



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**

**FACULDADE DE COMUNICAÇÃO**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA  
CONTEMPORÂNEAS**

**LEANDRO AFONSO GUIMARÃES**

*AMOR AO PLANO E AMOR AO MUNDO  
UM ESTUDO DA MISE-EN-SCÈNE EM NA CIDADE DE SYLVIA*

**SALVADOR-BA  
2017**

LEANDRO AFONSO GUIMARÃES

*AMOR AO PLANO E AMOR AO MUNDO*  
UM ESTUDO DA *MISE-EN-SCÈNE* EM *NA CIDADE DE SYLVIA*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Orientador: Prof. Dr. Guilherme Maia de Jesus

SALVADOR-BA  
2017

Sistema de Bibliotecas da Ufba

AF257 Afonso Guimarães, Leandro  
*Amor ao Plano e Amor ao Mundo: um estudo da mise-en-scène em Na Cidade de Sylvia.* / Leandro Afonso Guimarães. – Salvador-BA, 2017.  
128 f. : il.

Orientador: Guilherme Maia de Jesus.  
Dissertação (Mestrado – Comunicação e Cultura Contemporâneas) –  
Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Comunicação, 2017.

1. Cinema. 2. Na Cidade de Sylvia (Filme). 3. José Luis Guerín. 4. Análise Fílmica. 5. Mise-en-scène. I. Maia de Jesus, Guilherme. II. Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Comunicação. III. *Amor ao Plano e Amor ao Mundo: um estudo da mise-en-scène em Na Cidade de Sylvia.*

## AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Guilherme Maia, pela acolhida, pela atenção, pelo rigor e, ocasionalmente, pelo humor trazido às discussões.

Aos professores da pós-graduação, especialmente Giovandro Ferreira, José Serafim, Mahomed Bamba (*in memoriam*), Maria Celeste Wanner e Regina Gomes, cada um com sua parcela de colaboração à pesquisa e à formação deste pesquisador.

Aos colegas do grupo de pesquisa do Laboratório de Análise Fílmica, pelas discussões enriquecedoras e pelas contribuições feitas à pesquisa.

Aos amigos Rafael Carvalho, Roberto Cotta e Saul Mendez Filho, pelas ideias e críticas compartilhadas durante a gestação do projeto.

À Capes, pela bolsa, sem a qual o trabalho não seria possível.

A pai, mãe, irmão, irmã, tias, tios, primas, primos e afins: uma das desvantagens de família grande é que, para citar todos, ou mesmo para citar os mais presentes, seria necessário o espaço de uma outra dissertação.

## RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo analisar a *mise-en-scène* no filme *Na Cidade de Sylvia* (*En la Ciudad de Sylvia*, Espanha/ França, 2007), de José Luis Guerín, e mostrar de que forma a obra se apoia em duas escolas de encenação antagônicas. De um lado, há uma raiz ligada a um ideal de Alfred Hitchcock, com uma superioridade do cálculo sobre o aleatório, do criador sobre a criatura. Do outro, há uma raiz que se conecta a Roberto Rossellini, com uma crença maior na realidade que na imagem, preferindo uma contemplação do mundo a um firme controle sobre ele.

O trabalho faz uma breve retrospectiva histórica do termo *mise-en-scène*, desde a sua origem teatral até os seus elementos e conceitos quando exportados ao cinema, com base em autores como Bordwell (2008), Aumont (2008) e Oliveira Jr. (2013). Expostos os componentes e as possíveis definições de *mise-en-scène*, parte-se para a apreciação crítica da obra, utilizando-se de métodos defendidos por Aumont e Marie (1990) e Casetti e Di Chio (1991). Trabalha-se com a descrição e a interpretação, com uma decomposição que se transforma em recomposição e, por fim, em análise filmica.

Esta investigação começa nos longas de Guerín realizados entre 1984 e 2007, antes de um mergulho analítico mais aprofundado em *Na Cidade de Sylvia*. Dentro desta pesquisa, observa-se que os primeiros filmes do diretor apresentam características de duas escolas de encenação opostas, mas eles têm peculiaridades que os afastam do objeto de estudo principal. Como hipótese dominante, nota-se que em *Na Cidade de Sylvia* há uma confluência harmônica dessas duas bases antagônicas. O *amor ao plano*, como elemento principal da *mise-en-scène* a ser meticulosamente composto e como planejamento a ser executado, aparece aliado a um *amor ao mundo*, a uma confiança de que a realidade já é interessante o suficiente sem sofrer grandes interferências do diretor.

**Palavras-chave:** *Mise-en-scène*; *Na Cidade de Sylvia*; José Luis Guerín; Análise filmica.

## ABSTRACT

This dissertation aims to analyze the *mise-en-scène* in the film *In the City of Sylvia* (*En La Ciudad de Sylvia*, Spain/ France, 2007), by José Luis Guerín, and show in which way the piece is based in two antagonistic film direction schools. On one side, there's the school whose root is linked to Alfred Hitchcock, with the superiority of the calculation over the random, of the creator over the creature. On the other side, there's a school whose root is connected to Roberto Rossellini, with a larger belief in the reality rather than the image, preferring a contemplation of the world rather than a control of it.

The work makes a brief retrospective of the term *mise-en-scène*, since its theatrical origin until its elements and concepts when exported to the cinema, based on authors like Bordwell (2008), Aumont (2008) and Oliveira Jr. (2013). Once exposed the components and the possible definitions of *mise-en-scène*, it is started a critical appreciation of the piece, using methods defended by Aumont and Marie (1990) and Casetti and Di Chio (1991). It works with the description and the interpretation, with a decomposition that becomes a recomposition and, eventually, film analysis.

This investigation starts on the features by Guerín finished between 1984 and 2007, before a more analytical immersion in *In the City of Sylvia*. Within this research, it is observed that the first films of the director present characteristics of the two opposite schools of film direction, but they have peculiarities that deviate themselves from the main study object. As the dominating hypothesis, it is noticed that in *In the City of Sylvia* there's a harmonic confluence of the two antagonistic bases. The *love for the plan*, as the main element of the *mise-en-scène* to be meticulously composed and as planning to be executed, appears allied to a *love for the world*, to a confidence that reality is already interesting enough without suffering great interference from the director.

**Keywords:** *Mise-en-scène*; *In the City of Sylvia*; José Luis Guerín; Film analysis.

## LISTA DE FOTOGRAMAS

### ***OS MOTIVOS DE BERTA (1984)***

- Fotogramas 1-4:** Primeiro o mundo, depois Berta com seu cotidiano e trivialidades ..... 44-45
- Fotogramas 5-8:** Atos prosaicos ganham atenção da *mise-en-scène* ao longo do filme ..... 45-46
- Fotogramas 9-10:** Berta brincar com um sapo e urinar são ações relevantes ao longa ..... 46
- Fotogramas 11-13:** Para Berta, o suicídio e o plano final remetem à mesma pessoa ..... 47

### ***INNISFREE (1990)***

- Fotogramas 14-16:** A ausência-presença de John Ford é captada de diferentes formas ..... 50
- Fotogramas 17-18:** *Innisfree* (1990) aborda a cinefilia e a memória ligada ao cinema ..... 51
- Fotogramas 19-21:** John Wayne arremessa chapéu que é “recolhido” 37 anos depois ..... 52

### ***TREM DE SOMBRAS (1997)***

- Fotogramas 22-23:** Um homem com uma câmera some da cena, sem razão aparente ..... 53-54
- Fotogramas 24-25:** Guerin manipula as imagens originalmente filmadas por Fleury ..... 55
- Fotogramas 26-29:** A cena revela, aos poucos, graças a diferentes formas de encenar ..... 56
- Fotogramas 30-31:** Na impossibilidade de parar o tempo, pausa-se o movimento ..... 57
- Fotogramas 32-33:** Enquanto Fleury é *reencenado*, a cidade nos arredores segue sua rotina .... 58

### ***EM CONSTRUÇÃO (2001)***

- Fotogramas 34-35:** A abertura é também o aviso da *crônica de uma morte anunciada* ..... 60
- Fotogramas 36-37:** Um homem critica Barcelona, comparando-a a outras cidades ..... 60-61
- Fotogramas 38-42:** Enquanto uma possível necrópole é descoberta, um flerte se esvai ..... 62
- Fotogramas 43-44:** O contraste entre o novo imóvel, as preocupações e a vizinhança ..... 62-63
- Fotogramas 45-50:** Memórias e olhares, impressos em concreto, são destruídos ..... 63
- Fotogramas 51-52:** O “pôr-em-cena” tratado, aqui, como um “pôr-em-situação” ..... 64

### ***UMAS FOTOS NA CIDADE DE SYLVIA (2007)***

- Fotogramas 53-56:** Uma primeira possível Sylvia, seguida de outra que atrai o olhar ..... 67
- Fotogramas 57-58:** O *ti amo Laura* de *Umás Fotos...* será revisitado em Estrasburgo ..... 68
- Fotogramas 59-60:** De homem, mulher e desenho para um homem e uma imagem ..... 68-69
- Fotogramas 61-64:** Imagens, situações e personagem que se repetem em *NCDS* ..... 69-70

## NA CIDADE DE SYLVIA (2007)

<b>Fotogramas 65-66:</b> A apresentação é lenta e não nos mostra o que ele desenha .....	72
<b>Fotograma 67:</b> À esquerda, a pintura de Balthus; à direita, <i>Na Cidade de Sylvia</i> .....	73-74
<b>Fotogramas 68-71:</b> Início da “segunda noite” quadro a quadro, já com plano- <i>tableau</i> .....	76
<b>Fotogramas 72-73:</b> Pelo enquadramento, podemos deduzir uma relação entre os dois .....	77
<b>Fotogramas 74-77:</b> Entorno coreografado e uma composição meticulosa dos quadros .....	78
<b>Fotogramas 78-79:</b> Agora a certeza que dividem mesa, para onde volta o vendedor .....	79
<b>Fotogramas 80-81:</b> A garçonete com o seu grande talento para pequenos erros .....	79-80
<b>Fotogramas 82-83:</b> Outra vez, a mudança de foco e o plano calculado ao milímetro .....	80
<b>Fotogramas 84-89:</b> Graças a pombo, ele <i>descobre</i> uma outra que levará à sua busca .....	82
<b>Fotogramas 90-93:</b> <i>Umás Fotos na Cidade de Sylvia e Na Cidade de Sylvia</i> .....	82-83
<b>Fotogramas 94-101:</b> As muito sutis mudanças de enquadramento e foco até... Sylvie? .....	84-85
<b>Fotogramas 102-103:</b> A distância vai diminuindo até o momento em que celular toca .....	85-86
<b>Fotogramas 104-105:</b> O recorrente vendedor de flores simultâneo aos protagonistas .....	87
<b>Fotogramas 106-109:</b> <i>Ti amo Laura</i> é a inspiração para o fabricado <i>Laure Je T'aime</i> .....	88
<b>Fotogramas 110-111:</b> Outra vez o complexo jogo com profundidade, reflexo e vidros .....	89
<b>Fotogramas 112-113:</b> Eles se conheceram ou não no bar <i>Les Aviateurs</i> há seis anos? .....	90
<b>Fotogramas 114-117:</b> O sinal de silêncio ( <i>mise-en-geste?</i> ) transformado em matéria .....	91
<b>Fotogramas 118-120:</b> Plano- <i>tableau</i> que, no caso, também remete às artes plásticas .....	92-93
<b>Fotogramas 121-122:</b> Ainda na mesma cena, a crença na força da duração do plano .....	94
<b>Fotogramas 123-124:</b> O fitar e o desejo são correspondidos, sem que se recorra à fala .....	95
<b>Fotogramas 125-128:</b> O vendedor de flores, o ambulante, e os <i>Laure Je T'aime</i> ... ..	96
<b>Fotogramas 129-130:</b> Profundidade, vidros, impressão e decepção emolduradas .....	97
<b>Fotogramas 131-132:</b> O regresso da personagem e de <i>pintura</i> com vidro e reflexos .....	98
<b>Fotogramas 133-136:</b> Instantes transformados em matéria física, no caso, o papel .....	98-99
<b>Fotogramas 137-138:</b> Quando um protocolar beijo de adeus emana lembranças .....	99-100
<b>Fotogramas 139-140:</b> O vento como um ato que merece atenção da <i>mise-en-scène</i> .....	100
<b>Fotogramas 141-142:</b> A imagem de Sylvie reaparecendo, rapidamente, com o trem .....	100-101
<b>Fotogramas 143-144:</b> Uma imagem que aparece e se esvai à revelia, como o tranvia .....	101
<b>Fotogramas 145-146:</b> Impressão, aproximação e dúvida se vão com o movimento .....	102
<b>Fotogramas 147-148:</b> Antes, com (a suposta) Sylvie. Agora, sem ela, a cidade segue .....	102



## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	10
Informações e desinformações sobre o início de uma carreira .....	10
Sylvias .....	13
Bases para análise .....	15
<b>1. MISE-EN-SCÈNE: BREVE HISTÓRIA COM ELEMENTOS, CONCEITOS E ESCOLAS .....</b>	<b>19</b>
1.1 Origem: contemporânea do melodrama .....	19
1.2 Exportação: chegada no cinema .....	21
1.3 Elementos e especificidades .....	23
1.4 Conceitos .....	26
1.5 Os dois polos .....	28
1.6 <i>Amor ao mundo</i> .....	31
1.7 <i>Amor ao plano</i> .....	37
<b>2. EXPERIMENTANDO POSSIBILIDADES: OS PRIMEIROS LONGAS DE GUERÍN (1984-2007) .....</b>	<b>42</b>
2.1 <i>Os Motivos de Berta</i> : um filme destoante de sua época .....	42
2.2 <i>Innisfree</i> : cinefilia filmada .....	47
2.3 <i>Trem de Sombras</i> : o documental com o maneirismo .....	52
2.4 <i>Em Construção</i> : a <i>puesta-en-situación</i> .....	59
2.5 <i>Um as Fotos na Cidade de Sylvia</i> : o ensaio .....	65
<b>3. SYLVIAS QUE (NÃO) CONHECEMOS: A MISE-EN-SCÈNE EM NA CIDADE DE SYLVIA .....</b>	<b>71</b>
3.1 O primeiro acidente calculado .....	71
3.2 Cotidiano coreografado e milimetricamente emoldurado .....	75
3.3 O pombo como ponto de virada .....	81
3.4 <i>Les Aviateurs</i> .....	90
3.5 Laura (ou seria Sylvia?), te amo .....	95
3.6 Comunicação: <i>Deus na natureza</i> e <i>Deus na mise-en-scène</i> .....	100
3.7 Hitchcock <i>com</i> Rossellini .....	103

<b>CONCLUSÃO .....</b>	<b>109</b>
<b>O desejo pelo impossível .....</b>	<b>111</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>116</b>
<b>LONGAS DE JOSÉ LUIS GUERÍN – ORDEM CRONOLÓGICA .....</b>	<b>120</b>
<b>ANEXO: ENTREVISTA COM JOSÉ LUIS GUERÍN .....</b>	<b>121</b>

## INTRODUÇÃO

### Informações e desinformações sobre o início de uma carreira

Nascido em 1960, em Barcelona, José Luis Guerín filmou seu primeiro longa aos 23 anos, e logo o currículo de *Os Motivos de Berta* (*Los Motivos de Berta... fantasía de pubertad*, 1984) estava carimbado com o Festival de Berlim. Porém, apesar de diretor precoce, sua velocidade de produção e distribuição é moderada. Após realizar o curta *Souvenir* (*idem*, 1986), apenas em 1988 ele começou a filmar *Innisfree* (*idem*, 1990), finalizado dois anos mais tarde. Seu terceiro longa veio em 1997, com *Trem de Sombras* (*Tren de Sombras*), e o quarto em 2001, com *Em Construção* (*En Construcción*), sem nenhum equivalente em metragem até 2006. Ou seja, nos primeiros 22 anos de sua carreira, tendo como base a estreia oficial, Guerín lançou apenas quatro longas. Esses quatro longas, assim como os que vieram depois, circularam em grandes festivais, mas, curiosa e inexplicavelmente, muito disso não está catalogado no *Internet Movie Database* (IMDB), principal banco de dados *online* de cinema no mundo.

No princípio da filmografia de Guerín, praticamente não há registros de curtas metragens. Em nossa pesquisa, uma das raras referências encontradas é no *Ministerio de Educación, Cultura y Deporte* da Espanha, à época *Ministerio de Cultura*. Na ficha de *Guest* (*idem*, 2010), constam *Memórias de uma paisagem* (*Memorias de un paisaje*, 1979) e *Natureza Morta* (*Naturaleza Muerta*, 1981)<sup>1</sup>. No que diz respeito a seus primeiros longas, se o Festival de Berlim exibiu *Os Motivos de Berta*, o Festival de Cannes acolheu *Innisfree* e *Trem de Sombras*<sup>2</sup>. Mas nenhuma dessas três seleções está nas fichas dos filmes no IMDB<sup>3</sup>. Uma justificativa plausível seria o fato de Guerín ser um diretor com “apenas” três filmes relativamente bem avaliados, mas suas duas obras seguintes foram recebidas em festivais de um nível semelhante, com as principais seleções devidamente catalogadas. *Em Construção* (2001) recebeu o Goya – maior honraria do cinema espanhol – de melhor documentário, além de três prêmios no festival de San Sebastián. *Na Cidade de Sylvia* (*En La Ciudad de Sylvia*, 2007) esteve na seleção oficial do Festival de Veneza<sup>4</sup>. A ideia não é desvendar a razão para o

<sup>1</sup> <http://catalogocine.mcu.es/comun/bases/cine/Anuarios/2010/P78208.pdf>.

<sup>2</sup> *Innisfree* na *Um Certo Olhar*: <http://www.festival-cannes.fr/pt/archives/ficheFilm/id/48d8699f-f6c9-4f0f-bfce-14a9c9cbf48d/year/1990.html>. *Trem de Sombras* na *Quinzena dos Realizadores*: [http://www.quinzaine-realisateur.com/qz\\_film/Tren-de-Sombras/](http://www.quinzaine-realisateur.com/qz_film/Tren-de-Sombras/).

<sup>3</sup> Todas as informações obtidas em *sites* foram tomadas e conferidas no momento em que a dissertação é finalizada: fevereiro de 2017.

<sup>4</sup> Cf. *Os Motivos de Berta* (1984): <http://www.imdb.com/title/tt0085966/awards>. *Innisfree* (1990): <http://www.imdb.com/title/tt0099845/awards>. *Trem de Sombras* (1997): <http://www.imdb.com/title/tt0120371/awards>. *Em Construção* (2001): <http://www.imdb.com/title/tt0290591/awards>. *Na Cidade de Sylvia* (2007): <http://www.imdb.com/title/tt0809425/awards>.

desencontro de informações, o que desviaria o foco da análise, e sim reconhecer o fato como um dos motores da pesquisa. Até no IMDB, que pode ter fãs, críticos, investigadores e os próprios cineastas atualizando as páginas dos filmes (com sugestões que depois passam pelo crivo do *site*), a carreira de Guerin se mostra incompleta. Mesmo dentro de uma certa cinefilia, ele não é dos diretores mais populares, e uma breve pesquisa a respeito da trajetória de cada um dos seus filmes leva a informações no mínimo curiosas.

*Os Motivos de Berta*, por exemplo, não sabe exatamente quando nasceu. Há fontes que o tratam como de 1983, 1984 e 1985. Ao final de sua projeção, como crédito derradeiro, aparece “Melque 1983”, numa referência ao ano e à cidade onde o filme foi rodado. Os *sites Sensacine* e o *Film Affinity España*, entre outros, o consideram de 1985, ano da exibição no Festival de Berlim. O mesmo vale para o livro *A Companion to Spanish Cinema* (BENTLEY, 2008, p. 273) e para uma outra publicação cuja capa inclusive é uma imagem de *Na Cidade de Sylvia: Cinema At the Edges: New Encounters with Julio Medem, Bigas Luna and José Luis Guerin* (LOXHAM, 2014, p. 5). Já Festivais como o de Roterdã e o de La Rochelle, assim como a tradicional revista francesa *Premiere* e um cuidadoso mapeamento alemão de filmes espanhóis, consideram a obra de 1983. No Brasil, o Instituto Moreira Salles (IMS), o primeiro a fazer uma retrospectiva no país com todos os longas do diretor, se confunde num mesmo link: o filme aparece ora de 1983, ora de 1984<sup>5</sup>. Poderíamos ir além, estendendo a apuração a outros blogs ou *sites*, mas preferimos nos ater aos fatos mais concretos a que tivemos acesso: do *El País*, da revista *Undercurrent* e da *Filmoteca Española*. O diário espanhol nos informa, em matéria de julho de 1983, que o filme acabara de encerrar suas filmagens (SANTA CECÍLIA, 1983). Na revista *Undercurrent*, organizada pela FIPRESCI<sup>6</sup>, Miguel Marías conta ter sido abordado em 1983, por telefone. “Um jovem de quem nunca tinha ouvido falar chamado José Luis Guerin, 23 anos, e que vivia em Barcelona, teria algum tipo de pré-estreia de seu primeiro longa-metragem em Madrid, e queria que eu o apresentasse” (MARIAS, 2006). Não parece haver dúvidas que o filme foi *gestado* em 1983. Por outro lado, a Filmoteca, relacionada ao *Ministerio de Educación, Cultura e Deporte*

<sup>5</sup> *European Film Network* (1983): <http://www.europeanfilmnetwork.de/pdf/span-t.pdf>. Festival de La Rochelle (1983): <http://archives.festival-larochelle.org/los-motivos-de-bertha>. Festival de Roterdã (1983): <https://iffr.com/en/persons/jos%C3%A9-luis-guer%C3%A9n>. *Premiere* (1983): <http://www.premiere.fr/film/Los-Motivos-de-Berta>. *Film Affinity España*: <http://www.filmaffinity.com/es/film946993.html>. *Sensacine* (1985): <http://www.sensacine.com/peliculas/pelicula-139500/>. IMS (1984/1983): <http://ims.com.br/ims/visite/mostra/guerin-o-espectador-cineasta>.

<sup>6</sup> FIPRESCI: Federação Internacional de Críticos de Cinema (em francês, *Fédération Internationale de la Presse Cinématographique*).

(MECD)<sup>7</sup> do governo da Espanha, tem a obra catalogada em 1984, mesmo ano do filme no IMDB. Assim, para esta pesquisa, consideramos *Os Motivos de Berta* um filme de 1984.

Segundo longa de Guerin, *Innisfree* é batizado com o nome do local onde John Ford filmou *Depois do Vendaval* (*The Quiet Man*, 1952) e consta com quatro prêmios no IMDB. Embora a omissão da passagem do filme por Cannes siga sendo um mistério, dois desses prêmios chamam nossa atenção. O primeiro é dado pelo CEC, Círculo de Escritores Cinematográficos, criado em 1945 “para a defesa e divulgação da arte cinematográfica” e que, desde a sua fundação, premia o que julga como a excelência do cinema espanhol a cada ano<sup>8</sup>. Em 1990, a honraria de melhor filme coube a *Innisfree* (1990)<sup>9</sup>. Em 1991, reconhecimento equivalente veio da *Fotogramas del Plata*, prêmio criado em 1951 pela revista *Fotogramas*, de 1946. Tão ou mais importante que a revista e a sua longevidade, contudo, é o fato de *Innisfree* ter dividido o prêmio de melhor filme espanhol com *Boom-Boom* (*idem*, 1990), de Rosa Vergés, e com *Ata-me* (*¡Átame!*, 1989), de Pedro Almodóvar.

Analisando o rumo que as duas carreiras tomaram, é no mínimo inusitado visualizar Guerin dividindo um prêmio com Almodóvar. Se por um lado o diretor de *Ata-me* (1989) obteve uma abrangência internacional de tal magnitude que pode ser visto como uma espécie de *commodity* do mundo hispânico, Guerin segue pouco celebrado. O realizador de *Na Cidade de Sylvia* não é, até o momento, um diretor com grande alcance popular. A reação a seu longa subsequente, *Trem de Sombras* (1997), inclusive pode ser vista como um exemplo do quão enigmático e dificilmente classificável pode ser o seu cinema.

O filme foi exibido no Festival de Cannes, no mesmo ano e na mesma sessão – *Quinzena dos Realizadores* – de longas dirigidos por nomes como Bruno Dumont, Naomi Kawase e seu compatriota David Trueba<sup>10</sup>. No entanto, o que mais pode confundir, ou mesmo atrair, um olhar desavisado, são as outras seleções. *Trem de Sombras* tem uma chave claramente documental, é classificado pelo IMDB como drama, tem na sua sinopse a descrição de experimental<sup>11</sup>, e conquistou o “Grande Prêmio de Filme de Fantasia Europeu” no Fantasporto. No Festival de Sitges, ele obteve um prêmio homônimo. Os dois eventos são direcionados ao cinema fantástico, que nesses casos acaba abrangendo a fantasia, o horror, o suspense e a ficção científica. A título de curiosidade, e para ilustrar o quão insólito o ligeiramente documental *Trem de Sombras* é, no mesmo ano e no mesmo festival em Sitges

<sup>7</sup> Pesquisa feita em: <http://catalogos.meecd.es/RAFI/filmotecaopac/>

<sup>8</sup> <http://www.cinecec.com/historia/historia.htm>

<sup>9</sup> <http://www.cinecec.com/EDITOR/premios/palmares/1990.htm>

<sup>10</sup> [http://www.quinzaine-realisateur.com/qz\\_an/1997/?pg=3](http://www.quinzaine-realisateur.com/qz_an/1997/?pg=3)

<sup>11</sup> <http://www.imdb.com/title/tt0120371/>

foi premiado *Bound* (1997)<sup>12</sup>, das irmãs Wachowski: aquelas que, um par de anos mais tarde, realizaram *Matrix* (1999).

Quatro anos depois de *Trem de Sombras*, e após três anos de filmagens, Guerín lança o primeiro longa rodado em sua cidade natal, Barcelona. *Em Construção* (2001), dentro da filmografia do diretor até aquele momento, é o exemplar mais próximo de um documentário clássico. Tendo o IMDB como base, é também sua obra com mais *títulos*: 11 prêmios e 3 indicações<sup>13</sup>. Em 2002, foi laureado com o *Fotogramas del Plata* de melhor filme, além de receber três prêmios no Festival de San Sebastián, em 2001: FIPRESCI, CEC e um Prêmio Especial, “porque é uma história que toca muitos aspectos da vida no Estado espanhol hoje, narrada com um talento cinematográfico original”<sup>14</sup>. Daí até *Na Cidade de Sylvia*, há um hiato de seis anos, dentro do qual Guerín seguiu fotografando, filmando, experimentando, diríamos até aperfeiçoando o filme que analisamos.

## Sylvias

O IMDB mostra três curtas relacionados ao nosso *corpus* principal e de difícil encontro para visualização. *Tren Estrasburgo: Paris* (2006, 1min), *Mujer esperando al tranvia* (2006, 3min) e *En la ciudad de Lotte* (2007, 7min). Há também um documentário, *Umás Fotos na cidade de Sylvia* (*Unas fotos en la ciudad de Sylvia*, 2007, 67min). No IMDB, os quatro aparecem sem nenhum festival entre as exibições. Os dois primeiros, entretanto, já trazem no elenco a atriz principal de *Na Cidade de Sylvia* (2007), Pilar López de Ayala, *En la ciudad de Lotte* é um curta quase homônimo ao longa *En la ciudad de Sylvia*, e *Umás Fotos...* é uma espécie de ensaio visual para a obra que investigamos. Todos estes filmes estão conectados, mas também se relacionam a um método que Guerín já tinha posto em prática no seu primeiro filme. “Havia rodado um curta metragem em 16mm, muito horrível (...), que tratava de uma menina em bicicleta e localizado na mesma paisagem. E desde então estava pensando num filme como *Os Motivos de Berta*” (GUERÍN, 1985). Em *Na Cidade de Sylvia*, como em *Os Motivos de Berta*, há uma obra prévia que posteriormente é revisitada, alongada e lapidada. No caso do nosso objeto de estudo, Mariás diz ter assistido a uma “planta fotográfica” para o que, adiante, se tornou *Na Cidade de Sylvia*.

(...) 2005 resultou, para mim, numa safra muito pobre, apesar das opiniões oficiais, corporativas e complacentes expressas por boa parte dos críticos e cineastas, e do deprimente sucesso de público de alguns dos piores. E, muito apropriadamente, o melhor filme do ano não existe.

<sup>12</sup> <http://www.fantasporto.com/premiados>

<sup>13</sup> [www.imdb.com/title/tt0290591/awards](http://www.imdb.com/title/tt0290591/awards)

<sup>14</sup> [http://www.sansebastianfestival.com/2001/premios\\_y\\_jurados/premios/1/96/es](http://www.sansebastianfestival.com/2001/premios_y_jurados/premios/1/96/es)

É claro, ele existe, uma vez que já o vi por onze vezes, em três diferentes versões até agora. Mas ele não tem nenhuma existência oficial ou administrativa: o Ministério da Cultura não sabe a seu respeito, não o "revisou" ou "registrou", e portanto, não aparecerá no catálogo do Cinema Espanhol: 2005. Nunca foi exibido publicamente. Por insistência minha, Guerín o mostrou em sessões privadas a um punhado de amigos, e tem, até agora, recusado que qualquer pessoa ligada a festivais o veja. Tudo isso sob a dúbia afirmação de que não é exatamente um filme, mas apenas uma espécie de "planta fotográfica" para um futuro longa-metragem, programado para ser rodado em película de 35mm (ao invés da câmera de vídeo digital pequena e de baixa definição e, pelo menos em parte, com uma câmera fotográfica digital), em cores (o "protótipo" é em preto-e-branco, uma vez que Guerín o de-saturou completamente), com diálogos, ruídos e música (ao invés de ser absolutamente silencioso, que eu sinto que é como deveria permanecer), sem intertítulos (considerando que é um filme para ser lido, e é parte vital de sua experiência ver as palavras aparecendo na tela, como em alguns dos últimos filmes de Godard), e com completo e normal movimento (na verdade, parece quase um *La Jetée* em longa duração, já que a maior parte de suas imagens são fotografias; existe apenas, ocasionalmente, alguns movimentos ligeiros, breves e bastante hesitantes, um pouco como alguns filmes de Godard começando com *Sauve qui peut [La vie]*) (MARÍAS, 2006).

Estamos em 2005, dois anos antes de *Umas Fotos...* ser oficialmente lançado e ele já tinha sido visto, por alguém que não o diretor, 11 vezes e em três versões diferentes. Essas versões fascinaram Mariás, mas o corte final não figurou em nenhum grande festival. Verdade seja dita, *Umas Fotos...* às vezes sequer é considerado um longa. Talvez pela duração, talvez pela radicalidade estética, 67 minutos de fotos com a banda sonora completamente vazia, talvez pela finalização simultânea a um filme semelhante com imagens em movimento, som, ruído e música, que é o caso de *Na Cidade de Sylvia*. Se por um lado o IMDB o reconhece como um documentário, a ficha de *Guest* (2010) no *Ministerio de Cultura*, uma das únicas a listar até dois curtas metragens anteriores a *Os Motivos de Berta*, não cataloga *Umas Fotos...* dentro da carreira de Guerín.

Lançado no mesmo 2007, *Na Cidade de Sylvia* esteve na seleção oficial do Festival de Veneza, no ano em que o Leão de Ouro foi para *Desejo, Perigo (Sè, Jiè, 2007)*, de Ang Lee. Assim, é possível afirmar que Guerín, no quinto longa, completou o que informalmente é conhecido como uma santíssima trindade dos grandes festivais: Berlim, Cannes e Veneza. Com *Na Cidade de Sylvia*, nossa hipótese dominante é que ele consegue mesclar elementos presentes em sua filmografia, ao mesmo tempo em que atinge um complexo nível de encenação que os seus trabalhos anteriores não foram capazes de – nem buscavam – alcançar. “Antes de tudo um filme arquitetado sob a égide do olhar” (MELLO, 2011, p. 145), *Na Cidade de Sylvia* tem um claro parentesco “com *Um Corpo que Cai* de Hitchcock, mas com a

possível exceção de Chris Marker, ninguém o reimaginou com tamanho cuidado e inteligência” (FURTADO, 2008)<sup>15</sup>.

Seus longas seguintes, *Guest* (2012) e *A Academia das Musas (La academia de las musas, 2015)*<sup>16</sup>, o último finalizado já com esta dissertação sendo escrita, continuaram com boas recepções. O primeiro foi o único filme espanhol exibido em Toronto, Veneza e San Sebastián<sup>17</sup>, enquanto *A Academia das Musas* foi selecionado para, entre outros festivais, Locarno, Roterdã, Mar del Plata, Cartagena, CPH:DOX, Rio e BAFICI<sup>18</sup>. Ambos os filmes, porém, fogem do tom de *Na Cidade de Sylvia*. O primeiro é um documentário e o segundo tem uma encenação completamente distinta da do objeto de análise, o que acaba fortalecendo nossa ideia: ainda que seus longas seguintes tenham méritos, quando se trata do nosso foco de análise, de *mise-en-scène*<sup>19</sup>, *Na Cidade de Sylvia* é a melhor opção para um estudo de caso.

A narrativa é simples e o filme extremamente silencioso: nos 82 minutos de projeção, pode-se afirmar que existe só um diálogo relevante à trama. Ademais, esse diálogo dura apenas sete minutos e traz mais dúvidas que certezas. A fala ocupa menos de 10% de *Na Cidade de Sylvia* e pouco conclui. Chegamos a ficar 22 minutos sem escutar nenhuma conversa inteligível, e nos últimos 26 minutos o protagonista não profere nenhuma palavra. A atenção é mantida muito menos pela fábula que pelo *pôr-em-cena*.

### Bases para análise

Expostas as motivações do trabalho, defendemos que *Na Cidade de Sylvia* dialoga, em quase todas as cenas e simultaneamente, com duas escolas de encenação<sup>20</sup> antagônicas. Na pesquisa, ressaltamos que há duas escolas dominantes de *mise-en-scène* e que os filmes e diretores tendem a escolher sempre uma delas. De um lado, há uma influência clássica, ligada aos estúdios estadunidenses, ao controle e ao planejamento da encenação, a uma crença no homem como responsável-mor pela criação. De outro, existe “a confiança no mundo como reserva do maravilhoso: a poesia, o maravilhoso, não são produzidos pelo artista nem pela

<sup>15</sup> Um homem não consegue esquecer a imagem-memória de uma mulher do passado. Este é o motor da trama de, entre outros, *Um Corpo que Cai (Vertigo, 1958, Alfred Hitchcock)*, *La Jetée (idem, 1962, Chris Marker)* e *Na Cidade de Sylvia*.

<sup>16</sup> Sem incluir o longa *Correspondencias: Jonas Mekas – J. L. Guerin* (2011), no qual Guerin e Mekas trocam espécies de vídeo-cartas. O filme ficou fora de nosso *corpus* por ter direção compartilhada.

<sup>17</sup> <http://www.panoramaaudiovisual.com/2010/08/19/guest-de-jose-luis-guerin-unico-film-espanol-en-venecia-toronto-y-san-sebastian/>

<sup>18</sup> <http://www.catalanfilmsdb.cat/es/producciones/ficcion-largometraje/la-academia-de-las-musas/5870/>

<sup>19</sup> Quando citação, respeitamos o texto e a formatação originais, com ou sem hífen, normal ou em itálico. Quando grafia nossa, usaremos *mise-en-scène*.

<sup>20</sup> Parte-se do princípio de que, se a tradução literal de *mise-en-scène* é *pôr-em-cena*, e quem a realiza é o *metteur-en-scène*, traduzível como encenador, *pôr-em-cena* é o trabalho do encenador. Portanto, o ato de *mise-en-scène*, de *pôr em cena*, será visto como sinônimo de encenação.



arte, são descobertos e veiculados”, em raciocínio que vale para Cocteau, para Bresson e para todos os seus *discípulos* (cf. AUMONT, 2004, p. 151).

Em 1959, escrevendo sobre bases dessas duas vertentes, Mourlet alega que o documentário e o fantástico devem coexistir na *mise-en-scène*, e especifica uma cena de *Contos da Lua Vaga* (*Ugetsu monogatari*, 1953), de Kenji Mizoguchi, na qual percebe-se “os termos equilibrados de uma carne e de um mundo” (MOURLET, 1959, p. 34). Essa ideia, no entanto, é rebatida pelo olhar contemporâneo de Aumont, quem alega que a história do cinema desmentiu essa mescla idealizada e que, na prática, ela não passou de discurso (AUMONT, 2008, p. 89).

No primeiro capítulo, trazemos alguns autores que versam sobre o termo *mise-en-scène* e as divergências entre as escolas. Referenciamos e interpretamos não só textos que abordam e caracterizam as duas raízes, como fazemos um breve apanhado histórico a respeito da encenação, desde suas origens nas artes cênicas até as diferentes formas de exportação dela para o cinema: conceitos, elementos e escolas. Nossa jornada tem início no século XIX, no teatro, e depois caminha num ritmo mais cadenciado pelo século XX, fazendo uma explanação sobre componentes, definições e representações da *mise-en-scène* no cinema.

No segundo capítulo, uma sucinta análise de cada um dos longas de Guerín até *Na Cidade de Sylvia*, abordando também o momento no qual eles se inserem. Se por um lado Aumont e Marie (1990, p. 46) frisam a ausência de um método universal para analisar filmes, eles reconhecem a importância de “conhecer bem o contexto de produção de uma obra e a genealogia estética na qual pretende-se inscrever” (p. 251). Aqui, essa conjuntura é importante, sobretudo, por três razões. Primeiro, o nosso objeto de análise é um produto feito depois que o cinema já completou seu primeiro centenário e teve períodos denominados clássico e moderno<sup>21</sup>; ou seja, é pouco recomendável dissociar a história desta investigação. Como segundo ponto, os quatro longas de Guerín feitos antes de *Na Cidade de Sylvia* apresentam especificidades de encenação, mas também guardam, cada um à sua maneira, características que reverberam no nosso filme-objeto. Em outras palavras, fica a impressão de que *Na Cidade de Sylvia* só existe de tal forma porque as obras anteriores de seu diretor foram explorando diferentes aspectos estilísticos que ecoam, juntos, no filme que analisamos. Por último, mas não menos importante, a bagagem cinematográfica de Guerín. Ele é professor no

---

<sup>21</sup> Há várias definições possíveis para cinema moderno, chamado assim também em diferentes épocas. Para esta pesquisa, o conceito de moderno se ligará a um período imediatamente posterior ao ápice do classicismo estadunidense. Cronologicamente, ele se situa nos anos 1940, e terá como um dos baluartes principais Rossellini, “o papa do cinema moderno”, como diz Ismail Xavier (cf. ROCHA, 2006, p. 10), ou nas palavras de Glauber Rocha, “o primeiro cineasta a descobrir a câmera como instrumento de ‘investigação e reflexão’” e que, com *Roma, Cidade Aberta* (1945) foi responsável por “um novo método de fazer cinema” (2006, p. 208). Assim, esta pesquisa visa menos problematizar o conceito de moderno e mais usá-lo como uma base que, tendo nascido nesse contexto e tendo Rossellini e o neorealismo como estandartes, se diferencia do cinema clássico.

mestrado em *Documentário de Criação*<sup>22</sup>, dentro do curso de cinema da Universidade Pompeu Fabra, e “desde *Em Construção*, (...) continua lecionando e ensinando jovens estimulantes a fazer filmes não convencionais” (MARÍAS, 2006). O realizador-professor é consciente de uma história do cinema que, direta ou indiretamente, aparece nos seus filmes. Assim, é natural também ponderar: quais filmes estavam sendo feitos e reconhecidos, internacionalmente, quando Guerín começa a filmar? Qual era o momento da *mise-en-scène* quando ele, Guerín, passou a ser um encenador?

No terceiro capítulo, o objeto principal. Para esta etapa, vale lembrar os diferentes tipos de instrumentos para a análise propostos por Aumont e Marie.

