UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO
TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO – HABILITAÇÃO JORNALISMO

LUCIANO VIEGAS DA SILVEIRA

MONTAGEM ELÍPTICA:
efeito de opacidade no cinema de Pedro Costa

Porto Alegre
2015

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO
TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO – HABILITAÇÃO JORNALISMO

Luciano Viegas da Silveira

Montagem Elíptica:
efeito de opacidade no cinema de Pedro Costa

Trabalho de conclusão de curso de graduação apresentado ao Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social, Habilitação Jornalismo.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Rocha da Silva
Coorientador**:** Prof. Ms. Felipe Maciel Xavier Diniz

Porto Alegre
2015

CIP - Catalogação na Publicação

Silveira, Luciano Viegas da
Montagem elíptica: efeito de opacidade no cinema de Pedro Costa / Luciano Viegas da Silveira. -- 2015.
77 f.

Orientador: Alexandre Rocha da Silva.
Coorientador: Felipe Maciel Xavier Diniz.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Curso de Comunicação Social: Jornalismo, Porto Alegre, BR-RS, 2015.

1. Cinema. 2. Cinema Português. 3. Elipse. 4. Mise en scène. 5. Pedro Costa. I. Silva, Alexandre Rocha da, orient. II. Diniz, Felipe Maciel Xavier, coorient. III. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

LUCIANO VIEGAS DA SILVEIRA

MONTAGEM ELÍPTICA:

efeito de opacidade no cinema de Pedro Costa

Trabalho de conclusão de curso de graduação apresentado ao Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social, Habilitação Jornalismo.

Aprovado em: _____ de _____ de _____

BANCA EXAMINADORA

_____

Prof. Dr. Alexandre Rocha da Silva - UFRGS
Orientador

_____

Prof. Ms. Felipe Maciel Xavier Diniz - UFRGS
Coorientador

_____

Prof. Dra. Gabriela Machado Ramos de Almeida
Examinadora

_____

Prof. Ms. Jamer Guterres de Mello
Examinador

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO

AUTORIZAÇÃO

Autorizo o encaminhamento para avaliação e defesa pública do TCC (Trabalho de Conclusão de Curso) intitulado **MONTAGEM ELÍPTICA: EFEITO DE OPACIDADE NO CINEMA DE PEDRO COSTA** de autoria de Luciano Viegas da Silveira, estudante do curso de Comunicação Social – hab. jornalismo desenvolvida sob minha orientação.

Porto Alegre 11 de junho de 2015

Assinatura:

Nome completo do orientador: Alexandre Rocha da Silva

AGRADECIMENTOS

Ao Alexandre Rocha da Silva pela leitura atenciosa, sobretudo pela relevância do seu trabalho no curso de Comunicação da FABICO-UFRGS.

Ao Felipe Diniz por compartilhar o interesse pela obra de Pedro Costa, pelo acompanhamento aproximado durante todo o processo de escrita, pelas sugestões valiosas.

Aos amigos Francisca Dilger, João Paulo Fagundes Lafetá, Júlia Pelizzari, Lorenzo Ganzo Galarça, que tocaram minha campainha durante a reclusão da escrita.

A Bruna Caroline Comel por dividir comigo um teto e por sua imensa sensibilidade canceriana.

Aos amigos Júlia A. Zortéa e Alvin Bernardi por todas as conversas sobre cinema, pelas referências e figurinhas trocadas ao longo dos anos.

Aos amigos do CineF, o cineclube mais guerreiro de Porto Alegre.

Aos amigos do Zinematógrafo, por sustentarem, com todo o amor pelo cinema, esta publicação de crítica cinematográfica independente.

RESUMO

Esta monografia investiga a recorrência da elipse no procedimento de montagem do cineasta português Pedro Costa. Para tanto, analisamos dois dos seus filmes, O Sangue (1989) e Juventude em marcha (2006). Em paralelo, procuramos entender de que modo esta montagem elíptica se articula com a sua concepção de *mise en scène*. Desse modo, o trabalho a seguir se divide em três partes. Em um primeiro momento localizamos a expressão *mise en scène* desde a sua origem no teatro francês do século XIX à posição central que ocuparia no instrumental teórico da crítica dos *Cahiers du Cinéma* nos anos 1950. Em um segundo momento introduzimos um panorama histórico das teorias da montagem, chegando à discussão específica da elipse no cinema. Por fim, partimos para uma análise desses dois filmes de Pedro Costa à luz dos conceitos abordados e propomos que a elipse, enquanto recurso de montagem, esteja associada a um efeito de opacidade.

Palavras-chave: Cinema. Cinema Português. Elipse. *Mise en scène*. Pedro Costa.

ABSTRACT

This monograph investigates the ellipse's recurrence in the montage procedure of Pedro Costa, portuguese filmmaker. To this end, we analyze two of his films, Blood (1989) and Colossal Youth (2006) In pararallel, we try to find out how does this elliptic montage is articulated with his *mise en scène* conception. That way, the following paper is divided into three parts. Firstly, we localize the *mise en scène* expression reassembling to its origin in the XIXth century french theater to the central position it would fit in *Cahiers du Cinéma*'s theoretical critics during the 1950's. Then we introduce a historical perspective around the montage's theory, reaching the cinematographic ellipse's specific discussion. Finally, we go further analyzing theses two films by Pedro Costa based on the concepts approached previously, also we propose that the ellipse, as a montage resource, should be associated to a opacity effect.

Palavras-chave: Cinema. Portuguese Cinema. Ellipse. *Mise en scène*. Pedro Costa.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 O Sangue (1989).....59
Figura 2 O Sangue (1989).....59
Figura 3 O Sangue (1989).....60
Figura 4 O Sangue (1989).....60
Figura 5 O Sangue (1989).....60
Figura 6 O Sangue (1989).....60
Figura 7 O Sangue (1989).....62
Figura 8 O Sangue (1989).....62
Figura 9 O Sangue (1989).....62
Figura 10 O Sangue (1989).....62
Figura 11 O Sangue (1989).....63
Figura 12 O Sangue (1989).....63
Figura 13 O Sangue (1989).....63
Figura 14 O Sangue (1989).....63
Figura 15 O Sangue (1989).....64
Figura 16 O Sangue (1989).....64
Figura 17 Juventude em Marcha (2006).....65
Figura 18 Juventude em Marcha (2006).....65
Figura 19 Juventude em Marcha (2006).....66
Figura 20 Juventude em Marcha (2006).....66
Figura 21 Juventude em Marcha (2006).....66
Figura 22 Juventude em Marcha (2006).....66
Figura 23 Juventude em Marcha (2006).....67
Figura 24 Juventude em Marcha (2006).....67
Figura 25 Juventude em Marcha (2006).....67
Figura 26 Juventude em Marcha (2006).....67
Figura 27 Juventude em Marcha (2006).....68
Figura 28 Juventude em Marcha (2006).....68
Figura 29 Juventude em Marcha (2006).....68
Figura 30 Juventude em Marcha (2006).....68

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....9

2 MISE EN SCÉNE.....14

2.1 A experiência do olhar.....14

2.2 Do teatro.....17

2.3 Da literatura.....22

2.4 Mise en scène, segundo Jacques Rivette.....25

2.5 Mise en scène, segundo Michel Mourlet.....28

2.6 A morte de um conceito.....33

3 TEORIAS DA MONTAGEM.....36

3.1 O plano em Lumière.....36

3.2 Montagem invisível.....40

3.3 Montagem de atrações.....44

3.4 Imagem-tempo.....49

3.5 Elipse.....52

4 ANÁLISE.....55

4.1 O Sangue.....58

4.2 Juventude em marcha.....64

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....70

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....73

FILMOGRAFIA.....76

1 INTRODUÇÃO

De início pretendemos contextualizar a relevância do cineasta português Pedro Costa para o cinema contemporâneo, compondo um panorama geral de sua obra que não obedece necessariamente à ordem cronológica de lançamento dos filmes. Em T*out refleurit: Pedro Costa, cinéaste (2006),* Aurélien Gerbault acompanha o processo de filmagem de *Juventude em marcha*, sexto longa-metragem de Costa, muito aguardado desde a premiação de *No Quarto da Vanda* (2000) nos festivais de Cannes e Locarno. Este filme retratava o bairro das Fontainhas, na periferia de Lisboa, onde Pedro Costa havia filmado anteriormente *Ossos* (1997), com participação da própria Vanda. Em meados de 1999 o bairro começava a ser demolido pelo governo português e as famílias seriam realocadas em conjuntos habitacionais construídos no bairro Casal da Boba. Havia uma insatisfação geral por parte dos moradores, alguns dos quais tinham erguido seus próprios casebres décadas atrás. Era portanto o apagamento da história de uma vizinhança e de toda a sensibilidade desse microcosmos que *No Quarto da Vanda* (2000) registrava.

No filme de Gerbault vemos Pedro Costa sobre as ruínas das Fontainhas, onde ele recorda a rotina de filmagem, a chegada de ônibus todos os dias pela manhã, as passagens labirínticas que ligavam as casas e, sobretudo, o prazer de sair às voltas com a câmera sem que as pessoas o considerassem um intruso. Vanda teria se aproximado dele certo dia durante a filmagem de *Ossos* (1997) e comentado que a incomodava a quantidade de pessoas e toda a parafernália necessária para a realização de um filme. *No quarto da Vanda* (2000) surge então como aposta em um novo formato, em que Pedro Costa passa a filmar em digital, com uma Panasonic DVX-100, e a partir de um convívio diário mais estreito com os moradores das Fontainhas.

Juventude em marcha (2006) seria a continuidade de um trabalho que firmava sua densidade política, retratando já a transição para Casal da Boba a partir de um novo personagem, o cabo-verdiano Ventura. O crítico Cyril Neyrat (2008) identifica como traço singular da obra de Costa que cada filme tenha sua origem na pessoa eleita (ou eleitora). Pedro Costa (2006), por sua vez, declara que o impressionava a sofisticação de Ventura - ele que havia chegado de Cabo Verde em 1972 para trabalhar na construção civil - e que o filme seria a tentativa de não deixar desaparecer uma sensibilidade humana[1]. Se *No quarto de Vanda* deixava dúvidas quanto ao procedimento de trabalho do cineasta para conseguir

1 Disponível em: http://www.revistacinetica.com.br/entpedrocosta.htm. Acesso em: 03 mar. 2015.

sequências de longa duração com as personagens, o filme de Gerbault esclarece o método exaustivo de repetição dos takes, que em *Juventude em marcha* (2006) resultaria em 320 horas de gravações, ao longo de 15 meses. Conforme destaca Jacques Lemière (2009) o filme demarcava ainda a retomada de um percurso iniciado por Costa em 1994 com a rodagem de seu segundo longa-metragem, *Casa de Lava,* em Cabo Verde. No filme, Leão (Isaach de Bankolé) é um operário cabo-verdiano que trabalha num canteiro de obras em Lisboa e sofre uma queda grave que o deixa em estado de coma. Ventura, por sua vez, toma um choque e sofre uma queda de um andaime enquanto trabalhava no museu da Fundação Gulbenkian, história que liga os dois filmes. Costa recupera ainda uma carta que aparecia em *Casa de lava* (1994), cujo texto era uma reformulação dos últimos escritos do poeta francês Robert Desnos endereçado a sua esposa, antes de morrer num campo de concentração em 1945. Na ilha de Cabo Verde ficava a colônia penal do Tarrafal, durante a ditadura salazarista, conhecido como o "campo da morte lenta", onde 32 presos políticos foram mortos durante a guerra. À época do lançamento de *Casa de Lava*, em 1995, Pedro Costa concede uma entrevista a Lemiére, em que revela de maneira enigmática seu procedimento de construção ficcional:

> O cinema que acredito útil e possível passa toda sua vida se confrontando com a morte. Mas é um combate em que é preciso manter certas distâncias. A elipse é o lugar (obscurecido pelo tempo) de onde a morte será banida (protegida pelo amor). Este é o trabalho do cineasta. É no presente. Em *Casa de Lava*, a elipse começa nas cruzes do cemitério de Tarrafal e termina no leito de hospital de um operário cabo-verdiano em Lisboa. É o trabalho da *mise-en-scène:* saber se situar entre dois lugares em que a morte mostrou (e continua a mostrar) a cara. A elipse, em meus filmes, é a cara da morte olhando pra nós. (COSTA, 1995)[2]

Esta pesquisa surge pelo interesse de investigar a associação proposta por Costa entre a montagem elíptica, que já se podia observar desde o seu filme anterior, *O Sangue* (1989), e o que ele considera ser o trabalho da *mise en scène*. No filme de Gerbault vemos Pedro Costa sentado com Ventura, ouvindo-o dizer o texto e passando recomendações quanto ao ritmo e às pausas. Ao mesmo tempo em que exige de Ventura uma certa precisão, Costa declara que as cenas nunca são escritas, que tudo surge do diálogo com os personagens e da repetição exaustiva. Isto de certo nos revela algo sobre sua ideia de *mise en scène*, pois o cineasta se exime de estabelecer um controle rígido, antes de tudo há uma amizade e o tempo específico de cada relação. Naquela altura da gravação, em 2006, Costa diz conviver com Ventura já há dois anos e a parceria seguiria adiante no curta-metragem *Tarrafal* (2007) e, mais recentemente, no longa *Cavalo Dinheiro* (2014). Temos em sua obra, portanto, esta ideia de

2 Disponível em: http://www.amordeperdicao.pt/basedados_filmes.asp?filmeid=9. Acesso em: 20 nov. 2014.

continuidade e de entrecruzamentos entre os filmes. Entretanto, em que medida podemos verificar uma relação direta entre a construção da *mise en scène* e a elipse enquanto recurso de montagem?

Em *Onde jaz o teu sorriso?* (2003), Costa filma os cineastas Jean-Marie Straub e Danièle Huillet enquanto eles trabalham na remontagem do filme *Gente da Sicilia* (1999). Pela limitação espacial da sala de montagem a câmera adota um ponto de vista que varia muito pouco, em geral apontada em diagonal para uma porta que dá acesso a um corredor que não vemos. Esta opção de enquadramento engendra espontaneamente um mecanismo de *mise en-scène* para Jean-Marie Straub, que entra e sai da sala a todo instante com seu charuto a discutir as sequências com Huillet. Em certa altura do filme, Straub comenta a maneira como o cineasta japonês Kenji Mizoguchi filmava as portas. Este assunto seria retomado por Pedro Costa (2005) durante um seminário que ele é convidado a oferecer durante o festival de Yamagata, no Japão[3]. Ele afirma que *Ossos* (1997) termina da mesma maneira que *A rua da vergonha* (1956), de Mizoguchi, com um mulher que olha para a câmera e fecha uma porta. Costa diz que o cinema é feito para nos fazer concentrar a visão e isto implica também em ocultamentos e ausências, daí a recorrência de Mizoguchi às "portas que nos deixam imaginando".

Por definição da teoria literária, a elipse implica na supressão de algum dado que embaça a continuidade narrativa. Na montagem cinematográfica a elipse será pensada, do mesmo modo, em função da narrativa, operando por ocultamentos e ausências. No entanto, se o cinema moderno rompe com a causalidade narrativa, como propõe Deleuze (1990), o que nos parece ser o caso dos filmes de Pedro Costa, um estudo da elipse no cinema depende de uma investigação mais aprofundada. Serge Daney (2007), cuja ideia de *cenografia* nos servirá de aporte teórico para a análise, aponta como característica do cinema clássico o desenvolvimento da imagem em profundidade, que instiga o espectador a ver para além dos limites da imagem, porém não revela a situação por inteiro. O desejo implícito à cenografia do cinema clássico estaria expresso no título de um filme de Fritz Lang, *O segredo atrás da porta* (1947). Por outro lado, com o cinema moderno, a imagem se ofereceria como superfície e a questão se torna outra: não há o que ver detrás da porta, sequer seria possível sustentar o olhar diante da imagem mostrada, seja por horror ou por prazer.

Esta pesquisa é o desdobramento de uma reação inicial de estranheza à obra de Pedro

3 Disponível em: http://www.rouge.com.au/10/costa_seminar.html. Acesso em: 03 mar. 2015.

Costa, pela duração distendida de suas sequências, fundadas no absoluto de um tempo presente, pelo aspecto sombrio da iluminação, pela dimensão deste pano de fundo político, pela montagem elíptica que esgarça lacunas nos interstícios entre os planos. Enfim, pela dificuldade de apreensão, de um modo geral, das situações que se passam nos seus filmes – com ressonâncias de um filme a outro - e que parece nos exigir esta insistência do olhar. Pelo hábito de recorrer a textos críticos, ou seja, pelo encontro com outros olhares, podemos encontrar alguns atalhos que conduzem a compreensões que antes não tínhamos suspeitado. Pensamos esta pesquisa como um cruzamento de olhares que possa desvelar, ao final, especificidades da *mise en scène* e da montagem elíptica no cinema de Pedro Costa, conforme a relação que ele propunha ser indissociável na entrevista a Jacques Lemière, sendo este o nosso objetivo geral.

No primeiro capítulo trataremos do conceito de *mise en scène* desde o seu surgimento no teatro francês do século XIX às apropriações que dele serão feitas já pelos primeiros cineastas, como Georges Meliès, à retomada do conceito pela crítica francesa dos *Cahiers du Cinéma* durante os anos 1950. Partimos essencialmente do percurso traçado por Luiz Carlos Oliveira Jr. (2013) e Jacques Aumont (2008) à encenação em suas especificidades cinematográficas. Destacamos ainda ideias que estão em constante cruzamento com a discussão em torno da *mise en scène*, em especial o realismo, a partir da compreensão de André Bazin (1991), e a política dos autores, proposta por François Truffaut (2006).

No segundo capítulo abordaremos a teoria da montagem desde as primeiras questões que surgem em torno do quadro cinematográfico, já nos filmes do precursor do cinematógrafo, Louis Lumière. Passamos à sistematização da montagem por D. W. Griffith, através do esquema da decupagem clássica, que seria o método imperativo no cinema norte-americano. Então apontamos as divergências com o modelo dominante de Hollywood que começam a ser evocadas pelos teóricos soviéticos e que culminam na teoria da montagem de Eisenstein (1990). Durante todo o capítulo acompanhamos o raciocínio de Ismail Xavier (2012), que observa a montagem em termos de continuidade/descontinuidade, opacidade/transparência. Por fim introduzimos a contribuição de Gilles Deleuze (1990) à teoria da montagem no que concerne ao regime por ele denominado de imagem-tempo.

Finalmente empreendemos uma análise fílmica, em que serão apontadas algumas ocorrências da elipse, bem como as articulações da *mise en scène*, em associação com os conceitos abordados previamente nos dois capítulos e, contamos ainda, com o aporte

teórico/metodológico da ideia de cenografia em Serge Daney (2007). Delimitamos o corpus da pesquisa em *O Sangue* (1989) e *Juventude em marcha* (2006), por se tratarem de filmes de períodos distintos na obra de Pedro Costa, o que nos dará a ver as modificações no seu trabalho sobre a *mise en scène*, bem como a persistência da montagem elíptica e suas nuances. Traremos a contribuição de textos críticos sobre a obra de Pedro Costa, disponíveis na coletânea organizada por Ricardo Matos Cabo (2009).

Tendo em vista estes dois eixos de investigação, o conceito de *mise en scène* e a montagem elíptica, cuja articulações pretendemos evidenciar através da análise, formulamos assim nosso problema de pesquisa: Em que medida a elipse, enquanto recurso de montagem, se relaciona com a *mise en scène*? Qual a relevância da elipse nesses dois filmes de Pedro Costa e como ela atravessa sua *mise en scène?*

Pedro Costa nasce em Lisboa, em 1959, e se forma na Escola Superior de Teatro e Cinema nos anos 1980 junto a outros cineastas que hoje têm certa visibilidade, como Manuel Mozos, Joaquim Sapinho e Teresa Villaverde. Nas palavras de Ângela Prysthon (2014), "O cinema português tem se consolidado nos últimos vinte anos como uma reserva de surpresas, de pequenos tesouros, de experimentos preciosos e fartas recompensas"[4] . Se até os anos 2000 predominava o nome Manoel de Oliveira, quando muito o de João César Monteiro, reconhecido nos círculos mais especializados, hoje no contexto português figuram novos cineastas, formados nessa mesma geração de Costa, cujas obras apresentam consistência, como Miguel Gomes e João Pedro Rodrigues. Prysthon (2014) sugere que Pedro Costa seja o mais influente e desafiador deles, transitando do cinema mais narrativo dos primeiros filmes às experimentações vanguardistas nos filmes posteriores a *No quarto da Vanda* (2000). Sua relevância para o cinema contemporâneo, portanto, coincide com a radicalidade dos procedimentos adotados, com a estranheza e desconforto que os filmes possam causar à primeira vista e que se oferecem como recompensa a um olhar mais cuidadoso. Temos esta confirmação em sua fortuna crítica, no interesse crescente da cinefilia em torno de sua obra, na ampla circulação dos filmes lançados em DVD e nas mostras que reúnem seus filmes, como a organizada no CCBB (São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte e Brasília) em 2010. Recentemente Pedro Costa foi consagrado com o prêmio de melhor direção em Locarno, por Cavalo Dinheiro (2014) e o filme permanece inédito no Brasil fora do circuito dos festivais, já tendo estreado nas salas portuguesas.

4 Disponível em: http://www.lafuriaumana.it/index.php/2-uncategorised/153-angela-prysthon-as-estranhas-e-selvagens-cancoes-de-miguel-gomes. Acesso em: 03 mar. 2015.

2 MISE EN SCÈNE

Neste primeiro capítulo faremos uma abordagem do conceito de *mise en scène* desde a sua origem no teatro burguês do século XIX, ao posto de destaque em que será colocado pela crítica cinematográfica francesa dos anos 1950. Podemos observar a retomada da locução *mise en scène* em textos de vários teóricos dos *Cahiers du* Cinéma, durante todo o século XX, e ainda hoje, a grande publicação do gênero de crítica cinematográfica. Nos valemos, em especial, das contribuições de Luiz Carlos Oliveira Jr. (2013) e Jacques Aumont (2008) que refizeram este mesmo percurso, a fim de compreender em que, de fato, se constitui a *mise en scène* e de que modo a encenação toma contornos propriamente cinematográficos.

Veremos que as teorizações em torno da *mise en scène* nunca estiveram dissociadas de outras ideias centrais ao repertório conceitual destes críticos, como a noção de realismo, sobre a qual notamos grande influência da proposta de André Bazin (1991). Bem como da *política dos autores*, consagrada em um artigo de François Truffaut (2006), cujo gérmen seria um texto anterior de Alexandre Astruc (1948) em defesa da *caméra-stylo*. Tal atrelamento da *mise en scène* com a defesa do cinema de autor culminaria nos textos de Jacques Rivette (1953, 1955) e Michel Mourlet (1959), sobre as quais nos detemos mais detalhadamente. Quando Pedro Costa fala de um trabalho da *mise en scène*, ele nos remete inevitavelmente a esta discussão, no contexto francês, que teve seu apogeu nos anos 1950 nos *Cahiers* e que arrefeceria na década seguinte, marcada pelo texto A m*orte de um conceito*, de André S. Labarthe (1967). Embora cineastas como o próprio Jacques Rivette continuassem a assinar seus filmes com o termo *mise en scène*.

