

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
BACHARELADO EM CINEMA E AUDIOVISUAL
PROJETO EXPERIMENTAL

**A MISE-EN-SCÈNE COMO CRIAÇÃO DE UM ESPAÇO
ESSENCIALMENTE CINEMATOGRAFICO
O SONORO E O INEFÁVEL**

Guilherme Farkas

Niterói

Março / 2016

GUILHERME FARKAS

A MISE-EN-SCÈNE COMO CRIAÇÃO DE UM ESPAÇO
ESSENCIALMENTE CINEMATOGRAFICO - O SONORO E O INEFÁVEL

Trabalho de conclusão de curso
apresentado à Universidade Federal
Fluminense como requisito parcial para
obtenção do grau de Bacharel em
Cinema e Audiovisual

orientador:

Prof. Me. Frederico Benevides Parente

Niterói

Março / 2016



Universidade
Federal
Fluminense

IACS - Instituto de Arte & Comunicação Social
Departamento de Cinema & Vídeo
Parecer de Projeto Experimental

Aluno	Guilherme FERNAS		
Curso	Cinema e Audiovisual	Mat	


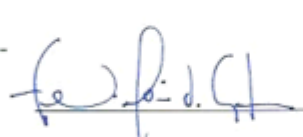

Título	A MISE-EN-SCÈNE COMO CRIAÇÃO DE UM ESPAÇO ESSENCIALMENTE CINEMATOGRAFICO: O SONORO E O INETÁVEL		
--------	---	--	--

Orientador	Prof	FREDERICO BENEVIDES PARANTE
Banca	Prof	FERNANDO MORAIS DA COSTA
Banca	Prof	FABIÁN NÚÑEZ

Data de apresentação	03 / 03 / 16
----------------------	--------------

Parecer
<p>A BANCA DESTACA A ORIGINALIDADE NA ABORDAGEM DE CONCEITOS CONSIDERADOS CANÔNICOS, O DOMÍNIO DA FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA E BIBLIOGRAFIA UTILIZADAS.</p> <p>A BANCA TAMBÉM DESTACA A HONESTIDADE INTELLECTUAL NO USO DESSOS CONCEITOS E AVANÇA QUE A PESQUISA TRADUZ AS INQUIETAÇÕES DA TRAJETÓRIA DO EDUCANDO NA GRADUAÇÃO DE CINEMA E AUDIOVISUAL.</p>

Nota final	10,0
------------	------

Assinaturas da banca
  

GUILHERME FARKAS

A *MISE-EN-SCÈNE* COMO CRIAÇÃO DE UM ESPAÇO ESSENCIALMENTE
CINEMATOGRAFICO - O SONORO E O INEFÁVEL

Trabalho de conclusão de curso
apresentado à Universidade Federal
Fluminense como requisito parcial para
obtenção do grau de Bacharel em
Cinema e Audiovisual

BANCA EXAMINADORA

Prof. Me. Frederico Benevides Parente (orientador) - UFF

Prof. Dr. Fernando Morais da Costa - UFF

Prof. Dr. Fabian Nuñez - UFF

Niterói

Março / 2016

a tela de cinema é centrífuga
André Bazin

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer ao meu orientador Frederico Benevides Parente (Fred) pela dedicação, interesse e parceria, dentro e fora da universidade. Agradeço também aos convidados da banca de defesa, Fabian Nuñez e Fernando Morais da Costa. Fabian por ter me apresentado as ideias iniciais desta monografia, Fernando por ter aberto meus ouvidos durante a graduação, com quem tive o privilégio de ser orientando de iniciação científica. Agradeço também à Marina Mapurunga e Andresson Carvalho, professores e pesquisadores talentosos que, orientados do Fernando, me apresentaram o campo do som.

Agradeço ao professor Cezar Migliorin, o qual fui monitor de duas disciplinas durante a graduação e me apresentou outras possibilidades de cinema.

