

## A encenação em camadas como potência criativa da *mise-en-scène* fílmica

### *Layered staging as a creative power of film mise-en-scène*

Ândrea Cristina SULZBACH<sup>1</sup>

#### Resumo

O presente trabalho aponta elementos da encenação fílmica que potencializam a estética cinematográfica, tendo como *corpus* o filme *Bardo – falsa crônica de algumas verdades* do cineasta mexicano Alejandro González Iñárritu. O objetivo geral é revelar o que o filme comunica e como ele comunica ao criar uma falsa diegese construída através de signos ambíguos que geram uma *mise-en-scène* que denomino de camadas. O objetivo específico é identificar os elementos estéticos presentes na encenação do filme. Essa potência pode se apresentar de maneiras diversas; mas proporciona, além de novas experiências artísticas, um afastamento do espectador frente ao que está sendo representado e com isso produzir um cinema reflexivo. Os signos são emitidos no filme *Bardo- falsa crônica de algumas verdades* com o intuito de confundir a narração e por consequência a sua interpretação. Finalmente, argumenta-se que essa *mise-en-scène* em camadas potencializa a encenação e proporciona estéticas diferenciadas.

**Palavras-Chave:** Encenação. Cinema. *Mise-en-Scène*. Signos.

#### Abstract

The present work highlights elements of film staging that enhance cinematographic aesthetics, using as its *corpus* the film *Bardo – false chronicle of some truths* by Mexican filmmaker Alejandro González Iñárritu. The general objective is to reveal what the film communicates and how it communicates by creating a false diegesis constructed through ambiguous signs that generate a *mise-en-scène* that I call layers. The specific objective is to identify the aesthetic elements present in the film's staging. This power can present itself in different ways; but it provides, in addition to new artistic experiences, a distance for the viewer from what is being represented and thus produces a reflective cinema. The signs are emitted in the film *Bardo- a false chronicle of some truths* with the aim of confusing the narration and, consequently, its interpretation. Finally, it is argued that this layered *mise-en-scène* enhances the staging and provides different aesthetics.

**Keywords:** Staging. Movie theater. *Mise-en-Scène*. Signs.

---

<sup>1</sup> Doutoranda do programa de Pós-graduação em Comunicação e Linguagens - Estudos de Cinema e Audiovisual (PPGCOM/UTP). Bolsista PROSUP/CAPES – UTP. E-mail: andreasulzbach@hotmail.com

## Introdução

A encenação está presente no cinema desde o início da criação da linguagem cinematográfica, principalmente nos filmes gravados em estúdio. A princípio, a encenação era decidida somente pelo diretor. Mesmo com a presença de diversos técnicos especialistas da área do cinema, o cineasta era o principal responsável pela estética visual do filme. A partir dessa premissa, o presente artigo analisa a encenação no filme *Bardo, falsa crônica de algumas verdades* (2022) do cineasta mexicano Alejandro Gonzales Iñárritu.

O recorte do artigo é apontar como a inserção de signos que geram propositalmente uma falsa diegese<sup>2</sup> podem potencializar a *mise-en-scène* cinematográfica e gerar diferentes estéticas artísticas.

Além dos temas já citados aqui, pontuo também alguns conceitos que constituem o cinema pensamento dentro da teoria imagem - tempo de Deleuze (1990). Para embasar o termo *mise-en-scène* e suas variáveis, o artigo se apoia principalmente na teoria de Bordwell (2008), que defende a análise da encenação pautada nas suas potencialidades criativas.

Este projeto se justifica por acreditar que uma análise descritiva dos elementos estruturantes presentes na *mise-en-scène* do *corpus* elegido contribui com o estudo e pesquisa na área cinematográfica, tanto para a área científica como também para a sua prática artística.

## Um breve introdução ao conceito dos signos

A teoria dos signos elaborada pelo filósofo Charles Sanders Peirce coloca a questão da consciência, de uma “mente lógica leitora” (organizadora final do signo na terceiridade peirciana) para quem as imagens sígnicas se direcionariam, o que faz da consciência o propósito final da Semiótica, e mesmo sua ambiência privilegiada.

---

<sup>2</sup> O termo ‘diegese’, originário do grego (*diègèsis*), é utilizado na linguagem cinematográfica para se referir a tudo aquilo que é apresentado na realidade do filme, por meio da representação verossímil, que cria o efeito de verdade do universo ficcional da história vivenciada pelos personagens e por extensão pelos leitores ou espectadores. (Aumont; Marie, 2003, p.77).

Deleuze (1983) afirma que “A força de Peirce, quando inventou a semiótica, esteve em conceber os signos partindo das imagens e de suas combinações, e não em função de determinações já linguísticas” (Deleuze, 1983, P. 43).

