



DA MISE EN SCÈNE CINEMATOGRAFICA

Marcelo Rodrigo Mingoti Müller

Resumo

Buscando uma estratégia conceitual que auxilie na análise da construção da *mise en scène* no processo de realização de filmes, o artigo explora algumas noções utilizadas por teóricos, críticos e cineastas para observar as estratégias escolhidas pelos diretores na determinação e organização dos elementos do quadro cinematográfico.

Palavras-chave: *mise en scène*; direção cinematográfica; dispositivo; encenação; cinema.

Abstract

By seeking a conceptual strategy that assists in the analysis of the construction of the *mise en scène* in the filmmaking process, the article explores some concepts used by theorists, critics and filmmakers to observe the chosen strategies by the directors in the determination and organization of the elements of the frame film.

Keywords: *mise en scène*; film direction; dispositive; staging; film.



A encenação está em tudo. Não é a toa que, antes de falar de teatro e de cinema, Jacques Aumont, em *O Cinema e a Encenação* discute o que existe de encenação na nossa vida cotidiana, nos gestos sociais da vida urbana: “A encenação está em toda a parte, nada se pode imaginar sem ela”.¹ Mas o conceito de *mise en scène*, que se origina no final do século XIX a partir do reconhecimento do “aspecto visual e o aspecto representativo da arte teatral”,² toma contornos complexos no desenvolvimento da história e da crítica cinematográfica. Aumont insiste que a importação do termo do vocabulário teatral, utilizada “abusivamente”³ no cinema, deu espaço “para excessos e ambiguidades”.⁴

Se nos primeiros anos do cinema a ideia da *mise en scène* ainda estava fortemente associada à sua origem teatral, à necessidade análoga do teatro e do cinema de transformar texto em cena com atores, hoje a *mise en scène* pode ser “corretamente utilizada, por exemplo, a propósito de formas de cinema em que não há, propriamente falando, nem cena, nem atores, nem texto a ser dito (por exemplo, o documentário ou o filme caseiro, amador)”.⁵

Pensar a *mise en scène* nos filmes sempre foi problemático e há quem proponha que, mais de um século depois das suas primeiras utilizações para descrever um trabalho especificamente cinematográfico, é hora de substituir o conceito. Delimitando o corpus a um determinado grupo de cineastas e de filmes, Luiz Carlos Oliveira Jr. descreve uma tendência da crítica recente em utilizar o conceito de *dispositivo* para observar as obras onde o realizador elabora uma “*estratégia visual* capaz de produzir acontecimentos por um processo de narração automático”.⁶ Da mesma maneira, o teórico australiano Adrian Martin, em recente ensaio para a revista *Screening the Past*, propõe uma mudança radical, como o próprio título do artigo já aclara: “Turn the page: From *mise en scène* to Dispositif”.⁷ Se um *dispositivo* é uma estratégia conceitual que condiciona como será

¹ Aumont, Jacques. *O Cinema e a Encenação*. Lisboa: Texto & Grafia, 2008, p. 10.

² Aumont, Jacques; Marie, Michel. *Dicionário Teórico e Crítico do Cinema*. Campinas: Papyrus, 2003, p. 79.

³ *Ibid.*, p. 78.

⁴ Aumont, Jacques. *O Cinema e a Encenação*. *Op. cit.*, p. 12.

⁵ Aumont, Jacques; Marie, Michel. *Dicionário Teórico e Crítico do Cinema*. *Op. cit.*, p. 80.

⁶ Oliveira Jr., Luís Carlos. *O cinema de fluxo e a mise en scène*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: ECA-USP, 2010, p. 8.

⁷ Martin, Adrian. “Turn the Page: From *Mise en scène* to Dispositif”, in *Screening The Past* n. 31, 2011. Disponível em: <www.screeningthepast.com/2011/07/turn-the-page-from-mise-en-scene-to-dispositif/>. Acesso em: 21/08/2012.

realizado o filme a partir de uma decisão que antecede o momento da filmagem, uma das questões importantes que parece estar em jogo nesta nova abordagem da crítica é a necessidade de considerar outros momentos/ processos da realização como fatores fundamentais da obra e não apenas a filmagem, onde tradicionalmente eram colocados os elementos em cena.