Instrumentos **descritivos**, destinados a atenuar a dificuldade, a que já aludimos, de apreensão e memorização do filme. [...] b) instrumentos **citacionais**, [...] conservando-se mais próximos da “letra do filme”. c) por fim, instrumentos **documentais**, que se distinguem dos seus precedentes por não descrever ou citar o próprio filme, mas juntar ao seu tema informações provenientes de fontes exteriores a ele. (AUMONT e MARIE, 2008, p. 45-46, grifo do autor).

Em *Na Cidade de Sylvia*, os instrumentos *descritivos* dizem respeito à desconstrução do filme sequência a sequência, para facilitar o armazenamento de informações a respeito do objeto analisado. Os instrumentos *citacionais*, mais próximos da “letra do filme”, se referem à decomposição da obra em planos, elencando os componentes mais importantes da encenação em cada um deles, com o propósito de tornar mais objetivo e minucioso o trabalho de análise. Já os elementos *documentais* são aqueles que, de alguma forma, se conectam ao filme analisado; desde obras anteriores de Guerín a outros filmes, diretores e ideias de encenação com as quais o longa dialoga. Numa outra possibilidade mais sintética, pode-se falar que trabalhamos com o que Casetti e di Chio (1991) chamam de “decomposição e sucessiva recomposição” (p. 17), com o “roteiro à *posteriori*”, com uma descrição (e posterior interpretação) dos elementos que estão no filme como texto para ser lido (p. 43). A dupla ainda nos recorda que, se nos concentramos na representação, “devemos analisar o pôr em cena, o pôr em quadro e o pôr em série, logo o espaço e o tempo” (Ibid., p. 264). Portanto, a análise da montagem, assim como a do relato, podem aparecer, ocasionalmente, em situações específicas nas quais foi inevitável, para nossa hipótese, dissociá-las da encenação.

A encenação, inclusive, tem um valor totalitário para Mourlet (1959, p. 27): “tudo está na *mise-en-scène*”. Ora, se tudo está no pôr-em-cena, se as virtudes de um filme são mensuráveis através da encenação, visualizamos *Na Cidade de Sylvia* como um ótimo estudo de caso. Com raros diálogos e uma história simples, a obra aposta numa espécie de cotidiano

<sup>22</sup>

<http://www.barcelonaschoolofmanagement.upf.edu/master-en-documental-de-creacion/direccion-y-profesorado>.

coreografado e emoldurado. A ideia *despótica* de Mourlet para a *mise-en-scène* pode carregar um exagero provocador, mas nos parece pertinente e em sintonia com o filme que abordamos.

Por outro lado, uma análise da encenação acaba flertando com aspectos que vão além do próprio filme. Eventualmente, as leituras que o texto fílmico permitem nos levam a outras obras, de Guerin ou de cineastas diversos, mas tentamos sempre nos ater ao texto fílmico ou ao que dialoga diretamente com ele. A análise é interna, imanente. Não à toa, evitamos trabalhar com palavras do diretor, limitando o seu uso apenas a duas situações: ou quando acreditamos que elas são as que melhor dialogam com aquele momento específico da *mise-en-scène* que estamos abordando, ou quando achamos que a voz dele, como autor e analista da própria obra, deve ser questionada.

No segundo e no terceiro capítulos, os dois últimos, a análise parte de princípios e métodos equivalentes, que se diferenciam em escala, na profundidade do mergulho. No momento em que tratamos dos primeiros filmes da carreira de Guerin, selecionamos sequências que, dentro de nossa hipótese, são mais fortes para serem apreciadas, detalhadas e analisadas. Como o cerne da questão é *Na Cidade de Sylvia*, a imersão nele, no terceiro capítulo, é cena a cena (posterior a uma descrição plano a plano), que se torna mais analítica e interpretativa nos instantes que melhor representam as ideias que buscamos expor.

Embora haja um número razoável de publicações sobre Guerin, não se pode falar em fartura de estudos sobre sua carreira, especialmente quando temos em mente que o cineasta já está com oito longas e há mais de 30 anos em atividade. Fazemos um breve mapeamento da recepção de sua obra, mas ele não tem a pretensão totalizadora de reunir tudo o que já foi publicado sobre o cineasta, e sim trazer esse material, quando essencial, para uma conversa com o nosso foco de análise: a *mise-en-scène* em *Na Cidade de Sylvia*. A partir do diálogo entre textos anteriores e hipóteses pessoais, tentamos discutir e ampliar possibilidades interpretativas.

Em síntese, o objetivo deste trabalho é demonstrar de que forma, em *Na Cidade de Sylvia*, a encenação trabalha sendo influenciada por escolas a princípio antagônicas. A ideia é verificar como é possível essa potencialização simultânea de opostos. Por fim, arriscamos inferir que a *mise-en-scène* do filme consegue tornar visível um ideal muito antigo da *arte como experiência*, proposto por John Dewey em 1934. À época, o autor sequer se referia ao cinema, mas ousamos fazer um paralelo trazendo parte de seus argumentos para uma interpretação da *mise-en-scène* no filme. A análise e o método aqui utilizados servem a este objetivo: explicar de que forma o discurso de Mourlet, que dialoga com Dewey e que para Aumont a história do cinema provou ser apenas um discurso, pôde aqui ser posto em prática.

## 1. MISE-EN-SCÈNE:

### BREVE HISTÓRIA COM ELEMENTOS, CONCEITOS E ESCOLAS

#### 1.1 Origem: contemporânea do melodrama

Uma das exportações do teatro para o cinema, *mise-en-scène* é uma expressão recente quando se pensa que as artes cênicas remetem à Grécia, enquanto o termo só aparece e se consolida no século XIX. Pavis (2008), no entanto, ressalta que existem ancestrais. No teatro grego, o *didaskalo* (de *didaskalos*, instrutor) era às vezes o próprio autor, ele cumpria a função de organizador. Em cuidadoso mapeamento histórico de expressões ligadas ao teatro, Pavis passa por diferentes épocas, da Grécia até o século XVIII, quando os responsáveis pela encenação de uma peça costumavam ser os grandes atores do período, mas ainda não havia o termo como o conhecemos hoje. *Mise-en-scène*, a expressão, só começa a ser empregada em 1820 (cf. *Ibid.*, p. 122-128). Thomasseau (2005, p. 128) se volta a Pixérécourt, prolífico melodramaturgo francês, e especifica que ele “desempenhou neste domínio o papel de inovador e elevou a encenação ao nível de uma arte. O próprio termo *mise en scène*<sup>23</sup> nasce, aliás, nesta época, e em 1828 inventa-se, inclusive, uma nova musa, *Sceneis*”<sup>24</sup>. Ainda que sem a pretensão de querer aprofundar-se na história milenar das artes cênicas, já é possível traçar um leve paralelo entre o florescer do melodrama e do cinema. Os dois surgiram como expressões populares, desprezadas pelos intelectuais, e procuraram ou sua força ou sua singularidade artística na *mise-en-scène*.

Do lado do melodrama, a expressão remete à Itália, onde era sinônimo de ópera e onde também se ligou à opereta e à ópera popular, que junta texto e canção. Em 1762, Laurent Gacins escreve uma dissertação técnica, sobre o drama e a ópera, intitulada *Traité du Mélodrame* (cf. HUPPES, 2000, p. 21). Essa forma de teatro, contudo, tem sua era de ouro na França, onde o termo *mise-en-scène* começa a ser utilizado. O melodrama se populariza após a revolução francesa, ligado a um teatro popular e à ascensão da burguesia, que começa a ter acesso a bens culturais, mas sem erudição. Pixérécourt, autor de *Coelina ou l'Enfant du mystère*, considerado o primeiro verdadeiro melodrama e encenado em 1800, admitia escrever para os que não sabem ler, defendendo o melodrama não só como arte da *mise-en-scène*, mas também como a arte de um dramaturgo centralizador (cf. THOMASSEAU, 2005, p. 23-28). Essa concentração criadora num único nome pode relacionar-se à posterior glorificação de cineastas, que passariam a ser vistos como os grandes responsáveis pela instância criativa de

<sup>23</sup> No texto original, há uma nota de rodapé ligada à expressão *mise-en-scène*. “No sentido de uma encenação global, ou do que seria chamado atualmente direção, ou ainda, encenação”.

<sup>24</sup> Embora não tenhamos encontrado mais referências a respeito dessa musa, o mais importante aqui não é ela, e sim uma outra fonte a situar o termo *mise-en-scène*, historicamente, dentro do teatro.

um filme, graças à *mise-en-scène*. Pode-se falar aí numa herança, mesmo indireta ou inconsciente, que é legada ao cinema. Muitas vezes visto como a-literatura, paraliteratura ou subliteratura, Thomasseau (2005, p. 10) frisa que o problema da recepção ao melodrama foi exatamente este: julgar obras inteiras apenas partindo do princípio literário. Ao enfatizar que o melodrama, na sua essência, é focado na *mise-en-scène* e nos atores, esse critério torna-se ainda mais falho.

Assim, fica claro que, antes de ser deificado no cinema, o termo *mise-en-scène* nasce durante o período do melodrama clássico (1800-1823) (cf. THOMASSEAU, 2005, p. 27) e ganha importância com ele. Ou seja, a expressão *mise-en-scène* é criada no momento mais fértil do melodrama, forma de fazer teatro que busca notoriedade na sua encenação. Além disso, o sucesso inicial de ambos, do melodrama e do cinema, é visto com maus olhos pela elite intelectual, que no século XIX tende a priorizar a literatura ao teatro, este último julgado como uma atração das *massas* e, por isso, uma arte menor (cf. AUMONT, 2008, p. 24). Mas é dessa arte menor que vem a *mise-en-scène*, como termo e como base para o que viria a ser depois o equivalente no cinema. “De forma subterrânea ou epidérmica, o teatro continuou a ser a referência de tudo aquilo a que chamei – por esta razão – «primeiro cinema»” (ibid., 2008, p. 70). Hoje, pode-se batizar de diretor, realizador ou cineasta: em menor ou maior escala, de uma forma ou de outra, todos são encenadores, os responsáveis pela encenação, pela *mise-en-scène*. Mas, na sua origem, como conceituá-la? Quando nasce, o que é a *mise-en-scène*?

Pavis (2008, p. 122) cita uma definição de Veinstein, que considera a encenação como “o conjunto dos meios de interpretação cênica: cenário, iluminação, música e atuação”, uma “atividade que consiste no arranjo, num certo tempo e num certo espaço de atuação, dos diferentes elementos de interpretação cênica de uma obra dramática”. O encenador é o encarregado de montar a peça, assumindo a responsabilidade estética e organizacional do espetáculo, escolhendo os atores, interpretando o texto, utilizando as possibilidades cênicas à sua disposição. Pavis (Ibid., p. 125) ressalta ainda que o advento da *mise-en-scène* se relaciona à elevação do teatro a um nível de arte autônoma, na qual sua significação deve ser buscada também na sua forma, lembrando que o encenador torna-se o elemento fundamental da representação teatral.

Indo além neste raciocínio, há outras características que passaram a se conectar profundamente à *mise-en-scène* e ao *metteur-en-scène*. Entre outras funções, a encenação tem uma *exigência totalizante*, isto é, ela proclama a subordinação de cada signo a um todo harmonicamente controlado por um pensamento unificador. Pavis sublinha ainda que a encenação não é mais considerada um mal necessário, do qual o texto poderia se privar, e

passa a ser vista como responsável pelo próprio aparecimento do sentido da obra teatral (cf. *Ibid.*, 2008, p. 123).

Da mesma forma que a gênese do melodrama tem pontos em comum com a do cinema, é possível afirmar que o surgimento da expressão *mise-en-scène* traz outro laço entre eles. A criação do termo no teatro, assim como o ápice da discussão a respeito da encenação no cinema, acontece quando ambos – teatro e cinema – já haviam passado pelos seus respectivos classicismos<sup>25</sup>. Indo além, é a uma *mise-en-scène* como função mais importante de todo o processo artístico, a quem o melodrama e o cinema se apegam como forma de busca por autolegitimação, por autovalorização.

## 1.2 Exportação: chegada no cinema

No cinema, o *metteur en scène* se apresenta como tal numa era em que as metragens se alongam e os filmes começam a se complexificar, sendo feitos por várias pessoas e não mais por uma só (cf. OLIVEIRA JR., 2013, p. 25). Antes do uso recorrente do termo também nos filmes, existe o que Aumont (2008, p. 70) chama de “primeiro cinema”. Nele, o pensamento do século XIX, que pode ser visto como elitista e estratificado, é adaptado à chegada do cinema. Se antes a literatura menospreza o teatro por considerá-lo uma atração das *massas* e por isso menor, agora é o teatro quem se põe superior, enxergando o cinema como uma arte menor, ou sequer como arte. O cinema mudo, como lembra Aumont (*Ibid.*, p. 25-26), é quase sempre associado à “ideia de actores cujos gestos impressionam pela incongruência, pelo exagero e pelo artifício. É impossível não pensar na pantomima: essa arte teatral menor, baseada na capacidade expressiva (não verbal) do corpo”<sup>26</sup>. Ou seja, a encenação no início do cinema era não só uma importação do teatro, mas a importação de uma *forma desvalorizada* das artes cênicas. Bordwell (2013, p. 13) recorda que, por volta de 1908, a maioria dos filmes ficcionais exibia seus dramas em imagens bem diferentes das que vemos atualmente: “hoje, uma imagem assim parece espantosamente ‘não cinematográfica’, o cúmulo da teatralidade. (...) Ao visitar o cinema por volta de 1919, você teria visto imagens bem diferentes”. Por quê? O que ocorre entre 1908 e 1919 que modifica o tipo de imagens que vemos?

A maioria dos primeiros cinegrafistas colocava suas câmeras entre 1,20m e 1,50m acima do chão, mas Ben Brewster notou que *O Assassinato do Duque de Guise* (*L'Assassinat du Duc de Guise*, 1908) parece ter popularizado uma altura de câmera

<sup>25</sup> Aqui trabalhamos com a ideia do clássico no sentido cronológico. No caso do teatro, ligado ao Renascimento e ao período dos séculos XIV a XVI; no caso do cinema, aquele cuja narrativa se estabelece com Griffith nos anos 1910 e que tem seu apogeu até, aproximadamente, fim dos anos 1930 e início dos anos 1940.

<sup>26</sup> Este livro de Aumont usado como pesquisa para nossa dissertação foi traduzido de acordo com o português de Portugal. Optamos por manter o texto exatamente como foi publicado, pela Editora Texto e Grafia, de Lisboa.

no nível da cintura. Essa escolha, que se tornou uma prática padrão nos estúdios Pathé e American Vitagraph, provavelmente surgiu de um desejo de trazer figuras para diante e ao mesmo tempo manter cabeça e pés dentro do quadro (...). Brewster sugeriu que, à medida que a exibição dos filmes passava de casas de *vaudeville* e *music halls* para locais menores, como os *nickelodeons*, o encolhimento das telas encorajava os cineastas a trazer a ação para mais perto da câmera (BORDWELL, 2013, p. 246).

No despertar do século, ainda sem a tradição de salas destinadas exclusivamente à projeção de filmes, a forma de encenação no cinema é ligada não só ao teatro, mas ao local de exibição das obras. Ademais, “a *mise-en-scène* dos anos 1910 deve muito às pinturas realistas e narrativas do século anterior” (Ibid., p. 265-266). Enquanto o cinema vai descobrindo quais das artes antecessoras ele vai mais assumir ou negar como principais influências, dois acontecimentos ajudam a entender a consolidação da *mise-en-scène*.

A partir de 1910-1920, há quem considere que a revolução está concretizada e a arte teatral torna-se a arte da encenação; esse “teatro puro” é liderado por um diretor, o *metteur en scène*, que espacializa e gestualiza o texto, para em seguida lhe acrescentar uma interpretação pessoal (cf. OLIVEIRA JR., 2013, p. 22). O segundo acontecimento é em 1915, ano de lançamento de *O Nascimento de uma Nação* (*The Birth of a Nation*), de D. W. Griffith, visto como o marco principal do que, nos anos seguintes, vai se estabelecer como a narrativa clássica do cinema, o que leva Aumont (2008, p. 130) a conectar os dois pontos: “não é por acaso que nunca se falou tanto de ‘teatralidade pura’ como nas décadas em que se elaborou, paralelamente, a fórmula da longa-metragem de ficção clássica”.

Esse “primeiro cinema” citado por Aumont, contudo, ainda é pouco seguro de si, muito dependente do teatro (cf. Ibid., p. 175). Ao mesmo tempo, com a popularização do novo meio de expressão, o advento de uma espécie de fórmula narrativa, e o aumento da quantidade de filmes produzidos por ano, o cinema deseja uma autonomia. Mas, se é que isso é possível, como o cinema vai se desvencilhar do teatro? De que forma a encenação no cinema vai se diferenciando, se moldando às suas especificidades cinematográficas?

A *mise-en-scène* no cinema passa a ficar mais complexa inclusive antes dos diálogos sincronizados, que só aparecem em 1927. Aumont, por exemplo, recorda que

«Cineasta» é o único desses termos que tem uma data de nascimento e um progenitor: em Maio de 1921, no seu jornal *Cinéa*, Louis Delluc propõe o termo, um pouco por acaso e com o desejo confesso de substituir o termo francamente bizarro de «écraniste» que fora inventado por Canudo. Os ingleses chamar-lhe-ão de *filmmaker*, fazedor de filmes, mas outras línguas europeias (espanhol, português, alemão, etc.) usarão o termo cineasta por vezes em concorrência com outros” (AUMONT, 2008, p. 20).

Ou seja, o termo cineasta, que é o responsável pela *mise-en-scène* e o equivalente direto do *metteur-en-scène* do teatro, surge antes do cinema começar a falar (e de todas as mudanças que vieram depois – a cor, o *cinemascope*, a computação gráfica, o digital, etc.), quando a influência mais forte ainda era da pantomima, das artes cênicas. Porém, mesmo nesse período mudo, a forma de encenar os filmes começa a ter suas singularidades. Se Bordwell (2013) já relatou que em 1908 as imagens eram o “cúmulo da teatralidade” (p. 13), ele também ressalta que “os anos 1909-1920 constituem uma era de ouro da encenação em profundidade” (p. 244). Aumont (2008, p. 54), por sua vez, lembra que começa a haver uma “revolta contra a herança”, quando “o cinema mudo dispensa o teatro”. A combinação da profundidade de campo com o movimento (seja da câmera ou dos personagens, que podem percorrer uma área muito maior) começa a se mostrar, cada vez mais, como uma especificidade do cinema, relacionada diretamente à *mise-en-scène* dele. Assim, já é inevitável a interrogação: quais elementos compõem a *mise-en-scène*? O que pode ser visto como a *mise-en-scène* no cinema?

### 1.3 Elementos e especificidades

A encenação “não progride cronologicamente na história do cinema, não evolui linearmente: ela se dá em decorrência da finalidade de cada narrativa, do tipo de cinema a que serve, do material em que se baseia” (OLIVEIRA JR, 2013, p. 28). Ressalta-se o fato para deixar claro que, embora existam obras canônicas e inúmeras outras cujos valores são indiscutíveis e inestimáveis para a história do cinema, não há a *mise-en-scène perfeita, a receita definitiva do encenar*. O que há são diferentes e incontáveis formas de filmar-se uma cena e um filme. Como já abordado, Veinstein considera que os elementos da encenação são cenário, iluminação, música e atuação (cf. PAVIS, 2008, p. 122). Aqui podemos dizer que há a primeira desavença mais clara com o que se estabelece no cinema. Dentro de nossa compilação bibliográfica, a parte sonora não costuma ser incluída nos elementos da *mise-en-scène*. O mais próximo que encontramos é a *mise-en-bande* (cf. ALTMAN et al., 2000, 339-359), de banda sonora, que analisa os elementos sonoros à parte dos visuais. Isso não quer dizer que haverá, por parte deste trabalho, uma análise que negligencia ou ignora os sons, mas sim que eles, mesmo tradicionalmente fora da análise de encenação, serão vistos como elementos textuais que estão no filme para ser lidos e interpretados.

Ainda dentro dos aspectos relacionados à *mise-en-scène* no cinema, Bazin é um dos primeiros a elencar os seus componentes, escrevendo sobre De Sica. “Daí resultam as estruturas de *mise-en-scène*: o cenário, a luz, o ângulo e o enquadramento da filmagem serão a imagem do comportamento do ator, mais ou menos expressionistas” (BAZIN, 1991, p.



281)<sup>27</sup>. Gibbs (2002, p. 5), ao se indagar quais os conteúdos do quadro, fala em “iluminação, figurino, cenário, acessórios e os próprios atores”, e diz que “falar sobre *mise-en-scène* é também falar de enquadramento, movimento de câmera, a lente empregada e outras decisões fotográficas”. Outro a listar os elementos da *mise-en-scène* é Bordwell, problematizando o movimento de câmera.

Os defensores da estética da *mise-en-scène* raramente distinguem seus vários aspectos, o que farei a seguir. Para mim, o essencial sentido técnico do termo denota cenário, iluminação, figurino, maquiagem e atuação dos atores dentro do quadro. Alguns críticos incluiriam o movimento de câmera como um elemento da *mise-en-scène*, mas prefiro deixá-lo como uma variável independente. A movimentação da câmera diz respeito à cinematografia, não constituindo uma característica do que é filmado. Três dos meus cineastas coordenavam o movimento de câmera com a *mise-en-shot*<sup>28</sup> (BORDWELL, 2008, p. 36).

Os elementos enumerados por Bordwell são cruciais para uma análise pormenorizada, criteriosa e um com bom grau de objetividade. No entanto, convém refletir sobre o fato de ele deixar o movimento de câmera como uma variável independente. Ainda que a decisão seja perfeitamente justificada, essa definição faz com que, por exemplo, uma análise da *mise-en-scène* nos filmes de Hitchcock não incluam os movimentos de câmera, o que nos leva a uma pergunta: como excluí-los da *mise-en-scène* nos filmes de Hitchcock? No caso de *Na Cidade de Sylvia*, a mobilidade da câmera é de uma natureza diferente, bem sutil, mas existe, está presente em parte do filme e, na nossa análise, decidimos tê-la como aspecto integrante da *mise-en-scène*. Assim, o trabalho reconhece a importância seminal de Bordwell, mas julga que a descrição de Bonitzer, por exemplo, ao incluir o movimento de câmera como aspecto da encenação, interessa mais aos propósitos desta investigação. “Tudo se obscurece quando aparecem os movimentos de câmera, a profundidade de campo, em resumo a *mise-en-scène*” (BONITZER, 1982).

O conceito e o texto de Bonitzer, mais do que trazer elementos, traz questões. Quando fala-se em plano geral, plano médio ou *close-up*, por exemplo, usamos uma terminologia comum, traduzível e inteligível para realizadores e acadêmicos, em um vocabulário que tem como base a que distância o personagem está da câmera ou, mais especificamente, com que

<sup>27</sup> Aqui Bazin deixa transparecer parte de seu ideal de cinema: uma *mise-en-scène* cujos elementos – cenário, luz, ângulo e enquadramento – serão mais ou menos expressionistas de acordo com o ator, o elemento mais importante.

<sup>28</sup> Bordwell enxerga a *mise-en-shot* como “a apresentação de uma ação por meio da imagem filmica” (BORDWELL, 2008, p. 30).

tamanho ele é mostrado ao público<sup>29</sup>. Assim, é compreensível perguntar: quando o personagem X está a uma distância que nos permite ver apenas seu rosto, enquanto o personagem Y aparece ao fundo, a uma distância que nos deixa vê-lo de corpo inteiro, de que plano estamos falando? Não é o que os manuais mostram como um primeiro plano, um plano médio ou um plano conjunto tradicional, mas ele é um plano possível. Um dos tópicos abordados por Bonitzer é justamente a relação entre o plano, a profundidade de campo, e uma potencial recusa à tendência bidimensional imposta por esses conceitos.

Por outro lado, eles são conceitos úteis. Podemos resumir que o quadro é teatral e o plano é cinematográfico (cf. AUMONT, 2008, p. 41). Ou como diz Bonitzer (1982), “é a partir da noção de plano, como unidade filmica de base, que podemos falar de ‘linguagem cinematográfica’”. Aqui enxergamos o plano como o que é mostrado, na imagem, entre um corte e outro. Embora Bonitzer lembre que a noção de plano veio com a montagem e Griffith, e chega a provocar que “não faz sentido, nessa época do cinema, falar em planos” (Ibid.), aqui nos interessa menos o problematizar o plano e mais entender seu lado funcional. A denominação existe e nos é usual, também por sua especificidade que persiste: ele ainda pode ser visto como a unidade base da *mise-en-scène*, que é nosso foco. O plano é capaz de relacionar tempo (a duração entre um corte e outro) e espaço (tudo que está contido no quadro) conjugados de uma forma que não pode ser conjugada no teatro, na fotografia ou na pintura. Ainda no plano, mas voltando a Bordwell (2008, p. 36), ele sintetiza que “a imagem da *mise-en-scène* por excelência é um plano-sequência com grande profundidade de campo”. Ou para citar Rohmer:

(...) «a planificação [...] é o elemento principal da encenação. É por isso que não gosto do termo realizador, porque, a meu ver, o cinema não é isso, não é a realização. A realização é aquilo que faz a equipa. Mas o nervo da encenação é a planificação. O que é filmar? É saber onde pôr a câmara e saber quanto tempo ela ali ficará. A planificação, para mim, é o mistério.<sup>69</sup>»

<sup>69</sup> Éric Rohmer, «Entrevista com E. Burdeau e J. -M. Frondon, *Cahiers du Cinéma*, n. 588, Março de 2004» (AUMONT, 2008, p. 50).

---

<sup>29</sup> Existem diversas definições possíveis para gradações de enquadramento. “Tal tipologia é bem flutuante, e variável de uma língua para a outra. Na tradição dos operadores franceses, ela vai do plano geral (personagens afogadas no cenário) ao primeiríssimo plano (o rosto, ou uma parte do rosto, ocupa todo o quadro), passando pelo plano conjunto, o plano americano, o plano médio, o plano aproximado, o primeiro plano” (AUMONT e MARIE, 2006, p. 101). Os autores não problematizam qual a definição de cada enquadramento, variável não só de idioma para idioma, como dito por eles, mas também de autor para autor, e de caso a caso, uma vez que essa tipologia tende a um antropocentrismo nem sempre presente nos filmes (cf. Ibid., p. 102). Neste trabalho, usaremos o plano geral (“personagens afogadas no cenário”, sem detalhes identificáveis dos corpos dos atores), o plano conjunto (mais de um personagem em quadro, com pelo menos mais da metade de seus corpos em quadro), o plano americano (personagem exibido de cintura para cima), plano médio (quadro limitado à altura do peito), primeiro plano (um pouco mais que o rosto enquadrado) e *close-up* (apenas o rosto enquadrado).

Em outras palavras, é pouco recomendado falar de *mise-en-scène* sem falar de plano, assim como é difícil analisar a encenação de forma mais detalhada sem elencar seus elementos principais. Agora, vem outra pergunta: quais os possíveis conceitos de *mise-en-scène* no cinema?

#### 1.4 Conceitos

Aforismos nem sempre são o bastante para conceituar, mas ajudam a entender o que pode ser a *mise-en-scène*. Oliveira Jr. (2013, p. 25) diz que é “levar alguma coisa para a cena, a fim de mostrá-la. Eis uma definição possível – pragmática, por um lado, mas insuficiente e imprecisa, por outro”. O mesmo autor afirma que “a *mise en scène* é o que acontece quando há o encontro do cineasta com os atores, lugares e eventos que ele pretende filmar” (ibid., p. 121). A abrangência das definições, ainda que elas sejam melhor desenvolvidas e problematizadas adiante, nos é sedutora. É complicado atribuir tudo à encenação, e tentamos evitar isso, mas vamos agregar à *mise-en-scène* questões que às vezes são vistas como variáveis independentes, ou apenas correlacionadas a ela.

Os termos *mise-en-geste* e *mise-en-place*, por exemplo, serão incluídos como integrantes da encenação. Eisenstein usa o primeiro para “analisar um gesto dramático, neste caso um momento de *O Idiota*, no qual Rogojine levanta o braço armado com um punhal. Ou seja, *mise-en-geste*, a princípio, não é qualquer gesto, mas o carregado de drama” (cf. AUMONT, 2008, p. 145). Já *mise-en-place* pode ser traduzido como *pôr-em-lugar* ou *pôr-em-posição*. Aumont (ibid., p. 108) cita Orson Welles, por exemplo, como um realizador que se tornou, ao mesmo tempo, um *organizador de gestos* e *organizador de posições* – respectivamente, *metteur en geste* e *metteur en place* no original. Assim, como as duas funções seguem relacionadas ao cineasta-encenador-diretor, elas serão vistas não como algo à parte, mas como componentes da *mise-en-scène*.

Definida a amplitude do que pretende-se considerar a encenação no cinema, como conceituá-la? Se há um ponto de partida mais firme, o gatilho que aciona a avalanche de escritos a respeito da *mise-en-scène* no cinema, ele poderia ser *O nascimento de uma nova vanguarda: a câmera-caneta*<sup>30</sup>, texto de Alexandre Astruc publicado em 30 de março de 1948. Ele fala de como “o cinema está simplesmente se tornando um meio de expressão, como todas as outras artes o foram antes dele, e em particular a pintura e o romance”, e que “gostaria de chamar esta nova era do cinema da era da câmera-caneta” (ASTRUC, 1948).

Com a importância dada a uma especificidade do cinema, ao aparato-câmera como captador de imagens em movimento que depois serão projetadas, é inevitável ligar Astruc a

<sup>30</sup> No original: *Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo*.

uma edição da *Revue du Cinéma*, três meses depois. A revista “publicou, em julho de 1948, sob a pena de Jean-George Auriol e Jacques Doniol-Valcroze, artigos substanciais que, sem avaliar em sua justa medida a contribuição de Hitchcock, forneceram uma primeira leitura crítica de alguns de seus filmes” (DE BAECQUE, 2010, p. 121). Esse debate, que começa a dar seus primeiros passos ali, vai resultar numa posterior “‘verdade’ estética: o elogio da *mise en scène*” (Ibid., p. 132).

Talvez o mais breve de todos os conceitos a respeito do pôr-em-cena tenha sido proposto por Godard (1956, p. 30): “se a encenação é um olhar, a montagem é um batimento de coração”. Por um lado, é difícil existir uma definição mais sintética que *a encenação é um olhar*, mas por outro, sua concisão menos conceitua que instiga a discussão. Outra definição que tenta ser breve é trazida por Aumont (2008, p. 134), para quem encenar é “em primeiro lugar, enquadrar” e, “tendo fixado o quadro (ângulo de vista e distância), prever até ao pormenor os lugares de cada actor em cada momento, o jogo dos seus olhares, a posição dos seus corpos, etc., em vista de um efeito de conjunto claro e esteticamente satisfatório”.

Vale a ressalva que essa ideia de “prever até ao pormenor” defende, conscientemente ou não, um certo tipo de *mise-en-scène*. Ela frisa o controle e relega a encenação mais livre a coadjuvante, mas o próprio Aumont traz outra definição menos restritiva. Encenar, para ele, não é fazer “no momento da filmagem aquilo que faria um encenador de teatro: é, de acordo com o que passará a ser sua definição maioritária (nesta corrente crítica)<sup>31</sup>, exercer o olhar sobre o que se filma, distinguindo-lhe o essencial e tornando-o visível” (Ibid., p. 68). Não obstante, ainda que a encenação no cinema vá aos poucos adquirindo singularidades, é inevitável voltar-se às artes cênicas. “A expressão está carregada de história e, antes de tudo, de uma história do teatro”, reitera Aumont, antes de especificar que “se, no teatro, encenar é *pôr numa cena*, no cinema, tudo reporta ao quadro. (...) Tudo se passa como se o quadro, ao condicionar a encenação, ao clarificá-la, ao torná-la definitiva, se tornasse uma espécie de lente que foca a sua energia” (Ibid., p. 84)<sup>32</sup>.

Não se pode esquecer, entretanto, de Alexandre Astruc. É ele quem trata da câmara-caneta, em 1948, e quem desenvolve o conceito de *mise-en-scène* ao mesmo tempo em que esboça um estudo de caso, em outubro de 1959, ao analisar *Contos da Lua Vaga*.

<sup>31</sup> A corrente crítica, no caso, é a filiada às ideias de Bazin, que via no cinema uma espécie de arte da revelação mais que da intervenção, sobre o que a dissertação discorre adiante.

<sup>32</sup> Se o quadro é teatral e o plano é cinematográfico (cf. AUMONT, p. 2008, p. 41), como pode o mesmo Aumont dizer que o quadro é a base da encenação no cinema? O paradoxo imposto a ele próprio nos soa apenas aparente. No cinema, o quadro ou o enquadramento se transformam em plano cinematográfico, uma sucessão de quadros por segundo que não existe no teatro. Quadro e plano que são definidos pela câmara que filma, num aparato que também não existe no teatro. Logo, é natural enxergar o quadro como base do plano, que é a base da encenação no cinema.

(...) após cinco minutos de projeção, *Contos da Lua Vaga* fazem compreender claramente o que é a *mise en scène* – ao menos para alguns: um meio de prolongar os elãs da alma nos movimentos dos corpos. Ela é um canto, um ritmo, uma dança (...). Desse modo, eu imagino a *mise en scène* como um meio de dar a si mesmo o espetáculo (...). A *mise en scène* não é necessariamente a vontade de conferir um sentido novo ao mundo, mas, nove a cada dez vezes, ela se organiza em torno da secreta certeza de deter uma parcela de verdade, primeiro sobre o homem, em seguida sobre a obra de arte – indissolivelmente ligados (ASTRUC, 1959, p. 14-16).

Essa definição de Astruc entra para o rol das abstratas, transparecendo uma paixão pelo filme e pelo termo, se utilizando de metáforas, figura de linguagem comum às definições de *mise-en-scène* escritas no período. Em agosto de 1959, dois meses antes dessa publicação de Astruc, Mourlet (1959, p. 27) conceitua a *mise-en-scène* como uma “energia misteriosa que suporta com alegrias diversas a enxurrada de sombra e de claridade e sua espuma de ruídos”. Na abertura do mesmo parágrafo, ele sintetiza que “tudo está na *mise en scène*”.

Mostramos, aqui, definições que começaram no teatro e que passaram, no cinema, por Aumont, Astruc, Bazin, Bonitzer, Bordwell, Godard, Mourlet e Oliveira Jr. Conceito ainda hoje escorregadio e discutido, a *mise en scène* de cinema é “o que não se pode ver – e, no entanto, está lá, participa da evidência do filme, é essa evidência” (OLIVEIRA JR., 2013, p. 29). Em outro axioma do próprio Oliveira Jr., a *mise-en-scène* também pode ser conceituada como um mecanismo ligado a incontáveis maneiras de se fazer a mesma coisa: “a arte da *mise en scène* é a arte de explorar a fundo todas as possibilidades que se apresentam” (Ibid., p. 28).

### 1.5 Os dois polos

O “segundo cinema”, que pode ter seu pontapé inicial na “data facilmente simbolizável ou mitificável de 1940 (*Citizen Kane*, a guerra, o fim dos estilos expressivos europeus)”, é o que Aumont reputa como o cinema do “autor-mestre” (cf. AUMONT, 2008, p. 114). De principal influência, o teatro vai pouco a pouco passando a ser o principal inimigo; do pai modelo, passa a ser o pai que deve ser superado (cf. Ibid., p. 59). Se o “primeiro cinema” transparece uma insegurança e muito depende do teatro, o “segundo cinema” já é seguro de si, conserva a expressão encenação, mas transforma-a, trazendo um novo significado (cf. Ibid., p. 177). Mais que um novo significado, porém, a *mise-en-scène* no “segundo cinema” trouxe possibilidades, que são melhor entendidas após um breve retorno aos anos 1910, quando formaliza-se a narrativa clássica.

Alguns dos principais diretores canônicos da história do cinema iniciam suas carreiras ou se mudam, exatamente na segunda década do século, para a indústria estadunidense, que se tornou mais sedutora especialmente por estar num dos países que, após as duas grandes guerras (1914-1918 e 1939-1945) e entre aqueles que tinham uma produção cinematográfica

contínua, menos sofreu economicamente. Nomes como Cecil B. De Mille, D. W. Griffith, Howard Hawks e John Ford ganharam a companhia de emigrados como Alfred Hitchcock, Billy Wilder, Charles Chaplin, Ernst Lubitsch, Frank Capra, Otto Preminger e William Wyler. Todos eles foram alicerces para o estabelecimento de um classicismo *hollywoodiano*, que serviu de base como estilo a ser seguido ou negado, posteriormente, por outros diretores mundo afora. Assim, em 1940, a Europa já está na segunda guerra, enquanto os EUA seguem fortalecendo o seu cinema como uma poderosíssima arte-indústria que, a essa altura, atingiu uma maneira reconhecível e dominante de encenar. Com isso, ela trouxe os desafios inerentes a toda forma de expressão quando atinge um certo nível de padronização. E agora, para onde ir? O que pode ser feito de diferente?

Bazin distingue, nesse período, o que pode ser considerado o esboço de uma bipartição que segue até hoje. A respeito do cinema feito entre 1920 e 1940, ele menciona duas grandes tendências opostas: os diretores que acreditam na imagem e os que acreditam na realidade (cf. BAZIN, 1991, p. 67). Os que acreditam na imagem estão mais próximos de uma encenação que deseja *controlar e moldar* o mundo, enquanto os que acreditam na realidade estão mais próximos de uma encenação que deseja *escutar e retratar* o mundo. Com a turbulência da guerra, e mais especificamente com o fim dela, essa bipartição pouco a pouco vai ficar mais clara. De um lado, a interferência marcada, o cálculo e o controle; do outro, o vagar, a abertura ao aleatório e às coisas como elas são.

Mourlet, todavia, é alguém que vai na contramão e defende uma espécie de *não escolha*. No seminal *Sobre uma arte ignorada*<sup>33</sup>, ele critica o “plástico, pictórico, trucagens surrealistas, expressionismo alemão, e todos esses filmes sofríveis, ditos de ‘vanguarda’ ou ‘experimentais’, que são o último sobressalto de uma estética minada por sua contradição interna” (1959, p. 25). Ao mesmo tempo, ele diz que “se eu planto minha câmera em um canto e os atores vêm a seu turno declamar diante dela com gestos de teatro, eu não ‘faço cinema’, eu transformo o espectador em um paralítico ao qual uma trupe beneficente vem fazer uma representação” (Ibid., p. 26). Mais que por um equilíbrio, Mourlet advoga por uma potencialização de opostos; não momentos de intervenção e contemplação, e sim as duas coisas ao mesmo tempo. Ele cita uma cena de *Contos da Lua Vaga*, na qual “o amante se estende sobre a relva, banhado de sol, na admiração tranquila do prazer, exclamando: ‘Ah! isso é divino!’ E é de fato o reflexo do divino, possessão perfeita do mundo e de si mesmo”. Ou, para se manter em raciocínio do próprio Mourlet no mesmo parágrafo, a cena ali expõe um instante em que há, como em Roberto Rossellini, “uma aproximação tateante da criatura

---

<sup>33</sup> No original: *Sur un art ignoré*.

rumo a um criador”, mas há também, numa chave distinta, “o homem tornado Deus na *mise en scène*, pela revelação de seus poderes” (Ibid., p. 34).