De início devemos precisar de que modo o primeiro cinema se apropria da representação teatral em consonância com o gosto popular pelos espetáculos das feiras e dos *vaudevilles*. Por isso contextualizamos a formação do olhar europeu no século XIX em um momento precedente ao surgimento do cinematógrafo, com os textos de Tom Gunning e Vanessa R. Schwartz reunidos em *O cinema e a invenção da vida moderna* (2004).

2.1 A experiência do olhar

Com a Revolução Industrial, a partir da segunda metade do século XVII, foram introduzidos à sociedade europeia novos paradigmas técnicos da produção capitalista. Segundo Tom Gunning (2004), o que se vivenciou a partir daquele momento foi um colapso

das experiências anteriores de espaço e tempo, com ênfase em uma crescente velocidade de circulação (das mercadorias, pessoas, informações etc). Tais fatores não só reconfiguram a vida urbana como alteram a percepção do homem em relação ao espaço, abolindo as distâncias – a revolução das linhas férreas -, e inauguram uma outra apreensão do tempo e da realidade. Portanto entendemos a modernidade aqui menos como um período histórico demarcado do que como uma mudança na experiência do homem em relação ao mundo. Essas transformações no cotidiano da vida urbana modificam a experiência do olhar e coincidem com uma série de experimentos e de invenções ópticas entre as quais o cinematógrafo, apresentado pelos irmãos Lumière em 1895. Portanto, para entendermos as especificidades cinematográficas nos reportamos aos seus precedentes no contexto moderno, a começar pela fotografia.

Gunning (2004) aborda o advento da fotografia no século XIX a partir da contribuição que ela oferece à criminologia. Esta questão foi anteriormente evocada por Walter Benjamin, que “situou a origem do romance policial moderno na transformação dinâmica da identidade, na 'obliteração dos traços do indivíduo na multidão da cidade grande'” (GUNNING, 2004, p. 39). Benjamin (1983, p. 48 apud GUNNING, 2004, p. 40) associa a fotografia com a possibilidade de “preservar traços permanentes e inequívocos de um ser humano”, o que impacta tanto a ficção policial quanto a criminologia. A fotografia se torna a ferramenta ideal da investigação policial, por duas vias: sua capacidade de capturar a evidência de um crime, o próprio instante do ato criminoso, bem como sua utilidade na identificação do infrator, cuja imagem fica registrada nos arquivos. Conforme Gunning (2004), instrumento básico para a afirmação do controle na sociedade moderna, a fotografia, nas carteiras de identidade, na documentação médica, nos passaportes, demarcava a pessoa como uma entidade única. De multidão anônima e informe, a população urbana passava a deter identidade social. Por conseguinte, na compreensão de Gunning (2004), a fotografia contribuiu para o surgimento do *individual* no sentido moderno do termo.

Dominante, a ideia de progresso de fato colocava em movimento toda uma dinâmica social em celebração à prosperidade, na França, ao final do século XIX. Conforme nos conduz Vanessa R. Schwartz (2004), a vida cultural parisiense na *belle époque* ofertava, aos habitantes locais e aos turistas, diversas atrações voltadas para o entretenimento que revelam a formação de um gosto popular pela realidade associada ao espetáculo. Os *fait divers* veiculados nos jornais relatavam com detalhes sensacionalistas crimes e acidentes que se

tornavam assunto comentado nas ruas. Por extensão, multidões lotavam o necrotério de Paris, a fim de reconhecer os cadáveres das notícias que eram colocados detrás de uma vitrine, em uma sala de exposição. Schwartz (2004) entende que, com frequência, o necrotério era celebrado como um teatro público. Em 1886, o caso de uma menina de quatro anos encontrada sem sinais aparentes de ferimento intrigou e mobilizou 150 mil pessoas ao necrotério de Paris. Este episódio comprova a penetração social da narrativa jornalística, bem como o fenômeno do necrotério enquanto espetáculo que, nas palavras de Schwartz (2004, p. 340), "satisfazia e reforçava o desejo de olhar que tanto permeou a cultura parisiense do fim do século XIX". Conforme encontrou nos documentos da época: "Clovis Pierre, o arquivista do necrotério e poeta bissexto, escreveu que os visitante iam 'para exercitar suas retinas na janela'" (SCHWARTZ, 2004, p. 340).

Proliferavam no grande centro cosmopolita da Europa, Paris, outros tantos espetáculos: os circos, as feiras, os *cabarets*, casas de variedades (*vaudevilles*), que exibiam números de dança, ilusionismo e teatro burlesco. Toda uma variedade de hábitos de lazer que imergem o homem moderno no cotidiano da cidade e que Schwartz (2004) associa à experiência do olhar errante do *flanêur*. Bastava percorrer a cidade para que alguma atração capaz de "preencher os olhos" se apresentasse. Schwartz (2004) destaca ainda o museu de cera Grévin, inaugurado em 1882, cuja novidade era representar com verossimilhança tridimensional cenas que envolviam personagens ou tipos sociais conhecidos. Nesse sentido, a autora reafirma que a cultura popular na Paris da *belle époque* está associado a um gosto pelo realismo: "os quadros criavam cenários reconhecíveis, taxonômicos e apropriados para as figuras – mininarrativas na forma de um olho mágico dirigido à vida parisiense (SCHWARTZ, 2004, p. 346). Nessa experiência dos *tableaux* dos museus de cera era sugerida a mobilidade do espectador ao redor da cena retratada, pois alguns detalhes só se tornavam visíveis a partir de um determinado ângulo.

Poderíamos nos referir ainda a outras experiências visuais ou invenções ópticas pré-cinematográficas, como o cinetoscópio de Edison, primeiro projetor de imagens em movimento, concebido para apreciação individual. Segundo Aumont (2004, p. 43), o cinetoscópio "alimenta o olho, mas com alimento claramente designado, objetivado, delimitado; ele satisfaz o olhar (a própria definição, segundo Lacan, da perversão)". Houve ainda o célebre estudo de decomposição do movimento de Eadweard Muybridge, ao fotografar com uma linha sequencial de câmeras o galope de um cavalo. Muybridge tinha a

meta de comprovar que as quatro patas do cavalo saíam do chão ao mesmo tempo enquanto galopava. Como enfatiza Leonardo Bomfim Pedrosa (2011, p. 13) ele buscava “a imagem em movimento como aquilo que consegue evidenciar a verdade”.

Por meio desta contextualização histórica podemos identificar o surgimento do cinematógrafo dos irmãos Lumière, em 1895, como fruto de um processo moderno que dá a tônica à vida nas grandes cidades europeias. Nesse contexto urbano atribulado surge a noção de *indivíduo* – a centralidade do homem em ação seria o modelo do cinema hollywoodiano -, e uma cultura, em Paris, bem como nas demais metrópoles europeias, que valoriza a experiência do olhar. Estranho seria se, em um momento histórico profícuo de ideias (e de consequentes crises) como o final do século XIX, o cinematógrafo não fosse experimentado com diversos propósitos. Por isso não podemos falar de um primeiro cinema com traços unívocos, “o cinema moderno também é uma história com várias possibilidades. Ou melhor, trata-se de várias histórias. De certa forma, até menos lineares, revelando mais descontinuidades […] do que o processo do pensamento moderno” (PEDROSA, 2011, p. 24). Porém, se o cinematógrafo surge com a vocação da imagem em movimento, há toda uma herança estética que provém das artes precedentes. Da pintura, o quadro como dimensão pictórica, do que trataremos no capítulo seguinte, da fotografia a natureza ontológica da imagem, como dirá André Bazin (1991), da literatura as adaptações para roteiro, e, do teatro, a centralidade da cena. Pelo legado teatral associado aos espetáculos populares das *vaudevilles*, ainda concomitantes à realização dos primeiros filmes, o cinema se apropria da noção *mise en scéne*.

2.2 Do teatro

Nesse campo inicialmente indefinido que se abre para o cinema em diversos percursos possíveis de emancipação, e com a ausência ainda de recursos sonoros, que só seriam incorporados definitivamente no final da década de 1920, as imagens tinham de responder, de acordo com Jacques Aumont (2008), a uma habituação do espectador de teatro, que via em cena um corpo, uma voz e uma dicção articulados. Em detrimento de sua tendência a se desenvolver enquanto arte da imagem em movimento, tendo em vista o diálogo com o público das feiras, “o cinema veio fazer concorrência com o teatro no terreno deste e envolveu-se na busca de meios de transmissão do sentido que, directa ou indirectamente, se inserem no verbal” (AUMONT, 2008, p. 32). Problematizamos quanto à consideração de Aumont que o

teatro francês, àquela altura despojado de sua tradição classicista, já não se sustentava tão somente no verbal. Mas de fato o cinema, ao tomá-lo como ponto de partida, pensava a imagem pelo condicionamento da encenação de palco. Dentre os seus problemas inaugurais que naquele momento o cinema ainda não sabia resolver "há dois, enormes, em relação aos quais o teatro impõe as suas soluções: o lugar central atribuído ao verbo, a importância da noção de espaço" (AUMONT, 2008, p. 22).

Como resgata Luiz Carlos Oliveira Jr. (2013), o teatro enfrentava uma série de transformações desde o século XVIII, cujos arautos foram Voltaire e Diderot, que negavam o modelo da tragédia francesa clássica consolidado no século anterior em dramaturgos como Corneille e Racine. A retomada promovida por estes últimos de textos gregos clássicos recomendava um certo código de palco que limitava a ação teatral. Os atores deviam se movimentar pouco, o que conferira primazia ao texto poético e à dicção em detrimento da representação cênica. Conforme Oliveira Jr. (2013, p. 19), Diderot recusa o modelo classicista de seus predecessores, o que demarca o nascimento do teatro burguês, de tendência mais dinâmica: "ele quer mais ação no palco, mais ilusão realista, mais conteúdo emocional e sentimental nas tramas […] a elaboração de um jogo cênico que enfatize a ação física da representação (o gesto, a fisionomia), e não mais a palavra e o texto". Em um período posterior à Revolução Francesa, como descreve Oliveira Jr. (2013), o público de teatro começa a se tornar mais heterogêneo, incluindo os populares acostumados aos espetáculos das feiras e do *boulevard* e, por volta de 1800 o melodrama se estabelece como gênero dramático, o que contribui para o esmaecimento da tragédia. Nos primeiros anos, de fato, o cinematógrafo passa ao largo da vista dos círculos intelectuais estabelecidos, mais associado à experiência popular dos *vaudevilles* e à dedicação de realizadores curiosos com a novidade do equipamento:

> A história técnica do cinema, ou seja, a história de sua produtividade industrial, pouco tem a oferecer a uma compreensão ampla do nascimento e do desenvolvimento do cinema. As pessoas que contribuíram de alguma forma para o sucesso disso que acabou sendo batizado de "cinematógrafo" era, em sua maioria, curiosos, bricoleurs, ilusionistas profissionais e oportunistas em busca de um bom negócio. (MACHADO, 2008, p. 15).

Dentre os realizadores experimentais que se aventuram a investigar as funcionalidades do cinematógrafo, o primeiro a assumir diretamente a herança do teatro como referência estética, segundo Aumont (2008), foi Georges Méliès. Ilusionista nos teatros de feeria, ele descobriu que podia montar seus filmes se valendo de algumas trucagens que simulavam, na

imagem, técnicas do ilusionismo, como o desaparecimento de objetos e de pessoas. Pedrosa (2011) entende que o seu mérito é ter percebido rapidamente que as imagens mecanicamente reproduzidas pelo cinema "tem o dom de fazer crer. A imagem cinematográfica confere uma veracidade muito maior do que as outras. A consciência das possibilidades do cinema, portanto, é o grande trunfo da modernidade de Méliès" (PEDROSA, 2011, p. 53).

Bazin (1991) nega que Méliès tenha encarado o cinematógrafo como inovação, mas antes como continuidade ao que desenvolvia nos seus espetáculos ilusionistas: "triunfava então Méliès, que no fundo só viu no cinema um aperfeiçoamento do maravilhoso teatral: o truque não é para ele senão um prolongamento da prestidigitação" (BAZIN, 1991, p. 125). Em um texto de 1907 redigido por Méliès vemos o emprego da locução *mise en scène* adaptada para o seu modo de realização cinematográfica, bem como as funções de coordenação pelas quais ele se considera responsável dentro do seu sistema:

> A mise en scène é preparada de antemão, assim como os movimentos de figuração e o posicionamento do pessoal. É um trabalho absolutamente análogo à preparação de uma peça de teatro, com a diferença de que o autor deve saber por si mesmo tudo combinar no papel, e ser, por conseguinte, autor, *metteur en scène*, desenhista e frequentemente ator, se quiser obter um todo que se sustente. (MELIÈS, 1907 apud OLIVEIRA JR., 2013 p. 17).

A expressão *metteur en scène* remonta a meados de 1820, na França. Surge, com a ascensão do teatro burguês, a necessidade de uma figura cuja atribuição estaria em conceber uma unidade ao espetáculo. De acordo com Aumont (2008), esta urgência vem à tona em função de uma complexificação das técnicas de iluminação, de maquinaria e organização de palco à medida em que a forma cênica adquire mais ação e expressividade. Há de fato um trabalho de encenação por se fazer, do qual a tragédia clássica era despojada. Tendo assim se configurado, "a história da encenação teatral é a de um crescimento constante da função do encenador: ele espacializa e gestualiza o texto […] chega até a juntar-lhe um autêntico segundo discurso" (AUMONT, 2008, p. 129).

Esses primeiros filmes de Méliès têm como referência o teatro, na compreensão de Aumont (2008), não apenas por servir-se dele como modelo que resolve a questão do espaço por meio de uma encenação frontal, pelo condicionamento do ponto de vista (da câmera), mas também por encontrar uma solução para outra condição concreta, a do tempo, através da progressão de curtas histórias. Embora Méliès não tenha sido pioneiro da narrativa de ficção, que já se podia entrever em filmes de Louis Lumière, como *O regador regado* (1895)(PEDROSA, 2011, p. 58), a partir de sua contribuição o cinema envereda

definitivamente por este caminho, a ser desenvolvido mais adiante, em Hollywood, por D. W. Griffith.

Tanto que uma das mais antigas querelas da crítica cinematográfica é esta oposição entre Méliès, o suposto ficcionista, e Lumière, o realista. Como nos lembra Pedrosa (2011), Há uma interessante inversão dessa fórmula proposta por Jean-Luc Godard no filme *A Chinesa* (1967): Lumière, ao apontar sua câmera para o mundo nos sugerindo um simples enquadramento dele, seria equivalente ao pintor impressionista, inclusive pela semelhança dos temas. Enquanto Méliès seria o realista, pois seus filmes eram como documentários a respeito do imaginário francês da época. “Digamos que Lumière filmava aquilo que o homem olhava mas não via. Já Méliès filmava aquilo que o homem queria ver” (PEDROSA, 2011, p. 52).

Há uma novidade em Méliès que é a de tomar para si o posto de um encenador-total, de assumir a responsabilidade pelo gesto criador. Quando retomada na década de 1950 pelos críticos/teóricos franceses, a noção de *mise en scène* estará atrelada a uma defesa do estilo de determinados autores. Essa preocupação com a autoria, no entanto, não era sequer uma questão nos filmes de Lumière:

> Existe certo anonimato nos filmes de Lumière – a maioria, inclusive, foi realizada por operadores desconhecidos da companhia – que reforça este aspecto, a presença do homem é, literalmente, diminuta. Não se sabe exatamente quem as filmou, quem as pensou. As imagens precisam valer por si e não pelo que pensava seu criador. O criador dos filmes de Lumière, no fundo, são as próprias imagens. Esta é a gênese do cinema que Bazin identifica e confere em seus escritos. (PEDROSA, 2011, p. 41).

Devemos esclarecer que há uma discussão em torno do que seja o realismo no cinema que figura com destaque no campo teórico desde que os primeiros filmes de Lumière estão crivados nessa problemática. Aumont (2004, p. 31) indica que, nos relatos da imprensa da época sobre estes filmes, “o que sidera os espectadores e críticos é, ainda e sempre, ao longo das projeções, uma única coisa: a profusão dos efeitos de realidade”. Quanto aos críticos dos *Cahiers du Cinéma* que passaram a defender a *mise en scène* como uma espécie de quintessência do cinema eram muito caras as ideias de André Bazin. Co-fundador da publicação e editor nos seus primeiros anos, Bazin enfileirava discípulos entre os redatores mais jovens. Sua escrita orientou o modo de olhar para o cinema de uma geração, precisamente a dos anos 1950. Não havia como não passar pelas contribuições de Bazin, ainda que fosse para combatê-las. Convém portanto explicitarmos qual era sua compreensão do realismo, sendo que esta noção será frequentemente trazida à tona ao longo da pesquisa.

Em um texto escrito originalmente em 1945, *Ontologia da imagem fotográfica*, Bazin

(1991) postula que o realismo implica exprimir a significação a um só tempo concreta e essencial do mundo. Há uma herança fundamental do cinema em relação à fotografia, que diz respeito à objetividade com que a câmera captura os fenômenos que estão dados no mundo, isto em função de um elemento novo que está colocado em relação às artes precedentes, sua natureza mecânica. As virtualidades estéticas da fotografia residiriam na revelação do real, pois a fotografia não cria, como é característico da arte, ela tão somente reproduz. Desse modo, o cinema, para Bazin (1991) seria a arte realista por excelência, a consecução no tempo da objetividade fotográfica. Esse aspecto mecânico/tecnológico fundante da imagem reduzia, por extensão, o papel do artista, pois "pela primeira vez uma imagem do mundo exterior se forma, automaticamente, sem a intervenção criadora do homem. A personalidade do fotógrafo entra em jogo somente pela escolha, pela orientação, pela pedagogia do fenômeno" (BAZIN, 1991, p. 22).

Em 1951, Bazin escreve o artigo *Teatro e cinema*, cuja proposta essencial é que para se "adaptar uma peça de teatro ao cinema, a única solução é respeitar absolutamente o texto da peça" (AUMONT, 2008, p. 63). Sua defesa é por um *teatro filmado*, em que o cinema age documentando a representação teatral e, dessa forma, a existência do maravilhoso ou do fantástico não enfraquecem o realismo da imagem, pelo contrário, são a sua contra-prova. Bazin (1991) comenta, a esse respeito, que a estratégia estética de *Henrique V.* (1944), filme de Laurence Olivier que comprova o êxito da perspectiva do *teatro filmado*, estaria em sua "astúcia para escamotear o milagre da cortina. Fazendo o cinema do teatro, denunciado de antemão pelo cinema o jogo e as convenções teatrais, ao invés de camuflá-las, ele suprimiu os obstáculos do realismo que se opunha à ilusão teatral" (BAZIN, 1991, p. 133).

Bazin (1991) avança sua concepção do realismo ao compreender que a representação teatral filmada diz respeito a uma realidade verossímil que são o tempo e espaço diegéticos. O *teatro filmado,* enquanto conservação do espetáculo teatral deveria confessar suas origens: "não se esconde que os actores têm um texto a dizer, que os elementos do cenário são tanto simbólicos quanto representativos, em suma, que estamos diante de um mundo imaginário" (AUMONT, 2008, p. 66). O *teatro filmado,* comprova o realismo do espaço, condição concreta da qual o cinema não possui a possibilidade de escapar, e o próprio terreno de invenção da *mise en scéne.* Embora trate nesse texto de uma relação específica entre o cinema e o teatro, Bazin continua a afirmar o mesmo de antes, a respeito do realismo ontológico da imagem. Admite-se que a tela se abre sobre um universo artificial e que se deve reconhecer

sua realidade específica, “contanto que exista um denominador comum entre a imagem cinematográfica e o mundo em que vivemos. Nossa experiência do espaço constitui a infraestrutura de nossa concepção do universo” (BAZIN, 1991, p. 150).

2.3 Da literatura

Se do lado do teatro o cinema descobre o domínio sobre o espaço cênico e um modelo de encenação em que prevalece a centralidade do verbal - mesmo que o verbo esteja na expressão física do ator, como era recorrente, por exemplo, a pantomina no primeiro cinema -, do lado da literatura ele assume sua verve narrativa. Para Aumont (2008) o cinema se apropria deste outro grande mundo da linguagem quando começa a ser produzido a partir de argumentos. Em meados de 1908, no cinema norte-americano, o filme é tomado como a encarnação de um texto escrito. O argumento deve obedecer, em primeiro lugar, a “uma condição representativa – um pequeno número de pontos de vista fixos (os 'quadros'), em segundo, uma condição narrativa – uma forte compressão da intriga (AUMONT, 2008, p. 41). Cabe ao argumentista descrever apenas os aspectos fundamentais a serem materializados no filme, por conta da curta duração dos filmes, ou seja, há uma questão preponderante de economia narrativa:

> Os conselhos dados num manual de 1914 para a escrita do argumento resumem-se no título de um dos capítulos: “Sequência e consequência: causa lógica e solução integral; clímax sustentado; todas as expectativas concretizadas”. Em poucas palavras, é assim concebida a estrutura considerada ideal para a longa-metragem. Não poderíamos dizer melhor. O argumento do filme mudo americano da primeira década do século XX – de onde sairia o modelo mais reproduzido no cinema mundial – baseia-se num aristotelismo perfeito: não há acção sem causa, não há causa sem consequência, substituição, sempre que possível, da estrutura alternante por uma estrutura linear e, finalmente, a perspectiva da eficiência, com aquele *sustained climax*, onde desponta a preocupação quantitativa e comercial (AUMONT, 2008, p. 42-43).

O argumento enquanto simplificação da narrativa ainda iria se desenvolver num sistema de decupagem prévia do filme, do qual trataremos com mais atenção no próximo capítulo em associação com as teorias da montagem. Enquanto o argumento era uma espécie de sumário, os roteiros passaram a orientar o realizador como proceder na adaptação cena a cena dos textos literários - prática que se torna dominante por volta de 1915 - fossem as obras literárias de referência célebres ou obscuras. Quando François Truffaut publica, em 1954, o célebre artigo *Uma certa tendência do cinema francês*, na edição número 31 dos *Cahiers du Cinéma*, em defesa de uma *política dos autores*, é ao consolidado modelo de cinema de roteiristas que ele se opõe. Truffaut (2006) observava, na produção cinematográfica francesa

um nivelamento dos roteiros por baixo em favor de um realismo psicológico que ele considerava abjeto. Sua crítica se dirige diretamente a dois roteiristas em atividade, Jean Aurenche e Pierre Bost, que estariam no seio do que ele chama, com ironia, de tradição de qualidade. Por outro lado, reivindica a valorização de outros autores do cinema francês que escrevem seus próprios roteiros, como Jean Renoir, Robert Bresson, Jean Cocteau e Jacques Tati. Truffaut (2006) questiona, dessa maneira, os equívocos em que incorrem certas adaptações e o prestígio sobrepujante destas obras em detrimento de concepções insurgentes mais inovadoras:

> O procedimento conhecido como “equivalência” é a pedra angular da adaptação tal como Aurenche e Bost a praticam. Esse procedimento supõe a existência, no romance adaptado, de cenas filmáveis e não filmáveis, e recomenda, em lugar de suprimir estas últimas (como se fazia antes), inventar cenas *equivalentes*, isto é, como se o autor do romance as tivesse escrito para o cinema. […] Na verdade Aurenche e Bost torna insípidas as obras por eles adaptadas, pois a *equivalência* vai sempre no sentido da traição, ou seja, da timidez […] Pois bem, não acredito na coexistência pacífica da tradição de qualidade e de um cinema de autores. (TRUFFAUT, 2006, p. 259 – 266).