Neste sentido, o próprio Aumont levanta a questão do limite da noção teatral de cena como o espaço que nos separa do cotidiano e problematiza a aplicação do conceito de *mise en scène* no cinema:

Devemos limitá-la às filmagens, ao que se passa no local de filmagem [plateau], (outro termo que assinala também a segregação do espaço da arte e do espaço da vida)? Será que a devemos alargar, mesmo que metaforicamente, a todo o fílmico e ver nela um princípio geral, a arte de reger a filmagem de forma a obter um determinado resultado em imagem?⁸

Ao expandir a observação dos mecanismos de realização de um filme para além do set de filmagem e do que se vê de maneira evidente na imagem e som do filme, a ideia de um dispositivo que organiza o filme de maneira geral permite um sólido desenvolvimento do campo teórico e da crítica, pela simples constatação de que se pode considerar outros ou mais elementos de análise. O estudo de um ou vários dispositivos adotado pelo diretor na realização de um filme possibilitaria observar determinadas questões olhando o filme de maneira integral, pois seria possível encontrar uma lógica geral aos procedimentos de trabalho e conseqüentemente ao filme. Mas é preciso descartar a ideia de *mise en scène* e substituir um conceito por outro? Seria possível fazer os dois conceitos sobreviverem em uma mesma abordagem crítica?

John Gibbs reflete que há uma “urgência contemporânea de ampliar os conceitos e métodos da crítica baseada no estilo [*style-based criticism*], assim como tentar estender o alcance dos temas e aspectos da forma fílmica que são explorados”.⁹ Assim, propõe uma crítica baseada nas decisões dos diretores (*filmmakers’ choices*), que considere a cadeia de decisões da realização e a relação entre cada decisão no resultado

⁸ Aumont, Jacques. *O Cinema e a Encenação*. *Op. cit.*, p. 12.

⁹ Gibbs, John. “The cry of the owl: investigating decision-making in a contemporary feature film”, in *Movie: a Journal of Film Criticism* n. 3, 2011, p. 80.



da significação do filme. Para isso, seria mais adequada a adoção de uma ideia mais estreita de *mise en scène*, exposta por ele de maneira simples como “os conteúdos do quadro e a maneira como eles são organizados”.¹⁰ Embora pareça uma simplificação, principalmente se comparada aos valores que foram associados à *mise en scène* pela crítica francesa dos anos 1950 e 1960, esta perspectiva possibilita a leitura e aplicação do conceito para qualquer obra cinematográfica, uma vez que todo realizador, independente de que elementos e estratégias utiliza, irá trabalhar tanto com o que está no quadro quanto com a maneira como este material se organiza e se apresenta ao público, mesmo que estes elementos não sejam, necessariamente, atores em um cenário:

Mise en scène, portanto, engloba tanto o que o público pode ver, quanto a maneira pela qual somos convidados a vê-lo. Refere-se a muitos dos elementos principais da comunicação no cinema e a combinação por onde eles operam expressivamente.¹¹

Neste sentido, as ideias de *mise en scène* e de *dispositivo* poderiam, inclusive, operar juntas, pois em qualquer situação estaremos observando procedimentos que darão origem ao que se vê no quadro, seja pela tradicional organização do espaço do cenário com os atores, seja pela criação de conceitos que orientam as estratégias e procedimentos da realização ou pela articulação de outros elementos de imagem e som. Como sustenta Adrian Martin,

o cinema como um meio incessantemente ‘coloca no lugar’ (este é o sentido mais literal do termo *mise en scène*), arranja ou articula, muitas coisas: não apenas cenas teatrais, mas também imagens, sons, gestos, palavras produzidas como discurso, passagens marcadas fortemente por ritmo ou cor.¹²

¹⁰ Gibbs, John. “Filmmakers’ Choices”. In: Gibbs, J. and Pye, D. (eds.). *Close-Up 1: Filmmakers’ Choices, The Pop Song in Film, Reading Buffy*. Londres: Wallflower, 2006, p. 5.

¹¹ *Ibid.*

¹² Martin, Adrian. “Turn the Page”, art. cit.



