criança morta. Uma mulher entra e sai do campo visível da imagem, arrumando detalhes do caixão. Todo esse esquete acontece num plano geral. O discurso do homem ao celular dá informações que não definem sentidos sobre os corpos dos personagens e o que integra o ambiente, contrastando com os diálogos ou discursos utilizados numa obra pautada pelos princípios clássicos de expressão no cinema. Primeiro observamos o homem como um possível pai da criança, depois como um provável orador ou padre de um cerimonial que ocorrerá naquela igreja e, depois, ele aparenta ser o profissional da funerária responsável por aquele caixão que está sendo arrumado. A mulher, da mesma maneira, transita (aos nossos olhos) de provável parente daquela criança a uma profissional dessa funerária. A convergência dessas ações, num dado momento, parece trazer uma coexistência na mesma imagem de morte e vida, da temporalidade cíclica da vida no percurso de infância (a criança), fase adulta (a mulher que arruma o caixão) e fase idosa (o homem que fala ao celular).

Os curtas-metragens realizados por mim também se referenciam num pensamento estético contemporâneo que visa desenvolver os elementos relacionados a uma “narrativa sensorial” que

estiveram envolvendo as discussões desta dissertação até o presente momento. Deixarei o terceiro e último capítulo para adentrar as relações dos meus trabalhos com as obras trazidas ao longo da dissertação, conjuntamente com uma análise mais detalhada de um fragmento do longa-metragem *Tio Boonmee, que pode recordar suas vidas passadas* (2010), de Apichatpong Weerasethakul.

Antes de prosseguirmos, devemos observar, em suma, que toda a sequência de exemplos que trouxemos neste segundo capítulo buscam delinear de modo mais aprofundado as relações que se estabelecem na articulação em imagens do corpo do filme através de planos e seus enquadramentos, que, por sua vez, subjetivam os corpos no filme. Essa relação é intercambiada e resulta por compor a maneira específica da corporeidade dessas estéticas contemporâneas atravessarem seus observadores com sua experiência estética. A exploração de um corpo do filme que transborda seus contornos, colateralmente, induz os corpos no filme a também transbordarem suas formas e ser transbordados por sentidos diversos por se tornarem permeáveis ao trabalho em imagens que são exercidos sobre esses corpos no cinema.



Figura 111. O plano americano que mostra uma mulher conversando com uma criança de poucos meses de idade. No fundo do campo da imagem, em outro janela, vemos a senhora. Assim como em *Síndromes em um Século* (2006), Rúnar Runarsson repete alguns elementos tanto na articulação entre um plano e outro quanto no próprio campo da imagem de cada plano individual. Aqui, são as janelas. Porém, o diretor islandês deseja produzir a impressão de estarmos observando uma série de ecos corporificados, em sequência, nas imagens articuladas pelo filme. Fonte: *frame* do filme *Echo* (2019).

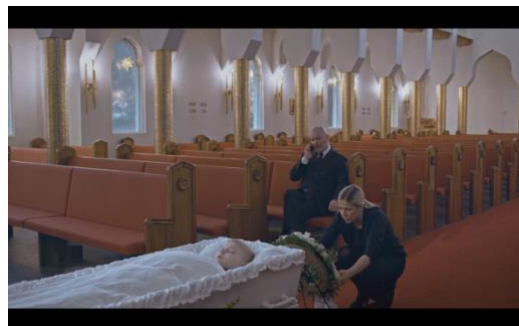


Figura 112. O plano geral que sucede o plano do esquete anterior. Vemos agora uma criança morta. Fonte: *frame* do filme *Echo* (2019).

CAPÍTULO 3

MISE EN SCÈNE COMO CORPO DO CINEMA: REFLEXÕES CRÍTICAS A PARTIR DE APICHA TPONG WEERASETHAKUL E HENRIQUE NOGUEIRA NEME

Neste capítulo, a experiência da *mise en scène* é analisada como corpo do filme. Reunimos um conjunto de reflexões relacionadas à *mise en scène* tanto no filme *Tio Boonmee, que pode recordar suas vidas passadas* (Apichatpong Weerasethakul, Tailândia, 2010) como no ambiente criativo de *Hermético* (Henrique Nogueira Neme, Brasil, 2017).

3.1 *Tio Boonmee, que pode recordar suas vidas passadas*, de Apichatpong Weerasethakul

Em *Tio Boonmee, que pode recordar suas vidas passadas* (2010), o personagem-título, Boonmee, encontra-se num momento terminal devido a uma doença renal. Ele mora numa fazenda no nordeste da Tailândia. Boonmee recebe a visita de sua cunhada, Jen, e seu sobrinho, Tong, que viajaram para a fazenda para passar com Boonmee os últimos dias de sua vida. Durante esse tempo, Boonmee recebe a visita do espírito de sua falecida esposa, Huay, e a forma não humana de seu filho desaparecido, Boonsong, que, na verdade, transmutara-se num macaco fantasma.

A estrutura do filme concentra-se numa sequência de momentos da convivência entre Boonmee, Jen, Tong, Huay e Boonsong. Instantes que adquirem durações diferentes, conforme a articulação das imagens exercida por Apichatpong. Referimo-nos a uma sequência de momentos, instantes, pois a construção desenvolvida ao longo do filme, apesar de aparentemente seguir um tempo lógico e cronológico, permite aberturas pelas quais incertezas invadem os sentidos previamente fechados que consolidaram o fio narrativo inicial do filme. Nessas aberturas, outras linhas temporais inserem-se no filme, descentralizando o foco nos personagens citados que acompanhamos com mais predominância e levando-nos a outros eventos pertencentes ao mesmo local onde se encontra a fazenda de Boonmee. Não é definido a nós observadores, entretanto, se essas descentralizações são memórias, sonhos ou fabulações pertencentes ao corpo de algum dos personagens; se essas descentralizações são memórias pertencentes à região da fazenda ou ações que estão coexistindo paralelamente às dos personagens.

A introdução das zonas de incerteza manifesta-se na soma de uma imagem e outra, de um plano e outro, conforme a articulação executada pelo diretor Apichatpong Weerasethakul. Por exemplo, logo na sequência inicial do filme, acompanhamos o percurso de um animal (uma espécie de búfalo) domesticado por um grupo de indivíduos nativos. Suas vestes, adereços, entre outros detalhes de figurino, bastante rudimentares, insinuam que os corpos observados nessa sequência são indivíduos de um passado já muito distante. O animal domesticado por eles aparenta perceber algo: não sabemos se um incômodo, a presença de alguém, uma vontade de libertar-se da domesticação ou alguma outra coisa que o faz olhar ao seu redor. O animal escapa do material que o prende na árvore e percorre a floresta. Ao chegar próximo de um rio, ele parece avistar algo. O que ele avista é um macaco fantasma. Sucessivamente a essa sequência, acompanhamos o carro que traz Jen e Tong à fazenda de Boonmee.

Na maneira de Apichatpong relacionar essas duas sequências, temos, em primeiro lugar, uma leitura confortável, de um tempo provavelmente linear: passado e presente. Contudo, já na relação entre essas duas sequências, uma brecha está aberta, pois nada do que observamos indica-nos definitivamente que testemunhamos uma passagem do passado para o presente.

Apichatpong direciona-nos a fruir cada um dos planos como se fossem segmentos autônomos. Nós, observadores, somos atravessados por um modo de articulação entre planos e seus respectivos enquadramentos que nos induz a perceber a relação entre uma sequência de planos e suas imagens como segmentos particulares. Aqui, vemos novamente a observação, o desdobramento criado na imagem gerador de uma espécie de “suspensão”, identificada por Cytia Gomes Calhado (2016) como plasticidade de uma imagem. Esse momento de desdobramento, como discutido anteriormente, soma-se à parada-sobre-a-imagem de um “tempo intensivo” apontado por Paul Virilio (2002).

Esse procedimento complementa-se com a ênfase dada às reações do animal no plano inicial do filme. Ele levanta a cabeça, aparenta observar algo, dá pequenos passos para os lados, movimenta a cabeça em outra direção. Incluem-se os elementos da paisagem ao seu redor, uma aparente névoa que percorre o ar, pequenos insetos que pontilham a imagem, a movimentação da vegetação. A ênfase é dada pela duração do plano, que possibilita o campo da imagem ser passagem de todos esses outros corpos, além do corpo do animal. A profusão de elementos que se manifestam no campo da imagem não nos direciona a focalizar apenas num elemento de valor

dramático a uma narratividade a ser desenvolvida futuramente, que desembocará numa série de novos sentidos fechados em função de um desenlace.

Isso acontece novamente no plano seguinte, um plano geral com um movimento de câmera quase imperceptível que acompanha o animal percorrendo a mata. Seguiremos para mais três planos do animal na floresta, adentrando lugares de vegetação mais densa. É uma sequência de planos de duração menor, os quais não dão abertura a um estado de contemplação, por também enfatizarem, dentro de uma percepção rápida do observador, profusões de outros detalhes: as folhagens, os galhos, os troncos, o solo, o corpo do animal entremeando-se com os elementos da natureza, os contornos criados por esses elementos, o tamanho da imagem que aparenta, de repente, estreitar-se conforme o animal locomove-se pela floresta.

Em ambos os planos, somam-se ainda o desenho de som, que se une a essa profusão de detalhes que rompem com uma ordenação dramática da articulação entre planos e seus enquadramentos.

Nas expressões que visam contar histórias, também há uma profusão de detalhes que envolvem a composição dos planos e seus respectivos enquadramentos. Contudo, eles apresentam-se mais secundários à nossa fruição – complementando o elemento de maior foco, por ser uma informação necessária ao progresso da narratividade e sua manipulação de sentidos a ser compreendidos pelo observador.