Agradeço aos amigos da República das Caixas, Lucas Reis, Lucas Scalioni, Eduardo B.P e Fabrício Basílio por compartilharem suas angústias e alegrias durante os anos morando juntos.

Agradeço à Luciano Carneiro, Felipe Fernandes e Will Domingos, colegas de graduação, que me mostraram um universo fílmico que não teria descoberto sozinho.

Agradeço à Bernardo Marquez, Joice Scavone, Tide Borges, Lia Camargo, Virgínia Flôres, Márcio Câmara, Fernando Henna, Guile Martins, Daniel Turini e Danilo Carvalho por terem compartilhado o entusiasmo com o campo do som.

Agradeço às pesquisadoras Natalia Christofolletti Barrenha e Juliana de Arruda Sampaio por terem, mesmo que pontualmente, me escutado e guiado durante o trabalho.

Por fim agradeço à Ana Galizia que sem suas contribuições e paciência, nunca teria condições de terminar a monografia.

RESUMO

O objetivo dessa monografia é problematizar uma via de mão dupla entre som e *mise-en-scène*. Para tanto, investigamos as origens de *mise-en-scène* no cinema e seus subsequentes empregos. Assim nos ligamos às proposições que fizeram a jovem geração de críticos franceses agrupados em torno das revistas *Revue du Cinéma*, *Presence du Cinéma* e *Cahiers du Cinéma*, sobretudo na época entre 1948-1959. Nos apoiamos em textos de Eric Rohmer, Jacques Rivette, Michel Mourlet e André Bazin. Através de publicações de Luiz Carlos Oliveira Jr e Jacques Aumont, realizamos aproximações e distanciamentos entre os críticos-autores. Como deixaram indicados as bibliografias consultadas, realizamos análise do som e sua relação com a *mise-en-scène* em filmes de Otto Preminger (*Bunny Lake Desapareceu*) e Fritz Lang (*O Tigre de Bengala/Sepulcro Indiano*). Nossos interlocutores para uma análise do som foram Pierre Schaeffer, Michel Chion e Virgínia Flores. Posteriormente optamos por analisar o som e *mise-en-scène* no cinema contemporâneo. Nos apoiando então em alguns conceitos da "estética do fluxo" publicados por Stephane Bouquet, Jean-Marc Lalanne e Olivier Joyard. Para se relacionar com o filme eleito para análise, *A Mulher Sem Cabeça* (Lucrecia Martel) nos apoiamos em conceitos de Erly Vieira Jr, Damyler Cunha e Natália Christofolletti Barrenha.

Palavras chave:

mise-en-scène no cinema, estudos de som, cinema de fluxo, cinema clássico, crítica de cinema, análise fílmica, cinema contemporâneo

ABSTRACT

The purpose of this monograph is to discuss a 'two-way road' between sound and *mise-en-scène*. To this end, we investigate the origins of *mise-en-scène* in the film and its subsequent uses. So we connect to the propositions that made the young generation of French critics grouped around the magazines *Revue du Cinéma*, *Presence du Cinema* and *Cahiers du Cinéma*, especially in the period between 1948-1959. We support in Eric Rohmer's texts, Jacques Rivette, Michel Mourlet and André Bazin. Through papers of Luiz Carlos Oliveira Jr. and Jacques Aumont, we conducted similarities and differences between those critical-authors. As consulted bibliographies left indicated, we perform sound analysis and its relationship with the *mise-en-scène* in Otto Preminger films (*Bunny Lake is Missing*) and Fritz Lang (*The Tiger of Eschanpur / Indian Tomb*). Our interlocutors for a sound analysis were Pierre Schaeffer, Michel Chion and Virginia Flores. Later we chose to analyze the sound and *mise-en-scène* in contemporary cinema. Supporting in some concepts of "aesthetic flow" published by Stephane Bouquet, Jean-Marc Lalanne and Olivier Joyard. To relate to the film chosen for analysis, *The Headless Woman* (*Lucrecia Martel*) we are relying on concepts of Eryl Vieira Jr, Damyler Cunha and Natalia Christofolletti Barrenha.