Pensando que tudo o que compõe o quadro é *mise en scène*, independente do que está na tela e como se organiza, a ideia de que o uso originário do conceito limita sua utilidade apenas às praticas tradicionais de criação de cenas com atores no espaço cenográfico deixa de ser um argumento para desqualificar o conceito em si, mas para observa-lo desde uma nova perspectiva, que considere não apenas o momento da encenação no set de filmagem (ou mais precisamente, da captação das imagens e sons do filme), mas todo um processo de decisões da direção que compõe, no tempo da realização, os elementos que serão vistos no quadro cinematográfico e escutados de maneira sincrônica, organizados no tempo e no espaço criados pelo filme.

A proposta de observar a realização como um processo de decisões aproxima-se a uma solução que David Bordwell encontra para conciliar as principais correntes teóricas que analisaram a história do estilo cinematográfico. Considerando que a linguagem cinematográfica se desenvolveu a partir de experiências de tentativa e erro que consolidaram determinados padrões adotados por outros diretores: “A história do estilo será a história das opções dos realizadores, como concretamente se manifestam dentro dos filmes”.¹³ Dessa perspectiva, os avanços da linguagem se desenvolvem a partir do enfrentamento dos agentes com problemas que necessitam solução, mas também de tal maneira que a “inovação muitas vezes brota da vontade de um artista de ser diferente, de competir com os outros, de saborear o exercício de habilidade, ou de buscar novos desafios”.¹⁴ Essa abordagem, além de deslocar a observação também para as motivações e necessidades da realização, ao considerar o realizador como um agente social que toma decisões individuais dentro de um universo social e da cultura, permite observar coerentemente tanto iniciativas pessoais quanto aquelas tomadas por grupos ou movimentos cinematográficos que compartilham dos mesmos valores.

Como reconhece Aumont, mesmo que os diretores tenham se tornado a figura central do teatro (e também do cinema) e expressem muito constantemente suas intenções, “os estudos sistemáticos, do interior, da teoria da encenação ou da sua prática, continuam a ser raros”.¹⁵ Dentro da aridez do campo, um dos poucos diretores de cinema que exploraram uma metodologia de trabalho com a *mise en scène* que pode

¹³ Bordwell, David. *On The History of Film Style*. Harvard University Press, 1997, p. 150.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Aumont, Jacques. *O Cinema e a Encenação*. *Op. cit.*, p. 132.

ser observada como um processo de decisões foi Eisenstein, em suas aulas no VGIK, nos anos 1930. Segundo Bordwell, entre diversos temas relativos à realização, “ele desenvolveu uma base sofisticada para a encenação em profundidade bem antes de André Bazin lançar sua famosa defesa da *profondeur de champ* em Orson Welles e William Wyler”,¹⁶ com a produção não só de textos reflexivos mas também da utilização prática da profundidade de campo em seus filmes. Se em seus longas-metragens são recorrentes os usos de técnicas como o corte sobre o mesmo eixo, que aproximam ou afastam os personagens do fundo para a frente da imagem e as composições profundas obtidas com o uso de lentes grande angulares, com a transição ao cinema sonoro e a necessidade de adaptar-se aos dogmas do Realismo Socialista adotado pela indústria cinematográfica soviética nos anos 1930, “Eisenstein começa a perceber que os planos em profundidade podem articular o espaço como uma arena concreta para a ação dramática, o que ele chamou, adaptando o termo francês para encenação, *mizanstseña*”.¹⁷

Para construir a *mizanstseña*, todos os elementos da cena deveriam ser analisados previamente, de maneira sistemática e profunda, a partir de linhas de força determinadas, que iam se aprofundando de maneira geral a específica, pois para Eisenstein “nada se põe em cena, nem o mais pequeno gesto ou o primeiro elemento do cenário, sem se ter antes uma ideia clara, distinta, pormenorizada e completa da significação de cada um dos pormenores da ação”.¹⁸ Aumont sustenta que esse processo, tanto pelas questões didáticas envolvidas na reflexão direcionada para um grupo de estudantes, quanto pelas convicções de Eisenstein, baseava-se em uma análise de caráter elementar e imaginário, pois “Eisenstein vê a encenação como uma construção também mental, imaginária, ideal, que terá de encontrar correspondência na realização prática, mas que nunca a refletirá diretamente”.¹⁹

Preocupado em um transmitir um método, “um caminho que o diretor tem que percorrer para obter sua solução”,²⁰ Eisenstein lança mão deste sistema analítico e

¹⁶ Bordwell, David. “Eisenstein, Socialist Realism, and the Charms of Mizanstseña”. In: Lavalley, Albert J.; Scherr, Barry P. (ed.). *Eisenstein at 100: A Reconsideration*. Nova Jersey: Rutgers University Press, 2001, p. 13.