Por tal razão, nossa fruição não nos induz a um sentido fechado sobre a temporalidade dessa sequência de planos ou sobre quem são exatamente e quais as intenções do animal que observamos, dos seus donos ou do macaco fantasma avistado pelo animal.

Na sequência analisada a seguir, vemos um outro momento do filme no qual esse procedimento repete-se, originando uma zona de incerteza, um curto-circuito nas significações (não fixadas) que permeiam as imagens derivadas da maneira específica de se construir uma sequência na conexão de um plano antecessor e um sucessor.

Antes de adentrar a sequência que analisaremos, Apichatpong conduz-nos a observar um diálogo entre Jen e Boonmee. Observamos um *close-up* de Jen olhando Boonmee dormir. Depois, um plano médio de Tong balançando numa rede. Segue-se um plano geral de uma das

regiões pertencentes à floresta que cerca a fazenda; não sabemos identificar se é o mesmo local.

O plano seguinte é outro plano geral. Nele, um veículo cujo transporte é feito à mão de prováveis indivíduos escravizados ou serviçais surge em meio à vegetação da floresta. Descobrimos que há alguém dentro dele: uma mulher vestida mais suntuosamente que os serviçais. Ela afaga um dos serviçais, que corresponde acariciando a mão dela. Descobrimos, ao longo da sequência, que ela é uma princesa apaixonada pelo serviçal, mas se incomoda com seu corpo envelhecido.

Diante de um lago, ela conversa com um bagre que promete cumprir o desejo dela de rejuvenescimento. Após a conversa, vemos um plano americano da princesa caminhando pelo lago e imergindo seu corpo na água. O lago, no seu fluxo, atravessa as bordas esquerda e direita que delimitam o quadro do plano. O barulho da água corrente, de uma cachoeira, da movimentação do corpo contra a água, soma-se à série de detalhes que invadem o campo da imagem: as ondas desenhadas na água, as formações rochosas ao redor do lago, o corpo da princesa imergindo na água.

O plano seguinte é um plano médio da cachoeira.

O terceiro plano mostra novamente a princesa imergindo na água, porém agora num plano médio. A água ocupa praticamente todo o campo da imagem, atravessando as bordas do quadro. A princesa joga seus pertences como oferenda, ficando nua. Ela entrega o próprio corpo à água, boiando de barriga para cima, assemelhando-se a um peixe que deixa apenas algumas partes visíveis na superfície.

Os três planos anteriores exploram uma duração mais prolongada, diminuindo-a minimamente de um para outro.

O quarto plano fragmenta o corpo da princesa, permitindo-nos observá-la apenas acima da cintura, sendo um plano próximo. Nesse plano, a princesa quase escapa pelas bordas do quadro, e numa grande porção do campo da imagem vemos apenas a água e suas movimentações que refletem a ação dos corpos da princesa e, depois, do bagre, no próximo plano. Antes de cortar para o quinto plano, vemos o corpo da princesa sofrer um repuxo.

O quinto plano é um contracampo do plano anterior, mostrando o bagre colado no órgão

sexual da princesa, entre a abertura das pernas dela. Ele faz um movimento como se fosse entrar no corpo da princesa. Logo, compreendemos que estamos diante de uma relação sexual.

Nesse momento, as durações dos planos diminuem, e o quarto e o quinto planos alternam-se aproximadamente uma ou duas vezes. Eles enfatizam os gestos da princesa (os solavancos de seu corpo e suas mãos soltas sobre a superfície da água), os gestos do bagre (o movimento de sua cauda e sua cabeça ao fazer força para invadir a princesa).

O sexto plano é uma espécie de *close-up* debaixo d'água, com um movimento de câmera para frente. Nesse plano, vemos a água borbulhando cada vez mais, mas não vemos a princesa e o bagre. Os pertences da princesa atravessam o campo da imagem, saindo para fora de campo e, aos poucos, vemos o solo abaixo do lago onde os pertences precipitam e outros bagres os vasculham como se os experimentassem.

O sétimo plano retorna à fazenda já à noite. É um plano americano no qual Jen mata pequenos insetos com uma raquete elétrica. O estouro dos insetos sendo eletrocutados ao colidirem com a raquete ressoa com intensidade menor que a do borbulhar da água que escutamos antes.



Figura 113. Plano americano. A princesa caminha pelo lago e imerge seu corpo na água. Ela segue jogando seus pertences na água. Fonte: *frame* do filme *Tio Boonmee, que pode recordar suas vidas passadas* (2010).



Figura 114. O plano médio da cachoeira que caia sob a água é uma imagem entrópica que preenche todo o campo visível do quadro. Escutamos um som vindo fora de campo que, ao mesmo tempo, soa como o movimentar da princesa e o movimentar do peixe. É uma imagem que literalmente concretiza o descontorno, o transbordamento dos limites da mise en scène explorado pela estética de Apichatpong e de outros filmes que mencionamos ao longo desta dissertação. No caso de *Tio Boonmee, que pode recordar suas vidas passadas* essa imagem já anuncia a transformação dos corpos da princesa e do bagre. Fonte: *frame* do filme *Tio Boonmee, que pode recordar suas vidas passadas* (2010).

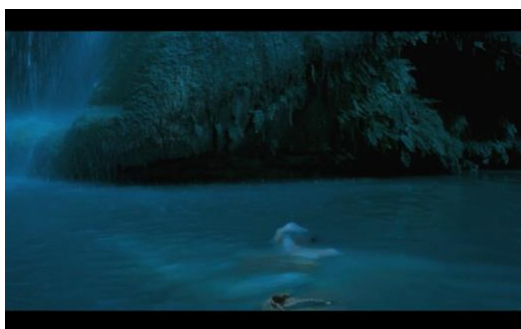


Figura 115. Plano médio. A princesa boia o corpo na água e se torna quase semelhante ao peixe, que deixa apenas alguns contornos do corpo na superfície. Fonte: *frame* do filme *Tio Boonmee, que pode recordar suas vidas passadas* (2010).



Figura 116. Contracampo da figura ao lado. O peixe consuma o ato sexual com a princesa que, ao mesmo tempo, também aparenta como se ele fosse alimentar-se dela. Ele parece fazer um movimento para entrar dentro dela. O corpo da princesa quase sai pela borda direita do quadro. A maior porção da imagem é tomada pela água. Fonte: *frame* do filme *Tio Boonmee, que pode recordar suas vidas passadas* (2010).



Figura 117. O campo da figura ao lado. Vemos a o corpo da princesa ser empurrado para dentro da borda esquerda do quadro e depois voltar, devido aos movimentos da relação. Nesses dois últimos planos é como se a própria água também deglutisse a princesa e o bagre. Fonte: *frame* do filme *Tio Boonmee, que pode recordar suas vidas passadas* (2010).



Figura 118. O sexto plano. Um close-up dentro d'água que emprega um movimento para frente. Vemos os pertences da princesa precipitarem no fundo do lago. Eles caem lentamente flutuando até colidir abruptamente contra as pedras – tornando quase visível o impacto de seu peso. Fonte: *frame* do filme *Tio Boonmee, que pode recordar suas vidas passadas* (2010).



Figura 119. Outros bagres começam a nadar entre as bolhas. Os contornos dos bagres mostram-se e são escondidos pelas bolhas. Eles parecem vasculhar o que precipitou no fundo do lago. As bolhas vão preenchendo cada vez mais o quadro. Fonte: *frame* do filme *Tio Boonmee, que pode recordar suas vidas passadas* (2010).



Figura 120. As bolhas vão preenchendo gradativamente o quadro conforme o movimento da câmera avança. Fonte: *frame* do filme *Tio Boonmee, que pode recordar suas vidas passadas* (2010).

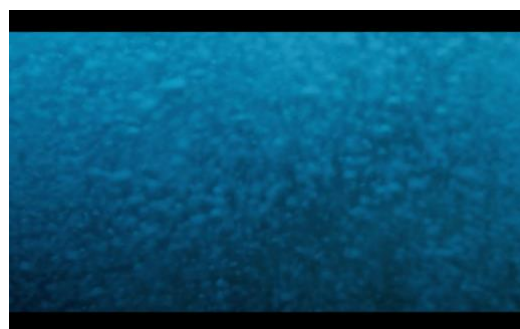


Figura 121. Mais para o final do percurso, quando a câmera aparenta estabilizar; as bolhas vão se dissolvendo na água. A superfície bidimensional do plano cinematográfico quase vira um quadro pintado por diferentes tons entre azul e verde. Fonte: *frame* do filme *Tio Boonmee, que pode recordar suas vidas passadas* (2010).



Figura 122. O sétimo plano que retorna a fazenda de Boonmee. Jen, a mesa, olha os insetos voando em torno da luz e, com uma raquete elétrica, os “explode”. Os insetos que parecem pequenos pontos, pequenas bolinhas semelhantes as bolhas de dentro da água; fazem um pequeno estouro quando atingidos pela raquete. A própria sonoridade aparenta ser uma outra intensidade do barulho das bolhas. Fonte: *frame* do filme *Tio Boonmee, que pode recordar suas vidas passadas* (2010).

A sequência descrita acima mostra um momento no filme de Apichatpong Weerasethakul onde aquele curto-circuito nas significações faz-se num grau maior. Embora acompanhem uma espécie de fábula com começo, meio e fim que interrompe a sequência de instantes na fazenda de Boonmee observada até então, essa fábula não cria conexões dentro de um desenvolvimento narrativo. Não define seu tempo dentro do universo do filme, pois ele pode se passar num passado, num presente ou num futuro. Pode ser uma memória. Pode ser um sonho. Porém, a articulação entre planos não estabiliza um sentido que defina essa fábula como pertencente ao olhar de mundo de algum personagem.