Peirce (2005, p.46) afirma que um signo “é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém” e cria uma ideia<sup>3</sup> na mente desta pessoa. “Ao signo assim criado denomino interpretante do primeiro signo. O signo representa alguma coisa seu objeto” (Peirce, 2005, p. 46).

Para Peirce, o signo é uma categoria geral, onde índice e símbolo seriam espécies de signo referindo-se ao objeto, respectivamente, por ser afetado realmente por esse objeto e por ser denotado em virtude de uma lei, o autor considera que a realidade sensível apareceria a uma consciência por distinções tricotômicas, em combinações entre três formas singulares.

Nesta relação triádica haveria a primeiridade (*uma qualidade pura, uma mera possibilidade*: a cor nela mesma, um sentimento sem referência a quem o sente); secundidade (*a qualidade corporificada em um existente real, o que remete a si mesmo por intermédio de um segundo*: o vermelho da maçã, a felicidade desta pessoa); e terceiridade (*a relação, a lei*: o que propicia que a maçã seja vermelha ou as condições existenciais que determinam que esta pessoa esteja feliz).

A definição de signo em Peirce resulta dessa tríade. Em linhas gerais, o signo peirciano (*representâmen*, primeiro) é algo que, de certo modo e numa relação triádica genuína com um segundo, vale ou representa esse segundo (o *objeto*) que, por sua vez, determina um terceiro (seu *interpretante*).

1ª) Conforme o signo em si mesmo for:

- |                       |                    |
|-----------------------|--------------------|
| a) Mera qualidade     | <i>Qualissigno</i> |
| b) Existente concreto | <i>Sinsigno</i>    |
| c) Lei geral          | <i>Legissigno</i>  |

---

<sup>3</sup> Aqui é importante entender o conceito de ideia sob o ponto de vista de Peirce: “Ideia” deve aqui ser entendida num certo sentido platônico, muito comum no falar cotidiano; refiro-me aquele sentido em que dizemos que um homem pegou a ideia de um outro homem; em que cada um relembra o que estava pensando anteriormente, relembra a mesma ideia, e em que, quando um homem continua a pensar em alguma coisa, digamos por um décimo de segundo, na medida que o pensamento continua conforme consigo mesmo durante este tempo, isto é, a ter um conteúdo similar, é a mesma ideia e não, em cada instante deste intervalo, uma nova ideia (Peirce, 2005, p. 46).

2ª) Conforme a relação do signo com seu objeto consistir no fato:

- |  |                |
|--|----------------|
| a) Do signo ter algum caráter em si mesmo              | <i>Ícone</i>   |
| b) Do signo manter relação existencial com esse objeto | <i>Índice</i>  |
| c) Do signo em sua relação com um interpretante        | <i>Símbolo</i> |

Entendendo que representação é tudo que pode ser interpretado. Essa representação ocorre através de signos, os quais são compostos basicamente por uma tríade que seria o existente (índice), o possível (ícono) e o geral (símbolo). Os três possuem características distintas, sendo que o índice é um fato (factual), por exemplo; um cabelo branco ou um choro, eles são elementos não verbais e não controláveis.

O icônico é a imagem e qualquer signo baseado numa qualidade do objeto representado, por exemplo, um cheiro ou uma textura.

E por fim, o símbolo que representa o simbólico algo de modo geral, que seria uma espécie de modelo, por exemplo; a figura do presidente como símbolo da institucionalidade de uma democracia. O símbolo é produzido voluntariamente, o objeto é aquilo do real que eu quero representar, assim temos o objeto, o símbolo e o interpretante que seria o que é revelado pelo objeto, ou seja, o signo que se produz em um discurso. De acordo com Andacht (2005), o próprio do símbolo é ser geral, e segundo Peirce o geral é real, ele não depende apenas da experiência, mas também de algo exterior que não é possível negar nem controlar, qual seja, o real.

Todos os signos revelam algo do objeto, mas eles não são puros, pois manifestam-se misturados e definem-se como qualitativo, factual e quantitativo.

Além disso o signo também pode ser utilizado como forma de confundir propositalmente o leitor/espectador ao apresentá-los com duplo sentido, sendo que sempre interpretamos o que é representado, mas este representado pode ser um engano.

Ao longo da história do cinema, os cineastas desenvolveram de forma diversa a *mise-en-scène* a partir do seu estilo visual, as formas como os signos são dispostos afetam a sua interpretação e conseqüentemente a encenação, nossa proposta no presente artigo é apontar a utilização do signo com o intuito de confundir propositalmente o espectador.