¹⁷ *Ibid.*, p. 18.

¹⁸ Aumont, Jacques. *O Cinema e a Encenação*. Op. cit., p. 143.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Nizhni, Vladimir. *Lecciones de Cine de Eisenstein*. Barcelona: Seix Barral, 1964, p. 163.

constrói diversas noções herdeiras da ideia de *mise en scène*, como *mise en jeu*, *mise en geste* e *mise en cadre*, cada uma delas ocupando-se de uma questão específica dentro da complexidade da encenação no processo de realização.

Mise en jeu seria a linha fundamental da cena, vinculada diretamente ao conflito que move a narrativa: “da projeção do conflito interno a uma forma tangível, o fato palpável, nasce uma atitude cênica, um degrau interpretativo que plasma e mostra o fervor interior de certos caracteres dentro de uma situação dada”.²¹ A própria tradução da palavra *jeu*, jogo, dá uma ideia geral do que significa encontrar essa “atitude cênica” central à situação dramática. No texto de Eisenstein dedicado ao tema, a análise se dá sobre um trecho de uma obra literária e o autor não cita especificamente o momento do processo de realização quando deve ser feito este trabalho, mas considerando as características de seu método de análise e sua convicção de que os roteiros deveriam ser escritos de forma literária, utilizando-se de imagens próprias do universo das palavras para que o diretor se ocupe de transformar “necessidades emocionais” em “resoluções visuais”,²² claramente trata-se da primeira operação a ser feita pelo diretor entre as etapas de roteiro e filmagem, para orientar a direção sobre a construção da cena e das interpretações.

Ao observar processos de realização contemporâneos, temos encontrado essa ideia de jogo em diversos momentos da realização, nem sempre apenas de maneira analítica e imaginária, como Eisenstein. É muito comum ver a ideia do jogo como identificação do conflito básico da cena e sua colocação em prática aplicada ao trabalho dramático nas etapas iniciais de roteirização, onde as situações dramáticas são enunciadas em seus elementos fundamentais, mas também no início dos ensaios com os atores, quando se improvisa sobre a essência das cenas (já pudemos observar este tipo de abordagem no trabalho de Lina Chamie no longa-metragem *Os Amigos*, que está em realização, além de ter o registro desta prática no relato de diversos diretores, como Tata Amaral em *Antônia* (2006) e Marcos Jorge em *Estômago* (2007)) e nas próprias filmagens, quando alguns diretores captam as cenas a partir da improvisação com os atores, em uma prática que tem se tornado bastante comum no cinema brasileiro.

²¹ Eisenstein, Serguei. “Mise en scène: ‘mise en jeu’ y ‘mise en geste’”. In: *Cinematismo*. Buenos Aires: Domingos Cortizo, 1982, p. 397.

²² Eisenstein, Serguei. “The Form of the Script”. In: *Selected Works I – Writings (1922- 34)*. Londres: BFI, 1988, p. 135.



Evoluindo sua análise, Eisenstein apresenta a noção de *mise en geste*, como o passo seguinte a dar depois de chegar às conclusões sobre a *mise en jeu*. A *mise en geste* seria “a transcrição em movimento, gesticulação e possíveis deslocamentos do ator”.²³ Em Eisenstein, este processo está novamente vinculado à análise das particularidades dos personagens na situação dramática e a planificação da movimentação e do gestual se dá em um processo imaginário. Como exemplo, Eisenstein analisa uma proposta de *mise en geste* para uma cena tirada do romance *Os Idiotas*, de Dostoievski. A operação consiste em encontrar uma ideia unificadora que dê lógica ao comportamento do personagem, dividir a cena literária em uma lista das diferentes ações que a compõe (esboçando uma espécie de roteiro) e, a partir da identificação do degrau motriz da ação, determinar as melhores “soluções” de gestual e movimentação dos personagens. Toda a análise nasce da identificação de uma estratégia estilística de Dostoievski no livro (a inversão do sentido comum) e termina com o minucioso detalhamento e justificativa de cada gesto e movimento, num processo de divisão da cena em pequenas partes significativas.

