

# A CONSCIÊNCIA DO OLHO, DA DISPOSIÇÃO E DA CENA

**Embora o termo de origem** francesa *mise-en-scène* seja muito usado por cinéfilos no Brasil e mundo afora, não é fácil precisar o seu sentido. O mais comum seria traduzí-lo como encenação, mas há um aspecto fundamental no verbo “*mise*”. A tradução literal, “pôr-em-cena”, nos lembra que há escolhas em jogo – mais do que encenar um texto, é preciso definir o que é apresentado, o que o filme permite ver e ouvir. A forma de apresentar a cena, a disposição das informações e a perspectiva do olhar tornam claras as intenções de cada filme, aquilo que move cada um deles – são os gestos que os definem, sejam filmes narrativos de ficção, documentais ou não narrativos. Jacques Aumont, em certo ponto do seu livro *O cinema e a encenação* (Ed. Texto&Grafia, de Lisboa), nos relembra que a “cena” do cinema não se reduz à cena do texto teatral, mas à disposição visual e sonora dos elementos cinematográficos, inclusive o modo de pô-los em sequência: trata-se de “pôr-na-tela”. À primeira vista é uma ideia vaga o suficiente para valer ao gosto do freguês – é o que acontece, de certo modo, com a versão francesa (e é o problema que, no seu livro, Aumont consegue dimensionar).

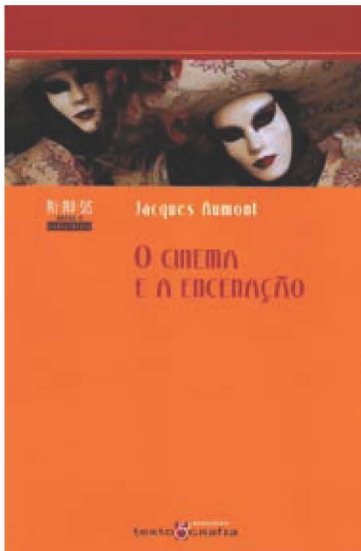
Vista segundo uma certa tradição, a relação entre o olhar e isso que se costuma chamar de *mise-en-scène* é de oposição, uma oposição que diferencia o cinema documental do cinema ficcional: o documentarista é aquele que seleciona



D. WULFILAÇÃO

Orson Welles em *Verdades e mentiras*





um objeto para observar, enquanto o ficcionista é aquele que cria uma cena, uma sucessão de acontecimentos articulados entre si. No entanto, filmes feitos em nossos dias têm à disposição pontos de partida mais complexos. Vários documentários tornam claro que provocam cenas diante de si (como se vê por exemplo nos filmes de Eduardo Coutinho, mais claramente em *Jogo de cena* e *Moscou*). E as ficções, por sua vez, podem explicitar determinados aspectos cênicos que não são inteiramente controlados (tanto os registros de pessoas e ambientes reais como o recurso ao improviso dos atores, por exemplo) ou podem dar a impressão de registrarem cenas dentro de outras cenas – ou a partir de outras cenas, tornando claras as suas referências. Se hoje alguém pode acusar o cinema de decadência, depois de um percurso de mais de cem anos, essa decadência certamente não ocorre por falta de conhecimento ou reflexão sobre a sua própria história, sobre as linguagens, os estilos, os enredos, os movimentos e os objetos que o compuseram. Há cerca de um século, a compreensão imediata que se podia ter dos registros e construções de imagens em movimento ainda podia justificar alguns equívocos pueris, mas o passar dos anos amadurece os olhares. Talvez a lenda sobre o pavor que os primeiros espectadores sentiram diante do trem do filme de Lumière seja apenas uma lenda, mas todas as crianças que um dia descobriram vampiros e monstros projetados em salas escuras sabem que o engano cinematográfico é cheio de verdade.