A metodologia se apoia em como os signos são apresentados, visto que como apresento o signo pode causar interpretações diferentes. Um conceito lançado em um momento é aprofundado, detalhado ou retificado mais tarde. Esse é o caso da especificação do objeto em objeto dinâmico (a coisa representada, substituída na

representação) e objeto imediato (a representação do objeto dinâmico no signo); e do interpretante em interpretante dinâmico (o que o signo produz de fato na mente do intérprete), interpretante imediato (o que o signo está potencialmente apto a representar na mente do intérprete) e interpretante final (o efeito final – e irrealizável – produzido por todos os interpretantes dinâmicos que pudessem ser acionados pelo signo). O material de objeto de análise é uma sequência do filme *Bardo, falsa crônica de algumas verdades*, sob o ponto de vista da encenação alicerçada na semiótica e na técnica cinematográfica como parte do processo criativo fílmico e conseqüentemente no estilo visual do cineasta.

### Conceitos sobre os elementos da análise fílmica

Acredito que de acordo com os elementos estéticos selecionados para a encenação de um filme teremos diferentes resultados, não apenas cinestésicos, mas também na forma como ele será pensado, dependendo do grau de transparência e opacidade (Xavier, 2005) ou movimento<sup>4</sup> e tempo<sup>5</sup> (Deleuze, 1990), adotados.

De acordo com Aumont (2006), dentro da linguagem cinematográfica existem diversas teorias do cinema, as quais podem ser analisadas com algumas abordagens específicas e uma delas seria sob o ponto de vista estético. “A estética abrange a reflexão sobre os fenômenos de significação considerados como fenômenos artísticos. A estética do cinema é, portanto, o estudo do cinema como arte, o estudo dos filmes como mensagens artísticas” (Aumont, 2006, p. 15).

Estas mensagens artísticas são desenvolvidas dentro da encenação, ou seja, da *mise-en-scène*. Segundo Bordwell (2008), poucos termos da estética do filme são tão

---

<sup>4</sup> A imagem cinematográfica aparece, de saída, como radicalmente nova, pois ela está em movimento; é essa ideia de uma imagem fundamentalmente diferente das outras imagens, porque ela possui uma qualidade que a diferencia. A partir desta premissa Gilles Deleuze (1983) distingue diversas variedades de imagem-movimento, que são encontradas, segundo distribuições variáveis, nas diversas tendências do cinema clássico; assim, a noção de imagem-movimento tem valor não apenas teórico, mas histórico (Aumont; Marie, 2003, p.163).

<sup>5</sup> Neologismo proposto por Gilles Deleuze (1985) para designar a imagem fílmica do Pós-classicismo (a partir de Ozu, do Neo-Realismo, de Welles ou da *Nouvelle Vague*). Para Deleuze, essa nova imagem traduz uma crise, uma “ruptura dos vínculos sensorio-motores”, ao mesmo tempo que a preocupação de explorar, diretamente, o *tempo*, para além do movimento unicamente, que antes definiria a imagem de filme. Uma noção importante é a da imagem-cristal, que dá conta do caráter essencial do cinema pós-guerra, o presente não é o único tempo do cinema, o tempo não é mais representado como uma cronologia: ele é, de certa forma, dado a *ver* (Aumont; Marie, 2003, p.164).

ecléticos como o elemento *mise-en-scène*. Na língua francesa significa o que em inglês é chamado de *direction* (direção), de acordo com Bordwell, as suas origens estão no teatro. *Mettre-en-scène* é “montar a ação no palco”, a qual é composta da direção da interpretação dos atores, iluminação, cenário, figurino, marcação cênica, trilha sonora entre outros. “A *mise-en-scène* compreende todos os aspectos da filmagem sob a direção do cineasta: a interpretação, o enquadramento, a iluminação, o posicionamento da câmera” (Bordwell, 2008, p. 33).

A estética que segue a essência do real é conhecida também como transparência, termo utilizado por vários pesquisadores e teóricos. De acordo com Aumont (2006) a transparência no cinema adota uma montagem com uma representação pautada em uma sucessão de unidades fílmicas descontínuas que são mascaradas e geram uma estética particular e dominante no cinema, a qual se pretende exibir os eventos representados ao mesmo tempo em que não deixa ver a si mesmo.

Bazin (2006) define esse tipo de cinema, que se preocupa ao máximo com a criação da ilusão, da seguinte maneira:

Seja qual for o filme, seu objetivo é nos dar a ilusão de estarmos assistindo a acontecimentos reais desenrolando-se à nossa frente como na realidade cotidiana. Mas essa ilusão encerra uma trapaça essencial, pois a realidade existe num espaço contínuo, com a tela nos apresentando efetivamente uma sucessão de pequenos fragmentos chamados “planos”, cuja escolha, ordem e duração constituem precisamente o que se chama “decupagem” do filme. Se tentarmos, por um esforço de atenção voluntária, perceber as rupturas impostas pela câmera ao desenrolar contínuo do acontecimento representado, e de fato compreender por que são naturalmente insensíveis para nós, veremos na realidade que a toleramos porque, ainda assim, deixam subsistir em nós a impressão de uma realidade contínua e homogênea (BAZIN, 2006, p. 89).