Na transcrição do curso de Eisenstein na VGIK por seu aluno Vladimir Vizhny, embora não se mencione os termos *mise en jeu* e *mise en geste*, os dois últimos capítulos do livro são dedicados a descrição deste processo analítico de construção da *mise en scène*. Nos capítulos anteriores e no princípio da discussão com os alunos, não são mencionadas questões específicas do cinema como os planos ou ponto de vista da câmera. Aparentemente por uma questão didática, a construção da encenação se dá no espaço, chegando a ser representada pelos estudantes em um teatro convencional. A preocupação inicial do professor/ diretor é que os estudantes entendam a ação, os elementos que aparecem na cena e sua significação para, apenas depois disso, dedicar-se a como estes elementos serão vistos pela câmera. Mas isso tão pouco significa que Eisenstein está ensinando *mise en scène* teatral, já que os espaços considerados por ele em alguns dos exercícios tem as quatro paredes do cenário e se comportam mais como uma locação cinematográfica que como a cenografia de um palco. O exercício referente à construção da *mise en scène* usa uma cena histórica da luta de independência do Haiti quando o herói haitiano e oficial do exército francês Dessalines consegue escapar pela

²³ Eisenstein, Serguei. *Cinematismo*. *Op. cit.*, p. 400.

janela de uma armadilha realizada por outros oficiais do exército francês. Eisenstein passa por diversas etapas neste processo de construção imaginária da cena e finalmente vai até mesmo os planos, adaptando as posições da câmera a partir da descrição da ação detalhada da cena com a ajuda dos estudantes. É um exemplo emblemático, ao estilo grandiloquente do diretor, que, para Eisenstein, funciona porque

sua exposição é tão simples e direta, está tão incorporada na ação exterior, que permite um conhecimento fácil dos elementos de realização técnica que, em plena medida, tem que ser aplicados da mesma maneira no trabalho a tarefas psicologicamente mais profundas e complexas.²⁴

Eisenstein realiza este processo da seguinte maneira: Depois de contextualizar os personagens e ler uma única cena com um claro desenvolvimento dramático tirada do romance *O Cônsul Negro*, de Vinogradov, Eisenstein começa a “ordenar a ação” com os alunos, dividindo e procurando justificar a significação de cada movimento, ação e gesto da *mise en scène* a partir da revelação das motivações dos personagens em cada momento. O conflito entre as motivações opostas é o que define como os personagens se movimentam no espaço, posicionando-se em determinadas zonas do cenário de acordo com o jogo de relações internas que se desenrola na trama.

Embora nesse texto nunca se mencione o conceito de *mise en jeu*, o início do trabalho se baseia nesta ideia, com a identificação do conflito de motivações que move a cena. Uma vez que o jogo da cena está claro, o segundo passo dado por Eisenstein e seus alunos é encontrar a melhor configuração do espaço para abrigar os diferentes ordenamentos que os personagens terão durante a cena, procurando dar significação dramática a cada uma das zonas do cenário. O processo de análise é de tentativa e erro, numa discussão exaustiva que leva à confecção de oito plantas diferentes, mostrando uma nítida evolução de um esquema simples a um cenário bastante complexo.

