

**O cinema moderno e a construção da  
*mise-en-scène* de “Deserto Feliz”**

***Modern cinema and the mise-en-scène  
construction in “Deserto Feliz”***

Alisson GUTEMBERG<sup>1</sup>

**Resumo**

O cinema é um dos agentes no processo de representação e produção de sentido. Embora tenha surgido no final do século XIX como mero aparato de registro, é hoje um dos principais bens culturais presentes no nosso cotidiano. A consolidação do cinema como mídia envolve a própria discussão que coloca o aparato cinematográfico como “sétima arte”, tendo por princípio a busca por uma linguagem própria e que apresentasse rupturas com heranças do teatro e da literatura, por exemplo. Dentro desse contexto, discutiremos a composição da *mise-en-scène* como espaço que materializa o estilo cinematográfico. Para tanto, nossa proposta é analisar o uso do recurso da câmera de mão, entre outros aspectos estilísticos, – na perspectiva de um *cinema de autor* (AUMONT, 2008; BORDWELL, 2008) – como elemento de composição do universo diegético do filme *Deserto Feliz* (Paulo Caldas, 2007).

**Palavras-chave:** Narrativa. Estilo. Cinema moderno.

**Abstract**

Cinema is an important agent in the process of representation and production of meaning. Although it has arisen in late nineteenth century as a mere record apparatus, today is one of the main cultural assets present in our daily lives. The consolidation of cinema as media involves the discussion that places the cinematographic apparatus as “the seventh art”, having as principle the search for a language of its own, that disrupt with theater and literature inheritance. In this context, we discuss the *mise-en-scène* composition as a space that materializes the cinematographic style. Thereunto, our purpose is to analyze the use of hand-held camera technique, among other stylistic aspects, – from the perspective of an *author cinema* (AUMONT, 2008; BORDWELL, 2008) – as a composition element in the diegetic universe of *Deserto Feliz* (Paulo Caldas, 2007).

**Palavras-chave:** Narrative. Style. Modern cinema.

---

<sup>1</sup> Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (PPGCS/UFRN). E-mail: alissongutemberg.jornalista@gmail.com

## Introdução

Toda narrativa, segundo Metz (1977), é constituída por cinco aspectos: começo e fim; sequência com duas temporalidades (a da coisa narrada e a da narração); discurso; “desrealização” da coisa narrada – adquirida através da consciência de que se trata de uma narrativa –; e, por fim, uma sequência de acontecimentos. Em sua estruturação há elementos do domínio do não verbal (a imagem, a música e os ruídos) e do verbal (diálogos e menções escritas). Nos interessa aqui observar como a imagem em movimento (aspecto do não verbal), precisamente por meio do recurso de câmera na mão, se organiza no filme *Deserto Feliz* e assim compõe a *mise-en-scène*.

É verdade que as narrativas cinematográficas não fazem parte de um escopo homogêneo. Existem modelos múltiplos que as diferenciam entre si por questões estéticas e estilísticas. Quanto a isso, Nilson Alvarenga e Dimas Lorena (2009) afirmam que podemos classificar as matrizes de linguagem cinematográfica em três: clássica, realista e vanguardista. E relacioná-las com as categorias semióticas propostas por Pierce: primeiridade, secundidade e terceiridade (ALVARENGA; LORENA 2009).

De acordo com Alvarenga e Lorena (2009), a matriz clássica relaciona-se com o conceito de terceiridade. Trabalha com símbolos e padrões culturalmente codificados. As narrativas hollywoodianas fazem isso. Já a matriz realista está ligada com a secundidade, aborda o real. Possui narrativa minimalista. Prioriza postura documental, contemplativa. Tal qual obras do Neorealismo italiano. Por fim, a terceira matriz, vanguardista, liga-se a primeiridade: o primeiro é novidade. É sensação pura, sem percepção objetiva, vontade ou pensamento. Propõe rupturas. Cria novos códigos de linguagem. Um exemplo é a *Nouvelle Vague*.

Dentro do escopo aqui apontado, levando em consideração as três matrizes cinematográficas apontadas por Alvarenga e Lorena, podemos dividir as narrativas cinematográficas em dois blocos: clássicas e modernas. Nesse sentido, a matriz clássica relaciona-se com a narrativa hollywoodiana; e as matrizes, realista e vanguardista, ligam-se à perspectiva moderna.