Quanto à relevância histórica do artigo de Truffaut, apesar do caráter local de sua crítica, ele evidenciava uma querela sintomática da relação entre o cinema e a literatura: “após meio século de existência, o cinema tenta libertar-se da tutela da coisa escrita, no momento e no contexto crítico em que se sente, finalmente, par da literatura” (AUMONT, 2008 p. 62). Compreendemos que esta libertação se concretiza, de fato, com os filmes da *Nouvelle Vague* nos anos 1960. Como localiza Aumont (2008) com precisão, antes ainda do manifesto de Truffaut em prol de um cinema autoral, Bazin igualava o cineasta ao romancista. Entusiasmado com os novos meios de representar a duração que surgiram nos anos 1940, como o plano-sequência e a profundidade de campo, ele entrevê a chegada do cinema a um estágio técnico e estético em que a filmagem se equipararia à escrita. Ao supor esta ideia ele retoma, ainda que não explicite, outro influente manifesto que Alexandre Astruc publica em 1948 no *L’écran français*, o artigo *Nascimento de uma nova vanguarda: A caméra-styl*o. O texto abre com uma epígrafe de Orson Welles: “O que me interessa no cinema é a abstração”.

Para Astruc (1948), sendo o filme uma história contada com imagens, é necessário que o cineasta se debruce sobre este problema primordial da enunciação como faz o romancista, enfim, que a câmera se transmute em caneta. Astruc toma partido pela literatura, contra a pintura e o teatro: “para ele, a 'encenação' é uma ideia a-cinematográfica, se a entendermos no seu sentido teatral: 'As leis do cinema são as da alma. […] o resto, fotografia, planificação, etc., pertence à encenação, ou seja, à organização da ilusão'”(AUMONT, 2008, p. 61). Astruc

(1948) compreende que a criação de uma linguagem própria do cinema sempre esteve entre as preocupações dos críticos e teóricos, no entanto, o cinema silencioso e tampouco o cinema sonoro tinham dado conta de encontrar uma solução para o problema. O cinema mudo não o resolve por acreditar na associação de ideias pela montagem, contribuição dos cineastas e teóricos soviéticos, em especial Eisenstein (1990), que abordaremos no capítulo seguinte. Astruc (1948) invalida a perspectiva soviética por acreditar que, se a *mise en scène* está em algum lugar, não é na montagem - primeira colocação que toca nosso problema de pesquisa. Já o cinema sonoro, para Astruc (1948), se contentava em adaptar os procedimentos do teatro ao invés de buscar sua emancipação expressiva por outros vieses.

Por fim, o que ele conclama é que o cinema se desfaça de uma tirania do visual para se tornar um meio de expressão flexível e sutil como o da linguagem escrita, ou seja, Astruc (1948) supõe que o pensamento possa ser escrito diretamente sobre a película. Se nessa proposta que ele pretende fomentar resiste algo que possa ser identificado como a *mise en scène*, este aspecto está diretamente associado à figura do autor, de quem emana o gesto criador. Com a centralização do trabalho criativo na figura do autor, tornam-se obsoletas as funções do argumentista e do roteirista que adapta o texto da literatura ou do teatro. O cinema se iguala à literatura por ser uma arte capaz de exprimir qualquer setor do pensamento – e realizar esta expressão seria o problema cinematográfico fundamental.

> O que implica, entenda-se bem, que o roteirista faça ele mesmo seus filmes. Ou melhor, que não existam mais roteiristas, pois num tal cinema essa distinção entre autor e roteirista não tem mais sentido. A *mise en scène* não é mais um meio de ilustrar ou de apresentar uma cena, mas uma verdadeira escritura. O autor escreve com a câmera como o escritor escreve com a caneta. (ASTRUC, 1948)[5]

Enfim está colocado que, a despeito de o cinema se constituir em uma arte que depende de organização coletiva, o cineasta tenha a liberdade de dizer “eu”, que o filme tenha uma assinatura e seja identificado pelo estilo pessoal do autor. Segundo Aumont (2008, p. 61), nesta perspectiva, “a encenação torna-se o gesto, indispensável, mas, de facto, secundário, pelo qual o realizador assegura que os actores, os cenários, os acessórios, em suma, tudo aquilo que se encontra diante da câmara [...] encarne correctamente esta ficção”. O artigo de Astruc (1948) sobre a *caméra-stylo* precede, como pano de fundo, o surgimento da *política dos autores*. Em nome dessa maior liberdade criativa, as adaptações seriam relegadas a um segundo plano pela nova safra de realizadores que começava a despontar ao final dos anos

5 Disponível em: http://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO4/stylo.htm. Acesso em: 20 mar. 2015.

1950, cedendo espaço aos argumentos originais. Em um texto posterior[6], Astruc (1959) arrisca uma nova definição da *mise en scène* como o meio que o autor possui de dar o espetáculo a si mesmo, confirmando sua convicção de que o homem e a obra de arte estão indissoluvelmente ligados.

2.4 *Mise en scène*, segundo Jacques Rivette

Em consonância com o teor da abordagem de Truffaut, na mesma edição 31 dos *Cahiers du Cinéma*, Jacques Rivette (1954) retoma a expressão *mise en scène*, que a partir dali teria posição de destaque no repertório de ideias que moviam o pensamento estético da publicação, no texto *A era dos metteur en scène*. Trata-se de uma abordagem entorno da novidade do *cinemascope*, a tela larga, segundo Rivette (1954), ampliava o recurso dos grandes cineastas, que logo dominariam o formato, pois ele privilegiava, conforme a tradução de Oliveira Jr., "*a mise en scène* em detrimento da montagem, a inteligência do ângulo de tomada em detrimento do efeito visual do quadro, a realidade tátil da superfície alargada em detrimento da sensação ilusória da profundidade de campo" (RIVETTE, 1954 apud OLIVEIRA JR., 2013, p. 32-33). Com os dois artigos publicados nesta mesma edição dos *Cahiers*, ficavam definidas as duas principais ferramentas conceituais de que dispunham os críticos da revista ao longo dos anos 1950. A *mise en scène*, defendida como um pensamento em ação, a encarnação de uma ideia, a arte de organizar os corpos em relação no espaço, surge atrelada à política dos autores e a uma revisão da obra de grandes cineastas do período clássico, como Alfred Hitchcock, Kenji Mizoguchi, Fritz Lang, Otto Preminger, em função do que constituía a singularidade de estilo em cada um deles, a forma que imprimiam, por sua conta, à matéria do filme:

> O que Rivette percebe – ao importar do teatro a expressão *mise en scène* e torná-la a abreviação da essência de uma arte dedicada à captação da aparência viva e concreta das coisas – é, na verdade, muito simples: o cinema estende ao universo o jogo dramático que o teatro restringia ao palco. A afirmação contém, a um só tempo, a determinação histórica do cinema – técnica de reprodução do real rapidamente integrada ao filão das principais modalidades cênicas do século XIX – e sua dimensão fenomenológica – possibilidade de oferecer a própria textura da realidade sensível à encenação das ações e das paixões humanas (OLIVEIRA JR., 2013, p. 33).

Nesse momento do pensamento crítico, a m*ise en scène* não mais designava um débito do cinema com o teatro ou com a literatura, mas uma singularidade da arte cinematográfica

6 Disponível em: http://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO4/miseenscene.htm. Acesso em: 20 mar. 2015

que deveria ser levada em conta de acordo com seus próprios parâmetros. Ainda que muitas vezes privados da escrita do roteiro ou de qualquer controle sobre a montagem pelos condicionamentos da indústria, os diretores hollywoodianos exaltados pelo núcleo hitchcock-hawksiano dos *Cahiers* - como foram chamados Rivette, Godard, Rohmer, Chabrol e Truffaut – conseguem exercer sua expressão artística através da *mise en scène*, ou seja, pelo modo como conduzem a encenação durante a filmagem.

Num texto de 1953 intitulado *O gênio de Howard Hawks*, publicado nos *Cahiers du cinéma* n. 23, embora não fale ainda da *mise en scène*, Rivette reitera aquela ideia baziniana, sem o referir, de que o domínio sobre o espaço da cena comprova o realismo da imagem, em vez de degradá-lo, na medida em que o espaço diegético construído pelo filme nos permita reverenciar certa concretude do mundo. Sobre o filme *O Inventor da Mocidade* (1952), de Hawks, "Rivette aborda questões mais afeitas à ontologia que à estilística. Onde buscar o estilo de Hawks, aquilo que se aproximaria de um traço hawksiano? Em nenhum outro lugar que não na sensação física da imagem" (OLIVEIRA JR., 2013, p. 37). Os heróis de Hawks nos mostram através da exatidão dos seus gestos que estar vivo é, sobretudo, uma questão de resiliência. Segundo Rivette (1953), o único trajeto para a grandeza reside na experiência e na maturidade que advêm dos confrontos diretos e das adversidades que o mundo impõe ao personagem. Daí a importância da luta nos filmes de Hawks, pois é do embate corpo-a-corpo que surge a estima. Ele demonstra, ainda, sua capacidade de delinear uma concepção moral àquela encenação, pois a firmeza com que o herói reage às modulações do espaço, sua capacidade de perseverar no mundo, comprova a eficácia dos mecanismos internos que regem seu universo. Em suma é isto o que Rivette (1953) propõe com a frase que abre o artigo: "A evidência é a marca do gênio de Hawks". Sua articulação do tempo, sem flashbacks ou elipses, tem como regra, portanto, a continuidade, o que reforça essa impressão de um caminho sem ponto de retorno a ser percorrido pelo herói:

> Hawks é o diretor da inteligência e da precisão, mas é também um maço de forças negras e fascinações estranhas; ele é um espírito teutônico, atraído por surtos de furor controlado que geram uma cadeia infinita de conseqüências. A existência de sua continuidade é a manifestação do Destino. Os heróis demonstram isso não tanto nos sentimentos, como nas ações, observadas por Hawks com meticulosidade e paixão. São as ações que ele filma, meditando sobre o poder autônomo da aparência [...] nossa atenção é direcionada unicamente para a precisão de cada passo – o exato ritmo do andar, de cada golpe - e o gradual colapso do corpo exaurido. (RIVETTE, 1953)[7]

7 Disponível em: http://dicionariosdecinema.blogspot.com.br/2009/03/o-genio-de-howard-hawks-jacques-rivette.html?zx=526998bde173719f. Acesso em 22 mar. 2015.

Se Howard Hawks possuía tal inteligência que se revela na captura do imediato do mundo sensível, o que dizia respeito ao estritamente físico do filme, Roberto Rossellini era considerado, naquele começo dos anos 1950, como o porta-estandarte da modernidade cinematográfica. Suscitado por Bazin (1991) no texto *A escola italiana da liberação*, o cineasta comprovaria a vitória do realismo sobre o esteticismo nos seus filmes do pós-guerra. Numa análise de *Paisá* (1946), Bazin (1991) compreende que a natureza do relato cinematográfico em Rossellini não emerge do plano, ponto de vista abstrato sobre a realidade, mas do fato. Com essa sugestão de uma imagem-fato – como irá renomear Deleuze (1990) - ele compreende que há, na contribuição do neorrealismo, a apresentação de fragmentos de realidade bruta, que depositam sobre a superfície da tela uma certa densidade concreta. Tal concepção de uma imagem-fato será retomada mais adiante, quando observarmos o cinema de Pedro Costa.

Jacques Rivette resgata, em 1955, em *Carta a Rossellini*, na edição número 46 dos *Cahiers*, essa percepção de que a *mise en scène* do cineasta italiano não está fundada num estilo rebuscado, mas, igualmente a Hawks, numa capacidade de apreender o mundo sensível. O procedimento de Rossellini é um movimento incessante de captura do imprevisível do mundo, uma busca pelo que há de mais imediato em cada instante, em direção à substância do presente. Na leitura de Oliveira Jr. (2013, p. 39): “A forma que ele busca está aí, nessa 'trama impassível'. O que há para se aprender de Rosselini, sua lição não é uma técnica nem um estilo de *mise en scène*, mas uma atitude do olhar”. Mais uma vez Rivette (1955) celebra essa postura que se dirige diretamente ao sensível como uma *evidência* que se poderia verificar nos filmes. Segundo o apontamento de Aumont (2008), Rivette hesita entre duas concepções do que seja a evidência. No texto sobre Hawks, ele compreende a evidência como uma qualidade da arte, o que se aproxima da concepção de *mise en scène* de Michel Mourlet, que analisaremos a seguir. Já no texto sobre Rossellini, a evidência é uma qualidade do mundo, portanto mais alinhada ao realismo baziniano:

> Tanto em Bazin como em Mourlet e em todos seus contemporâneos, há uma presunção de realismo da própria realidade que nunca é verdadeiramente questionada e conduz a algumas aporias. O momento chave é a defesa da evidência do mundo contra a vontade de poder do artista criador. Evidência é um termo ao mesmo tempo claro e equívoco: claro na sua significação (é evidente aquilo que se impõe à simples apreensão, sensorial ou intelectual, sem que seja necessário argumentar), mas complexo na sua colocação em prática. A “evidência do mundo” pode designar ao menos duas coisas, muito diferentes e com conseqüências quase opostas: seja a neutralidade do olhar dirigido à arte, que deixa o mundo transparecer tal e qual é; ou a capacidade do mundo a falar de si mesmo *via* suas aparências, arriscando-se a nada dizer, ou nada de inteligível”. (AUMONT, 2008, p. 97).

Essa neutralidade do olhar dirigido à arte nos remete ao realismo de Bazin, segundo a qual a câmera captura mecanicamente o que está no mundo, já a evidência enquanto capacidade do mundo de falar de si mesmo via suas aparências diz respeito à concepção classicista da *mise en scène* formulada por Michel Mourlet (1959), que nos daria acesso a uma encenação "de vertigens e de cintilações que se abre a uma liturgia em que se encontra a contemplação de uma ordem cósmica" (MOURLET, 1959, 35-36). Mourlet vai condenar a figura do autor, pois sua vontade se sobrepõe ao olhar da câmera. Firmado em uma valorização da *mise en scène* enquanto um sistema fechado que deve seguir uma série de regras e preceitos por ele observável na obra de alguns poucos cineastas, ele refuta, por exemplo, a obra de Orson Welles, que promoveria uma convulsão do olhar.

Para Jacques Rivette (1953, 1955), entretanto, a *mise en scène* só se articula enquanto expressão de um ponto de vista, o do cineasta-autor, e revela a atitude que esse homem toma em relação àquilo que filma, sua maneira de enxergar e de se posicionar no mundo. Desse modo, não há preceitos gerais da *mise en scène* em Rivette, mas singularidades que se manifestam na realização de cada autor, portanto, uma abordagem relativista. Mourlet (1959), pelo contrário, vai conceber a *mise en scène* como um valor absoluto. Devemos analisar atentamente sua contribuição, pois o teor radical e definitivo do seu manifesto, publicado em 1959, momento em que o cinema clássico hollywoodiano dava sinais de decadência, é uma das forças que conduz a expressão *mise en scène* à obsolescência no meio crítico, ainda que sua proposta fosse, pelo contrário, fortalecê-la.

2.5 ***Mise en scène*, segundo Michel Mourlet**

Conforme manifestou recentemente, em 2012, em seu Diário Crítico[8], que mantém atualizado há sessenta anos, Michel Mourlet atribui a Alexandre Astruc, aos seus dois primeiros filmes e ao artigo sobre a *caméra-stylo*, o despertar para uma nova visão sobre o cinema que passou a cultivar e cujo significado se organizava em torno da *mise en scène.* Mourlet fazia parte de um círculo de críticos que publicava artigos na revista *Présence du Cinéma* (1959-1967) e que eram ligados a uma sala de cinema parisiense dirigida por Pierre Rissient, a *Mac-Mahon*. Sua programação era bastante voltada à devoção a alguns cineastas, os quatro principais estavam retratados em quadros gigantes no hall de entrada: Fritz Lang, Joseph Losey, Otto Preminger e Raoul Walsh. Nesses autores e em alguns outros poucos aos

8 Disponível em: http://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO4/astruc1.htm. Acesso em: 25 mar. 2015.

quais a lista se estendia seria possível encontrar a perfeição da arte da *mise en scène.*

Sobre uma arte ignorada[9] fora publicado na edição número 98 dos *Cahiers* em agosto de 1959, todo em itálico, o que denotava, no entendimento de Oliveira Jr. (2013), certo extremismo daquelas ideias, destoante ao tom que a publicação costumava adotar. No entanto, em uma introdução escrita pelos editores (provavelmente Rivette ou Rohmer), fica manifesto que a conduta editorial da revista, embora menos rigorosa, só se afastava daquele texto em alguns pontos. Oliveira Jr, (2013) identifica no artigo de Mourlet as três fases da estética hegeliana, adaptadas ao quadro histórico e teórico do cinema: a arte simbólica (o cinema mudo e as distorções promovidas pelas vanguardas dos anos 1920), a arte clássica (o êxito da forma cinematográfica nos filmes sonoros de Walsh, Preminger, Lang, entre outros) e a arte romântica (o cinema de autor, na linha iniciada por Orson Welles e continuada pelos modernos, cuja marca era uma expressão individual exacerbada). A partir dessa categorização, Mourlet (1959) organiza um sistema estético de tipo normativo, segundo o qual, não tendo o cinema atingido ainda seu apogeu, ele teria diante de si o seu classicismo. Curiosamente, Mourlet (1959) também se alinha ao realismo ontológico de Bazin – e aqui já podemos ver em que múltiplos sentidos essa ideia foi suscitada -, quando supõe que "achar o equilíbrio que configura a *mise en scène* implica rechaçar tanto a sobrecarga barroca e a estilização expressionista quanto o simples registro bruto do real: é preciso captar o mundo de forma imediata" (OLIVEIRA JR., 2013, p. 51). Esta captura do sensível do mundo que comprova a verdade mecânica da câmera, no entanto, deve ainda organizá-lo segundo uma concepção cênica e dramática. Num momento inicial do artigo, Mourlet trata de afirmar que o cinema, pela herança da fotografia, nos garante um acesso ao real sem mediação, de modo inteiramente novo em relação a todas as artes precedentes:

> A arte sempre havia sido uma *mise en scène* do mundo, ou seja, uma chance dada à realidade contingente e inacabada de se locupletar, *de um golpe preciso*, segundo os desejos do homem. Mas esse mundo não podia ser apreendido senão por um meio termo, era preciso recriá-lo em uma matéria indireta, transpô-lo, proceder por alusões e convenções, na impossibilidade de uma possessão imediata […] Nessas condições, a obra se media em valor absoluto independentemente de sua técnica, a renovação desta não engendrando um progresso, mas a simples exploração de um domínio novo […] Ora, no fim do século XIX, um evento considerável vem bagunçar esses dados. O meio de captar a realidade diretamente, sem mediação, sem essas convenções cuja necessidade Valéry tinha compreendido muito bem quando se trata de recriar pelas forças do homem, fora descoberto. Um olho de vidro e uma memória de bromato de prata deram ao artista a possibilidade de recriar o mundo a partir daquilo que ele é, portanto de fornecer à beleza as armas mais agudas do

9 Disponível em: http://arqueologiadocinema.blogspot.com.br/2009/05/sobre-uma-arte-ignorada_18.htm. Acesso em: 25 mar. 2015.

verdadeiro. (MOURLET, 1959, p.24).

Neste trecho vemos introduzida uma outra convicção tomada de Bazin (1991) de que o progresso da técnica determinaria a evolução da linguagem cinematográfica e, portanto, o cinema, para Mourlet (1959, p. 25), enquanto uma arte "cuja singularidade é estar fundado sobre a técnica no sentido mecânico da palavra se acha, por esse fato, suscetível de progresso, noção incompatível com a noção tradicional da arte". Por isso Mourlet (1959) descarta o cinema silencioso, cuja manifestação seria a de uma arte incompleta, ainda à espera de uma técnica (sonora) que lhe traria a redenção ao condicionamento predominantemente visual. Essa deficiência do primeiro cinema se comprovaria em todas as tentativas de superar o mutismo, pois segundo Mourlet (1959), a linguagem metafórica das imagens mudas correspondia à obrigação de falar na ausência do som, e não a uma finalidade interna daquele cinema. Daí sua condenação às intenções puramente plásticas do caligarismo[10], bem como à utilização excessiva de intertítulos, dentre outras heresias próprias do cinema silencioso como as sobreimpressões e todas as experiências dos movimentos de vanguarda que se esqueciam do ponto de partida das imagens: um olhar sobre o mundo sensível. Portanto, era preciso arriscar que o cinema começa com o sonoro, seu aperfeiçoamento e ponto de chegada ao classicismo:

> A cortina se abre. A noite se faz na sala. Um retângulo de luz vibra em sua presença diante de nós, e é logo invadido por gestos e sons. Nós estamos absorvidos por esse espaço e esse tempo irreais. Mais ou menos absorvidos. A energia misteriosa que suporta com alegrias diversas (*bonheurs divers*) a enxurrada de sombra e de claridade e sua espuma de ruídos se chama *mise en scène*. É sobre ela que repousa nossa atenção, ela que organiza um universo, que cobre uma tela; ela, e nenhuma outra. […] A *mise en place* dos atores e dos objetos, seus deslocamentos no interior do quadro devem tudo exprimir, conforme vemos na perfeição suprema dos dois último filmes de Fritz Lang, O Tigre de Bengala e Sepulcro Indiano (MOURLET, 1959, p. 27).