A partir da determinação das configurações do espaço, a *mise en geste* começa a ser analisada na mesma ordem que os acontecimentos se sucedem no roteiro, utilizando a mesma estratégia de divisão em partes menores e a análise das possibilidades de localização/ movimentação dos personagens no espaço de acordo com suas motivações

²⁴ Nizhni, Vladimir. *Lecciones de Cine de Eisenstein*. Op. cit., p. 55.



e conflito com os demais. A análise chega ao diálogo, onde o conteúdo das falas dos personagens é discutido e supostamente alterado em um roteiro inexistente como tal, servindo como entrada para que Eisenstein reafirme a importância deste processo, inclusive para continuar o trabalho de evolução dramática, uma vez que “não só a dramaturgia determina a *mise en scène*, mas, igualmente, a *mise en scène* – a distribuição da ação – no processo de representação, completa a dramaturgia”.²⁵ A análise detalhada dos movimentos dos personagens no cenário, tal e qual as definições sobre o espaço, evoluem de um desenho bastante simples a uma movimentação complexa, que envolve a discussão e definição de diversos elementos que podem criar significação e efeito nas cenas, como os figurinos e os objetos utilizados pelos personagens. Ao terminar, Eisenstein insiste que “um diretor necessita sempre uma solução geral preliminar e um plano para a *mise en scène*”,²⁶ mas recorda que em uma etapa posterior o diretor deverá atender às situações concretas da filmagem, dos cenários e dos atores, modificando a sua planificação, mas sempre a partir de uma ideia unificada que o orientará.

O exercício continua, Eisenstein volta a reunir-se com os alunos algum tempo depois e assiste à cena de Dessalines encenada por eles mesmos em um teatro. A visualização da cena montada desta forma abre a discussão sobre a especificidade da *mise en scène* cinematográfica, uma vez que não se deve encenar pensando na perspectiva teatral da plateia. O cinema impõe uma outra questão de pontos de vista, uma vez que, com a divisão da cena em planos, as diferentes ênfases dadas pela montagem originam-se não só na variação do tamanho dos planos mas também nas mudanças de pontos de vista criadas pela variação do posicionamento da câmera. A noção de *mise en cadre* não é utilizada, nesse texto, embora todo o trabalho de análise esteja focado em determinar o que deve ser visto dentro do quadro cinematográfico em cada momento da ação. Antes de dividir a cena em planos, Eisenstein propõe a determinação de uma medida intermediária chamada “unidades de ação” (ou “unidades de montagem”), que seriam pequenos blocos nos quais o conflito entre as motivações dos personagens é comum e determina uma posição de câmera ideal para retratar essa unidade. Fica claro que o posicionamento da câmera é consequência da escolha do que

²⁵ *Ibid.*, p. 101.

²⁶ *Ibid.*, p. 117.



deve ser visto em cada plano e a decisão sobre o local ideal para localizar o ponto de vista é escolhido a partir das questões já discutidas sobre a significação de cada momento da *mise en scène*. Uma vez determinadas, cada unidade de ação poderá ser dividida em diversos planos, mais abertos ou mais fechados, mas sempre deverá obedecer a uma mesma lógica de composição e até mesmo de posicionamento de câmera. A encenação para a câmera considera a profundidade de campo e a possibilidade de posicionar os corpos a distâncias diferentes da câmera para que tenham tamanhos e enquadramentos diferentes na imagem. Quando o processo analítico chega a esse ponto, a descrição do conteúdo do quadro utiliza-se sempre da referência ao ponto de vista, indicando a posição do personagem em relação à câmera, seu tamanho ou valor (primeiro plano, plano médio, etc.), sua posição e tamanho relativo aos demais corpos e o sentido e intensidade dos movimentos. Os enquadramentos e a composição deveriam obedecer a princípios estéticos unificadores, que se modificam gradualmente entre as unidades ou podem ser radicalmente alterados entre elas, de acordo com as soluções dramáticas encontradas na análise exaustiva dos movimentos internos dos personagens na cena.

O último capítulo do livro de Nizhny finalmente é dedicado à *mise en cadre*. Diferente das lições anteriores, onde Eisenstein analisava a *mise en scène* ou seus elementos sem levar em consideração as características da câmera ou incluía a ideia de planos apenas no final, adaptando-a ao que foi desenvolvido sem considerar esta questão, desta vez o desafio está em encenar uma cena de *Crime e Castigo*, de Dostoyevsky, em um único plano. Eisenstein demarca a diferença fundamental deste para os exercícios anteriores, já que agora não só a questão do ponto de vista da câmera, mas também as características da objetiva escolhida modificam a lógica da movimentação da cena: “No cinema, a ação da cena e a ação em si mesma não só são dispostas em frente à câmera, eles também são compostos pela própria câmara, tendo em conta as propriedades desta ou daquela lente”.²⁷ Depois de ler para os alunos a cena como está escrita no livro e entender as linhas gerais da situação dramática, a primeira decisão tomada é a escolha da posição da câmera e da lente mais adequada para o plano. É definida uma objetiva grande angular (28 mm), que possibilita uma variedade grande

