

**Resenha**

**A mise en scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo**

(Oliveira Jr, Luiz Carlos. Campinas, SP: Papirus, 2013. [Coleção campo Imagético])

Odécio ANTONIO JUNIOR<sup>1</sup>

Afinal o que é *mise-en-scène* no cinema? O livro *A mise en scène no cinema: Do Clássico ao cinema de fluxo* do professor e pesquisador de cinema, Luiz Carlos Oliveira Junior, nos oferece uma luz para esse conceito complexo. Para nos localizar e construir seu argumento o autor perpassa pela história teoria da estética no cinema, desde seus primórdios até as produções cinematográficas recentes. Um subcampo de estudo específico ingresso nos campos da Ciência e da Arte. Endereçado a pesquisadores e cinéfilos a obra adentra no debate acerca do cinema contemporâneo e da produção científica acadêmica sobre o audiovisual.

A escolha semântica e semiológica do título diz muito da linguagem metalinguística do autor e como discorre sobre suas hipóteses. Porque *mise en scène* sem sua habitual separação por hífen, do original francês, estaria no título e em todo livro?

A concepção de *mise-en-scène* é herdada das artes cênicas e aparece no primeiro cinema, também chamado de cinema de atrações, e está na raiz deste meio. Como se desamarrasse o conceito, Luiz lapida seu modo clássico, revela a sua quintessência, demonstra a crise que ele passa durante a modernidade, apresenta a fase predominantemente de seu maneirismo artístico e chega a sua desconstrução com o cinema de fluxo do século XXI. Para tanto, nos propõe se desvencilhar da *scène* e do hífen. Diametralmente, sua análise aproxima o conceito da língua portuguesa, do leitor menos especializado e dos estudos de cientistas e cinéfilos sobre o tema.

O autor, um aplicado aluno de Ismail Xavier, realizou seu pós-doutoramento sobre o cinema do cineasta de Hou-Hisiao-hsien e dialoga neste texto com Jaques Almont, David Bordwel, Stéphane Delorme, Stéphane Bouquet, estando gabaritado para

---

<sup>1</sup> Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação - PPGC/UFPB.  
E-mail: odecioa@gmail.com

a discussão sobre a *mise-en-scène* e o fluxo no cinema contemporâneo. Diante de tamanha envergadura teórica ressuscita e retoma um termo, que mesmo ausente, sempre esteve presente no debate sobre essa arte.

A obra, que possui duzentas e dezesseis páginas, busca desvendar os caminhos da *mise-en-scène* no cinema dividindo-se em duas partes e conclusão. A primeira parte é intitulada de ‘Tudo está na *mise en scène*’ e se subdivide em três tópicos. O primeiro deles, chamado de ‘Um termo importado das artes cênicas’. Apresenta a adjacência surgida no teatro moderno na França em 1820 como um conceito análogo ao correspondente *metteur-en-scène*, o encenador, aquele que coloca em cena, o coordenador da *mise-en-scène*. O *mettre-en-scène*, como afirma Ismail Xavier, é aquele que monta a ação no palco e isso implica dirigir a interpretação, a iluminação, o cenário, o figurino etc. E se no teatro encenar é por em cena, no cinema, tudo reporta ao quadro e ao plano em sentido vasto. Leva em conta a duração, o movimento, o foco, a reconfiguração permanente de enquadramento. Por meio desse quadro a *mise-en-scène* cinematográfica se faz não apenas uma colocação em cena, mas acima de tudo, um olhar sobre o mundo.