Em algumas partes, contudo, o texto de Mourlet pode soar contraditório, pois defender que “o cinema deve ser uma contemplação de objetos raros e sem preço” (Ibid., p. 34) toma partido de uma escola que vagueia em busca do belo, em detrimento da que manipula o mundo para tornar a *sua visão* bela. Por outro lado, no mesmo texto ele diz que “a essência do cinema como arte não é ser mais documentário ou mais feeria (...); mas sim, ao mesmo tempo, o documentário e a feeria” (Ibid., p. 29). Somente “Losey, Preminger, Cottafavi, Don Weis, Lang, Walsh, Fuller, Ludwig, Mizoguchi”, para Mourlet, obtiveram êxito nessa “empreitada sobre o ator e o cenário” (Ibid., p. 34)<sup>34</sup>: apenas eles teriam conseguido esse ideal de ser cotidiano e deslumbrante, de ser mundano e extraordinário, simultaneamente. Em duas expressões, *documental e feérico*, ou *a possessão perfeita do mundo e de si mesmo*.

Escrito em 1959, o texto de Mourlet cita cineastas que ainda estavam filmando, exceção feita a Mizoguchi, falecido três anos antes. Eles estavam há muito na ativa, em alguns casos haviam começado no cinema mudo (Lang, Walsh, Ludwig, Mizoguchi) e, naturalmente, não conseguiram seguir filmando até o século XXI. Coincidentemente ou não, transpor esse ideal de *mise-en-scène* híbrida para os dias de hoje foi se mostrando uma tarefa cada vez mais árdua ao longo do tempo. Para Aumont (2008, p. 89), “este discurso límpido é realmente um discurso”. Ele aborda o cinema de Preminger, um dos baluartes defendidos por Mourlet, e argumenta que, “com ou sem plano longo, cinemascópio ou não, trata-se realmente de encenação, no sentido técnico que Mourlet despreza ou detesta” (Ibid., p. 92). Em outras palavras:

(...) a história do cinema desmentiu esta proposta otimista ao separar cada vez mais claramente os dois polos. Por um lado, os que acreditam no domínio da inteligência ou do espírito, que escrevem aquilo que lhes apetece, submetendo, se necessário, a cena e a sua organização a um projeto mental e que sabem usar, da arte dos pontos de vista e das durações, aquilo que é necessário ao seu domínio. Por outro, os que acreditam, de forma mais obtusa, no mundo e no seu ser-aí, inflexível e indominável” (AUMONT, 2008, p. 120).

Esses dois lados, que Aumont considera cada vez mais distantes, são duas escolas de encenação. Em 1958, dez anos após Astruc falar em *câmera-caneta*, Jean-Luc Godard discorreu sobre a ideia do que seriam essas duas escolas e quem seriam seus principais representantes.

<sup>34</sup> Não pretendemos problematizar ou questionar até que ponto toda a obra desses diretores, de fato, representa o documental e o feérico, o domínio da carne e do mundo (cf. MOURLET, 1959, p. 34). Essa tarefa tomaria um espaço precioso do foco principal de nossa investigação. O importante desta citação é trazer um autor que defende uma mescla (Mourlet), para ele presente em filmes de vários cineastas, enquanto a mesma mescla é tratada por um outro autor (Aumont), já com o olhar contemporâneo, como sendo apenas um discurso.

Hitchcock é o principal símbolo de um grupo, enquanto um de seus possíveis antagonistas como *metteur-en-scène* é Rossellini. De um lado, *o amor ao plano* no que ele tem de ambíguo, como elemento principal da *mise-en-scène* a ser meticulosamente composto, e como planejamento a ser executado: deve-se elaborar, prévia e cuidadosamente, uma estratégia de controle para a filmagem da obra. Do outro lado, *o amor ao mundo*: o cálculo e a manipulação da câmera e das coisas filmadas perdem espaço para a observação, para uma busca por uma revelação a ser menos construída que percebida. Assim, Godard utiliza o nome do diretor de *Roma, Cidade Aberta* (1945) e *Paisà* (1946) para batizar um outro tipo de cineasta, uma outra escola de encenação.

Em linhas gerais, há dois tipos de cineastas. Os que caminham pela calçada olhando para o chão e os que o fazem com a cabeça erguida. Os primeiros, para ver o que ocorre ao seu redor, estão obrigados a levantar a cabeça com frequência repentinamente, e a girá-la tanto à direita como à esquerda, abarcando com várias vistas o campo que se oferece ante os olhos. Estes primeiros *veem*. Os segundos não veem nada, miram, fixando sua atenção num ponto preciso que lhes interessa. Quando se dispõem a rodar um filme, o enquadramento dos primeiros é aéreo, fluido (Rossellini); o dos segundos está calculado ao milímetro (Hitchcock). É encontrada nos primeiros uma dissociação das cenas sem dúvida disparatada, mas tremendamente sensível às tentações do acaso (Welles); e, nos segundos, uns movimentos de câmera não apenas de uma precisão inaudita no *set*, como também com seu próprio valor abstrato de movimento no espaço (Lang) (GODARD, 2003, p. 84).

Pode-se questionar aí, com o olhar retroativo contemporâneo, até que ponto a câmera e a encenação de Welles realmente se parecem com as de Rossellini, mas o foco aqui é outro. Menos do que escolher um pai, que ao invés de Rossellini poderia ser Bresson, por exemplo, a questão é definir, pormenorizadamente, quais características de *mise-en-scène* são atribuídas a cada uma dessas opções tão distintas entre si.

### **1.6 Amor ao mundo**

A escola *rosselliniana* tem suas bases fincadas num ideal de cinema que, quando a *mise-en-scène* acontece, ela se mostra mais aberta a uma *conversa* com a natureza: um *falar com* aliado a um *escutar* os seres e as coisas existentes antes da filmagem. A *escuta* tende a ser mais importante que a *fala*, que só vem depois daquela. Um dos primeiros a defender posicionamento semelhante foi Rudolf Arnheim. Andrew (1989, p. 38), que faz um importante mapeamento sobre teorias do cinema, lembra que, para Arnheim, o cinema “baseia-se não no uso estético de algo do mundo, mas no uso estético de algo que nos dá o mundo”. Arnheim pouco publicou sobre cinema depois de 1932 e muitos de seus escritos podem ser vistos como ultrapassados; no entanto, além de ser uma forte influência para Christian Metz (cf. ANDREW, 1989, p. 45), essa base de um “uso estético de algo que nos dá



o mundo”, com foco no objeto-mundo mais que no diretor-interventor, ainda dialoga com propostas de filmes contemporâneos.

Outro que vai falar sobre uma abordagem semelhante, embora já com um foco maior no realismo, é Sigfried Kracauer, que via o cinema como herdeiro da fotografia estática e de seu vínculo com a realidade visível. Para ele, o cinema era dividido entre propriedades básicas, as fotográficas, e propriedades técnicas (montagem, efeitos óticos, distorção de lente, etc.): o mundo existe como fotografado ou fotografável (cf. ANDREW, 1989, p. 95). Como costuma acontecer com as teorias do cinema, as de Kracauer podem ser questionadas e problematizadas. Sua defesa apaixonada tende a um realismo-normativo, “tão cauteloso e conservador como o formalismo de Balázs” (Ibid., p. 102), mas fato é que existe toda uma cadeia de filmes seguidores dessa linha. Em termos que Kracauer usa e que exprimem com precisão uma forma de fazer cinema ainda hoje, pode-se falar de “enredos<sup>35</sup> encontrados”, “descobertos em vez de inventados”.

O termo “enredo encontrado” cobre todos os enredos encontrados no material da verdadeira realidade física. Quando você olha por tempo suficientemente longo para a superfície de um rio ou lago, vai detectar na água determinados padrões que podem ter sido produzidos por uma brisa ou redemoinho. Os enredos encontrados são da natureza de tais padrões. Descobertos em vez de inventados, são inseparáveis dos filmes com intenções documentais. Desse modo, são mais capazes de satisfazer a demanda pelo enredo que “reemerge da tumba do filme sem enredo” (KRACAUER, 1960, p. 245-246).

Na mesma linha de Kracauer, André Bazin talvez seja o principal nome a defender um perfil de cinema que, podemos dizer hoje, faz parte de uma escola *rosselliniana*. Muitas ideias de Bazin reverberam numa espécie de cinema mais errante, ligado intimamente a aspirações de realismo, ao aforismo de Rossellini: “as coisas estão aí, por que manipulá-las?” (cf. DANEY, 2007, p. 33). *Ontologia da imagem fotográfica* (cf. BAZIN, 1991, p. 19-26) foi escrito no mesmo ano em que Rossellini lançava *Roma, Cidade Aberta*, num 1945 simbólico também por marcar o fim da Segunda Guerra. O término do conflito, dentro de uma Itália que já vinha agonizando, deixou o país devastado. O cinema com recursos mais escassos foi um reflexo disso, firmando as bases do que se chamou de neorealismo, parte dele calcado numa ideia de cinema próxima à de um realismo discutido e defendido por, entre outros, Kracauer e Bazin<sup>36</sup>. Autor que falava do *Mito do cinema total*, Bazin diz que a “pintura se esforçava, no fundo, em vão, por nos iludir, e esta ilusão bastava à arte, enquanto a fotografia e o cinema

<sup>35</sup> No original, “*found story*”, que pode ser traduzido como “histórias encontradas”, mas nos parece fazer mais sentido traduzir a expressão como “enredos encontrados”.

<sup>36</sup> As bases do neorealismo italiano podem ser vistas já em *Obsessão* (*Ossessione*, 1943), de Luchino Visconti, mas especialmente a partir de 1945, Bazin se torna o principal crítico-defensor de uma forma de *mise-en-scène* ligada ao movimento. É plausível dizer que o neorealismo se estende apenas até o início dos anos 1950, mas muitos de seus ideais ainda reverberam em cineastas contemporâneos, como citaremos adiante.

são descobertas que satisfazem definitivamente, por sua própria essência, a obsessão do realismo” (BAZIN, 1991, p. 21). Ele via na fotografia o acontecimento mais importante das artes plásticas (Ibid., p. 25). Quando posta numa sequência periódica de fotogramas em movimento, a fotografia se transforma em cinema, que traz confiabilidade por uma relação mais estreita com um certo realismo. “A objetividade da fotografia confere-lhe um poder de credibilidade ausente de qualquer obra pictórica” (Ibid., p. 22).

Num desfecho paradoxal, Bazin termina o artigo esclarecendo que, “por outro lado, o cinema é uma linguagem” (Ibid., p. 26), e que a discussão extrapola os limites fotográficos. Sem ter como foco debater se e porque o cinema é ou não uma linguagem, o trabalho segue com o raciocínio de Bazin e sua defesa por um cinema que vai na contramão de um intromissão excessiva – seja de virtuosos movimentos de câmera ou da montagem intelectual defendida por Eisenstein. Em 1951, quando publica o texto *Teatro e Cinema*, Bazin assegura que o retorno a um “teatro filmado” que ele considera ter havido entre 1941 e 1951, inscreve-se numa “conquista do realismo”, mas não “do tema ou da expressão, e sim do realismo do espaço, sem o que a fotografia animada não faz cinema” (Ibid., p. 153).

Uma questão que torna mais forte esse cinema errante, esse cinema que vagueia, e que o justifica como uma forma de encenar poderosa, é justamente sua relação com o espaço-tempo, como no clássico exemplo do média-metragem *O Balão Vermelho* (*Le Ballon Rouge*, 1956), de Albert Lamorisse. No filme, há vários momentos em que vemos um balão seguir um menino, ou um outro balão, no mesmo plano. Se não estivessem no mesmo plano, criaríamos na montagem, na imaginação, na dedução; como segue, vemos, e o que vemos sem cortes e sem truques perceptíveis remete à realidade. O “truque”, como chama Bazin (1991, p. 57), não acontece na pós-produção, mas sim através de um fio de náilon imperceptível a olho nu: “a ilusão, aqui, (...) é concreta e não resulta dos prolongamentos virtuais da montagem”. Em *O Balão Vermelho*, “a montagem, que tantas vezes é tida como a essência do cinema, é, nessa conjuntura, o procedimento literário e anti-cinematográfico por excelência” (Ibid., p. 59). Ou, usando outras aspas do próprio Bazin, “quando o essencial de um acontecimento depende de uma presença simultânea de dois ou mais fatores da ação, a montagem fica proibida” (Ibid., p. 62).

Resumir a escola Rossellini a um realismo da montagem proibida é pouco, no entanto. Vê-lo como único precursor também. Mesmo no cinema estadunidense pré-guerra, e mesmo dentro do sistema de superprodução, vale a lembrança de um Cecil B. De Mille. Ainda no polêmico *Sobre uma arte ignorada*, Mourlet o considera antagonico e superior a Hitchcock. “Uma vez devolvidos ao domínio da má literatura os ângulos insólitos, os enquadramentos bizarros, os movimentos de câmera gratuitos, em suma, todo o arsenal revelador de

impotência”, reduz-se o cinema ao que importa, para Mourlet, a um cinema de De Mille, diretor cujos filmes são marcados por “essa franqueza, essa lealdade sobre o corpo do ator que é o único segredo da *mise en scène*” (MOURLET, 1959, p. 32).

É bom frisar aqui a diferença colossal de orçamentos entre os épicos de De Mille e as obras do neorealismo de uma Itália arruinada no pós-guerra. Porém, é possível conectá-los por uma forma de encenação que visa menos o virtuosismo da câmera e mais a força dos atores-personagens. Embora essa não seja a única característica desta vertente de *mise-en-scène*, e em alguns casos ela seja até secundária, vale salientar que uma encenação *rosselliniana* não tem necessariamente a ver com o tamanho do orçamento, mas sim com uma opção estética e, até certo ponto, ideológica: o *amor ao mundo* supera o *amor ao plano*.

Um dos teóricos a acompanhar desde os filmes de De Mille até seguidores de Rossellini, Bazin falece precocemente em 1959. Embora muitas de suas ideias permaneçam, essa forma de fazer e enxergar o cinema tem sido revisitada e atualizada. Usando um raciocínio de Ayfre e Argel, Andrew (1989, p. 196) cita “o cinema da contemplação (...): Flaherty, Dreyer, Kenji Mizoguchi, Rossellini e Renoir, todos deixam a variedade de significados da realidade viver em seus filmes”. Ele alega que esses diretores preferem “deixar o sentido do mundo aparecer lentamente. Em seus maiores trabalhos, uma multidão de significados se congela em imagens poderosas que têm a força de transcendência a seu redor, pois a natureza, não o homem, está falando na tela” (Ibid., p. 196).

Boa parte desses pressupostos dialogam com uma fenomenologia que nos conduz a embates filosófico-conceituais que o atual trabalho não pretende debater. Todas as teorias às quais tivemos acesso podem ser questionadas de alguma forma. Bazin e Mitry estão “corrompidos” pela filosofia (cf. Ibid., p. 93), semióticos analisam o cinemático mas ignoram o filmico (p. 173), enquanto Metz acha Mitry abrangente demais, pouco específico; as teorias, naturalmente, se alimentam de ideias anteriores: Kant (Munstenberg), Gestalt (Arnheim), Bergson e Sartre (Bazin) Bertrand Russell e Edmund Husserl (Mitry) (p. 171). Deixando claro que o trabalho não tem condições de ler todas as bases que originaram essas concepções, ele se atém às possíveis aplicabilidades delas no cinema e, mais precisamente, na encenação. Isto é, no caso dessa primeira escola, busca ideias próximas de Bazin e Kracauer que ainda hoje ecoam em certas formas de *mise-en-scène*. O que Ayfre e Argel, já se aproximando de uma derivação dessa escola *rosselliniana*, chamam de “acidentes da vida” (Ibid., p. 198). Quando se referem a *acidentes da vida*, eles o fazem numa defesa do neorealismo, um “realismo humano que ilustrou com sua própria técnica o incessante diálogo do homem com a realidade física”, mas esses acidentes da vida, na contemporaneidade, às vezes ganham um contorno mais radical.

Há uma *mise-en-scène* que se encontra no limite “da escola *rosselliniana*: um olhar que se desliga do quadro, não mais se fixa ansiosamente sobre os aspectos ‘importantes’ do mundo, pois prefere estar atento ao insignificante, perder-se no fluxo sensório-temporal da realidade fenomênica” (OLIVEIRA JR., 2013, p. 194). Um olhar que gasta mais tempo que o habitual para transitar entre espaços, entre corpos, como se quisesse perceber os pequenos eventos que se escondem entre as coisas. Em outras palavras, existe uma escola mais errante, que se encaixa no *filme-dispositivo*. Nele, não existe uma *mise-en-scène* clássica, “decupar uma cena com base em exigências de ordem dramática”, nem moderna “(reconstrução da realidade com base na fragmentação), mas, antes, a definição de uma *estratégia visual* capaz de produzir acontecimentos por um processo de narração automático” (OLIVEIRA JR., 2013, p. 137, grifo do autor). Esse *processo de narração automático* pode ser visto também como uma observação que visa, posteriormente, um *deixar o universo fluir*, enquanto este é filmado. “Acionar um dispositivo é confiar mais no mundo do que na sua própria mestria como *metteur en scène*” (Ibid., p. 138).

Outra opção é fazer como Philippe Garrel: definir o “tabuleiro em que se darão os movimentos dos atores; deixar (...) que o quadro se faça depois, que o plano seja conduzido pelo ator”, numa crença que o essencial não está na maneira, mas na matéria (Ibid., p. 105). Todavia, o Garrel citado por Oliveira Jr. é o mesmo citado por Alain Bergala num texto sobre o maneirismo, que é uma forma de oposição a esse *filme-dispositivo*. Garrel, ao refilmar, “ao mesmo tempo a imagem (em câmera lenta) e o despolido da mesa de montagem”, integra “em seu filme uma distorção deliberada de suas próprias imagens” (BERGALA, 1985, p. 11). Ali, entretanto, é um momento de exceção. Na maioria de seus filmes, Garrel é um diretor muito mais próximo de um cinema de fluxo, esta escola que “rejeita a racionalização do mundo e a apreensão intelectual de suas formas, preferindo-se construir na sensorialidade, na instalação de ambiência, na mobilidade fluida e contínua de um olhar que vagueia pelo espaço sem finalidade aparente” (OLIVEIRA JR., 2013, p. 120). Na estética do fluxo, há um convite para que o olhar se perca na exploração do que é projetado. A narração, o drama e até mesmo a ficção tendem a ser menos importantes que a experiência da duração, da luz e do movimento (cf. Ibid., p. 120).

Em *Plan contre flux*, publicado na *Cahiers du Cinema*, Stéphane Bouquet (2002, p. 46-47) vê o cinema de fluxo como o “princípio de um desencadeamento permanente e infinito”, num olhar que seria justamente a apreensão “do real em seu estado aleatório, indeciso, em movimento”<sup>37</sup>. Essa linha segue com um ponto de vista discreto, que tende às

---

<sup>37</sup> No original, “un principe de défilement permanent et infini” e “au dit réel son statut aléatoire, indécidé, mouvant”.

vezes à ambiguidade, e que parece deixar os seres, as coisas e os lugares falarem (cf. AUMONT, 2008, p. 76). A ideia de Aumont, se referindo a um ideal *rosselliniano* e *bressoniano*, também se encaixa nessa estética mencionada por Bouquet. O diferencial é uma certa radicalização.

O lado mais extremo desta escola pode ser definido como *filme-instalação*. Bouquet (1998, p. 55) cataloga Hou Hsiao-hsien, Tsai Ming-liang, Wong Kar-wai, entre outros, como “cineastas-artistas”, que se relacionam a “obras atmosféricas”, a “ambientes sensoriais”. O *filme-instalação* pode ser visto ainda mais radicalmente, por exemplo, em *Blissfully Yours* (2002, Apichatpong Weerasethakul) e *Last Days* (2004, Gus Van Sant), nos quais boa parte da projeção trata, de uma maneira geral, de um momento e espaço isolados e que devem ser experienciados de maneira intensificada. São cineastas e longas que dialogam com filmes marginais de Andy Warhol e Marguerite Duras, que fazem do filme um entorno, um lugar, um tempo e um espaço: “não há propriamente um filme para ver, mas um novo dispositivo de cinema que deve se *habitar*” (cf. OLIVEIRA JR., 2013, p. 138).

Assim, essa vertente de *amor ao mundo* pode hipertrofiar a sensação de duração do plano, tornando-os longuíssimos e com uma câmera estática ou extremamente sutil, como geralmente acontece – para dar outros exemplos – no cinema de Straub-Huillet, ou em parte de outros filmes de Gus Van Sant (*Elefante* e *Gerry*, por exemplo). Ela também pode radicalizar na entrega aos corpos, às vezes aos rostos, focando suas expressões e suas ações, partindo dos personagens, sempre a prioridade, e deles para todo o resto (a luz, a fotografia, os enquadramentos, a história), como fez John Cassavetes. É possível ainda que ela foque acontecimentos que apareçam encadeados mas que nunca deixem de parecer mundanos, sem grandes intromissões, seguindo o já citado aforismo de Rossellini: “as coisas estão aí, por que manipulá-las?”.

Como gancho para a mudança de escola, Aumont (2008, p. 173) chega a trazer para o conceito de *mise-en-scène* a possibilidade de esta ser, atualmente, “na maioria dos casos, reagir ao encontro entre actores, um cenário e uma situação dramática. É ter aprendido a utilizar o acaso”. Quando fala em atualmente, no entanto, deduz-se que o cineasta contemporâneo tende a ser assim, mas isso é difícil de se comprovar, depende de uma análise pormenorizada filme a filme e, principalmente, do recorte (geográfico? bilheteria? festivais?). Essa forma de encenação não é necessariamente a regra, e essa importância dada ao acaso, ou a um tipo de realidade mais crua sobre a qual o diretor passa a impressão de pouco interferir, existe fortemente há algumas décadas. Seja com os já canônicos que podem batizar a escola, Rossellini e Bresson, especialmente nos anos 1940 e 1950; seja com cineastas tão distintos entre si quanto Cassavetes e Straub, além de tantos outros que foram seus contemporâneos ou

seus seguidores já na segunda metade do século XX. Quando Aumont fala em *reagir* ao encontro com elenco e aprender a *utilizar o acaso*, ele resume bem uma certa forma de *mise-en-scène*. A que delineamos a seguir busca, geralmente, o oposto: está interessada menos em *reagir* e mais em *agir*, menos em *utilizar* e mais em *manipular* o mundo.

### 1.7 Amor ao plano

A escola Hitchcock pode ser vista também como uma irmã da escola Eisenstein, mas com uma personalidade própria, nem sempre tão ligada à montagem. Ambas, porém, comungam uma ideia de forte mediação. Ao invés de partir-se do mundo para o homem, do objeto para o sujeito, o caminho é invertido. O Diretor é o Senhor e (quase) tudo ele manipulará. Seja com uma edição apaixonada pela sua capacidade de ressignificação das imagens postas em sequência, seja com uma filmagem enamorada pela capacidade virtuosa da câmera, seja com enquadramentos calculados ao milímetro. Tratamos de diretores que cultivam o *amor ao plano*.

“Hitchcock triunfou lá onde Alexandre, Júlio Cesar, Hitler e Napoleão fracassaram: em tomar o controle do universo (...). Talvez umas 10 mil pessoas se lembrem da maçã de Cézanne. Mas 1 bilhão de espectadores se lembram do isqueiro de Pacto Sinistro”, diz Godard (1998), em *Histoire(s) du cinéma: le contrôle de l'univers*, antes de ratificar que, “(...) se Hitchcock é o único poeta maldito a ter vivido o sucesso, é porque ele foi o grande criador de formas do século XX, e são as formas que nos dizem afinal o que há no fundo das coisas” (Ibid.)<sup>38</sup>.

Esse criador de formas não pode ser completamente apartado de uma escola soviética que passa também por Kuleshov, no já clássico exemplo em que mostra-se como uma imagem, a depender do que a seguinte nos exhibe, tem um significado diferente: o efeito Kuleshov. Primeiro vê-se Hitchcock com um sutil sorriso de canto de boca observando uma criança, com efeito resultante ligado a ternura, enquanto a segunda combinação mostra o mesmo sutil sorriso de canto de boca seguido da imagem de uma moça seminua: a ternura inocente se transformou em um senhor libidinoso. Aqui trata-se de montagem, uma breve fuga do foco principal do trabalho, mas ela se justifica porque esse resultado só é obtido pelo ato deliberadamente intervencionista. Ideológica e hierarquicamente, o olhar do artista prevalece sobre o do mundo. Ao invés de uma respeitosa experiência de integração com o que se filma, há um *moldar* o ambiente que se filma – ou, na melhor das hipóteses, uma *integração depois de uma moldagem*. O olhar desta escola, e de todos os seus seguidores confessos, não faz questão de ser delicado. Porque se Bazin e Kracauer viam na fotografia o

<sup>38</sup> Narração feita por Godard no seu filme *Histoire(s) du cinéma: le contrôle de l'univers* (1998, 27min).

poder do realismo, Balázs e Eisenstein viam o mais importante na montagem, no poder de recorte da fotografia, no determinar o que enquadrar e o que não enquadrar, no poder de explicitar o domínio do artista-criador.

No caso de Balázs, sua teoria pode ser interpretada como “previsível, frequentemente cansativa” (ANDREW, 1989, p. 72). É plausível afirmar que ele faz parte dos formalistas, “que sempre tiveram atração por classificar os trabalhos de arte privilegiando a técnica pomposa em detrimento de modos mais sutis de trabalho artístico” (Ibid., p. 78). Embora haja um juízo de valor no comentário de Andrew, ele próprio admite que “*Theory of Film* de Bela Balázs é uma das primeiras e, inquestionavelmente, uma das melhores introduções a essa arte”; ademais, o conceito de ritmo no cinema vem de um formalismo russo (1918-1930), dentro do qual está inserido Eisenstein, que por sua vez foi profundamente influenciado pelo trabalho de Balázs (cf. Ibid., p. 74). Em outras palavras, ainda que sua teoria seja previsível e frequentemente cansativa, ela reverbera até hoje.

Essa forma de fazer cinema pode ser vista de várias maneiras em filmes que aparecem depois de e influenciados por Eisenstein, de um lado, mas também por Hitchcock, Douglas Sirk, Vincente Minelli e Sam Peckinpah, entre outros, que forjaram suas carreiras dentro de um rigoroso sistema de estúdios *hollywoodianos*. Vale frisar a diferença ideológica entre o que *defendia* Eisenstein com sua montagem, e o classicismo do cinema estadunidense, menos interessado na parte intelectual ou militante, muito caras ao cinema soviético. É evidente, todavia, que os dois lados, soviético e estadunidense, também guardam semelhanças claras. Ainda que o ponto de partida político, no caso de *Hollywood*, fosse secundário diante da ideia do lucro, existia uma cultura de controle quase tirânico sobre o filme nos dois casos. O universo e a natureza poderiam até *falar*, mas desde que subordinados a um crivo humano, que interviesse com um olhar claro – fosse na montagem, na fidelidade ao roteiro, ou numa direção pouco aberta ao acaso, quase alérgica a imprevistos.

Para Alan Bergala (1985, p. 12), após um classicismo estabelecido com Griffith e consolidado nas três décadas seguintes, apareceu uma geração com o sentimento de ter chegado “tarde demais”. Essa sensação, às vezes, levou cineastas a uma espécie de *maneirismo*, questão que Bergala viu como indispensável para compreender o que se passava no cinema desde o começo dos anos 80, mas deixando claro que a palavra aparecia num contexto que a situava fora de toda conotação depreciativa (Cf. Ibid., p. 11). Na pintura, o “Maneirismo histórico” ocorre no final do Quattrocento e se caracteriza por nomes como Pontormo ou Parmigianino, que realizaram suas obras num período em que certa perfeição já tinha sido atingida por, entre outros, Michelangelo e Rafael. Para os artistas que vieram depois destes, uma possível resposta a esse passado tão poderoso, tão presente, residia em

destacar *a maneira* de pintar. No artigo, Bergala convoca Malraux, para quem, enquanto “Michelangelo deseja que sua arte seja mais verdadeira que a aparência, eles (os maneiristas) desejam somente que a sua arte seja manifestamente distinta desta”. (cf. *Ibid.*, p. 12-13).

Daí vem o maneirismo que Bergala importa para o cinema. Numa ilustração comparativa, ele cita sequências específicas de *Paris, Texas* (*idem*, 1984, Wim Wenders), *O Elemento do Crime* (*Forbrydelsens element*, 1984, Lars Von Trier), *Estranhos no Paraíso* (*Strangers in Paradise*, 1984, Jim Jarmusch), *Boy Meets Girl* (*idem*, 1984, Leos Carax) e *L’Enfant Secret* (*idem*, 1979, Philippe Garrel).

Wenders inventa para si mesmo um dispositivo bastante complicado de vidro e de telefone para chegar a simplesmente filmar um campo-contracampo entre um homem e uma mulher como o cinema americano dos anos 50 fazia uma dúzia a cada doze vezes, mas ele tem necessidade dessa prótese para reencontrar a figura mais “natural” do cinema clássico. Jim Jarmusch escolhe filmar como se o velho cinema moderno dos anos 60-80 fosse ainda seu contemporâneo. Lars Von Trier tenta se confrontar, com trinta anos de defasagem, com o mistério da construção em abismo dos filmes barrocos de Orson Welles. Leos Carax reinventa sob as estrelas de 1984 a poesia do “travelling de ator” que Cocteau descobria em 1949 no segredo de uma bricolagem de estúdio. Philippe Garrel, refilmando ao mesmo tempo a imagem (em câmera lenta) e o despolido da mesa de montagem integra em seu filme uma distorção deliberada de suas próprias imagens (BERGALA, 1985, p. 11).

Ainda que hoje seja questionável ver como maneiristas Lars Von Trier e principalmente Philippe Garrel, possível estandarte de uma encenação mais aberta ao contato, mais focada nos atores que na câmera, a questão é trazer o que ali já havia se consolidado como uma certa corrente de *mise-en-scène*. Existe uma “consciência que atravessa esses cineastas, ao menos no momento em que eles fazem esses planos, que o cinema tem 90 anos, que sua época clássica já passou há vinte anos e que sua época moderna acaba de terminar no fim dos anos 70” (*Ibid.*, p. 11)<sup>39</sup>. Se o cinema de fluxo se aproximou de Rossellini e Bresson, e por vezes sublinhou com marca-texto fluorescente algumas de suas características, preferindo dar mais importância aos tempos mortos, aos espaços, às coisas e às pessoas que já estão aí, o maneirismo faz o oposto. Herda o nome do maneirismo histórico das artes plásticas, atinge seu ápice nos anos 1970-80, e tem como uma de suas características as imagens de “segundo grau”, ou seja, imagens que retomam outras imagens e que muitas vezes dependem de um conhecimento prévio da história do cinema e/ou dos seus códigos funcionais (cf. OLIVEIRA JR., 2013, p. 119). Por outro lado, essa é apenas uma das possíveis

---

<sup>39</sup> Bergala não desenvolve o que seria essa época do cinema moderno, mas é inevitável ligá-lo aos novos cinemas dos anos 1960 (todos posteriores ao neorealismo). As *Novas Ondas* (francesa, japonesa e iraniana, o novo cinema alemão), o *Cinema Novo*, a *Nova Hollywood*, entre outros, cada um com suas especificidades, vão perdendo fôlego, ou pelo menos o fôlego da novidade, principalmente no final dos anos 1970.



peculiaridades do maneirismo, que pode se manifestar de diferentes formas. O que une todas elas é uma “ultracomplexificação das técnicas de *mise en scène*” (Ibid., p. 90).

A abertura que Fassbinder dá ao improviso dos atores, por exemplo, vem de alguém ligado ao teatro e é bem diferente da de De Palma, cuja relação com a câmera e com o elenco se aproxima mais de Hitchcock, e que também chega a praticamente refilmar a cena da escadaria do *Encouraçado Potemkin* (*Bronenosets Potyomkin*, 1925), de Eisenstein, em *Os Intocáveis* (*The Untouchables*, 1987), adaptando-a de Odessa para a Chicago de Al Capone. O tom das imagens de um Sergio Leone, tão ligado ao *western spaghetti*, que no caso dele é uma combinação de faroeste com ópera, é bem diferente do de Wim Wenders no seu *Paris, Texas*, citado por Bergala (1985, p. 11). Nesta sequência do filme de Wenders, plano e contraplano se fundem, através de um vidro levemente espelhado, com os rostos de Natassja Kinski e Harry Dean Stanton ocupando o mesmo espaço. Bergala diz que, tendo em vista a dificuldade em enquadrar, a *mise-en-scène* de Wim Wenders “reage de forma mais ‘maneirista’ por uma valorização ligeiramente hipertrofiada do quadro que termina por dar ao espectador a impressão de que esse quadro, visível demais, está um pouco solto do plano da imagem”; essa focalização “em uma dificuldade parcial em se igualar aos mestres ou ao cinema do passado culmina muitas vezes numa hipertrofia maneirista no tratamento desse traço particular” (Ibid., p. 14). Esse quadro de *Paris, Texas* é um exemplo do que Bonitzer chama de *plano-tableau*, e sobre o qual Oliveira Jr. discorre.

Uma figura de estilo recorrente no maneirismo é o que Pascal Bonitzer chamou de “*plano-tableau*”, um plano que se aproxima da pintura seja pela citação direta a um quadro, seja por um arranjo meticuloso dos elementos plásticos, assemelhando-se menos a um plano de cinema rodado em determinado momento e lugar do que a um quadro pintado ao longo de meses. O maneirismo, como disse Bonitzer (1985, p. 17), é esse cinema de “imagens ilustradas, desenhadas, hiperconstruídas”. O *plano-tableau* causa uma hipostasia do fluxo narrativo; ele constitui um tempo à parte no movimento do filme, parece não poder se integrar ao conjunto, ao ritmo; o *plano-tableau* é necessariamente anarrativo (OLIVEIRA JR., 2013, p. 126).

Seja com o *plano-tableau*, seja com o enquadramento milimétrico, seja com a câmera virtuosa, a escola persiste, com doses maiores ou menores de maneirismo. Porque ela continua sendo *filha* de um classicismo, mas também *filha* das circunstâncias históricas, de carregar uma herança que ela conhece e da qual não consegue escapar. Assim, escolhe, abraça e se afeiçoa de um lado, sem grandes disfarces.

A atitude maneirista não é somente uma resposta formal a uma dificuldade formal. O maneirismo cinematográfico atual coincide, em toda evidência, com uma crise dos “temas” (...). Os cineastas que continuam a trilhar seu caminho relativamente ao abrigo da tentação maneirista são aqueles que têm um tema suficientemente pessoal para assim alimentar seu desejo sempre renovado de filme (Rohmer); aqueles, como

Godard, que acreditam suficientemente no cinema para encontrar seu tema ao fazer o filme; ou enfim, aqueles como Pialat, que acreditam suficientemente no momento do encontro com o real para encontrar de acréscimo, nesse encontro, ao mesmo tempo seu verdadeiro tema e o cinema (BERGALA, 1985, p. 14).

Trazendo mais variáveis, Bergala cita um nome que se distingue pelos roteiros mantendo um olhar clássico (Rohmer), outro que se transformou num grande experimentador da linguagem (Godard), e um terceiro que se afasta da corrente ao ir para uma classe do cinema de fluxo (Pialat). Assim, enquanto o fluxo é uma derivação *rosselliniana* e se relaciona a um maior respeito ao mundo, o maneirismo é uma derivação do classicismo estadunidense, muito ligado à direção de espectadores<sup>40</sup>, com bases fincadas numa rigidez típica dos estúdios *hollywoodianos*, e que também se aplica à escola soviética de montagem-conteúdo. “Ao longo da entrevista que tivemos com Patrick Mauriès a respeito do maneirismo, apareceram nomes tão inesperados quanto o de Eisenstein (Ibid., 1985, p. 12)”.

Porque essa segunda escola, de partida, sabe que sua relação com o passado é umbilical. Ela pode se assumir como uma *mise-en-scène* clássica feita na contemporaneidade, que pode ser vista em Clint Eastwood, Roman Polanski ou James Gray, entre tantos outros. Ela também pode assumir o nascimento tardio e uma inquietação por esse atraso, o que desemboca no maneirismo autorreferencial e/ou autorreflexivo em nomes como Brian De Palma e Quentin Tarantino. Todos eles são diretores que tomam “posse do universo diegético” e tornam-se, na prática, encenadores abraçando variações do ideal de quem melhor simboliza essa escola. Uma espécie de “*deus-metteur en scène* de um mundo que não obedece senão às leis de organização mental de seu criador. Hitchcock não está interessado na *mise en scène* tão simplesmente, mas na *mise en scène total*” (OLIVEIRA JR., 2011, p. 12-13). Chame-se de *mise-en-scène total* ou de *amor ao plano*, é essa a ideia que ecoa na encenação dos cineastas seguidores de Hitchcock.

---

<sup>40</sup> Em entrevista a Truffaut sobre o filme *Psicose*, Hitchcock afirma que “temos de dirigir completamente os pensamentos do espectador (...). A construção desse filme é muito interessante e é minha experiência mais apaixonante de jogo com o público. Com *Psicose*, fiz a direção de espectadores, exatamente como se eu tocasse órgão” (TRUFFAUT e SCOTT, 2004, p. 275).

## 2. EXPERIMENTANDO POSSIBILIDADES: OS PRIMEIROS LONGAS DE GUERÍN (1984-2007)

### 2.1 *Os Motivos de Berta*: um filme destoante de sua época

**Filme:** *Os Motivos de Berta* (*Los Motivos de Berta*, 1984, 115min, ficção)

**Sinopse breve:** A vida de uma jovem garota, que brinca com pequenos animais e insetos, é subitamente transformada após a chegada de uma equipe de cinema e de um estranho homem<sup>41</sup>.

Quando José Luis Guerín lançou *Os Motivos de Berta*, em 1984, o cinema vivia uma transição, que poderia ser vista até como uma consolidação de certa *mise-en-scène*. Analisado com a distância que só o tempo permite, o já citado texto de Bergala (1985) aborda uma questão que extrapola os filmes e diretores que ele menciona. Além de Lars Von Trier, Philippe Garrel, Jim Jarmusch e Wim Wenders, há Leos Carax<sup>42</sup>, que nasceu em 1960 e finalizou seu primeiro longa em 1984, duas datas-acontecimentos que coincidem com as equivalentes de Guerín. Não há dúvidas de que o diretor de *Na Cidade de Sylvia* nasce, cinematograficamente falando, num momento maneirista.

Há outros nomes que vieram antes e que compartilham marcas, de alguma forma, com todos esses trazidos por Bergala. Pode-se falar de Ray Harryhausen e um maneirismo ligado a efeitos especiais (cf. CARREGA, 2016), ou de uma primeira geração maneirista americana que aparece no final dos anos 1950, após a era de ouro do cinema clássico (cf. BERGALA, 1984, p. 13). Mas o maneirismo em questão, para ir além daqueles que Bergala convoca à discussão, remete mais a Brian De Palma, Raúl Ruiz e Fassbinder, que começaram a fazer filmes nos anos 1960 e tiveram na década seguinte um período extremamente prolífico. São cineastas que iniciaram suas obras no momento em que Guerín passava da infância para a adolescência.

Para um contexto geográfico mais próximo ao objeto de estudo, do final dos anos 1970 ao início dos 1980, um dos que começava a filmar na Espanha era Pedro Almodóvar. Conectado a um certo classicismo narrativo e de encenação, ele é marcado por fábulas com personagens e situações excêntricas, mas dialoga, entre outros, com o melodrama mexicano, com o melodrama de Douglas Sirk e com o já citado Fassbinder. Almodóvar e suas referências maneiristas, todavia, não atingem o imaginário do primeiro filme de seu

<sup>41</sup> As sinopses e as definições (ficção, documentário, experimental) dos filmes se baseiam numa mescla de três elementos: informações do IMDB, informações do IMS e impressões pessoais da pesquisa.

<sup>42</sup> Diretores citados anteriormente no texto de Bergala (1985, p. 11).

compatriota que analisamos. *Os Motivos de Berta* permanece uma obra afastada de possíveis vertentes do maneirismo. Não há uma hipertrofia das cores, do zelo na construção do quadro, nem de uma inquietação da câmera, características muito comuns à janela histórica na qual o filme se encaixa. Dito de outra forma, *Os Motivos de Berta* parece um longa fora de seu momento.