Facilitada pelo *metteur en scéne,* a relação do espectador com o filme se torna uma espécie de liturgia em que é fundamental se entregar, deixar-se absorver pelo universo dado pela *mise en scène,* definida neste trecho como um mistério. De acordo com Oliveira Jr. (2013), a abordagem de Mourlet deduz a *mise en scène* de um princípio cósmico e em sua perfeição suprema ela teria a capacidade de nos reconectar com essa energia misteriosa e absoluta: a sala de cinema é erigida como um local sagrado. Na compreensão de Mourlet (1959), a obra de arte cinematográfica teria essa função de impor certa forma do mundo com

10 Refere-se a *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920), dirigido por Robert Wiene, marco do expressionismo alemão.

o máximo de intensidade, pela evidência da revelação, de modo que o espectador mesmo se apague nesta contemplação que o conduz a um reencontro com o íntimo do seu ser. Esse mundo da ficção engendrado pela *mise en scène* exorciza o artista ao mesmo tempo em que gratifica o espectador, através de uma absorção da consciência deste pelo espetáculo. Trata-se, portanto, de uma antítese ao distanciamento brechtiano[11]. A palavra-chave mobilizada por Mourlet para se referir a esse movimento de tensão rumo à tela, em que o cinema anula o espectador a fim de preencher nele um vazio é a *fascinação*:

> "Fascínio": o termo é pesado. Podemos considerá-lo de forma positiva, como o sinal da eficácia do cinema, da sua força de convicção, do prazer que suscita – e, de acordo com Mourlet, do caráter eticamente elevado desse prazer. A sua estética é também eufórica, não só porque profetiza o advento do cinema classicamente puro, mas também porque assegura que o cinema nos faz bem, torna-nos melhores e mais puros, abre-nos o caminho do Bem ao imergir-nos no Belo [...] Mas podemos tomar o fascínio como um termo negativo. A derivação latina desta palavra lembra-nos o *fascinum*, o encanto, o malefício, o feitiço. É a instância de muitas críticas da imagem em geral e, em especial, no século XX, da imagem fotográfica. A imagem fascina, logo para o pensamento, bloqueia a crítica e até a consciência (AUMONT, 2008, p. 99)

Mourlet (1959) entende que essa paralisia do reflexo crítico é necessária, já que o afrontamento à experiência vertiginosa conduz, ao fim do ciclo, a uma torção do ser sobre si mesmo. Nesse instante ele é capaz de recuperar sua totalidade, apaziguado. Trata-se portanto de uma submissão recompensadora, do mesmo modo que a tragédia grega clássica conduzia ao disciplinamento dos impulsos: "ele comenta o efeito moral da arte, conhecido desde o elogio da tragédia em Aristóteles: enobrecer o homem, purgando-o da carga das paixões que ele acumula na vida social e não consegue descarregar" (OLIVEIRA JR. 2013, p. 57). A essência do cinema como arte, então, deveria obedecer a essa vocação clássica, projetar o espectador para fora de si mesmo e em seguida restituí-lo. Para tanto, o cinema não deve contemplar passivamente as apreensões do real que a câmera facilita (realismo ontológico), mas reformá-las numa busca pela fascinação (*mise en scène*). Mourlet (1959, p. 29), propõe esta fusão das duas noções: "se o documentário se limita a restituir as aparências incontroladas e se a feeria autoriza a mentira, a trucagem e os artifícios de estetas", resta ao cinema ser "ao mesmo tempo, o documentário e a feeria, tratando-se da beleza imposta pela evidência do olho irrecusável" (MOURLET, 1959, p. 29).

De que maneira, entretanto, a *mise en scène* é capaz de cumprir este seu intento de exorcismo e liberação? Mourlet alcunha esse procedimento como *seleção das aparências*, ou

11 O distanciamento brechtiano consistia em revelar ao espectador que ele se encontrava diante de uma representação teatral.

seja, valorizando certos movimentos privilegiados do universo, as ações e reações de um homem em um cenário (MOURLET, 1959, p. 29) Porém, ao contrário de Rivette, que fazia uma defesa muito semelhante em relação ao cinema de Howard Hawks, Mourlet não o reconhece como um dos mestres na arte da *mise en scène*. Com sua quadra de ases definida em Losey, Lang, Preminger e Cottafavi - este último ainda seria substituído por Walsh -, os *mac-mahonianos* entendiam que o cinema havia atingido seu ponto de chegada com o trabalho desses mestres. Somente eles eram capazes de "despir o espectador de toda distância consciente para precipitá-lo em um estado de hipnose mantido por um encantamento de gestos, de olhares, de ínfimos movimentos do rosto e do corpo" (MOURLET, 1959, p. 30). Deveríamos recusar, portanto, todos os filmes que não visam a este sublime, o cinema silencioso e as vanguardas, bem como o insurgente cinema de autor que desobedecia a uma regra de montagem essencial no sistema de Mourlet: a *transparência*. Eis o ponto da análise do manifesto que nos aproxima do problema da pesquisa: em que medida a *mise en scène* diz respeito à montagem?

Segundo Oliveira Jr (2013), Mourlet tem verdadeira ojeriza aos procedimentos de montagem intelectual ou de atrações, a contribuição da escola soviética que veremos no capítulo seguinte, pois estes procedimentos analíticos, tal como o distanciamento brechtiano, rompem com a lógica dramática da cena. Desagregam o mundo da ficção ao impor um olhar que ultrapassa e se sobrepõe ao da câmera: a afirmação desagradável do autor. Incitam a uma reflexão sobre a relação entre os planos justapostos, traindo a meta maior do cinema, para Mourlet (1959), o princípio da fascinação. A regra da transparência diz, pelo contrário, que os cortes devem ser tão invisíveis quanto for possível, de modo que não violem a atenção do espectador. Não convém colocá-lo em face de vários espetáculos ao mesmo tempo, tampouco os fazer regredir a um estado distanciado de análise do espetáculo. Quando defende que Cecil B. DeMille é superior à Hitchcock, mais ao final do artigo, Mourlet (1959) identifica outros excessos que opacificariam a desejada transparência, como recorrer a ângulos insólitos, enquadramentos bizarros, movimentos de câmera gratuitos, em suma, todo um arsenal revelador de impotência do qual Hitchcock se valia. Podemos adiantar que *Juventude em marcha* (2006), de Pedro Costa, filme que compõe o nosso corpus, não se adequaria ao sistema de Mourlet. A montagem transparente é aquela que viabiliza o estado de fascinação:

> A única montagem (ou decupagem, se consideramos a operação em sua origem) adequada ao modo de apreensão cinematográfica da realidade é aquela que adere, justo à identidade completa, ao desenvolvimento de uma série dramática dada, por seleção e justaposição de planos essenciais, como um olhar que iria sempre direto ao

que importa na marcha de um evento. (MOURLET, 1959, p. 32)

Por fim, há uma última regra indispensável ao sistema estético de Mourlet (1959, p. 32) que Hitchcock desobedece: “a lealdade sobre o corpo do ator que é o único segredo da *mise en scène*”. Essa transgressão poderia ser identificada em *Um corpo que cai* (1958), quando Hitchcock traz à tela o pesadelo da vertigem de James Stewart ao provocar no espectador uma impressão de queda pelo movimento da câmera. Por recorrer a esta simulação/ilusão que, para Mourlet não passa de uma trucagem que fragmenta a ação, Hitchcock não se propõe a decifrar o mundo e os homens, ou seja, não nos oferece uma seleção das aparências, de gestos, pelo contrário, recusa que a verdade da cena esteja na preeminência do ator. A *mise en scène,* segundo Mourlet, deve dar “um acesso à presença das coisas, ao 'sentimento do ser'. Tal presença corresponde aos momentos em que a revelação sensível e a consciência do ato representacional se encostam” (OLIVEIRA JR., 2013, p. 61).

Como fica claro a partir de todas essas exigências, Mourlet estabelece para designar a arte da *mise en scène* um sistema normativo que leva em conta uma noção de beleza inspirada em heranças classicistas. De acordo com Aumont (2008), a encenação se torna, tanto no teatro burguês pós Voltaire/Diderot, quanto nos primeiros anos do cinema, um valor próprio, “mas enquanto que, para a história do teatro, isso significou a passagem para a vanguarda, a ruptura com um classicismo considerado esgotado, no cinema foi o sinal (enganador) de um triunfo do classicismo” (AUMONT, 2008, p. 49).

Regressamos ao ponto de partida deste capítulo, a herança que o teatro lega ao cinema. Sendo a própria noção de *mise en scène* originária do século XIX, vimos que ela adquire novas dimensões quando apropriada pelo campo cinematográfico Toda a discussão em torno da transparência da montagem, por exemplo, evidencia que há na *mise en scène* algo exclusivo da arte cinematográfica. Sobretudo, nos revela que “a encenação do cinema não é a encenação do teatro: se, no teatro, encenar é pôr numa cena, no cinema tudo reporta ao quadro” (AUMONT, 2008, p. 84). Segundo a conclusão de Aumont (2008) a respeito do sistema mourletiano, o quadro é o amplificador dessa tensão que cabe ao *metteur en scène* organizar e incutir, pois a encenação no cinema deixa de ser uma técnica, como era no teatro, para se tornar uma força. Mourlet, no entanto, não vai salientar este aspecto central do quadro ou isto o levaria a atribuir aos parâmetros da imagem um valor expressivo exacerbado, exatamente o que ele recusava no caligarismo.

2.6 A morte de um conceito

Com a publicação de *Sobre uma arte ignorada*, Mourlet (1959) eleva a um extremo, no meio da crítica francesa, a discussão em torno da *mise en scène* ao delinear suas regras essencialistas (a fluidez da cena, a fascinação, a preeminência do ator, a interdição de trucagens, o respeito à verdade mecânica da câmera) que orientavam o olhar *mac-mahonian*o para os filmes: em busca do belo. Tanto que, a partir desse artigo, será escancarada uma defasagem entre os filmes por eles exaltados, legítimos representantes de uma indústria hollywoodiana em declínio, e as novas expressões cinematográficas que começam a surgir a partir dos anos 1960. Diante de questões mais atuais que estavam colocadas para o cinema, num contexto histórico cujo substrato político se adensava, a noção de *mise en scène*, que até então imperava no instrumental teórico da crítica passa a ser colocada em xeque. Não se tratava mais de reconhecer no cinema o belo, a *Nouvelle Vague* tinha preferẽncia pela imperfeição nas encenações, não estava, de modo algum, atrás de um ideal de *mise en scène.* A contribuição do *mac-mahonismo* não deixava um legado duradouro, pelo contrário, sua restrição ao olhar impelia a crítica a uma renovação de suas ferramentas teóricas. Ironicamente, o primeiro a questionar o uso da expressão *mise en scène* foi Jacques Rivette, ele que a havia introduzido na redação dos *Cahiers du Cinéma* alguns anos antes:

> Em meio à sua virulenta crítica ao filme *Kapò* (Gillo Pontecorvo, 1960), Rivette faz uma clara alusão ao texto “Sobre uma arte ignorada”, opondo-se a ele e até fazendo pilhéria de alguns de seus pontos (a exemplo da “preeminência do ator” ou da questão documentário/feeria). Segundo Rivette o que mais importa não são “problemas da forma e do conteúdo, do realismo e do feérico, do roteiro e da 'misenscène', do ator livre ou dominado”, mas “o ponto de vista de um homem, o autor, mal necessário, e a atitude que toma esse homem em relação àquilo que filma, e assim em relação ao mundo e a todas as coisas” (OLIVEIRA JR. 2013 p. 73).

Na esteira dessa rejeição do conceito agora sugerida por Rivette, André S. Labarthe, crítico de uma nova geração dos *Cahiers* começa a confrontar o cinema moderno aos preceitos tão recorrentes na crítica dos anos 1950, a fim de comprovar se eles ainda se sustentam. Confome relata Oliveira Jr. (2013), em sua análise de *Uma mulher é uma mulher* (1961), de Jean-Luc Godard, Labarthe (1967) não reconhece sequências que respeitem a continuidade e a fluidez, como seria próprio da *mise en scène*, mas uma sucessão de planos autônomos. Tampouco Godard preza pela boa interpretação dos atores, valoriza antes suas debilidades, pois são os momentos mais reveladores. Quanto ao filme de Alain Resnais, *O ano passado em Marienbad* (1961), Labarthe (1967) aplaude sua narrativa lacunar e obscura, a descontinuidade da trama que se afasta de uma ordenação das aparências. O fato de ela se apresentar fragmentada desnorteia o espectador, que não pode e não deve compreender tudo.

Finalmente, Labarthe (1967) compreende que a noção de *mise en scène* tenha sido adequada à análise do cinema clássico, porém, atinge seu esgotamento e se torna obsoleta em relação aos filmes modernos dos anos 1960. Na edição 195 dos *Cahiers*, ele faz sua revisão definitiva da expressão *mise en scène*, com um texto breve, *A morte de um conceito*:

> […] temos essencialmente nos esforçado de nos ajustar ao cinema novo - explicando, por exemplo, (tranquila ou raivosamente) que a *mise en scène* não é apenas o "rendu" (o modo de fazer), mas a idéia também; não apenas a premeditação e a "ruse" (esperteza), mas também o collage e o acaso; não apenas o exuberante plano de grua da abertura da Marca da maldade, mas também estes planos "jogados na lixeira" de que fala Chabrol a propósito de alguns Aldrichs; não apenas a extraordinária performance de Audrey Hepburn em Philadelphia Story, mas também as patéticas aparições destes heróis documentários que encarna Jean-Pierre Léaud nos filmes de Truffaut, Godard, Eustache, de Skolimowski; em suma, que a *mise en scène* não é apenas a *mise en scène*, mas também o contrário do que havíamos pensado (LABARTHE, 1967)[12]

Como vemos, o que Labarthe (1967) propõe como a morte do conceito na verdade é sua diluição nos caminhos trilhados pelo cinema moderno. Como reação a essa crise da *mise en scène*, Oliveira Jr. (2013) destaca o surgimento de duas tendências no cinema dali em diante. Há cineastas que, conscientes de terem chegado depois do período clássico da *mise en scène*, aderem a um maneirismo[13], através da complexificação dos dispositivos cênicos, o que acabava por resultar numa *mise en scène* hipertrofiada (Raúl Ruiz, Brian De Palma, Rainer Werner Fassbinder, Wim Wenders). Outros fazem o caminho contrário, recusando a composição excessiva e as estripulias da câmera, prezando por uma encenação mais bruta e imediata, revalorização da autonomia do plano e certo descontrole do quadro (John Cassavetes, Maurice Pialat, Philippe Garrel, Jean Eustache).

Claro que as manifestações cinematográficas posteriores ao declínio do conceito de *mise en scène* não se encerram nesse dualismo. Essas duas correntes nos apontam, tão somente, para o esgotamento das formas clássicas. Se o primeiro cinema incorpora contribuições do teatro e da literatura, conforme abordamos, não podemos negligenciar, no entanto, sua parte que advém da pintura: o quadro cinematográfico em relação a uma dimensão pictórica. Os planos individuais passaram a ser associados uns aos outros, em vista da linearidade narrativa, inaugurando o procedimento da montagem, ao que segue uma série de sistematizações práticas e abordagens teóricas. Propomos, para o capítulo seguinte, uma aproximação entre as teorias da montagem e o conceito de *mise en scène* aqui desenvolvido.

12 Disponível em: http://dicionariosdecinema.blogspot.com.br/2013/08/morte-de-um-conceito.html. Acesso em: 30 mar. 2015.

13 Em referência ao movimento artístico do século XVI na Europa que promove o resgate dos valores clássicos do Renascimento.

3 TEORIAS DA MONTAGEM

Neste terceiro capítulo destacaremos algumas noções fundamentais da teoria da montagem que nos permitirão avançar em direção ao problema específico da elipse. Para tanto, iniciamos pela relação do primeiro cinema com a pintura, considerando as abordagens que foram feitas nesse sentido a partir da obra pioneira de Louis Lumière. Devemos primeiramente distinguir o quadro pictórico do quadro cinematográfico, visto que nos primeiros anos do cinematógrafo sequer existia a concepção de montagem. Acompanhamos durante todo o capítulo o raciocínio desenvolvido por Ismail Xavier (2012), para quem a existência do corte entre dois planos passa a evidenciar uma *descontinuidade elementar*. Esta noção será norteadora, pois nos permitirá resgatar a questão da transparência da montagem, que vimos no capítulo anterior na concepção de Mourlet, em oposição à ideia de opacidade. Veremos que o método da montagem invisível, cuja premissa era a neutralização da continuidade elementar, se consolida a partir da sistematização de D. W Griffith pela demanda de conferir articulação à narrativa. Em seguida, abordaremos como a montagem segundo o modelo americano foi problematizada pelos teóricos soviéticos, partindo das posições ainda amenas de Lev Kulechov e Vsevolod Pudovkin ao teor mais radical de Sergei Eisenstein (1990), com sua proposta de uma montagem de atrações. Por fim trazemos a contribuição de Deleuze (1990) à teoria da montagem e a questão do cinema como forma de pensamento. Encerramos o capítulo com a proposição da elipse enquanto ferramenta teórica para a análise subsequente, associada ao efeito de opacidade.

3.1 O plano em Lumière

Como vimos no capítulo anterior, a partir da abordagem de Jacques Aumont (2008), o primeiro cinema envereda para o lado do teatro e herda o dispositivo do cubo cenográfico, ou seja, um condicionamento rígido do ponto de vista que respeita a frontalidade em relação ao espaço cênico. Em consequência, todo filme é a produção constante de pontos de vista, o da câmera, que ora desaparece, ora se afirma, e nunca se pode antecipar. Arlindo Machado (2008) constata, sobre *A chegada de um trem na estação* (1895), filme dos Irmãos Lumière, que a posição da câmera, colocada num eixo perpendicular aos trilhos e ao deslocamento do trem, sugeria o olhar móvel de um sujeito implicado na ação. A câmera simulava a experiência de um viajante na plataforma à espera do trem. Por observar o movimento do

trem em termos de profundidade e não de lateralidade, Lumière se aproximava mais das "convenções da fotografia e da pintura, em que o conceito de 'ponto de vista' é flutuante" (MACHADO, 2008, p. 95). No entanto, como pondera Aumont (2008, p. 33), se "a vista Lumière, ainda hoje, retira seu prestígio e magia da liberdade de princípio que é dada ao operador para escolher o lugar de onde nos fará ver o mundo tal como é", uma vez escolhida pelo operador a posição da câmera não muda. Com algumas poucas exceções.

Sobre estes casos de exceção comenta Henri Langlois, fundador da Cinemateca Francesa, no documentário *Louis Lumière* (1968), realizado por Eric Rohmer. Para Langlois, a espontaneidade das cenas que de início parece ser a marca predominante nos filmes de Lumière revela, a um olhar mais atento, que aquelas situações filmadas não são simplesmente produtos do acaso. Em função da curta metragem das películas e, desprovidos de uma pré-visualização precisa da imagem, pois a câmera não possuía qualquer tipo de visor, Lumière e seus operadores, em primeiro lugar, observavam como as coisas aconteciam, a fim de encontrar o ângulo ideal para os elementos que entrariam em cena. Este ponto de vista fixo já pressupunha, segundo Langlois, uma variedade de tipos de planos (gerais, close-ups, americanos, distantes) na medida em que os corpos filmados se movimentavam em relação à câmera, em aproximações e afastamentos.

Por vezes, o operador percebe que a cena não foi bem enquadrada, caso de *Turim – A duquesa de Aosta na exposição* (1899), e a retoma de outra posição. Neste caso de exceção vemos um corte. O primeiro ângulo, embora não fosse considerado ideal, é preservado, e o filme resulta em dois planos. Soa como o surgimento despretensioso/ocasional da montagem, por um engano do operador que não calculou o recuo mínimo para a tomada de cena. Em *O olho interminável* (2004), livro em que traça uma relação entre o cinema e a pintura, Aumont destaca sobre Lumière o aspecto do improviso. Haveria "uma confiança um pouco instintiva dada a certa virtude do material e da técnica, e, por conseguinte, uma espécie de invenção prática, 'de campo', de formas de representação adequadas" (AUMONT, 2004, p. 31). Para Langlois, temos com os filmes de Lumière acesso direto ao pensamento e ao modo de vida de uma época, o que não era possível com as artes precedentes, que apresentavam um descrição da realidade (subjetiva do artista). Lumière seria, inclusive, o ponto de convergência da evolução das artes no século XIX por nos oferecer pela primeira vez essa imagem do mundo tal como ele era. Pedrosa (2011) observa que as imagens de Lumière estão impregnadas das questões próprias do mundo moderno:

> Em Lumière, o caos é a referência, basicamente todos os movimentos estão ali (embora a câmera, quase sempre, esteja imóvel). Os primeiros filmes do cinema são sujos, impuros em suas próprias imagens. É o elemento que desconcerta o olhar nas obras de Lumière. Pois a história do cinema também pode ser estudada como a história de um saber olhar. O saber olhar foi algo construído, a gramática, linguagem do cinema foi modelando aquilo que o espectador deveria olhar […] com Lumière o cinema nasce muito distante da verdade, do real. O cinema nasce com corpos que se movimentam em direção a um lugar que o espectador não conhece. Livre, caótico, poético. Dessa forma, o cinema também é contemporâneo da crise do mundo moderno (PEDROSA, 2011, p. 46-47).

Jean Renoir, também entrevistado no filme de Rohmer, confere às imagens de Lumière um grande valor espiritual pela liberdade de interpretação que elas possibilitam. Ao contrário de Langlois, que valoriza naquelas imagens a precisa reconstituição histórica, Renoir ressalta o caminho livre à imaginação pregnante nos filmes Lumière. Para Pedrosa (2011), a colocação de Renoir sinaliza que algo ficava em aberto ainda na discussão, provocada por Godard, que aproximava Lumière dos pintores impressionistas. A questão que permanecia era: o que ver naqueles filmes? Por mais que houvesse uma clara semelhança entre a série de sete quadros pintados por Claude Monet sobre a estação *Saint-Lazare*[14] e *A chegada de um trem na estação* (1895), os pontos de vista apresentados por Lumière revelavam algo de inédito na história das artes. Mais recentemente, Ken Jacobs, realizador norte-americano associado à vanguarda experimental dos anos 1960 retorna aos filmes de Lumière (*The guests, 2014*) e, através de um procedimento que consiste em congelar os quadros e os repetir exaustivamente, nos aproxima da expressão facial daquelas primeiras pessoas enquadradas pelo cinematógrafo.

Quando assistimos hoje *A chegada de um trem na estação* (1895) sabemos de antemão da história que os espectadores, na primeira projeção do filme, teriam reagido com desespero à aproximação do trem, ou seja, ao efeito de profundidade da tela. No entanto, para além dessa lenda, da qual não se encontra qualquer vestígio real, Aumont (2004) identifica outras reações dos primeiros espectadores em documentos da imprensa da época, ao longo de 1896. O que extasiava era a profusão dos *efeitos de realidade*, que segundo Aumont (2004), além de possuírem um aspecto qualitativo, têm um aspecto quantitativo que não podemos ignorar: “poder, imaginariamente, 'computar' o real, fazer com que ele recaia sobre o indefinidamente adicionável” (AUMONT, 2004, p. 33). Trata-se de um deslumbramento técnico que a pintura sempre procurou e que o cinema realiza sem maior esforço. Por outro lado, o aspecto qualitativo dos *efeitos de realidade* está relacionado ao valor pictórico por excelência no

14 Claude Monet exibiu em 1877 uma série de sete pinturas sobre a Gare Saint-Lazare, em Paris.

século XIX, isto é, o caráter acabado do detalhe, a precisão, a impecabilidade. Aumont (2004) comenta que a pintura da época, por sua obsessão em fixar o efêmero, sistematiza alguns efeitos, como o tremor da luz nas folhas, a apreensão da atmosfera, o brilho dos objetos – contribuições de Poussin, Velázquez, Chardin, entre outros. Tal postura erigia a luz e o ar em objetos pictóricos. Com o advento do cinematógrafo, máquina ontológica que através da luz "embalsama o tempo", para recuperarmos uma expressão de Bazin (1991), "o fugidio enfim é fixado, e sem labor" (AUMONT, 2004, p. 36).