O segundo tópico da primeira parte se chama ‘Lapidando o conceito’. Neste, o autor desvela a carga de complexidade presente neste termo estético polivalente para a construção de um filme e nos apresenta os primeiros autores que o discutem. Inicia com a terminologia de André Gaudreault, que o distingue três níveis de intervenção no campo de atuação cinematográfica: *mise-en-scène*, a *mise-en-cadre* e *mise-en-chaine*. Seguidamente nos apresenta Jaques Aumont que analisa o conceito chave do livro exercido pelo *metteur-en-scène* em dois eixos. O primeiro se lastra no termo realizador, este que erigi o que está escrito sobre a superfície plana, movimenta do horizontal (papel) para o vertical (cena), passando da virtualidade à realização. O segundo eixo destaca o autor, indivíduo plenamente consciente das operações artísticas que articula. Para este último, o filme se legitimaria, enquanto obra de arte, por meio da assinatura do artista, no uso da grande ferramenta do autor, se não a única, a *mise-en-scène*. Por fim, nos demonstra o olhar de Kuyper, que diz que ao praticar a *mise-en-scène*, o cineasta, o *metteur-en-scène*, deveria explorar ao máximo todas as possibilidades do cinema, de um texto, de um ator, de um cenário, de uma luz, de uma passagem natural.

No terceiro tópico do primeiro capítulo, nomeado de ‘Quintessência da *mise en scène*’, o autor se atém ao acirramento teórico em torno do termo com o surgimento da revista *Cahiers de Cinéma*, em 1951. Esta publicação, que inicia sua longa trajetória no pensamento sobre o cinema, possui um lugar estratégico atrelado à política dos autores e usa como pilares conceituais de reflexões; o realismo, a *mise-en-scène* e a montagem. Luiz nos informa sobre os dois grupos de críticos que emergem desse ambiente: os hitchcock-hawkisianos, comandados por Rivette e os mac-mahonianos liderados por Michel Mourlet, fundador das premissas do segundo grupo. Os primeiros defensores de alguns autores hollywoodianos e os segundos em uma posição clara contra a roteirocracia. Neste tópico ainda nos apresenta os posicionamentos de outros autores como Eric Rohmer, que embasa seu pensamento nas premissas de André Bazin sobre o realismo e vê o cinema como arte de olhar onde o elemento essencial é o espaço, Michel Mourlet, autor da frase “Tudo está na *mise en scène*”, que apresenta um sistema estético, normativo hegeliano para pensar o cinema e por último o autor-realizador que foi uma unanimidade entre os dois grupos de críticos, Otto Preminger.

O segundo capítulo é intitulado de ‘Onde está a *mise en scène*’ sendo dividido em quatro tópicos. O primeiro tópico é denominado de ‘A crise da *mise en scène* no cinema moderno’. Neste, o autor evidencia a ideia de uma ordenação das aparências, ou de um arranjo significativo dos espaços e das durações, que embasava a *mise en scène* clássica e está excluída dessa estética moderna. Aponta a tendência de fazer filmes “ultraencidos” por alguns cineastas, e outros, ao contrário, que recusam a composição excessiva da câmera, recuperando o olhar imediato das coisas. Neste tópico ainda discorre na análise sobre cineastas importantes. Maurice Pialat, que constrói uma estética calcada na apreensão de uma verdade que só pode aparecer durante a filmagem, no corpo a corpo com a realidade e os atores, Jean Eustache, que esvazia a *mise-en-scène* de qualquer virtuosismo, assumindo-se não como um cineasta da imagem, mas do plano, Philippe Garrel que propõe um retorno à fotogenia como segredo da arte cinematográfica se afastando da *mise-en-scène* e Straub-Huillet que está preocupado em apontar a dialética do presente, propondo um processo de elaboração da cena onde a decupagem é o verdadeiro jogo de xadrez entre a ação e o diálogo, fundado em um objetivo de cunho brechtiano.

O segundo tópico do segundo capítulo se chama ‘Do maneirismo ao fim da *mise en scène*’ é onde Luiz desenvolve suas maiores contribuições nas reflexões acerca a reinvenção do termo no chamado cinema de fluxo. Primeiro relata sobre a transição do cinema clássico para o moderno e do estabelecimento do maneirismo. Este último, notabilizado por construções rebuscadas, enquadramentos labirínticos, referências à história da arte e de dispositivos ópticos elaborados. Para o autor, o cinema de fluxo seria ao mesmo tempo a decorrência natural deste maneirismo e a sua antítese, abarcando um conjunto de filmes que surgem após sinais mais evidentes de seu esgotamento, em torno de meados da década de 1990. Um tipo de cinema que não exige do espectador nenhum conhecimento prévio, nenhuma consciência sobre a história das formas do cinema.