Key words:

mise-en-scène in film, sound studies, cinema of flow, classic cinema, film critic, mil analysis, contemporary film

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 EM BUSCA DE <i>MISE-EN-SCÈNE</i>, O SOM SEMPRE ESTEVE LÁ	14
1.1 Mas afinal de contas, porque <i>mise-en-scène</i> ?.....	14
1.2 O teatro filmado como um insulto crítico.....	18
1.3 Origens de <i>mise-en-scène</i> no teatro.....	20
1.4 O ato do <i>metteur en scène</i> sempre foi sonoro.....	24
1.5 A Influência de André Bazin.....	28
1.6 1948-1959 uma certa crítica de cinema na França - <i>mise-en-scène</i> como essência.....	32
1.7 Eric Rohmer e a totalidade do espaço filmado.....	34
1.8 Jacques Rivette e a era <i>dos metteur en scène</i> ou viva Otto Preminger...37	
1.9 Michel Mourlet e a arte ignorada, ou a supremacia da <i>mise-en-scène</i> no díptico indiano de Fritz Lang.....	39
2 - <i>MISE-EN-SCÈNE</i> CLÁSSICA NO CINEMA CLÁSSICO - APORTES TEÓRICOS E ANÁLISE DE SONORIDADE EM OTTO PREMINGER E FRITZ LANG	43
2.1 Ferramentas de análise.....	43
2.2 Escuta causal, escuta semântica e escuta reduzida.....	46
2.3 a música não diegética (<i>off</i>) como elemento passa-muralhas por excelência.....	49
2.4 a voz (<i>in</i>): deslocada do ambiente acústico e magnetizada espacialmente pela imagem (o alargamento do ponto de sincronismo).....	51
2.5 os ruídos diegéticos (<i>in</i> e fora de campo) como disparadores narrativos.....	54
2.6 som e <i>mise en scène</i> em Bunny Lake Desapareceu, de Otto Preminger.....	55
2.7 som e <i>mise-en-scène</i> no díptico indiano de Lang.....	62
3 - A <i>MISE-EN-SCÈNE</i> EM LUCRECIA MARTEL - O SONORO E O INEFÁVEL OU QUEM MELHOR GUARDA UM SEGREDE É QUEM O ESQUECE	70
3.1 um certo cinema contemporâneo - <i>Nuevo Cine Argentino</i> e Cinema de Fluxo.....	72
3.2 o cinema de Lucrecia Martel e a proximidade com o sonoro - ampliando o campo de atuação da <i>mise-en-scène</i>	78
3.3 som e <i>mise-en-scène</i> em A Mulher Sem Cabeça.....	84
CONCLUSÃO	94

INTRODUÇÃO

Já não se pode dizer, como dito outrora, que pouco tem-se produzido, em língua portuguesa, sobre som de cinema. Algumas manifestações no Brasil evidenciam que, tanto na academia quanto fora dela, o som vem sendo objeto recorrente de estudos e problematizações. Teses, dissertações, monografias, artigos, encontros, festivais, revistas e filmes, evidenciam a quantidade múltipla de aproximações ao universo do som cinematográfico. Uma obra interessante no sentido de mapeamento é a dissertação de Bernardo Marquez, "Os estudos de som no cinema: evolução quantitativa, tendências temáticas e o perfil da pesquisa brasileira contemporânea sobre o som cinematográfico", defendida na USP em 2013. Objeto que me parece de grande relevância para qualquer pessoa interessada no campo do som de cinema. É nessa direção que pretendemos inserir o presente trabalho, contribuir para a disseminação e intensificação do referido campo.

Ao lado do campo dos estudos de som no cinema, a presente monografia se debruça sobre o conceito de *mise-en-scène*. Para tanto, nos aproximamos não somente da teoria mas da crítica de cinema. Movimento tal que se justifica pela intensa apropriação que a crítica fez do conceito, majoritariamente a partir dos anos 1950 na França.

