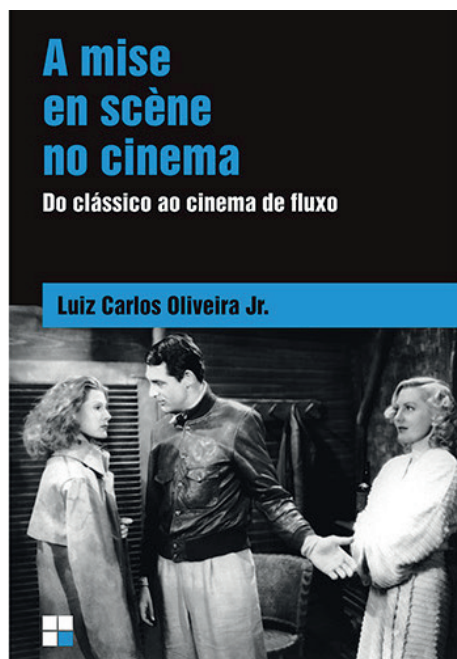


A mise en scène e o cinema de fluxo

Carolina Gonçalves Pinto¹



RESENHA

OLIVEIRA JR. José Carlos. *A mise en scène no cinema – do clássico ao cinema de fluxo*. Campinas: Papirus Editora, 2013.

¹ Carolina Gonçalves Pinto nasceu em São Paulo em 1977. É atualmente mestranda em Poéticas e Técnicas do Audiovisual, pelo Programa de Pós-graduação em Meios e Processos do Audiovisual, da ECA-USP. Graduiu-se em Cinema e Vídeo pela ECA-USP e fez Pós-graduação em Artes Visuais no Le Fresnoy - Studio National. Atua também como roteirista e realizadora, além de ter participado de diversos projetos como assistente de direção.



Por que, afinal continuar a falar da *mise en scène* nos dias de hoje, se o que vemos, desde a passagem dos anos 1990/2000, é o surgimento de um cinema que escapa à definição tradicional elaborada pelos jovens críticos dos *Cahiers du cinéma*, na década de 1950? A *mise en scène*, neste intervalo de 50 anos, teria se diluído, se tornado tão pouco aparente ou necessária aos filmes, que Jacques Aumont, a propósito de um filme desta nova leva, teria indagado “Será o fim da *mise en scène*?” indicando uma crise ou um certo mal estar que ronda, cada vez que o termo vem a tona. Se por um lado faz pouco sentido se falar em *mise en scène* como se falava há 60 anos, por outro, a carência de uma adequação do conceito que dê conta de apreender e expressar esta parcela da direção cinematográfica deixa evidente que discutir a *mise en scène* ainda possui uma função, mesmo que seja para dizer, a propósito destes filmes atuais, o que ele não é.

José Carlos Oliveira Jr., em *A mise en scène no cinema – do clássico ao cinema de fluxo*, confronta o conceito definido anteriormente para falar dos filmes de diretores como Alfred Hitchcock, Howard Hawks, Fritz Lang e Otto Preminger, com o “cinema de fluxo”, termo cunhado em uma série de artigos por Stéphane Bouquet a propósito de filmes que surgem no final dos anos 1990 e continuam em voga. Esta oposição entre dois tipos de cinema existe desde os primórdios do cinema ou, podemos dizer, na própria gênese do dispositivo. Como o próprio autor salienta, o cinema se divide entre duas vocações: “contar histórias herdadas do romance do século XIX” e “promover um alargamento da percepção e permitir ao homem que descubra um novo acesso aos fenômenos”.

“Se a primeira vocação predominou na maior parte da história do cinema, nada impedia que, cem anos depois do cinematógrafo de Lumière a segunda de se tornar, uma estética, uma tendência (uma moda?)”. (OLIVEIRA JR, 2013, p. 13).