Em segundo lugar, a própria articulação de imagens da fábula gera também uma zona de indeterminação dentro da própria micronarrativa inserida no filme, pois a relação sexual entre a princesa e o bagre aparenta, ao mesmo tempo, um ato de devoração. Não sabemos exatamente se observamos um ato sexual ou um ato violento de consumo do outro. Ou, até mesmo, um ato de junção e transmutação como se os dois corpos (a princesa e o bagre) fundissem num outro corpo (a água que ocupa do todo o campo da imagem no sexto plano).

O terceiro ponto está na maneira como retornamos abruptamente a observar os personagens na fazenda de Boonmee no sétimo plano, já no período noturno do dia. Mas de qual dia? Quanto tempo já se passou depois da caminhada de Jen e Boonmee pelos apiários? Não se sabe. Esse retorno abrupto faz parte de uma das séries de fricções que permeiam esse longa-metragem de Apichatpong e que o diretor explorava na transição entre a primeira e a segunda parte de seus filmes anteriores, conforme mencionamos no capítulo 2. Lembremos que no sétimo plano o som do borbulhar da água é substituído pelo estourar dos insetos ao colidir com a raquete elétrica. Não somente, vemos os pequenos insetos em torno da lâmpada no formato de minúsculas bolinhas (de tamanho menor comparadas às bolinhas do borbulhar da água).

Toda essa sequência de Apichatpong está em função das intensidades de sensações e afetos trabalhadas no decorrer de *Tio Boonmee, que pode recordar suas vidas passadas* (2010) e que encontram intersecção com o projeto estético do diretor: a condição maleável, transitória, mutável, descontínua de nosso corpo diante da experiência de contato com o mundo. Estamos sempre sendo direcionados a transformações, à transmutação em outros corpos, mesmo que não percebamos esse movimento. As fricções introjetadas pelo diretor tailandês ao longo do filme articulam prováveis memórias, sonhos, fabulações que coexistem com o que podemos chamar de tempo

presente e modificam o estado desse tempo no seu fluxo.

O emprego do plano cinematográfico na sua potência autônoma, que tanto discurremos aqui, possui essa função de nos direcionar para uma fruição topológica do plano, da imagem no seu campo visível, que nos permite visualizar esses detalhes plásticos na relação entre dois planos: o formato das bolhas no sexto plano semelhante ao dos pequenos insetos no sétimo plano. Visualizamos esses detalhes, pois não estamos diante de uma construção fílmica que nos leva a interpretar, a ver um sentido delimitado pelo encadeamento do filme. O sentido, na verdade, dá-se pela nossa experiência de contato com o plano – resultado da sensação e do afeto trabalhado plasticamente nele. Podemos entender as bolhas e os insetos, na sua semelhança, de infinitas maneiras (por nossa própria conta), mas é uma interpretação à parte da intenção presente na expressão do diretor. Nesse exemplo que citamos, vemos a diferença da relação entre dois planos tão presente nas expressões contemporâneas do século XXI. As bolhas, em Apichatpong, são bolhas. Os insetinhos são insetinhos que, explorados nas suas qualidades em si, enquanto presenças, evidenciam suas potências plásticas, seus “afetos pictóricos” enquanto imagem.

A exploração das potências plásticas de um determinado elemento pertencente à composição do plano e seu respectivo enquadramento não são articulados como em Eisenstein, que manifesta explicitamente um comentário do narrador cinematográfico como a cabeça cortada do gado que diz respeito ao extermínio dos protestantes em *A greve* (1924). Não é como nos filmes de Hitchcock, Fritz Lang ou Orson Welles, nos quais um elemento plástico possui uma qualidade de informação narrativa, a exemplo de um balão solto no céu que nos dá a entender a morte de uma criança assassinada (*M, o vampiro de Dusseldorf*, de Fritz Lang, 1931). Não são como nas expressões modernas, um veículo de assumir os artifícios da própria obra cinematográfica a fim de reinventá-la. Não são como nas expressões do período entre 1977 até o final dos anos 1990, em função de testar os limites da arte cinematográfica.

A transitoriedade de sentidos produzida pela expressão de Apichatpong Weerasethakul na sequência analisada e, também, presente em todo o filme, é decorrente de uma manipulação que conecta dois planos não em função de sentidos fechados, movimentadores de trajetórias narrativas em direção a viradas, desenlaces, desenvolvimentos psicológicos dos personagens, suas intenções, seus comportamentos. O filme de Apichatpong exemplifica bastante um caminho das estéticas contemporâneas em criar filmes que permanecem constantemente num campo de indefinição, no

caminho entre dois pontos, nas zonas de indeterminação. As estéticas contemporâneas posicionam-se no “intervalo do tipo luz”, que é a “realidade do trajeto” (VIRILIO, 2002).

3.2 *Hermético* (2017), de Henrique Nogueira Neme

Hermético (Henrique Nogueira Neme, Brasil, 2017) concentra-se em momentos fragmentados das relações de Marcelo com seu pai, Getúlio, e seu amigo, Gunnar. Esses momentos apresentam-se como uma série de instantes que se sucedem após o ultimato que Getúlio dá a Marcelo: Getúlio irá levar Marcelo à força, contra a vontade deste, para um lugar indesejável e temido por Marcelo. O ultimato dado por Getúlio soa como uma internação (talvez psiquiátrica), uma prisão, um isolamento, conseqüentemente culminando na separação de Marcelo e seu amigo Gunnar.

A sequência deste curta-metragem que decidi separar para esta análise são os momentos das despedidas de Marcelo e Gunnar e de Marcelo e Getúlio.

3.2.1 Marcelo e Gunnar

O plano inicial é um primeiro plano de conjunto filmado com câmera na mão. Neste plano, Gunnar empurra Marcelo para afastá-lo. O plano seguinte é um *close-up* de conjunto no qual Marcelo tenta aproximar-se de Gunnar e este afasta-o novamente. Mais um corte abrupto, levando a um outro *close-up* de conjunto, no qual Marcelo volta a aproximar-se, insistindo, mas Gunnar desiste de fastá-lo. Os dois beijam-se e, de repente, Gunnar volta a empurrá-lo com força, ao mesmo tempo que chama Marcelo de covarde. A voz de Gunnar continua em *off* no plano seguinte, que é um plano inteiro onde vemos a porta fechada e um movimento de câmera que enquadra a lâmpada pendulando.

Corta-se para outro plano inteiro de Marcelo apoiado contra a parede. Acompanhamos seu

choro até ele bater seu punho contra a parede. Ao soar o choque do punho contra a parede, um intertítulo intercepta a sequência, com as palavras COVARDE COVARDE. Somente as letras A das palavras são coloridas diferentemente. Ainda durante o intertítulo, a voz de Gunnar invade (em *off*) a tela e entra no próximo plano: Um primeiro plano de conjunto enquadra Gunnar e Marcelo próximos, porém apenas se vê parte do pescoço de Marcelo em campo. Ele está cortado pela borda direita do quadro. No decorrer do plano, Gunnar despede-se de Marcelo. Esse plano, especialmente, é um plano estático (ausente de movimentos de câmera). Quando Gunnar puxa Marcelo para próximo de seu ombro, o rosto de Marcelo (antes fora de campo) entra completamente no campo da imagem.

Assim como a maioria das obras cinematográficas que trouxe ao longo da dissertação, minha expressão intenciona explorar os planos como se fossem segmentos autônomos, a fim de direcionar o observador a fruir as manifestações de presença dos corpos no campo da imagem e também os próprios planos em suas velocidades e durações. De modo semelhante a Apichatpong Weerasethakul – e percebo que a qualidade comentada por mim a seguir é uma das características que aprendi com o diretor tailandês –, desejo que os planos e as imagens compostas por eles enfatizem manifestações dos corpos dentro do campo da imagem – lentamente desvencilhando a sequência de afiliar-se a uma lógica contadora de histórias, cujo drama visa o desenvolvimento de narratividade.

Porém, minha intenção desvencilha-se daquela de Apichatpong na medida em que desejo ficar numa zona intervalar entre:

- O cinema cujo pensamento estilístico constrói sua expressão pela intervenção sutil no material registrado, a fim de que o “real”, em dado momento, assuma seu caráter irreal e misterioso por estar sendo contaminado por uma afecção. Podemos citar aqui diretores como Naomi Kawase (*Shara*, 2003), Carlos Reygadas (*Luz silenciosa*, *Stellet licht*, 2007), Anna Sofie Hartmann (*Giraffe*, 2019) e Mati Diop (*Atlantique*, 2019).
- Outro tipo de cinema cujo pensamento estilístico constrói sua expressão permitindo mais estilizações no material registrado, por assumir a câmera como um veículo de corporificação de um mundo distorcido por um “afeto” particular. Podemos citar aqui diretores como Wong Kar-Wai (*Cinzas do passado redux*, *Dung che sai duk*, 1994); Edward Yang (*That Day, on the Beach*, *Hai*

tan de yi tian, 1983).

Quando falo, acima, sobre tipos de cinema e seus pensamentos estilísticos, refiro-me a um entendimento das expressões dos diretores quando olhadas dentro de um conjunto mais amplo que os une pelas intersecções entre suas estéticas, isto é, um ponto de intertextualidade apesar das especificidades do caminho de expressão adotado por cada um.

Dito isso, desde quando escrevo o roteiro, assumo a câmera de meus filmes como uma visão de mundo, distorcida por “sensações e afecções”, creio numa possibilidade de experiência estética rica nos caminhos que tentam interferir minimamente no registro da câmera. Mas também acredito na riqueza inerente às estilizações quando assume-se a artificialidade das mesmas na própria construção do filme para provocar o contato do observador com a qualidade sensível de um afeto ou sensação.