A monografia em questão parte da seguinte lógica argumentativa: existe algo que se relaciona com toda a estrutura de um filme, que pode ser classificado como 'corpo maior' do filme. A esse "algo misterioso", se nomeou *mise-en-scène*. Assim como todos os elementos de um filme, com o som não é diferente, faz parte da *mise-en-scène*.

Para desenvolver tal premissa dividimos nossa argumentação em três capítulos: no primeiro capítulo fomos em busca das origens de *mise-en-scène*. No segundo capítulo nos dedicamos ao estudo de três filmes que foram apontados, pela bibliografia encontrada no primeiro capítulo, como de *mise-en-scène* exímia. Dedicamos um momento de atenção para escutar como soa tal configuração de *mise-en-scène*. Já no terceiro e último capítulo, nosso enfoque recai sobre um filme contemporâneo que tem destacado trabalho com as sonoridades, para a partir daí investigar como se estrutura sua *mise-en-scène*.

A mim, o campo do som de cinema sempre se configurou com um local bastante sedutor uma área bastante convidativa. O som parecia se relacionar como uma espécie de 'sensação-cinema' que fazia da tela apenas um dos locais na qual ela se dava. As configurações sonoras que se davam nos filmes, pareciam ter um alto teor de especificidade em relação às demais manifestações do som que conhecia. Sempre me encantaram as sonoridades dos filmes e de pronto me remetiam a uma configuração não apenas sonora, mas que dizia respeito a toda organização formal, maior que o som. O conceito de *mise-en-scène* então aparece como uma nuvem a qual se aglomeram todos os elementos de um filme.

É no primeiro capítulo que verificaremos de que forma a *mise-en-scène* surge, nos fazendo caminhar em direção à uma forma mais ancestral de encenação, o teatro. O termo *mise-en-scène* surge como a ação daquele responsável por todas as formas de encenação de uma peça, o *metteur en scène*. É num momento bastante movimentado, mais precisamente na constituição de espetáculos teatrais em que a expressividade do texto poético perde força para representações mais realistas, mais voltadas ao gesto. Tendo como interlocutores obras pontuais de Ismail Xavier e Jacques Aumont não seria mais possível evocar o conceito sem estabelecer uma mínima conexão que seja, com tal contexto histórico.

Pudemos verificar, portanto, que o emprego do termo *mise-en-scène* para se referir ao "corpo maior" de um filme, ocorreu num momento muito específico da crítica de cinema, mais notadamente no contexto do pós guerra na França. Dessa forma elegemos um conjunto de textos dos jovens Michel Mourlet, Eric Rohmer e Jacques Rivette como principal bibliografia para estudar, '*in loco*', como o conceito era usado naquela época. Momento aliás, de uma crítica muito apaixonada, em que não raro os autores faziam referências explícitas aos textos uns dos outros, ora os negando, ora os complementando, sempre de maneira intensa. O elo de conexão entre tais textos era de que, indiscutivelmente, a arte do cinema se confundia com a arte da *mise-en-scène*.

No segundo capítulo tomamos como opção metodológica analisar alguns filmes de realizadores cuja citação era recorrente nos textos daquela jovem crítica francesa analisada no primeiro capítulo. Trata-se dos filmes

Bunny Lake Desapareceu (1965, Otto Preminger), e o díptico indiano de Fritz Lang de 1959, O Tigre de Bengala/Sepulcro Indiano. Soma-se a tal opção metodológica, o livro de um dos interlocutores dessa monografia: trata-se de "A Mise en scène no cinema - do clássico ao cinema de fluxo" de Luiz Carlos Oliveira Jr, fonte importante que intermediou e abriu as portas de acesso à jovem cinefilia francesa, sobretudo no período de 1948-1959. A volta aos filmes sempre se configurou, ao longo da monografia, como um ato mobilizador. A reincidência desses realizadores e desses filmes no material bibliográfico, nos levou a tal escolha metodológica. Em tais bibliografias a *mise-en-scène* realizada por Preminger e Lang era por demais exaltada. Nos pareceu interessante, assim, fazer uma análise de como se configurava o som em tais obras. Supreendentemente os próprios textos dos jovens críticos faziam convocações quase explícitas ao campo do som, ainda mais quando postas como por demais influenciadas por outro importante interlocutor desta monografia, o também crítico André Bazin. Muitos destes textos se mostravam como grandes fendas abertas que faziam evocação imediatas ao campo do som. Campo esse que foi explorado com o auxílio de Michel Chion e Pierre Schaeffer, autores que nos são úteis para formalizar o campo do som e o campo do som de cinema.