Guerín se formou com numerosas referências cinematográficas (...), recordando sempre o aspecto formal de diretores que se entrecruzam desde Bresson, Dreyer, Erice e Godard. Em seu primeiro filme, Guerín faz uma obra ambiciosa e serena, mas está mais atento a sua expressividade que às emoções que expressam (...). As reiteraões de Guerín e a lentidão de seus planos estáticos, mais duradouros que a emoção do espectador, debilitam as sugestões iniciais de *Os Motivos de Berta*; despertam a simpatia, mas não o entusiasmo. Em qualquer caso, é um filme insólito no cinema espanhol (GALÁN, 1985).

A referência mais próxima, geograficamente, nos parece ser Víctor Erice e seu *O Espírito da Colmeia* (*El Espiritu de la Colmena*, 1973). Um filme espanhol, que se passa em ambiente rural, com uma jovem menina como protagonista, com uma câmera que não tem receio de filmar pequenos acontecimentos, sempre num tripé ou com algum movimento sutil. A mesma descrição vale para *O Espírito da Colmeia* e *Os Motivos de Berta*, separados por 11 anos. Uma das diferenças entre ambos, no que diz respeito à encenação, é que Guerín estende ainda mais a linha da observação e da contemplação. Pode-se alegar que *Paris, Texas*, lançado no mesmo ano de *Os Motivos de Berta*, é carregado de cenas e planos que também são “mais duradouros que a emoção do espectador”, e que não buscam um entusiasmo do público, para trazer as palavras de Galán (1985), mas a já aludida sequência da conversa entre Nastassja Kinski e Harry Dean Stanton é filmada de forma maneirista (BERGALA, 1985, p. 14). Aí reside o ponto principal que separa a *mise-en-scène* de *Os Motivos de Berta* não só da *mise-en-scène* do filme de Wim Wenders, mas de um momento dos anos 1980.

*Paris, Texas* tem seu clímax num plano-*tableau*, dissonante do tom que domina a projeção. Tem no seu desenlace uma cena-imagem minuciosamente enquadrada, mas dentro de uma encenação que, no restante do tempo, se liga muito mais a um tom desdramatizado, aos tempos mortos, a uma ação menor que a afeição, à estética do fluxo. Inexiste um desejo por equilíbrio entre o fluxo e o maneirismo. O que existe é uma *mise-en-scène* que prioriza a sensação (solidão, isolamento, tédio, saudade) ao sentido<sup>43</sup>, até o instante em que seu clímax revelador se utiliza de um plano super-construído, super-arquitetado. *Os Motivos de Berta*,

<sup>43</sup> Abordando o cinema de fluxo, Oliveira Jr. (2013) afirma que “mais importante que o encadeamento das ações é a invenção de uma ‘nova rítmica do olhar’, é criar a sensação mais que o sentido”. Mais especificamente, ele afirma que “o drama ora fica encoberto, ora é mantido à distância, ao menos o drama no sentido forte, ou seja, da confrontação dramática, do heroísmo, da tragédia, da violência glorificada, da construção de um mundo sustentado por alguma gravidade, alguma ênfase”. Ainda sobre o fluxo, ele fala de uma afeição no lugar da ação (cf. *Ibid.*, p. 147).

diferentemente, não tem uma cena marcada por um plano com um detalhamento tão perceptível, com um esmero indisfarçável. Não há um plano-*tableau* equivalente, não há reação maneirista equivalente.

Numa breve análise, logo em seu início, *Os Motivos de Berta* nos mostra um ambiente bucólico, com situações breves e cotidianas exibidas e logo finalizadas em *fade-out*. A imagem de abertura do filme, por exemplo, é uma ovelha com filhotes (**fotograma 1**)<sup>44</sup>. A apresentação de Berta é no campo, com personagem rodeada por uma plantação (**fotograma 2**). Vê-se a ovelha, ouve-se galos, a protagonista brinca com um besouro (**fotogramas 3-4**): insetos, animais e natureza se expressam. Um ventilador ligado, uma busca por camomila, um andar de bicicleta, um observar formigas; acontecimentos mundanos são filmados de forma igualmente mundana. Sem buscar um tom extraordinário ou uma imagem mais virtuosa, sem um movimento de câmera mais notável, sem angulação ou construção de plano mais complexa ou extravagante, sem um olhar com a base *hitchcockiana* do “sempre em excesso” (OLIVEIRA JR., 2011, p. 9). Longe de traços arraigados num maneirismo dos anos 1980, o filme pode ser visto também através de uma organização de imagens que “permite a coexistência da liberdade narrativa e da coerência expressiva, obtendo como resultado disso uma obra orgânica e que respira de forma diferente da maior parte do cinema da época, tanto espanhol como estrangeiro” (NAVALES, 2011).

#### **Fotogramas 1-4:** Primeiro o mundo, depois Berta com seu cotidiano e trivialidades



<sup>44</sup> Poderíamos usar nos parênteses palavras como *imagens, figuras, quadros, planos*, mas já utilizamos todas elas no texto. Para evitar uma repetição que talvez soasse desagradável, decidimos nos referir às imagens ilustrativas do filme como *fotogramas*, nomenclatura às vezes pouco utilizada, mas fiel ao que elas são.



Fonte: *Os Motivos de Berta* (1984, José Luis Guerín)<sup>45</sup>

Enquadramentos, ângulos, cenário, luz, atuação, movimentos de câmera, enfim, não há, na *mise-en-scène* de *Os Motivos de Berta*, nada de muito intenso, frenético ou virtuoso. Se para Rohmer filmar é saber onde pôr a câmera e quanto tempo ela ficará ali<sup>46</sup>, a chave do primeiro longa de Guerín está no *quanto*, no alongamento do decurso de situações corriqueiras. A exceção fica por conta de um suicídio, do personagem Demetrio, que abordaremos adiante. Não há nada de corriqueiro num suicídio, e o ato ganha em força também pelo contraste: se a *mise-en-scène* foca mais a afeição que a ação, quando esta última aparece, a sensação é potencializada.

Interagir com o que aparenta ser um caranguejo (**fotograma 5**) é relevante, ocupa tempo e espaço da encenação. Mesmo a protagonista restringe seu comportamento a atos prosaicos. Quando Berta está brincando com um menino mais jovem, em quem a puberdade parece ainda não ter chegado com a energia que já a atingiu, o tocar não só é relevante, como adquire o tom de querela. Os dois normalmente divergem quando se comunicam, mas ali a discussão é simples: “eu te toquei”, ele diz, “não me tocou”, ela discorda. Como mais velha e mais forte, o que se prova mais tarde em discussão física entre os dois (**fotograma 6**), ela vence o debate. Ele admite não tê-la tocado e, enfim, a toca (**fotograma 7-8**). Para um filme como *Os Motivos de Berta*, é um momento intenso. Assim são as ações e a encenação do filme, nada feéricas e quase sempre filmadas a uma distância que nem se afasta nem se aproxima demasiadamente, não há muita amplitude: o enquadramento costuma oscilar entre o plano conjunto e o plano médio.

### **Fotogramas 5-8:** Atos prosaicos ganham atenção da *mise-en-scène* ao longo do filme

<sup>45</sup> Os primeiros fotogramas de cada filme são identificados com a origem: *Os Motivos de Berta* (1984), *Innisfree* (1990), *Trem de Sombras* (1997), *Em Construção* (2001), *Umas Fotos...* (2007) e *Na Cidade de Sylvia* (2007). Depois, só serão identificados quando aparecerem numa sequência junto a imagens de outro filme ou outra obra.

<sup>46</sup> Conforme já citado no capítulo sobre *mise-en-scène* (cf. AUMONT, 2008, p. 50).



É possível classificar como grandes acontecimentos do filme os instantes em que Berta se diverte com um besouro, com um sapo (**fotograma 9**), urina (**fotograma 10**), anda de trator e entra num carro abandonado, de onde vê, aos 22 minutos de projeção, um rapaz distante, com um chapéu. Ele, Demetrio, vai mudar a história em questão e é apresentado inicialmente num plano geral aberto, no qual se vê um homem mas não os detalhes de seu corpo. Como sempre acontece no filme, a *mise-en-scène* assume um perfil baixo, introvertido, que pouco a pouco vai revelando sobre a história, sobre personagens; de um plano geral a planos mais próximos, mas sem chegar ao *close-up*. Esse rapaz, ao conversar com Berta sobre sua esposa, diz que ela está morta, mas depois ouvimos, por outros personagens, que não. Berta afirma que sim, escuta dele que não. Quem está certo? Que houve com a mulher?

**Fotogramas 9-10:** Berta brincar com um sapo e urinar são ações relevantes ao longa



Mais importante que a resposta, para nós, é a forma como Guerín filma o desfecho da história desse homem, de certa forma assombrado por uma mulher que não vemos (numa trama a ser revisitada e aprofundada em *Na Cidade de Sylvia*). Berta dá indícios de que pode se afeiçoar dele, de alguma forma, numa *fantasia de puberdade*, mas ele comete um suicídio (a única morte humana presente no profilmico em toda a filmografia de Guerín, o que é notável também pelo fato de a ausência ser tão presente nos seus filmes). Após o tiro, que presenciamos a uma grande distância num plano geral, as imagens mostram o rapaz em dois primeiros planos praticamente frontais (**fotogramas 11-12**). A ação mais extraordinária do filme, a que foge do cotidiano, não é filmada de maneira extraordinária. A câmera, o ritmo, o tom, tudo é mantido antes, durante e depois, não há estilização no sangue, na quantidade de planos ou na angulação para mostrar o corpo agora sem vida. Berta ainda faz uma espécie de funeral íntimo do chapéu que antes usava aquele homem, enterrando-o com um cuidado que beira o carinho. Mais adiante, o que era um objeto de recordação para Berta é reencontrado por uma atriz, que está fazendo um filme cujos personagens, pelos figurinos que trajam, poderiam muito bem estar com aquele chapéu.

No derradeiro plano de *Os Motivos de Berta*, o prosaico segue em todas as instâncias, com uma câmera que acompanha a protagonista andando de bicicleta, numa *pan* lateral, até o momento em que, simultâneo ao desaparecimento dela no horizonte, a câmera enquadra o carro abandonado, de onde ela viu o homem que mudou a história do filme (**fotograma 13**).

**Fotogramas 11-13:** Para Berta, o suicídio e o plano final remetem à mesma pessoa



Sem uma conclusão mais assertiva, sem impor um próprio sentido ao mundo e à história, já estão aí sinais que perpassam a carreira de Guerín. A memória que reverbera no presente, na obra, é um traço que liga todos os longas do diretor até *Na Cidade de Sylvia*. Outro sinal, no entanto, é mais evidente no três primeiros filmes de Guerín: o ato de filmar como uma das razões da existência da obra a que assistimos.

## 2.2 *Innisfree*: cinefilia filmada



**Filme:** *Innisfree* (*idem*, 1990, 108min, documentário)

**Sinopse breve:** Em 1951, John Ford filmou *Depois do Vendaval* (*The Quiet Man*, 1952). 37 anos depois, o filme *Innisfree* decide viajar até a mesma cidade para explorar as mudanças ocorridas desde a visita de Ford.

*Innisfree* é rodado entre cinco de setembro e dez de outubro de 1988<sup>47</sup>, ano em que o prêmio de *mise-en-scène* no festival de Cannes vai para *Sur* (*idem*, 1988)<sup>48</sup>, do argentino Fernando Solanas, no que vai além de uma simples coincidência de calendário. Se os *Motivos de Berta* é lançado numa época em que Bergala discute o maneirismo citando o clímax de *Paris, Texas*, *Innisfree* começa a ser filmado meses após o prêmio de melhor direção em Cannes ir para um filme povoado de cenas – incluindo aí o plano final – com imagens que fundem dois rostos num vidro, no mesmo espaço bidimensional da tela, mostrando na cena um (ex) casal com passado turbulento. Exatamente como em *Paris, Texas*, o que torna inevitável conectar a encenação de Wim Wenders à de Solanas. Estamos diante de um caso clássico de *mise-en-scène* maneirista por duas razões principais: pela ultracomplexificação do quadro e pela imagem que remete a uma outra imagem. A *síndrome do nascer tarde demais* é cada vez mais patente, mas nem por isso desvalorizada; a escolha do filme argentino é premiada num dos maiores, se não o maior festival de cinema do mundo.

Nesse contexto que está inserido *Innisfree*. A paisagem inicial do filme nos mostra o cenário com um céu cinzento, num ambiente gramado, com algumas árvores e uma pedra. Escutamos que “a porta estava aqui, chegava até aqui”, numa fala cuja fonte sonora é indefinível. Enquanto os personagens seguem conversando, vemos pedaços de pedra filmados de diferentes formas. Há um *travelling* lateral, um *travelling* frontal e planos estáticos, que também nos mostram uma cadeira muito antiga. Só depois aparecem dois senhores de meia-idade, indicando onde estavam coisas que já não estão mais. Elas foram substituídas pela memória. O plano conjunto foca, simultaneamente, a presença dos dois homens e o entorno do qual eles falam. Em seguida, uma narração fala do costume irlandês para heranças e de como isso se deu na família O’Feeney, de onde veio John Martin Feeney, mais conhecido como John Ford. Diretor de *western* por excelência, em 1951<sup>49</sup> ele rodou *Depois do Vendaval*,

<sup>47</sup> Logo no início do filme, após o título, aparece uma cartela: “*Things seen and heard in and around Innisfree between 5<sup>th</sup> Sept. and 10<sup>th</sup> Oct. 1988*”.

<sup>48</sup> <http://www.festival-cannes.com/fr/artiste/fernando-ezequiel-solanas>

<sup>49</sup> Uma das cartelas de *Innisfree* informa: “*This area was used as one of the locations during the filming of The Quiet Man in 1951*”.

filme que se passa em Innisfree<sup>50</sup>, pequeno povoado irlandês para onde José Luis Guerín vai, 37 anos depois, fazer um filme batizado com o nome do lugar. O mesmo lugar onde os dois homens falavam do que estava e agora não está mais.

“Castletown! Castletown!”, escutamos em áudio de *Depois do Vendaval*, com imagens substituídas pela estação nos tempos do filme de Guerín, num hiato de quase quatro décadas entre o sonoro e o visual ali expostos. As vozes de John Wayne e da obra de John Ford estão ali, mas as imagens do filme de Guerín nos exibem outra coisa. Aos 5:15 de projeção, aparece o título *Innisfree* e, logo depois, escuta-se diálogo do filme original. “Isso é a Irlanda, Sean; não a América”<sup>51</sup>, ao que podemos acrescentar: “isso é 1988, espectador; não 1951”. Na prática, entretanto, essas informações e delimitações se embaralham. Até que ponto Sean traz a América ou a encontra na Irlanda, tão presente, entre outras formas, com seus imigrantes nos Estados Unidos (sendo a família de Sean uma delas)? Ou, indo ao ponto que diz respeito à pesquisa, até que ponto 1951 não permanece em 1988, nas lembranças e no significado que *Depois do Vendaval* traz às novas gerações, nas cenas já filmadas, nas cenas reencenadas e nos lugares agora por vezes fantasmagóricos?

Há uma mistura nos dois casos. *Innisfree* é visto por Guimarães (2014, p. 1) como um “ensaio cinéfilo”, mas pode ser interpretado também como um documentário. Bill Nichols (2001, p. 21) fala em “conceito vago” e reforça que a definição de documentário é sempre relativa ou comparativa. Aqui podemos trabalhar com a abrangente e útil definição de John Grierson, para quem o documentário é um “tratamento criativo da realidade”, e não uma transcrição fiel dela (cf. Ibid., p. 38). Sendo mais específico e mencionando possíveis abordagens percebidas, pode-se falar de *Innisfree* como um documentário atuando em três modos: *observativo*, *poético* e *performático* (cf. Ibid., p. 33-34). O primeiro é notado nas ruas e nos bares, com pessoas em seus cotidianos sendo observadas por uma câmera que transparece discrição; o segundo é percebido pelas associações visuais e pela organização formal, enquanto o terceiro se conecta à obra por ela rejeitar “ideias de objetividade em favor de evocações e afetos” (Ibid., p. 34). Em outras palavras, é compreensível aplicar, em *Innisfree*, o aforismo de João Moreira Salles (2005, p. 63), quem considera que o documentário “não descreve, constrói”. E constrói, também, com a encenação.

Ainda numa parte introdutória do filme de Guerín, vemos um cartaz de outro filme dirigido por John Ford, *The Rising of the Moon* (1957). Primeiro o vemos com imagens mais abertas, depois com planos curtos fechados em nomes das pessoas que estão ali, no pôster.

---

<sup>50</sup> *Innisfree* é uma localidade ficcional. As filmagens de *Depois do Vendaval* aconteceram em County Mayo e County Galway. No filme de Guerín, contudo, ele vai não a County Mayo ou a County Galway, mas aos lugares que foram locações para o filme de John Ford, aos dois condados *tornados* Innisfree (Cf. [www.imdb.com/title/tt0045061/locations](http://www.imdb.com/title/tt0045061/locations)).

<sup>51</sup> No original: “*This is Ireland, Sean; not America*”.

Um senhor diz “*Dead. Dead. Dead... all dead*”, todos imortalizados em palavras, no cartaz, no filme, estão mortos. Quando um deles é reconhecido pela voz do senhor como “*muíttissimo vivo*”<sup>52</sup>, quando o estar vivo é uma exceção, tem-se um ponto de corte. Começa a aparecer mais claramente aqui, a partir dessa cena e reverberando em toda a filmografia de Guerín, uma conturbada e enamorada relação com o tempo, uma espécie de eterna nostalgia, que chega também à sua *mise-en-scène*.

Um movimento de câmera começa focado em rochas, numa *pan* que mostra um pouco mais do céu, antes de terminar numa cadeira identificada com um nome: John Ford (**fotograma 14**). Outras imagens semelhantes se repetem (**fotograma 15-16**), sempre com esmero e elegância nos movimentos de câmera, o que mostra a ausência de um diretor já não mais vivo, mas presente, de alguma forma, em cada fotograma de *Innisfree*.

#### **Fotogramas 14-16:** A ausência-presença de John Ford é captada de diferentes formas



Fonte: *Innisfree* (1990, José Luis Guerín)

Nessa *mise-en-scène*, os cenários, os enquadramentos, os movimentos de câmera, a luz da cidade e a própria cidade, tudo está ligado a John Ford. Seja nas imagens e sons de *Depois do Vendaval*, seja na reconstituição, nos depoimentos ou nas memórias que aqueles lugares compartilham: o filme de 1952 permanece vivo no filme de 1990.

Usando a música da obra original, mas com atores que habitam os dias de Guerín, o filme nos mostra um casal refazendo a caminhada de John Wayne e Maureen O’Hara pelos relvados de Innisfree, exatamente como 35 anos antes (**fotogramas 17-18**); na sequência começam a correr e depois a andar de bicicleta, em enquadramentos quase idênticos aos de *Depois do Vendaval*. A mesma cena do caminhar é refeita uma segunda vez, só que agora por um casal mais jovem. As imagens são revisitadas e reencenadas por gerações diferentes. A juventude está presente no filme também como uma possível forma de esclarecimento: não se trata apenas de uma melancolia por não ter vivido aquela época. Saber como essas imagens e sons atingem a nova geração, e até uma geração posterior à de Guerín, é parte do filme. Crianças contam e descrevem seus trechos favoritos de *Depois do Vendaval*, enquadradas

<sup>52</sup> No original: “*very much alive*”.

geralmente em variações de um plano médio frontal e estático. Essa escolha deixa claro o que mais importa: as impressões e as reações de quem está falando. Quando o visual não está com as crianças, o áudio permanece com elas, enquanto retomamos imagens do filme de John Ford. Não há nenhuma tese nítida que Guerín queira provar com essa mescla. As imagens das crianças, falando sobre cenas preferidas, às vezes se divertindo, às vezes envergonhadas, são tão importantes quanto as do filme de 1952.

**Fotogramas 17-18:** *Innisfree* (1990) aborda a cinefilia e a memória ligada ao cinema



Fonte: *Depois do Vendaval* (1952, John Ford)



Fonte: *Innisfree* (1990, José Luis Guerín)

Uma “outra” Maureen O’Hara, por exemplo, é entrevistada: como ruiva, como irlandesa, como nativa de Innisfree. A câmera está dentro do carro, que passa por uma estrada, onde encontra uma mulher pedindo carona. O carro decide voltar. Pouco depois, essa mulher fala sobre si, sobre sua família, mas o que salta aos olhos é uma leve semelhança com a Maureen O’Hara que vimos nas imagens do longa de John Ford. A *mise-en-scène* nos aparenta estar interessada, primordialmente, na memória que um filme pode evocar. Seja através dos casos contados por quem sobreviveu às agruras de quase 40 anos, seja através de placas e depoimentos que materializam, de diversos modos, o quanto *Depois do Vendaval* ainda está presente.

Entre todas as sequências do filme, uma em especial pode ser vista como símbolo e resumo de *Innisfree*. O plano inicial é uma imagem do filme de John Ford, exibindo John Wayne a jogar o seu chapéu em direção ao horizonte (**fotograma 19**) para depois, sem ele, seguir Maureen O’Hara. É o que acontece na obra de John Ford, mas não na de Guerín. Se um chapéu une pessoas desconhecidas em *Os Motivos de Berta*, a questão aqui é outra. Antes, ele foi enterrado por alguém que teve com o objeto uma relação quase afetiva e foi reencontrado por quem não sabia desse vínculo. Agora, ele é recolhido por alguém que sabe da história do chapéu, ou pelo menos do que o objeto representa. Desse quadro de *Depois do Vendaval* em que John Wayne arremessa o chapéu para longe, o corte é para a jovem ruiva, irlandesa,

nativa e *caroneira* do início do filme, uma “outra” Maureen O’Hara (**fotograma 20**). Ela pega o chapéu e sai, num terceiro plano, se afastando da câmera, cantando: “*O then, tell me Sean O’Farrell, tell me why you hurry so...*” (**fotograma 21**).

**Fotogramas 19-21:** John Wayne arremessa chapéu que é “recolhido” 37 anos depois



Fonte (fotograma 19): *Depois do Vendaval* (1952, John Ford)

Fonte (fotogramas 20-21): *Innisfree* (1990, José Luis Guerín)

A música é uma balada irlandesa, *The Rising of the Moon*, cuja letra está ligada à batalha entre Irlanda e o exército britânico, durante a rebelião irlandesa de 1798. Todavia, e essa informação está longe de ser menos importante, *The Rising of the Moon* é também o mesmo título de um outro filme de John Ford. O filme cujo cartaz vimos no início e cuja equipe, em sua maioria, já não vivia mais.

*Innisfree* não é, por fim, apenas uma mescla de documentário e ficção, reverência, referência e reencenação. Ele “não é um ponto localizável em um mapa, mas uma profusão de imagens, ruídos e palavras que compõem uma geografia de sonho” (GUIMARÃES, 2014, p. 4). Em *Innisfree*, passado e presente não são rivais, e por vezes sequer demonstram interesse em parecer muito diferentes. O atual não ignora, não nega nem renega o que passou, o passado não é algo que existe apenas nas imagens e nos sons dos filmes enquanto eles são projetados. Personagens, músicas e instantes estão presentes naquele lugar, ecoando em obras, pessoas e momentos futuros. Por duas horas, a *mise-en-scène* de *Innisfree* nos parece buscar uma coexistência harmoniosa e simultânea entre os 37 anos que separam as duas filmagens.

### 2.3 *Trem de Sombras*: o documental com o maneirismo

**Filme:** *Trem de Sombras* (*Tren de Sombras*, 1997, 78min, experimental)

**Sinopse breve:** Em 1930, Gérard Fleury saiu para fazer uma filmagem paisagística em torno do lago de Le Thuit, na França, e nesse mesmo dia faleceu em circunstâncias ainda não esclarecidas. Guerín parte dessa informação e de imagens de arquivo feitas por Fleury para realizar um filme, utilizando esse material, reencenando situações, e encenando outras.

Poucos somos os afortunados que, neste país de mediocridade e sem sentido, tivemos o imenso prazer de desfrutar uma das obras mais singulares, pessoais e radicalmente cinematográficas que nos deu o cinema nos últimos anos (e não o cinema espanhol, mas o universal). O fenômeno não se produzia desde os tempos de *O Espírito da Colmeia* e, a outro nível, de *Arrebato*. Porém, enquanto injustamente se celebram os SEGURA e ALMODÓVAR (e não digamos nada do caso AMENÁBAR), filmes como *Trem de Sombras* permanecem marginalizados, mal distribuídos e praticamente desconhecidos (GÓMEZ TARÍN, 2000, p. 154, grifo do autor).

O início de *Trem de Sombras* vem acompanhado, como seu antecessor, de uma cartela cujo final antecipa um pouco do que veremos a seguir: (...) “imagens rudimentares mas vitais, que vêm rememorar a infância do cinema”. Parte do filme é contada por imagens feitas antes da madrugada de 8 de novembro de 1930, quando “o advogado parisiense Gérard Fleury saiu em busca da luz adequada para completar uma filmagem paisagística em torno do lago de Le Thuit. Esse mesmo dia faleceu em circunstâncias ainda não esclarecidas”. *Trem de Sombras* decide explorar essas imagens, feitas em 1930 como filme doméstico, e dialogar com elas de várias formas, quase 70 anos depois, em 1997.

Desta vez, o mergulho é mais profundo e mais caótico que em *Innisfree*. Em *Trem de Sombras*, há apenas uma fala no filme inteiro, repetida duas vezes. Não há nenhuma entrevista, não há sequer uma narrativa clara no arquivo de Fleury. É difícil catalogar o filme. O IMDB o considera um drama, sua sinopse no mesmo *site* o classifica como experimental, e aproximadamente metade da projeção usa material de arquivo da família Fleury. Não pretendemos discutir aqui as fronteiras entre ficção e documentário, pois isso significaria fugir do essencial, que é analisar a *mise-en-scène*, então preferimos considerar *Trem de Sombras*, para efeito de classificação, um filme experimental.

Logo após a cartela que cita o desaparecimento de Fleury, temos imagens que reconstituem<sup>53</sup> o que poderia ser o advogado-cineasta filmando um lago, antes de ele sumir da imagem, como se fosse um fantasma (**fotogramas 22-23**).

**Fotogramas 22-23:** Um homem com uma câmera some da cena, sem razão aparente

---

<sup>53</sup> Consideramos reconstituição todas as cenas não filmadas originalmente por Fleury, mas que remetem a imagens feitas por ele.



Fonte: *Trem de Sombras* (José Luis Guerín, 1997)

Essa cena, uma das poucas dirigidas por Guerín no primeiro quarto do filme, é feita num tripé e tem um claro cuidado composicional. Após um corte seco e uma imagem completamente escura, as imagens subsequentes passam a ser as do arquivo de 1930. Com 9:52 de projeção, acompanhamos uma jovem mulher andando de bicicleta acenando um adeus, num plano geral que, com a aproximação da personagem, se transforma em plano médio, filmado com uma *pan* horizontal. Essa cena será refeita adiante, mais de uma vez, agora com Guerín atrás da câmera.

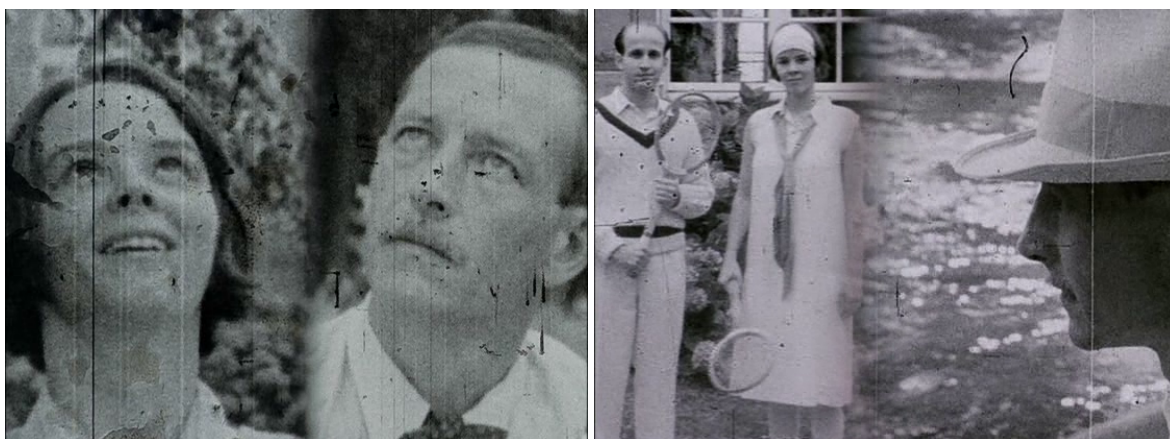
Enquanto o retorno a essa imagem não monopoliza as atenções do filme, *Trem de Sombras* investe nas imagens de arquivo de Fleury, sem som direto e sem roteiro, mais observacional que imperativo. Só aos 19:55 voltamos a ter imagens e sons contemporâneos, coordenados por Guerín. Um homem varre o chão num plano conjunto, depois a mesma cena segue, num plano geral; enquanto várias crianças passam pela calçada, carros também coabitam aquele espaço-tempo na rua ao lado. A mudança entre as épocas é notável. O ambiente rural familiar dá espaço aos veículos motorizados, às padarias, aos mercados – mas o tripé, as imagens com profundidade, a extensão dos tempos mortos, está tudo na *mise-en-scène* de *Trem de Sombras* nesse espaço contemporâneo.

Depois de devidamente apresentado no seu caráter cotidiano, o ambiente urbano vai sendo gradativamente substituído por uma floresta, por um jardim, por um casarão contornado por variações de um verde bucólico. Oito minutos depois de termos visto um homem varrendo o chão na cidade, começamos a entrar numa casa de campo. Sala, móveis, janelas, quarto e antiguidades denotam uma construção arquitetônica cuja idade é muito maior que a do diretor que a filma. Após adentrar este espaço, os planos estáticos dão lugar a um *travelling* lateral, a um *travelling* vertical, depois a um *travelling* frontal, que se aproxima de uma cortina. Os planos se tornam mais fechados, como se quisessem revelar os mínimos detalhes do quarto que, descobrimos em outros planos com movimentos sempre suaves ou

ausentes, é na casa dos Fleury. Nesse aposento agora visualizamos imagens mais próximas e sem profundidade de campo, com uma ênfase que vai recaindo sobre os objetos. Numa hipótese pessoal, esta cena nos parece o momento da carreira de Guerín em que sua câmera fica mais próxima da de Hitchcock<sup>54</sup>: os objetos são espécies de personagens, a câmera se dirige a ou dá um *close* neles. Entre esses objetos, há um troféu “Amigos do cinema”<sup>55</sup>, de 1929, com um nome: Mr. Fleury.

Do quarto retornamos ao *found footage*, agora com cenas que são mescladas umas nas outras (**fotogramas 24-25**). Até o momento, a intervenção é muito mais forte na montagem que na encenação. Logo em seguida, porém, aos 59:32, há o início das refilmagens da cena assistida lá atrás, aos dez minutos de projeção.

**Fotogramas 24-25:** Guerín manipula as imagens originalmente filmadas por Fleury



O acontecimento, encenado por Guerín, é visto com um *travelling* cujo movimento é ligeiramente circular, contextualizando boa parte daquela área, mantendo sempre no centro do quadro um homem com uma câmera, enquadrado num plano médio de uma imagem com grande profundidade, mas com pouca profundidade de campo (**fotograma 26**). Ao fim do plano, retorna uma imagem de arquivo a que já tivemos acesso, na qual um menino sai de uma floresta em direção à câmera andando de bicicleta. A seguir tem-se um plano americano, o segundo de Guerín nessa sequência, que foca o personagem, fixo no seu eixo, levantando a câmera e se movimentando, a filmar algo que ainda não estamos seguros do que é (**fotograma 27**). A cena se repete pela terceira vez, só que agora a câmera de Guerín se afasta, mostrando um segundo elemento, um outro homem, agora de branco, que acena com um chapéu para

<sup>54</sup> Em entrevista anexada à dissertação, questionamos Guerín sobre um certo tom “tirano”, presente em muitos grandes cineastas que ele venera, de um controlador que apenas passa a impressão de liberdade. Essa é a impressão pessoal que temos em *Na Cidade de Sylvia*, mas ele considera que foi mais “tirano” em *Trem de Sombras*. O controle exercido aí, contudo, nos parece muito maior na montagem que na encenação.

<sup>55</sup> No original: *Amis du Cinéma*.



alguém fora de quadro (**fotograma 28**). Após outro corte para imagem gasta por mais de seis décadas de existência, a cena é feita pela quarta vez. Num plano ainda mais aberto, e com um movimento de câmera para trás, agora percebemos a destinatária do cumprimento do homem de branco: uma moça numa bicicleta, cujo som de buzina até aquele momento não havíamos escutado (**fotograma 29**). A profundidade do espaço foi mais explorada, foi paulatinamente trazendo informações.

**Fotogramas 26-29:** A cena revela, aos poucos, graças a diferentes formas de encenar



A cena é refeita por Guerín pela quinta vez, mas agora sem movimento. Desta feita, são os personagens que estão paralisados, enquanto a câmera está filmando: as plantas se movem, mas eles não (**fotogramas 30-31**). Uma mulher que aparecia ao fundo nos materiais de arquivo, tem seu contraplano, inexistente nos arquivos de 1930 que nos chega, rodado para *Trem de Sombras*. Menos importante do que saber quem é ela, é a encenação do filme mostrar pontos de vista e acrescentar o seu. A obra brinca com isso ao manter personagens deliberadamente imóveis, nos momentos mais relevantes (a filmagem, o cumprimento com o chapéu, a resposta da moça na bicicleta), enquanto a câmera roda, enquanto o mundo acontece. Guerín joga com a (im)possibilidade de frisar o movimento, filmando o não movimento. Depois, volta a terminar a cena, rodando-a com os personagens continuando suas

dinâmicas naturais, emulando as imagens feitas por Fleury, mas filmando-a, também, de um ponto de vista (**fotograma 31**) inexistente nas filmagens originais.

**Fotogramas 30-31:** Na impossibilidade de parar o tempo, pausa-se o movimento



Todas essas imagens, toda essa cena, toda a encenação, só faz sentido porque tivemos acesso às imagens no início do filme, feitas por uma outra pessoa, muito antes de Guerín. Se essa descrição também serve para *Innisfree*, aqui a diferença segue basicamente por dois caminhos. O primeiro é que o material base, agora, é bem menos conhecido. Não se trata de um clássico do cinema, e sim de um filme doméstico, familiar. O segundo, quiçá ligado ao primeiro, reside no fato de que Guerín dedica um tempo muito maior não só a reencenações do material original, mas à aberta manipulação dele. A ultracomplexificação da *mise-en-scène* se une a uma relação obsessiva com o controle, agora sobre o já feito por uma outra pessoa, Fleury, e que se estende até a montagem.

Numa tentativa mais aberta de ressignificação, Guerín filma uma cena a que não temos acesso, e que talvez nunca tenha existido. Ele mostra o homem de branco e a mulher de preto, agora caminhando, claramente tensos, culminando num falar dela para ele: “eles nos viram”, antes de ambos saírem de quadro. É a única fala audível com som direto em todo o filme.

Próximo ao desfecho, um homem, que supomos ser um ator reencenando Fleury, sai de casa e caminha por uma estrada (carregando seu equipamento de fotografia), ligeiramente mesclado ao ambiente, como se fosse um fantasma (**fotograma 32**). Em seguida, se dirige até a beira do mesmo lago do início do filme. Ele põe o tripé à margem da água e se senta, com o barco ao lado. Pouco depois, há um sutil *dissolve* para um lugar com árvores que nos é familiar: remete às primeiras imagens feitas por Guerín contextualizando a casa dos Fleury. Dessa atmosfera bucólica o corte é para imagens do ambiente urbano. No último dos planos do filme, a imagem é de uma rua, com transeuntes caminhando, passeando de bicicleta, junto

a carros, motos e o lago ao fundo (**fotograma 33**). Um local e o seu existir sem uma aparente intervenção.

**Fotogramas 32-33:** Enquanto Fleury é *reencenado*, a cidade nos arredores segue sua rotina



No restante do filme assistimos, todavia, ao maneirismo e a diferentes tipos de encenação documental. O maneirismo está presente em quem revisita e reencena imagens de diferentes formas, resignificando e ultracomplexificando-as. Nas partes de reencenação, a *mise-en-scène* é ostensiva, fazendo questão de tudo, menos de esconder seu tom intromissor. Ela chega até a filmar, deliberadamente, o não movimento. Guerín captura o ato do posar, normalmente para uma foto, aqui pensado para uma filmagem.

No modo de encenação documental aqui utilizado, podemos identificar o que Ramos (2011, p. 169) chama de *encenação-locação*, feita “no local onde o sujeito-da-câmera sustenta a tomada. O diretor pede explicitamente ao sujeito filmado que encene. Em outras palavras, que desenvolva ações e expressões com a finalidade de figurar para a câmera um ato previamente concebido”. Isso fica patente nas cenas refeitas, que atingem um ápice quando percebemos o estatismo do elenco à espera da câmera, numa certa radicalização da *mise-en-scène*. Estes momentos podem ser interpretados como uma inquietação típica de quem, com a consciência do nascimento tardio, está focado numa diferenciação ligada à *maneira*. Afinal, qual o propósito dessa cena senão mostrar a *forma* como Guerín filma?

Assim, fica claro como, num único filme, a *mise-en-scène* consegue ter traços de um documentário pouco intervencionista (nas partes filmadas da cidade), de um documentário que não esconde sua encenação (cenas replicadas, personagens à espera de um “ação”) e de um cinema maneirista (nas cenas em que o foco está na *maneira*). Nisso, o filme põe o ritmo e a narrativa clássica, seja de um documentário ou de uma ficção, num segundo plano, tornando a fruição pouco convencional. Por outro lado, convencional é uma coisa que *Trem de Sombras* não quer ser (não à toa, a palavra experimental aparece até na sinopse do filme no

IMDB). Ele traz sinais muito próximos aos que encontramos em *Na Cidade de Sylvia*, com o diferencial de que se utiliza das imagens de arquivo, feitas por um outro, mais do que qualquer outro filme de Guerin. O foco na montagem é maior do que na encenação.

#### **2.4 Em Construção: a puesta-en-situación**

**Filme:** *Em Construção* (*En Construcción*, 2001, 128min, documentário)

**Sinopse breve:** Documentário que acompanha, durante três anos, a construção de um imóvel no “El Chino”, bairro popular de Barcelona.

Após dois filmes nos quais o *found footage* é revisitado de formas distintas, Guerin volta a usar imagens de arquivo, só que agora num tom muito mais parcimonioso. Em *Innisfree* existe um afeto cinéfilo ligado a um clássico do cinema, e em *Trem de Sombras* há um diretor inspecionando e manipulando imagens desconhecidas do grande público, como uma espécie de cineasta-arqueólogo extremamente curioso. *Em Construção* não tem a intervenção marcada sobre o material rodado por uma outra pessoa, nem as memórias coletivas evocadas por imagens e sons tão fortes como os que constroem *Depois do Vendaval*. Dentro da obra de Guerin, *Em Construção* é aquele mais facilmente catalogável como documentário, mas há também a elaboração de um encenar.