O cinema moderno rompe com diversos elementos pertencentes à narrativa clássica. Recusa, por exemplo, o uso do plano/contraplano. Ismail Xavier (2005) afirma que a crítica à decupagem clássica, no âmbito da narrativa moderna, se dá pelo aspecto

manipulador e pela concepção de que a criação de um mundo imaginário aliena o espectador de sua própria realidade. Pois, se a narrativa clássica é caracterizada por um sistema que visa extrair ao máximo o rendimento dos efeitos da montagem e, ao mesmo tempo, torná-la invisível, a narrativa moderna age de forma contrária. É como acontece, por exemplo, em *Acochado* (Jean-Luc Godard, 1960), o objetivo é provocar o espectador e evitar a distração.

É no âmbito do cinema moderno que encontramos as questões referentes ao *cinema de autor* (BORDWELL, 2008; AUMONT, 2008). Teóricos e realizadores do cinema – passando desde os anos 1920, com a teoria da montagem soviética, até a década de 1960 e a *política dos autores*, nascida na redação da *Cahiers du cinema* – buscaram defender o estatuto artístico do cinema perante uma boa parte da *intelligentsia* europeia e americana. Que classificava o aparato cinematográfico como diversão efêmera e alienante. A defesa dos *jeunes turcos*<sup>2</sup> a uma perspectiva estética de procedimento autoral, tendo o diretor como autor absoluto do filme, coaduna com o desejo dos teóricos cinematográficos de elevar o cineasta ao mesmo status do romancista, do poeta e do pintor.

O uso da câmera de mão, a recusa ao plano/contraplano, a fuga de uma interpretação naturalista, entre outras características, são frutos dessas concepções. Trata-se de uma propriedade do cinema moderno com a busca por novas formas para o exercício cinematográfico. Cujo intuito é apresentar variantes possíveis ao modelo clássico hollywoodiano e tornar a produção viável fora dos grandes estúdios. Vanoye e Goliot-Lété (1994) afirmam que o cinema moderno apresenta algumas características definidoras, tais como: narrativas mais frouxas, menos dramatizadas; personagens com menor nitidez, muitas vezes em crise; mistura de estilo de documentário ou de reportagem; finais abertos ou ambíguos, além de outros traços. E é justamente nesse recorte que insere-se o filme *Deserto Feliz*.

A câmera de mão, recurso amplamente utilizado na obra de Paulo Caldas, é elemento frequentemente adotado no cinema documental. Pois “erros” de enquadramento e foco são tomados de forma estratégica na busca por despertar um efeito de realidade. Há em *Deserto Feliz* a preferência por planos-sequência, cujo intuito é oferecer maior liberdade aos atores e diminuir a interferência da montagem.

---

<sup>2</sup>Como eram conhecidos os redatores da *Cahiers du cinema*

Sendo assim, os pontos aqui levantados, são algumas das características do cinema moderno que aparecem na obra de Paulo Caldas e que buscaremos investigar neste trabalho.

### **Questões metodológicas para analisar *Deserto Feliz***

Para analisar a obra citada, optamos pela proposta de Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (1994). Analisar um filme é o mesmo que decompor. É como se analisa, por exemplo, a composição química de uma substância. É preciso ter um olhar minucioso, técnico e perspicaz, o objetivo da análise é explicar e esclarecer o funcionamento de um determinado filme. Mas vale ressaltar também a subjetividade de quem realiza e de quem analisa a obra.

O processo proposto é dividido em duas etapas, primeiro é preciso decompor o filme, para posteriormente, estabelecer e analisar as relações entre os elementos decompostos. A decomposição está relacionada com os aspectos ligados à imagem (descrever os planos, no que se refere ao enquadramento, composição, ângulo...) ao som (*off e in*) e à estrutura do filme (planos, cenas, sequências). É necessário perceber a articulação de cada elemento por meio de uma reconstrução, o objetivo é observar como eles foram associados e como produzem sentido dentro da obra.

Outro ponto aspecto importante refere-se ao fato de situar o filme dentro de um contexto e uma história. Toda obra carrega referências. É preciso vinculá-la ao movimento estético que pertence ou perceber as influências que recebe de um ou mais movimentos. A análise sócio-histórica, proposta por Vanoye e Goliot-Lété, trata sobre a perspectiva de que todo filme fala sobre a época e a sociedade em que foi produzido.