Bazin (1991) compreende que a tela de cinema destrói radicalmente o espaço pictórico, pois se a temporalidade do quadro, na pintura, ocorria em termos de profundidade, no filme a invenção da montagem reconstitui uma unidade temporal horizontal. Quanto a esta ruptura essencial, Aumont (2004) nos orienta a falar não mais em termos de quadro, mas de *enquadramento*, expressão que institui uma relação entre a posição da câmera e a do objeto filmado. Desta distinção fundamental entre o quadro pictórico e a tela Bazin (1991, p. 173) chega à seguinte fórmula: "A moldura polariza o espaço para dentro, tudo o que a tela nos mostra, ao contrário, supostamente se prolonga indefinidamente no universo. A moldura é centrípeta, a tela centrífuga". Quando a imagem remete para além dos limites do enquadramento, ou seja, do *campo*, ela revela a existência de um *fora de campo*. De acordo com Ismail Xavier (2012), possibilidade específica da imagem cinematográfica, graças à sua duração: algo pode mover-se de dentro para fora do campo de visão ou vice-versa. É nesse sentido que Langlois defende a existência de uma variedade de planos nos filmes de Lumière, ainda que a câmera permanecesse fixa. "No caso do movimento contínuo de câmera, a constante abertura de um novo campo de visão tende a reforçar a característica básica do quadro cinematográfico conforme a tese de Bazin: ser centrífugo" (XAVIER, 2012, p. 21-22).

Quanto à urgência que tinha o primeiro cinema em variar os tipos de planos para dar conta da ação narrativa, Arlindo Machado (2008) identifica em *O grande roubo do trem* (1903), de Edwin S. Porter, um impasse sintomático. Tendo filmado todas as sequências em planos gerais, distanciados, Porter se deu conta de que os protagonistas não poderiam ser identificados pelo espectador, o que o levou a filmar em primeiro plano, um retrato do bandido. No entanto, como não sabia de que modo assimilar este plano à estrutura narrativa, ele o submetia ao projecionista em um rolo separado, para que fosse exibido, à sua escolha, ao começo ou ao final do filme. Segundo Machado (2008), essa dificuldade em estabelecer um ponto privilegiado de foco para ação era a causa principal da "confusão" do quadro primitivo:

“O olhar não era ainda dirigido para os pontos que interessavam o desenvolvimento da intriga, não havia estratégias de ordenamento, recursos de individualização” (MACHADO, 2008, p. 96). Como solução à demanda narrativa, o cinema desenvolve gradualmente uma gramática de planos e lógicas de montagem que orientam como fazer a ligação entre os planos. Como implicação do corte entre os planos o espectador enfrenta uma descontinuidade na percepção das imagens:

> O salto estabelecido pelo corte de uma imagem e sua substituição brusca por outra imagem, é um momento em que pode ser posta em xeque a “semelhança” da representação frente ao mundo visível e, mais decisivamente ainda, é o momento de colapso da “objetividade” contida na indexalidade da imagem […] Para não nos confundir, chamemos a descontinuidade visual causada pela substituição de imagens de descontinuidade elementar. (XAVIER, 2012, p. 24)

Adotaremos a noção de *descontinuidade elementar* sugerida por Xavier (2012) a fim de compreender de que maneira o cinema narrativo clássico opera sua neutralização, ou seja, busca tornar a montagem invisível. Como vimos, a relação entre a pintura e o cinema, nas palavras de Aumont (2004, p. 45), “não tem mão única, não é uma descendência nem uma digestão”. Se o quadro pictórico era o modelo primordial, quando se trata da tela, no entanto, há contornos específicos da arte cinematográfica. O enquadramento assinala a distância entre o objeto filmado e a câmera e, portanto, instaura um *campo*, sua dimensão medida espacial, e por consequência um *fora de campo,* sua medida temporal, extensão do enquadramento que não coincide com o espaço centralizado da ficção. Para Aumont (2004, p. 41) estas noções, em Lumière, “permanecem infinitamente mais permeáveis; as fronteiras são frouxas, ou melhor, porosas. Por quê? Precisamente por causa da fraca carga ficcional desses filmes”. Com as operações de montagem sistematizadas por D. W. Griffith, o cinema narrativo americano passa a adotar uma maior variação dos pontos de vista e a arriscar construções com o fora de campo, em especial com o advento do cinema sonoro. No sistema de Griffith, os planos são previstos através do método da *decupagem clássica,* ou *planificação,* que analisaremos a seguir.

3.2 Montagem invisível

Retornamos ao livro de Aumont (2008), *O cinema e a encenação*, pois ele nos apresenta a apropriação do teatro pelo cinema em paralelo com o desenvolvimento das técnicas narrativas. Por volta de 1909, Griffith já havia desenvolvido um método rigoroso, sob

o modelo de referência do palco teatral, em que os pontos de vista são fixados com rigidez, produzindo uma série de acontecimentos encadeados. Para Aumont (2008) a grande invenção de Griffith consiste no método geral "que permite ligar através de meios puramente visuais, e independentemente da história narrada, dois locais (ou mais)" (AUMONT, 2008, p. 34). Basicamente, seu método preserva a direção do movimento dos personagens de um plano ao seguinte e temos a impressão de continuidade entre os espaços. Tal sistema de entradas e saídas vai servir perfeitamente aos primeiros filmes de perseguição que obedecem à lógica das causas e efeitos. Aumont (2008) compreende que Griffith toma por referência o princípio do teatro italiano segundo o qual o espectador é aquele que "vê tudo". De tal modo passamos a aceitar a ubiquidade da câmera, que nos conta uma história a partir de variados pontos de vista. Se hoje temos por naturalizadas estas convenções é porque o modelo de Griffith perdurou, embora no plano teórico tenha rapidamente encontrado a resistência dos cineastas soviéticos. Segundo Xavier (2012), o método de montagem do cinema clássico opera uma neutralização da *descontinuidade elementar*.

> A quebra na continuidade da percepção é justificada. A sequência de imagens, embora apresente descontinuidades flagrantes na passagem de um plano a outro, pode ser aceita como abertura para um mundo fluente que está do lado de lá da tela porque uma convenção bastante eficiente tende a dissolver a descontinuidade visual numa continuidade admitida em outro nível: o da narração. (XAVIER, 2012, p. 30)

Xavier (2012) entende que decupagem e montagem são procedimentos complementares e indissociáveis. A opção pela neutralização da *descontinuidade elementar* pretende tornar invisíveis os cortes, de modo que a montagem gere fluidez entre os planos. Inicialmente, ele dirá que a decupagem é a decomposição do filme em planos. Isto que chamamos de plano, até agora, corresponde, para Xavier (2012), a um segmento contínuo da imagem entre dois cortes. No caso de Griffith, que importa seu modelo de representação do teatro, o plano corresponde a cada tomada de cena. Segundo a organização estabelecida pela *decupagem clássica*, os planos são classificados conforme a relação do ponto de vista da câmera com o objeto filmado. No plano geral, a câmera dá conta de todo o espaço da ação; no plano americano, os atores são mostrados até a altura da cintura; no primeiro plano, a câmera se concentra no rosto ou em detalhes que ocupam quase a totalidade da tela. Partindo dessa decomposição o cineasta pode visualizar de antemão a relação entre os planos justapostos e inferir se a representação das ações tem coerência narrativa e se obedece às regras da continuidade:

> O que caracteriza a decupagem clássica é seu caráter de sistema cuidadosamente

> elaborado, de repertório lentamente sedimentado na evolução histórica, de modo a resultar num aparato de procedimentos precisamente adotados para extrair o máximo rendimento dos efeitos da montagem e ao mesmo tempo torná-la invisível. (XAVIER, 2012, p. 32)

O modelo consolidado depois de 1914 tinha, segundo Xavier (2012), como princípio absoluto, a prática da montagem invisível em alinhamento com um modo de representação *naturalista*. Esse sistema tinha como pressuposto estabelecer para o espectador uma ilusão de "contato direto com o mundo representado, sem mediações, como se todos os aparatos de linguagem utilizados constituíssem um dispositivo transparente (o discurso como natureza)" (XAVIER, 2012, p. 42). Para produzir o efeito naturalista, dispunha-se de alguns elementos: a decupagem clássica, a opção por filmar em estúdios com cenários construídos, a escolha de histórias pertencentes a gêneros narrativos, o método de interpretação dos atores de acordo com princípios naturalistas. Para Xavier (2012, p. 38), "a construção do método clássico significa a inscrição do cinema (como forma de discurso) dentro dos limites definidos por uma estética dominante". No método clássico prevalecem certas recomendações de montagem: em especial, a preponderância dos diálogos em campo/contracampo e o uso do *raccord*, que conferia agilidade à narrativa.

O *raccord* consiste na ligação formal que dá a ilusão de continuidade do movimento entre dois planos, no entanto, a sequência é feita em duas tomadas, de ângulos diferentes. Tal procedimento visa a uma transparência da montagem, no sentido de não tornar o corte visível como artifício. Vimos que no sistema de Michel Mourlet a *mise en scène* deve obedecer à regra da transparência a fim de elevar o espectador ao estado de fascinação. Mourlet admite, portanto, o raccord, embora defenda com mais ênfase o plano-sequência. Bazin (1991), em um texto intitulado *Montagem Proibida*, condena o *raccord* por acreditar que o procedimento, ao escamotear a descontinuidade, fere a vocação realista da imagem cinematográfica, em outras palavras, recusa a verdade objetiva da câmera.

Serge Daney (2007, p. 56) comenta que é a possibilidade de filmar a morte, para Bazin, que proíbe a montagem: "A montagem odiada em segredo por Bazin: um tipo de morte generalizada, abstrata, fácil, criando automaticamente sentido, atuando nas lacunas do texto". No postulado do próprio Bazin (1991, p. 62): "Quando o essencial de um acontecimento depende de uma presença simultânea de dois ou mais fatores da ação, a montagem fica proibida". Deve-se respeitar a unidade espacial do acontecimento, a câmera deve ter presenciado algo, caso contrário a realidade se torna representação e vemos negada sua

natureza ontológica. Devemos ressaltar que a atenção de Bazin, embora trate neste texto dos filmes de ficção de Lamorisse, se concentra em especial nos documentários e que sua reivindicação não é, de maneira alguma, por um cinema não-montado. Ainda que faça essa ressalva, sua posição, mais uma vez em nome do realismo, não o poupou de ser associado com uma preferência pelo plano longo, tanto quanto Mourlet.

> Sem nunca ter sido frontalmente teorizado enquanto tal, o plano longo, na escola crítica de que falo, de Bazin a Mourlet, foi tendencialmente considerado mais transparente, mais ajustado ao ideal de realismo expressivo, de encenação como aparecimento transparente da evidência, do que qualquer montagem. Trata-se de um dos lugares comuns mais recorrentes da teoria do cinema e, em particular, da teoria do plano. Num sentido exactamente oposto, Pier Paolo Pasolini dirá o mesmo, dez anos depois. O plano longo, a que ele chama mais ou menos plano-sequência, é incapaz de significar, por ser a reprodução amorfa da experiência vivida e porque, ao nada destacar, nada exprime; para Pasolini, o sentido começa com o gesto do montador (AUMONT, 2008, p. 104)

Na análise de *O Sangue*, veremos que Pedro Costa por vezes adere ao plano-sequência e de modo mais predominante o refuta, pela recorrência à elipse, o que aproxima seu procedimento de montagem desta problemática. Questão perene que percorre toda a teoria da montagem: ora ela é entendida como o gesto de demarcação fundamental, ora como intervencionismo excessivo. Outro aspecto, segundo Xavier (2012), que converge na construção do espaço-tempo do cinema *naturalista* é a passagem do período mudo ao sonoro, o que se efetiva ao final da década de 1920. Tornar audível o que estava sendo visto, com o controle do ruído ambiente e a presença da palavra dita pelo ator, conferia maior espessura e corporeidade à imagem. O advento da banda sonora incrementa o método da *decupagem clássica*, que passa a descrever duas fontes de estímulo independentes. Como elemento de coesão, a continuidade sonora facilita uma definição mais clara do espaço cênico, delimita o ambiente em que a cena ocorre. Por outro lado, a banda sonora autônoma passa a ser explorada como elemento de ligação entre os planos: “nos momentos de transição e nos saltos brusco de um espaço para outro, a manipulação do som e de suas surpresas vai constituir um recurso básico de preparação e envolvimento do espectador” (XAVIER, 2012, p. 37). Portanto, a inserção do som no cinema americano reforça o modelo *naturalista* e o método de montagem que, segundo Xavier (2012), opera na neutralização da *descontinuidade elementar*.

Diante desse modelo dominante praticado sistematicamente, surgem na Rússia, no contexto da revolução de 1917, cineastas preocupados em problematizar a montagem em busca de outras soluções. Xavier (2012) atribui a Lev Kulechov a inauguração da teoria da montagem. Suas proposições, no entanto, não chegam a constituir uma ruptura em relação ao

método clássico que ele analisa. Kulechov parte de uma pesquisa empírica quanto à reação das plateias e, assim, identifica no ritmo de montagem do cinema americano o seu fator de sucesso, em oposição à lentidão da montagem predominante no cinema europeu. Por esta via ele chega a duas conclusões fundamentais: a organização do material filmado é o momento crucial da prática cinematográfica; a relação entre os planos expressa o que eles têm de essencial e produz um significado do conjunto. Suas observações reforçam a centralidade do gesto da montagem e, consequentemente, a necessidade de esboçar em torno dessa prática um pensamento teórico. Xavier (2012) pondera, no entanto, que a preocupação de Kulechov é ainda com a construção de um espaço-tempo narrativo baseado na impressão da realidade, valor que deriva do próprio cinema americano por ele analisado:

> O que é importante para Kulechov é o efeito de realidade obtido. E, dentro da orientação realista, sua proposta representa um construtivismo radical – cada imagem ou plano constitui apenas um pequeno fragmento de uma edificação "tijolo por tijolo" e tem sua presença reduzida ao mínimo. Kulechov não confia na imagem isolada como algo eficiente na produção dos efeitos em cinema. O plano tem de ser o mais curto possível; uma unidade mínima de informação, que deve ser simples e clara de modo a permitir uma decodificação imediata (XAVIER, 2012, p. 48)

Essa percepção do plano como uma unidade sem força autônoma, dependente da relação com outros planos, culmina em sua experiência conhecida como "efeito Kulechov", que consistia na intercalação da mesma imagem de um ator com outros três planos diferentes. Justapondo-o à imagem de uma mulher, depois a um prato de sopa e a uma criança no caixão, o plano adquiria sentidos diferentes, o que convence Kulechov do poder da montagem. De acordo com Xavier (2012), por conceber a leitura de cada imagem como algo imediato, dando privilégio absoluto ao fluxo e ao poder de indução das imagens precedentes, Kulechov confia ainda nas regras de ritmo e continuidade do método clássico. Embora reflita sobre o método de encadeamento de cenas forjado por Griffith, dele não diverge, o que eleva Kulechov durante a década de 1920, segundo Xavier (2012), ao posto de maior teórico da montagem invisível. Em 1935, Kulechov faz uma revisão desses termos e passa a defender a ligação indissociável entre a montagem e a visão de mundo do realizador, que estaria associada a uma intenção de classe. Nesse sentido sua revisão vai de encontro às formulações de Eisenstein (1990) que veremos a seguir, para quem o procedimento de montagem deve ser expressão da ideologia.

3.3 Montagem de atrações

Partindo do caminho aberto por Kulechov, que vê na montagem o gesto central da arte cinematográfica, Vsevolod Pudovkin, em 1926 agrega, de acordo com Xavier (2012), um elemento novo à teoria da montagem: a construção do filme revela, por detrás, uma consciência humana que se expressa. O filme, pelas suas articulações, deve incutir no espectador um processo de desalienação e tomada de consciência, movimento que nos filmes de Pudovkin se verifica igualmente na trajetória dos personagens. Pudovkin não descarta, entretanto, as noções de ritmo, continuidade e sucessão lógica da narração do cinema americano: "Este método da *concentração temporal*, a concentração da ação pela eliminação de pontos de intervalo desnecessários […] não é apenas elevado ao máximo como forma a base real da representação" (PUDOVKIN, 2008, p. 68). De acordo com Pudovkin (2008), cabe ao cineasta conferir aos fragmentos de celulóide uma unidade que detenha pulsação própria e que interpele ao espectador emocionalmente, através do ritmo controlado das imagens. A organização espaço-temporal da realidade no interior do filme cristaliza uma visão de mundo, confirmada pela perspectiva da câmera e pela montagem, que confronta o espectador à posição ideológica da obra:

> O trabalho da câmera será concebido dentro da formulação mais pura da metáfora do olhar. Identificando câmera e o olho de um observador privilegiado e ativo, Pudovkin vai ensinar com detalhe como deve ser feita a decupagem de uma cena, satisfazendo a lógica e, acima de tudo, expressando uma visão particular dos acontecimentos. Estes, afinal, lá estão para que a consciência discurse sobre eles. Este discurso da consciência estará manifesto na posição da câmera, que mostra os fatos de cima ou de baixo, de perto ou de longe (XAVIER, 2012, p .53)

Pudovkin propõe ainda uma distinção entre o naturalismo, em que a imagem busca seus critérios de fidelidade ao real numa obsessão por "parecer verdadeira", e o realismo, que na leitura de Xavier (2012, p. 55), "implicaria num cinema capaz de apreender relações dialéticas, graças ao processo básico da montagem". Nesta formulação, Pudovkin compreende que o realismo se define decisivamente não ao nível da imagem isolada, mas ao nível da estrutura geral do filme articulada em um todo. Esta unidade, por sua vez, é atingida quando o filme dá conta de materializar uma representação da consciência, previamente estipulada pela tese/tema, que é o ponto de partida do roteiro cinematográfico. O eixo de sua teoria, de acordo com Xavier (2012) é a ideia de visão como apresentação de uma realidade em perspectiva, dada pela câmera. Nesse sentido Pudovkin elogia, àquele momento um recurso inovador no cinema americano, a mobilidade da câmera, não mais subordinada ao ponto de vista fixo imposto pelo modelo do palco teatral: "A câmera, até então um espectador imóvel, finalmente

recebia assim uma carga de vida. Adquiria a faculdade de movimento próprio, e se transformava, de um espectador passivo em observador ativo" (PUDOVKIN, 2008, p. 67).

Se Pudovkin ainda presta reverência em algum nível ao cinema americano de modelo naturalista, Sergei Eisenstein, por outro lado, durante os anos 1920, irá promover uma ruptura definitiva com a concepção de montagem griffithiana, por a compreender como reflexo da estrutura da sociedade burguesa. Em 1943, Eisenstein (1990) retorna a Griffith, em um texto revisionista, para apontar que a invenção da montagem paralela que lhe era atribuída, na verdade, derivou da estrutura narrativa dos romances de Charles Dickens. Não desmerecendo suas contribuições para a teoria da montagem, Eisenstein (1990), no entanto, reposiciona a originalidade de Griffith como tributária do grande romance do século XIX. Aos cineastas soviéticos, portanto, urgia conceber a montagem em outros termos, que não estivessem associados à estética burguesa: "não poderíamos ler o conteúdo de um plano sem, antes de tudo, detectar sua natureza ideológica, e assim encontrar na justaposição dos planos o estabelecimento de um elemento qualitativo novo" (EISENSTEIN, 1990, p .205). Nesta colocação já vemos sua ideia de que a montagem deve revelar uma contradição (dialética) quando dois planos são justapostos, deve evidenciar um conflito. De tal modo ele vai conceber, em 1923, tomando como modelo a organização cênica teatral, a *montagem de atrações*:

> Atração (do ponto de vista teatral) é todo aspecto agressivo do teatro, ou seja, todo elemento que submete o espectador a uma ação sensorial ou psicológica, experimentalmente verificada e matematicamente calculada, com o propósito de nele produzir certos choques emocionais que, por sua vez, determinem em seu conjunto precisamente a possibilidade do espectador perceber o aspecto ideológico daquilo que foi exposto (EISENSTEIN, 2008 p. 189)

Transportando para o cinema essa noção de atração como a unidade primária e constitutiva da ação efetiva do teatro, Eisenstein concebe o plano cinematográfico como uma unidade igualmente autônoma, o material básico para a composição. Esta autonomia é relativa, somente na medida em que os planos estão liberados de responder à continuidade do espaço diegético. A *montagem de atrações* pressupõe que os planos devam estar relacionados, em conflito, não subjugados a constituir a unidade narrativa dos fatos, mas uma unidade do pensamento. Ao contrário de Pudovkin, como precisa Xavier (2012), Eisenstein quer dissolver a ideia de que o enquadramento corresponde a um ponto de vista e que, detrás da câmera, trabalha uma consciência humana que deposita um olhar sobre o objeto filmado. Contrapondo-se ao ilusionismo que persiste em Pudovkin, no cinema-discurso de Eisenstein

“não se trata de fornecer ao espectador a melhor coleção de pontos de vista para observar um fato que parece se produzir independentemente do ato de filmar; trata-se de compor visualmente 'quadros'” (XAVIER, 2012, p. 132). Nesse sentido ele tensiona a noção de *mise en scéne* enquanto solução convencional para o problema da ação cênica, ao compará-la ao movimento do cavalo no xadrez, que se desloca com contornos puramente plásticos. Aqui encontramos uma resposta possível ao problema da pesquisa: segundo Eisenstein (1990), conferir privilégio à *mise en scène* implica em optar por intersecções de montagem enfaticamente exatas, dado que a relação entre os planos devem obedecer, em primeiro lugar, à continuidade cênica. Em oposição à noção de *mise en scène*, e tendo em vista liberar a montagem desta obrigação, ele concebe a ideia de *mise en cadre*:

> Detalhes esculturais vistos através da estrutura do cadre, ou plano, transições de plano para plano, parecem ser a saída lógica para a ameaça da hipertrofia da mise-en-scène. Teoricamente, isso estabeleceu nossa dependência da mise-en-scène e da montagem. Pedagogicamente, determinou, para o futuro, a passagem à montagem e ao cinema, aos quais se chegou através do domínio da construção teatral e através da arte da mise-en-scène. Assim nasceu o conceito de mise-en-cadre. Como a mise-en-scène, é a inter-relação de pessoas em ação, do mesmo modo a mise-en-cadre é a composição pictórica de cadres (planos) mutuamente dependentes da montagem (EISENSTEIN, 1990, p. 23).