O livro é dividido em duas partes, a primeira na qual a *mise en scène* reina absoluta, e o autor analisa, desde seu aparecimento na cena do teatro, a transposição do termo para o cinema, até chegar à definição de *mise en scène* no cinema clássico sobre a qual formula uma série de



interrogações. O autor propõe uma discussão em torno de três autores que trouxeram contribuições essenciais para se chegar à definição conhecida, cujo ponto alto é a afirmação de Michel Mourlet: “Tudo está na *mise en scène*”. Mourlet expõem seu pensamento com o texto *Sur un art ignoré*, publicado originalmente no *Cahiers du Cinéma* em 1959. Jacques Rivette e Éric Rohmer são lembrados com alguns dos principais textos publicados ao longo da década de 1950. Os autores apresentam algumas divergências entre si, mas, entretanto, existem premissas comuns que se complementam e se aplicam ao cinema realizado na era de ouro do cinema narrativo.

Mas o que viria a ser esta definição edificada nas páginas do *Cahiers*? Segundo palavras de Godard, seria o controle absoluto do universo, ou, como define Oliveira Jr. em sua leitura destes textos, uma tentativa de “ordenar o real, de emprestar uma forma ao que é originalmente caótico.” (OLIVEIRA JR., 2013, p. 9). No cerne desta discussão, estariam os atores, elementos organizadores essenciais, e para o qual todos os outros elementos da narrativa deveriam convergir. Como defendia Mourlet, a preeminência dos atores era o fator crucial para a organização do espaço, e conseqüentemente, da cena.

Um dos pontos ressaltados por Oliveira Jr. é a preocupação formal dos diretores da fase clássica do cinema e a tendência a controlar os elementos da cena, visando o equilíbrio e o domínio de uma técnica, que o autor vai comparar aos cânones da pintura clássica. A exaltação do belo, a precisão e principalmente a noção que o artista tinha de possuir uma técnica e saber exercê-la. Como acontecia com os pintores do classicismo, nos filmes da época clássica do cinema, existia a noção clara de um projeto. Tanto de posicionamento dos atores no espaço, como *decupagem* e movimentos de câmera, através dos quais os diretores expressavam seu estilo, ponto de vista, sua visão de mundo. Detemo-nos aqui sobre uma análise que o livro traz a respeito da obra de Otto Preminger, a quem, no conceito dos críticos e, sobretudo de Mourlet, as premissas até então discutidas se aplicavam sem nenhuma restrição, sendo o exemplo máximo do que a *mise en scène* poderia exprimir.

Se na primeira parte, Oliveira Jr. estrutura sua análise a partir de textos que permitiam dar conta do pensamento sobre o cinema clássico, a partir desta



etapa do livro o que veremos é uma multiplicação de propostas, e o autor vai recorrer sobretudo aos filmes para analisar a diluição que a *mise en scène* vai experimentar. Oliveira Jr. elenca alguns diretores deste período do cinema moderno. O autor considera essencial se deter sobre o estudo das obras de Jean Eustache, Maurice Pialat, Phillippe Garrel e o casal Straub-Huillet para entender posteriormente, o florescimento do “cinema de fluxo” contemporâneo.

A segunda parte do livro se inicia com a crise do cinema clássico e a passagem para o cinema moderno, na qual vemos sobretudo dois movimentos; por um lado de diretores que vão tensionar ao máximo os fios pelos qual exercem o controle sobre os elementos de sua cena e, no extremo oposto, aqueles que vão buscar afrouxar seus laços e deixar espaço para que a realidade invada lentamente o quadro. Cria-se, desta forma, um estiramento da *mise en scène* em dois sentidos opostos, com filmes que se colocavam acima e abaixo da linha da *mise en scène*.