O filme se inicia com um material de arquivo em 8mm, captado pelo fotógrafo e cineasta Joan Colom, em 1959, mesclado com pequenos fragmentos de *Sin la sonrisa de Dios* (1955), de Juli Salvador, e de *El alegre paralelo* (1964), de Enric Ripoll Freixes e Josep Maria Ramón (cf. MERINO, 2006, p. 135). Se o que vemos apresenta os riscos e uma deterioração que parece natural a imagens com essa longevidade, o áudio é límpido e assim permanece até o primeiro sopro de contemporaneidade. A primeira imagem dirigida por Guerin nos revela uma parede, ligeiramente danificada e com olhos pintados sobre ela (**fotograma 34**). Os pombos são o elemento vivo da imagem e da cena, mas descobriremos depois que o maior peso dramático dela está na arte impressa em concreto. O enquadramento poderia frisar, com assertividade e sem sutileza, que o fundamental está na pintura, mas a câmera deixa os arredores se expressarem. Não há apenas uma camada de interpretação, não há apenas a parede com os olhos. Neste plano introdutório, com uma cartela Guerin volta a nos comunicar uma informação semelhante ao prelúdio de *Innisfree*: o documentário trata de “coisas vistas e ouvidas” num certo tempo e espaço. Se em *Innisfree* a filmagem durou três meses, aqui o processo leva três anos, período no qual ele acompanha “a construção de um novo imóvel no ‘el Chino’, um bairro popular de Barcelona que nasce e morre com o século”

(fotograma 35). Já somos apresentados à *crônica de uma morte anunciada*. Antes dessa construção-destruição, *Em Construção* aborda o bairro, a vida e a morte ali presentes.

**Fotogramas 34-35:** A abertura é também o aviso da *crônica de uma morte anunciada*



Fonte: *Em Construção* (2001, José Luis Guerín)

Como em todas as cenas do filme, a primeira que vemos é aparentemente despretensiosa, desespetacularizada: um homem idoso, no meio da rua, faz um comentário sobre a forma como ele enxerga a cidade atualmente.

Trabalhei num transatlântico, estive em Londres e conheci o mundo. Em Londres, cada avenida tem praças com arcos grandes. Em Londres tem praças. Aqui urbanizamos, e as ruas ficam estreitas. Não é uma cidade moderna. É antiquada. As pessoas envelhecem prematuramente. Falta educação. Como vai haver educação se os jovens nunca vão à escola, não estudam? Como se adquire a cultura? É preciso estudar, é preciso ler. Se não, não se pode ter cultura. É verdade ou não? (...) Porque em Londres, uma grande cidade cosmopolita, existem praças, árvores, mas aqui tudo o que fazemos é construir, construir, construir. E o resultado são ruas estreitas e antiquadas.<sup>56</sup>

Enquanto este homem idoso fala, transeuntes o observam, com aparência de incredulidade frente ao monólogo crítico que ele proclama (**fotogramas 36-37**). Para esse trecho, como para vários outros do filme, Guerín usa uma lente teleobjetiva<sup>57</sup>, recorrência maior em seus trabalhos especialmente a partir daqui, e que pode ser colocada a uma longa distância sem ser notada.

**Fotogramas 36-37:** Um homem critica Barcelona, comparando-a a outras cidades

<sup>56</sup> Fala começa a ser dita aos 3:15 de projeção de *Em Construção* (*En Construcción*, 2001).

<sup>57</sup> Com acesso apenas ao filme, podemos no máximo deduzir o tipo de lente usada, com base na imagem que vemos, tendo como critério de análise a abertura da angulação lateral dessa imagem. Quanto mais aberta, mais próxima de uma lente grande angular, da “olho de peixe”; quanto mais fechada, mais próxima de uma teleobjetiva.



Em seguida, enquanto começamos a ouvir o barulho grosseiro das demolições e construções no bairro, placas sinalizam que o projeto tem apoio da prefeitura de Barcelona. Logo depois, passamos a notar um grupo de pessoas jogando bola num precário campo de terra batida, indícios de que estamos numa zona habitada por uma população de baixa renda. A partida informal, porém, é logo paralisada. Sem aviso prévio, um cachorro decide assumir o posto de dono da bola e a leva embora. Então conhecemos uma das pessoas que jogava bola: ela é chamada de *Juani*, apelido de Juana. Até o fim do filme, em meio à história paralela de ocupação e demolição, acompanhamos principalmente duas pessoas: ela, Juana, e seu parceiro, Iván.

O que começa com singelas conversas a base de maconha e intimidade, evolui para um ocultar e liberar informações que vão, pouco a pouco, construindo essa relação. Por um lado existe a *mise-en-scène* que tem uma câmera próxima mas não tanto, raramente chegando a um *close-up* dos rostos, apesar de a teleobjetiva torná-lo mais fácil. Para esses momentos de intimidade entre Juana e Iván em casa, Guerín prefere manter uma sutil distância que forçar uma expressividade dos atores com o enquadramento muito próximo a eles. Contudo, existe também uma montagem que corta o diálogo com *jump-cuts* que deixam claro: nem sempre ligar e deixar o *dispositivo* agir é suficiente. Nem sempre abraçar a ideia de um documentário “puro” é suficiente.

Quando volta à cidade, entretanto, Guerín retorna à ideia de *deixar o mundo falar*. Enquanto se escava parte do subsolo barcelonês, descobre-se ossadas que remetem a uma possível necrópole romana (**fotogramas 38-39**). Novamente com uma teleobjetiva ligada à discrição e a um foco mais específico, escutamos e vemos pessoas debatendo sobre o assunto, em espanhol e catalão, mas o que mais interessa no entorno são dois desses personagens que simbolizam bem a transição do bairro.

Um dos rapazes da construção ativa nos arredores começa a flertar com uma garota que estende roupa num varal. A troca de olhares é filmada com um simples plano e

contraplano (**fotogramas 40-42**), com sutis gradações de proximidade da câmera. Em conversa que se alonga por diferentes dias, o diálogo entre eles atinge um nível que os conduz à óbvia e melancólica conclusão: assim que a construção acabar, ou ela terá que conhecer um segundo homem por ali, ou ele terá que conhecer uma segunda mulher em outro lugar. A construção está chegando ao fim, os olhares também.

**Fotogramas 38-42:** Enquanto uma possível necrópole é descoberta, um flerte se esvai



Já com o bairro quase todo remodelado, acompanhamos uma visita guiada ao imóvel recém-construído. Enquanto se discute a vizinhança e o quanto ela pode influenciar o preço do apartamento, ali novo, limpo, espaçoso e asséptico, a *mise-en-scène* nos mostra as imediações como um cenário recheado de pessoas enclausuradas em espaços infinitamente menores, presas por grades. O áudio mostra o novo, valorizado e ainda desabitado, mas a imagem exhibe o antigo, cruel e superpovoado. Enquanto um dos possíveis compradores questiona a segurança e escuta da corretora que “assim ninguém entra”, assistimos a crianças presas numa varanda minúscula (**fotogramas 43 e 44**).

**Fotogramas 43-44:** O contraste entre o novo imóvel, as preocupações e a vizinhança



Em outro efeito colateral mais claro da construção, vê-se as paredes indo ao chão com tudo o que nelas estava marcado. Uma que tinha o nome Iván e Juana vira pó (**fotogramas 45-47**), assim como os olhares do início do filme (**fotogramas 48-50**), na parede em cima da qual Guerín nos mostrou a cartela: “coisas vistas e ouvidas durante a construção de um imóvel no bairro ‘el Chino’, que nasce e morre com o século”. Agora a destruição ocupa todo o quadro. Se no início do longa a *mise-en-scène* se abstinha de sublinhar os olhares, e nos mostrava todo o entorno, agora ela detalha. Se antes o contexto se expressava, o tom passa a ser monopolizado pela agressão. O quadro mostra a destruição de uma certa história, de Juana e Iván, mas também de um bairro e de uma cidade, parcialmente demolidos com essas paredes.

**Fotogramas 45-50:** Memórias e olhares, impressos em concreto, são destruídos



Num dos momentos em que há uma revelação, deduzimos que Juani, parceira de Iván, é uma prostituta. Mais adiante, ela está no que parece ser seu espaço laboral e começa a



flertar, ao mesmo tempo em que escutamos um clássico de 1975, na voz de Tina Charles: *I love to love*. Poderia ser apenas uma música de fundo, com uma enorme dose de ironia numa cena em que mostra uma prostituta em seu ambiente de trabalho, mas essa conjunção audiovisual ganha um sentido maior quando pensamos no desfecho do filme, numa hipótese interpretativa mais ampla.

O plano de encerramento dura 3:48. Oscila entre um plano médio e um plano feito por uma *steadicam* que segue os dois “protagonistas” de frente a eles. Juana carrega Iván nas costas, enquanto ambos olham o bairro ao redor. “De construção em construção”, ela diz no início do plano. “Adeus, minha casa”, escutamos uma terceira pessoa falar fora de quadro. Assim ficamos sempre nos dois, como exemplares de pessoas que são a essência para Guerín, o que ele tem como prioridade na *mise-en-scène*. A arquitetura, o bairro e os arredores têm história e memória, mas elas estão intimamente ligadas aos seres humanos que ali estão – sem eles não há nada, nem novos imóveis, nem revitalização. “Não posso te levar assim”, ela diz, após uma caminhada de mais três minutos com Ivan às suas costas (**fotograma 51**). A resposta dele vem com um “vou te carregar agora”, acompanhado do ato de levantá-la (**fotograma 52**).

**Fotogramas 51-52:** O “pôr-em-cena” tratado, aqui, como um “pôr-em-situação”



Não há nada de causal, apenas o direcionamento do olhar para duas pessoas que, depois de ocuparem parte de um filme que tanto trata da arquitetura e da destruição, termina com um enorme plano num casal, sem abandoná-lo. Apesar de toda a crueldade que testemunhamos, apesar do dano causado pela parceria entre poder público e especulação imobiliária, há um tipo de resistência, que se prostitui porque precisa, mas que ama. É nesse ato de resistência que o filme concentra seu último, dilatado e amoroso olhar.

Outra prova do respeito e do afeto final aos personagens é que, nessa sequência, houve apenas duas orientações aos atores: que Juana começasse carregando Iván e que, após diálogo

a ser improvisado por ambos, que ele a carregasse (cf. CANET, 2013, 154). Faz todo sentido quando percebemos não haver nenhuma fala explicitamente conclusiva, ou nada que sustente, narrativa e tradicionalmente falando, um plano tão duradouro. A justificativa é simples: o crucial está, naquele momento, numa certa pureza dos personagens, num deixá-los realmente se expressarem sem grande intromissão. Ali, a *mise-en-scène* é um misto de entrega e respeito completos ao tempo e à organicidade das atuações. Neste desfecho, temos um exemplo de um *pôr-em-cena* que é um *pôr-em-situação*.

Havia algo desse dispositivo, inclusive, em *Innisfree*, ali mesclado a muitas imagens de arquivo e a uma cinefilia apaixonada que se preocupava, também, na ressignificação e na reencenação de algumas das sequências. Mais usado em *Em Construção*, esse *pôr-em-situação* consiste, basicamente, em cuidadosas análises de ambiente e em conversas com personagens antes da filmagem; uma vez estabelecidas as ideias e o local da câmera, na grande maioria das vezes estática num tripé, o que emerge da cena é fruto dessa improvisação do *elenco* em ação. A *puesta-en-situación* pode ser entendida também como

uma maneira de organizar uma sequência na qual os personagens improvisam um diálogo, ou deixam que uma situação se desenvolva a partir de uns indícios apontados pelo diretor. Não é uma ficção, porque os personagens são eles mesmos e organizam sua ação e seu diálogo, mas existe uma certa previsão, uma disciplina do enquadramento e da planificação que pode conter elementos típicos do cinema de ficção, como o campo/contracampo (BALLÓ, 2010, p. 108).

Essa definição da *puesta-en-situación* se aproxima profundamente da estética do fluxo já abordada, esse olhar que observa mais do que impõe, que escuta mais do que fala. Uma das maiores provas dessa escolha é que Guerín foi criticado porque “sua denúncia não foi incisiva o suficiente” (MERINO, 2006, p. 133). Por outro lado, há uma coerência quando pensamos que aqui, como em todos os seus filmes, ele não tenta forçar um sentido ou uma opinião crítica mais clara (que às vezes poderia soar panfletária) a respeito do mundo. É aqui, também, onde ele mais abertamente abraça uma proposta similar à estética do fluxo, às vezes tão próxima do documentário, dominante classificação para o filme. “É em *Em Construção* quando [a *puesta en situación*] atinge sua maturidade [no cinema de Guerín]” (CANET, 2006, p. 154).

Essa *puesta en situación*, porém, muda um pouco quando ele parte para a *biología de Sylvia*, quando faz seu primeiro filme declaradamente ficcional desde *Os Motivos de Berta*, sua estreia no longa metragem.

## 2.5 *Um as Fotos Na Cidade de Sylvia: o ensaio*

**Filme:** *Umas Fotos na Cidade de Sylvia* (*Unas fotos en la ciudad de Sylvia*, 2007, 67min, documentário)

**Sinopse breve:** Fotos e notas sobre um homem que retorna a Estrasburgo em busca de uma mulher que conheceu 22 anos antes.

Mas não é de toda verdade, como seu autor pretende, que este filme seja uma planta, ou uma coleção de notas aleatórias tomadas no sentido de preparação de um filme, ou o rascunho preliminar de um filme a ser feito – o que, sinto, seria completamente redundante, uma vez que Guerín já o realizou, e com bastante sucesso, minuciosamente editado, cuidadosamente estruturado, num casamento ritmado de narrativa e reflexão, de recordações e especulação, cheio de mistério e com um agudo senso de procura, incessante, e talvez eterno, o que muitas vezes nos faz pensar no *Um Corpo Que Cai* de Hitchcock, apenas para nos lembrar, um momento depois, do Jonas Mekas de *Reminiscences of a Journey to Lithuania*, ou sugerir um desenvolvimento mais longo e complexo do último curta de Eustache, *Les Photos d'Alix*. Despejo todas estas referências não para promover o filme, mas para ajudar os leitores a compreender a natureza muito particular de um filme que eles estão impossibilitados de ver, e que talvez nunca tenham a chance de sequer dar uma olhada. E é algo tão único que me parece muito difícil descrevê-lo (MARÍAS, 2006).

Feito completamente sem áudio, *Umas Fotos na Cidade de Sylvia*, inicialmente intitulado *Unas fotos en la ciudad de Sylvia... y otras ciudades* (cf. Ibid.) tem toda a história contada através de imagens estáticas e cartelas. Uma delas nos diz que as fotos “não são expressivas como eu gostaria, mas são as únicas que eu tenho para contar uma experiência”, assinadas apenas por José Luis, num registro feito “entre o verão e o outono de 2004... Na cidade de Sylvia”. Por um lado, a lembrança inevitável é Chris Marker com seu *La Jetée* (1962), um foto-romance baseado num homem assombrado pela imagem de uma mulher, e que apenas numa cena tem imagem filmada: o mesmo vale para *La Jetée* e para *Umas Fotos...* Por outro lado, Guerín está longe da ficção científica com que dialoga Chris Marker. A preocupação em *Umas Fotos...* é observar, analisar, examinar as imagens e criaturas expostas nelas, com o pretexto do duradouro encantamento gerado por uma mulher.

Em uma das cartelas, o filme nos informa que ele (o narrador que assina as imagens, José Luis) a conheceu 22 anos atrás e que ela trabalhava como enfermeira num hospital. Quando nos mostra quem talvez pudesse ser na atualidade, somos apresentados a uma mulher cuja idade, na visão desta pesquisa, não deve passar dos 35 (**fotograma 53**). Ora, subtraindo os números, a conta ficou difícil de fechar. É improvável imaginar uma enfermeira aos 13 anos. O que importa a Guerín, mais que o resultado se a encontramos ou não, se é ela ou não, é a busca. Não é o destino, não é o desfecho, e sim a jornada, o percurso durante o qual seu olhar recairá ainda mais sobre uma outra mulher (**fotograma 54-56**).

**Fotogramas 53-56:** Uma primeira possível Sylvia, seguida de outra que atrai o olhar



Fonte: *Umas Fotos na Cidade de Sylvia* (2007, José Luis Guerin)

Ela é fotografada em planos, locais e situações semelhantes às da suposta Sylvia do filme com som e imagens em movimento. Esta segunda mulher, no entanto, também não traz nenhum indício fenotípico de que poderia, 22 anos antes, já ser uma enfermeira. Em outras palavras, aqui Guerin abraça um axioma que o conecta a um herói pessoal. Em *O Homem que matou Facínora* (*The Man who shot Liberty Valance*, 1962), o personagem Ramson Stoddard escuta de Maxwell Scott: “este é o oeste, senhor. Quando a lenda se torna fato, imprime-se a lenda”<sup>58</sup>. O filme se baseia num conto homônimo de Dorothy M. Johnson, mas ficou célebre dentro da cinefilia pela citação no filme dirigido por John Ford – por vezes creditado como autor da frase.

De certa forma, *Umas Fotos...* quer transformar a lenda em fato, a imagem visualizada e idealizada, mais jovem, em realidade tangível. Mais especificamente, o filme não quer a verdade: ele não quer tanto reencontrar essa mulher que hoje tem mais de 40 e talvez esteja próxima dos 50 anos. O pôr-em-quadro (difícil falar em “cenas”) de *Umas Fotos...* apresenta sinais de que sua busca é por uma beleza que não se esvaia, por uma jovialidade que não se perca, por uma mulher que deve estar próxima da meia-idade mas que ele prefere imaginá-la ainda com o frescor de quem, há não muito tempo, deveria estar na faculdade. A imagem da

<sup>58</sup> No original em inglês: “This is the West, sir. When the legend becomes fact, print the legend”.

beleza dela embalsamada na sua memória é mais interessante que o fato de ela hoje ser mais velha que as mulheres contempladas pelo seu olhar. Poucas vezes, na carreira de Guerín, um aforismo de Mourlet (1959, p. 34) – citado por Godard em *O Desprezo* e erroneamente creditado a Bazin<sup>59</sup> – se encaixou tão perfeitamente: “o cinema é um olhar que se substitui ao nosso para nos dar um mundo em acordo com nossos desejos”.

Até o título do filme, *Umas Fotos na Cidade de Sylvia*, é infiel. O longa se passa não apenas em Estrasburgo, mas em Florença, Mallorca e Lisboa. Não há apenas uma cidade, ou uma Sylvia, mas várias. Das imagens feitas em Florença (**fotogramas 57-58**), por exemplo, Guerín tira uma base que usará em *Na Cidade de Sylvia*.

**Fotogramas 57-58:** O *ti amo Laura* de *Umas Fotos...* será revisitado em Estrasburgo



O lado essencialmente documental do diretor, ligado a um olhar que tende à sutileza narrativa, longe de grandes acontecimentos, fotografa inúmeras mulheres, mas fotografa também a vida ali presente. Numa dessas imagens, a câmera enquadra apenas parte do homem que desenha e o seu desenho (**fotograma 60**), ficando de fora o ser-objeto que é desenhado e que aparecia na imagem anterior (**fotogramas 59**).

**Fotogramas 59-60:** De homem, mulher e desenho para um homem e uma imagem

<sup>59</sup> Na abertura do filme *O Desprezo* (*Le Mépris*, 1963), após o próprio Godard narrar os créditos do filme, ele cita essa frase de Mourlet, erroneamente atribuindo-a a Bazin.



O que poderia ser apenas um quadro nos ajuda a entender um pouco do que são os dois filmes: às vezes o resultado da observação, que pode ser uma imagem ou um desenho presentes e adaptados ao desejo do protagonista, são mais importantes que o passado fugaz. A imagem obtida, seja num desenho, num caderno ou em futuros *flashes* que comentaremos posteriormente, é dominante. O passado é onipresente, mas quem impera é a releitura dele.

O olhar do realizador ainda se direciona a outras fotos e personagens que também vão reverberar adiante. Uma dessas figuras nos parece ser um morador de rua a pedir algo (**fotograma 61**), figura que tem um equivalente em *Na Cidade de Sylvia*, ofendendo o protagonista após este se recusar a ajudá-lo com algum troco. No restante de *Umas Fotos...*, Guerin direciona seu olhar, com frequência maior, a rostos femininos. Eventualmente, esses rostos estão a diferentes profundidades da câmera, dificultando e às vezes impossibilitando uma definição bidimensional dos enquadramentos (plano geral, plano médio, primeiro plano, etc.). Seja através da coexistência de dois ou mais rostos distantes espacialmente mas presentes num mesmo quadro (**fotogramas 62-63**), seja no jogo com vidros (**fotogramas 64**). Algumas dessas ideias, às vezes até alguns desses planos, serão usados como base para *Na Cidade de Sylvia*.

**Fotogramas 61-64:** Imagens, situações e personagem que se repetem em *NCDS*<sup>60</sup>

<sup>60</sup> Forma abreviada, usada aqui, para *Na Cidade de Sylvia*.



No seu epílogo, *Umas Fotos...* traz várias cartelas que, juntando os textos, poderia ter levado nosso objeto de análise principal a outra direção. Elas indicam que Guerín, no seu longa seguinte, faria mais um documentário.

SEQ. 1 EXT./DIA. RUA. -

Uma mulher leva a outra mulher, que leva a outra mulher... o absoluto sob a invocação de uma imagem secreta: ela não vai aparecer mas haverá resquícios nos cafês, fachadas, canais, mercados, hospitais, bondes e subúrbios, o graffiti proclamando o amor por uma mulher, e os avisos para a que faz falta, e os outros rostos capazes de evocar aquele... e haverá também os lojistas, bibliotecários, garçons, sorveteiros, fotografados, estudantes, crianças, amantes, turistas, sem-teto...

Cidade e rosto... a locação e o personagem... cenário e rosto... rosto-ficção... cenário de documentário...

Um título provisório: "Na cidade de Sylvia".<sup>61</sup>

A importância de uma mulher, da locação e de um rosto podem remeter também a *Trem de Sombras*, mas não há dúvida: *Na Cidade de Sylvia*, na sua *mise-en-scène*, é um filme diferente de todos os outros que Guerín fez anteriormente.

<sup>61</sup> Tradução das cartelas finais que aparecem no filme *Umas Fotos na Cidade de Sylvia*.

### 3. SYLVIAS QUE (NÃO) CONHECEMOS: A MISE-EN-SCÈNE EM NA CIDADE DE SYLVIA

**Filme:** *Na Cidade de Sylvia* (*En la ciudad de Sylvia*, 2007, 82min, ficção)

**História:** Para que o leitor possa acompanhar melhor a análise, no caso de *Na Cidade de Sylvia*, fazemos não uma breve sinopse, mas um resumo da história. O filme começa mostrando um personagem, que está num quarto de hotel, onde rabisca algo que não sabemos o que é. Tampouco saberemos o nome deste jovem; o chamaremos, simplesmente, de protagonista. Ele caminha pela cidade com um mapa, quando repara um café, principal locação do filme. No primeiro dia, pouco permanece ali. No dia seguinte, de volta ao mesmo ambiente, começa a observar algumas pessoas, especialmente mulheres, enquanto as desenha no seu caderno. Após contemplar algumas figuras femininas, o protagonista parece surpreso com a presença de uma mulher que vemos pela primeira vez. Ele observa esta jovem até o instante em que ela deixa o local. Ele a segue, apressado. Após alguns minutos de perseguição, eles enfim se encontram e conversam num tranvia<sup>62</sup>, onde o protagonista diz que os dois se conheceram seis anos antes e que ela é Sylvie. Ela diz recordar-se, mas logo retifica que está ali há apenas um ano. O diálogo segue, ele parece não acreditar que não se trata de Sylvie, pede desculpas a ela, e logo se despede. Mais tarde, o protagonista vai até o *Les Aviateurs*, onde disse tê-la conhecido, e reencontra uma das jovens que observou no café, mais cedo. Tenta flertar com ela, sem sucesso, e termina a noite com uma outra mulher. No dia subsequente, ele segue observando moças e, num momento, parece reencontrar a (suposta) Sylvie<sup>63</sup> da véspera. Mais de uma vez, a imagem dela aparece à revelia do personagem. Será ela?

#### 3.1 O primeiro acidente calculado

*Na Cidade de Sylvia* é dividido em três noites (mesmo que boa parte do filme se passe em externas com luz natural). A primeira delas, com nove minutos, é uma apresentação informal concentrada no ritmo que o filme assume e numa total incerteza sobre a narrativa. De uma imagem que mostra um quarto sendo ocasionalmente iluminado por luzes de carros que estão nas redondezas, corta-se para uma camisa pendurada numa porta, próxima de onde está uma mala aberta com roupas levemente espaçadas em cima. Depois enxerga-se um mapa, um porta-copos com o nome *Les Aviateurs*, uma chave com o número 307 e um lápis. O

---

<sup>62</sup> O tranvia é uma espécie de metrô de superfície. Para evitar a repetição do termo, usaremos tranvia, metrô e trem, dentro de nossa análise, como sinônimos para o mesmo meio de transporte.

<sup>63</sup> Nunca temos certeza se ela é ou não Sylvie. Para evitar o uso recorrente de *suposta Sylvie*, a trataremos como Sylvie.



plano subsequente é mais aberto, com os mesmos objetos anteriores, agora acompanhados também de frutas e um relógio. Daí o corte é para uma janela fechada, em frente à qual se enxerga uma mesinha com um livro aberto, já com uma luz solar forte e um vento que balança as folhas do lado de fora do quarto. Os primeiros cinco planos totalizam 1:42 e pouco revelam.

Essas imagens introdutórias não contêm o elemento humano, o que costuma ser a principal base para a definição do tipo de enquadramento (geral, conjunto, médio, etc.). É uma maneira da *mise-en-scène* deixar *o mundo falar* antes do homem. O contexto, o quarto, as luzes, os objetos, o cenário, o ambiente, o entorno, tudo isso precede o protagonista<sup>64</sup>. Na melhor das hipóteses, o mundo coexiste com o ser humano, não é dominado por ele: assim a obra se expõe no seu princípio. Ela é filmada não só de forma simples e direta, sempre numa angulação frontal, a 90° do objeto filmado, como num tempo-espço que não tem pressa nem nada visual ou sonoramente espetacular.

No primeiro dos planos em que o ser humano aparece, a encenação não esconde e nem disfarça sua velocidade. Um homem jovem está sentado na cama, com um caderno e um lápis em mãos, fitando o vazio à sua frente (**fotograma 65**). Sem nenhuma mudança digna de nota após mais de um minuto e quarenta segundos, dentro do qual ele apenas mexe levemente o lápis com a mão, o grande acontecimento do plano é quando ele decide rabiscar algo, num ritmo ligeiramente rápido. O plano seguinte mantém uma distância equivalente do protagonista, mas a câmera agora está na lateral dele, contextualizando a camisa apoiada na porta (**fotograma 66**) que vimos anteriormente.

#### **Fotogramas 65-66:** A apresentação é lenta e não nos mostra o que ele desenha



Fonte: *Na Cidade de Sylvia* (2007, José Luis Guerín)

<sup>64</sup> Pode-se alegar que a protagonista é a (suposta) Sylvie, ao redor de quem a sutil trama se desenrola, por causa de quem a viagem parece acontecer, e por quem o homem, sem nome identificável, percorre boa parte da cidade. Num certo nível, ela é o motor da obra. Contudo, preferimos elegê-lo como protagonista por ser o primeiro personagem, quem mais tempo em cena, e por ser o dono do olhar através do qual assistimos à maior parte do filme.

Não descobrimos o que é o desenho: a *mise-en-scène* prefere salientar mais a situação que o resultado do ato. Ainda não é interessante saber *o quê* ele desenha, mas sim *que* ele desenha. Essa escolha, aliada ao alongamento desse tempo, ajuda a colocar as cartas na mesa: pouca informação e pouca velocidade, as imagens e os sons não gritam, apenas sussurram. Na primeira fala do filme, dita quando o protagonista sai da cama e vai em direção à janela, apenas escutamos um bater na porta e uma voz feminina: “com licença, senhor, posso arrumar o quarto?”.

O plano seguinte mostra uma rua que tem, à sua direita, o Hotel Patricia onde, podemos deduzir, o protagonista está hospedado. Nesta rua, uma mulher passa correndo, seguida por um homem que caminha com uma mala. Só então o protagonista sai da porta, hesita e parte com seu mapa na mão. Após deixar o quadro, uma mulher vem na mesma direção dele, duas crianças vão em direção oposta. Ao fundo, um carro atravessa a rua. Então aparece um vendedor de flores e, 51 segundos depois do protagonista ter saído do quadro, o plano acaba. Permanecemos mais quase um minuto observando personagens que, a princípio, não têm nenhuma relação causal com a trama, mas estão ali, construindo uma ambiência espaço-temporal, existindo num fluxo de acontecimentos que sucedem com aparência documental. Em meio a este fluxo à primeira vista somente observacional, quem faz sua primeira aparição é um vendedor de flores, figura recorrente no filme. Em outras palavras, todo este prolongamento traz uma *impressão de aleatoriedade* simultânea a um certo *controle de transeuntes*.

Essa primeira imagem externa de *Na Cidade de Sylvia* também já apresenta uma característica maneirista, com a busca por uma referência pictórica anterior, o que descobre-se até no roteiro do filme. “*El paseo del comercio de Saint-André* (1954) (...) é a referência a partir da qual Guérin constrói o enquadramento do plano do Hotel Patricia, onde seu protagonista, nomeado no roteiro como “Ele” (Xavier Lafitte), se aloja durante sua vista à cidade” (CANET, 2013) (**fotograma 67**). É verdade que os quadros não querem ser idênticos, nem poderiam ser, mas têm suas semelhanças visíveis. Dá para falar em referência-base, numa imagem que retoma, conscientemente, um quadro anterior.

**Fotograma 67:** À esquerda, a pintura de Balthus; à direita, *Na Cidade de Sylvia*



Fonte (E): *El paseo del comercio de Saint-André* (1954, Balthassar Klossowski Balthus). Disponível em:

<http://www.epdlp.com/cuadro.php?id=33>

Fonte (D): *Na Cidade de Sylvia* (2007, José Luis Guerín)

De volta ao protagonista, o próximo plano em que ele aparece mostra uma profundidade de campo pequena, na qual vemos apenas ele com um enorme mapa nas mãos, e com seu olhar que vai do mapa aos arredores, em idas e vindas, buscando algo que desconhecemos o quê ou quem é. A seguir tem-se dois *travellings* que o acompanham caminhando, primeiro num enquadramento conjunto, que o mostra de corpo inteiro, depois num ligeiramente mais fechado, até que ele e a câmera param. Por quê? Três planos seguintes, ainda sem ter a confirmação do que é esse lugar, ele está sentado, com seu mapa, olhando o entorno. Puxa conversa com uma mulher, pedindo licença, em francês e inglês, querendo informação. Sem resposta, vê uma garçonete trazer uma xícara. Ela a coloca sobre a mesa, em cima da qual está o mapa que é puxado por ele, o que resulta num infortúnio: a xícara é derrubada. Chega ao fim a primeira parte, já que a próxima imagem do filme é uma cartela indicando: “2ª noite”. O fim dessa introdução é um “acidente” e aqui valem tanto a palavra como as aspas. É o que Aumont, (2004), analisando parte das ideias de Bresson, qualifica como a “intenção da ausência de intenção”:

O cineasta não deixa absolutamente de ter uma intenção inicial, a de criar uma obra, mas é uma intenção geral, que não deve, sobretudo, acarretar intenções demasiado particulares, que gerariam uma obra morta antes de iniciada. A obra resulta de uma colaboração entre o artista, que dispõe de uma linha principal - seu projeto - e o real, que fornece a surpresa permanente dos encontros; o cinematógrafo é a escrita (a organização) desses momentos de encontro, de maneira que sejam uns valorizados pelos outros. Bresson é muitas vezes tentado pela versão mais crua do domínio, a da *certa idea* rafaelesca, que quer que o artista tenha a obra totalmente pronta em sua cabeça e só lhe reste manifestá-la materialmente. Mas, quando diz “sonhei com meu filme fazendo-se aos poucos sob o olhar, como uma tela de pintor eternamente fresca” (idem, p. 128), e no fundo o contrário dos enunciados de pintores que pretendem que a obra esteja ali toda pronta e só precise ser desvelada. Para Bresson, a obra se faz realmente por si na medida em que ele a faz. A intencionalidade adquire, então, a estranha forma da ignorância, do desconhecimento, da espera, do que ele chama de improvisação. “Filmagem. Colocar-se em um estado de ignorância

e de curiosidade extremas, e assim mesmo ver as coisas à frente (idem, p. 24)” (AUMONT, 2004, p. 52).

Muito do que Aumont e Bresson aí dizem pode ser problematizado. O que nos é importante, neste momento, é o conceito geral da intenção da ausência de intenção, que seria a impressão de uma observação maior que de uma intervenção. Essa ideia, assim como parte do que Bresson defende e filma, se relaciona diretamente com muito da obra de Guérin que analisamos até agora, mas *Na Cidade de Sylvia* tem uma construção cênica heterogênea. Os grandes inimigos de Bresson, lembra Aumont, são a “bela imagem”, a que atrai a atenção por suas qualidades de imagem, e a metáfora, que atrai a atenção para sua artificialidade; em ambos os casos, essas imagens são “imagens demais”, elas perdem o que lhes é essencial, sua capacidade de comunicação e de intercâmbio com outras imagens (cf. Ibid. p. 50). Para esta análise, a *mise-en-scène* de *Na Cidade de Sylvia* é repleta de belas imagens, que são milimetricamente enquadradas e que atraem a atenção por suas qualidades de imagem, sem perder o que lhes é essencial: a essência delas reside, também, nessa beleza.

### 3.2 Cotidiano coreografado e milimetricamente emoldurado

Nas teorias do cinema compiladas por Andrew (1989, p. 198), ele cita a defesa ao neorealismo feita por Ayscough, para quem o movimento italiano foi o único, até os anos 1950, capaz de contar os *acidentes da vida*. São acontecimentos mundanos que podem se transformar, ocasionalmente, em grandes dores. As perdas e os dilemas de guerra, a pobreza e um tapa na cara do filho<sup>65</sup>, para citar dois dos exemplos mais clássicos do neorealismo, são episódios de enorme magnitude perto dos que encontramos em *Na Cidade de Sylvia*. Em comum com o movimento, contudo, temos a trama guiada por peripécias triviais, que fogem de um cinema clássico ligado aos grandes gêneros (o *western*, a comédia, o musical, o filme de guerra, o filme de gangster, a ficção científica e o horror) (cf. ALTMAN, 2000, p. 13). Mesmo quando o neorealismo flerta com a guerra, é bem diferente do tom estadunidense. O último plano da primeira noite de *Na Cidade de Sylvia* foca o acidente causado pela pouco feliz ideia de apoiar uma xícara cheia num jornal, o que resulta em reação abrupta do protagonista. Trata-se de um infortúnio desdramatizado, um azar corriqueiro. Um minuto do segundo dia do filme, porém, é suficiente para a *mise-en-scène* abraçar o plano-*tableau*, uma escolha-símbolo do caminho oposto à raiz neorrealista, que o longa seguia até ali. O filme parecia trilhar uma determinada via, mas seu rumo passa a ficar menos claro.

---

<sup>65</sup> Respectivamente, *Roma Cidade Aberta* (*Roma, città aperta*, 1945), de Roberto Rossellini, e *Ladrões de Bicicleta* (*Ladri di Biciclette*, 1948), de Vittorio De Sica.

Nessa sequência que analisamos a seguir a encenação de Guerín muito se aproxima da de um *Deus metteur-en-scène*, de uma *mise-en-scène total*<sup>66</sup>. Há uma supercomplexa composição de enquadramentos de um lado, e do ordenamento de planos de outro. São dois pontos que se afastam drasticamente do tom monocórdico que o filme assumia.

A profundidade de espaço começa, paulatinamente, a ganhar importância. Após um plano geral que contextualiza o retorno ao mesmo café da noite anterior (**fotograma 68**), a imagem posterior mostra um vendedor ambulante, oferecendo suas mercadorias a um casal ao fundo, enquanto um homem, fora daquela situação, aparece mais próximo da câmera (**fotograma 69**). O plano seguinte centraliza uma mulher escrevendo num guardanapo (**fotograma 70**). O corte dela é para um plano com homem e mulher sentados, ele ao centro do quadro e ela quase totalmente fora. Ela cochicha algo inaudível ao ouvido dele, antes dos dois se afastarem. Esse afastamento revela, ao fundo dela, uma outra mulher, que sorri e beija um personagem que não vemos, já que este personagem (para a câmera) está exatamente atrás do homem que ocupa o centro do quadro; no momento exato em que há a impressão de um *beijo tridimensional*<sup>67</sup>, muda-se o foco da lente para ela (**fotograma 71**).

**Fotogramas 68-71:** Início da “segunda noite” quadro a quadro, já com plano-*tableau*



<sup>66</sup> Termos utilizados por Oliveira Jr. (2011, p. 13), já citados nesta dissertação, referindo-se ao ideal *hitchcockiano* de filmagem.

<sup>67</sup> Aumont e Marie (2006, p. 230) lembram que o nome plano vem de superfície plana. A tela é bidimensional, mas o espaço filmado não. O resultado da encenação aqui mostra pessoas provavelmente separadas por alguns metros, mas que parecem se beijar, bidimensionalmente falando, graças à profundidade de campo.

Pode-se inferir que estamos diante de uma fantasiosa tentativa de, numa mescla de focos, trazer os dois personagens para um meio do caminho e tornar o contato possível. Mas ele não é possível. A bidimensionalidade da tela nos permite ver o que só a tridimensionalidade do espaço associada a uma construção meticulosa do plano, ambos em sincronia, são capazes de conseguir. Dois ou três centímetros de mudança de enquadramento e ele não teria a mesma força; dois ou três segundos a mais e a mudança de foco não teria a mesma força. Por fim, não há uma importância narrativa declarada deste plano, ele é anarrativo; ou seja, tem todas as características clássicas do plano-*tableau*, um baluarte do maneirismo.

Na imagem seguinte, um plano conjunto nos mostra três personagens em quadro, praticamente equidistantes entre si: uma mulher no meio de dois homens, todos em silêncio (**fotograma 72**). Depois corta-se para um plano mais fechado, enquadrando a mulher e o homem que estava à esquerda do quadro (**fotograma 73**). É natural depreender que há uma relação entre ambos. São um casal? São amigos? Acabaram de se conhecer?

**Fotogramas 72-73:** Pelo enquadramento, podemos deduzir uma relação entre os dois



O plano subsequente mostra uma outra mulher, com olhar vagueando pelo quadro, ao mesmo tempo em que percebemos, ao fundo, nosso protagonista (**fotograma 74**). Há quatro níveis de profundidade, em plano minuciosamente composto, e daí corta-se para outros personagens. Um destes estava no plano anterior e ocupava um dos quatro níveis de profundidade, mas agora há uma diferença: se antes ele estava sozinho, agora somos revelados à sua companhia. Simultaneamente, o mesmo vendedor ambulante de antes mudou de mesa e agora os aborda (**fotograma 75**). O plano posterior traz uma potencial revelação que é possível, mais uma vez, graças a uma sutil mudança de enquadramento. Agora o foco está no protagonista, mas o quadro é preenchido também por um rapaz (**fotograma 76**) que, inicialmente, parecia ter relação com uma outra mulher (**fotogramas 72-73**). Se aquela junção de planos nos levava a crer numa relação, agora percebemos que ele, o homem, está especialmente próximo da mulher cujo olhar apenas vagueava para um lado e para outro

(**fotograma 74**). A *mise-en-scène* vai nos mostrando, num rigoroso e ultra-calculado jogo de quadros, a relação ou as possíveis relações entre personagens, enquanto um café de Estrasburgo parece meramente observado. A partir do plano subsequente, a encenação volta a priorizar a captura de expressões das mulheres que povoam a vizinhança do protagonista, mas sem deixar de enquadrar personagens familiares (**fotograma 77**).

**Fotogramas 74-77:** Entorno coreografado e uma composição meticulosa dos quadros



Por um breve momento, há uma sucessão de planos e contraplanos que se resumem, de um lado, ao olhar do sonhador<sup>68</sup> para as frequentadoras do café, e de outro, a diferentes subjetivas dele. De um lado, o vemos; de outro, vemos o que ele vê. O nível de *informação* que cada plano traz para as relações entre os habitantes do café diminui, mas essa diminuição pode ser justificada por outra informação relevante que será trazida. Aos 12:28 de projeção, nota-se o que ele rabisca. No seu caderno, percebe-se o rascunho do desenho de mulheres.