De tal perspectiva, Eisenstein vai construir um discurso pictórico, como o designa Xavier (2012). Não tendo obrigações com o espaço diegético, os quadros isolados podem referir a espaços diferentes, visto que suas configurações plásticas é que vão fornecer a relação ideológica desejada. Desse modo Eisenstein estabelece em *A greve* (1925), através do uso da montagem paralela, um contraponto entre imagens de bois sendo abatidos no matadouro e a cena que retrata um episódio de repressão policial aos grevistas. Ao invés de captar a ação a partir de múltiplos pontos de vista, como se convencionou com o método clássico americano, o que está proposto com a *montagem de atrações*, conforme Xavier (2012), é uma inversão da questão: monta-se um ponto de vista a partir de múltiplas ações. Como reavalia em 1943 Eisenstein (1990, p. 199): “o microcosmo da montagem tinha de ser entendido como uma unidade que, devido à tensão interna das contradições, se divide, para se reunir numa nova unidade de um novo plano, qualitativamente superior”. No lugar de um cinema que narra por imagens, está colocado este novo cinema que pensa por imagens, ou seja, em seu projeto emerge uma questão epistemológica, o cinema como forma de conhecimento e exposição de conceitos, diametralmente oposto à “impressão de realidade” do modelo naturalista:

> […] ele transforma a montagem de atrações no "método para a produção de um cinema proletário", ou seja, de um cinema que, longe da pseudo-objetividade do realismo burguês, caminharia rumo a uma estrutura francamente discursiva, baseado na combinação de elementos e comentários em torno de uma situação factual básica. O modelo griffithiano precisava ser superado, dadas as limitações ideológicas do ilusionismo, da mesma natureza que as encontradas no teatro e na literatura naturalista. Em resumo, o que está admitido no projeto cinematográfico de Eisenstein é o princípio de Maiakovski: sem forma revolucionária não há arte revolucionária (XAVIER, 2012, p. 130).

Em 1929 Eisenstein desdobra sua concepção de montagem na proposição do *cinema intelectual*, cuja pretensão era expor, pelas articulações do filme, o pensamento dialético em processo. De acordo com Xavier (2012, p. 134) "o projeto é atingir uma montagem de imagens como forma de escrita pictórica (tal como a hieroglífica) que, pela justaposição de unidades discretas, conseguiria traduzir o pensamento articulado, expondo conceitos". Eisenstein (1990) sugere que a justaposição de imagens produz vibrações colaterais, à semelhança da formação dos acordes na música, e que ao explorar combinações que estimulam essas ressonâncias na montagem do seu filme *A linha geral* (1929), ele descobre o princípio harmônico-visual do plano. Esse fenômeno da harmonia visual, próprio do cinema intelectual, não pode ser verificada no quadro estático, somente no movimento interno do filme. Novamente em comparação à montagem no teatro kabuki e ao alfabeto japonês Eisentein (1990, p. 72) coloca que "o quadro cinematográfico nunca pode ser uma inflexível letra do alfabeto, mas deve ser sempre um ideograma multissignificativo. E pode ser lido apenas em justaposição, exatamente como um ideograma adquire significação". Em suma, ele reitera a noção de *montagem de atrações*, porém nessa formulação mais complexa, a estrutura da montagem não apenas pensa como evidencia a unidade do processo de pensamento.

Essa ideia do cinema como forma de pensamento seria retomada por Gilles Deleuze (1990) quando ele identifica em filmes do cinema moderno o regime da imagem-tempo. Deleuze (1990) vai notar a existência de imagens ópticas e sonoras puras, que não se configuram mais como imagem indireta do tempo, o que resultava de uma dependência da montagem. Oferecendo-se como duração, ou seja, através de um acesso direto ao tempo, essa nova ordem de imagens tornaria visível o pensamento. Seguimos até aqui o raciocínio que Ismail Xavier desenvolve sobre a montagem no livro *O discurso cinematográfico*, cuja primeira versão é de 1977. Reeditado recentemente, Xavier (2012) acrescenta um novo artigo, *As aventuras do dispositivo (1978 – 2004)*, em que ele localiza a ruptura da teoria cinematográfica de Deleuze como um "combate à taxonomia das imagens feitas com base em

modelos emprestados da linguística" (XAVIER, 2012, p. 188). Tomando como baliza a teoria dos signos de Charles S. Peirce e a rede conceitual de Henri Bergson em torno do conceito de imagem, Deleuze constitui sua teoria em diálogo com a tradição crítica dos *Cahiers du Cinéma,* propondo conceitos a partir de uma apreciação dos filmes. Aqui nos interessa compreender que distinção Deleuze (1990) faz entre os regimes da imagem-movimento, associado ao que chamamos até agora de continuidade clássica, e o da imagem-tempo, considerando suas implicações no âmbito da montagem.

3.4 Imagem-tempo

Deleuze (1990) inicia sua abordagem sobre o momento em que o cinema avança para além da imagem-movimento, trazendo a reflexão de Bazin em torno do neorrealismo italiano e a questão que apontamos anteriormente, sua preferência pelo plano-sequência. Em tal defesa Bazin (1991) contestava, na verdade, que o real padecesse ao antigo método de montagem ilusionista, recusa que ele constatava com o surgimento de um novo tipo de imagem neorrealista, a imagem-fato. Rossellini mostrava situações em blocos de tempo autônomos, não enrijecidos pela ligação da montagem, Bazin (1991) chama de *fato* esse "fragmento de realidade bruta, por si só múltiplo e equívoco, cujo 'sentido' se sobressai somente a *posteriori*, graças a outros 'fatos' entre os quais a mente estabelece relações" (BAZIN, 1991, p. 253). Deleuze (1990) questiona justamente se o problema devia ser colocado em termos do real, ênfase de Bazin, ou em termos do pensamento. Pois tais situações apresentadas pelo neorrealismo evidenciavam já a insubordinação da imagem ao movimento linear narrativo, premissa da montagem no método clássico, e exigiam a emergência de novos signos.

Deleuze (1990) identifica no cinema americano em que prevalecia o regime da imagem-movimento o início de uma ruptura com o esquema sensório-motor. Hitchcock seria pioneiro ao ter desenvolvido a imagem mental, filmando como objetos de pensamento objetos que tinham uma existência fora do pensamento. Ou seja, ele propunha uma cadeia de relações entre os elementos filmados, e isto incluía uma participação mais direta do espectador, ponto de rompimento com o modelo ilusionista. Em substituição à simples visão de uma montagem baseada no esquema ação-reação, inaugurava-se, segundo Deleuze (1990) uma situação de vidência, paradoxal, pois ao mesmo tempo em que identificava o espectador à realidade do personagem, o fazia ver o intolerável de sua condição.

Entretanto, Deleuze (1990) reivindica a Yasujiro Ozu, no contexto japonês, a invenção das situações óticas e sonoras puras. Sua marca era filmar a banalidade cotidiana, os personagens em deambulação, a ausência da intriga, enfim, cenas flutuantes que não se adequavam a uma montagem de causa e efeito. Ozu retoma do cinema primitivo o plano fixo e a montagem-cut, o corte não implica efeitos sintéticos ilusionistas, ao mesmo tempo em que torna rarefeitos os movimentos de câmera. Em Ozu, “os travellings são 'blocos de movimento' lentos e baixos, a câmera, sempre baixa é, na maioria das vezes, fixa, frontal ou num ângulo constante, as 'fusões' são abandonadas em favor do mero corte” (DELEUZE, 1990, p. 23). Seu procedimento nega, portanto, a montagem transparente, em favor de uma pontuação puramente ótica entre as imagens que não visa a eufemizar o corte. Uma situação ótica e sonora pura, de acordo com Deleuze (1990), não se prolonga em ação, tampouco é induzida por uma ação, precisamente a origem dos encadeamentos sensório-motores. Por estar subjugada à ação, a imagem-movimento nos oferecia, através da montagem, uma imagem indireta do tempo. Para Deleuze (1990, p. 33), trata-se de uma “reversão que faz, não mais do tempo a medida do movimento, mas do movimento a perspectiva do tempo”. Esta mudança fundamental culmina com a autonomia da câmera, como queria Hitchcock, que não está mais subordinada a descrever o espaço ou a seguir os personagens, ela estabelece relações mentais, articula pensamento. Todas as teorias da montagem que vimos até aqui ainda se referiam, portanto, ao regime que Deleuze (1990) chama de imagem-movimento:

> A imagem-movimento tem duas faces, uma em relação a objetos cuja posição relativa ela faz variar, a outra em relação a um todo cuja mudança absoluta ela exprime. As posições estão no espaço, mas o todo que muda está no tempo. Se assimilarmos a imagem-movimento ao plano, chamaremos de enquadramento à primeira face do plano, voltada para os objetos, e de montagem à outra face, voltada para o todo. Daí, uma primeira tese: é a própria montagem que constitui o todo, e nos dá assim a imagem do tempo. Ela é, portanto, o ato principal do cinema. O tempo é necessariamente uma representação indireta, porque resulta da montagem que liga uma imagem-movimento a outra. Por isso a ligação não pode ser mera justaposição: o todo não é uma adição, tampouco o tempo uma sucessão de presentes. Como Eisenstein costumava repetir, é preciso que a montagem proceda por alternância, conflitos, resoluções, ressonâncias, em suma, por toda uma atividade de seleção e de coordenação, para dar tanto ao tempo sua verdadeira dimensão, quanto ao todo sua consistência (DELEUZE, 1990, p. 48).

Quanto ao regime da imagem-tempo, Deleuze (1990) identifica no procedimento de vários cineastas situações óticas e sonoras puras que dão acesso direto ao tempo, ou seja, que independem do intermédio da montagem para o realizar indiretamente, como ocorria no regime da imagem-movimento. Os *travellings* de Alain Resnais e Luchino Visconti, a profundidade de campo em Welles e, contrariamente, o achatamento da profundidade e a

planeza da imagem em Carl Th. Dreyer operam, de acordo com Deleuze (1990), uma temporalização da imagem. Isto não elimina por completo a imagem-movimento, que permanece em uma primeira instância, é a montagem que muda de sentido, segundo Deleuze (1990, p. 56), “ela não se pergunta mais como as imagens se encadeiam, mas 'o que a imagem mostra?'”. Nesse sentido a montagem deixa de ser uma unidade de ordem superior que se exerce sobre o plano, ela estabelece suas relações diretamente no tempo. Nos filmes de Joseph L. Mankiewicz, por exemplo, o *flashback* não tem a função que lhe era tradicionalmente atribuída, de retornar ao passado para dar uma explicação e fazer mover a narrativa. Pelo contrário, para Deleuze (1990), esses *flashbacks* fragmentam definitivamente qualquer linearidade e abrem um ponto de bifurcação no tempo.

Deleuze (1990) diz que a situação óptica e sonora pura é uma imagem atual (termo bergsoniano), que em vez de se prolongar em movimento, encadeia-se com sua imagem virtual e forma com ela um circuito. Lógica da imagem-cristal: o atual (presente) e o virtual (passado) não se sucedem, mas coexistem, e se ligam não por intervenção da montagem, mas por coalescência, configurando um constante processo de atualização que caracteriza o circuito.

> Distintos, mas indiscerníveis, assim são o atual e o virtual, que não param de se trocar. Quando a imagem virtual se torna atual, então é visível e límpida, como num espelho ou na solidez do cristal terminado. Mas a imagem atual também se torna virtual, por seu lado, remetida a outra parte, invisível, opaca e tenebrosa, como um cristal que mal foi retirado da terra. O par atual-virtual se prolonga, pois, imediatamente em opaco-límpido, expressão de sua troca (DELEUZE, 1990, p. 90).

Se Eisenstein (1990) acreditava em um movimento que ia da imagem ao pensamento, e que a partir desse conceito exterior seria possível atingir, pelo conflito interno da montagem, o afeto do espectador, com a lógica própria da imagem-tempo, os encadeamentos ocorrem nos interstícios das imagens, na ausência de ligação. Portanto tal presunção do cinema como lugar de uma articulação clara do pensamento, visível no Todo, não se sustenta. Deleuze (1990) confronta a Eisenstein a abordagem cinematográfica de Antonin Artaud, à primeira vista semelhantes, visto que ele propõe a produção de vibrações entre as imagens, que acarretariam na onda nervosa que faz nascer o pensamento. No entanto, conforme distingue Deleuze (1990), Artaud acredita no cinema somente na medida em que ele é capaz de nos revelar, não a força do pensamento, mas a impotência de pensar que está no cerne do pensamento. Nas suas expressões, tratava-se de “'fundir o cinema com a realidade íntima do cérebro', mas essa realidade íntima não é o Todo, é, ao contrário, uma fissura, uma rachadura [...] uma 'força

dissociadora' que introduziria uma 'figura do nada', um 'buraco nas aparências' (DELEUZE, 1990, p. 202). O que a proposição de Artaud revela é que não há mais um Todo pensável pela montagem, no entanto, o pensamento não deixa de ser a questão essencial do cinema. Essa impotência do pensamento, segundo Deleuze (1990), Artaud nunca a associou a uma inferioridade, e precisamente por ter de estabelecer novas articulações o pensamento se descobre encurralado e busca uma saída sutil em situações óticas e sonoras puras.

Se verificamos a partir de Deleuze (1990) que a montagem, no cinema moderno, é destituída de conferir coerência às articulações narrativas, nesse sentido, ela deixa de servir à neutralização da descontinuidade elementar, como diria Xavier (2012). Em oposição ao desejo pela transparência, emerge uma noção de *opacidade*, pois, em vez de estabelecer conexões claras, em favor da teleologia narrativa, a montagem articula planos fragmentários e evidencia o corte, procedimento que Xavier (2012) chama de *ostentação da descontinuidade elementar.* Nossa proposta, portanto, é identificar a elipse como recurso de montagem que opera pelo efeito de opacidade, em detrimento do efeito de transparência. Tomamos a questão desta perspectiva porque a elipse no cinema foi teorizada, de um modo geral, em correlação com a elipse literária, cuja função principal seria a de omitir acontecimentos da narrativa. Pretendemos investigar a elipse quanto às relações que ela articula no tempo interno dos filmes, para além da mera omissão de dados, pois consideramos que em Pedro Costa não se pode verificar uma subordinação à narrativa.

3.5 Elipse

Noel Burch (1992) define a elipse como o hiato entre as continuidades temporais de dois planos, podendo incidir sobre qualquer duração. Com isso, ele quer dizer que a lacuna temporal aberta pela elipse na diegese pode ter extensão imprecisa, ocultar apenas alguns segundos ou até mesmo remeter a ação para anos futuros. Burch (1992) propõe a distinção entre dois tipos de elipse, a primeira é curta e mensurável, percebemos sua amplitude pois ela preserva uma virtual continuidade espacial. O segundo tipo corresponde à elipse indefinida: “para 'medi-la', o espectador deverá receber ajuda do 'exterior': uma réplica, um título, um relógio, um calendário, uma mudança de figurino... É uma elipse 'a nível de roteiro'” (BURCH, 1992, p. 27). No entanto, se concordamos com Deleuze (1990) que com o cinema moderno a montagem muda de sentido, tampouco a elipse, enquanto recurso de montagem, pode ter se preservado subordinada às funções narrativas. De tal modo estaríamos

simplesmente recorrendo a uma definição da elipse literária.

Bazin (1991) em um texto sobre *Umberto D (*1952), de Vittorio de Sica, elogia o filme por este apresentar uma sucessão de fatos, sem relação causal, que no entanto se preservam como instantes concretos da vida, situações em igualdade ontológica que, por sua própria natureza, destruiriam a categoria dramática. De Sica teria desenvolvido, segundo Bazin (1991), um método de decomposição dos eventos em eventos menores, o que caracterizava seu cinema num sentido contrário à prática extensiva da elipse. “A elipse é um processo de relato lógico e portanto abstrato; ela supõe a análise e a escolha, organiza os fatos conforme o sentido dramático ao qual elas devem se submeter” (BAZIN, 1991, p. 298). Nessa abordagem, Bazin (1991) compreende a elipse como um procedimento de montagem por vezes excessivo em que sobressai o gesto do montador, em detrimento da realidade ontológica da imagem, subjugada a um sentido dramático.

Se partirmos do pressuposto que os filmes de Pedro Costa não delineiam uma narrativa, no entanto conservam fatos dramáticos, podemos tomar como válida a proposição de Bazin (1991) de que a elipse é um procedimento de relato que concerne à montagem. Veremos que os filmes de Pedro Costa, quando recorrem à elipse, nunca amparam o espectador com um indicativo da passagem do tempo, como Burch (1992) exigia das elipses indefinidas. Por isso nossa proposta é associar a elipse diretamente a um efeito de opacidade, cuja premissa é a ostentação da descontinuidade elementar, e sobre o qual o filme não tem a obrigação de oferecer explicações. Por opacidade não entendemos tão somente a omissão de dados narrativos, ou estaríamos pressupondo um encadeamento linear das sequências, mas toda a desarticulação/confusão que o uso da elipse desencadeia no tempo diegético. Temos, portanto, o efeito de opacidade da elipse como ferramenta teórica para a análise que nos propomos a fazer.

Nesse ponto estamos aptos a retomar o problema de pesquisa: Em que medida a elipse, enquanto recurso de montagem, se relaciona com a *mise en scène*? De partida, não podemos entender a *mise en scène* no seu sentido clássico, em favor da transparência da montagem, como propunha Michel Mourlet (1959). Tampouco Labarthe (1967) decreta a extinção do conceito, mas sua diluição em meio a novas práticas do cinema moderno. Devemos então optar pela concepção de Jacques Rivette (1953, 1955), segundo a qual a *mise en scène* se articula, independente de critérios absolutos, enquanto expressão do ponto de vista do cineasta-autor. Desse modo estamos autorizados a identificar, seguindo a tradição teórica dos

Cahiers de olhar para as obras a partir do estilo dos cineastas, o que seja a *mise en scène* nos filmes de Pedro Costa. Para tanto, partimos da compreensão de que a ideia de *mise en scène* no cinema contemporâneo, caso se comprove persistente, existe somente na medida em que extrapola a subordinação ao espaço cênico e à continuidade narrativa. Bem como as demais convenções do método clássico em relação às quais Rivette não propunha distanciamento, visto que seu interesse crítico se depositava no cinema americano. Quando Pedro Costa (1995) postula que o trabalho da *mise en scène* é o de "saber se situar entre dois lugares em que a morte mostrou (e continua a mostrar) a cara", mais do que um jogo de palavras, ele sugere que a ocorrência da *mise en scène*, nos seus filmes, tenha relação direta com essa operação entre os planos, precisamente nas relações temporais engendradas pela elipse.

4 ANÁLISE

Nesse capítulo propomos analisar a ocorrência da elipse como prática sistemática no cinema de Pedro Costa, tomando como aporte teórico os conceitos abordados nos capítulos anteriores sobre a *mise en scène* e a montagem. Continuamos em diálogo com a crítica cinematográfica a partir dos textos sobre a obra de Pedro Costa, reunidos na coletânea organizada por Ricardo Matos Cabo (2009). Desse modo pretendemos responder à pergunta que consta como segunda parte do nosso problema de pesquisa: Qual a relevância da elipse nesses dois filmes de Pedro Costa e como ela atravessa sua *mise en scène?* Devemos inicialmente retomar as palavras de Pedro Costa (1995), em entrevista a Jacques Lemière, quando do lançamento de seu segundo filme, *Casa de Lava* (1994):

> O cinema que acredito útil e possível passa toda sua vida se confrontando com a morte. Mas é um combate em que é preciso manter certas distâncias. A elipse é o lugar (obscurecido pelo tempo) de onde a morte será banida (protegida pelo amor). Este é o trabalho do cineasta. É no presente. Em *Casa de Lava,* a elipse começa nas cruzes do cemitério de Tarrafal e termina no leito de hospital de um operário cabo-verdiano em Lisboa. É o trabalho da *mise-en-scène:* saber se situar entre dois lugares em que a morte mostrou (e continua a mostrar) a cara. A elipse, em meus filmes, é a cara da morte olhando pra nós. (COSTA, 1995)

Com esta consideração Pedro Costa propõe um cruzamento dos conceitos: subsistiria em seus filmes alguma relação, postulada aqui de maneira obscura e enigmática, entre a elipse enquanto recurso de montagem e seu projeto de *mise en scène.* Tomamos como ponto de partida esta declaração, que nos move em direção à identificação do efeito de opacidade da elipse e dos procedimentos de *mise en scène* em Pedro Costa. Para tanto devemos delimitar os filmes que constituirão o corpus da pesquisa, mas antes identificamos um ponto de inflexão na obra do cineasta em *No quarto da Vanda,* lançado em 2001. Até então Pedro Costa havia realizado, em película, três filmes que ainda se inseriam em um modelo de produção que presumia uma grande equipe técnica e a suposição de um universo ficcional rígido, com atores profissionais, são eles *O Sangue* (1989), *Casa de Lava* (1994) e *Ossos* (1997).

Consideramos que *No quarto da Vanda* (2000) constitua uma dobra no percurso de sua obra, pois a partir de então ele passa a filmar em vídeo digital, o que substitui a estrutura do set cinematográfico. Esta mudança de dispositivo acarreta tanto em liberdades quanto em limitações. Vanda, a personagem central, interpreta a si mesma, no bairro onde mora, as Fontainhas, em Lisboa, que àquela altura estava em processo de demolição pelo governo português. Os moradores das Fontainhas seriam deslocados para Casal da Boba, bairro

edificado para abrigá-los que conhecemos no filme seguinte de Pedro Costa, *Juventude em marcha* (2006). Repercute na banda sonora de *No quarto da Vanda* (2000), no fora de campo, a pontuação do barulho das máquinas a derrubar os casebres. Convém retomar Bazin (1991), pois *No quarto da Vanda* (2000) retrata, a contragosto, um acontecimento real que independe da vontade criadora do operador da câmera, algo que está dado no mundo. Pedro Costa não pode esquivar-se dessa imagem-fato, do mesmo modo que Rossellini tinha como pano de fundo a Europa no pós-guerra. Tomando a expressão de Bazin (1991), o bairro das Fontainhas se apresenta em fragmentos de realidade bruta que depositam sobre a tela uma densidade concreta.

Esta mudança de método demanda novas escolhas quanto à construção ficcional, ou seja, deve ter implicações na *mise en scène. No quarto da Vanda (2000)* dissolve, como outros filmes já tinham realizado, a antiga querela que insiste em retornar à discussão crítica, em torno da oposição entre o documentário e a ficção, na medida em que os intersecciona, e não nos convém identificar qual dos dois âmbitos prevalece. Quanto ao espaço cênico, predomina o interior da casa de Vanda, cômodos minúsculos e escuros, onde sequer entraria outro aparato cinematográfico de dimensões maiores que a câmera digital. Pedro Costa administra a relação com o personagem em seu próprio ambiente, não mais constrói de fora o personagem a partir de um roteiro – a própria Vanda havia atuado em *Ossos* (1997) fazendo outro papel. Em função do espaço limitado, o ponto de vista oferecido pela câmera não dispõe de mobilidade. Como nota Hasumi (2009), embora nos seus filmes anteriores já constasse uma tendência à absolutização do presente, que liberta o plano da causalidade narrativa e fornece à ficção uma continuidade crua, o cineasta ainda recorria ao *travelling*, por exemplo. A opção pelo movimento de câmera tornar-se-ia rarefeita: “desde o seu primeiro filme, *O Sangue*, a câmara de Pedro Costa se vai movendo cada vez menos de filme para filme, até chegar a *No Quarto da Vanda*, composto quase inteiramente de planos fixos” (HASUMI, 2009, p. 135).