Podemos notar que o modelo de análise proposto leva em consideração alguns procedimentos. Primeiro é preciso descrever o filme em suas partes constituintes; em seguida, restabelecer os elos separados; e, por fim, observar as relações sociais, culturais e temporais que a obra estabelece com o contexto inserido e com a história. Para Penafria (2009), quando o cinema é observado apenas no conteúdo não o diferenciamos do teatro ou da literatura. No entender da autora, a análise do conteúdo é importante para conhecer o contexto social, político e cultural, mas sozinha não sana as lacunas expostas por um filme.

É por isso que utilizamos os conceitos apresentados acima em nossa observação. O intuito é entender como *Deserto Feliz* se relaciona dentro do contexto inserido e dentro da história. Por fim, no entender de Vanoye e Goliot-Lété, a análise fílmica nem sempre requer uma observação minuciosa da obra como um todo. O analista pode escolher uma sequência que seja importante e consiga traduzir as ideias presentes no filme. Sendo assim, nossa análise consistirá na descrição de uma sequência. O intuito é que a escolha possa satisfazer às exigências aqui pontuadas.

### ***Deserto Feliz*: enredo e análise**

Lançado em 2007 e dirigido por Paulo Caldas, a obra retrata a vida de Jéssica, uma adolescente de quinze anos que vive em Petrolina, interior pernambucano, junto com a mãe e o padrasto. Vítima de abusos sexuais, por parte do padrasto, a adolescente decide ir embora de casa. E assim segue para o Recife onde se prostitui para sobreviver. Na capital pernambucana conhece e se envolve com um alemão chamado Mark. E com ele se muda para Berlim. Porém as diferenças culturais, sociais e climáticas, dificultam a adaptação de Jéssica que decide voltar para o Brasil. Feito um breve relato do enredo, a nossa análise, neste texto, se limita a uma sequência do trecho que chamaremos aqui de “Jéssica, Pâmela e Mark”. Cena que tem início com 01h01min 45sec do tempo total da obra, e é formada por cinco 5min 55sec e oito planos (o que já demonstra a preferência por planos-sequência).

A Sequência tem início com um plano conjunto, em ângulo frontal e câmera fixa, das personagens Jéssica e Pâmela sentadas em um bar (Figura 1). Na cena, elas bebem e conversam. Pâmela fala sobre suas frustrações. Expõe sua relação com a família e retrata como foi expulsa de casa pela mãe. Jéssica ouve a conversa e em certos momentos aconselha à amiga. Pâmela sai para o banheiro. Jéssica permanece sentada, a câmera faz um movimento em zoom e se aproxima dela.

Figura 1: Jéssica e Pâmela conversa



Fonte: *Deserto Feliz* (Paulo Caldas, 2007).

Em seguida, Jéssica aparece em um quarto junto com Mark. Em um plano conjunto, frontal, ela é enquadrada sentada e ele deitado (Figura 2). Há uma música em piano, de forma extra-diegética. Os personagens permanecem calados. Há um corte abrupto, Mark é enquadrado, em ângulo horizontal traseiro, segurando um copo. Mais um corte, a câmera se movimenta em travelling, Jéssica é enquadrada, em um plano americano, se vestindo. Em seguida, em plano conjunto, e em ângulo perfil, Mark puxa Jéssica para a cama. Mark segura um copo de bebida. Jéssica permanece sentada. Mark joga o copo no chão e ambos se abraçam. Mais um corte abrupto, entra uma música eletrônica intra-diégética, Jéssica e Mark aparecem dançando em um bar. Os dois se abraçam (Figura 3), a câmera gira em uma panorâmica, mais um corte e ambos aparecem em um apartamento na Alemanha.



Figura 2: Mark e Jéssica no quarto



Fonte: *Deserto Feliz* (Paulo Caldas, 2007).

Figura 3: Mark e Jéssica dançando



Fonte: *Deserto Feliz* (Paulo Caldas, 2007).

Na sequência analisada pudemos observar alguns pontos. Primeiramente destacamos a pouca quantidade de diálogo. Apenas no primeiro plano é que os personagens conversam. Na cena, Jéssica e Pâmela discutem algumas questões. Trata-se mais de um desabafo de Pâmela que expõe a vida difícil que sempre teve, desde a infância, e como a prostituição tornou-se a única opção de vida. Da sequência, observamos um paralelo entre a trajetória de vida das personagens. Ambas viveram dramas familiares. Nunca tiveram apoio em casa e sofreram com violência dentro do âmbito familiar.

