

A encenação cinematográfica sob duas perspectivas

Cristiano Figueira Canguçu¹

AUMONT, Jacques. **O cinema e a encenação**. Tradução Pedro Elói Duarte. Lisboa: Texto & Grafia, 2008.

BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema**. Tradução Maria Luiza Machado Jatobá. Campinas: Papirus, 2008.

Uma das características do campo dos estudos em cinema na última década tem sido a retomada de interesse por seus aspectos plásticos, preteridos desde o fim da década de 1960 em relação a outros problemas de pesquisa. Considerando elucidado o problema da forma (e a insistência nele como “formalismo”), a maior parte das pesquisas na área voltou-se para questões diversas, como a construção da ideologia, a representação de identidades, o papel do inconsciente e a natureza da ficção.

Não obstante a relevância desses temas, a importância de se continuar a investigação dos elementos fílmicos formais tem sido demonstrada por pesquisadores de variados *backgrounds*. Publicações recentes dos anglo-americanos David Bordwell, Tom Gunning, e Kathryn Kalinak, assim como dos francófonos Jacques Aumont, André Gaudreault e Michel Marie têm levantado discussões rigorosas sobre as possibilidades estéticas do cinema e dos meios audiovisuais.

Um passo fundamental na circulação em português dessas pesquisas é a publicação – e tradução em tempo hábil – dos livros *O cinema e a encenação*, de Aumont, e *Figuras traçadas na luz*, de Bordwell. Ambos discutem um assunto muito mencionado, mas pouco investigado em profundidade pelos teóricos de cinema: a encenação. Particularmente, a publicação simultânea de ambas as obras evidencia como um mesmo elemento cinematográfico pode ser examinado à luz de tradições teóricas distintas – o cognitivismo

¹ Mestre em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) e Doutorando pela mesma instituição. Membro do grupo de pesquisa Laboratório de Análise Fílmica. E-Mail: cristiano.figueira@gmail.com

americano e o pós-estruturalismo europeu¹ – e, talvez mais determinante, sob modos de pesquisa diferenciados: encontram-se, em *O cinema e a encenação* e em *Figuras traçadas na luz*, respectivamente uma estética e uma poética da encenação.

Aumont desenvolve em seu livro a investigação iniciada na coletânea *La mise-en-scène*² a respeito da especificidade da encenação no cinema, propondo-se o seguinte dilema: “como é que podemos hipostasiar a ‘encenação’ a ponto de nela vermos a qualidade essencial do autor, do poeta, do gênio – e como se pôde conciliar isso com uma estética, uma moral e até uma política da arte cinematográfica [...]?” (p.14). Em outras palavras, como manter a noção de especificidade do cinema apoiando-se na noção teatral de encenação? As técnicas específicas de encenação não são o tema da obra *O cinema e a encenação*, e sim os *conceitos* dominantes de *mise-en-scène* em momentos-chaves da crítica e da realização cinematográfica, analisados sob a discussão estética da natureza do cinema.

Seu primeiro capítulo é dedicado a reconstituir a evolução da encenação fílmica, focando suas heranças teatrais e as conseqüentes rebeliões contra o “teatro filmado”. A luta pelo reconhecimento do cinema como arte autônoma e do diretor como seu autor implicaria, assim, na libertação frente ao predomínio do texto verbal (os diálogos, a dicção, os intertítulos e o argumento), da pantomima (os gestos estilizados) e da cena italiana (as noções de quarta parede e de ponto de vista único), assim como no reconhecimento da vocação do cinema pela revelação do real. Seu resultado seria a passagem do “primeiro cinema” ligado ao teatro ao “segundo cinema” caracterizado por uma encenação propriamente fílmica, demonstrada por Welles, teorizada por André Bazin e aprofundada nos cinemas novos.

Em seguida, investigam-se as implicações desse percurso histórico no *conceito* de encenação, relacionando os posicionamentos teóricos de realizadores determinantes – dentre os quais Bergman, Godard, Pasolini, Straub e Ackerman – com os seus estilos particulares de *mise-en-scène*. Nessa perspectiva, característica de Aumont³, fazer e pensar cinema são indissociáveis, assim como o são a *mise-en-scène* e a autoria (p.125). O proponente mais representativo dessa nova idéia de encenação seria o crítico Michel Mourlet, que a definiria como uma reconstrução criativa do mundo na imagem (p.79-80). Porém, apesar da sua importância na libertação do cinema da acepção excessivamente teatral de encenação, conclui-se que a noção defendida por Mourlet seria inadequada à realidade (p.96, 120).