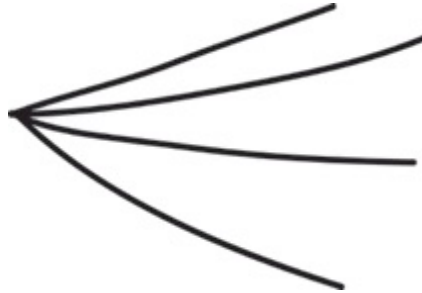
O terceiro e último capítulo é oriundo de um movimento contrário; através do interesse despertado em uma série de pesquisadores de som no cinema (entre eles Fernando Morais da Costa, Erylly Vieira Jr, Virginia Flores, Natalia Christofolletti Barrenha e Damylly Cunha) no filme A Mulher Sem Cabeça, 2008 Lucrecia Martel, o elegemos para análise. Nos pareceu interessante procurar um filme com peculiar configuração sonora para investigar como se dava sua configuração de *mise-en-scène*. Se no segundo capítulo fomos da *mise-en-scène* ao som, agora fomos do som à *mise-en-scène*. A convocação em torno da realizadora argentina também se configura como ponto nodal para a pesquisa pelo fato de que, mesmo estando próxima ao que ficou conhecido como *Nuevo Cine Argentino* (NCA) e "cinema de fluxo", seus filmes lidam também com acepções mais clássicas de *mise-en-scène*. A partir da publicação de seu livro sobre o cinema de Martel, Barrenha nos auxiliou a contextualizar o NCA. Para nos aproximar a chamada "estética do fluxo" tivemos o prazer de contar com a tradução dos textos de Jean-Marc

Lalanne "Que plano é esse?" (*C'est quoi ce plan?*) e de Olivier Joyard "Que plano é esse? - a continuação" (*C'est quoi ce plan? - la suite*), traduzidos por Ruy Gardnier. O acesso ao texto *Plan contre flux* (Plano contra fluxo) de Stephane Bouquet foi feito através do original publicado em Cahiers du Cinéma em 2002 (gentilmente cedido por Gardnier) e publicações de Oliveira Jr e Vieira Jr. Este último interlocutor também importante para análise das sonoridades nos filmes de Martel.

Deve-se pontuar, ainda, que existe uma questão de ordem tecnológica entre os filmes de Preminger, Lang e Martel. Nos filmes dos realizadores europeus, o sistema de reprodução do som era baseado, sobretudo, em som ótico, monoaural e analógico. Não menos importante é o fato da técnica empregada para realizar o registro das vozes dos atores: a dublagem. Assim como todos os ruídos diegéticos, que eram registrados também em etapa de pós-produção. Já no filme da cineasta argentina, se mostra presente o emprego de técnicas de som direto. No que tange a reprodução, o som, embora permaneça ótico, passa a ser digital e espacializado na sala de cinema. Tais características serão problematizadas ao longo do desenvolvimento. No nosso entender, tais informações estão diretamente ligadas às formas de configuração de *mise-en-scène*.

Finalmente, cabe um comentário à utilização de *frames* dos filmes para auxiliar na análise dos mesmos. Muito embora seus sons estejam suprimidos, a utilização dessas imagens nos são úteis em nossa metodologia.

Passamos agora ao corpo do trabalho.



1 Em busca de *mise-en-scène*, o som sempre esteve lá

1.1 mas afinal de contas, porque *mise-en-scène*?