Insiro Wong Kar-Wai entre os exemplos porque, junto a e Apichatpong, ele foi um dos primeiros diretores que me fizeram notar o emprego de uma sucessão de planos que aparentam ganhar autonomia em meio a outros planos na intenção de enfatizar potências manifestas num gesto idiossincrático.

Entro nesse assunto, pois, neste primeiro bloco, a intenção era provocar, por meio das cores e da iluminação, uma ênfase nas intensidades condizentes às conexões amorosas entre os dois personagens, encontradas nos gestos idiossincráticos oscilantes entre aspectos violentos e carinhosos que se somam ao longo de uma sequência.

Digo idiossincráticos no sentido de um gesto que ganha uma qualidade específica daquele corpo que o exprimiu e, conseqüentemente, é exprimido de outro modo específico por outro corpo. No caso do primeiro plano de Marcelo e Gunnar, que encerra a sequência de despedida dos dois, as tremulações do rosto de Marcelo, a lágrima de Gunnar, o modo de chorar de Gunnar que contrasta com o de Marcelo, o jeito de Gunnar dirigir seu olhar para Marcelo e de aproximar-se do corpo dele, as intensidades sonoras da voz de Gunnar contrastantes com as intensidades sonoras da voz de Marcelo.

Nesse jogo, as cores e a iluminação atuam de modo a somar-se aos detalhes gestuais que se destacam, à medida que elas podem aumentar as intensidades desses gestos ou corporificar na

experiência estética do observador o estado de um afeto ou sensação que percorre a sequência e o filme.

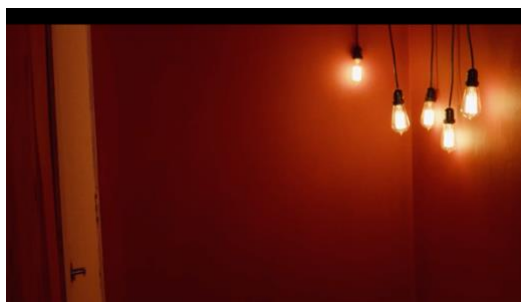


Figura 123. A lâmpada que balança ressoando a saída revoltada de Gunnar, sendo uma forma de manifestação de sua presença. Após, um momento, a câmera na mão faz um movimento veloz (chicote) para a direita do quadro ressoando também a saída de Gunnar. Movimento que resulta no plano seguinte. Fonte: *frame* do filme *Hermético* (2017).

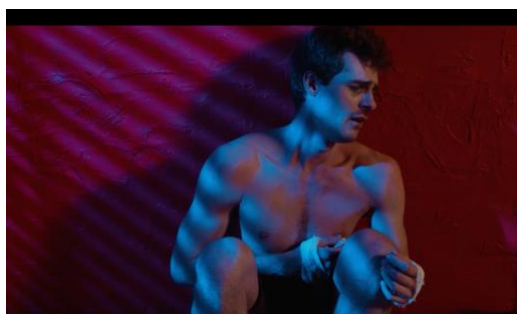


Figura 124. Plano americano de Marcelo demonstrando as afecções que se manifestam no seu corpo decorrente a maneira de Gunnar o deixar. Fonte: *frame* do filme *Hermético* (2017).

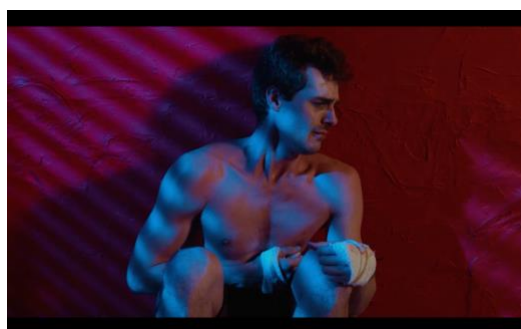


Figura 125. Marcelo apresenta manifestações que se posicionam num intervalo entre tristeza e raiva. A tremulação da sua boca. Fonte: *frame* do filme *Hermético* (2017).



Figura 126. As afecções que se movimentam internamente em Marcelo culminam no soco contra a parede. Fonte: *frame* do filme *Hermético* (2017).

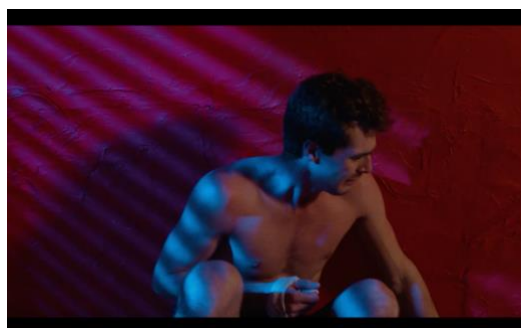


Figura 127. Depois do soco a câmera ainda permanece para evidenciar um novo movimento de afecções que se manifestam no corpo de Marcelo. Através do seu posicionamento. Fonte: *frame* do filme *Hermético* (2017).

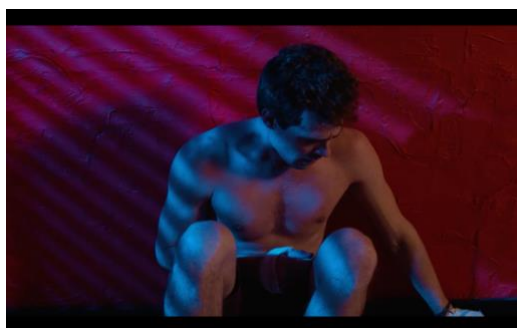


Figura 128. O plano americano estende-se até este momento em função de tornar materialmente visível a sequência de gestos e outras manifestações comportamentais idiossincráticas de Marcelo que ajudam a tornar visível o movimento interno no corpo dele de contato com as afecções causadas pela saída de Gunnar. Fonte: *frame* do filme *Hermético* (2017).



Figura 129. O intertítulo com as palavras de Gunnar irrompem em meio a duração do plano americano de Marcelo contra a parede. A voz em off de Gunnar continua em sequência. Fonte: *frame* do filme *Hermético* (2017).

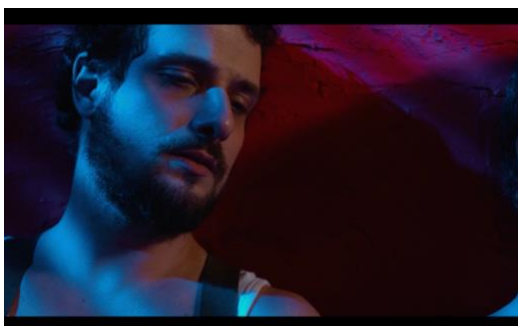


Figura 130. E somos levados ao primeiro plano no qual Gunnar fala o discurso que antes escutávamos em *off*. Percebemos as maneiras das afecções movimentarem-se no corpo de Gunnar conforme ele fala e olha para Marcelo, que se encontra quase fora de campo. Contudo, algumas pequenas reações no corpo de Marcelo são visíveis somando-se a presença de Gunnar. Fonte: *frame* do filme *Hermético* (2017).

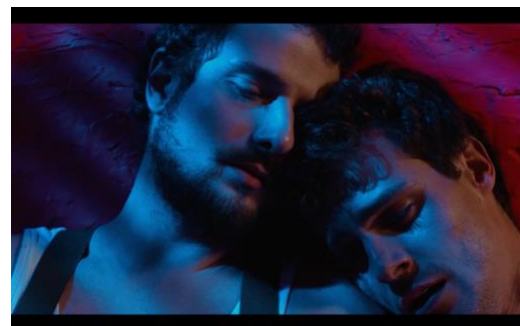


Figura 131. Culmina-se na ação de Gunnar puxar o rosto de Marcelo completamente para dentro do campo da imagem. Fonte: *frame* do filme *Hermético* (2017).

3.2.2 Marcelo e Getúlio

A sequência de Marcelo e Getúlio é precedida pelo intertítulo que expõe duas palavras: DOENTE ANIMAL. Acerca dos intertítulos, explicarei mais adiante qual era a intenção com eles ao longo da sequência.

O plano inicial da sequência é o *close-up* do rosto de Getúlio, que retira seus óculos expondo seu rosto sem o acessório. A ideia de iniciar com o *close-up* de Getúlio era criar um momentâneo intervalo do personagem solitário e introspectivo. No plano seguinte – um plano americano de conjunto –, vemos que ele olha Marcelo e, de repente, abraça-o. É o único momento do filme no qual vemos Getúlio abraçar Marcelo. As intenções com a sequência anterior também repetem-se nesta, porém explorando outras intensidades relacionadas a um gesto de dor que oscila entre aspectos da perda de uma pessoa próxima (morte) e zelo (afeto atrelado à proteção de alguém querido).

Eu partilho com Apichatpong da ideia de que a expressão cinematográfica nunca é um comprometimento com o real ou um registro exato do real, pois ela é sempre passível de distorções de nossos afetos e sensações relativas às experiências de nossos próprios corpos. Ao longo dos anos fui observando algo em torno dos meus modos de expressão: desde os tempos da infância e pré-adolescência, minhas habilidades expressivas nunca se relacionaram bem com caminhos de ordem linearizante, no sentido de desenvolver uma narratividade fechada e definida, com acontecimentos e sentidos, com uma simbologia que se mostrasse coerente.

Eu, como um indivíduo que sempre teve uma relação muito frágil com a realidade, interessei-me por viajar no meu próprio imaginário e habitar a atmosfera dele: os detalhes que apareciam nos espaços desse imaginário, os seus personagens, sem ter o compromisso de entender ou desvendar por que eu acreditava naquilo ou qual a significação psicológica para o Henrique daquele universo. Contudo, sempre deparei-me com uma dificuldade de expressar de modo inteligível esses lugares imaginários que habitava. Escrever sobre eles era pior e mais frustrante ainda. Ao longo das minhas tentativas de expressar algo aos outros, vieram adjetivos como “hermético”, expressões como “sem pé, nem cabeça”, entre outros termos que as pessoas empregam quando o produto artístico de outrem não é muito inteligível ou aparenta ser de difícil

contato.