Se podemos identificar em *No Quarto da Vanda* (2000) um ponto de inflexão que diz respeito a todas essas mudanças, entretanto, não conseguimos precisar em Pedro Costa uma concepção unívoca da *mise en scène.* Por esta mesma razão propomos delimitar o corpus da pesquisa em dois filmes que correspondem a momentos distintos da obra do cineasta. Partindo da análise de *O Sangue* (1989), um primeiro filme que presta reverência ao cinema clássico norte-americano, chegando a *Juventude em marcha (*2006), momento em que se adensam as

rupturas iniciadas em *No quarto da Vanda*. Nosso intuito é observar como se constitui a *mise en scène* nesses dois filmes e, ainda, localizar ocorrências da elipse em ambos. Xavier (2012) comenta que, de modo semelhante à oposição transparência/opacidade, Serge Daney propõe uma taxonomia em termos de profundidade/superfície, que confere certo estatuto à imagem (um regime de composição) e, simultaneamente, supõe uma forma de leitura (um regime de recepção). Daney (2007) toma como referência uma ideia de *cenografia*, "entendida como uma síntese formal que engloba a construção do espaço e a *mise-en-scène*, o olhar da câmera e as formas de montagem" (XAVIER, 2012, p. 190). Por supor que a *mise en scène* e a montagem se articulam como um sistema, ou seja, não como fatores necessariamente isolados, a taxonomia de Daney (2007), a ser melhor detalhada, nos serve como aporte teórico à análise de *O Sangue* (1989) e *Juventude em marcha* (2006).

Por outro lado, enquanto nossa compreensão da *mise en scène* em Pedro Costa permanece imprecisa, devemos notar que a montagem elíptica é uma constante em sua obra, fato que tem ressonância nos textos críticos que selecionamos para a condução da análise. João Bénard da Costa (2009) aprecia uma cena perto do final de *No quarto da Vanda* (2000) em que uma velha cabo-verdiana está sentada, de costas para a câmera, olhando para a porta que dá para a rua, então surge uma criança que para diante da porta e a provoca com a buzina de uma bicicleta. Nenhuma das duas personagens tinham sido apresentadas até então. O plano é longo, a criança continua com a brincadeira, no entanto, a velha permanece imóvel, com sua atenção voltada a ela, porém sem esboçar qualquer reação. Então, diz João Bénard da Costa: "Abruptamente (quase todos os cortes desse filme são abruptos) Pedro Costa corta, e vemos, numa bandeja rodeada por moedas e uma folha da funerária da Venda Nova com alguns dizeres, como que uma fatura" (COSTA, 2009, p. 179). Com esta transposição de um plano longo para outro muito breve, no qual não há tempo sequer para ler o que está escrito na folha, temos um caso em que a elipse produz o que chamamos efeito de opacidade. O corte entre os planos não apenas faz sumir da tela, imediatamente, personagens que recém tinham sido apresentadas, como deixa um vestígio duvidoso. A única saída para o crítico é imaginar uma explicação: qual seria a relação entre a velha e a criança, teria a velha morrido, daí a carta da funerária sobre a mesa? Depois da elipse permanece o efeito de opacidade. *No quarto da Vanda* (2000) radicaliza a descontinuidade narrativa a ponto de apresentar personagens que figuram de maneira efêmera como moradores do bairro das Fontainhas, porém não se desenvolvem para além de uma única cena.

Visto que explicitamos o procedimento teórico-metodológico da análise, bem como delimitamos o corpus em *O Sangue* (1989) e *Juventude em marcha* (2006) estamos aptos a prosseguir em busca de uma resposta à segunda parte do problema de pesquisa: Qual a relevância da elipse nesses dois filmes filmes de Pedro Costa e como ela atravessa sua *mise en scène?* Começaremos pela análise de duas sequências em *O Sangue.*

4.1 O Sangue

Serge Daney (2007) distingue na cenografia do cinema clássico norte-americano a produção do engodo de profundidade: “Chamamos esses golpes de força de 'direção', arte de balizar, para os espectadores, percursos num jogo de chicanas e de falsos caminhos, de fazê-los se perderem num labirinto de recorrências” (DANEY, 2007, p. 229). Por profundidade, Daney (2007) se refere ao desejo claramente expresso no título de um filme de Fritz Lang, *O segredo atrás da porta* (1947). Xavier (2012) aproxima esta noção de profundidade ao que até então chamamos transparência. Característica própria do cinema naturalista, cuja cenografia consistia em dispor obstáculos, luzes, trilhos para a câmara, o efeito de profundidade sugeria ao espectador que havia sempre algo mais a ser visto. “Ou seja, viver, o tempo como uma sucessão de fragmentos a serviço de uma teleologia que supõe uma verdade escondida e o caminho tortuoso de sua adiada descoberta” (XAVIER, 2012, p. 190-191). Em troca, os filmes ofereciam saídas fáceis, aberturas para respirar, finais felizes. Por oposição, Daney (2007) dirá que o cinema moderno inaugura outra cenografia, que se oferece sem essa profundidade simulada, sem jogo de ângulos: a imagem funcionaria como superfície, o que associaremos, na sequência da análise, ao segundo filme que compõe nosso corpus, *Juventude em marcha*.

Entendemos que a *mise en scène* de *O Sangue*, para além da constante referência a este período do cinema clássico, pretende se desenvolver em profundidade. No entanto, a montagem elíptica, por efeito de opacidade, cinde o plano, sempre, antes de revelar o tal segredo escondido detrás da porta. Simultaneamente ao tema da perda do pai e do encontro dos irmãos Nino (Nuno Ferreira) e Vicente (Pedro Hestnes) com a maturidade, *O Sangue* se refere à perda da inocência do próprio cinema com relação à cenografia em profundidade. Através de uma *mise en scéne* moldada conforme o método clássico (*travellings*, precisão da luz entre o claro/escuro, personagens arquetípicos, *gags*, intrigas que fazem mover a narrativa), *O Sangue* presta reverência àquele cinema que induzia o espectador a um estado de

fascinação, como teoriza Mourlet (1959). Pelo gesto da elipse, por outro lado, Pedro Costa demarca a necessidade de ruptura com esta cenografia: sabemos que não há nada para ver detrás da porta. Johannes Beringer (2009) concorda com Bazin (1991) quanto à definição da elipse como um processo de relato lógico que organiza previamente os fatos a fim de burlar a continuidade temporal, em privilégio do sentido dramático:

> A narrativa elíptica que Costa já aqui desenvolveu é um resultado directo desta reflexão: a forma como é montada uma cena, como um bloco de ação conduz ao seguinte, a forma como um espaço é filmado, como as pessoas aparecem ou desaparecem – esses são os 'saltos' que o espectador tem que processar, racional e emocionalmente. Assim sendo, o filme mantém uma sequência cronológica linear, mas a 'ligação' é aqui definida de forma diferente – mediante a consciência do que é fragmentário. Ou seja, os pequenos e grandes saltos no tempo são, em Costa (como em Bresson ou em Huillet/Straub), todos tratados da mesma maneira -, nem sempre conseguimos perceber de imediato quanto tempo passou depois de uma determinada elipse. Essa técnica serve para deixar elementos em aberto: por um lado, o espectador é instado a mover-se ao longo da linha predefinida racionalmente (os planos sucedem-se uns atrás dos outros como um rol), mas ao mesmo tempo, existe também uma multiplicidade de sentidos (BERINGER, 2009, p. 80)

Como propunha Eisenstein (1990), a justaposição dos planos cindidos pela elipse os eleva à condição de ideogramas multissignificativos. Torna-se explícito o conflito entre planos, pois não é preservada uma relação sequencial entre as ações e, por vezes, a cenografia em profundidade sugere caminhos múltiplos à narrativa. Nas sequências de construção elíptica que nos propomos analisar não se pode precisar quanto tempo transcorreu entre um plano e outro, ou seja, não se trata da *elipse indefinida* teorizada por Burch (1992), pois em *O Sangue* o espectador não conta com letreiros explicativos.

Figura 1. O Sangue (1989)

Figura 2. O Sangue (1989)

Na primeira sequência, que dura apenas cinquenta segundos, temos oito planos. Vicente tranca por fora a porta do quarto (Figura 1) do pai (Canto e Castro). O plano fechado sugere certa ambiguidade à ação, pois vemos outra porta ao lado com a chave também para o lado de fora. Sabemos que a porta ao lado dá para o quarto de Nino, pois ele sai dessa mesma porta em uma sequência anterior cujo ângulo de enquadramento era equivalente. Na imagem

seguinte (Figura 2) a câmera acompanha Clara (Inês de Medeiros), caminhando na rua de mãos dadas com quatro crianças, Vicente a segue um pouco mais atrás (Figura 3). Então há uma elipse incisiva, Vicente continua a seguir Clara (Figura 4), mas já estão em outra rua, não é possível precisar quanto tempo transcorreu, ela agora está sozinha (Figura 5).

Figura 3. O Sangue (1989)

Figura 4. O Sangue (1989)

Figura 5. O Sangue (1989)

Figura 6. O Sangue (1989)

Vicente se aproxima e clama por ajuda, Clara derruba seus livros e descobre a mão ferida de Vicente (Figura 6). Na sequência posterior entendemos que ele solicita a Clara que o ajude com o enterro do pai, o que remove a opacidade que tornava dúbio o plano inicial da porta: ele leva consigo a chave para evitar que Nino entre no quarto e encontre o pai morto. Porém, como a montagem procede por uma série de elipses, a continuidade narrativa se torna visível apenas ao cabo da sequência. Temos o uso da elipse aqui em consonância com aquela que sucede a cena da criança e da velha em *No quarto da Vanda* (2000)*:* o corte demarca a última vez em que a imagem do pai será vista – depois vemos apenas um corpo dentro de um saco. Ao encontro das palavras de Pedro Costa (1995) na entrevista a Jacques Lemière: “a elipse é o lugar (obscurecido pelo tempo), de onde a morte será banida”. Adrian Martin (2009) reivindica a tradição cinematográfica com a qual o cineasta português se alinha ao recorrer a esta prática do corte que faz sumir os personagens:

> Carl Dreyer, em *Gertud* (1964), deu ao cinema algo que Jacques Rivette (entre outros) aplaudiram: corpos que “desaparecem no corte”, que vivem e morrem de

> plano para plano, prosseguindo uma estranha semi-vida nos interstícios das bobinas, das sequências, dos planos, e até dos fotogramas. Costa pega nesta poética da luz e da sombra, da aparição e do desaparecimento – a poética de Dreyer, Murnau, Tourneur – e radicaliza-a ainda mais. (MARTIN, 2009, p. 91).

Martin (2009) observa ainda quanto à composição da *mise en scène* em *O Sangue*, um repertório de enquadramentos pictóricos que definem com solidez cada imagem. Em *Juventude em marcha*, quando os planos se tornam predominantemente fixos, esta tendência ao pictorialismo – porém não são imagens estáticas – pode ser comprovada com nitidez. "Diagonais marcadas, linhas de perspectiva acentuadas, conjuntos de formas […] Costa concebe os enquadramentos como sequências de montagem, campo e contracampo: o efeito é verdadeiramente eisensteiniano (MARTIN, 2009, p. 95). Para além destas filiações já apontadas, Martin (2009) aproxima *O Sangue* a outros filmes hollywoodianos obscuros dirigidos por Nicholas Ray, Charles Laughton, Fritz Lang. Essas associações serão recorrentes nos textos da coletânea sobre a obra de Pedro Costa, o que reafirma a aproximação deste primeiro filme com a ideia de uma cenografia em profundidade, como designa Daney (2007). Entretanto, tudo o que esta cenografia conserva em referência ao estilo clássico se corrompe pela prática sistemática da elipse. Martin (2009) valoriza na montagem de *O Sangue*, sobretudo, o modo como as articulações elípticas conferem ao filme uma espécie de *vida interior:*

> Os filmes que possuem esta qualidade reorganizam incessantemente as suas partes, redistribuem os seus elementos na mente do espectador ao longo do tempo – e, se forem vistos mais vezes, isso só prolonga e realça esse movimento. É como se cada unidade cinematográfica – cada plano, cada bloco de som, cada gesto, cada paisagem – se ramificasse para um qualquer espaço do texto, invisível e com grande profundidade de campo, um espaço ao mesmo tempo completamente imaginado e fantasticamente concreto; essas ramificações encontram-se, tocam-se, entrelaçam-se, criando novas lógicas, novas ligações e novos nichos de mundos. As dinâmicas visuais de Costa criam sem dúvida a peça arquitectónica mais visível deste filme vivo, interior: as linhas de fuga do filme explodem em cada imagem, ao mesmo tempo que escavam mais fundo (MARTIN, 2009, p. 97).

Quanto a esta dinâmica interna que não permite ao filme se encerrar em uma única construção possível, podemos localizar três segmentos dispersos em *O Sangue* que, pontuados por elipses, engendram uma lógica de circularidade, ou um ponto de indiscernibilidade, como Deleuze (1990) identifica na imagem-cristal. Comecemos pelo segmento central que é o mais longo e inicialmente se constrói por efeito de transparência. Logo após um plano em que Clara e Vicente quase se beijam há uma ligação com o plano seguinte, por meio da banda sonora, que obedece ao método ilusionista da decupagem clássica. Clara aparece enquadrada

em primeiro plano contra um fundo preto que lembra o estúdio (Figura 7), um *raccord* abre para um plano geral, Vicente se aproxima (Figura 8), eles acabam de chegar ao parque, de onde provém a música – a trilha sonora já havia começado na sequência anterior e, portanto, promove a ligação.

Figura 7. O Sangue (1989)

Figura 8. O Sangue (1989)

Em função da continuidade sonora, consideramos que a passagem para o plano geral não constitui sequer uma *elipse curta,* segundo a taxonomia de Burch (1992), mas um *raccord,* pois facilita o efeito de transparência. Com a abertura do plano a câmera se locomove para a esquerda em um *travelling*, acompanhando a chegada de Clara e Vicente ao parque (Figura 9). No fora de campo, permanece a trilha sonora, indicando que a música provém do parque, enquanto eles passeiam, em direção ao rio Tejo. Clara e Vicente percebem um corpo boiando no rio e um pescador que se aproxima em socorro (Figura 10), só então o filme rompe com o esquema ilusionista e cessa a trilha sonora anterior.

Figura 9. O Sangue (1989)

Figura 10. O Sangue (1989)

Com o surgimento deste corpo no rio, fica sugerida uma circularidade que remete ao primeiro segmento a que nos referimos, mais para início do filme, quando Clara não suporta ajudar Vicente com o enterro do pai e diz: “não o deixes ir assim”. Clara entra em desespero e sai correndo (Figura 11), não ficamos sabendo que solução Vicente encontra para o corpo,

Clara é abandonada em um descampado e a sequência termina com uma vista do rio (Figura 12), seguida de um primeiro plano (Figura 13) de Clara aparenta não compreender por que foi deixada ali.

Figura 11. O Sangue (1989)

Figura 12. O Sangue (1989)

Figura 13. O Sangue (1989)

Figura 14. O Sangue (1989)

Se antes a elipse demarcava o sumiço definitivo do pai, corpo que desaparecia no corte, o aparecimento de outro corpo no rio desestabiliza a continuidade narrativa, rompe o tratamento ilusionista do segmento central e engendra uma circularidade. Fica em aberto uma situação de vidência que segue a lógica da imagem-cristal: “É preciso que o tempo se cinda ao mesmo tempo em que se afirma ou desenrola: ele se cinde em dois jatos dissimétricos, um fazendo passar todo o presente, e o outro conservando todo o passado (DELEUZE, 1990, p. 102). Depois do aparecimento do corpo, no segmento central, Clara sai correndo, Zeca (Manuel João Vieira) se aproxima para oferecer ajuda, Vicente aparece e o derruba. Então segue uma montagem elíptica rápida e confusa: Nino, que tinha sido deixado sozinho em casa é raptado pelo tio; Vicente corre na frente, perseguido por Zeca, e Clara os acompanha mais atrás. Duas mãos masculinas se aproximam de agarrar Vicente enquanto ele corre (Figura 14), plano que dura cerca de dois segundos, então ocorre uma elipse que elimina Zeca da sequência de perseguição – mais um corpo que some no corte. Clara é quem alcança Vicente à beira do rio (Figura 15). Vemos um ponto de ruptura definitivo com o esquema sensório-

motor, pois o efeito de opacidade da elipse não apenas desconstrói a continuidade narrativa como dissolve a intriga. No terceiro segmento, próximo ao final do filme, há uma reiteração da circularidade, com a retomada do mesmo plano de um ângulo parecido, os dois deitados sobre a grama, com o rio ao fundo (Figura 16). Porém a situação dramática é invertida, Vicente é quem ampara Clara, que se encontra desmaiada/desorientada.

Figura 15. O Sangue (1989)

Figura 16. O Sangue (1989)

Nesses quatro segmentos submetidos à análise, demonstramos de que modo a elipse, por efeito de opacidade, opera na ostentação da descontinuidade elementar e rompe com o esquema sensório-motor, por mais que a *mise en scène* de *O Sangue* se insinue alinhada a uma cenografia da profundidade, conforme a taxonomia de Daney (2007). No primeiro caso, a montagem elíptica resulta no desaparecimento do corpo do pai. No segundo caso, chega a gerar uma percepção de circularidade interna ao filme que liga três segmentos dispersos. De qualquer modo *O Sangue* preserva, paradoxalmente, o engodo da profundidade, pois, como coloca Beringer (2009), as personagens permanecem fechadas em si mesmas, sem nos revelar os seus mistérios. “Um filme que encerra em si o segredo da infância, como uma concha encerra a pérola (será que podemos abri-la?)” (BERINGER, 2009, p. 73).

4.2 Juventude em marcha

Conforme observa Adrian Martin (2009), *Juventude em Marcha* compartilha com *O Sangue* de um começo abrupto. Logo na primeira cena temos algo em movimento, um deslocamento de energia que faz arrancar o motor da intriga e corrompe o equilíbrio pré-ficcional. Nesse sentido, “a ficção parece que se dá, que se entrega instantaneamente e de uma vez só, logo no início: o resto do filme serão as reverberações, os ecos ou as repercussões desse primeiro golpe ou deslocação” (MARTIN, 2009, p. 93).

No prólogo de *Juventude em marcha*, constituído por apenas dois planos, vemos de início que alguém arremessa peças de mobília para fora da janela de uma casa (Figura 17). No segundo plano, Clotilde (Isabel Cardoso) empunha uma faca e conta uma história (de resistência) da sua infância em São Felipe, no Cabo Verde (Figura 18). Então há uma elipse do mesmo tipo que vimos anteriormente, que faz desaparecer o corpo no corte, pois Clotilde não volta a aparecer ao longo do filme. Esta sequência inicial decreta tanto as premissas de montagem quanto a contrariedade à narrativa linear que será levada adiante em *Juventude em Marcha*.

Figura 17. Juventude em Marcha (2006)

Figura 18. Juventude em Marcha (2006)

Cada plano - sejam diálogos, monólogos, situações ópticas puras - corresponde a uma célula narrativa que não se articula em vista de uma teleologia, como em *O Sangue* ainda se poderia supor. Ou seja, vemos fragmentos que nos oferecem uma imagem direta do tempo, conforme Deleuze (1990), e cuja relação sequencial é imprecisa, o que define uma montagem sistematicamente elíptica. “O que conta é, ao contrário, o interstício entre imagens, entre duas imagens: um espaçamento que faz com que cada imagem se arranque ao vazio e nele recaia” (DELEUZE, 1990, p. 216). Destacaremos a ocorrência da elipse a partir da análise de uma sequência com o personagem Ventura, sobre a qual também se debruçou Jacques Rancière (2009).

Juventude em marcha nos apresenta o protagonista Ventura, no prólogo, ainda sem mostrá-lo, por uma situação dramática que faz irradiar sua condição de fragilidade. Ponto comum entre ele e os demais cabo-verdianos moradores das Fontainhas expropriados de suas casas e deslocados para o conjunto habitacional Casal da Boba. Clotilde acaba de o expulsar de casa, eis a intriga inicial que o põe a circular entre a casa de filhos e amigos. Deleuze (1990) apreciava nas situações ópticas e sonoras puras de Ozu a ausência da causalidade narrativa que punha os personagens em deambulação. Ventura se encontra, do mesmo modo,

em uma situação de errância. Pelo recurso da elipse, *Juventude em marcha* introduz uma sequência que rompe enfaticamente com a continuidade espacial, ao deslocar Ventura das Fontainhas para o museu da Fundação Gulbenkian. Jacques Rancière (2009) analisa esta sequência em prospecção da dimensão política que concerne à estética de Pedro Costa. Para Rancière (2009), a simples apresentação de uma situação social não pode configurar em si a arte política: "Exige-se habitualmente que a isso se acrescente um modo de representação que torne essa situação inteligível enquanto efeito de certas causas e que a mostre a produzir formas de consciência e afectos que a modifiquem" (RANCIÈRE, 2009, p. 53). Devemos proceder, portanto, com uma análise também no âmbito da *mise en scéne.*

Figura 19. Juventude em Marcha (2006)

Figura 20. Juventude em Marcha (2006)

Figura 21. Juventude em Marcha (2006)

Figura 22. Juventude em Marcha (2006)

Por meio de uma elipse entre a casa de Lento, nas Fontainhas (Figura 19), e o quadro *Fuga para o Egito,* de Peter Paul Rubens (Figura 20), somos transportados para o museu da Fundação Gulbenkian. Trata-se de uma ruptura inesperada com a continuidade espacial, por efeito de opacidade. Vemos Ventura encostado à parede entre dois retratos, (Figura 21), até que um segurança do museu, também negro, se aproxima, lhe sussurra algo ao ouvido e Ventura sai de cena. Então o segurança se agacha e, com um lenço branco, limpa o chão na porção em que Ventura se encontrava (Figura 22). Depois, temos uma situação em plano/contraplano que anuncia um novo confronto (Figura 23; Figura24). Ventura está

sentado em um sofá, o segurança se aproxima, primeiro coloca as mãos na cintura, em sinal de impaciência (Figura 25), depois estende a mão para que Ventura o acompanhe (Figura 26).