Os outros planos analisados retratam a relação de Jessica e Mark. O cotidiano do casal é abordado com certa angústia. Eles vivem juntos, porém não trocam palavras.

Alguns fragmentos de momentos mais amenos são colocados, mas surgem como exceção. Geralmente é como se ambos estivessem juntos por conveniência, ou simplesmente por negócio. Na maioria das cenas os personagens aparecem isolados em um quarto, como de hotel, bebendo, trocando carícias, mas sempre com ar de entediados. As exceções são os dois últimos planos.

A partir desta análise podemos afirmar que a obra busca imprimir um ritmo triste. Percebemos isso na medida em que a direção opta por uma fotografia “crua”, sem muita cor. E faz uso de uma trilha sonora melancólica. Podemos destacar ainda outro traço estilístico da obra, a escolha da câmera móvel que evidencia uma ideia de realismo. Como afirma Vanoye e Goliot-Lété, todo filme está inserido na história e em um contexto. Sendo assim, a obra analisada apresenta um discurso sobre uma realidade da capital pernambucana. E para isso, para fundamentar a representação e coloca-lá em um patamar distante da ficção, a escolha da câmera na mão é satisfatória.

Desta forma, os dramas dos personagens são expostos sem muita fantasia. E assim, a pouca quantidade de diálogo, no filme completo, deixa a ambientação e os sentimentos a cargo muito mais do visual do que do verbal. *Deserto Feliz* diz muito com as imagens. Trata-se de um discurso que se forma por meio do olhar e da observação. Com relação a algumas questões estéticas, destacamos, inicialmente, o uso da câmera de mão como forma de alcançar uma verossimilhança maior. Aspecto que podemos relacionar com movimentos como o Neorrealismo italiano, por exemplo.

Contudo, vale comentar também sobre os cortes abruptos e a descontinuidade da percepção de tempo-espço empregada no ritmo da montagem. Na cena em que Jéssica e Pâmela aparecem conversando, por exemplo, há uma linearidade do tempo, todavia, após a saída de Pâmela para o banheiro, há um corte e Jéssica já aparece em um quarto com Mark, sem deixar nenhuma pista para o espectador com relação à passagem de tempo. Trata-se de um aspecto que remete ao filme *Acossado* (1960), de Jean-Luc Godard, elemento que coloca a obra de Paulo Caldas em diálogo também com a *Nouvelle Vague*.



Figura 4: Michel e Patrícia passeiam pelas ruas de Paris



Fonte: *Acoustado* (Jean-Luc Godard, 1960).

Há em ambos uma relação na valorização da descontinuidade do tempo. Na cena descrita acima demonstramos como isso ocorre em *Deserto Feliz*. Já na obra de Godard, tomemos como exemplo a sequência em que Michel e Patrícia passeiam de carro por Paris (Figura 4). Observamos Patrícia (por trás, em plongée) sentada no banco dianteiro ao lado de Michel, enquanto ele discursa: “amo uma garota com o pescoço lindo, com seios lindos, com uma voz linda, com pulsos lindos, com uma testa linda, e joelhos lindos, mas que é covarde!”. Durante a cena, Patrícia permanece no mesmo enquadramento. No entanto, através dos cortes, em momentos distintos, percebemos que o carro trafega por diferentes avenidas da cidade. Combinação que produz, para além da descontinuidade visual, aspecto estilístico principal de *Acoustado*, certa confusão acerca do tempo, e nos sugere que a duração daquele passeio é bem maior do que poderíamos imaginar. Tal qual a sequência que analisamos do filme *Deserto Feliz*.

## Conclusão

*Deserto Feliz* é rodado com câmera na mão para oferecer maior agilidade a filmagem e diminuir, a princípio, a interferência da montagem. No filme quase não existe um dos princípios básicos da narrativa clássica, plano/contraplano. Ele é quase todo composto por planos-sequência. Aspecto que favorece a questão da verossimilhança e aproxima a obra de Paulo Caldas com o Neorealismo italiano, por exemplo. Para André Bazin (1991), a visão do artista deve ser adquirida pela seleção que ele faz da realidade e não por sua transformação. Em seu entender, dentro do

cinema, a interferência da montagem deve ser mínima, ou quase invisível, pois ela atenta contra a ontologia da narrativa cinematográfica.