De acordo com Bordwell (2008) Bazin elaborou um sistema de estética fundado nas propriedades fotográficas do cinema num tempo e espaço contínuos, seus estudos realizados entre 1940 e 1950, se debruçaram principalmente nas técnicas do plano - sequência, movimento de câmera e a composição em profundidade de campo, todos pensados em gerar uma maior ilusão da realidade. Mas com o passar do tempo essas técnicas também irão servir outras estéticas, que pretendem não apenas suscitar a ilusão, mas sim criar um distanciamento através de um estranhamento.

Outra forma de análise estética a partir dos elementos cinematográficos é através do estudo do que está no campo e o fora de campo, ou fora do quadro conforme nos apresenta Aumont (2006), dentro do que ele define como instância narrativa “real” é o que, em geral, permanece fora do quadro, isso quando se trata sobre o filme narrativo clássico. “Nesse tipo de filme, de fato, ela tende a apagar ao máximo (sem jamais conseguir totalmente), na imagem e na trilha sonora, qualquer marca de sua existência: ela só é detectável como princípio de organização” (Aumont, 2006, p. 112).

Quando se evidencia a instância narrativa de modo a revelar ou assinalar a sua mecânica, é criado um efeito de distanciamento, que objetiva gerar a quebra da transparência. Essa prática pode ser realizada de inúmeras maneiras, um dos exemplos citados por (Aumont, 2006) é do filme *Rashomon*, de Akira Kurosawa (1950), em que três personagens diferentes encenam a mesma história. O oposto do termo transparência é denominado por alguns teóricos, entres eles Xavier (2005), como opacidade.

É importante ressaltar que o cinema classificado de opacidade se utiliza também da transparência em sua encenação, muitas vezes estas vertentes se intercalam, se confundem ou até se complementam.

Com isso é perceptível que o estudo de uma obra cinematográfica é feita de diversas maneiras, neste artigo farei a partir do enquadramento e dos elementos que compõem a encenação. De acordo com Deleuze (1983), o enquadramento determina um sistema fechado, que abarca tudo o que está presente na imagem; cenários, personagens, acessórios. “O quadro constitui, portanto, um conjunto que tem um grande número de partes, isto é, de elementos que entram, eles próprios, em subconjuntos. Podemos operar nele uma redução. Evidentemente, as próprias partes são também imagem” (Deleuze, 1983, p. 22).

É possível fazer recortes dentro de um enquadramento para analisar a encenação, por exemplo; quando um enquadramento possui profundidade de campo com uma cena secundária que aparece na frente enquanto a principal aparece ao fundo, ou ainda segundo Deleuze, em alguns casos nem se pode mais fazer diferença entre a cena principal e a secundária. O autor também assinala outro ponto que pode caracterizar uma imagem apoiado em duas tendências — a saturação ou a rarefação.

De acordo com Deleuze (1983) a profundidade de campo seria um exemplo de saturação com a multiplicação de dados independentes.

Em contrapartida, imagens rarefeitas são produzidas ou quando a tônica é colocada sobre um único objeto ou quando o conjunto é esvaziado de certos subconjuntos. Ainda de acordo com Deleuze “O máximo de rarefação pode ser atingido com o conjunto vazio, quando a tela fica inteiramente negra ou branca” (Deleuze, 1983, p. 22).

### **O filme *Bardo, falsa crônica de algumas verdades* e a *mise-en-scène* em camadas**

No filme *Bardo, falsa crônica de algumas verdades*, dentro do conceito definido por Deleuze sobre saturação e rarefação, a maioria das cenas são saturadas com uma *mise-en-scène* que transita entre encenações teatralizadas e cinematográficas.

Essa transição possibilita aproximações e afastamentos que geram um cinema reflexivo a partir de signos que são exibidos propositalmente com a função de confundir o espectador, ou ainda são construídos dentro de uma *mise-en-scène* que eu chamo de camadas, as quais vão sendo reveladas ao longo de seu processo de criação.

Cada camada pertence a uma cena que possui uma informação narrativa que é construída dentro de diferentes linguagens, quais sejam; a teatral, cinematográfica ou fotográfica. Seu gênero também se altera, geralmente eles transitam entre o surreal, real e hiper-realidade<sup>6</sup>.

Essas camadas podem ser percebidas quando a *mise-en-scène* é desconstruída ao longo do processo do filme, seja pela alteração da linguagem (teatral ou cinematográfica) ou gênero (surreal ou real) presentes na encenação da mesma cena.