Figura 23. Juventude em Marcha (2006)

Figura 24. Juventude em Marcha (2006)

Figura 25. Juventude em Marcha (2006)

Figura 26. Juventude em Marcha (2006)

Toda a sequência é silenciosa e os movimentos de ambos são lentos e coordenados, o que comprova o rigor da *mise en scène*, bem como o papel que cada um representa naquele espaço cênico. Ventura é um intruso que não pode se sentir à vontade, o segurança, por sua vez, em horário de serviço, adota o procedimento formal (gestual) que a situação lhe exige. Em seguida, o segurança conduz Ventura para fora do museu pela porta do fundos (Figura 27; Figura 28). Então ocorre uma elipse crucial, na transição para um plano curto: o segurança sobe com Ventura as escadas que dão para o jardim, porém já não está vestido com o uniforme de trabalho (Figura 29). O deslocamento do espaço diegético das Fontainhas para a Fundação Gulbenkian se justifica com a narração de Ventura na cena seguinte: ele trabalhou na construção do museu, logo que chegou a Lisboa, vindo de Cabo Verde em 1972. Ali também ele levou um choque e caiu do andaime. Por fim, o segurança conta a Ventura sua própria história (Figura 30) e a *mise en scène* enrijecida que os colocava em confronto na sequência anterior, converge para um momento dramático em que eles se reconhecem em

situação de igualdade.

Figura 27. Juventude em Marcha (2006)

Figura 28. Juventude em Marcha (2006)

Figura 29. Juventude em Marcha (2006)

Figura 30. Juventude em Marcha (2006)

Nesta sequência, o tempo de cada ação e a postura dos personagens sugere uma *mise en scène* minuciosa que, no entanto, se diferencia do que víamos em *O Sangue.* Portanto, se há coesão narrativa, em qualquer instância, supomos que ela possa ser verificada, não na horizontalidade da montagem, mas na verticalidade dos fragmentos, por meio dos relatos, diálogos, e repetições que atualizam, no presente, histórias pregressas, como as de Clotilde e Ventura – e por que não nos movimentos corporais? Supomos que a unidade narrativa não possa ser verificada em outro lugar, senão no próprio corpo dos atores, o que confere centralidade ao trabalho da *mise en scène.*

Jean-Louis Comolli (2007) reflete, em *Algumas notas em torno da montagem*[15], sobre a prática do *jump-cut* no cinema documentário, que consiste em fazer avançar a fala do personagem/entrevistado sem alternar a imagem, ou seja, provocando um corte que incide diretamente na figura filmada. Para Comolli (2007), o *jump-cut* afirma a o poder absoluto da montagem, em detrimento do corpo filmado. Sua proposição é que ao trabalho da montagem deve prescindir uma consideração ética, discussão perene no que tange ao cinema documentário e que nos convém trazer à tona, visto que os personagens de *Juventude em*

15 Disponível em: http://issuu.com/revistadevires/docs/v.4_n.2_dossi___vest__gios_do_real-. Acesso em: 30 abr. 2015.

Marcha interpretam a si mesmos, como já ocorria em *No quarto da Vanda* (2000). “O corpo não é apenas uma forma, mas um centro, uma radiação. Filmar o corpo torna-se assumir sua carga e, sem dúvida, também provocar ou fabricar essa radiação” (COMOLLI, 2007, p. 36). Entretanto, a elipse opera de maneira diferente do *jump-cut. N*as sequências com Ventura nunca vemos um corte antes do seu corpo ter completado a ação, antes da fala haver terminado e da respiração ter recuperado seu equilíbrio.

Então retomamos o problema de pesquisa: Qual a relevância da elipse nesses dois filmes de Pedro Costa e como ela atravessa sua *mise en scène?* Pela análise da sequência do museu, compreendemos que a utilização da elipse, ainda que opere por efeito de opacidade, suprimindo a continuidade espacial, está de tal modo incorporada ao procedimento de montagem que suas implicações são ainda mais sutis. Em *O Sangue* a elipse interrompia o movimento da ação no plano, enquanto em *Juventude em marcha* a elipse respeita o tempo da ação, conforme as exigências da *mise en scène.* De acordo com Deleuze (1990), o que conta é o interstício entre as imagens, e isto denuncia que a cenografia não se dá mais em profundidade, como Daney (2007) propunha para o cinema clássico. Pelo contrário, a imagem funciona como pura superfície em sua imanência. “A questão central dessa cenografia não é mais 'o que há para ver atrás?' Mas sobretudo: 'Posso continuar a olhar aquilo que, de todo modo, eu vejo? E que se desenvolve num único plano?” (DANEY, 2007, p. 232). Esta imagem achatada, oferecida como superfície, devolve o olhar ao espectador, de modo que é colocada em questão “sua própria capacidade de sustentação do olhar diante do que vê (de horror, de prazer) […] pois o desconforto inibe identificações, distancia, como quando se filma o indesejável de frente (XAVIER, 2012, p. 191). *Juventude em marcha,* portanto, resulta da conjunção entre uma *mise en scène* rigorosa e uma montagem elíptica sistemática. Como pano de fundo temos a realidade política de um imigrante cabo-verdiano expropriado de sua moradia na periferia de Lisboa. Esta imagem se oferece crua, sem qualquer tipo de trucagem ou intenção ilusionista, como uma superfície que obriga o espectador a sustentar o olhar.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por meio da fundamentação teórica que desenvolvemos nos dois capítulos iniciais, em torno da expressão *mise en scène* e de um recorte sobre as teorias da montagem, acreditamos ter respondido até aqui às perguntas que norteavam nosso problema de pesquisa. Como uma primeira questão colocávamos: em que medida a elipse, enquanto recurso de montagem, se relaciona com a *mise en scène*?

Quanto a esta primeira parte do problema, podemos responder que, com base na concepção de *mise en scène* de Michel Mourlet (1959), que a compreende como um sistema fechado que deve obedecer a determinadas regras e preceitos de orientação classicista, a elipse não é recomendada. Caso contrário interromper-se-ia a fluidez narrativa e o espectador tomaria distância do estado de fascinação. Os cineastas preferido pelos mac-mahonianos (Lang, Walsh, Preminger, Losey) dominavam a arte da *mise en scène* pois sabiam perfeitamente como controlar a continuidade narrativa, em geral dando preferência aos planos-sequências. Mourlet (1959) admitia o *raccord* como ferramenta de ligação sutil entre os planos, pois preserva a transparência da montagem. Portanto, a elipse seria um recurso de montagem antagônico às exigências do sistema de Mourlet (1959). Ao cindir a continuidade narrativa, a montagem elíptica desrespeitaria a regra essencial da transparência.

Nesse sentido propomos, a partir da taxonomia desenvolvida por Ismail Xavier (2012), que a elipse operaria na produção de um efeito de opacidade, em oposição ao efeito de transparência. Adotamos, por fim, a concepção de *mise en scène* de Jacques Rivette (1953, 1955), que a compreende, não como um sistema absoluto, mas enquanto expressão de um ponto de vista, o do cineasta-autor. Portanto, a *mise en scène* revelaria a atitude do cineasta em relação àquilo que filma, sua maneira de enxergar e de se posicionar no mundo. Com Eisenstein (1990) temos, pela primeira vez, a afirmação de que no procedimento da montagem o cineasta tem a possibilidade de conceber o filme como a articulação de um pensamento. Entrevemos a partir dessas teorias uma possibilidade de aproximação entre a *mise en scène* e a elipse enquanto recurso de montagem e, por esta via, nos aproximamos de dois filmes de Pedro Costa, *O Sangue* (1989) e *Juventude em marcha* (2006).

Sobre a segunda parte do problema de pesquisa, o tínhamos formulado dessa maneira: Qual a relevância da elipse nesses dois filmes de Pedro Costa e como ela atravessa sua *mise en scène?* Através de uma análise preocupada em identificar ocorrências pontuais da elipse

nos filmes de Pedro Costa e com o apoio de textos críticos reunidos na coletânea organizada por Ricardo Matos Cabo (2009), chegamos à conclusão de que a montagem elíptica em seus filmes ocorre de maneira sistemática. Em *O Sangue*, primeiro longa-metragem de Costa, notamos que a recorrência à montagem elíptica tinha em vista a ostentação da descontinuidade elementar, conforme Xavier (2012), operando por efeito de opacidade, o que terminava por ofuscar a continuidade narrativa com ausências/ocultamentos. Desse modo *O Sangue* já continha a necessidade de ruptura com a teleologia narrativa e tal desarticulação da progressão linear da história, ao ponto de gerar uma impressão de circularidade entre os fragmentos, o que era possível em função da montagem elíptica.

Quanto à *mise en* scéne, identificamos de que modo *O Sangue* se situa, paradoxalmente, no limiar entre um cinema clássico da cenografia em profundidade, conforme Daney (2007), por vezes aderindo ao método de encenação ilusionista, e o desejo de ruptura com este modelo. Portanto, a montagem elíptica em *O Sangue* se defronta com a impossibilidade de uma concepção da *mise en scéne* nos termos clássicos. O filme tem em seu horizonte, e no próprio tema da infância em direção à maturidade (dos personagens e do cinema), esse combate a um modelo de encenação que se tornou insustentável. Finalmente, por proceder com este método da montagem elíptica, *O Sangue* engendra uma dinâmica interna que não nos permite encerrá-lo em uma única construção possível – esse da montagem linear. Como observa Adrian Martin (2009), os fragmentos adquirem autonomia e se reorganizam incessantemente, ramificam-se em novas lógicas, e isto comprovamos ter sequência na obra de Pedro Costa, em *Juventude em marcha.*

Com a análise de *Juventude em marcha* identificamos, desde o prólogo em apenas duas tomadas, esta tendência de conferir ao plano o estatuto de célula narrativa autônoma. Nesse sentido, supomos que a existência de uma coesão narrativa não devesse ser buscada na horizontalidade da montagem, mas na verticalidade dos fragmentos e, em última instância, a unidade narrativa poderia ser verificada no próprio corpo dos atores que atualizam, no tempo presente diegético, histórias do passado. Deleuze (1990) dirá que, no regime da imagem-tempo, há na sucessão entre as imagens a formação de um circuito de atualização, através da troca constante entre um par atual/virtual. Entendemos que a montagem de *Juventude em marcha* se organiza de acordo com esta lógica da imagem-cristal, cuja operação fundamental torna indiscernível o tempo passado do tempo presente, ou seja, eles coexistem. Identificamos na sequência analisada uma *mise en scène* rigorosa, cujo tempo de ação e movimentação

gestual dos personagens são precisos. Tampouco vemos a intervenção pela elipse durante as ações, torna-se menos confuso discernir o ponto em que termina uma sequência e começa outra. Em *Juventude em marcha* os cortes são menos bruscos do que em *O Sangue*, pois respeitam, sobretudo, as exigências da *mise en scène* quanto ao tempo das ações. Entretanto, verificamos uma prática sistemática da montagem elíptica que não permite nunca distinguir o tempo de cada ação em termos de uma sequencialidade. Cada plano se configura como um presente absoluto cuja relação com o anterior ou com o seguinte permanece imprecisa. O que vale, portanto, são os interstícios entre as imagens, precisamente o domínio da elipse, que oculta, suprime, não deixa ver. Por outro lado, este impedimento da visão não se dá como na cenografia em profundidade. Identificamos em *Juventude em marcha* uma relação com a cenografia em superfície proposta por Daney (2007), quando a imagem se oferece em sua pura imanência e já não nos instiga a querer ver mais, para além da própria imagem, pois a questão se torna simplesmente sustentar o olhar diante daquilo que se está vendo.

Consideramos, enfim, que o cinema de Pedro Costa tenha na montagem elíptica um de seus procedimentos essenciais. Da coalescência entre as imagens, somos forçados a comprovar a existência dessas zonas intersticiais obscuras entre um plano e outro. Cada transição demarca um golpe de opacidade, os fragmentos não se encerram em uma única lógica possível, aquilo que Adrian Martin (2009) chamava de *vida interior* dos filmes. Se a arte da *mise en scène*, como foi teorizada nos anos 1950, especialmente por Jacques Rivette, era o grande mistério cinematográfico, em Pedro Costa o mistério é a elipse. Talvez seja precisamente este o sentido que o próprio cineasta reivindicava como sendo o seu trabalho da *mise en scène*, o de “saber se situar entre dois lugares em que a morte mostrou (e continua a mostrar) a cara” (COSTA, 1995). Pois esta imagem, que se oferece para nós como uma superfície, do operário cabo-verdiano cujo corpo irradia uma vida inteira dedicada ao trabalho e termina expropriado da casa que construiu, esta imagem nos desafia a sustentar o olhar. Cada corte denuncia e aprofunda nossa percepção daquelas zonas intersticiais, abismos cavados entre os panos, onde residem mistérios que não cabe ao cinema conhecer/revelar. Regiões inacessíveis da experiência humana que talvez o próprio Ventura desconheça sobre si e por isso conta sua história de maneira tão lacunar.

6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

_____ **O olho interminável.** Cinema e pintura. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ASTRUC, A. "**Nascimento de uma nova vanguarda: a caméra -stylo**". L'écran français n° 144, 30 de março de 1948. Disponível em: http://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO4/stylo.htm. Acesso em: 25 mar. 2015.

_____. "**O que é a mise en scène?**". Cahiers du Cinéma, no 100, outubro de 1959. Disponível em: http://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO4/miseenscene.htm. Acesso em 25 mar. 2015.

BAZIN, A. **O cinema:** ensaios**.** Brasília: Brasiliense, 1991.

BERINGER, J. O Sangue. In: CABO, R. M. **Cem mil cigarros**: os filmes de Pedro Costa. Lisboa: Orfeu Negro, 2009.

BURCH, N. **Práxis do cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CHARNEY, L, SCHWARTZ, V (org.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. Rio de Janeiro: Cosac & Naify, 2001.

COMOLLI, J. "**Algumas notas em torno da montagem**". DEVIRES – cinema e humanidades, v. 4, n. 2. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (Fafich), 2007. Disponível em: http://issuu.com/revistadevires/docs/v.4_n.2_dossi___vest__gios_do_real-. Acesso em: 24 nov. 2014.

COSTA, J. B. No quarto da Vanda. In: CABO, R. M. **Cem mil cigarros**: os filmes de Pedro Costa. Lisboa: Orfeu Negro, 2009.

COSTA, P. "**De um lado para o outro**". Entrevista concedida a Jacques Lemière, 1995. Disponível em: http://www.amordeperdicao.pt/basedados_filmes.asp?filmeid=95. Acesso em: 20 nov. 2014.

COSTA, P. "**Documentar uma sensibilidade humana**". Entrevista concedida a Pedro Butcher, 2006. Disponível em: http://www.revistacinetica.com.br/entpedrocosta.htm. Acesso em: 03 mar. 2015.

COSTA, P. "**A closed door that leaves us guessing**", 2005. Disponível em: http://www.rouge.com.au/10/costa_seminar.html. Acesso em 03 mar. 2015.

DANEY, S. **A rampa.** São Paulo: Cosac Naify, 2007.

DELEUZE, G. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

EISENSTEIN, S. **A Forma do Filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

_____ Montagem de atrações. In: XAVIER, I. (ORG). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 2008.

GUNNING, T. O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema. In: CHARNEY, L, SCHWARTZ, V (org.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. Rio de Janeiro: Cosac & Naify, 2001.

HASUMI, S. "Aventura: um ensaio sobre Pedro Costa". In: CABO, R. M. **Cem mil cigarros**: os filmes de Pedro Costa. Lisboa: Orfeu Negro, 2009.

LABARTHE, A. S. "**Mort d'un mot**". Cahiers du Cinéma no 195, novembro de 1967. Disponível em: http://dicionariosdecinema.blogspot.com.br/2013/08/morte-de-um-conceito.html. Acesso em: 30 mar. 2015.

LEMIÈRE, J. "Terra a terra: o Portugal e o Cabo Verde de Pedro Costa". In: CABO, R. M. **Cem mil cigarros**: os filmes de Pedro Costa. Lisboa: Orfeu Negro, 2009.

MACHADO, A. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. Campinas: Papirus, 2008.

MARTIN, A. A vida interior de um filme. In: CABO, R. M. **Cem mil cigarros**: os filmes de Pedro Costa. Lisboa: Orfeu Negro, 2009.

MOURLET, M. "**Sobre Alexandre Astruc**". Diário Crítico, 2012. Disponível em: http://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO4/astruc1.htm. Acesso em: 25 mar. 2015.

_____ "**Sur un art ignoré"**. Cahiers du Cinéma no 98, agosto de 1959. Disponível em: http://arqueologiadocinema.blogspot.com.br/2009/05/sobre-uma-arte-ignorada_18.html. Acesso em: 25 mar. 2015.

NEYRAT, C. **"Passo de Gigante"**.. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (Fafich), 2008. Disponível em: http://issuu.com/revistadevires/docs/revista_devires_dossie_pedro_costa. Acesso em: 20 nov. 2014.

PEDROSA, L. B. **Moderno descoberto por filmes que pensam o cinema de Lumière ao pós-guerra.** Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) Faculdade de Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PUCRS, Porto Alegre. 2012.

PRYSTHON, A. **As estranhas e selvagens canções de Miguel Gomes**, 2014**.** La Furia Umana, v. 19, p. 1-10, 2014. Disponível em: http://www.lafuriaumana.it/index.php/2-uncategorised/153-angela-prysthon-as-estranhas-e-selvagens-cancoes-de-miguel-gomes. Acesso em: 03 mar. 2015.

PUDOVKIN, V. Os métodos do cinema. In: XAVIER, I. (ORG). **A experiência do cinema**.

Rio de Janeiro: Graal, 2008.

RANCIÈRE, J. Política de Pedro Costa. In: CABO, R. M. **Cem mil cigarros**: os filmes de Pedro Costa. Lisboa: Orfeu Negro, 2009.

RIVETTE, J. "**L'age des metteur em scène",** Cahiers du Cinéma no 31, maio de 1954.

_____. "**Lettre sur Rossellini**", Cahiers du Cinéma no 46, abril de 1955.

_____. "**Le Génie de Howard Hawks"**, Cahiers du Cinéma no 23, maio de 1953. Disponível em: http://dicionariosdecinema.blogspot.com.br/2009/03/o-genio-de-howard-hawks-jacques-rivette.html?zx=49da2304cfa2940. Acesso em: 22 mar. 2015.

SCHWARTZ, V. O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema: o gosto do público pela realidade na Paris do fim-do-século. In: CHARNEY, L, SCHWARTZ, V (org.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. Rio de Janeiro: Cosac & Naify, 2001.

TRUFFAUT, F. **O prazer dos olhos:** Textos sobre o cinema. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

OLIVEIRA JUNIOR, L C.. **A *mise en scène* no cinema**: Do clássico ao cinema de fluxo. São Paulo: Papirus, 2013.

XAVIER, I. (ORG). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 2008.

_____ **O discurso cinematográfico**. São Paulo: Paz e Terra, 2012.

FILMOGRAFIA

COSTA, P. **Cavalo Dinheiro**. [Filme-vídeo]. Portugal, 2014. 103 min. Cor. son.

_____ . **Casa de Lava**. [Filme-vídeo]. CaboVerde/Portugal 1994. 110 min. Cor. son.

_____ . **Juventude em marcha**. [Filme-vídeo]. Portugal, 2006. 155 min. Cor. son.

_____. **No Quarto da Vanda**. [Filme-vídeo]. Portugal, 2000. 170 min. Cor. son.

_____ . **Onde jaz o teu sorriso?**. [Filme-vídeo]. França, 2003. 104 min. Cor. son.

_____ . **O Sangue**. [Filme-vídeo]. Portugal, 1989. 95 min. P&B. son.

_____ . **Ossos**. [Filme-vídeo]. Portugal, 1997. 94 min. Cor. son.

_____ . O Estado do Mundo (segmento: Tarrafal). [Filme-vídeo]. 106 min (17 min). Cor. son.

CUKOR, G. Philadeplphia Story. [Filme-vídeo]. Estados Unidos, 1940. 112 min. P&B. son.

DREYER, C. TH. **Gertud.** [Filme-vídeo]. Dinamarca, 1964. 116 min. P&B. son.

EISENSTEIN, S. **A greve.** [Filme-vídeo]. União Soviética, 1925. 82 min. P&B. son.

_____. **Linha geral**. [Filme-vídeo]. União Soviética, 1929. 121 min. P&B. son.

GERBAULT, A. **Tout refleurit: Pedro Costa, cinéaste.** [Filme-vídeo]. França, 2006. 78 min. Cor. son.

GODARD, J-L. **A Chinesa**. [Filme-vídeo]. França, 1967. 96 min. Cor. son.

_____. **Uma mulher é uma mulher.** [Filme-vídeo]. França, 1961. 85 min. Cor. son.

HAWKS, H. **O Inventor da Mocidade**. [Filme-vídeo]. Estados Unidos, 1952. 97 min. P&B. son.

HITCHCOCK, A. **Um corpo que cai**. [Filme-vídeo]. Estados Unidos, 1958. 128 min. Cor. son.

JACOBS, K**. The guests**. [Filme-vídeo]. Alemanha, 2014. 74 min. P&B. son

LANG, F. **O segredo atrás da porta** [Filme-vídeo]. Estados Unidos, 1947. 99 min. P&B. son

_____. O **Tigre de Bengala.** [Filme-vídeo]. França, 1959. 101 min. Cor. son.

_____. **Sepulcro Indiano**. [Filme-vídeo]. França, 1959. 102 min. Cor. son.

LUMIÈRE, L. **A chegada de um trem na estação**. [Filme-vídeo]. França, 11895. 1 min. P&B.

_____. **O regador regado** [Filme-vídeo]. Finlândia, 1895. 1 min. P&B.

_____. **Turim – A duquesa de Aosta na exposição**. [Filme-vídeo]. França, 1899. 1 min. P&B.

MIZOGUCHI, K. **A rua da vergonha**. [Filme-vídeo]. Japão, 1956. 87 min. P&B. son

OLIVIER, L. **Henrique V.** [Filme-vídeo]. Reino Unido, 1944. 137 min. P&B. son

PONTECORVO, G. **Kapò**. [Filme-vídeo]. Itália, 1960. 118 min. P&B. son

PORTER, E. S**. O grande roubo do trem**. [Filme-vídeo]. Estados Unidos, 1903. 11 min. P&B.

RESNAIS, A. **O ano passado em Marienbad.** [Filme-vídeo]. França, 1961. 94 min. P&B. son.

ROHMER, E. **Louis Lumière**. [Filme-vídeo]. França, 1968. 66 min. P&B. son.

ROSSELINI, R. **Paisá**. [Filme-vídeo]. Itália, 1946. 125 min. P&B. son.

SICA, V**. Umberto D**. [Filme-vídeo]. Itália, 1952. 89 min. P&B. son.

STRAUB, J-M, HUILLET, D. **Gente da Sicilia.** [Filme-vídeo]. França, 1999. 66 min. P&B. son.

WIENE, Robert. **O gabinete de Dr. Caligari**. [Filme-vídeo]. Alemanha, 1920. 78 min. P&B. son.

WELLES, O. **A Marca da maldade.** [Filme-vídeo]. Reino Unido, 1958. 95 min. P&B. son.