Para explicar como o maneirismo desemboca no fluxo, Luiz, mergulha primeiro no método, nos apresentando alguns, como o *plano tableau*, que se aproxima da pintura, seja pela citação direta de um quadro ou de um plano rodado em determinado momento da história do cinema. Afirma que este plano é causador de um efeito de hipostasia do fluxo narrativo, é um plano anarrativo. Este seria um novo modo suspenso da *mise-en-scène*, que se constrói pela captura de toda forma de movimento do presente no mundo. Ainda nesse tópico reflete sobre a pedagogia de um olhar, onde o filme-conceito se torna filme-dispositivo, por meio da incorporação do fora de campo. Exemplifica as ambiências com o cinema de Hou-Hisiao-hsien, “um cineasta que abandona a *mise en scène* para se tornar um instalador de ambiências ou de provocador/intensificador de realidades”. Luiz se pergunta se chegamos o fim do conceito e nos propõe uma nova abordagem.

A terceira parte do segundo capítulo, “A matéria, a energia, o movimento” o autor nos revela um estudo sobre os conceitos de impulso-matéria, impulso-forma e impulso-lúdico, para dar conta do cinema sensível de Claire Denis e Philippe Grandrieux. Afirma que a *mise-en-scène* se troca por um trabalho de imagens e abandona as raízes teatrais. Retoma a discussão sobre o barroco e propõe que este momento novo, o cinema de fluxo, seria o genuíno barroco do cinema. Apresenta a dicotomia entre a cor e o desenho de Bouquet para desvendar esse barroco, onde a primeira, que escapa a ciência reflexiva, seria regida pela estética do fluxo e a segunda pode ser descrita em termos de harmonia, de imitação e de invenção, sendo regida pela

estética do plano. Argumenta, ainda, sobre a diluição do drama, o “ex-isto” no cinema, o cinema de inércia e do simulacro, analisando filmes de Gus Van Sant, Cao Guimarães, Karim Aïnouz e Marcelo Gomes.

No quarto e último tópico, “O olhar, o quadro, a cena”, Luiz busca enquadrar o cinema como uma ‘interpelação de aparências fugidias’, adentrando a fundo na teoria. Retoma o pensamento do cinema dos irmãos *Lumiere* para interpretar o cinema do *plano-olhar*. Aqui novamente exemplifica seus pressupostos com a análise fílmica de cineastas contemporâneos.

Na conclusão o autor afirma que se um dia a *mise-en-scène* foi à ordem necessária para contemplar o caos, no seu olhar clássico, hoje ela se abdicara da ordem e mergulhara diretamente no caos das matérias, adotando a entropia como sua medida. Não mais localizável em determinados cinemas contemporâneos, está fora do mapa, pois é o próprio. Assegura também que esta não se trata de uma definição conclusiva, sendo apenas uma ideia que pode provocar outras.

O livro apresenta uma análise de inúmeros filmes, aproximando e convidando o leitor a assistir diversos títulos. Aqui, no nosso entendimento, está uma lacuna do livro. A ausência de um catálogo com a filmografia citada e analisada dificulta o leitor/pesquisador na corrida para acompanhar e dialogar com o autor.

Para encerrar, gostaríamos de exaltar a linguagem rebuscada e requintada de Luiz Carlos Oliveira Jr, flanando pelos campos, do cinema, da ciência, da crítica e da história com a sapiência de um passadouro no diálogo com a vanguarda. Esta obra é uma grande contribuição para o cenário internacional da teoria do cinema e mais um tijolo colocado na construção do pensamento científico. Ao percorrer o campo simbólico derivado da crítica e decodificar a linguagem cinematográfica ela abre espaço para novos estudos.