Os signos são emitidos no filme *Bardo – falsa crônica de algumas verdades* com o intuito de confundir ou embaralhar a narração e por consequência a sua interpretação. Assim essa *mise-en-scène* em camadas potencializa a encenação e gera estéticas diferenciadas.

Um exemplo desse tipo de encenação é percebido no *corpus* do presente trabalho em uma cena em particular onde o protagonista encontra uma pilha de corpos dispostos em forma de uma pirâmide, que supostamente seria o resultado de um genocídio.

---

<sup>6</sup> Jean Baudrillard aborda também o conceito de hiper-realidade e suas implicações na perda do referencial por parte da humanidade, através de modelos, de uma realidade sem origem nela mesma. Existem vários estágios de simulacro de acordo com Baudrillard, o último estágio seria a hiper-realidade, em que são múltiplos os canais que intensificam através de cores e formas a realidade, a qual nos é vendida como real, a televisão, internet e outros meios de comunicação, incentivando o consumo através da espetacularização (Baudrillard, 1991).

**Figura 1** – Cena com os corpos empilhados em forma de pirâmide. (*Bardo – falsa crônica de algumas verdades*, 2022, de Alejandro González Iñárritu)



Fonte: Netflix

A figura 1 representa a imagem de uma cena do filme *Bardo*, ao analisarmos o trecho entre 01h44min51s e 01h45min22s, pode-se constatar que a princípio ele causa um choque que gera na maioria das pessoas um certo mal-estar, no decorrer da encenação, exemplificada na figura 2 (entre 01h45min23s e 01h46min24s), o protagonista começa a escalar a pilha de corpos, o que de certa forma intensifica a sensação de desconforto.

**Figura 2** – Cena que o protagonista escala a pilha de corpos. (*Bardo – falsa crônica de algumas verdades*, 2022, de Alejandro González Iñárritu)



Fonte: Netflix.

Mas em sua subida, supostamente, o ator pisa sem querer em um dos figurantes, como se pode verificar na figura 3.

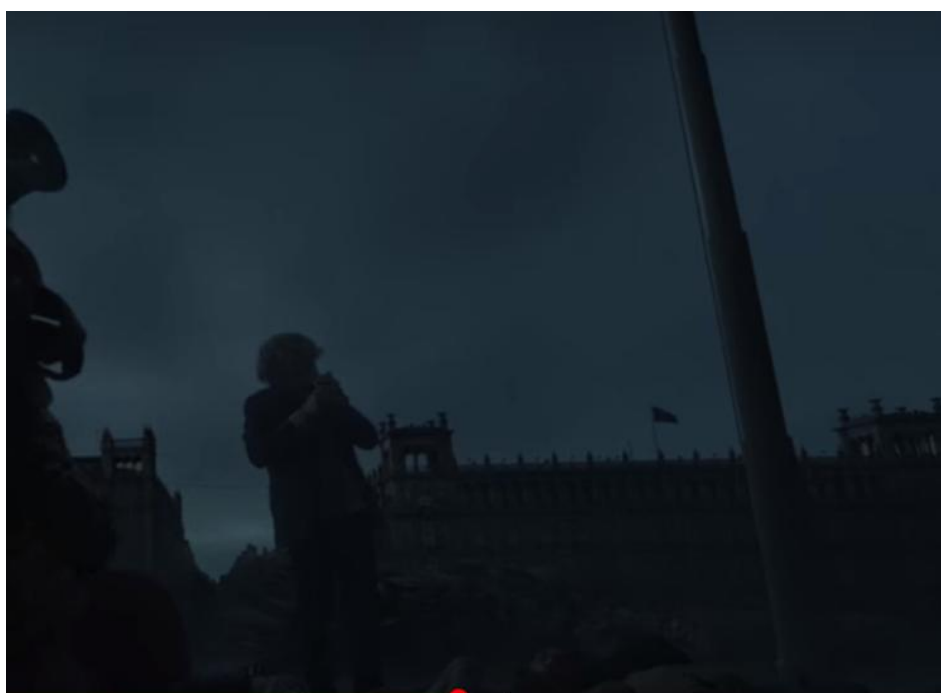
**Figura 3** – Cena que o protagonista chega ao topo da pilha de corpos. (*Bardo – falsa crônica de algumas verdades*, 2022, de Alejandro González Iñárritu)



Fonte: Netflix

Ao chegar ao topo da pilha o protagonista acende um cigarro e derruba, “acidentalmente” brasas de cigarro que queimam um dos figurantes (entre 01h46min24s e 01h46min34s).