A garçonete, que no dia anterior se juntou a ele em atitude desafortunada, agora anota um pedido, observada pelo protagonista sem nome. No momento em que começa a ficar menos concentrada, a *mise-en-scène* se utiliza de uma teleobjetiva para *retirar* o ambiente e fazer o que, na vida real, é impossível. Sem que nenhum dos dois personagens saia do lugar, a encenação traz o rosto que se quer ver para mais perto, dá um *zoom* na vida enquanto ela acontece (mas sem percebermos o movimento do *zoom*, apenas o resultado de ele já ter sido

<sup>68</sup> Em várias entrevistas, inclusive na nossa, Guérin se refere ao protagonista, também, como *sonhador*. Uma vez que ele não tem nome, o uso do termo nos ajuda a evitar uma repetição excessiva (e por vezes inevitável) do termo *protagonista*.

operado). Um plano médio se tornou um primeiro plano. Na segunda vez em que a câmera mostra o que o sonhador e seu lápis concebem, ele escreve *Na Cidade de Sylvia*<sup>69</sup>, e segue desenhando aquela mulher. Ele deseja, de alguma forma, transformar a imagem viva em papel, a memória em matéria física à qual ele possa ter acesso.

Do protagonista voltamos à trinca de personagens silenciosos (**fotograma 72**). Deduzimos, por um leve deixar-se encostar dela em um deles, quem forma um casal (**fotograma 78**). Dois planos depois, temos uma outra revelação, agora identificando que os dois personagens, outrora sempre vistos em planos diferentes, ocupam a mesma mesa, enquanto o vendedor ambulante (de novo!) aparece em cena (**fotograma 79**). O ato é o mais despretenso possível, mas o encaixe temporal é preciso e o plano termina ainda com a presença do vendedor em quadro. Um personagem mundano cuidadosamente *plantado*, pela quarta vez, com a aparência de espontaneidade documental.

**Fotogramas 78-79:** Agora a certeza que dividem mesa, para onde volta o vendedor



O plano seguinte retorna à garçonete, em discussão com clientes, que parecem ter feito um pedido diferente daquele que ela trouxe (**fotograma 80**). A *mise-en-scène* enfatiza a reação dela, sem nos deixar ver os outros personagens que falam, numa forma de fazer o que o protagonista gostaria, recortando a imagem que inspira seu desenho. Quando o plano se abre, a reação dela nos leva a crer que o erro, de fato, foi de sua autoria (**fotograma 81**).

**Fotogramas 80-81:** A garçonete com o seu grande talento para pequenos erros

<sup>69</sup> No original: *Dans la ville de Sylvia*





Para completar o estrago, como já ocorreu na véspera, a garçonete se une a novos clientes para derrubar novos pratos e xícaras. Chame-se de desastrada ou azarada, a principal característica dela, pensada por Guerín<sup>70</sup>, é a capacidade de reiteradamente atrapalhar-se no trabalho. A intenção da ausência de intenção, de Bresson, é clara na cena. No entanto, essa *intenção da ausência de intenção* vem acompanhada por um complexo agenciamento de planos e, em vários quadros desta sequência, por uma beleza composicional que, ao mesmo tempo, remete a um cinema *anti-bressoniano*.

É nessa garçonete que o protagonista segue com o olhar e com a inspiração para o desenho. No seu caderno, escreve *elle* (ela). Depois de voltar ao papel, acrescenta um *s*, o plural. Ela se transformou em *elas* e, dois planos seguintes, já estamos de volta a um quadro monopolizado pela figura feminina, representadas por três mulheres. Duas delas chamam mais a atenção dele, mas seu olhar volta a deambular. A garçonete vem atendê-lo e, como de costume, volta a confundir-se. Ele solicitou uma cerveja, ela trouxe um suco de maracujá. Em seguida, em novo uso de profundidade de espaço, a câmera foca uma senhora idosa, enquanto ao fundo está uma jovem contemporânea do sonhador, o que leva o foco da lente a, segundos depois, direcionar-se a ela (**fotogramas 82-83**).

#### **Fotogramas 82-83:** Outra vez, a mudança de foco e o plano calculado ao milímetro



<sup>70</sup> Quando questionado em entrevista feita para a dissertação, Guerín afirma que todos os equívocos e erros dela, presentes no filme, foram pensados previamente.

Quando o foco se desloca a essa mulher, começa a tocar ainda sutilmente um som de violino, que parece estar sendo afinado. Esta mulher, que quando aparece traz consigo até uma melodia, vai mudar a história do filme, junto a um dos *acidentes* mais inusitados da carreira de Guerín.

### 3.3 O pombo como ponto de virada

Os sons de violino se transformam em música, o protagonista parece cada vez mais compenetrado na sua nova *musa*, mas a *mise-en-scène* retorna a personagens anteriores. Aos 19:24 do filme, dez minutos depois de termos sido apresentados a dois personagens aparentemente aleatórios (**fotograma 79**), percebemos o primeiro diálogo entre ambos, que na verdade é um monólogo de palavras espaçadas ditas por ele. “Não... creio que não... mas vou refletir...”. A obra estende a construção desse relacionamento, estende o tempo, se atendo ao que aparentemente é desimportante. Ela confia em planos longos, na duração que *se expressa*. Ela dilata o tempo através de uma encenação que vagueia entre diferentes planos, aliada a uma montagem paralela que vai além da crença no plano-sequência. Esses planos são feitos por uma câmera que às vezes se move muito pouco, mas o suficiente para mudar todo o *conteúdo* da imagem. Várias vezes. Com um cuidadoso desvelo estético, escondendo e revelando, a encenação ressignifica as relações entre os personagens, e ressignifica também os próprios planos que esses personagens povoaram anteriormente.

Quando voltamos a ver quem o protagonista desenha, ele é abordado por um senhor que pede um trocado, não é atendido e ofende o sonhador. Tanto este senhor como o vendedor ambulante não têm seus rostos expostos: a *mise-en-scène* se interessa pelos que estão sentados no café, não por quem apenas está apenas caminhando de passagem. Não demora muito e o interesse do protagonista retorna à loira que, antes, estava ocultada pela senhora. A loira cuja aparição trouxe uma melodia. Ele segue desenhando-a, em meio a inúmeros rostos, em planos e contraplanos, com a câmera às vezes mais próxima dela; inferimos que se tratam de subjetivas dele com a licença poética da teleobjetiva. Seus traços no papel continuam, até que ele desiste e muda a página, começando um novo rabisco. Ao fazer isso, todavia, ele a perde de vista. Enquanto a procura, escuta-se barulhos de pombos e, não muitos segundos mais tarde, o resultado.

Ao que tudo indica, um desses pombos estava em momento de necessidades fisiológicas e a consequência disso cai em seu caderno (**fotograma 84**), justo no momento em que ele buscava sua *musa* mais recente. Graças à combinação entre a gravidade e o que o sistema digestivo de um pombo considerou descartável, o sonhador muda a posição da cadeira (**fotograma 85**) e percebe uma outra mulher, com o cabelo solto (**fotogramas 86-87**). No

exato instante em que ela o prende, inicia-se o tema musical do filme, que começamos a escutar ainda na primeira noite, ali como um discreto pano de fundo, agora num volume mais alto (**fotogramas 88-89**).

**Fotogramas 84-89:** Graças a pombo, ele *descobre* uma outra que levará à sua busca



Essa mulher o faz mudar de mesa. Sua nova localização é exatamente em frente a ela. Contudo, ele primeiro investe seu tempo observando duas violinistas tocarem a música que escutamos. Por um lado, aqui está o aparente fluxo natural de coisas e acontecimentos do ambiente, sendo naquele momento povoado por musicistas de rua. Por outro, há o retorno do belo plano narrativo, plano este que é fruto também de *Umas Fotos...* Assim como foi o plano imediatamente anterior ao início da música, que também retomava imagens pré-existentes (**fotograma 90-93**).

**Fotogramas 90-93:** *Umas Fotos na Cidade de Sylvia e Na Cidade de Sylvia*



Fonte (fotogramas 90 e 92): *Umás Fotos na Cidade de Sylvia* (2007, José Luis Guerin)

Fonte (fotogramas 91 e 93): *Na Cidade de Sylvia* (2007, José Luis Guerin)

Após contemplar as violinistas, ele está numa posição que o permite enxergar melhor quem o fez trocar de mesa. Agora com seu olhar nela, outra vez acontecimentos singelos ganham relevância. Um sutil movimento dentro do quadro, uma sutil mudança no enquadramento, e uma não menos sutil mudança de foco, vão transportá-lo no tempo. Alguns metros serão, metaforicamente, transformados em seis anos.

O protagonista contempla essa mulher (**fotograma 94**), que retribuiu o olhar, mirando a câmera (**fotograma 95**), que nos parece representar o ponto de vista dele. Esse intercâmbio de flerte dura três segundos, mas é o suficiente para deixá-lo hesitante, quase sem graça, e desviar o rosto. Sem uma repetição desse encontro de miradas, ele segue observando-a conversar com seu parceiro, até que o fundo do quadro nos traz uma informação: num espaço ainda sem foco, há um movimento de rosto (**fotograma 96**). O plano seguinte volta a centralizar o protagonista, com aparência de quem acaba de ter uma dúvida instigada pela combinação *olhar e mente*. O contraplano subsequente mostra um quadro bem semelhante àquele no qual houve a troca de olhares, com uma muito suave mudança de enquadramento e de foco (**fotograma 97**). Sem uma palavra, o plano e o contraplano se sucedem mais seis vezes de cada lado, sendo que as três últimas estão mais próximas do rosto dela (**fotograma 98**). A tensão e a revelação aumentam numa imagem mais aproximada, com uma teleobjetiva mais presente, trazendo nuances e detalhes até então desconhecidos. No instante em que a

música acaba, o protagonista apoia o queixo na palma da mão, em expressão que esconde apenas parcialmente seu contentamento (**fotograma 99**). Logo depois a mulher que provocou esse contentamento deixa o café e passa ao lado dele, que hesita (**fotograma 100**). Num outro exemplo em que a bidimensionalidade volta a falhar na definição do enquadramento, o vemos num plano americano com uma outra mulher próxima a ele em posição semelhante, enquanto Sylvie aparece ao fundo e no centro do quadro, ocupando no máximo 20% da verticalidade da imagem (**fotograma 101**). Nesta mescla entre plano americano, plano conjunto e plano geral, ele derruba a cerveja ao levantar-se da mesa, mas pouco se importa com ela, iniciando sua caminhada em ritmo rápido. A perseguição vai começar.

**Fotogramas 94-101:** As muito sutis mudanças de enquadramento e foco até... Sylvie?





Pela primeira vez mais marcadamente, o espaço urbano público ganha vida. Acompanhamos essa busca dele por ela em planos e contraplanos iniciais que geralmente são planos gerais ou conjuntos, nos quais aparecem a cidade, metrô de superfície, músicos de rua, transeuntes de skate e bicicleta. A teleobjetiva dá espaço a uma lente que não chega a ser uma grande angular, mas que se conecta a uma amplitude lateral maior, permitindo que os arredores sejam enquadrados e estejam em foco. Num desses *campo x contracampo*, que sempre pareciam ser ou a subjetiva dele ou o contraplano nele, a *mise-en-scène* trapaceia. A câmera dá indícios de ser o olhar do sonhador com uma breve licença poética, já que ela está próxima ao chão, mas ele, o protagonista, aparece em quadro. A câmera que antes parecia nos mostrar a visão dele, agora mostra que ele e ela estão no mesmo quadro, estão cada vez mais próximos. Após mais de quatro minutos de *perseguição*, eles estão numa rua, no meio dela, e começa o plano mais longo da sequência.

Ele grita “Sylvie”, ela não responde. Ele está ao fundo, enquanto ela, próxima à câmera, olha para o lado onde ele está no quadro (**fotograma 102**). O plano fica mais próximo. Ele se esconde atrás dela e quando reaparece em quadro é do outro lado, ainda mais perto. Sylvie olha para o lado direito dela, onde ele estava mas não está mais; assim que ela termina de olhar, ele regressa à posição inicial, à direita dela. Em seguida, volta a ficar atrás, como quem busca ocultar-se. Ela refaz movimento de olhar para onde ele estava, agora mais bruscamente. O protagonista reduz a velocidade. É uma espécie de balé de corpos e delicados movimentos de rostos dentro do quadro, sempre relacionados à reação do outro. 58 segundos depois do início do plano, o celular dela toca (**fotograma 103**).

**Fotogramas 102-103:** A distância vai diminuindo até o momento em que celular toca



Sylvie se mexe para pegá-lo na bolsa, ele atrasa o passo. Ela atende o telefone, ele está mais longe. A expressão dela em todo o plano tem algo de desconfiança e medo. Por que esse medo? Por que o conheceu há muito tempo e não quer lembrar? Por que não o conhece e tem medo do que ele pode fazer?

Essa aproximação é filmada, dessa vez, sem traços de maneirismo, mas com um traço de controle. O movimento de corpos e olhares dentro do quadro está em perfeita sincronia, nos passa a impressão de uma quase coreografia. Essa manutenção dos dois em quadro se conecta, também, a uma tensão que podemos associar ao raciocínio de Bazin da montagem proibida<sup>71</sup>. Mais especificamente, a presença dos dois em quadro, num instante de tensão que remete ao medo de um *ataque*, ao receio de um outro com força física superior, lembra também a ideia do tigre e da vedete (BAZIN, 1991, p. 59). O que deve ser respeitado, para Bazin, é a unidade espacial do acontecimento no momento em que sua ruptura transformaria a realidade em uma representação imaginária (cf. Ibid. p. 62).

(...) em *O Balão Vermelho* todos os truques são permitidos, exceto a facilidade da montagem. Os burlescos primitivos (notadamente Keaton) e os filmes de Chaplin têm muitos ensinamentos a esse respeito. Se o burlesco triunfou antes de Griffith e da montagem, foi porque a maioria das *gags* dependiam de uma comicidade do espaço, da relação do homem com os objetos e com o mundo exterior. Chaplin, em *O Circo*, está efetivamente na jaula do leão e ambos estão juntos no quadro da tela (BAZIN, 1991, p. 64).

Aqui, Sylvie poderia ser Chaplin, enquanto o sonhador seria o leão. Há um medo compreensível, há um risco em potencial talvez até maior para a personagem feminina que para o personagem de Chaplin, se ela de fato não conhece quem a persegue. Se quando o espaço que separava Sylvie e o protagonista era maior, a *mise-en-scène* filmou um equivalente de plano e contraplano, quando a distância ultrapassou um determinado limite, quando ela tornou-se demasiado próxima, a cena mudou. A força passou a residir na tensão criada pela contiguidade dos corpos e pela simultaneidade dos movimentos.

<sup>71</sup> Como já dito anteriormente, “quando o essencial de um acontecimento depende de uma presença simultânea de dois ou mais fatores da ação, a montagem fica proibida” (BAZIN, 1991, p. 62).

Após o toque do celular e um novo distanciamento, há uma outra mudança na sequência. O quadro seguinte é estático, no qual há uma mulher no canto direito da tela, que nos parece ser uma moradora de rua, acompanhada de objetos não identificáveis amontoados ao seu lado. Sylvie hesita, esboça ir por um caminho, mas vai por outro, seguido também pelo protagonista. Ainda no mesmo plano, dois ciclistas entram e saem de quadro, e a aparente moradora de rua arremessa uma garrafa de cerveja, que desce pelo asfalto em direção ao proscênio. Outras pessoas entram e saem do enquadramento. Há muito os personagens principais deixaram a cena, mas o quadro segue por mais 29s. Este é um dos poucos casos em que uma transeunte sem relação com a trama, realizando um ato acompanhado pela *mise-en-scène*, dá indícios de que não foi *plantada* por Guérin. É o único flagrante de tal personagem. Na outra vez que visualizamos esse enquadramento, o lugar ocupado por esta mulher está vazio. Aí entram inclusive questões éticas, mas, de fato, fica a impressão de uma câmera que, nesse caso, menos arquitetou e mais escolheu o espaço, coincidentemente habitado por essa mulher. Seja como for, há um entorno aparentemente documental simultâneo a um controle espaço-temporal da entrada e saída dos personagens em quadro.

O plano seguinte a este é um geral, no qual a *mise-en-scène* volta a abordar a contiguidade e a simultaneidade, só que agora num espaço mais aberto. Sylvie para em frente a uma loja falando no celular e o *perseguidor* se avizinha, talvez demasiadamente, e logo se afasta. Ele não esconde um desconforto, como um potencial criminoso sem talento para o delito e que, prestes a cometê-lo, acaba de ser descoberto. Ele não sabe como reagir, ela não sabe o que esperar. Existe algo de cômico e de potencialmente trágico na situação. Ele volta a se esconder, como quem deseja, mais uma vez, o quase impossível: ver sem ser visto.

A perseguição continua, em tom e distância semelhantes ao que havia antes da aproximação mais forte. Os dois personagens passam por ruas, vielas, avenidas, pontos de tranvia. Em mais um plano cuja definição tradicionalmente bidimensional se faz complexa, assistimos ao vendedor com flores nas mãos caminhando em direção à tela, enquanto uma nesga da imagem, bem ao fundo, exhibe Sylvie e o protagonista (**fotograma 104-105**).

#### **Fotogramas 104-105:** O recorrente vendedor de flores simultâneo aos protagonistas





O rigoroso cálculo do enquadramento se junta à convocação de um personagem não aleatório, realizando uma coreografia numa cidade que parece respirar normalmente. Aqui, mais uma vez, a *mise-en-scène* traz a impressão de um espaço-mundo que flui independentemente da encenação, ao mesmo tempo em que é marcadamente controlado por ela.

O plano seguinte, que tem como fundo uma parede pichada com *Laure Je T'aime*, mostra Sylvie indo para uma direção e despistando-o. Eles se perderam (**fotograma 109**). O *Laure Je T'aime* é recorrente e parece casual, mas é fruto da observação de outra cidade e da transposição da ideia e do idioma para o lugar de Sylvie (**fotogramas 106-109**).

**Fotogramas 106-109:** *Ti amo Laura* é a inspiração para o fabricado *Laure Je T'aime*



Fonte (fotogramas 106-107): *Umas Fotos na Cidade de Sylvia* (2007, José Luis Guerín)

Fonte (fotogramas 108-109): *Na Cidade de Sylvia* (2007, José Luis Guerín)

A partir desse desencontro testemunhado pela declaração de amor inventada, o filme arquiteta uma escolha de planos que não prioriza uma relação direta de proximidade e continuidade entre eles. Mais do que situar personagens numa área e termos a certeza de que estamos nela, o filme assume planos que são situações independentes. Ou seja, menos importante que ligar, geográfica e espacialmente um plano a outro, é destacar o que acontece

em cada plano e, mais especificamente, enfatizar que os protagonistas não estão mais no mesmo tempo e espaço.

Somente após um minuto e meio de desencontros, ele e ela aparecem num mesmo plano, mas em conjuntura diferente. O cenário urbano apresenta três possibilidades de trajetos: o sonhador escolhe o mais próximo da câmera, à esquerda, enquanto ela segue o caminho mais ao fundo e à direita. Segue o impasse. Não há mais noção espacial exata, até que ele volta a enxergá-la, muito rapidamente, mas ao chegar numa esquina, encontra apenas uma praça. Sylvie desapareceu. Ele fica alguns minutos com o olhar direcionado ao quarto de um prédio. Ao ir caminhando para trás, querendo acreditar que numa dessas janelas é possível ver Sylvie, passa por três situações. Primeiro, esbarra num vendedor de frutas, que o oferece uma como cortesia. Depois é abordado por uma transeunte querendo um cigarro, e pelo mesmo vendedor ambulante que tanto vimos no café.

O protagonista segue olhando para o prédio, durante um tempo, agora mirando uma janela específica onde uma mulher seca seu cabelo, enquanto percebemos ao fundo e fora de foco, Sylvie. Outra vez, temos acesso a uma informação que o protagonista não tem, mas agora os dois estão novamente muito próximos (**fotograma 110**). Seu olhar segue no prédio, até que escutamos um barulho que remete a um sino de porta em loja: ele a percebe (continuação do **fotograma 111**).

#### **Fotogramas 110-111:** Outra vez o complexo jogo com profundidade, reflexo e vidros



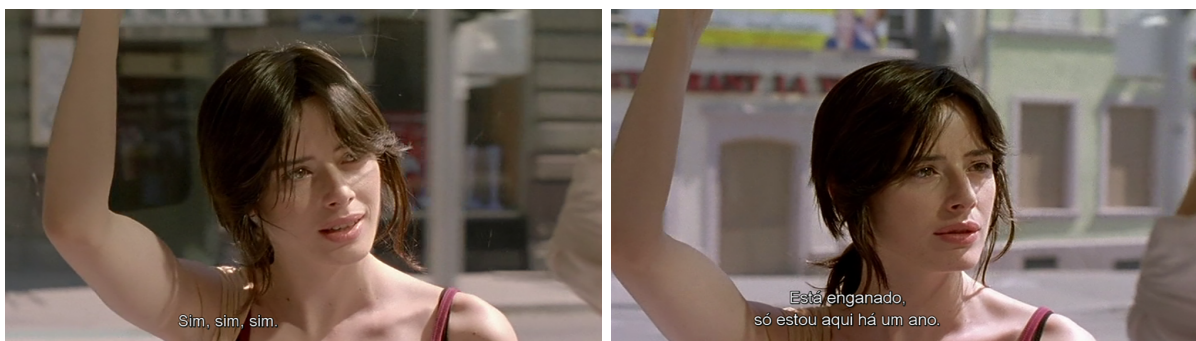
Ambos voltam a cruzar lugares pelos quais já passaram, até que ouvimos o som de uma igreja ficando cada vez mais alto, num instante em que há um embaralhamento espacial. Os planos ficam mais fechados, com cortes mais rápidos, e a câmera se movimenta em ligeiros semicírculos, antes de um corte que leva para um ponto de tranvia onde, passado um trem, encontramos os dois personagens principais. Ambos estão parados, um novo metrô chega, enfim haverá um diálogo. Esse encontro é um possível clímax para um filme assombrado pela presença e pela ausência, pela imagem de uma mulher que fica na memória e que insiste em retornar. Mas quem retorna, a memória, a imagem ou a mulher?

### 3.4 *Les Aviateurs*

A cidade é de Sylvie, no título e no caderno onde ele desenha. Em todos os outros momentos, a imagem, a ambiência e a música são o que importam, sendo o diálogo apenas um desprezioso e ordinário pano de fundo, que sequer compreendemos. Agora, não. O diálogo entre eles é a única conversa realmente significativa do filme, deve ser compreendida.

À primeira abordagem dele, ela reage com um “o que há?”, seguido de um “a gente se conhece?”, que evolui para um “sim”. A resposta positiva dela é à ideia, sugerida por ele, que os dois se conheceram há seis anos no *Les Aviateurs*. O *oui*, proferido pelos lábios de Sylvie, é o melhor som que o protagonista poderia ouvir naquele dia. Mas, infelizmente para ele, logo há um conflito. A mulher que confirmou conhecê-lo há seis anos (**fotograma 112**) é a mesma que diz estar na cidade há apenas um (**fotograma 113**). E agora?

**Fotogramas 112-113:** Eles se conheceram ou não no bar *Les Aviateurs* há seis anos?



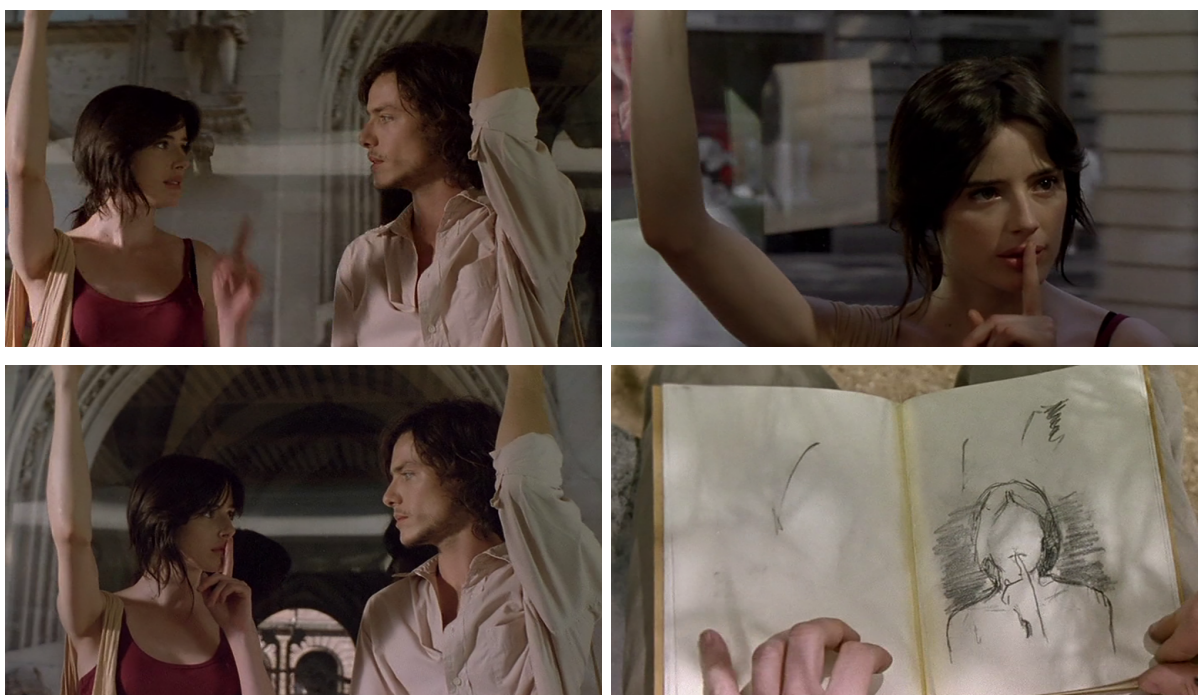
A conversa segue por mais seis minutos, entre dúvidas, questionamentos e pedidos de desculpas dele por tê-la seguido tanto tempo. Quando as palavras têm a mesma relevância das imagens e as duas são mais importantes que a ambiência, a *mise-en-scène* se restringe a um plano médio dos dois, num levíssimo *contra-plongée*, provavelmente para evitar o reflexo da própria câmera no vidro de fundo do metrô. Quando não neste plano que inclui os dois, a encenação escolhe o *campo x contracampo*, dele e dela, em enquadramento próximo de um primeiro plano (**fotogramas 112-113**). No único diálogo realmente importante do filme, a encenação é a mais clássica possível. No momento em que o sonhador pede reiteradas desculpas, Sylvie as considera excessivas, chegando a fazer um sinal de silêncio, levando o indicador à boca. Ligeiramente mecânico e finalizado em três planos, segue um tom clássico-controlador, em quadros bem compostos e cortes que visam fluidez.

Ao final da sequência, o diálogo não trouxe uma certeza. Ela parecia conhecê-lo e depois disse que não. A combinação entre as palavras ditas e as expressões passadas por ela não soluciona nem conclui. Ele permanece no trem e ela, ao sair, sinaliza adeus com um “eu

espero que a encontre”, seguido de um beijo à distância. O plano seguinte em que a vemos é num lugar onde há trilhos, no momento sem trens. Trilhos que começam fora do quadro e seguem fora dele, em outra direção, num possível simbolismo da própria imagem de Sylvie, de qualquer mulher ou até de qualquer ser humano. O quadro é a nossa vida dentro da existência, vida que dura um instante pessoal dentro de um mundo que começou antes e vai continuar depois. Independentemente de nós, independentemente de qualquer Sylvie. A obra e a *mise-en-scène* não buscam o que está além dos trilhos, não buscam o que aconteceu seis anos antes nem o que pode ocorrer depois. O filme almeja, sim, explorar e encenar apenas aqueles três dias fugazes.

O metrô segue seu caminho e nosso protagonista também. Em meio à dúvida se ela era ou não Sylvie, ele caminha e, quando se senta próximo a uma praça, se concentra em seu caderno. Ele o folheia, observando rabiscos e desenhos, alguns conhecidos, outros que vemos agora, mas não há dúvidas: o sonhador faz o possível para eternizar algumas imagens, incluindo aí o já desenhado sinal de silêncio com o dedo, feito por ela no trem (**fotogramas 114-117**).

**Fotogramas 114-117: O sinal de silêncio (*mise-en-geste*?) transformado em matéria**



Este gesto nos permite inferir que, numa obra tão desdramatizada, trata-se da mais possível aproximação de *Na Cidade de Sylvia* de uma *mise-en-geste*<sup>72</sup> de Eisenstein. Num

<sup>72</sup> *Mise-en-geste* não é qualquer gesto, mas o gesto carregado de drama, conforme já descrito e referenciado (cf. AUMONT, 2008, p. 145).

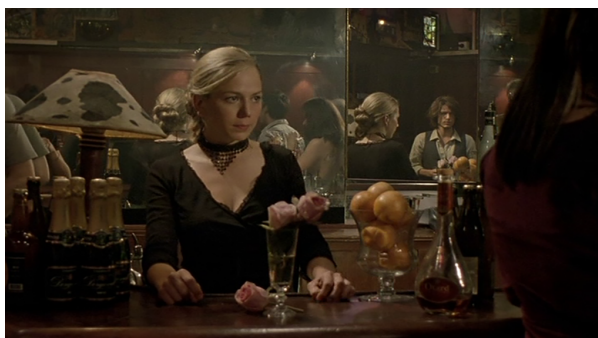
filme com ritmo cadenciado e uma tendência a poucos cortes, um único gesto toma três planos, sendo que um deles é bem próximo à câmera: o gesto recebe toda a atenção da *mise-en-scène*. É replicado até em desenho. Uma das diferenças entre os cinemas de Guerín e Eisenstein, nesse sentido, fica clara. Se em Eisenstein o gesto carregado de drama é o braço armado com um punhal, aqui o detalhe realça, num dos planos mais fechados do filme, um singelo pedido de silêncio. Singelo e memorável, para o protagonista.

Após a despedida entre ambos, retornamos à predominância da chave do fluxo, mesmo que por pouco tempo. A *mise-en-scène* se resume a, por um lado, filmar personagens (maioria mulheres) se divertindo numa espécie de fonte e, por outro, a filmar um contraplano equivalente, com nosso protagonista observando-as jogando água umas nas outras. Dessa cena, o corte é para um plano que exhibe o mesmo lugar onde ele viu Sylvie pela última vez, agora já com menos luz natural, o que nos indica uma eclipse, uma tarde que começa a partir. O plano subsequente já é sem luz natural alguma, na entrada do *Les Aviateurs*, nome que remete a dois acontecimentos. O primeiro é na abertura do filme, quando somos apresentados a este título cravado num porta-copos que está no mesmo quarto do protagonista; o segundo é no diálogo entre o sonhador e Sylvie, quando ele diz tê-la conhecido seis anos atrás, exatamente no *Les Aviateurs*.

Nos pouco mais de cinco minutos da sequência deste bar, não há um diálogo inteligível. Percebe-se no primeiro plano interno, filmado a distância num enquadramento conjunto, que o protagonista ri e aponta algo, conversando com uma garçonete que vemos apenas parcialmente, de costas. Desse apontar corta-se para um plano no qual estão quatro personagens: um casal heterossexual abraçado e duas mulheres dançando. Duas mulheres que já vimos no café. O terceiro dos planos interiores retorna a uma citação que também é autocitação. Agora, Guerín filma um plano que remete a uma das pinturas que ele fotografou em *Umás Fotos...*, na qual inclusive pode-se vê-lo (ali como diretor-fotógrafo) enquadrado, no reflexo do vidro.

No plano de *Na Cidade de Sylvia*, a garçonete está parada na parte interna no balcão e, após alguns segundos sem atender nenhum cliente, pega uma flor que está em frente a ela e aloja no decote entre seus seios (**fotogramas 119-120**). Acaba o plano. Mais uma vez, sem uma relação causal, minuciosamente enquadrado e construído, agora não só em busca de uma beleza, mas também na busca por uma semelhança ao original que o inspirou (**fotograma 118**).

**Fotogramas 118-120:** Plano-*tableau* que, no caso, também remete às artes plásticas



Fonte (fotograma 118): *Umás Fotos na Cidade de Sylvia* (2007, José Luis Guerín)

Fonte (fotogramas 119-120): *Na Cidade de Sylvia* (2007, José Luis Guerín)

Após um corte para o protagonista, a câmara nos revela uma das mulheres que dançava no momento em que ele apontava e que, a memória nos informa, estava no café. Mais especificamente, uma que ele olhava e, quando a perdeu de vista, teve seu caderno atingido pelas necessidades fisiológicas do pombo. Ela não mais dança, está apenas sentada, num plano médio, fitando o nada. Num outro quadro, ele a observa. O campo e o contracampo se repetem. Em seguida ele se senta ao lado dela, conversa ao seu ouvido, num sussurro que não escutamos. Esses planos, essa aproximação, esses olhares compenetrados que ainda não se cruzaram, duram entre 5 e 12 segundos cada um. O plano seguinte, contudo, destoa.

Na banda sonora, escuta-se *Heart of Glass*, de Blondie, canção que aborda uma desilusão amorosa. A moça do café esboça um olhar de soslaio, um contato visual com o protagonista, que está imediatamente ao seu lado, mas esse contato não acontece. Ele retorna a sussurrar algo ao ouvido dela (**fotograma 121**), que segue sem responder e com uma feição que não esconde certa tristeza. Ao trocar-se a canção, porém, ela muda o tom, começa a balançar a cabeça, no ritmo da música: *I Want That Woman*, de Migala. Um instante de alegria pede passagem. Todo esse quadro, completamente focado na expressão dela, na combinação entre a canção e o que aquele rosto é capaz de mostrar, dura 1:12. A potência está nas emoções às vezes díspares, nos olhos marejados e no sorriso (**fotograma 122**), na altivez e na espontaneidade de quem, no fim, sai para dançar.

**Fotogramas 121-122:** Ainda na mesma cena, a crença na força da duração do plano



Se há pouco a *mise-en-scène* abraçava o plano-*tableau* anarrativo, na mesma sequência ela abraça o que o *ser-estar* do personagem é capaz de provocar, sem cortes, num fluxo emocional passado e potencializado pela ênfase no semblante da atriz. Há um plano que, literal e meticulosamente, tenta replicar um quadro anterior (**fotogramas 118-120**), como também há um plano que confia no alongamento de sua duração, na “lealdade sobre o corpo do ator que é o único segredo da *mise en scène*”<sup>73</sup>. Cada um ligado a uma raiz oposta de encenação, ambas acentuadas nesta cena do *Les Aviateurs*.

Com a partida dela para a pista de dança, nosso protagonista volta a ficar solitário, se limitando a observar. Um agravamento à situação é que ele logo percebe sua última *musa* se divertindo, bailando, flertando, e dando todos os sinais de que ficará com outro rapaz, que também esteve no café, mais cedo. Estrasburgo é uma cidade de 275 mil habitantes, mas a *mise-en-scène* a transforma num pequeno clube com frequentadores familiares. A cidade é de médio porte, eles nem sempre se conhecem, mas sempre se entrecruzam, são sempre convocados pela encenação.

<sup>73</sup> Citação de Mourlet (1959, p. 32) trazida anteriormente para explicitar um ideal que recusa Hitchcock (e por tabela, um maneirismo) e prefere um cinema mais interessado nos atores que na câmera.

Numa outra sutilíssima mudança de tom, a música que tocava começa a se mesclar com uma instrumental, no mesmo momento em que o sonhador percebe uma outra mulher, até então desconhecida. Após o primeiro olhar dele identificar três personagens em quadro, num plano conjunto, uma delas chama a atenção. Os olhares se cruzam, assistimos a ele observar alguém, e depois a vemos, olhando a câmera, que no momento parece representar a subjetiva do protagonista. Os dois últimos quadros focados nos personagens sublinham que não contemplamos mais um olhar, e sim um fitar com desejo (**fotogramas 123-124**).

**Fotogramas 123-124:** O fitar e o desejo são correspondidos, sem que se recorra à fala



O volume da música vai caindo num *fade-out* e o próximo plano é idêntico ao do começo do filme: uma parede ocasionalmente iluminada com luzes de carros. Acaba a noite. O plano seguinte com a presença humana mostra o mesmo quarto com uma luz bem fraca, agora com a silhueta de um corpo feminino, sem roupa. A imagem subsequente é ligeiramente mais fechada, na qual vemos o olhar (e com a luz fraca, pouca coisa além do olhar) que o conquistou no bar, agora em sua cama. Se originalmente o *Les Aviateurs* era ligado a uma mulher, e ele tentou inicialmente trazer uma segunda para a história, foi numa terceira que houve a reciprocidade de desejo e, supomos, a concretude do contato mais físico. Sylvie é a personagem-fantasma-onipresente, mas agora o lugar ganhou uma outra história, uma outra mulher.

### 3.5 Laura (ou seria Sylvia?), te amo

A cena do quarto é seguida por um enquadramento familiar, por onde Sylvie e ele passaram, onde antes estava quem aparentava ser uma moradora de rua, que já não está mais lá. No seu lugar, apenas garrafas de cerveja, uma de vinho e uma do que pode ser alguma bebida destilada, todas vazias, acompanhadas de um prato de alumínio e de uma folha de jornal. Próximo ao final do plano, após 1:21 de duração, retorna o nosso habitual vendedor de flores, atravessando a rua (**fotograma 125**). Seis segundos após a saída dele, o plano chega ao

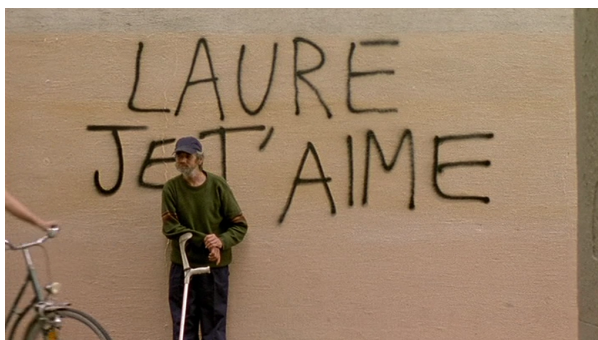


fim, como se estivesse à espera de um ente familiar, de um ser que justificasse a sua existência e a sua extensão. De um ser como o vendedor de flores.

O plano que o procede também é um *déjà vu* revisitado, agora tendo sofrido uma intervenção na sua paisagem urbana. Se no plano inicial do Hotel Patricia assistíamos a personagens ir e vir, agora não se percebe nenhum ser recorrente, apenas o resultado da interferência de alguém que não conhecemos. “*Laure Je t’aime*” aparece, parcialmente, pichado ao fundo (**fotograma 126**).

Inscrição notável em vários lugares de Estrasburgo, ela está presente também no plano seguinte, dessa vez legível por completo e ocupando o centro do quadro, co-habitado por um senhor apoiado numa bengala. Pode-se falar em plano conjunto, tendo como base os personagens em quadro, mas pode-se falar também em um hipotético *primeiro plano da parede*: a grafia ocupa mais de 60% do quadro. O foco está no homem e, principalmente, no que está escrito no muro, que preenche quase todo o espaço da tela (**fotograma 127**). A imagem que se segue é num pequeno largo, povoado inicialmente por três personagens, cada um sentado num banco diferente. A mulher lê um livro, um deles segura uma bebida, e um outro joga pedaços de pão no chão, onde pombos aparecem em busca de alimento. A mulher sai de quadro, no que encontra-se um ponto de corte, mas antes dela sair, no meio dos três personagens, um dos que passa pelo quadro é o já nosso conhecidíssimo vendedor ambulante – que já flerta com a onipresença (**fotograma 128**).