“Instaura-se, então, uma crise da *mise en scène*. E essa crise não se limita a um dilema conceitual forjado pela crítica: a ideia de que a *mise en scène* em algum momento se tornou uma arte “impossível” repercute de maneira evidente nos filmes (...). Basicamente, portanto, aquela crise da *mise en scène* na passagem clássico-moderno engendrou duas tendências opostas: a de uma ultracomplexificação das técnicas de *mise en scène* (Ruiz, De Palma, Fassbinder, Syberberg, Wenders) e a de uma busca pelas formas de encenação mais brutas e imediatas (Garrel, Pialat, Eustache, Cassavetes).”
(OLIVEIRA JR., 2013, p. 89-90)

Esta crise que se instaura em relação à *mise en scène* tem sua origem, sobretudo, em uma perda da inocência. Tanto por parte de diretores, como por parte do público, como se o controle absoluto do universo estivesse em cheque. O clássico havia sido abalado, mas a *mise en scène* clássica ainda é um modelo forte demais para não ser sentido, mesmo nos filmes que o criticam e buscam dele fugir. Como em uma oposição dialética, o que se opõe, está sempre partindo de um modelo primeiro do qual quer se desvencilhar. Os diretores aqui analisados, embora partam de premissas bastante distintas e atinjam resultados igualmente díspares, têm em comum uma certa abertura e um certo respeito



pelo real. Que só se manifesta uma única vez. O momento de se filmar cada cena, cada *take* é único para eles e agir assim talvez seja de fato uma renúncia ao controle absoluto de cada elemento, ou, a constatação de que, talvez, ele nunca tenha existido.

Nos anos 1970/1980, esta crise vai se potencializar ao máximo, quando o cinema moderno também encontra seu desenvolvimento máximo seguido por seu esgotamento. A resposta a este esgotamento criativo se reflete no momento seguinte, 1980/1990. Oliveira Jr. aponta que os filmes feitos nesta época carregam a marca de filmes que vêm depois de alguma coisa.

“A forma que resulta desta constatação, portanto é uma forma tardia e, como tal, traz em si o peso da idade avançada do cinema. Peso que pode se manifestar como uma dificuldade (em última análise, dificuldade de inventar e rodar um único plano).” (OLIVEIRA JR., 2013, p. 122).

É o cinema maneirista, carregado de imagens de 2º grau, imagens que já remetem a outras imagens já vista anteriormente. Não existe nada que não tenha sido feito ou visto, o gesto de um ator, a composição de um plano. Tudo remete a uma acentuada dificuldade em se criar algo. A imagem aparece sempre como o eco de outros filmes e os diretores vão dialogar com esta consciência de que chegam depois de alguma coisa, tornando aparente em seus filmes esta dificuldade em se filmar, em se construir, que seja um único plano. Na tentativa de refazer à exaustão aquilo que já foi feito diversas vezes, o maneirista não refaz seu modelo, mas o desconstrói no exercício de sua repetição.

O reconhecimento do cinema desta época como um “cinema maneirista”, não surge por acaso e é aqui elencada por Oliveira Jr., dando continuidade à sua comparação entre a trajetória do cinema em sua curta existência e os movimentos que a pintura seguiu ao longo de séculos. O termo surge em um dossiê publicado em 1985 no *Cahiers du Cinéma* que se resume no pensamento de que “analogamente ao que ocorrera nas artes plásticas com o fim do Renascimento, o cinema vivia um momento maneirista.” (OLIVEIRA JR., 2013, p. 122).



Para o autor, o momento maneirista é o berço do surgimento do cinema de fluxo. Algumas dualidades são apontadas, como a oposição entre os pintores que acreditavam na expressão da cor, (que gera na composição a mescla de todas as formas em sua ausência de contorno) e aqueles que acreditavam no desenho, buscavam sua precisão, através do traço nítido. Ou ainda, o dualismo expresso em *Cartas sobre a educação estética da humanidade*, de Shiller, do impulso-forma, que tende a organizar o caos através de uma forma, e o impulso-sensível, ou impulso-matéria, que diz respeito à fruição das sensações, e a síntese destes dois impulsos, o impulso-lúdico, como a possibilidade de se experimentar o mundo através das sensações, mas criando para isso uma significação. Quanto ao cinema, esta dualidade se expressa na oposição entre cineastas que acreditam no plano, ou seja, a composição do quadro, na unidade básica de expressão e, por consequência, na montagem (ou a justaposição dos planos), e os cineastas que acreditam no fluxo das imagens, na captação do mundo através da sua aparência.