**Figura 4** – Cena que o protagonista acende um cigarro quando termina de subir a pilha de corpos. (*Bardo – falsa crônica de algumas verdades*, 2022, de Alejandro González Iñárritu)

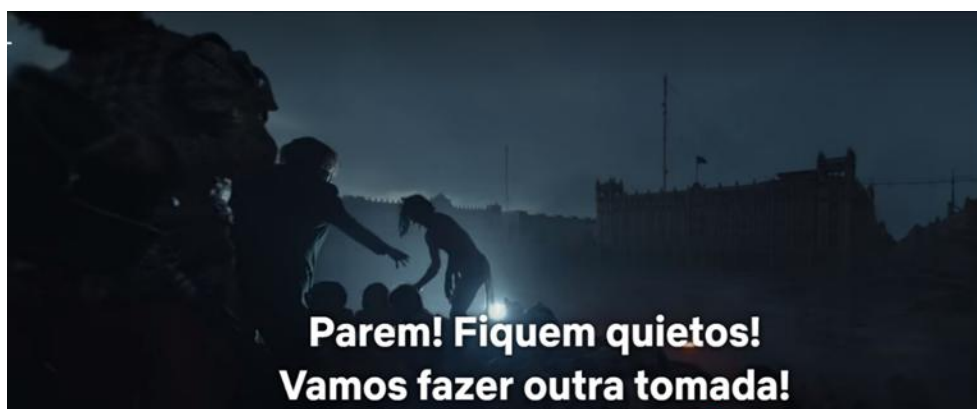


Fonte: Netflix

Ao sentir a brasa caindo em seu corpo o figurante que estava representando um cadáver se levanta durante a filmagem, a ação é seguida por outros figurantes que também reclamam que foram pisados ou brasas de cigarro foram derrubadas em cima deles, como demonstra a figura 4 (entre 01h46min54s e 01h49min39s).

Essa confusão e interrupção da encenação deixa o diretor atônito e ele começa a dar comandos para os figurantes permanecerem em suas marcações cênicas, mas o cineasta não é atendido em sua solicitação como demonstra a figura 5 (entre 01h49min49s e 01h50min15s), os figurantes continuam a reclamar que foram queimados com as brasas do cigarro e continuam a se levantar, inclusive um atende o celular e começa a falar no telefone.

**Figura 5** – Cena que o diretor orienta os figurantes para permanecerem em suas marcações. (*Bardo – falsa crônica de algumas verdades*, 2022, de Alejandro González Iñárritu)



Fonte: Netflix

Ocorre uma quebra na encenação através de um falso símbolo, pois parece que o que está sendo representado, dentro dos conceitos de Peirce, se enquadraria em um índice, ou seja, que o ator derrubou as brasas do cigarro sem intenção de fazê-lo, algo que foge de seu controle e com isso os atores indignados se levantam e interrompem a filmagem. Mas fica claro que tudo foi previamente combinado e que estamos a frente de uma representação simbólica organizada e planejada com o fim de confundir propositalmente o espectador.

Do ponto de vista estético, a irrupção aparentemente real, factual, mas encenada do signo indicial, qual seja, das queixas pelo “acidente” do cigarro, ou por ter sido pisado

pelo protagonista, abordam uma encenação teatralizada de forma a revelar o seu dispositivo, seguindo os preceitos de *mise-en-scène* de Bertolt Brecht.

Bertolt Brecht, criou o “efeito de estranhamento”<sup>7</sup> (*Verfremdungseffekt*, em alemão). Trata-se de um modo chocante de quebrar a ilusão da quarta parede<sup>8</sup>. Isso pode ser feito de várias maneiras, por exemplo quando o ator olha diretamente para o público no teatro, ou câmera no caso do cinema, ou ainda quando os dispositivos da encenação são propositalmente revelados.

De acordo com Aumont (2003) o termo mais próximo da tradução de *verfremdungseffekt* seria distanciamento no lugar de estranhamento. Dentro deste conceito de encenação a obra deve salientar elementos do dispositivo que frisam e lembram seu caráter artificial; trata-se com isso de evitar qualquer adesão, julgada ilusória pelo teórico teatral Bertolt Brecht.

Uma singularidade do teatro Brechtiano é a utilização de *songs* (canções) como forma de distanciamento, que segundo Roubine (1998), rompe a continuidade da ação e a identificação com o personagem. “Ruptura, em primeiro lugar, entre o personagem e o ator: o *song* é cantado pelo ator, ““de frente para o público””, e o personagem que esse ator encarna é provisoriamente relegado a um segundo plano” (Roubine, 1998, p. 66). É importante destacar que o personagem não é anulado, o ator ainda se assemelha a ele, mas fica, segundo Roubine, *suspense na* interpretação, visto que o ator narra sobre o personagem interpretado, geralmente de forma irônica ou crítica.