Essa verdade não é uma visão direta da realidade: qualquer coisa, seja uma pessoa ou uma pedra, uma vez filmada, não “está” propriamente no cinema, ela continua no mundo. Ao registrar a pedra e a pessoa, a câmera cria outras coisas: suas imagens. A imagem ganha existência própria, torna-se algo em si – esse fundamento moderno das artes foi apontado primeiro pela pintura, ainda no século XIX por Cézanne, depois de forma explícita no célebre quadro *Isto não é um cachimbo* de René Magritte. No entanto, essa existência própria não apaga a dívida que as imagens têm com as coisas. A clássica distinção proposta por André Bazin entre os cineastas “da imagem” (como os expressionistas) e os cineastas “da realidade” (como os neorealistas) parte dessa separação entre imagens e mundo, mas obscurece os pontos de fricção: um filme que pretenda retratar “a realidade” se vê instado a apresentar imagens “justas” do que filma (algo já ironizado por Jean-Luc Godard numa frase célebre: “não uma imagem justa, mas justamente uma imagem”); e um filme preocupado com a organização dos elementos audiovisuais, se não investir na abstração pura, estará sempre se remetendo a coisas e percepções do mundo, nem que seja como metáfora ou ironia, nos sentidos amplos que se pode dar ao velho conceito aristotélico de mimese.

Esses pontos de fricção entre as imagens e o mundo deixam evidente qual é o laço que amarra, no cinema, o olhar e a cena: é a propriedade que a imagem tem de apresentar os indícios visíveis do que é registrado. Como já se disse, tanto a cena inventada sempre faz uso de aspectos reais como o recorte de olhar gera mudanças na percepção das coisas e mesmo nelas próprias.



Os usos constantes do que se conceituou como dispositivos – os gestos estruturantes que definem conceito e procedimentos de um filme, como a duração determinada do plano ou o modo de movimento da câmera, por exemplo – derivam de uma espécie de crise de desconfiança do espectador, constante tanto nas ficções como nos documentários, uma desconfiança de quem já sabe observar os métodos de olhar e encenar. Essa crise, de certo modo, provocou os temores tão falados sobre fim da cinefilia, fim da encenação e fim do olhar – ainda hoje, numa época em que os filmes seguem sendo feitos em ritmo de produção e difusão contínuas e crescentes. Mas o indício claro dos filmes sendo feitos, para os mais temerosos, não comprova a sobrevivência da *arte* do cinema (ou, pelo menos, não *daquela arte*).

A atenção crescente dada aos aspectos de criação dos filmes a partir desses ditos dispositivos parece ser um indício da disposição em fazer um outro movimento para resolver essa crise de desconfiança e tornar indistintos olhar e *mise-en-scène*. Desse modo, a relação que se cria entre o espectador e as imagens apresentadas se pretende mais explícita e consciente: o dispositivo dá a regra – que pode ser subvertida, mas é fundamentalmente explícita. Desse modo, o espectador pode acreditar que vê com clareza, naquilo que o filme apresenta, quais são os aspectos previamente definidos e o que é *real* (e, é claro, ele pode ser novamente enganado pelo jogo da ficção narrativa). Talvez seja por essa razão que filmes baseados em dispositivos tenham parecido tão interessantes para críticos e novos realizadores nos últimos anos.

Esta preocupação com o olhar e a encenação, no entanto, de certo modo se marginaliza cada vez mais no universo do cinema, uma vez que o polo de indústria rentável fica cada vez mais distante dos circuitos de “arte e ensaio”. É certo que ainda podem ser feitos grandes filmes a partir de olhares do mundo (vejam-se, por exemplo, os documentários recentes de Werner Herzog, como *Cavema dos sonhos esquecidos*), a partir de encenações clássicas ou inovadoras (dos filmes de Spike Lee aos de Pedro Costa, centenas de cineastas de hoje podem ser lembrados) e a partir de dispositivos rigorosos ou subvertidos. Há inclusive os filmes que conseguem compreender e somar esses gestos de invenção, unindo cenas planejadas a olhares históricos e dispositivos de registros (o precursor *F for Fake*, de Orson Welles, *Close-up*, de Abbas Kiarostami, e *Serras da Desordem*, de Andrea Tonacci, são alguns exemplos). Mas, se antes a indústria garantia espaço amplo para a difusão e renovação dos olhares cinematográficos, sustentando a carreira de grandes encenadores, hoje isso parece se tornar raro. É certo que o estilo sofisticado de narração nunca foi de fato necessário para o sucesso comercial de um filme, mas a escala gigantesca de publicidade que o cinema do *star system* e dos *blockbusters* alcançou tem tornado a indústria, nos últimos anos, cada vez mais acomodada à reprodução descuidada de modelos de sucesso (veja-se o caso das dezenas de filmes baseados em HQs e afins). Mas não há razão para tintas apocalípticas: tanto no centro como nas bordas da grande indústria eventualmente surgem filmes fortes e alguns cineastas de talento conseguem se estabelecer.