No final dos anos 1990, começam a aparecer filmes que parecem deixar em sua composição espaço para o que pode advir do mundo, em sua “captura aleatória de aparências mutáveis.” (OLIVEIRA JR., 2013, p. 135). Se o livro evoca e se detém na análise de cineastas do período do cinema moderno, é porque aqui encontramos certa semelhança no que diz respeito a uma preocupação que surge em se captar o mundo tal qual ele é. O cinema de fluxo parece ser, desta forma, a reação ao cinema maneirista, a uma complicação exacerbada do formalismo presente no cinema maneirista, como se o cinema pedisse pelo fim de amarras e contingências, desembocando em um cinema onde predomina o livre escoamento das imagens. E para isso, se volta para o mundo, do qual tenta apreender seu movimento.

Novamente aqui, sentimos que, ao longo das análises de filmes dos cineastas Hou Hsiao-Hsien, Gus Van Sant, Lucrécia Martel, Apichapong Weerasethakul, Claire Denis, Philippe Grandrieux, entre outros menos presentes, quanto mais a *mise en scène* se dilui, mais difícil se torna o embate do crítico em definir este objeto fílmico. Mais uma vez é necessário se debruçar sobre os filmes para poder falar de suas particularidades e tentar, através destas enxergar um movimento comum.



Oliveira Jr. nos dá uma possível apreensão para o cinema de fluxo a partir destes elementos presentes na maioria deles. Pode-se dizer que, de modo geral, não existe um conflito ou um drama aparente. Os fatos simplesmente têm lugar. Não estamos no campo da dialética em que os fatos são precedidos por causas e tornam-se deles as consequências. “O drama se constitui, quase que na sua própria ausência, diluído na correnteza de situações.” (OLIVEIRA JR, 2013, p. 148). Este cinema nasce de um “pacto com a contemplação parcimoniosa do mundo.” (OLIVEIRA JR., 2013, p. 148).

“No lugar da densidade psicológica, enxertam-se blocos de afetos, fragmentos de vida sem significados fechados, uma primazia do sensorial e do corpóreo em detrimento da psicologia e do discurso. Filmes sem clímax, sem oscilação dramática, marcando uma certa indiferença ao tempo à passagem dos fatos. Mais importante que o encadeamento das ações é a invenção de uma “nova rítmica do olhar”, é criar a sensação mais que o sentido.” (OLIVEIRA JR, 2013, p. 147).

À busca pela estruturação do cinema clássico, se opõe este cinema que parece se volatilizar. Se o cinema clássico estava para a pintura renascentista, Oliveira Jr. coloca o cinema de fluxo como o equivalente ao barroco. Não no que tange aos excessos deste estilo. Ao contrário, na dificuldade em que a forma barroca tem de se estabelecer, na sua ausência de contornos. O cinema de fluxo seria aquele que se exprime por um escoamento de uma forma em outra.

Daí a dificuldade de colocar o conceito forjado nos anos 1950 como um decalque sobre este cinema atual e acreditar que os contornos serão os mesmos. Se existe *mise en scène* nestes filmes, esta faz parte de um questionamento deste conceito. Oliveira Jr. conclui, no entanto, que, por outro lado, não podemos abandonar completamente o conceito. Trata-se de um “parâmetro ao qual sempre é preciso voltar de tempos em tempos – um conceito fundamental do cinema.” (OLIVEIRA JR, 2013, Pg. 207). É, portanto, premente problematizá-la quando confrontada a filmes que apresentam tamanha fluidez. “É possível, de fato, que o reinvestimento de interesse na *mise en scène*, passados 50 anos desde sua consagração no



vocabulário crítico dos *Cahiers*, esteja relacionado à percepção de que ela se tornou uma arte rara, quase inencontrável, daí a necessidade de redescobrir seu segredo” (OLIVEIRA JR., 2013, p. 206).