Esse tipo de encenação faz com que o público perceba que o personagem não é real e sim uma simulação, o que causa um distanciamento que gera uma opacidade e dependendo como ela é aplicada também pode proporcionar uma alteração na camada da narrativa, como acontece no filme *Bardo, falsa crônica de algumas verdades* na sequência analisada aqui.

---

<sup>7</sup> Para Brecht, o distanciamento não é apenas um ato estético, mas, sim político: o efeito de estranhamento não se prende a uma nova percepção ou a um efeito cômico, mas a uma desalienação ideológica [...]. O distanciamento faz a obra de arte passar do plano do seu procedimento estético ao da responsabilidade ideológica da arte (Pavis, 2001, p. 106).

<sup>8</sup> A quarta parede é uma parede imaginária invisível que se estende ao longo da frente do palco, separando os atores do público. Os atores interagem entre si como se estivessem a sós no espaço do teatro mesmo estando à vista do público, este recurso também está presente no cinema, onde os atores atuam como se a câmera não estivesse presente, diferente por exemplo de um jornalista que olha diretamente para a câmera (Pavis, 2001).

Devido a forma como a *mise-en-scène* foi estruturada fica a pergunta inicial, a qual camada do filme a sequência da pirâmide de corpos faz parte? Pois já não pertence à camada ficcional do universo do protagonista. O signo é representado dentro de uma estrutura que altera e/ou confunde a interpretação, já não vemos mais os figurantes como vítimas de um genocídio dispostos em cima de uma pilha de corpos, o que está sendo exibido agora são os *atores* e não mais os personagens que até então estavam interpretando vítimas de um genocídio.

Com isso o filme entra em outra camada da encenação, visto que ainda existe interpretação do ator, mas dentro de outro nível da narrativa fílmica, em que a recepção se altera, as cenas que causam no início um horror ao espectador, revela uma composição composta de figurantes distribuídos em não mais uma pirâmide e sim uma escada que simula ser um objeto que não é o real que até então estava sendo representado, com isso ocorre uma quebra da ilusão e /ou imersão do espectador na narrativa fílmica que aponto aqui como sendo pertencente a camada dois do filme, ou seja, o surreal do mundo ficcional do protagonista.

**Figura 6** – Cena que os figurantes levantam e o dispositivo da encenação é revelado. (*Bardo – falsa crônica de algumas verdades*, 2022, de Alejandro González Iñárritu)



Fonte: Netflix

Ao revelar o dispositivo da encenação, como pode ser visto na figura 6 (entre 01h5040min54s e 01h51min30s), o diretor suscita novas interpretações e uma estética não realista que contrasta com a primeira visão e diegese das cenas anteriores, essa *mise-en-scène* proporciona diferentes percepções e conseqüentemente gera um cinema reflexivo.

Mas isso só é possível graças a forma como o cineasta apresenta os signos e como eles são representados e interpretados.

De acordo com Andacht (2016), dentro dos conceitos semióticos de Peirce, “Podemos interpretar erradamente os signos e alguém pode nos enganar intencionalmente com signos que ele sabe que não são os que representam corretamente o real” (Andacht, 2016, p. 13).

Em *Bardo, falsa crônica de algumas verdades* não se trata de definir o que é real dentro dos padrões de um documentário ou da comunicação ficção, mas sim o que é real dentro do ficcional dos personagens ou ainda a qual camada pertence à encenação.

Outra peculiaridade do cineasta de *Bardo* é a revelação dos dispositivos da *mise-en-scène*, as quais no cinema narrativo hegemônico são geralmente ocultos do público. Além disso, Iñárritu alterna a encenação, em que em algumas cenas o seu filme segue uma interpretação naturalista/realista em outras surrealista, muitas delas são tratadas de forma irônica, mas no geral a sua obra aborda um cinema reflexivo<sup>9</sup>, em que em alguns momentos vemos o filme de dentro e em outros somos propositalmente afastados como se o cineasta mexicano quisesse mostrar uma perspectiva vista de fora com o intuito de gerar uma reflexão sobre temas polêmicos e também caros aos seus conterrâneos.

Ao optar por encenações propositalmente ditas não realistas dentro dos moldes convencionais da linha de encenação o filme pode causar ou não um afastamento, visto que dependendo do tipo da encenação ela é passível, mesmo sendo fora dos padrões hegemônicos cinematográficos, de suscitar uma forte carga ilusória, além de se manter sempre dentro da mesma camada narrativa durante toda a exibição da história.