Para mim, na verdade, essas manifestações decorriam do fato de as pessoas estarem acostumadas a entender que expressões artísticas devem unicamente transmitir um sentido linearizado, lógico, causal, cartesiano, passível de ser narrado, explicado, ilustrado por abordagens ou conceitos da psicologia, da filosofia, da sociologia, entre várias outras “logias” possíveis. Resumidamente, por tendências que delimitam interpretações de tudo e de todos.

Foi em razão dos motivos acima que as pinturas expressionistas, surrealistas e os pintores considerados precursores das estéticas modernas chamavam minha atenção, pois permitiram-me entender a existência de um caminho de expressão que não precisa obrigar-se a uma lógica causal, cartesiana. E que as expressões podem carregar a própria distorção da visão de mundo assumida por seu criador e propor caminhos que não dependem de interpretação.

Faço essa digressão, pois o movimento expressionista no cinema demonstrou muitas expressões que compreendiam a câmera enquanto visão de mundo distorcida segundo a experiência particular de um corpo. Muitas dos filmes expressionistas constroem narratividades nas quais há um filme dentro do filme, no sentido do filme que assistimos estar em função de um relato de um personagem. *O gabinete do Dr. Caligari* (Robert Wiene, 1920) começa com seu protagonista contando à outra pessoa sobre Caligari. *Nosferatu* (F.W. Murnau, 1922) é um relato lido a partir de uma correspondência de cartas, entre outros exemplos possíveis. A estilização excessiva e a forma de narratividade do filme dentro do filme – que costuma ser denominada “filme-moldura” – do cinema expressionista dos anos 1920 estão atreladas às propostas estéticas de seus diretores reconhecerem a própria obra cinematográfica como distorção das experiências de seus corpos. Mesmo quando, em meados dos anos 1920, a corrente expressionista no cinema entra numa fase na qual as estilizações diminuem minimamente seu grau, ainda permanece nesses filmes a noção da própria obra como distorção, a exemplo de filmes de Murnau como *A última gargalhada* (1924) e *Aurora* (1927). Filmes que, apesar de não explorarem os cenários cartunescos de Caligari, trazem o expressionismo pelas brincadeiras com as formas criadas pela iluminação, o uso perceptível dos movimentos de câmera e os empregos da câmera e suas lentes que ajudam a aumentar a escala dos espaços na imagem.

Não somente, o impressionismo cinematográfico trabalhava num viés parecido, porém

visando construir filmes nas quais a mistura de várias formas de registro num mesmo filme, operações com o foco da câmera, assim como a própria mobilidade desta, entre outras operações, visavam trazer o filme como concretização de estados transitórios de uma visão particular de mundo.

Vários dos cinemas que se dissociam dos princípios clássicos de expressão, ao longo da história do cinema, de um jeito ou de outro, sempre retomam muitos dos pensamentos presentes nos modos de expressão das vanguardas cinematográficas dos anos 1920 – o que acontece conjuntamente com um certo norte apresentativo oriundo do “primeiro cinema” e seu período do “cinema de atrações”. As obras contemporâneas do século XXI que discuti nesta dissertação, assim como os diversos caminhos de ruptura ao longo da história do cinema, alinham-se a expressões que assumem seus artifícios enquanto operações distorcidas derivadas da experiência de um corpo criador.

O conhecimento desse pensamento permitiu-me entrar em paz com meu modo de expressar, que não conseguia contar histórias, mas apenas tentar tornar corpóreo ou apresentar de alguma forma o modo como eu habitava meu imaginário e como este se apresentava a mim. Por isso, passei a entender meus desenhos como fragmentos imagéticos desses mundos e comecei a enxergar no cinema a possibilidade de trazer esses mundos de maneira também mais corpórea.

Isso está atrelado a uma outra maneira de trabalhar um universo que se monta diante do observador, como Apichatpong Weerasethakul faz em *Misterioso objeto ao meio-dia* (1999), por um viés mais estilizado e desejante de explorar as potencialidades plásticas dos próprios artifícios cinematográficos: cores, iluminação, movimentação da câmera, durações diversas e inconstantes dos planos ou até modos de compor a imagem através de um plano.

Hermético (2017) monta-se diante do observador na intenção de fazê-lo habitar esse desejo intensificado de expressar um mundo invisível. Por isso, o filme é um devir, um constante intervalo, por situar-se na corporificação de um desejar que se destrói e se reconstrói intermitentemente. Esse desejar constrói-se para o espectador na forma de ecos imagéticos: ecos dos gestos de violência e amor que cercam as relações de um corpo que não consegue exprimir-se. Desse modo, acredito que o filme conseguiu, em meio aos modos de articular suas imagens e a consequente experiência estética provocada, trabalhar uma desconstrução do patriarcado e, conjuntamente, a ressignificação

do lugar do masculino.

Por isso o filme (des)organiza em fragmentos as relações de Marcelo com Gunnar e de Marcelo com Getúlio, contudo sem assumir a quem pertence de fato a visão que coordena a articulação do filme. Dito isso, os intertítulos inseridos no filme e que são exemplificados na sequência deste *corpus* possuem menos uma intenção de organização episódica e mais o intuito de trazer o eco escrito, no plano da tela em preto, das palavras que integram os afetos e sensações que permeiam o filme. Quando os intertítulos COVARDE COVARDE e DOENTE ANIMAL aparecem, eles estão ecoando as palavras que atravessam o corpo que coordena a articulação de imagens.

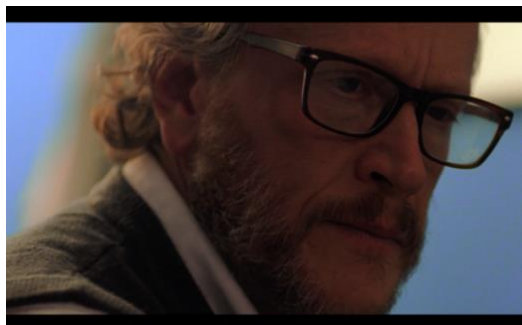


Figura 132. *Close-up* de Getúlio. Ele olha em direção a algum ponto fora de campo. Fonte: *frame* do filme *Hermético* (2017).

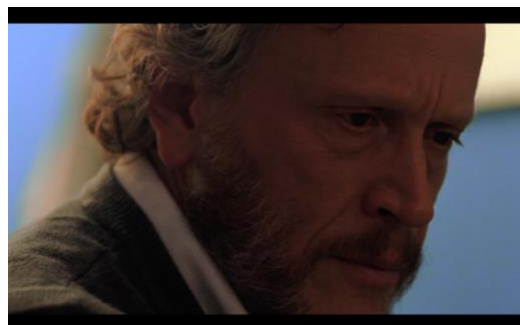


Figura 133. *Close-up* de Getúlio. Ele retira os óculos. Fonte: *frame* do filme *Hermético* (2017).



Figura 134. O outro plano traz para o campo da imagem o que Getúlio olhava. Vemos que é Marcelo. Fonte: *frame* do filme *Hermético* (2017).



Figura 135. Getúlio deita sobre o corpo de Marcelo. Fonte: *frame* do filme *Hermético* (2017).

3.3 Mise en scène e corpo no cinema: as “narrativas sensoriais” em seus diálogos com *Tio Boonmee, que pode recordar suas vidas passadas* (2010) e *Hermético* (2017)

Realizadas tais análises, acredito que eu e Apichatpong criamos uma intersecção quando procuramos trazer nas nossas expressões universos para ser habitados conforme o atravessamento da experiência estética de cada observador. Universos esses que são pautados por um princípio de transmutação que se faz na destruição de uma forma e sua reconstrução. Falamos, porém, de uma destruição que não é uma aniquilação, mas uma soma. Ser de novo, porém diferente. Universos que se assumem como uma distorção de um corpo por modos diferentes, já que todos os corpos são únicos em suas particularidades e sentem o mundo de maneiras diferentes. Universos nos quais, segundo a fala de Getúlio, “nada nunca faz sentido”, em razão de não haver como interpretá-los, somente habitá-los e ser atravessado pelo modo como apresentam-se. Há certos caminhos de expressão que não devem operar pela representação, e sim pela apresentação; logo, esses caminhos que se apresentam não fazem sentido, e sim fazem presenças. A exploração da potência autônoma de cada plano e seu respectivo enquadramento são correlatos a caminhos estilísticos que desejam explorar os “efeitos de presença” da articulação cinematográfica e a manifestação desses efeitos pelo corpo no cinema, logo o corpo no filme (o corpo inserido dentro do campo da imagem). Uma relação, como observamos no capítulo 2, que sempre acontece conjuntamente. A impressão de cada plano cinematográfico parecer ganhar uma autonomia diante de nossa observação (na posição de observadores) decorre, portanto, desses “efeitos de presença” que tornam qualidades plásticas as sensações e afecções que permeiam as imagens compostas por tais planos. São qualidades plásticas manifestando-se materialmente diante de nós.

Os fragmentos selecionados dos filmes *Tio Boonmee, que pode recordar suas vidas passadas* (2010) e *Hermético* (2017) ajudam-nos a visualizar, resumidamente, as discussões abordadas nesta dissertação por apresentarem obras que não se concretizam por encadeamentos de uma narratividade que lineariza sentidos fixos e fechados na imagem em função de desenvolver uma história contada.