#### Fotogramas 125-128: O vendedor de flores, o ambulante, e os *Laure Je T’aime*...



Na cena seguinte, estamos no café da véspera. Num desses planos minuciosamente cuidados pela *mise-en-scène*, em trabalho com vidros e com a profundidade de espaço, deduzimos a locação do dia anterior, só que agora estamos não mais na varanda, e sim na parte interna. O quadro seguinte mostra a já familiar garçonete desastrada, enxugando um copo enquanto toca-se, ao fundo, a música *Voyage, Voyage*, de Desireless, também sussurrada por ela. De lá corta-se para o protagonista, agora lendo um jornal. Após a imagem voltar a ela, escuta-se um som que, aos nossos ouvidos, se assemelhou a uma espécie de lança-chamas, o que a faz rir quando percebe que o som é de um isqueiro do sonhador, acendendo um cigarro. O isqueiro e o som remetem ao nosso vendedor ambulante de antes, no mesmo café, no dia anterior. O protagonista e a garçonete seguem numa troca de olhares, até que a expressão dele muda bruscamente.

Ele parece se assustar com algo. O plano do início da sequência é revisitado, agora com o reflexo dele numa parte do vidro, e com uma mulher ao fundo; o fenótipo e a roupa evocam Sylvie no dia anterior, o que leva o sonhador a deixar rapidamente o café (**fotograma 129**). A imagem seguinte, todavia, é uma decepção. Ele atinge o metrô, mas lá percebe que ela somente lembra, vagamente, Sylvie (**fotograma 130**).

#### **Fotogramas 129-130:** Profundidade, vidros, impressão e decepção emolduradas



Mais uma vez sem um plano e contraplano, a *mise-en-scène* se utiliza de uma composição arquitetada com vidros e reflexos, com um preciso controle do espaço e do tempo, para que tudo possa ser visto no quadro *pintado* por Guérin e por sua diretora de fotografia, Natasha Braier. O uso de um distanciamento bem calculado é imprescindível para causar essa confusão, em nós e no protagonista. Um pouco menos e a distância só nos permitiria ver um corpo de difícil descrição, um pouco mais e teríamos a certeza de quem se trata. Em outras situações, a encenação se utiliza de uma licença visual para, no que supomos ser uma visão subjetiva do protagonista, dar um *zoom* no próprio olhar e ver mais de perto aquilo que deseja. Aqui, tal atitude significaria *matar* a cena, já que desde o início teríamos a certeza: ela não é Sylvie. Desta feita, a câmera nos mostra o que o personagem vê, a uma

distância equivalente à de seus olhos. Somos levados ao imaginário e às aspirações do protagonista, mas também às suas dúvidas, nem sempre respondidas, e à sua decepção, uma vez que ali não era a Sylvie que ele gostaria que fosse.

No plano posterior, enquanto uma das mulheres no metrô encara a câmera, que podemos depreender tratar-se da visão do protagonista, o reflexo nos desvela (**fotograma 132**) uma das mulheres que frequenta o espaço filmico desde o café (**fotograma 131**). Mais uma vez, a *mise-en-scène* faz o uso de espelhos para filmar uma espécie de campo-contracampo “como o cinema americano dos anos 50 fazia uma dúzia a cada doze vezes”<sup>74</sup>. Mais uma vez, Estrasburgo transformada num pequeno clube onde muitos não se conhecem, mas todos se veem.

#### **Fotogramas 131-132:** O regresso da personagem e de *pintura* com vidro e reflexos



Daí retorna-se ao ponto de tranvia, onde inclusive Sylvie esteve, mas agora não está mais. Primeiro, com duas mulheres: uma em outdoor, e outra sentada (**fotograma 133**). Uma imagem, física numa matéria não corpórea, num papel como os desenhos do sonhador, ao lado da imagem de uma mulher em corpo físico, humano. Os quadros seguintes mostram personagens em pé, à espera de algo, a maioria delas mulheres. Em um dos planos, a *mise-en-scène* chega a enquadrar seis mulheres (**fotograma 135**), incluindo aí quem reaparece desde o café (**fotograma 131**). Ela, cuja participação no filme ainda não acabou (**fotograma 134**), beira a onipresença. Do plano onde ela estava junto com outras cinco mulheres, corta-se para o protagonista sentado (**fotograma 136**) que, podemos deduzir, observava o plano anterior.

#### **Fotogramas 133-136:** Instantes transformados em matéria física, no caso, o papel

<sup>74</sup> Citação de Bergala (1985, p. 11), já trazida anteriormente à dissertação, para falar do maneirismo de *Paris, Texas*.



No enquadramento do protagonista, num ponto de tranvia, ele está de um lado, enquanto outros três homens estão do outro. Um plano povoado com seis mulheres é seguido por outro preenchido por quatro homens, mas apenas um deles com o rosto de frente à câmara. Ela é a combinação de planos que talvez melhor reflita não um dos motores da trama, mas o desejo do filme: o olhar de um homem, ligado a uma imagem indelével – e ligeiramente imprecisa – de uma mulher. A continuação dessa sequência, contudo, traz imagens e movimentos que, para a nossa hipótese, voltam a refletir como a encenação do filme arquiteta essa história, mesclando ideais a princípio antagônicos.

Pessoas esperam pelo seu trem, pelo seu momento. Pessoas, no caso, mulheres: elas que a *mise-en-scène* prioriza nos próximos dez planos, sempre em variações de planos conjuntos. Às vezes elas estão em duas, em três, em quatro, às vezes sendo ultrapassadas por outras mulheres. Não há um homem, não há um diálogo audível, não há um acontecimento digno de descrição. Num desses intervalos entre tranvias, a encenação se atém à personagem que vimos no café e com quem o protagonista só pôde conversar no *Les Aviateurs*, onde ela preferiu deixá-lo e dançar com um outro, que também estava anteriormente no café. Agora, ela aparece se despedindo de alguém com um beijo e um sinal de adeus (**fotograma 137**), exatamente como Sylvie fez com ele ao sair do metrô (**fotograma 138**).

**Fotogramas 137-138:** Quando um protocolar beijo de adeus emana lembranças



O mais singelo dos gestos pode ativar uma lembrança, pode ser o gatilho que excita memórias, memórias que remetem a pessoas, pessoas que reaparecem como espécies de fantasmas, dos quais às vezes nunca nos desvencilhamos.

### 3.6 Comunicação: *Deus na natureza e Deus na mise-en-scène*

A atenção do sonhador retorna ao seu caderno, as folhas passam, com os desenhos das mulheres por quem ele passou e desenhou, espécies de lembranças transformadas em matéria tangível. O vento deixa as folhas de seu caderno inquietas, e das folhas (**fotograma 139**) o corte é para uma mulher, cujos cabelos também são afetados pelo vento (**fotograma 140**). Pouca coisa pode ser tão simbólica de um experimentar a natureza, de um *amor ao mundo*, quanto tornar o efeito de um vento corriqueiro *o acontecimento* da cena.

#### **Fotogramas 139-140:** O vento como um ato que merece atenção da *mise-en-scène*



Os planos seguintes aos que realçam esse vento, contudo, já não são monopolizados pela presença feminina adulta e contemporânea ao protagonista. O plano subsequente mostra um casal heterossexual que se abraça, e o posterior a este mostra o que supomos ser mãe e filha brincando, mas com um acréscimo ao quadro: a imagem de Sylvie (**fotogramas 141-142**).

#### **Fotogramas 141-142:** A imagem de Sylvie reaparecendo, rapidamente, com o trem



No equivalente contracampo, o protagonista parece não acreditar no que viu. Num outro momento, passando um novo trem, Sylvie reaparece. O protagonista está atônito. Mudam-se os personagens vizinhos, vários trens passam, o tempo passa, mas ele segue estático, como se à espera do instante fugaz, das frações de segundo que vão trazer, no metrô, a imagem de Sylvie. Mais uma vez, após alguns *jump-cuts*, volta a imagem. Ou seria uma miragem?

Seja como for, Sylvie está visível, mesclada ao reflexo no vidro do tranvia. Agora ela fica mais reconhecível, podemos perceber mais claramente, inclusive, sua roupa (**fotogramas 143-144**). Se no dia anterior a blusa era vinho, agora ela veste azul marinho.

**Fotogramas 143-144:** Uma imagem que aparece e se esvai à revelia, como o tranvia



Essas imagens de Sylvie duram sempre poucos e espaçados fotogramas, como *flashes* de luz, mesclados ao reflexo do vidro. Aqui a encenação ganha o suporte da montagem e da manipulação do quadro para trazer a imagem-memória, para controlar a imagem-miragem.

Assim que o metrô vai diminuindo a velocidade, diminuem os *flashes*, as aparições de Sylvie. Após um plano que mostra o protagonista, porém, conseguimos ver o trem se abrindo e exibindo, entre outras pessoas, duas personagens que vimos antes. A última que ele pensou ser Sylvie, já na terceira noite, e o que parece ser a própria Sylvie (**fotograma 145**) que ele encontrou na véspera, no café. Após um corte para o protagonista, a *mise-en-scène* fecha mais

o plano, agora um conjunto que nos aproxima das personagens, mas o metrô logo parte (**fotograma 146**).

**Fotogramas 145-146:** Impressão, aproximação e dúvida se vão com o movimento



Pausando a imagem, pode-se falar em certeza quase absoluta de ser Sylvie, mas essa quase certeza só reside no primeiro plano. No segundo, mais fechado, fica a dúvida.

Assim que o metrô parte, o vento balança as folhas do caderno, e deste plano corta-se para o último lugar onde o protagonista, de fato, viu Sylvie no filme (**fotograma 147**). Não uma imagem rápida ou uma possível miragem, mas o lugar onde houve o último contato (e engano), onde se encerrou o diálogo, onde houve o beijo seguido de um adeus. Nesse lugar onde temos trilhos, com início e fim desconhecidos a nós, mas que sabemos existir além dali. Na primeira vez, Sylvie se afastava da câmera e do protagonista. Agora, há o lugar marcado pela sua ausência e por um existir que independe dela, e há a presença de mais um personagem familiar (presente no café, presente no *Les Aviateurs*) (**fotograma 148**). Até seu último plano, *Na Cidade de Sylvia* acompanha o cotidiano, mas marcadamente interferindo nele.

**Fotogramas 147-148:** Antes, com (a suposta) Sylvie. Agora, sem ela, a cidade segue



Terminamos o filme sem saber se ela é Sylvie. Terminamos o filme sem saber qual o nome do protagonista. Se não houver uma pesquisa prévia ou uma familiaridade com os

espaços, terminamos o filme ainda sem ter certeza de qual cidade serviu de locação à obra. Estrasburgo nunca tem seu nome mencionado, nem em diálogos nem em sinais urbanos. Informações contextuais da cidade e características psicológicas dos protagonistas são desimportantes ao filme. O que importa é o instante e a imagem. Começamos e terminamos a sessão com pouco acréscimo de qualquer tipo de informação não visual: o investimento do filme é na encenação e na coreografia de um cotidiano.

Aí está a vida cotidiana... Rossellini, não? Pensava muito no plano final de *Viagem à Itália*, onde o fluxo de gente acaba varrendo os protagonistas. Para mim essa ideia era muito forte: a confrontação entre o entorno e a figura. Há uma série de planos na última parte do filme que re-enquadram os espaços da perseguição, mas sem a figura da mulher, portanto com a vida cotidiana da cidade, da cidade de Sylvia. Esse não é o olhar do sonhador, mas o meu olhar evocando os espaços do filme (GUERÍN, 2007).

*Na Cidade de Sylvia* tem um final *rosseliniano*, mas aqui transcrevemos Guerín para advogar que não se trata apenas disso. O mundo segue com a presença-ausência sem fim de Sylvie, o lugar da despedida nunca deixará de remeter a ela. O vento ganha importância, a *natureza fala*, como em Cocteau, Rossellini e Bresson, mas ao mesmo tempo há o tranvia onde o enquadramento é milimétrico, o tempo é preciso, e o reflexo é cuidadosamente encaixado, com *belas imagens*<sup>75</sup> e num “saber-agenciar-planos” extremamente complexo<sup>76</sup>.

Nessa parte que começa no ponto de tranvia e vai até o plano final, existe a natureza, existem os transeuntes, existe o vento, por um lado. Por outro, percebe-se a ultra-manipulação do quadro, o plano hiper-construído, uma sequência de imagens que só existe de tal forma, meticulosamente arquitetada, no filme. Esta dissertação crê que o final de *Na Cidade de Sylvia* vai além do que Guerín afirma: não se trata apenas de um fluxo *rosseliniano*. Como em várias outras sequências anteriores já analisadas, há o *Deus na natureza* sendo respeitado, mas também há o *Deus metteur en scène* se impondo.

### 3.7 Hitchcock com Rossellini

Não é comum conseguir uma fluidez em mescla de referências dissonantes, obter um todo coeso quando as duas principais raízes de influências são contraditórias, quase incompatíveis, mas convocamos um autor de fora do cinema para ajudar a entender o que, para nós, acontece em *Na Cidade de Sylvia*. Em 1934, enquanto se estabelecia um classicismo *hollywoodiano* e antes de uma bipartição mais clara dessas escolas cinematográficas, John Dewey criticava os dualismos ao falar da *arte como experiência*. Não pretendemos aqui

<sup>75</sup> Como já dito anteriormente, a “bela imagem” é inimiga de Bresson (cf. AUMONT, 2004, p. 50).

<sup>76</sup> Aqui vale o saber-agenciar-planos que Bonitzer (1982) defende também no que ele tem de ambíguo, como conceito que serve à *mise-en-scène* e à montagem.



problematizar todos os conceitos possíveis de experiência, mas sim partir do princípio de que ela é indispensável para a encenação de *Na Cidade de Sylvia*.

A experiência é resultado, signo e recompensa dessa interação entre organismo e meio ambiente que, quando é levada ao extremo, transforma interação em participação e comunicação. Desde que os sentidos, com os seus aparatos motores, sejam os meios dessa participação, qualquer degeneração que os afete, prática ou teoricamente, é, de uma só vez, causa e efeito de uma experiência de vida minimizada. As dualidades mente e corpo, alma e matéria, espírito e carne, têm sua origem fundamental no temor que a vida pode trazer. São marcas de restrição e renúncia (DEWEY, 1980, p. 22).

Pode-se dizer, com razão, que Dewey é muito ligado ao pragmatismo americano, à educação e à pedagogia, questões que fogem à pesquisa. É possível afirmar também que *A arte como experiência* foca, primordialmente, a relação entre o sujeito apreciador da obra de arte e a obra em si. O essencial a nós, contudo, é a ideia de integração.

O autor argumenta que, para o ser humano, a “harmonia interna é obtida apenas quando, de alguma forma, termos são feitos com o meio-ambiente” (Ibid., p. 17). Trazendo o ponto que nos é caro, ele ainda assevera que a “experiência é a realização de um organismo em sua luta e conquista num mundo de coisas, é a arte em estado germinal” (Ibid., p. 19). Ao mesmo tempo em que a experiência, para Dewey, deve ser uma integração que se transforma em participação e comunicação, ela é a arte em estado germinal. O autor sustenta ainda que as dualidades se enlaçam a renúncias. Dualidades e renúncias que se ligam ao raciocínio de Aumont, para quem o cinema contemporâneo tende a abraçar uma raiz *ou* outra<sup>77</sup>. Ter uma *mise-en-scène* influenciada por Leone ou De Palma significa que ela *não* será influenciada por Cassavetes ou Straub<sup>78</sup>. *Ou* um lado, *ou* outro: um deles sempre tem sido dominante. Quando o assunto é encenação no cinema, o dualismo e a renúncia têm ganhado da interação. É necessário que seja assim?

Como a *arte total*, mas também retardatária por ter seu início oficial apenas em 1895, o cinema deve impostos a todas as outras artes que vieram antes dele. Se o cinema lida com o tempo, o movimento e o espaço, e se utiliza das artes cênicas, da música, da literatura, da pintura, da arquitetura, da escultura, da fotografia, ele é a arte híbrida por excelência. Isto posto, nossa hipótese é que a encenação dos filmes também pode seguir um hibridismo. A interferência marcada no mundo e a ultra-elaboração do quadro podem vir aliados à contemplação e à observação, pode haver a combinação, a integração.

Oliveira Jr. (2011, p. 6) afirma que “*Vertigo* se tornou uma imagem-matriz, um

<sup>77</sup> A ideia de Mourlet (1959, p. 34), do domínio da carne e do mundo, do documental com o feérico, que Aumont (2008, p. 89) considerou apenas um discurso.

<sup>78</sup> Para facilitar compreensão, citamos apenas diretores já abordados anteriormente: De Palma e Leone advindos da raiz *hitchcockiana*, Cassavetes e Straub da raiz *rosselliniana*.

modelo formal que atravessa toda a história moderna do cinema”. Entre os filmes que “nos permitem atravessar quatro décadas de cinema tendo *Vertigo* como referência”, ele cita, entre outros, *Trágica Obsessão* (*Obsession*, 1976) e *Dublê de Corpo* (*Body Double*, 1984) de Brian De Palma, *Instinto Selvagem* (*Basic Instinct*, 1992) de Paul Verhoeven, *A Síndrome de Stendhal* (*La Síndrome di Stendhal*, 1996) de Dario Argento, *A Prisioneira* (*La Captive*, 2000) de Chantal Akerman, *Cidade dos Sonhos* (*Mulholland Drive*, 2001) de David Lynch, *Conto de Cinema* (*Geuk Jang Jeon*, 2005) de Hong Sang-soo, e nosso objeto de análise, *Na Cidade de Sylvia* (*En la ciudad de Sylvia*, 2007) (cf. *Ibid.*, p. 6)<sup>79</sup>. A essa lista de Oliveira Jr., podemos acrescentar *Blackout* (*idem*, 1997) de Abel Ferrara e *Estrada Perdida* (*Lost Highway*, 1997)<sup>80</sup> de David Lynch. Todos eles com singularidades, mas todos eles distintos de *Na Cidade de Sylvia*.

Abel Ferrara está muito ligado a uma encenação com ênfase na intensidade e na organicidade das atuações, pouco conectado ao cálculo e ao controle composicional que conjugam os seguidores de Hitchcock. Já Lynch é um dos cineastas contemporâneos de mais difícil catalogação, é difícil encontrar uma prateleira na qual seus filmes estejam rodeados de semelhantes, mas nos seus dois longas aqui citados, ele faz obras atmosféricas, ligadas mais à sensação que ao sentido<sup>81</sup>, também mais próximo de um cinema do fluxo.

Dentro dos nomes trazidos por Oliveira Jr., os longas de Paul Verhoeven, Brian De Palma e Dario Argento compartilham um alicerce clássico, ocasionalmente maneirista, enquanto os filmes citados de Hong Sang-soo e Chantal Akerman são representantes bem mais próximos da estética do fluxo. *A Prisioneira* e *Conto de Cinema* guardam semelhanças com o tom desdramatizado, com o fluxo de *Na Cidade de Sylvia*, mas não são marcados pela presença reiterada do plano-*tableau*. A essência *rosselliniana* está lá, mas como dominante clara. No caso das releituras de Brian De Palma, há um diretor-estandarte da herança *hitchcockiana*, claramente predominante também em *Instinto Selvagem*, de Paul Verhoeven, e em *A Síndrome de Stendhal*, de Dario Argento. Ainda que o projeto não tenha feito com esses

<sup>79</sup> Todos esses filmes têm uma mulher, ou a imagem-lembrança de uma mulher, como motor da história. A trama acontece graças a essa memória do passado que retorna de alguma forma ao momento do filme que vemos.

<sup>80</sup> *Estrada Perdida* (*Lost Highway*, 1997) mostra um saxofonista que é preso pelo assassinato de sua esposa. Num momento do filme ele parece ter assumido uma outra identidade e agora é mecânico; na oficina onde trabalha, ele se envolve com uma mulher que é muito parecida à sua esposa assassinada (se é que ele realmente assumiu outra identidade), sendo até mesmo interpretada pela mesma atriz. (Inclusive, entre os filmes de Lynch, mais até do que *Cidade dos Sonhos* citado por Oliveira Jr., *Estrada Perdida* nos parece o mais próximo de *Um Corpo que cai*). Já *Blackout* (*idem*, 1997) aborda a história de um ator recém-saído de um relacionamento e que encontra, em outra mulher, alguém muito parecido à sua ex. Ele tenta retomar contato com essa ex até o fim do filme. Assim como em *Na Cidade de Sylvia* e em outros filmes citados, ocorre o eterno retorno da imagem-memória de uma mulher. A tradução de *Vertigo* em Portugal, inclusive, ajuda a resumir melhor todos esses filmes: *A mulher que viveu duas vezes*.

<sup>81</sup> Bouquet (1998, p. 46) fala em “obras atmosféricas”, enquanto Oliveira Jr. (2013, p. 147), em trecho já citado nesta dissertação, fala em “criar sensação mais que sentido”: nos dois casos, ambos se referem à estética do fluxo.

filmes uma análise plano a plano, tem-se a impressão que todos eles claramente abraçam muito mais uma influência que a outra. Um dos dois lados sempre prevalece visivelmente, dão razão a Aumont (2008). É dessa dicotomia que, para nossa análise, *Na Cidade de Sylvia* consegue escapar.

Se os cálculos imagéticos estão lá, a interação com o ambiente também se manifesta. Muitas das situações citadas carregam sinais de controle claramente ligados a uma raiz interventora, mas elas também são situações desdramatizadas que existem no dia-a-dia das cidades, dos cafés, dos bares, dos hotéis. O amor ao planejamento e ao enquadramento coexistem com um amor à impressão documental passada pelo entorno.

Assim, a escolha com apenas duas opções, *ou Hitchcock ou Rossellini*, perde o sentido. Há uma presença clara do sujeito-encenador (a instância que controla e se exprime) e do objeto-mundo (que é ouvido por essa instância). Assim, esta pesquisa acredita que o filme de Guerin não seria uma espécie de “*Vertigo à la Rossellini*”. Para a presente análise, uma hipótese pessoal é que *Na Cidade de Sylvia* poderia ser uma nova versão de *Um Corpo que Cai* dirigida, simultaneamente, por Hitchcock e Rossellini. A *mise-en-scène* que analisamos não está aprisionada a um ou a outro modelo. Não há uma renúncia radical, nem um equilíbrio inosso, de quem hesita e não se decide. Escolher apenas um lado não é sempre uma exigência.

Portanto, o sentido da minha direção, mais que *mise-en-scène*, seria uma *mise-en-situation*, um colocar-em-situação. Como quando filmo as mulheres na varanda do restaurante: eu não as digo o que devem fazer. Gosto de criar uma pequena situação com elas, e esperar com a minha câmera, como se fosse um documentarista, esperar para ver se é produzida a expressão reveladora, o momento de mistério, uma mudança de olhar que seja expressiva. Gosto do cinema nesse sentido, cedendo poder e pactuando com o acaso (GUERÍN, 2007).

Aqui tomamos a palavra do autor para, outra vez, discordar dele, agora de forma mais veemente. A base desse desacordo está no que se vê na tela e na natureza de *Em Construção* e *Na Cidade de Sylvia*, nos quais o *colocar-em-situação* é mais presente<sup>82</sup>. Primeiro há o fato de que, apesar de flertes com diferentes formas de encenar em momentos específicos, *Em Construção* é um documentário e *Na Cidade de Sylvia* é uma ficção. Outro ponto é que as situações de *Em Construção* são especialmente calcadas na palavra, enquanto *Na Cidade de Sylvia* quase prescinde dela: seu único diálogo realmente relevante suscita menos explicações que dúvidas. Uma terceira questão é que a câmera de *Em Construção* busca muito mais observar personagens que embelezar ou ornar o plano, enquanto *Na Cidade de Sylvia*, mesmo

---

<sup>82</sup> Guerin diz ter utilizado a *puesta-en-situación*, também, para *Em Construção* (2001) (cf. CANET, 2013, p. 154). A repetição do termo para um filme tão diferente, no entanto, nos parece pouco precisa.

com uma forte chave observacional, é marcado por composições fotográficas que, ao nosso olhar, muito se assemelham a quadros pintados com extremo zelo. Portanto, é possível dizer que o pôr-em-situação, nos dois filmes, foram naturalmente muito distintos. A *mise-en-scène* de *Na Cidade de Sylvia* nos faz acreditar que ela não é a *mise-en-situation* de *Em Construção*. Aqui, existe a situação criada e aberta a um imprevisto, mas existe um tom dominador eminente.

Um outro tipo de mescla presente no filme, se é que podemos chamar assim, diz respeito ao que seria uma hipotética prateleira para ele. Claramente, a obra não se encaixa em nenhum dos grandes gêneros já citados anteriormente<sup>83</sup>. A encenação pode levar o espectador a uma angústia durante a cena de perseguição, mas o tom desdramatizado e a cadência do filme afastam a obra de um *suspense*, categoria onde se encaixa, provavelmente, a maioria dos filmes que revisitam *Vertigo*. Também é difícil falar em drama. Não há uma construção psicológica, pessoal ou profissional de personagens principais, não sabemos com o que eles trabalham, o que fizeram na semana anterior ou o que farão na seguinte. Não temos acesso a grandes motivações desenvolvidas e justificadas. O protagonista desenha, mas por quê e para quê? Trouxemos suposições e hipóteses, mas o filme não responde, explicitamente, essa pergunta. Aliás, o filme não responde com clareza questão alguma.

Há o tradicional “*boy meets girl, boy dances with girl, boy gets girl*”<sup>84</sup> no cinema musical (ALTMAN, 2000, p. 147), mas a primeira das orações, *garoto conhece garota*, é basilar a um certo padrão de narrativa. Altman lembra ter escutado de um frequentador de cinema que “gênero é importante apenas quando se trata de algum filme insípido de Hollywood do tipo ‘garoto-conhece-garota’ – então eu o evito como uma praga” (Ibid., p. 113). *Boy Meets Girl*, inclusive, também é o título do filme de Leos Carax trazido por Bergala, no já citado texto sobre maneirismo, e lançado no mesmo ano de *Os Motivos de Berta*, estreia de Guerín no longa metragem. Em *Na Cidade de Sylvia*, contudo, o que acontece é o oposto: *boy doesn't meet girl*. Há o encontro, mas eles não se conhecem. Um resumo plausível para *Na Cidade de Sylvia* é a viagem de um garoto em busca de uma garota, só que o filme termina sem o básico da narrativa: o garoto não conhece a garota. Ou a garota não reconhece o garoto?

O filme não se encaixa e de certa forma até inverte o sistema *boy meets girl*, padrão narrativo que poderia ser esperado dentro do resumo da sua história. Assim, é compreensível ponderar: se não há nenhum grande gênero, se não há drama, se não há suspense, o que há?

---

<sup>83</sup> O *western*, a comédia, o musical, o filme de guerra, o filme de gangster, a ficção científica e o horror (cf. ALTMAN, 2000, p. 13).

<sup>84</sup> Garoto conhece garota, garoto dança com garota, garoto conquista garota.

Inúmeras obras focaram suas energias em situações corriqueiras, em cenas desdramatizadas, numa apreciação observacional, numa tentativa de captar o belo do mundo, partindo sempre dele para o homem. *Na Cidade de Sylvia* nos parece lograr êxito nessa empreitada, mas depois de abraçar o trivial, aposta na faceta contrária da encenação, na escola extremamente controladora, meticulosa, milimétrica. É nesse investimento do potencializar duas escolas que, para nossa análise, reside a principal estratégia de encantamento do filme. O apreço pela observação, pelo cotidiano, pelo trivial, na visão desta pesquisa, é acompanhado por uma devoção à composição dos quadros, à coreografia das cenas, ao minucioso agenciar-os-planos.

## CONCLUSÃO

O presente trabalho foi desenvolvido a partir de uma hipótese: que duas escolas de encenação a princípio antagônicas operavam, muitas vezes simultaneamente, em *Na Cidade de Sylvia*. O que Mourlet via como a *mise-en-scène* ideal, o domínio da carne e do mundo, o documental e o feérico. O que a *mise-en-scène* de Losey, Preminger, Cottafavi, Don Weis, Lang, Walsh, Fuller, Ludwig e Mizoguchi conseguia fazer, mas que Aumont, com o olhar contemporâneo, avalia como apenas um discurso desmentido pela história do cinema. Assim, nos questionamos: é possível, hoje, que uma encenação tenha as características integradoras obtidas apenas por, aparentemente, alguns poucos cineastas cujas carreiras começaram na primeira metade do século passado?

Uma análise de *Na Cidade de Sylvia* nos leva a crer que sim. Durante o desenvolvimento da dissertação, este foi o objetivo fundamental: identificar os sinais dessas duas formas contrastantes de pôr-em-cena no filme. Para isso trouxemos uma breve história, com conceitos, elementos e escolas associadas à encenação, e utilizamos uma metodologia de análise textual. Julgamos a *mise-en-scène* como sendo o resultado da interação entre os seus componentes e o realizador do filme. Consideramos o plano, o que acontece entre dois cortes, como o elemento base da encenação. A partir dele analisamos o enquadramento, o cenário, a iluminação, as atuações, o movimento de câmera e a profundidade de campo. O figurino e a angulação, outros elementos que também compõem a *mise-en-scène*, foram pouco citados por aqui, pois a análise atribuiu a ambos uma função discreta, como se eles aspirassem a uma espécie de invisibilidade, o que já é um sinal de qual caminho a encenação almejava. Ou pelo menos o que uma parte dessa encenação almejava.

Uma possibilidade da *mise-en-scène* é harmonizar seus elementos de acordo com uma raiz moderna<sup>85</sup>, cuja essência se apega ao neorrealismo, menos intervencionista, ligada aos acidentes da vida, à afeição mais que à ação, criadora de obras atmosféricas, de ambientes sensoriais, mais relacionada à sensação que ao sentido, e que tem na estética do fluxo uma representação patente no cinema dos dias de hoje. Uma outra possibilidade da *mise-en-scène* é arquitetar seus elementos em sintonia com uma raiz clássica, mais focada na ideia que no fenômeno, com fé na criação maior que na criatura, num amor à imagem maior que à realidade, numa escola cuja ramificação contemporânea mais facilmente identificável é o maneirismo. Uma terceira opção, muito mais rara tendo como base os filmes e a bibliografia a

---

<sup>85</sup> Conforme dito anteriormente, o conceito de moderno aqui utilizado remete ao neorrealismo e a Roberto Rossellini.

que tivemos acesso, seria a mescla das duas escolas; o que, para nossa análise, é perceptível em *Na Cidade de Sylvia*.

No primeiro longa de Guerín, *Os Motivos de Berta* (1984), a encenação é muito ligada ao que, apenas anos depois, após discussões incitadas principalmente por Bouquet a partir de 1998, convencionou-se chamar estética do fluxo. Em *Innisfree* (1990), documentário que pode ser lido como um ensaio cinéfilo, agregando imagens presentes em *Depois do Vendaval* (1952), há uma tentativa de coexistência entre épocas, uma encenação que remete a uma ausência sempre presente: John Ford. *Trem de Sombras* (1997) apresenta traços de documentário e de maneirismo, mas ainda muito calcado nas imagens de arquivo concebidas por uma outra pessoa. Já *Em Construção* (2001) é não só o filme mais reconhecido de Guerín, como também é aquele que, até *Guest* (2010) mais abertamente se assume como documentário na carreira do diretor, embora já tenha a *puesta en situación*, que ele afirma utilizar para *Na Cidade de Sylvia*. Essa declaração, contudo, nos leva a uma discordância, a dizer que a *puesta en situación* não se aplica igualmente nos dois casos.

Essa breve retrospectiva filmográfica do cineasta nos ajuda a inferir questões que conectam os filmes e que são aprofundadas em *Na Cidade de Sylvia*. Os chapéus em *Os Motivos de Berta* e *Innisfree* indicam uma lembrança, um passado que não volta e que, no entanto, está presente. A ausência é revisitada também através das imagens de arquivo de *Trem de Sombras*, exaustivamente vistas, revistas, editadas e reencenadas, quase 70 anos mais tarde. O pretérito é relevante também ao cenário de *Em Construção*, filme que acompanha “coisas vistas e ouvidas” num “bairro que nasce e morre com o século”, para usar aspas da abertura do filme. Ausência e presença, passado e presente, nascimento e morte: toda a obra de Guerín até *Na Cidade de Sylvia* é calcada num dualismo que nunca se esvai, e que é revelado também no nosso objeto de análise.

Em *Na Cidade de Sylvia*, é notável uma ausência que é presença, uma memória e um passado que não estão lá mas assombram a obra, uma realidade na qual uma imagem volta à revelia do protagonista sem nome. Uma possível leitura é que o filme e o sonhador anseiam pelo impossível, ou por uma aproximação com o impossível. Na impossibilidade de reencontrar Sylvie, que a lembrança dela seja transformada em matéria, que a memória seja transformada em papel, que os trens tragam uma passageira que, se não for Sylvie, se pareça muito com ela. O filme é, de certa forma, a busca por um palpável que seja etéreo, e é possível que esta busca reverbere na encenação, na procura por um ideal. Ideal que é apenas um discurso para Aumont, mas possível para Mourlet.

Se for para selecionar uma cena símbolo do filme, dessa conjugação de opostos, essa seria não por acaso a mais longa, na segunda noite, no café. Pode-se citar alguns exemplos de

situações que, sem exagero, acontecem ali quase todos os dias. Uma pessoa desenha, sozinha, enquanto outra bebe um *drink*. Uma mulher se apoia no ombro de um homem, mais íntima, enquanto um outro casal silencia. Um grupo de violinistas aparece e desaparece, um senhor pede dinheiro, um vendedor ambulante oferece suas mercadorias. Personagens conversam despreziosamente, sem que os ouçamos. A descrição das ações poderia muito bem ser a de um documentário sobre a rotina do estabelecimento, um vídeo institucional dos frequentadores de um café de Estrasburgo.

Na mesma sequência, há o *beijo tridimensional*, que só pode ser chamado assim pois há uma sintonia entre três pontos basilares: o enquadramento milimétrico, o coreografado movimento dos atores dentro do quadro e a mudança de foco no momento preciso. Há também as imagens que reelaboram outras que Guerín capturou, muito semelhantes, para *Umas Fotos...*, e que agora são lapidadas em planos para *Na Cidade de Sylvia*: as imagens de “segundo grau”. Há um agenciar-de-planos que nos leva a deduzir relações dos personagens que, pouco a pouco, vão sendo desconstruídas e reconstruídas; um cuidadoso liberar de informações ganha força porque o conteúdo e a ordem de cada um desses planos nos soa extremamente pensada. Há um personagem que, a princípio, poderia ser interpretado como um mero transeunte, mas a frequência de suas aparições nos leva a crer que sua presença foi reiteradamente convidada pela *mise-en-scène*. Por fim, há o desfecho da cena. O protagonista está interessado numa mulher, até que um sutil movimento ao fundo do quadro, em área desfocada (**fotograma 97**), chama sua atenção; quando a encenação volta a enquadrar aquela área, houve uma delicada mudança de enquadramento e de foco: da mais próxima para a mais distante, da loira para a morena (**fotograma 98**). O derradeiro plano da cena é igualmente simbólico. No mesmo plano em que podemos depreender uma minúcia extrema na composição do quadro, o sonhador derruba sua cerveja antes de sair em busca da suposta Sylvie, mas a encenação se atém até o momento em que a garçonete termina de limpar o estrago causado pelo protagonista (**fotograma 102**).

### **O desejo pelo impossível**

Essa combinação entre o corriqueiro, que ocorre dentro do plano, e o rigor extremo, visível na composição do quadro, segue em várias outras sequências. Na primeira cena, por exemplo, um personagem desenha em seu quarto, antes de flunar com um mapa observando a cidade e ir a um café, onde faz um pedido. Quando a garçonete vem atendê-lo, ele puxa o mapa e, numa dessas fatalidades, a xícara cai: fim da primeira noite. O derrubar a xícara não só é um dos grandes acontecimentos do filme, como é algo que não leva a trama adiante, não está ligado à causalidade de uma cena seguinte.



Triviais também são o momento em que a garçonete limpa os pratos e flerta com o protagonista sem nome, quando uma jovem pede um cigarro, quando um vendedor de frutas oferece uma como cortesia, quando um senhor alimenta pombos, quando um homem caminha com flores. Suas presenças e suas aparições não formam um conjunto narrativo causal, mas estão lá, como acontecimentos do filme, num tempo-espaço que é observado por uma câmera que deixa claro se importar com eles, em 82 minutos de trivialidades. Como “exceção”, o que temos não é uma personagem, ou algumas das mulheres que o protagonista observa o filme inteiro, mas um pombo que usa o caderno alheio como *toilette*. Eis o mais extraordinário, narrativamente falando: a consequência das necessidades fisiológicas de um pombo. Pode-se dizer que a trama do filme ganha força, que o ponto de virada acontece, por causa desse pombo. Mas mesmo ele é calculado, é planejado.

As pichações de *Laure Je T'aime*, por exemplo, aparentam ser parte do momento da cidade. As revisões do filme e o contato com *Umas Fotos...*, não obstante, nos mostram que elas foram idealizadas para a obra. Ao mesmo tempo pode-se falar em cidade medieval<sup>86</sup> e cidade cenográfica, que por sua vez é uma referência-citação à Florença visitada e fotografada por Guerín em *Umas Fotos...* A cidade é notada como medieval por parte de sua arquitetura e é (re)desenhada na *mise-en-scène*.

Já a luz e o figurino tendem a uma unidade de tons, cores e intensidades sutis, minimalistas, quase documentais, ao mesmo tempo em que os enquadramentos têm o sinal da intervenção rigorosa ou do maneirismo. Há um cotidiano, há um cenário e personagens que estavam lá antes e devem seguir lá depois do filme. Mas há também um controle, uma coreografia, uma *tirania* espaço-temporal, acrescida de personagens mundanos que são reiteradamente convocados às cenas, de onde eles entram e saem, aparentando imprevisibilidade, quase um acaso. Ao mesmo tempo em que estes personagens reaparecem sem causalidade narrativa na pequena agremiação em que Estrasburgo é transformada, há outros que realmente aparentam ser transeuntes da cidade. Simultaneamente, no mesmo plano em que há o controle e a coreografia, há o mundo que vai além de ambos e existe à parte deles. Para esta investigação, a *mise-en-scène* aqui tem um apuro que pensa minuciosamente a composição plástica de cada plano que filma e de cada coreografia que rege, com um controle que dá uma aparente e apenas limitada liberdade ao que sucede dentro do quadro. Essa autonomia restrita, todavia, não impede a existência de uma impressão documental do entorno captado por essa encenação.

Assim, julgamos que a encenação da obra realiza uma aproximação entre criador (diretor) e criatura (mundo), entre sujeito (quem filma) e objeto (o *quê* e *quem* ele filma),

---

<sup>86</sup> A Catedral de Estrasburgo, finalizada em 1439, é mostrada no plano seguinte ao do **fotograma 68**.

todos muito presentes e notáveis no filme. Para usar expressões sugeridas por esta pesquisa, acreditamos que a encenação de *Na Cidade de Sylvia* manifesta um *amor ao plano*, como elemento principal da *mise-en-scène* a ser meticulosamente composto e como planejamento a ser executado, aliado a um *amor ao mundo*, na confiança de que a realidade já é interessante o suficiente sem sofrer grandes interferências do diretor. Os dois amores são simultâneos.

Arriscamos também ir além de autores que dizem respeito apenas ao cinema. Nossa ideia é que a *mise-en-scène* de *Na Cidade de Sylvia* transforma a experiência em arte, para usar a ideia de John Dewey (1980). Para isso, sua encenação usa o cálculo milimétrico, o esmero de um esteta extremamente rigoroso com o enquadramento, mas que também é observador e não impõe um sentido ao mundo. Dito de outra forma, nos fica a sensação de que há um experienciar o ambiente, os lugares, as pessoas, os acontecimentos, e apenas depois há a inserção de um olhar. A impressão é que, feita uma observação do entorno (a cidade, o café, o bar: os cenários), a *mise-en-scène* calcula e coreografa os acidentes e o cotidiano da Estrasburgo que retrata. Tanto a observação quanto o olhar nos parecem extremamente fortes.