Já o filme *Bardo* percorre diferentes camadas através da *mise-en-scène*, sendo que a camada 1 é composta pelo real do personagem que se apoia na encenação transparente, a segunda é construída com elementos não convencionais ao mundo real, em que a *mise-en-scène* a partir de cenários, adereços, iluminação e disposição de corpos dos atores é feita de forma surreal e a terceira camada é quando o diretor revela o dispositivo e entra para a camada que eu denomino de hiper simulação, dentro do conceito de simulacro<sup>10</sup>,

---

<sup>9</sup> Aqui utilizamos como base os conceitos de Deleuze, o qual aponta que o que força o pensar, ou seja, a reflexão é o choque, o inusitado que o cinema pode gerar e não apenas o pensar lógico comumente presente na encenação. O filme, através do choque, pode gerar a capacidade da reflexão e potencializar com isso a linguagem cinematográfica (Deleuze, 1990, p189 -190).

<sup>10</sup> Junto com o contemporâneo e o pós-modernismo temos a era do simulacro, termo desenvolvido pelo filósofo francês Jean Baudrillard (1929-2007). Segundo o autor, a realidade deixou de existir, e passamos a viver a sua representação, difundida, na sociedade pós-moderna, pela mídia. Os símbolos têm mais peso e mais força do que a própria realidade. Desse fenômeno surgem os "simulacros", simulações malfeitas do real que, contraditoriamente, são mais atraentes ao espectador do que o próprio objeto reproduzido (Baudrillard, 1991).

pois o referente não é o que está sendo representado, ao mesmo tempo que não pertence ao universo ficcional “real” do personagem.

### Considerações finais

O presente trabalho apontou, a partir da análise do filme *Bardo – falsa crônica de algumas verdades* (2022) do cineasta mexicano Alejandro González Iñárritu, elementos da encenação fílmica que podem vir a potencializar a estética cinematográfica.

A partir de uma breve introdução sobre os conceitos de signos pudemos entender alguns elementos principais da semiótica a partir de sua tríade: índice; ícone; símbolo e como eles podem ser utilizados com o propósito de gerar uma falsa diegese cinematográfica e com isso proporcionar novas estéticas artísticas que potencializam a *mise-en-scène* cinematográfica. Essa potência ou expansão da encenação pode se apresentar de maneiras diversas; mas proporciona, além de novas experiências artísticas, um afastamento do espectador frente ao que está sendo representado e com isso gerar um cinema reflexivo.

Foi percebida no *corpus* uma encenação teatralizada que segue os preceitos de *mise-en-scène* de Bertolt Brecht, conhecido como “efeito de estranhamento” que possui o intuito de quebrar a ilusão da quarta parede. O objetivo desta escolha de elementos de encenação fílmica possui o intuito de não apenas gerar um cinema de entretenimento, mas também de suscitar uma reflexão sobre temas sociais caros aos seus realizadores.

Acredito que a *mise-en-scène* realizada através de uma falsa diegese gera uma encenação que denomino de camadas e proporciona uma estética que potencializa a linguagem cinematográfica, como a identificada no filme *Bardo-falsa crônica de algumas verdades*, a qual possui elementos peculiares, originários na escolha da encenação e processo criativo do cineasta mexicano González Iñárritu ao trabalhar de forma inusitada com os signos presentes em seu filme e criar um estilo visual próprio do diretor.

### Referências

ANDACHT, Fernando. **A síndrome de Prometeu:** um obstáculo no desenvolvimento do campo da comunicação. Intexto. Porto Alegre: UFRGS, v.2, n.13, p.1-25,

julho/dezembro 2005. Disponível em (<https://seer.ufrgs.br/index.php/intexto/article/view/4207/4469>). Acesso em: 06 de janeiro/2024.

ANDACHT, Fernando. **Signos mesmerizadores no documentário de E. Coutinho: uma visão não dualista.** Perspectiva na Comunicação Audiovisual, publicidade e redes sociais. São Paulo: Pimenta Editorial, 2016.pp 10-26. (disponível em: <http://www.pimentacultural.com/#!/perspectivas-na-comunicacao/c1rw7>). Acesso em: 05 de janeiro/2024.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema.** Campinas, SP. Editora: Papirus, 2003.

AUMONT, Jacques. **A estética do filme.** Campinas. Editora: Papirus, 2006.

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

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e Simulação.** Lisboa: Antropos, 1991.

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

BAZIN, André. **Orson Welles.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema.** São Paulo: Editora Brasiliense, 2004.

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento.** São Paulo: Brasiliense, 1983.

DELEUZE, Gilles. **A imagem tempo - cinema 2.** São Paulo. Editora: Brasiliense, 1990.

BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). **Teoria contemporânea de cinema.** São Paulo: SENAC, 2004. v.2.

BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema.** Campinas. Editora: Papirus, 2008.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro.** São Paulo: Perspectiva, 2001.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica.** São Paulo: Perspectiva, 2005.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

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

### Filmografia

**BARDO** – falsa crônica de algumas verdades. Direção: Alejandro González Iñárritu. México, 2022. (Duração: 159 min.), son., color.