Contudo, como observamos, não encontramos apenas a influência do Neorealismo na composição da *mise-en-scène* de *Deserto Feliz*. Há também um diálogo com a *Nouvelle Vague* francesa, pois enxergamos uma representação que rompe, em certos aspectos, com tempo-espaço: não deixa claro para o espectador os mecanismos de progressão do tempo. No filme de Paulo Caldas, assim como em *Acosado*, o sentido é dado por uma câmera que testemunha os fatos, mas não explica, não conclui. Porém, diferentemente do filme de Godard, onde há o uso excessivo do *jump cut* na construção da narrativa, em *Deserto Feliz* a negação dos mecanismos de progressão de tempo se dá por meio de uma narrativa que prioriza o uso de planos-sequência, mas que apresenta cortes secos, abruptos.

Desta forma, a partir do que coloca Nilson Alvarenga e Dimas Lorena (2009), numa relação entre as três matrizes da linguagem cinematográfica, clássica, realista e vanguardista; e as três categorias semióticas propostas por Peirce, primeridade, secundidade e terceridade, inserimos a obra de Paulo Caldas nas matrizes realista – que se relaciona com a secundidade – e vanguardista, que se liga a primeridade. Aspecto que não deixa dúvida acerca do fato de *Deserto Feliz* apresentar narrativa dentro das características estéticas do cinema moderno. Vale lembrar que, em *Deserto Feliz*, a câmera se move de um lado a outro, balança e subverte o equilíbrio. No Brasil, por exemplo, nos lembramos do Cinema Novo<sup>3</sup>.

Sendo assim, o filme de Paulo Caldas apresenta referências históricas, na medida em que dialoga com movimentos cinematográficos inseridos na perspectiva de um cinema moderno, e ainda se insere em um contexto, pois retrata Recife da atualidade, numa busca por representar um recorte social tendo como pano de fundo a questão da prostituição. Dentro do processo apresentado neste artigo, os conceitos de análise fílmica propiciaram uma observação mais detalhada da obra, levando em consideração seus aspectos estéticos e temáticos. E ofereceram uma percepção acerca dos diferentes elementos, que compõem o filme *Deserto Feliz*, e que ajudam a compreender algumas questões estilísticas adotadas pelo diretor Paulo Caldas.

---

<sup>3</sup>Movimento cinematográfico brasileiro que se aproxima do Neorealismo e da *Nouvelle Vague*, e que, por isso, dentre outros aspectos, se insere no âmbito do cinema moderno.

## Referências

ALVARENGA, Nilson e LORENA, Dimas. **Matrizes da Linguagem Cinematográfica**: tecnologias digitais e o cinema como fenômeno pragmático. Trabalho apresentado no XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2009. Disponível em < <http://migre.me/sl4Dd> > Acessado em 02 dez. 2015.

AUMONT, Jacques. **O cinema e a encenação**. Lisboa: Texto e Grafia, 2008.

BAZIN, André. **O cinema**: ensaios. São Paulo: brasiliense, 1991.

BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: Ramos, Fernão (Org.), **Teoria contemporânea do cinema**: documentário e narrativa ficcional, vol2. São Paulo: Senac, 2005.

\_\_\_\_\_. **Figuras traçadas na luz**: a encenação no cinema. Campinas: Papyrus, 2008.

BOTELHO, Marina Alvarenga; ALVARENGA, Nilson Assunção. **Discussões de gênero cinematográfico na narrativa clássica e no cinema realista**. 3º Encontro Nacional de Letras, Artes e Cultura, UFSJ, Agosto 2010. Disponível em < <http://migre.me/sl5Is> > Acessado em 08 dez. 2015.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

PENAFRIA, Manuela. Análise de filmes: conceitos e metodologias. In: VI Congresso Sopcom, 2009, Portugal. **Anais**. Portugal: SOPCOM, 2009. p. 1-10.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas – SP: Papyrus, 1994.

XAVIER, Ismail. **O Discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

## Obras audiovisuais

**ACOSSADO**. Dirigido por Jean-Luc Godard; produzido por Georges Beauregard. França: Impéria, 1960. 1 DVD

**DESERTO Feliz**. Dirigido e produzido por Paulo Caldas. Brasil / Alemanha: Filmes do Estação, 2007. 1 DVD.