Primeiro, são filmes que exploram as potencialidades autônomas do plano cinematográfico, o que indica um tipo de exploração da articulação de imagens cinematográfica mais próxima de um movimento que apresenta do que um movimento que representa. Somos direcionados a fruir os

posicionamentos e as movimentações dos corpos dos personagens, suas maneiras de ocupar o campo da imagem com seus corpos e, simultaneamente, como os corpos dos personagens relacionam-se com outros elementos que também ocupam o mesmo espaço. Somos direcionados a fruir as cores, os tipos de iluminação e os efeitos provocados por esta, os figurinos, as diferentes durações, ritmos ou o corte entre um plano e outro. Características que pedem para ser entendidas nas sensações e afecções causadas por cada plano em si e não nas linearizações entre duas imagens que produzem um sentido a ser interpretado. As bolhas dentro do lago que vão tomando conta do campo da imagem e escondendo, como cortinas, os bagres que nadam e, além do mais, as próprias sonoridades do borbulhar dessas bolhas ou das movimentações dentro da água (*Tio Boonmee, que pode recordar suas vidas passadas*, 2010). Na relação dessas qualidades plásticas com os repuxos do corpo da princesa em direção à borda esquerda do quadro e a contração de seu corpo e suas mãos nos planos anteriores, assim como o movimento das caudas do bagre ao provocar espumas na água devido à sua vontade de estar dentro da princesa, consumindo-a. Em *Hermético* (2017), nos movimentos das expressões faciais de Gunnar conforme reage à lembrança e despede-se de Marcelo, a lágrima que escorre do seu olho, a entrada dentro do campo da imagem do rosto de Marcelo. Na relação dessas qualidades plásticas dos corpos dos personagens com a cor azul da luz e o vermelho da parede, bastante saturados; com os detalhes da textura da parede na qual os dois personagens estão encostados; com o soco contra a parede e os desenhos, em azul, da janela no corpo de Marcelo, no plano anterior; com as cores das letras dos intertítulos.

Segundo, por serem filmes centrados em apresentar estados de mundos, permitindo que nós habitemos esses mundos. Logo, são filmes que exploram um conceito artístico, de ordem plástica, destrinchado-o ao longo do filme por meio de blocos de sensações e afetos. Esses blocos estão atrelados a uma espécie de presente intensificado que trabalha intensidades na imagem relacionadas a tal conceito. O resultado dessas operações é uma experiência estética que entra em contato com nosso corpo, pois percebemos e sentimos, em ato, o mundo que se articula diante de nossa observação. Apresentam-se como “narrativas sensoriais”. Em *Tio Boonmee, que pode recordar suas vidas passadas* (2010), o conceito no qual a obra fundamenta-se é a transmutação do ato de sentir, de experienciar com o corpo, o deslocamento da passagem de um estado para outro. A transmutação que no seu ápice dá-se na transformação corporal, mas que também está presente na luz que invade um ambiente e, com sua presença, altera-o. No reluzir das rochas de uma caverna, que transforma aquele ambiente obscuro e sórdido num lugar encantado e fabuloso. Em *Hermético*

(2017), o conceito no qual a obra fundamenta-se é o contato: de sentir e de tocar o outro ou de ser tocado e ser sentido pelo outro não apenas no nível físico desse contato, num segurar a mão, mas também no nível da relação entre um sentimento e uma emoção que se movimentam internamente no nosso corpo, pela maneira que um discurso reage no corpo deixando-nos num intervalo entre a alegria e a melancolia.

Hermético (2017) apresenta isso na estrutura do filme, que aparenta construir-se e desconstruir-se diante do observador na passagem de um plano a outro, como se ainda estivesse descobrindo como elaborar seu material. São blocos de sensações e afecções que se seguem em fragmentos desconexos, interrompidos por intertítulos que ecoam frases tal como afetam os personagens desse universo. *Tio Boonmee, que pode recordar suas vidas passadas* (2010) traz o conceito de transmutação conforme o filme imbrica, ao longo de seu decurso, mais de uma das “mudanças de marcha” que alteram abruptamente, de um plano a outro, as maneiras do filme articular-se em imagens, produzindo uma sequência de dobras dentro do mesmo filme que parecem apresentar formas diferentes de um mesmo corpo.

Terceiro, por explorarem o gesto de levar à cena nas suas extremidades. *Hermético* (2017) e *Tio Boonmee, que pode recordar suas vidas passadas* (2010) são filmes que também trabalham zonas de indeterminação nos seus modos de explorar os efeitos relativos às manifestações de presenças na articulação de imagens pelo filme e na articulação do corpo conforme composto em cada imagem. Essas zonas de indeterminação exploram sentidos que se encontram constatemente em transição, em deslocamento, não se fixando num significante. Isso dá-se no gesto de relacionar um plano anterior e um sucessor. Afinal, como discutimos, a cena no cinema, para ter seus contornos definidos, depende de uma relação entre imagens que sempre determine sentidos para o que se observa. É preciso entender uma continuidade, uma linearidade e uma causalidade espaço-temporal predominantemente definida, com menos ambiguidades e indeterminações possíveis.

Em *Tio Boonmee, que pode recordar suas vidas passadas* (2010), isso pode ser observado na soma de um plano que percorre nadando as profundezas de um lago, sendo atravessado por bolhas e outros peixes até ver-se numa localização estável de um azul esverdeado sem começo e nem fim, com um próximo plano que mostra uma mulher (Jen) observando insetos em torno de uma lâmpada e decide explodi-los com uma raquete elétrica. Ou nas sequências de ações de um búfalo, no início do filme, que desemboca na troca de olhares com um macaco fantasma e é somada,

num plano seguinte, pela visão de um carro percorrendo uma estrada curvilínea.

Em *Hermético* (2017), isso pode ser visto na soma de diversos planos: um que nos direciona a observar o balanço de uma lâmpada e o movimento brusco da câmera em direção indeterminada; um plano que nos faz observar Marcelo encostado na parede enfurecido e, ao mesmo tempo, entristecido com sua inércia; outro com um intertítulo que não opera como capítulo ou episódio, mas como um eco escrito no espaço do campo da “tela preta” que ressoa uma palavra responsável por ferir; um primeiro plano no qual o estado de espírito fragilizado de Gunnar conduz a puxar Marcelo para o campo da imagem; por fim, mas não exaurindo a soma de sequências no filme comentado, outro intertítulo que ressoa as palavras de Getúlio e se soma ao *close-up* deste observando (talvez arrependido ou frustrado?) seu filho deitado na cama.

As zonas fronteiriças da *mise en scène*, em outras palavras, dão-se quando observamos cenas que, na soma dos deslocamentos entre um plano e outro, oferecem espaços a “fendas” que induzem seu descontorno: por enfatizarem uma série de elementos (gestos, cores, sons, luzes, entre outros pertencentes a operações estéticas do cinema) que fragilizam o fechamento definido de uma cena e sua concatenação com a cena seguinte. A desconstrução da *mise en scène* cinematográfica ressignifica-a ao operar a articulação de imagens que compõem cenas sem fechamento ou linearização. Estaríamos mais próximos de uma encenação composta de cenas inacabadas, mais sutilmente ou mais evidentemente conforme os caminhos estilísticos de cada diretor. Por essa razão, abre-se espaço para elementos que volatilizam seus contornos, levando junto nossa própria noção do plano, pois este revela-se mais enquanto campo. As operações que instabilizam a *mise en scène* utilizam-se da articulação dos próprios elementos que delimitam seus contornos (os planos e seus respectivos enquadramentos) numa relação de soma que atinge a volatilização desses limites.

Por esses três pontos, podemos discutir caminhos no cinema que constroem filmes com base na relação entre a articulação de planos e seus respectivos enquadramentos responsáveis por compor imagens e a composição das imagens de cada plano que articula um corpo no filme. A partir da relação entre a articulação da linguagem fílmica e sua maneira de colocar os corpos dos personagens nessas imagens, vemos obras que apresentam uma soma de qualidades plásticas que produzem efeitos de presença e, desse modo, criam blocos de sensações e afetos que podem ser sentidos por nós, observadores, de forma corpórea. Assim, podemos falar da coexistência de um cinema já estabelecido e pautado predominantemente pelo uso das ferramentas expressivas

cinematográficas para contar histórias e definir sentidos e de um outro cinema cujas obras erguem-se em zonas de indeterminação e deseja predominantemente compor-se por meio da corporificação de sensações e afetos não linearizados através da narrativização. Se pudéssemos arriscar resumir em uma frase tal coexistência, talvez seria interessante sugerir que, ao lado um cinema que faz sentido (interpretações de histórias contadas), também existe um cinema que faz presença (experienciações de sensações e afetos).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na investigação desenvolvida ao longo desta dissertação, procuramos estudar as diversas compreensões acerca da *mise en scène* cinematográfica trazendo também as problematizações instigadas por essas compreensões. Através desse percurso, percebemos que a *mise en scène* no cinema acabou por concentrar qualidades que vão além dos modos de ordenar a cena através de sua composição por planos e seus respectivos enquadramentos. O gesto de levar à cena no cinema, desde as percepções sobre ele no cinema clássico, revelam-no como veículo do diretor para expressar ou apresentar sua proposta estética por meio do filme. *Mise en scène* vai resultando em ser o sinônimo das maneiras específicas de cada diretor construir seu filme. De certo modo, falar de *mise en scène* acaba gerando um entendimento, no senso comum, de estar referindo-se aos caminhos estilísticos próprios de um filme. Logo, identifica-se nela a articulação de imagens compostas em planos e seus respectivos enquadramentos que está por trás da construção de uma obra cinematográfica.