Aumont avança seu próprio conceito de mise-en-scène no terceiro capítulo, dialogando com Pudovkin, Eisenstein, Noël Burch e com manuais de cinema de diferentes épocas. A encenação propriamente cinematográfica, consolidada no “segundo cinema”, consistiria na substituição da técnica linha-dura da encenação teatral pelo aprendizado de “como utilizar o acaso” (p.173). Contudo, a emergência de um “terceiro cinema”, fortemente de montagem e articulado com as novas tecnologias, foi um duro golpe no projeto estético do cinema de mise-en-scène. Como saída, Aumont sugere a busca por um cinema autoral de invenção de formas, não ligado ao teatro nem à concepção romântica do criador (p.177-180).

Tal exame histórico da ambivalente noção de mise-en-scène é um esforço elucidativo e proveitoso, porém não livre de problemas: o principal é a carência, talvez resultante do estilo ensaístico adotado, de um engajamento teórico mais argumentativo. A teoria de Aumont acerca do papel da encenação (legada do teatro) na *natureza específica* do cinema não dialoga, por exemplo, com teses divergentes sobre o assunto. Uma das mais relevantes é a exaustiva argumentação de Noël Carroll contra o próprio pressuposto da especificidade nas artes e no cinema⁴.

Tampouco se dá espaço para desenvolver e sustentar apropriadamente a própria conclusão da obra. O substancial exame, engendrado pelo autor, de toda a história conceitual da encenação fílmica tem um desfecho surpreendentemente ligeiro: sua tese acerca do cinema “inventor de formas” restringe-se a um curto arremate à revisão anterior. Resulta, assim, de *O cinema e a encenação* a impressão de uma teoria estética interrompida prematuramente e merecedora de um desenlace mais desenvolvido.

David Bordwell, autor de *Figuras Traçadas na Luz*, é um dos principais proponentes contemporâneos da abordagem *poética* do cinema, seguindo a retomada, pelas estéticas européias e eslavas do século XX, do tratado pioneiro de Aristóteles: uma poética é um estudo dos princípios que regem a construção (*poiesis*) e os efeitos dos objetos estéticos, levando-se em conta a relação entre o arranjo dos seus elementos e as funções por eles desempenhadas. Bordwell, juntamente a Kristin Thompson, propõe um modelo institucional-funcionalista que enfatiza a discussão de normas artísticas históricas e a análise das escolhas artísticas como práticas de resoluções de problemas⁵.

Duas das funções estéticas mais importantes no cinema narrativo seriam contar uma história e direcionar a atenção do espectador para as informações mais importantes. Para isso, diversos recursos cinematográficos são costumeiramente usados, como a montagem, a música, os diálogos e movimentos de câmera. *Figuras traçadas na luz* é

uma análise minuciosa do emprego de técnicas de encenação por quatro cineastas que as privilegiam: Louis Feuillade, Kenji Mizoguchi, Hou Hsiao-hsien e Theo Angelopoulos.

O método empregado na análise histórico-formal da encenação cinematográfica é ligado à argumentação mais geral sobre a historiografia do cinema, apresentada em *On the History of Film Style*⁶ e segundo a qual seriam excessivamente simplistas os modelos mais comuns de história do cinema: postulando sempre uma “grande narrativa” teleológica para explicar a história do cinema como um todo, reduziriam cada um dos eventos históricos a meros exemplos de uma tendência abstrata. Bordwell defende uma pesquisa mais minuciosa e que leve em conta os agentes concretos e como concepções estéticas, repertórios de técnicas, circunstâncias de produção, recursos tecnológicos e decisões artísticas resultam em configurações estilísticas concretas (p.69-70)⁷ – estas muitas vezes divergentes e irredutíveis às “grandes narrativas” abstratas.

O primeiro capítulo de *Figuras traçadas na luz* examina a trajetória das acepções de “mise-en-scène” na literatura sobre cinema e discute os motivos tradicionais (também discutidos por Aumont) pelos quais as técnicas de encenação têm sido menosprezadas pelos críticos e abandonadas gradualmente pela maioria dos cineastas. Tal abandono resultaria no uso intenso e repetitivo de movimentos de câmera e do plano-contraplano, ao qual se correlacionariam planos cada vez mais próximos e uma montagem crescentemente veloz. A meta proposta por Bordwell consiste em investigar a opção, explorada por poucos cineastas contemporâneos, de criar movimento dentro de um mesmo plano fixo através da encenação em profundidade de campo (p.45-57).