O trabalho não quer ser normativo ou dogmático, no entanto. Quando o assunto é *mise-en-scène*, as dicotomias podem ser evitadas, mas podem ser abraçadas: é autoritário dizer o que deve-se ou não se deve fazer. Pode-se selecionar uma escola-mor de encenação e morrer fiel a ela, mas também acreditamos – e aí entra *Na Cidade de Sylvia* – que não há a necessidade de uma monogamia estilística como ideal. É inevitável que uma *mise-en-scène* mais aberta ao mundo se reconheça como parte do meio que retrata, que busque experienciá-lo mais que adaptá-lo, se achar que é o caso; mas isso não a impede de, em determinados aspectos, intervir fortemente, deixar sua marca bem visível.

A história de *Na Cidade de Sylvia* pode ser resumida em ideia que já foi filmada por vários diretores<sup>87</sup>. Este fato, de acordo com a análise, leva o filme a investir suas fichas na *mise-en-scène*. Essa história, esse drama sem trama, carrega uma encenação que nos demonstra delicadeza e elegância, fazendo o máximo possível para chamar o mínimo de atenção, ao mesmo tempo em que, paradoxalmente, é seguidora de Hitchcock, aquele cuja *mise-en-scène* tem um olhar “sempre em excesso”<sup>88</sup>. Em *Na Cidade de Sylvia*, há uma contemplação meticulosa de detalhes da vida mundana, primeiramente observados e, depois, obstinadamente rearranjados para o filme.

---

<sup>87</sup> Para ficar apenas nos já citados anteriormente e que também fizeram filmes com uma premissa muito semelhante a *Um Corpo que cai* e a *Na Cidade de Sylvia*: Abel Ferrara, Chantal Akerman, Brian De Palma, Dario Argento, David Lynch, Hong Sang-soo e Paul Verhoeven.

<sup>88</sup> As aspas são de Oliveira Jr. (2011, p. 9), em termo que ele usa para a escola *hitchcockiana* e que já foi usado no decorrer desta dissertação.

Ou seja, a *mise-en-scène* de *Na Cidade de Sylvia* é claramente, por um lado, desdramatizada, relacionada a acidentes da vida, ainda mais singelos que aqueles ligados ao neorealismo. Ela cria uma ambiência de acontecimentos seguindo um fluxo que apreende o real em seu estado “aleatório, indeciso, em movimento” (BOUQUET, 2002, p. 47). A encenação aqui se liga ao “entorno e o plano coreográfico”<sup>89</sup>, como Guerín chama, porém há uma *mise-en-scène* que deriva de uma escola cujo controle vai além. Essa *mise-en-scène* nos parece que visa um encantamento não só pela coreografia citada por Guerín, aqui um *metteur-en-place*<sup>90</sup>, mas também pela qualidade plástica dos enquadramentos. Essa escola é perceptível pela elaboração e intervenção que, em alguns casos, muito se assemelha ao que Oliveira Jr. chama de *Deus metteur en scène*, de uma certa *mise-en-scène* total<sup>91</sup>.

A esta altura, trazemos uma hipótese para o plano-*tableau*. Sua composição remete a tal esmero que parece não um plano de cinema, mas um quadro pintado por meses; geralmente o desvelo é tamanho que ele, o plano, parece apartado da narrativa (cf. OLIVEIRA JR., 2013, p. 126). Mas quando essa narrativa é frouxa, sem basicamente nenhum acontecimento causal, e quando o plano-*tableau* é recorrente, até que ponto essa ideia ainda funciona? Se o filme é formado basicamente por planos-*tableau*, do início ao fim, obtém-se uma unidade na qual o *plano-tableau* deixa de ser a exceção e passa a ser regra, deixa de apartar-se da narrativa. Isto é, o plano-*tableau* não causa mais a surpresa. Ele não é um parêntese ao filme, ele é o filme. Em *Na Cidade de Sylvia*, há uma recorrência de planos-*tableau* e todos eles nos mostram o cotidiano, uma cidade aparentemente em rotina, a repetição de personagens que não adicionam à trama e dão a ela uma impressão quase documental. Tudo numa presumível casualidade, mas filmado com extremo rigor. Em outras palavras, o cálculo e o controle extremos juntos à impressão do aleatório e do acaso filmados. O *Deus metteur en scène* e a *mise-en-scène* total aliados a acontecimentos triviais, corriqueiros. O maneirismo e o fluxo. Um *cotidiano coreografado e milimetricamente emoldurado*.

Daqui esboçamos algumas outras questões, essas mais amplas e sem a pretensão de serem respondidas no momento, mas ainda assim baseadas na *mise-en-scène* da obra. Primeiro, não podemos dizer, logicamente, que *Na Cidade de Sylvia* é o exemplar contemporâneo que realiza o que poderia ser apenas um discurso utópico. É possível que

---

<sup>89</sup> Guerín diz que se tratam de “planos que baseiam sua expressividade e fotogenia na organização pautada do movimento de figuração, numa organização rítmica de entrada e saídas de quadro, dos cruzamentos e contrastes entre transeuntes” (CANET, 2013, p. 152).

<sup>90</sup> Como já dito anteriormente, *mise-en-place*, literalmente, significa pôr-em-posição (cf. AUMONT, 2008, p. 108). Nas coreografias, pode-se dizer que há um meticuloso colocar-em-posições os elementos-personagens da encenação.

<sup>91</sup> Expressões já usadas na dissertação (cf. OLIVEIRA JR., 2011, p. 13).

outros longas já tenham logrado êxito nessa combinação? Desconfiamos que Abbas Kiarostami<sup>92</sup>, Bruno Dumont e Wong Kar-Wai possam já ter coordenado uma encenação que conjugou, simultaneamente, na maior parte de um único filme, o *amor ao plano* e o *amor ao mundo*. Talvez. Para ter essa hipótese comprovada, seria necessária uma minuciosa análise cena a cena dos filmes, o que seria um trabalho demasiado exaustivo para uma pesquisa de mestrado. É possível, também, que haja outros longas ou diretores que tentam e conseguem mesclar as duas escolas, e que sequer foram citados aqui.

Numa outra conjectura, essa muito mais uma suposição para o futuro que uma tese provável, desconfiamos que essa corrente híbrida pode ser uma tendência. Se o maneirismo esteve em voga e foi muito discutido principalmente nos anos 1980, e se uma intensificação do fluxo remete aos anos 1990, para onde estaria caminhando a *mise-en-scène*, já próxima da terceira década do século XXI? Haverá uma intensificação das diferenças, com a raiz clássica investindo ainda mais num maneirismo por um lado, enquanto a raiz moderna produz exemplares cada vez mais radicais do fluxo por outro? Ou haverá um novo movimento de combinação, do maneirismo com o fluxo, que no fim das contas remete, indiretamente, ao que Mourlet já defendia antes do maneirismo e do fluxo como definições?

É com essas perguntas que encerramos aqui o nosso percurso de investigação, apontando para caminhos futuros de pesquisa e esperando haver prestado uma contribuição em alguma medida relevante para os campos dos estudos sobre cinema e, especialmente, para as discussões sobre a *mise-en-scène* nos filmes.

---

<sup>92</sup> Na nossa entrevista, Guérin chega a citar *Onde Fica a Casa do Meu Amigo?* (*Khane-ye doust kodjast*, 1987) e *Close-Up* (*Klūzāp, nemā-ye nazdīk*, 1990), ambos de Kiarostami, como filmes muito fortes para ele, com essa mescla de controle e acaso. No entanto, não nos parece que nenhum dos dois se encaixa no mesmo caso de nossa hipótese para *Na Cidade de Sylvia*.

## REFERÊNCIAS

- ASTRUC, Alexandre. **La caméra-stylo**. 30 de março de 1948. <http://www.newwavefilm.com/about/camera-stylo-astruc.shtml>. Acesso: 7 de fevereiro, 2017.
- \_\_\_\_\_. **Qu'est-ce que la mise en scène?**. In: Cahiers du Cinéma, n.º 100, pp. 13-16, outubro de 1959. Paris, 1959.
- ALTMAN, Rick. **Film/ Genre**. Londres: British Film Institute, 2000.
- ALTMAN, Rick et al. **Inventing the Cinema Soundtrack: Hollywood's Multiplane Sound System**. In: BUHLER, J. et al. **Music and cinema**. Hanover: Wesleyan University Press, 2000.
- ANDREW, Dudley. **As Principais Teorias do Cinema: Uma Introdução**. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.
- AUMONT, Jacques. **O cinema e a encenação**. Trad. Pedro Elói Duarte. Lisboa: Texto e Grafia, 2008.
- \_\_\_\_\_. **Teorias dos Cineastas**. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 2004.
- AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. **Análisis del film**. Trad. Carlos Losilla. Barcelona: Paidós Ibérica S.A, 1990.
- \_\_\_\_\_. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2006.
- BALLÓ, Jordi (2010). **La nueva ecología del documental. El Máster de Documental Creativo de la UAB**. In: Realidad y creación en el cine de no-ficción. El documental catalán contemporáneo, 1995-2010. Madrid: Cátedra: Signo e imagen, 2010.
- BAZIN, André. **O cinema: ensaios**. Trad. Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.
- BENTLEY, Bernard P. E. **A Companion to Spanish Cinema**. Rochester, NY: Tamesis, Woodbrige, 2008.
- BERGALA, Alain. **D'une certaine manière**. In: Cahiers du Cinéma, n.º 370, abril de 1985, pp. 11-15. Paris, 1985.
- BONITZER, Pascal. **Qu'est-ce qu'un plan?**. In: Le champs aveugle. Gallimard/Cahiers du cinéma: Paris, 1982. Tradução de Ruy Gardnier para o português disponível em: [www.geocities.ws/ruygardnier/bonitzeroqueumplano.doc](http://www.geocities.ws/ruygardnier/bonitzeroqueumplano.doc). Acesso: 7 de fevereiro, 2017.
- \_\_\_\_\_. **Le plan-tableau**. In: Cahiers du Cinéma, n.º 370, abril de 1985, pp. 17-22. Paris, 1985.
- BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz – A encenação no cinema**. Trad. Maria Luiza Machado Jatobá. Campinas: Papirus Editora, 2008.

\_\_\_\_\_. **Sobre a história do estilo cinematográfico.** Trad. Luís Carlos Borges. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

BOUQUET, Stéphane. **Plan contre flux.** In: Cahiers du Cinema, n.º 566, março de 2002, pp. 46-47. Paris, 2002.

\_\_\_\_\_. **De sorte que tout communique.** In: Cahiers du cinema, n.º 527, setembro de 1998, pp. 54-59. Paris, 1998.

BROULLÓN LOZANO, Manuel. **En torno al concepto de “esbozo cinematográfico”: conversaciones con José Luis Guerín.** Frame: revista de cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación, número 9, pp. 67-84, 2013.

CANET, Fernando. **La fricción entre el azar y lo controlado en el cine de José Luis Guerín.** In: Archivos de la Fílmoteca, número 72, pp. 145-159, Out de 2013. <http://www.archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos/article/view/467/488>. Acesso: 7 de fevereiro, 2017.

CARREGA, José Manuel Neves. **O cinema de Ray Harryhausen: efeitos especiais e maneirismo no cinema de Hollywood.** In: Contemporânea, v. 14, n. 1, jan-abr de 2016, pp. 7-19. 2016.

CASSETTI, Francesco e DI CHIO, Federico. **Cómo analizar un film.** Trad. Carlos Losilla, 1991. Paidós Ibética S.A. Barcelona. Impresso em Barcelona.

DANEY, Serge. **A Rampa – Cahiers du Cinéma 1970-1982.** Trad. Marcelo Rezende. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

DE BAECQUE, Antoine. O Caso Hitchcock: Escândalos, polêmicas e revelações na cinefilia francesa (1949-1966). In: **Cinefilia.** Trad. André Telles. São Paulo, Cosac Naify, 2010.

DEWEY, John. **Art as Experience.** New York: Perigee Books, 1980.

EISENSTEIN, Serguei. **A forma do filme.** Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

EL PAÍS. '¡Atame!', 'Innisfree' y 'Boom boom', premios Fotogramas de Plata. 12 de fevereiro, 1991. [http://elpais.com/diario/1991/02/12/cultura/666313207\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1991/02/12/cultura/666313207_850215.html). Acesso: 7 de fevereiro, 2017.

FURTADO, Filipe. **Cherchez la Femme.** In: Revista Contracampo [Ed. 92, Outubro, 2008]. <http://www.contracampo.com.br/92/festciudadsylvania.htm>. Acesso: 7 de fevereiro, 2017.

GALÁN, Diego. **Aplausos para 'Los motivos de Berta', de José Luis Guerín, en el festival de Berlín.** In: El País. 20 de fevereiro, 1985. [http://elpais.com/diario/1985/02/20/cultura/477702005\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1985/02/20/cultura/477702005_850215.html). Acesso: 7 de fevereiro, 2017.

GIBBS, John. **Mise-en-scène: Film style and interpretation.** Londres: Wallflower Press, 2002.

GODARD, Jean-Luc. Bergmanorama. In: BAECQUE, Antoine de (org.). **La política de los autores**. Trad. Mariana Miracle. Buenos Aires: Paidós, 2003. (Publicado originalmente em Cahiers du Cinéma, n. 85, julho de 1958).

\_\_\_\_\_. **II Montage: mon beau souci**. In: Cahiers du Cinéma, n.º 65, dezembro de 1956, pp. 30-31. Paris, 1956.

GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier. **Tren de sombras, de José Luis Guerín. El cine en estado puro**. In: Cuadernos del Ateneo de La Laguna, n.º 9, pp. 154-163, Ateneo de La Laguna, La Laguna, 2000.

GUIMARÃES, Victor. **O ensaio cinéfilo como forma: Innisfree e o trabalho das ruínas**. In: Laika, v. 3, n.º 6, dezembro de 2014.

GUERIN, José Luis. **Entrevista com José Luis Guerín**. Entrevista concedida a Rodrigo de Oliveira e Filipe Furtado. In: Revista Contracampo [Ed. 90, Outubro, 2007]. <http://www.contracampo.com.br/90/artentrevistaguerin.htm>. Acesso: 7 de fevereiro, 2017.

\_\_\_\_\_. **Entrevista com José Luis Guerín**. Entrevista concedida a Leandro Afonso. Salvador-Barcelona. 14 de dez., 2016. [A entrevista encontra-se transcrita no anexo da dissertação.]

\_\_\_\_\_. **Entrevista a Quim Casas e Mirito Torreiro**. In: Dirigido por..., número 123, março de 1985. Espanha. Disponível em: <http://www.cinepatas.com/forum/viewtopic.php?t=17632>. Informações confirmadas através do [administracion@dirigidopor.com](mailto:administracion@dirigidopor.com). Acesso: 7 de fevereiro, 2017.

HUPPES, Ivete. **Melodrama: o gênero e sua permanência**. Cotia: Ateliê Editorial, 2000.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. **Guerín, o espectador cineasta**. <http://ims.com.br/ims/visite/mostra/guerin-o-espectador-cineasta>. Setembro de 2014. Acesso: 7 de fevereiro, 2017.

KRACAUER, Sigfried. **Theory of Film**. New York: Oxford University Press, 1960.

LIMA, Paulo Santos. **A Imagem vem antes da memória**. In: Revista Cinética [Novembro, 2007]. <http://www.revistacinetica.com.br/sylvia.htm>. Acesso: 7 de fevereiro, 2017.

LOXHAM, Abigail. **Cinema At the Edges: New Encounters with Julio Medem, Bigas Luna and José Luis Guerín**. Oxford: Berghahn Books, 2014.

MARÍAS, Miguel. **Algo realmente novo: recomeçando**. Artigo publicado originalmente na revista Undercurrent, organizada pela FIPRESCI, n.º 1, abril, 2006. Tradução do inglês por Rodrigo de Oliveira disponível em: <http://www.contracampo.com.br/90/artguerinmarias.htm>. Acesso: 7 de fevereiro, 2017.

MELLO, Cecília Antakly de. **An-danças urbanas em Xiao Wu e Na cidade de Sylvia**. In: Revista do programa de pós-graduação da Escola de Comunicação da UFRJ, volume 14, n.º 1, 2011. [www.revistas.ufrj.br/index.php/eco\\_pos/article/download/916/856](http://www.revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/download/916/856). Acesso: 7 de fevereiro, 2017.

MERINO, Imma. **From the Xino to the Raval: Cinema and the construction of a new**

**reality**. In: *Transfer: journal of contemporary culture.*, n.º 1, pp. 131-137, 2006. [http://lull.cat/IMAGES\\_175/transfer01-not02.pdf](http://lull.cat/IMAGES_175/transfer01-not02.pdf). Acesso: 7 de fevereiro, 2017.

MOURLET, Michel. **Sur un art ignoré**. In: *Cahiers du Cinéma*, n.º 98, pp. 23-37, agosto de 1959. Paris, 1959.

NAVALES, ÓSCAR. **El nacimiento de un cineasta**. In: *Cine Transit*. 28 de abril, 2011. <http://cinetransit.com/los-motivos-de-berta/>. Acesso: 7 de fevereiro, 2017.

NICHOLS, Bill. **Introduction to Documentary**. Bloomington: Indiana University Press, 2001.

OLIVEIRA JR., Luiz Carlos. **A memória das formas**. Trabalho apresentado na II JORNADA DISCENTE PPGMPA – USP. São Paulo, 14 de outubro, 2011.

\_\_\_\_\_. **A mise en scène no cinema – do clássico ao cinema de fluxo**. Campinas: Papirus, 2013.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2008.

RAMOS, Fernão Pessoa. **A encenação documentária**. In: *Tradições e reflexões: contributos para a teoria e estética do documentário*. Covilhã: LabCom Books, 2011.

\_\_\_\_\_. **O que é Documentário?**. In: *Estudos de Cinema SOCINE 2000*, pp. 192-207. Porto Alegre: Editora Sulina, 2001.

ROCHA, Glauber. **O século do cinema**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SALLES, João Moreira. **A dificuldade do documentário**. In: Martins, José Souza; Eckert, Cornelia; Caiuby Novaes, Sylvia (orgs.); *O imaginário e o poético nas ciências sociais*. Bauru: EDUSC, 2005, pp. 57-71.

SANTA CECÍLIA, Carlos García. **Arielle Dombasle protagoniza 'Los motivos de Berta', de José Luis Guerín**. 13 de julho, 1983. [http://elpais.com/diario/1983/07/11/cultura/426722416\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1983/07/11/cultura/426722416_850215.html). Acesso: 7 de fevereiro, 2017.

STAM, Robert. **Film Theory: An Introduction**. Maiden, MA: Blackwell, 2000.

THOMASSEAU, Jean-Marie. **O melodrama**. Trad. Claudia Braga e Jacqueline Penjon. São Paulo: Perspectiva. 2005.

TRUFFAUT, F; SCOTT, H. **Hitchcock/Truffaut: entrevistas, edição definitiva**. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.



**LONGAS DE JOSÉ LUIS GUERÍN – ORDEM CRONOLÓGICA**

**OS MOTIVOS DE BERTA.** Direção: José Luis Guerín. Fotografia: Gerardo Gormezano. 1984. 1 DVD (115min), p&b. Título original: *Los Motivos de Berta... fantasía de pubertad.*

**INNISFREE.** Direção: José Luis Guerín. Fotografia: Gerardo Gormezano. 1990. 1 DVD (108min), color. Título original: *Innisfree.*

**TREM DE SOMBRAS.** Direção: José Luis Guerín. Fotografia: Gerardo Gormezano. 1997. 1 DVD (78min), color. Título original: *Tren de Sombras.*

**EM CONSTRUÇÃO.** Direção: José Luis Guerín. Fotografia: Alex Gaultier. 2001. 1 DVD (128min), color. Título original: *En Construcción.*

**UMAS FOTOS NA CIDADE DE SYLVIA.** Direção: José Luis Guerín. Fotografia: José Luis Guerín. 2007. 1 DVD (67min), p&b. Título original: *Unas fotos en la ciudad de Sylvia...*

**NA CIDADE DE SYLVIA.** Direção: José Luis Guerín. Fotografia: Natasha Braier. 2007. 1 DVD (82min), color. Título original: *En la ciudad de Sylvia.*

**GUEST.** Direção: José Luis Guerín. Fotografia: José Luis Guerín. 2010. 1 DVD (125min), p&b. Título original: *Guest.*

**A ACADEMIA DAS MUSAS.** Direção: José Luis Guerín. Fotografia: José Luis Guerín. 2015. 1 DVD (92min), color. Título original: *La academia de las musas.*

## ANEXO: ENTREVISTA COM JOSÉ LUIS GUERÍN

**Leandro Afonso – Você já disse que a primeira versão de *Os Motivos de Berta* tinha três horas. *Trem de Sombras*, *Na Cidade de Sylvia* e *A Academia das Musas* são três filmes bem diferentes entre si, mas também bem mais curtos, todos com no máximo uma hora e meia. Até que ponto ter a experiência de cortar um terço de um filme, influenciou em sua escrita, no pôr-em-cena ou no pôr-em-situação dos seus filmes seguintes?**

**José Luis Guerín –** Não penso, sinceramente, que o filme tivesse que ter essa duração. Em todas as montagens há uma mais longa, que você deve seguir esculpindo, um pouco como espectador, até ficar com o essencial. Sou preocupado com a concisão. Provavelmente o filme mais longo que fiz foi *Em Construção*, que dura duas horas e dez minutos. Cada filme dura o que deve. No entanto, por mais que eu seja um defensor da pluralidade de durações, pois já fiz filmes de quarenta minutos, duas horas e dez, uns poucos minutos, sempre tenho claro que é uma responsabilidade moral cada minuto que tiro do espectador. Talvez o único problema sério, filosófico, que tem o cinema, é que o tempo que tira do espectador é um tempo insubstituível. O espectador jamais vai recuperá-lo. Dez minutos, uma hora, duas horas, é um tempo que o espectador nunca mais voltará a ter. Sinto uma obrigação moral nesse sentido. O tempo deve ser essencial.

**LA- *Na Cidade de Sylvia* tem muitos planos abertos, nos quais vemos muitas pessoas, até dezenas. Às vezes vemos que são pessoas conhecidas e recorrentes do filme, mas às vezes não, parece que são transeuntes de Estrasburgo. Ter ou não ter a autorização de imagem de um lugar ou de uma pessoa é algo que influencia sua *mise-en-scène* final?**

**JLG-** Não. Essa é uma preocupação que deve ter o produtor, não o cineasta. Às vezes as problemáticas legais do produtor são muito distintas das problemáticas morais do diretor. Há muitas coisas que são legais e eu sinto que são injustas, e muitas vezes acontece o contrário. Gosto da experiência de chegar numa cidade desconhecida e começar a caminhar por ela, a caminhar muito, até chegar num momento em que, normalmente, começo a reconhecer rostos. Certas presenças da rua se tornam familiares, no bairro, na cidade. Eu queria que certas presenças fossem reincidentes. Que você pudesse reconhecê-las, você já as viu antes. Um dia você volta a passar pela mesma rua e reconhece alguém que cruza, um vendedor de flores, um vendedor africano de bijuterias. De um lado está a circunstância, ir familiarizando-se, dia a dia, com uns rostos. *Na Cidade de Sylvia* é um filme dividido em três dias, onde muitos dos

elementos e presenças que vemos, reaparecem nessas três jornadas. Aí trabalho com as variações sobre o mesmo tema e, também, sobre os mesmos lugares e as mesmas presenças. Por outro lado, outra questão distinta, nesse filme, é a necessidade de trabalhar nos espaços interiores. E nesse respeito é certo que não tenho o orçamento para fechar uma rua e dirigi-la inteiramente eu, então o que faço é servir-me de um certo fluxo de movimento cotidiano que está aí, e complementá-lo com umas certas presenças. São ciclistas, figurantes, que vão compensar o desenho geral, a coreografia geral desses planos. Digamos que seria uma técnica mista. De garantir movimento em uma série de planos, e orquestrar isso com o que vai me dar, acidentalmente, o movimento dessa rua com seus tranvias, seus transeuntes, suas bicicletas...

**LA-** Em *Quatro Noites de um Sonhador* (1971), de Bresson, temos uma adaptação de Dostoiévski, mas temos também um homem que é um pintor, que está em busca de uma mulher, num filme que se passa em quatro noites. *Na Cidade de Sylvia* nos mostra um homem que desenha, que está em busca de uma mulher, num filme que se passa em três noites. Por outro lado, em *Umás Fotos na Cidade de Sylvia*, você fotografa um homem que desenha mulheres. Até que ponto as duas coisas influenciaram no ofício, se assim podemos chamar, do protagonista de *Na Cidade de Sylvia*?

**JLG-** Eu só lembrava desse filme de Bresson muito vagamente. É o filme de Bresson que tenho mais distante e que não pude voltar a ver. Agora tenho uma cópia, que ainda não revi. Achava gracioso *Na Cidade de Sylvia* ter essa divisão por noites junto à lembrança de *Quatro Noites de um Sonhador*, mas além da coincidência com o título não tinha a presença desse filme de Bresson. Não é, dos filmes de Bresson, o que mais me impressionou quando vi em seu momento. A ideia surgiu da própria necessidade narrativa do filme. Ou seja, como se assimila essa parte documental, da observação da cidade, de passar pelo lugar da subjetividade a partir de seus traços, de seus desenhos. Está aí o sentimento de que se está gestando algo. Não sabemos o que é. Um quadro, um filme, um poema, uma busca. Não sabemos o que se está gestando exatamente através de seus desenhos.

**LA-** Você já falou muito de cineastas “tiranos” e como muitas vezes são os que você mais gosta. Também costuma dizer que, para você, a grande questão do cineasta moderno é a gradação entre controle e acaso. No entanto, vendo *Na Cidade de Sylvia* várias vezes, me parece que você foi um “tirano” que dá a impressão de liberdade – talvez exatamente

**como muitos de seus heróis. Seria seu filme em que mais tem controle enquanto filma? Seria, em sua carreira, o momento em que foi mais “tirano”?**

**JLG-** Eu penso que não tanto (risos). Não tinha tanto poder como você pode supor. Talvez seja um pouco mais tirânico em *Trem de Sombras*, nesse aspecto. Se eu tivesse mais meios, gostaria de exercer mais a tirania. Também gostaria de ter mais tempo para explorar o acaso, o desconhecido. O problema é que, para pactuar melhor com o desconhecido, necessita mais semanas de filmagem, e este filme tinha poucas, não sei se eram cinco ou seis, agora não me lembro. Gostaria de pensar mais a relação entre a percepção sonhadora desse homem com sua busca e a realidade objetiva mais documental desta cidade, com seus pequenos personagens populares. Um mesmo espaço é vivido com a perspectiva da cotidianidade, e com a perspectiva de sonhador do personagem. Para trabalhar mais esse lado documental, se está trabalhando com elementos vivos que não controla, é preciso mais tempo. Então estive um pouco limitado aí. Mas a ideia de orquestrar os planos, me servindo de uns tranvias que podem passar, de uns ciclistas, do acaso, creio que dá bastante a ideia de até onde chega meu controle e onde segue o puro acaso. Dou como exemplo o transcurso do diálogo no tranvia. Estavam previstas umas frases muito simples do diálogo. Mas essas frases tão simples do diálogo, de troca entre um moço e uma moça, foram se transformando no trajeto, onde eu ignorava, em cada momento, o que veremos ao fundo, como vai atuar a luz sobre os rostos dos personagens, quando vai parar o tranvia. Por outro lado, nas sequencias no café, que tomam um bom tempo do filme, eu controlava muito o espaço e as composições, mas não exatamente o que ia acontecer com os rostos que povoavam esses enquadramentos. Quer dizer, no lugar de dizer-lhes o que tinham que fazer, eu criava uma pequena situação, podia interferir um pouco no que ia acontecer, mas logo ia à câmera um pouco com a moral de um pescador que vai pescar. A ver o que vai acontecer, ver o que vai acontecer... Queria então buscar esse lado, essa tentativa de sempre me deixar surpreender pelas reações que ia capturar com esses rostos dispostos no café. Ou seja, havia uma parte relativa ao enquadramento, ao espaço, que efetivamente está muito elaborada por mim, mas logo o que há dentro desse enquadramento está muito na lógica da captura aleatória. Ia agregando em cada momento o aleatório.

**LA-** Falando do café, me lembro da garçonete. Ela pode ganhar o prêmio de garçonete mais desastrada e mais azarada de Estrasburgo. São erros de pedido, xícaras derrubadas, mais de uma vez, mais de um dia. Desde o começo, pensou numa garçonete assim? Como pensava ou não pensava todos esses erros?

**JLG-** Sim, pensei. De um lado havia um pequeno acidente, cai uma xícara. Cada momento depois faz parte de uma rima. Esses pequenos acidentes que se produzem dão uma espécie de sinal de pontuação, um eco entre um dia e outro. Ela é a única garçonete em todo o café, é muito para ela. É algo que acontece também cotidianamente, com uma insensibilidade social manifesta. Mas gostaria que houvesse mal entendidos, que é um pouco o azar do amor também. O que vai fazer essa pessoa conhecer a outra? Que essa pessoa olhe para a outra? Às vezes são mal entendidos, são coisas acidentais, acasos. Pode ser um destino também, que se disfarça de azar, para que se estabeleça um olhar com o outro. Se não houvesse acontecido essas confusões, essas mudanças de uma mesa para outra, esse personagem não teria tido essa revelação, a mulher no final que ele confunde com Sylvie. A garçonete é também como uma assistente do palco, que limpa as mesas e as deixa limpas para que cheguem novos personagens. É uma pessoa que está relacionada a todas as mesas. Por um momento pensei que ela deveria confundir-se e trazer, a meu personagem, um suco do fruto do paixão, que estava nas antigas lendas medievais. A revelação se produz por causa de uma porção prévia, o fruto da paixão. Salvo engano, no Brasil é maracujá...

**LA- Sim. Maracujá.**

**JLG-** Na França o chamam de *fruit de la passion* (fruto da paixão).

**LA- Em outros desses acasos, aí mais um “erro” da natureza que um “erro” dela, me parece que está o motor do filme. E esse ligado ao amor. Podemos dizer que o filme existe por causa de um cocô de pombo. É esse cocô de pombo que faz o sonhador mudar de lugar para ver uma outra mulher e, ao fundo dessa mulher, perceber Sylvia. Ou quem ele pensa ser Sylvia...**

**JLG-** Exato.

**LA- Eu me lembro de você já ter falado muito de Visconti por ter sido, junto com Zurlini, quem melhor filmou Claudia Cardinale. Mas Visconti me parece um exemplo interessante por estar ligado ao neorrealismo, Com *Obsessão* (1943), *Terra Treme* (1948) e *Belíssima* (1951), ao mesmo tempo em que fez filmes calculados ao milímetro, como *O Leopardo* (1963) e *Morte em Veneza* (1971), que são quase anti-neorrealistas. Em algum momento se vê fazendo filmes que sejam uma espécie de negação de um estilo anterior?**

**Seria *A Academia das Musas* uma espécie consciente de antítese para *Os Motivos de Berta*? Ou, ainda que ligados pelas musas (Lotte, Annabel Lee, Beatrice, entre outras), seria a *mise-en-scène* de *A Academia das Musas* uma possível antítese pessoal à de *Na Cidade de Sylvia*?**

**JLG-** Não faço isso tão conscientemente. Se há tanta consciência, me parece um pouco infantil, pois vou fazer um filme apenas para ir de encontro a outro. Mas, de fato, gosto de explorar o novo, gosto de não encaixar-me em fórmulas. É algo muito instintivo para mim, fazer algo diferente... É algo que me preocupa porque os cineastas que miram sempre um encaixe, uma fórmula, com uma equipe, como John Ford, como Ozu... sinto que isso não seria natural para mim, que não corresponderia a uma realidade. Talvez porque essa é a realidade dos cineastas dos estúdios, com uma equipe estável. Contudo, também há cineastas contemporâneos como Philippe Garrel ou Pedro Costa, que têm seu mundo muito localizado e o aprofundam. Neste sentido me sinto como um adolescente que está tateando terrenos para encontrar definitivamente o meu, onde me encaixar. Particularmente, nunca faria um filme como Visconti. Ele me interessa, mas sua *mise-en-scène* me cansa, me pesa muito, as lâmpadas, os figurinos, os cenários... ao mesmo tempo, há elementos comuns, esse jogo de acidentes, que levam a um mal entendido, que levam a descobrir uma moça, a uma revelação. Isso está em *A Academia das Musas*, contado de uma forma muito distinta. Em *A Academia das Musas*, uma das mulheres conta a história de Apolo, enamorado dramaticamente da ninfa que se transforma em árvore, Dafne. Aí o arqueiro do amor se confunde nas flechas, criando este círculo de mal entendidos e infortúnios de amores infelizes. Agora espero fazer um filme controlando a luz, com cenários. Hoje estou contente porque me confirmaram que recebi uma ajuda para desenvolvimento de roteiro na França... terei que trabalhar mais...

**LA- Voltará a ser um tirano.**

**JLG-** Um pouco mais tirano (risos)... Recordo, há mais de vinte anos, quando dava aulas e tinha uma maleta grande com filmes em VHS. Muitas fitas, porque às vezes necessitava só mostrar uma imagem, mas já me obrigava a levar isto. Havia uma seleção de 300 fragmentos de filmes, onde para mim estão todas as lições possíveis do cinema, contidas nessa seleção. Hoje tenho uma memória um pouco maior e tenho 700 filmes. É fantástico poder viajar e estar revisitando os filmes da história do cinema que são muito importantes para alguém. Para mim tem sido bonito eleger qual desses 700 filmes ver. Antes, era um momento muito dramático, mas no momento a questão é outra. Agora, tenho que acrescentar um e apagar

outro. Isso te obriga a tomar partido pelas coisas. É interessante que as memórias tenham um limite assim.

**LA- Falando em memória, você sempre falou da influência de Chaplin, da paixão por Chaplin, por Dreyer, por Ford...**

**JLG-** Não me atrevo a dizer a influência de Chaplin. Creio que é uma loucura. Ninguém que veja um filme meu vai pensar que está influenciado por Chaplin. A influência dele transcende o cineasta, é da pessoa. Talvez alguém que conheça muito, muito, muito bem Chaplin possa detectar alguma coisa. Sem dúvida ninguém vai avisar o espectador que um filme meu seja *chaplino*. Mesmo sendo o cineasta que conheço melhor...

**LA- A questão para mim é que, além de Chaplin, Dreyer e Ford, já mencionou Bresson, Garrel e Rossellini. Há também Jonas Mekas, com quem fez um longa de cartas audiovisuais. Mas quando vejo *Guest* ou *A Academia das Musas*, vejo também um pouco de Cassavetes. Com menos intensidade emocional e mais intensidade contemplativa, se é que me entende. De que forma cineastas como ele, mais ligados a um cinema independente que às também é um cinema diário, reverberam na sua *puesta en escena* ou na sua *puesta en situación*?**

**JLG-** Não tenho consciência direta. Eu me interesso muito pela forma de encenação de Cassavetes, mas o que mais me ocorre é a circunstância. Porque também há uma precariedade, um trabalho com os atores, as situações, há um paralelismo, não? Ainda que eu tenha vindo mais tarde que Cassavetes, pode se chegar a conclusões parecidas, a alguns métodos de trabalho que têm paralelismos, mas não creio que pensei especificamente em Cassavetes. Não sei. Do homem, sem dúvida, pode ser que haja uma influência. Na história do cinema, não sou o primeiro que faz improvisações com os atores, Cassavetes está aí, mas não tenho uma cena em particular dele em mente quando estou filmando meus personagens. Neste caso, mais que em Cassavetes, pensava de uma maneira muito abstrata no cinema direto dos anos 60. Sempre me perguntei porque os grandes documentários que me importam de verdade, da tradição do cinema direto, estão feitos em película e não em vídeo, se a ferramenta mais adequada para filmá-los é o vídeo. No entanto, os grandes títulos do cinema direto, os irmãos Maysles, (D.A.) Pennebaker, (Robert) Drew, os primeiros filmes de Van der Keuken, (Frederick) Wiseman, entre tantos outros, foram feitos em película. Eles tinham que filmar mudando de bobina, medindo a luz, a distância, fazendo claquetes para o som. Que há

de qualidades de grandes narradores nesses cineastas que enfrentaram uma tecnologia difícil, adversa, hostil? E por que essa tensão narrativa, essa capacidade de captar o acontecer aí em frente, de captar o irrepitível, se perdeu agora que temos as ferramentas mais adequadas para fazê-lo? Tentei fazer *Guest*, entre outras coisas, me respondendo isto, me colocando à prova, nessa tradição. Como narrar com alguém direto, num momento irrepitível, como definir o espaço, como criar o diálogo que guarde as relações com os materiais que foram feitos antes? É o pensamento de estar montando no momento da filmagem e da interação com o presente. É essa tensão tão grande, essa concentração que te leva com o presente, de estar fazendo este filme que é irrepitível, é o relacionar-se com o outro que não conhece, no instante, no presente. Digamos que quis pensar essa tradição do cinema direto.

**LA- Luc Mourlet criticava Hitchcock, Orson Welles e Eisenstein, entre outros, e saía em defesa de Preminger, de Mizoguchi, de Losey, de cineastas que, para ele, eram o documental e o feérico. A possessão perfeita de si mesmo e do mundo, da carne e do mundo. Mas Aumont diz que a história do cinema confirma que esta ideia de Mourlet só funciona como um discurso. Em geral, se costuma ir ou para a raiz Hitchcock, que vai do classicismo ao maneirismo, ou para a raiz Rossellini, ligado ao neorealismo e à estética do fluxo. Que acha da ideia de mescla de Mourlet dentro do cinema contemporâneo? A mescla entre controle e azar que você defende seria exatamente o que Mourlet defendia?**

**JLG-** Creio que me sinto um pouco impudico me situando com estes grandes nomes. Sim, é difícil, também porque todos eles são grandes nomes cuja prática estava bastante determinada por uma lógica industrial e de estúdios que desapareceu. Como pensar num cineasta como Preminger? Não me atrevera a pensar em algum equivalente hoje em dia, e creio que menos ainda num equivalente a Mizoguchi. Mas não sei, teria que pensar. Ademais, acho que estas coisas se veem melhor com certa perspectiva, com certa distância. E não pensei muito em me localizar em relação a todos eles. Creio que um excesso de consciência destas coisas tem um efeito imobilizador. Assim, se penso em fazer um filme, faço uma abstração de tudo isso. Às vezes os críticos me situam num mapa, e às vezes é estimulante ver a si próprio num contexto, descobrir-se nesse contexto. Sou consciente de que há cineastas recentes que me estimularam muito. O último creio que foi Abbas Kiarostami. Tenho uma lembrança muito viva do que me causou *Onde fica a casa de meu amigo* (1987), e da vida que continua em *Close-Up* (1990), um filme extraordinário, que é uma revelação, que me abriu portas. É possível chegar neste extremo de uma captura que, digamos, respira a autenticidade do aleatório, e que no entanto



se estrutura com muito rigor dentro de uma composição de filme. Isso é fascinante. Não sei se há um equivalente, no cinema recente, de alguém que levou tão longe essas qualidades.

**LA- Agora me lembro de Berta, de Juani, de Sylvie, da ruiva de Innisfree, da mulher em Trem de Sombras, da mulher na sacada de Em Construção, de Lotte, de Beatrice... Seria a principal razão de seus filmes a vontade de transformar a memória em matéria? Uma tentativa de imortalizar uma certa beleza corpórea?**

**JLG-** É muito belo o que diz. São palavras demasiadamente grandes... Não sei se é a razão. Não pensei, pensarei. Antes de tudo, há o desejo. Para mim o cinema está muito ligado ao próprio desejo. À intensidade enorme que sinto quando estou montando um filme. Eu me sinto mais vivo. É um desejo e, sem dúvida, o que você enuncia também vai para o lado do desejo, é importante.