Um filme, sendo uma articulação de imagens ou em imagens, revela-se uma obra que está em função de elementos muito além da ordenação cênica, de um trabalho com imagens e sons, dentro do qual os planos possuem um papel importante por agregarem em si as durações de cada imagem, suas composições (que englobam elementos referentes à fotografia, à arte e ao som de um filme), as trilhas sonoras e musicais com as quais esses planos também relacionam-se, como também o próprio corpo dos personagens. As crises das definições sobre a *mise en scène* no cinema sempre surgem a partir de estéticas produtoras de obras nas quais, por não parecer haver a consolidação ou construção de cenas, expõem-se enquanto uma articulação de imagens e sons.

Perceber as obras audiovisuais como articulações de imagens e sons suscita pensar que, se há uma articulação, ela está conjugada a algo responsável por executá-la. Os filmes que se assumem na sua condição de articulação de imagens possibilitam-nos olhar as imagens do cinema como extensão de um corpo criador. Logo, o corpo criador que produz as imagens também é o corpo que articula, no filme, os planos que compõem essas imagens.

Contudo, não é que, a partir das crises cada vez mais consecutivas da *mise en scène* cinematográfica, a construção de cenas ou a manipulação de uma cena no cinema seja inexistente.

O gesto de colocar em cena no cinema, na verdade, é ressignificado conforme suas desconstruções e permite que o cinema seja compreendido em sua multiplicidade estética, responsável por evidenciar a existência de expressões que não se pautam pela narrativização atrelada a uma história contada, pelo cumprimento de uma estrutura dramática ou pela construção de sentidos fixos e fechados numa obra. Estamos referindo-nos, com isso, aos outros modos de expressão no cinema que apontamos nas desconstruções feitas pelas estéticas do cinema moderno e suas passagens até o cinema contemporâneo no século XXI. Neste século, situamos um desses modos outros de expressão nas “narrativas sensoriais” (GONÇALVES, 2014).

O cinema em sua multiplicidade estética, que abarca caminhos de expressão que retomam pensamentos de ordem clássica e também os que se desalinham dos princípios clássicos ao extraírem outras potências das imagens cinematográficas, torna-se visível quando a *mise en scène* é desconstruída e ressignificada e permite enxergar o cinema na articulação que constitui suas obras.

Tendo me formado em cinema e realizado trabalhos dentro desta arte, é importante para mim analisar os caminhos estilísticos específicos de cada diretor conforme sua maneira de articular as imagens de seu filme. Consequentemente, contribuir para complexificar e ampliar os entendimentos sobre as expressões no cinema como articulações de imagens compostas em planos e seus respectivos enquadramentos mostrou-se uma exploração importante dentro da investigação desta pesquisa. Ainda mais quando vemos discursos no campo da crítica de cinema que analisam as obras dentro de perspectivas, direta ou indiretamente, ligadas a uma visão de cinema como arte estritamente integrada a uma narratividade contadora de histórias.

O cinema restrito à sua função de contar histórias foi algo exposto na introdução desta dissertação quando comentamos sobre as perspectivas que discutem as potências estéticas da experiência de obra em face de seu desenvolvimento dramático focado na narratividade. Com isso, não pretendíamos diminuir a potência dos caminhos de expressão no cinema que retomam um norte clássico de construção de um filme, mas sim abrir espaço para a reflexão da coexistência de um direcionamento igualmente potente de experiência estética, que é dissidente de um pensamento clássico voltado a privilegiar o desenvolvimento de uma história.

Dado, na introdução, o motivo que impulsionou as investigações presentes nesta

dissertação, começamos o capítulo 1 entendendo as definições de campo, contracampo, fora de campo, plano e quadro: os elementos principais que fazem parte da articulação exercida pelas expressões no cinema e resultam na composição de imagens que serão relacionadas umas às outras no decorrer do filme. Baseando-nos nos estudos de Mônica Toledo Silva (2005; 2011), vimos essas imagens como produtos de processos vividos pelo seu corpo criador devido a uma série de relações entre este e os elementos que o cercam no ambiente. A obra, portanto, como extensão dos gestos desse corpo criador que articulam as maneiras dessa obra relacionar as imagens compostas em planos e seus respectivos enquadramentos; as imagens articuladas acabam por presentificar um corpo do filme.

Em razão dessa articulação aparentar estar sempre concentrada no gesto de colocar em cena no cinema, percorremos as diversas transmutações da *mise en scène* cinematográfica até alcançar suas problematizações na contemporaneidade do século XXI. Por meio de Luiz Carlos Oliveira Júnior (2014), vimos as passagens da *mise en scène* desde as suas conceituações iniciais até as problematizações trazidas, ao longo dos anos, por novos tipos de cinemas. Inicialmente, a *mise en scène* empregada com a função de ordenação de um real para enformar um determinado sentido na obra, pensamento relativo ao cinema clássico. Posteriormente, ela mostrou-se ressignificada por expressões que a empregavam com o intuito de provocar uma soma de sensações e afecções no observador. Identificamos, nas desconstruções contemporâneas da *mise en scène*, explorações que trabalhavam intensidades na imagem (VIRILIO, 2002). Tanto a exploração das intensidades na imagem quanto a construção da obra cinematográfica estruturada em blocos de sensações e afecções evidenciam caminhos de expressão que valorizam mais as potências plásticas da articulação em imagens no cinema na sua “produção de presença” (GUMBRECHT, 2010, 2011). Tais características têm em comum um cinema de “narrativas sensoriais” (GONÇALVES, 2014).

No capítulo 2, aprofundamos as discussões alavancadas no capítulo 1 ao refletir mais detidamente sobre as relações do corpo do filme enquanto uma extensão do gesto articulador de planos e enquadramentos com o corpo no cinema, relativo ao corpo dos personagens conforme é composto nas imagens. A partir de Lucia Santaella (2018) e Mônica Toledo Silva (2005, 2011), apresentamos a compreensão não cartesiana que correlaciona corpo e mente, sentidos e pensamentos, reconhecendo os modos constantes de interferência de um no outro. Vimos que esse corpo vulnerável a inúmeros sentidos passíveis de perpassá-lo não somente é a situação do corpo

criador da obra como é também a situação do corpo dentro da obra (o corpo no cinema). O corpo no cinema é atrelado e permeável às maneiras pelas quais ele será trabalhado por meio dos planos e seus enquadramentos, somando-se aos modos destes ser articulados na sua relação entre um plano anterior e um sucessor.

No capítulo 3, analisamos mais detalhadamente como as relações entre o corpo no filme e o corpo do filme manifestam-se nas obras cinematográficas a partir da análise de duas sequências extraídas do longa-metragem *Tio Boonmee, que pode recordar suas vidas passadas* (2010), de Apichatpong Weerasethakul, e do curta-metragem *Hermético* (2017), de Henrique Nogueira Neme.

Esse percurso, apesar de concentrado no tipo de cinema explorado pelas “narrativas sensoriais”, possibilitou-nos refletir sobre as experiências estéticas no cinema estarem ligadas às maneiras infinitas de articular uma imagem anterior e uma posterior. Existe uma relação inevitável entre o corpo do filme, constituído pela articulação em imagens através dos planos e seus respectivos enquadramentos, que está constantemente moldando o corpo no cinema constituído pelo corpo dos personagens, e outros corpos e elementos que se apresentam no campo da imagem.

Nosso foco nos cinemas das “narrativas sensoriais”, entretanto, não nos permitiu detalhar como os cinemas que retomam caminhos mais clássicos de expressão operam e constroem sua experiência estética no observador. Junto a isso, também não nos aprofundamos nas maneiras como as estéticas clássicas são retomadas e exploradas nas estéticas contemporâneas do século XXI. Isto é, como esses caminhos de expressão ressignificam os princípios clássicos de expressão no cinema ao retomá-los. Outro ponto que também não foi percorrido refere-se às estéticas de ordem mais clássica na contemporaneidade que incorporam elementos das “narrativas sensoriais” ao criar uma narratividade permeada de momentos concentrados na exploração das qualidades plásticas das imagens conforme estas apresentam-se diante de nós observadores.

Dito isso, fica proposta para uma próxima pesquisa a investigação comparativa e complementar das expressões de pensamentos mais clássicos que se atrelam a um cinema voltado a contar histórias por meio de uma narratividade e das expressões mais próximas das “narrativas sensoriais”, que deixam de lado o encadeamento lógico e fechamento de sentidos nas imagens para colocar no centro as explorações de intensidades nas imagens que constroem uma obra erguida em blocos de sensações e afetos. Colocaríamos lado a lado esses dois tipos de caminhos de expressão

que coexistem e manifestam a multiplicidade estética existente no cinema.

REFERÊNCIAS

- AUMONT, Jacques. **As teorias dos cineastas**. Campinas: Papyrus, 2004a.
- AUMONT, Jacques. **O olho interminável: cinema e pintura**. São Paulo: Cosac Naify, 2004b.
- AUMONT, Jacques. **O cinema e a encenação**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2008a.
- AUMONT, Jacques. **Moderno?** Por que o cinema se tornou a mais singular das artes. Campinas: Papyrus, 2008b.
- AUMONT, Jacques. O filme como representação visual e sonora. *In: AUMONT, Jacques et al. A estética do filme*. Campinas: Papyrus, 2012a.
- AUMONT, Jacques. A montagem. *In: AUMONT, Jacques et al. A estética do filme*. Campinas: Papyrus, 2012b.
- AUMONT, Jacques. O filme e seu espectador. *In: AUMONT, Jacques et al. A estética do filme*. Campinas: Papyrus, 2012c.
- AUMONT, Jacques. A modelagem do espectador. *In: AUMONT, Jacques et al. A estética do filme*. Campinas: Papyrus, 2012d.
- AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: Papyrus, 2012e.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papyrus, 2003.
- BEGINNING. Direção: Dea Kulumbegashvili. Produção: Ilan Amouyal, Steven Darty, Adrien Dassault, Rati Oneli. First Picture; Office of Film Architecture, 2020. 1 vídeo (125 min), son, color., cópia digital.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica (primeira versão). *In: BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema**. Campinas: Papyrus, 2009.
- BORDWELL, David. **Sobre a história do estilo cinematográfico**. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **Film Story: an Introduction**, Wisconsin: McGraw Hill Education, 2003.
- BORDWELL David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema: uma introdução**, Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

BORGES, Cristian. Mais perto do coração selvagem (do cinema). *In*: GOLÇALVES, Osmar. (org.). **Narrativas sensoriais**: ensaios sobre cinema e arte contemporânea. Rio de Janeiro: Circuito, 2014.