*Caverna dos sonhos esquecidos*

O problema se torna mais gritante, no entanto, nos lugares em que se procuram desenvolver protótipos de indústria de filmes, tal como no Brasil das últimas décadas. O esforço de reprodução de modelos industriais externos ainda provoca resultados catastróficos de filmes pretensamente “de grande público”. O “apuro técnico” dos filmes recentes de grande porte parece tentar exorcizar o fantasma da precariedade que caracterizou tantos filmes desde as chanchadas, mas a disposição para imitar modelos com certa grosseria parece se repetir, se não mais por pobreza financeira, devido ao receio ou preguiça de reinventar os modelos. Isso é visível em boa parte das comédias e demais filmes de grande público recentes (excetuando-se realizadores experientes, como Babenco e Daniel Filho, e o caso raro dos dois *Tropa de elite*). Afora estes, nos melhores casos há filmes que sustentam suas opções com dignidade (como *Nosso lar*); noutros casos, piadistas parecem ter tomado o lugar dos atores de comédias. Ou alguns filmes parecem tratar atores como piadistas, o que não é diferente – e esta é uma definição possível para a disposição dominante nas comédias atuais. Trata-se, sobretudo, de um problema de ambição: adequar-se a um sistema de comércio não obriga necessariamente a abdicar de uma ambição de cinema. É uma escolha, uma disposição – que, com alguma competência nos aspectos ainda preponderantes, pode resultar em bom acordo com um público numeroso. Enquanto isso, surge uma nova cena de realizadores e filmes de baixo custo – e difusão restrita aos mais interessados, aqueles que não se dispõem a ver filmes por distração.

Seja como for, não se pode atribuir a um espectador das salas de cinema hoje, depois de mais de um século de história, a ingenuidade de não reconhecer olhares, encenações e construções nos filmes que assiste. Não seria justo dizer que as pessoas do público não sabem o que estão comprando, sejam coleções de efeitos especiais ou neochanchadas. Ninguém permanece acreditando por toda a vida nos vampiros e monstros que viu “de verdade” na infância. É provável que o ensino das regras básicas da linguagem audiovisual para os jovens pudesse evitar vários usos de má-fé (tanto no jornalismo como na propaganda), mas é difícil acreditar que, por ignorância, uma pessoa do século XXI não saiba diferir o que é o mundo e o que é um filme. Nesse sentido, por mais que as bilheterias mostrem movimentos de manada, em que poucos filmes são vistos por milhões, dentro das manadas há indivíduos que estão escolhendo o que fazem com seus tempos, suas atenções e percepções. Se o panorama genérico dos filmes indica o desinteresse generalizado pelas artes da encenação, isso não significa que os espectadores não percebam, mesmo que de forma intuitiva, as encenações e suas características.

A crença de que os espectadores têm conhecimento básico e capacidade intelectual para



### *A serbian film*

não confundir encenações e realidade é o que justifica o fim da censura. Isso se trata, antes de tudo, de compreender e respeitar o que é o espectador de um filme no início do século XXI. No entanto, como já foi dito no início desse texto, certos termos podem ser usados a gosto – e adquirir sentidos reveladores em outros contextos. Encenações políticas, gestos impeditivos e dispositivos jurídicos: para além de proibirem um filme péssimo como *A serbian film* (ironicamente, tão moralista e boçal quanto seus censores), estas tenebrosas movimentações comprovam que as relações de poder entre os espectadores e as imagens são menos livres e conscientes do que as relações de olhar.

Isso deixa evidente, mais uma vez, a forte conotação política que existe em reivindicar a consciência do olhar nos dias de hoje: a capacidade do espectador de, após mais de um século de cinema, poder observar e compreender as disposições e as cenas que compõem o seu universo audiovisual. Trata-se, a seu modo, de uma forma de alfabetização. Ninguém precisa conhecer amplamente a história e os estilos de cinema para compreender conscientemente o fluxo de imagens, assim como ninguém precisa escolher ser um leitor parnasiano ou modernista para aprender uma língua. E a censura a filmes de ficção (mesmo os ruins) não se justifica justamente porque é como tratar a todos como analfabetos.



*Ceci n'est pas une pipe.*