Os quatro capítulos seguintes são análises detalhadas das técnicas de mise-en-scène dos quatro cineastas escolhidos. Examinam-se, primeiramente, a exploração extensiva do proscênio no eixo da profundidade (p.95-96) e o “jogo de encobrir e expor” personagens (p.97), desenvolvidos por Feuillade e outros no estilo *tableau* do cinema mudo europeu. O capítulo sobre Mizoguchi investiga as mudanças nos filmes japoneses com a chegada dos filmes americanos e com a instauração dos festivais internacionais de cinema, cenário dentro do qual este cineasta construiria uma cinematografia anormalmente focada na dimensão puramente pictórica da encenação. Analisa-se em seguida como os arranjos de cena altamente abstratos de Angelopoulos se articulam com tendências as narrativas anti-clássicas do cinema europeu moderno. Por fim, compara-se o estilo marcado de Hou Hsiao-Hsien de encenar com lentes longas, zoom e uso de espaço *off* com as soluções estilísticas do cinema asiático contemporâneo. Todas as análises são fartamente documentadas com fotogramas, o que ajuda imensamente o leitor⁸.

A conclusão de Bordwell levanta dois argumentos. Primeiro, reitera a tese do *On the History of Film Style*, defendendo a substituição dos macro-esquemas da história de cinema pela análise concreta de casos: em vez de moldes gerais, notar-se-iam continuidades e descontinuidades “mais bem compreendidas como o resultado de agentes humanos trabalhando nas instituições e explorando a capacidade de mídia de realizar certas funções, quase sempre por tentativa e erro” (p.308-309). O segundo é uma defesa da sua abordagem transcultural da arte que afirma, ao modo de Gombrich, a validade de pesquisar regularidades estéticas que transcendam as culturas individuais. Aqui, o extenso debate com Slavoj Žižek parece fora de lugar, pois este, um dos pós-estruturalistas mais extremos, não pode ser tomado como o mais representativo crítico à idéia de universais transculturais⁹. Seria mais rentável, por exemplo, uma discussão escrupulosa com os principais teóricos dos estudos culturais.

Outro problema da obra, de natureza editorial, mas não menos importante, é a sua dependência do livro *On the History of Film Style* (ainda não traduzido). É evidente na leitura de ambos que este livro é uma continuação daquele¹⁰, mas não há indicação prévia – nem na edição original em inglês. Talvez tivesse sido mais adequado Bordwell lançar a obra mais recente como um segundo volume do mesmo estudo, visto que a argumentação é incompleta neste livro.

O cinema e a encenação e Figuras traçadas na luz constituem obras relevantes que tiveram a vantagem da tradução em tempo hábil por coleções acadêmicas dedicadas ao cinema (a Mi.mé.sis, da editora lusitana Texto & Grafia, e a Campo Imagético, da Papyrus). Com sorte, esses lançamentos demonstram a viabilidade de prover literatura teórica atualizada de cinema às escolas e ao público mais amplo, oferecendo um contraponto à situação difícil de livros fundamentais nunca traduzidos (o *Film Art* e o *Narration in the Fiction Film*, do próprio Bordwell), ou lançados somente após longos períodos de tempo¹¹.

¹ Para um exame das correntes cognitivista e pós-estruturalista, cf. RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). **Teoria contemporânea do cinema**. São Paulo: SENAC, 2005. 2 volumes.

² AUMONT, Jacques (Org.). **La mise en scène**. Paris: De Boeck, 2000.

³ AUMONT, Jacques. **As teorias dos cineastas**. Tradução Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 2004.

⁴ Cf. CARROLL, Noël. Questioning Media. In: **Theorizing the Moving Image**. Cambridge, UK: Cambridge University, 1996. p.1-74.

⁵ BORDWELL, David. Historical Poetics of Cinema. In: PALMER, R. Barton (Org.). **The Cinematic Text: Methods and Approaches**. New York: AMS, 1989. p.369-398.

⁶ BORDWELL, David. **On the History of Film Style**. Cambridge, MA: Harvard, 1997.

⁷ Outra referência relevante é BORDWELL, David. Estudos de cinema hoje e as vicissitudes da grande teoria. In: RAMOS, Fernão (Org.). **Teoria contemporânea do cinema**. v.1. São Paulo: SENAC, 2005. p.25-70.

⁸ Entretanto, a edição nacional descuidou dos painéis originalmente coloridos (p.240-241) que, impressos em preto-e-branco, reduziram-se a manchas escuras.

⁹ Não apenas pelo relativismo radical, mas também por seu estilo retórico idiossincrático, a cuja tentativa de desmonte Bordwell dedica diversas páginas.

¹⁰ O que Bordwell admite em seu site. http://www.davidbordwell.net/books/figures_intro.php?ss=5

¹¹ Só se conseguiu publicar em 2009 a tradução brasileira do importante "A narrativa cinematográfica", de André Gaudreault e François Jost, quase 20 anos após a publicação original.