²⁷ Nizhni, Vladimir. *Lessons with Eisenstein*. Nova York: Hill and Wang, 1962, p. 99.



de enquadramentos com movimentos pequenos de aproximação e distanciamento dos personagens em relação à câmera, valorizando a encenação em profundidade. A partir daí são estabelecidos os elementos cenográficos. Da mesma maneira que nos exercícios anteriores, Eisenstein desenvolve uma análise elementar e imaginária da situação, buscando sempre a maior expressividade de cada elemento, da posição da câmera (que ocupa o lugar da janela do cômodo, de onde viria a luz que iluminaria e daria contraste aos personagens) ao gestual dos atores. Atribui valor dramático ao que se vê claramente e ao que se vê apenas, oculto entre os gestos dos personagens, e prevê a movimentação dos atores de tal maneira que o espaço *on* e *off screen* intensifique ainda mais a curva dramática e o suspense da cena. Ao terminar a análise, Eisenstein conclui que essa cena também poderia ser feita em vários planos, mas que nesse caso a opção estilística por uma encenação em profundidade lhe parecia mais eficiente.

As diferentes maneiras de construir a *mise en scène* apresentadas por Eisenstein, partindo da situação dramática ou do posicionamento da câmera, jogam com os mesmos elementos e procedimentos de análise imaginária e deslocam a ênfase sobre os momentos da criação da *mise en scène* do set de filmagem para o planejamento do filme. A representação no espaço é sempre a consequência de decisões tomadas de antemão, após muito estudo racional e a aplicação de determinadas linhas de força que pretendem potencializar e destacar aspectos estilísticos e/ ou dramáticos das cenas e dos personagens. Eisenstein também é insistente em diferenciar a atitude cênica no teatro e no cinema, pois para ele há um “salto” de qualidade no gestual entre um meio e o outro. Além disso, no cinema cada plano tem o seu próprio espaço de representação, enquanto no teatro a ação deve ser encenada considerando apenas as possibilidades de uma única “caixa cênica”.

Embora bastante exemplar em suas exposições acadêmicas, é uma pena que Eisenstein não tenha deixado um registro tão minucioso de um processo real de realização, para que pudéssemos observar outros momentos que infelizmente não estão presentes na sua reflexão. A *mise en scène* final, aquela vista no filme terminado, é resultado não só do estudo da cena, planificação e posterior filmagem, mas também de muitos outros processos cuja lógica pode obedecer o que já foi estabelecido anteriormente ou, pelo contrário, subverter completamente o que foi planejado. Entre um extremo e o outro, há a certeza de que o processo de realização é longo e cheio de

percalços. Como afirma Gibbs, “um filme em produção é como uma entidade orgânica. Uma pequena mudança pode significar ajustes em muitas outras áreas”.²⁸

Claramente, os exemplos de Eisenstein encontram suas limitações no excessivo rigor didático, mas por isso mesmo podem nos ajudar a identificar pontos críticos na organização do trabalho do diretor como a busca de um método para a realização da *mise en scène*. Em todos os seus exemplos, a descrição exaustiva leva a soluções originais e aparentemente eficientes para as cenas, mas é evidente que existe um certo exagero em tentar prever tudo. Como comenta Aumont, “o fantasma-diretor pretende calcular tudo, incluindo o incalculável”,²⁹ o que poderia levar a situações pouco confortáveis no ambiente de filmagem ou gerar certa estranheza pouco natural à *mise en scène*, como algumas vezes vemos nos filmes de Eisenstein. De qualquer maneira, o diretor reconhece os limites do exercício analítico sobre a *mise en scène*, considerando que existem decisões que dificilmente podem ser tomadas de maneira antecipada, como estabelecer a duração dos planos, por exemplo. Para Eisenstein há decisões que precisam ser tomadas no set de filmagem, já que

traçar sobre o papel até o mais ínfimo detalhe é pouco menos que impossível. A percepção de como tem que ser captado cada protagonista deve surgir organicamente, no próprio lugar. Se foram examinadas as possibilidades, empapando-se delas, tem-se uma clara percepção de cada figura, a percepção da maneira de apresentá-los surgirá no desenvolvimento do próprio trabalho.³⁰