BUCK-MÖRSS, Susan. Estética e anestésica: uma reconsideração de “A obra de arte” de Benjamin. *In*: CAPISTRANO, Tadeu. (Org.). **Benjamin e a obra de arte**: técnica, imagem, percepção. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

CALHADO, Cynthia Gomes. **Intensidades da imagem**: experiência estética no cinema – análises críticas a partir de Walter Salles. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2016.

CEMITÉRIO do esplendor. Direção: Apichatpong Weerasethakul. Produção: Apichatpong Weerasethakul, Charles de Meaux, Hans W. Geissendöfer, Keith Griffiths, Michael Weber, Simon Field. Kick the Machine; Illuminations Films Past Lives, 2016. 1 vídeo (122 min.), son., color., cópia digital.

COSTA, Flávia Cesarino. **O primeiro cinema**: espetáculo, narração, domesticação. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2005.

COSTA, Flávia Cesarino. Primeiro cinema. *In*: MASCARELLO, Fernando. (org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2006.

COUSINS, Mark. **História do cinema**: dos clássicos mudos ao cinema moderno. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

COUSINS, Mark; SWINTON, Tilda. Two Letters. *In*: QUANDT, James. (org.). **Apichatpong Weerasethakul**. Vienna: Synema Publikationen, 2009.

CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador**: visão e modernidade no século XIX. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

CUBITT, Sean. **The Cinema Effect**. Cambridge/Massachusetts: MIT Press, 2004.

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

ECHO. Direção: Rúnar Rúnarsson. Produção: Rúnar Rúnarsson, Live Hide, Lilja Ósk Snorradóttir. Nimbus Iceland; Pegasus Pictures; Bord Cadre Films, 2019. 1 vídeo (79 min), son. color., cópia digital.

ELSAESSER, Thomas. **Early Cinema**: Space, Frame, Narrative. London: British Film Institute, 1994.

ETERNAMENTE sua. Direção: Apichatpong Weerasethakul. Produção: Charles de Meaux, Eric Chan. Kick the Machine; Anna Sanders Films, 2002. 1 vídeo (125 min), son., color., cópia digital.

GONÇALVES, Osmar. Introdução. In: GOLÇALVES, Osmar. (org.). **Narrativas sensoriais: ensaios sobre cinema e arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Circuito, 2014.

GUATTARI, Félix. **Caosmose: um novo paradigma estético**. São Paulo: Editora 34, 2006.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Atmosfera, ambiência e stimmung: sobre um potencial oculto da literatura**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2011.

GUNNING, Tom. Fotografias animadas, contos do esquecido futuro do cinema. In: XAVIER, Ismail. (org.). **O cinema no século**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

HANSEN, Miriam. Benjamin, cinema e experiência: a flor azul na terra da tecnologia. In: CAPISTRANO, Tadeu. (org.). **Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

JASMIN, Marcelo. Prefácio: Efeitos de uma intensa presença. In: GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas e pós-cinemas**. Campinas: Papirus, 1997.

MAL dos trópicos. Direção: Apichatpong Weerasethakul. Produção: Axel Moebius, Charles de Meaux. Anna Sanders Films, 2004. 1 vídeo (125 min), son., color., cópia digital.

MELLO, Christine. **Extremidades do vídeo**. São Paulo: Senac, 2008.

MELLO, Christine. Suspensão e corpo vibrátil: experiências audiovisuais em luiz duVa. **Revista ARS**, publicação do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP, vol. 13, n. 25, 2015, p. 53-60.

MELLO, Christine. Extremidades: experimentos críticos. In: MELLO, Christine. (org.). **Extremidades: experimentos críticos – redes audiovisuais, cinema, performance e arte contemporânea**. São Paulo: Estação Letras & Cores, 2017.

MISTERIOSO objeto ao meio-dia. Direção: Apichatpong Weerasethakul. Produção: Gridthiya Gaweewong, Mingmongkol Sonakul. Kick the machine, 2000. 1 vídeo (83min), son., p&b., cópia digital.

MORIN, Edgar. A alma do cinema. In: XAVIER, Ismail. (org.). **A experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2008.

NAKED. Direção: Mike Leigh. Produção: Simon Channing Williams. Channel Four Films, 1993. 1 vídeo (131 min), son., color., cópia digital.

NEWMAN, Karen. A Man Who Can Recall His Past Lives: Installations by Apichatpong Weerasethakul. *In*: QUANDT, James. (org.). **Apichatpong Weerasethakul**. Vienna: Synema Publikationen, 2009.

O ECLIPSE. Direção: Michelangelo Antonioni. Produção: Raymong Hakim, Robert Hakim. Cineriz, 1962. 1 vídeo (126 min), son., p&b., cópia digital.

OLIVEIRA JÚNIOR, Luiz Carlos. **O cinema de fluxo e a mise en scène**. Dissertação (Mestrado em Cinema) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

OLIVEIRA JÚNIOR, Luiz Carlos. **Mise en scène no cinema**: do clássico ao cinema de fluxo. Campinas: Papyrus, 2014. *E-book*.

OLIVEIRA JÚNIOR, Luiz Carlos. **Vertigo**, a teoria artística de Alfred Hitchcock e seus desdobramentos no cinema moderno. Tese (Doutorado em Cinema) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

QUANDT, James. Exquisite Corpus: an Interview with Apichatpong Weerasethakul. *In*: QUANDT, James. (org.). **Apichatpong Weerasethakul**. Vienna: Synema Publikationen, 2009a.

QUANDT, James. Push and Pull: an Exchange with Apichatpong Weerasethakul. *In*: QUANDT, James. (org.). **Apichatpong Weerasethakul**. Vienna: Synema Publikationen, 2009b.

QUANDT, James. Resistant to Bliss: Describing Apichatpong. *In*: QUANDT, James. (org.). **Apichatpong Weerasethakul**. Vienna: Synema Publikationen, 2009c.

RAYNS, Tony. Touching the Voidness: Films by Apichatpong Weerasethakul. *In*: QUANDT, James. (org.). **Apichatpong Weerasethakul**. Vienna: Synema Publikationen, 2009.

RITHDEE, Kong. Cinema of Reincarnations. *In*: QUANDT, James. (org.). **Apichatpong Weerasethakul**. Vienna: Synema Publikationen, 2009.

SANTAELLA, Lucia. **Corpo e comunicação**: sintoma da cultura. São Paulo: Paulus, 2018.

SILVA, Denilson Lopes. Sensações, afetos e gestos. *In*: GOLÇALVEZ, Osmar. (org.). **Narrativas sensoriais**: ensaios sobre cinema e arte contemporânea. Rio de Janeiro: Circuito, 2014.

SILVA, Mônica Toledo. **O corpo no cinema**: pensamento em movimento. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2005.

SILVA, Mônica Toledo. **Imagem em ação**: para um cinema do corpo. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2011.

SÍNDROMES e um século. Direção: Apichatpong Weerasethakul. Produção: Apichatpong Weerasethakul, Charles de Meaux, Keith Griffiths, Michael J. Werner, Pantham Thongsangl,

Simon Field, Wouter Barendrecht. Fortissimo Films, Strand Releasing, 2006. 1 vídeo (105 min.), son., color., cópia digital.

SONTAG, Susan. **Contra a interpretação**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

TENÓRIO, Alexandre. Prefácio. *In*: PINTER, Harold. A festa de aniversário e o monta-cargas. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.

TIO Boonmee, que pode recordar suas vidas passadas. Direção: Apichatpong Weerasethakul. Produção: Apichatpong Weerasethakul, Charles de Meaux, Keith Griffiths, Simon Field. Kick the machine, 2010. 1 vídeo (114 min), cópia digital.

TRUFFAUT, François; HITCHCOCK, Alfred. **Hitchcock**. London: Faber & Faber, 2017. *E-book*.

VIRILIO, Paul. **A máquina de visão**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

WEERASETHAKUL, Apichatpong. Ghosts in the Darkness. *In*: QUANDT, James (org.). **Apichatpong Weerasethakul**. Vienna: Synema Publikationen, 2009a.

WEERASETHAKUL, Apichatpong. The Folly and Future of Thai Cinema under Military Dictatorship. *In*: QUANDT, James. (org.). **Apichatpong Weerasethakul**. Vienna: Synema Publikationen, 2009b.

WEERASETHAKUL, Apichatpong. The Memory of Nabua: a Note on the Primitive Project. *In*: QUANDT, James. (org.). **Apichatpong Weerasethakul**. Vienna: Synema Publikationen, 2009c.

YOUNGBLOOD, Gene. **Expanded Cinema**. New York: Dutton Paperback, 1970.

ZANBUNYAN, Dork. The Dispersion of Cinema and Extension of the Domain of Film. *ARTPRESS2: cinémas contemporains contemporary cinemas*, n. 21, Mai/Juin/Juillet, 2011, p. 73-77.

ANEXO

Tio Boonmee, que pode recordar suas vidas passadas, de Apichatpong Weerasethakul (*Loong Boonmee raleuk chat*, 2010, Tailândia).

(link: <https://vimeo.com/642447124>)

Hermético, de Henrique Nogueira Neme (2017, Brasil).

(link: <https://vimeo.com/276545784>)