Mesmo com as já mencionadas limitações da descrição do processo de construção da *mise en scène* por Eisenstein, é evidente que o conceito de *mise en scène* no cinema reserva sua especificidade em relação a *mise en scène* teatral. Também é verdade que compartilham muitos elementos, do texto à cena, do drama aos corpos, cada qual à sua maneira. Mas nesse momento, quando o cinema já não precisa provar sua independência como meio e tem assumida para si a constante contaminação e diálogo com as outras artes, talvez seja mais interessante entender como o cineasta

²⁸ Gibbs, John. “The cry of the owl”, art. cit., p. 92.

²⁹ Aumont, Jacques. *O Cinema e a Encenação*. Op. cit., p. 146

³⁰ Nizhni, Vladimir. *Lecciones de Cine de Eisenstein*. Op. cit., p. 149.

articula os elementos, outrora teatrais ou criados a partir das especificidades do cinema, para compor os quadros e o som do seu filme. Não será a articulação entre todos esses elementos o que revela o *dispositivo* por trás do filme? Talvez a questão de fundo esteja em saber quão apreensível para o espectador e o crítico é a lógica que dá coerência a todas essas decisões. Trata-se de outra decisão do diretor: a de deixar ou não entrever a mão do cineasta na obra.

Marcelo Rodrigo Mingoti Müller é doutorando no Programa de Pós-graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Universidade de São Paulo, com bolsa CNPq. Professor de Roteiro e Direção Cinematográfica da EICTV – Cuba. Roteirista e Diretor de Cinema e Televisão.

Referências bibliográficas

- AUMONT, Jacques. *O Cinema e a Encenação*. Lisboa: Texto & Grafia, 2008.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário Teórico e Crítico do Cinema*. Campinas: Papyrus, 2003.
- BAZIN, André. *O Cinema: Ensaios*. Brasiliense: São Paulo, 1991.
- BORDWELL, David. “Eisenstein, Socialist Realism, and the Charms of Mizanstsena”. In: Lavalley, Albert J.; Scherr, Barry P. (ed.). *Eisenstein at 100: A Reconsideration*. Nova Jersey: Rutgers University Press, 2001.
- _____. *On The History of Film Style*. Cambridge: Harvard University Press, 1997.
- EISENSTEIN, Serguei. “The Form of the Script”. In: *Selected Works I – Writings (1922- 34)*. Londres: BFI, 1988.
- _____. “Mise en scène: ‘mise en jeu’ y ‘mise en geste’”. In: *Cinematismo*. Buenos Aires: Domingos Cortizo, 1982.
- GIBBS, JOHN. “Filmmakers’ Choices”. In: Gibbs, J. and Pye, D. (eds.). *Close-Up 1: Filmmakers’ Choices, The Pop Song in Film, Reading Buffy*. Londres: Wallflower, 2006, p. 1-87.

_____. “The cry of the owl: investigating decision-making in a contemporary feature film”, in *Movie: a Journal of Film Criticism* n. 3, 2011, p. 80-93.

MARTIN, Adrian. “Turn the Page: From *Mise en scène* to Dispositif”, in *Screening The Past* n. 31, 2011. Disponível em: <www.screeningthepast.com/2011/07/turn-the-page-from-mise-en-scene-to-dispositif/>. Acesso em: 21/08/2012.

NIZHNI, Vladimir. *Lecciones de Cine de Eisenstein*. Barcelona: Seix Barral, 1964.

_____. *Lessons with Eisenstein*. Nova York: Hill and Wang, 1962.

OLIVEIRA Jr., Luís Carlos. *O cinema de fluxo e a mise en scène*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: ECA-USP, 2010