Não raro escuta-se em diversos debates, sejam eles na crítica de cinema, na academia, em festivais, encontros, bares ou em quaisquer espaço em que a reflexão cinematográfica seja realizada, o recorrente emprego do termo *mise-en-scène* quando a intenção é se referir a uma espécie de 'corpo maior' do filme, ou algo que possa responder pelo que cria uma conexão daquele universo fílmico em questão. A *mise-en-scène* é empregada para se relacionar a algo que não está restrito apenas ao quadro cinematográfico, ao que vemos na tela, mas também ao que não é visto, ao invisível: está fora do quadro, presente nas elipses, no som, na montagem no cenário, no figurino. Interessante notar que o emprego de tal termo costuma ser utilizado não somente para se referir a um tipo de cinema ou época, mas parece ser atemporal, podendo se referir tanto ao cinema realizado nos anos 1950 tanto ao cinema contemporâneo, por exemplo.

A eleição do termo *mise-en-scène* como objeto central de análise ao longo desse trabalho monográfico se deve sobretudo à crença de que foi através de tal conceito que o cinema tornou possíveis novos encadeamentos

entre imagem e som jamais vistos antes de sua invenção, exprimiu sensações totalmente novas.

São vários os fatores que fizeram da arte cinematográfica, nascida ali no final do século XIX, um novo espaço de debate, e sobretudo a ideia de mimetismo foi e é ainda hoje central. E atrelada a ideia da mimese, da representação - que muito embora seja importante, foi amplamente questionada pelos realizadores contemporâneos, inclusive pela que será apresentada sobretudo no terceiro capítulo - está a ideia da encenação. Jacques Aumont, um dos principais pensadores do cinema a se debruçar sobre a utilização por parte do vocabulário de apreciação cinematográfica do termo de *mise-en-scène*¹, já aponta a conexão entre cinema - mimese - encenação. A ideia de encenação parece ser central à própria ideia de cinema. Porém, ao longo do trabalho o conceito de *mise-en-scène* não está somente em sintonia com um regime representativo, mas ligado, a grosso modo, a criação de um espaço essencialmente cinematográfico, por vezes menos atrelado à ideia de mimese².

O que caracterizou o cinema como arte nova e que seria regido por configurações próprias, foi a ideia de uma cena cinematográfica, a de um espaço próprio, diferente do real, constituído de idiossincrasias que lhe são únicas. A *mise-en-scène*, ou a encenação, teria a capacidade de criar esse espaço essencialmente cinematográfico, um local isolado, específico, que escapa às leis do cotidiano e que por sua vez também é radicalmente distinto de outras artes, essas sim dotadas de características universais, "como a música, a poesia e pintura, em que são praticadas em toda a parte onde haja grupos humanos" (AUMONT, 2008, p.12). De antemão verifica-se que a arte cinematográfica para ocorrer implica necessariamente de um local próprio: a cena. Dessa forma, ao almejar uma via de acesso ao centro da criação de cinema, verificou-se que o campo da *mise-en-scène* parecia um caminho natural a ser percorrido. Defendendo a hipótese de que "a encenação está em toda a parte, nada se pode imaginar sem ela" (AUMONT, 2008, p.10), nos chama a atenção filmes e textos onde a problematização e a eminência

¹AUMONT, Jacques, "*Le cinéma et la mise en scène*", Paris, 2006. O livro foi
² veremos no terceiro capítulo como a *mise en scène* se conecta, por exemplo, à ideia de sensação.

em torno de possibilidades e limites de *mise-en-scène* se coloca categoricamente.

Diretamente ligado à ideia de uma encenação sempre presente, o campo dos estudos de som se coloca então como um dos principais interlocutores responsáveis pela criação desta cena, pela criação de espaços cinematográficos, pelo estabelecimento de uma diegese que a todo momento reivindica um local para além do quadro. A partir de tais elucubrações, é possível verificar que, principalmente no período de 1948 - 1959 na França³, muitas ideias sobre o emprego do termo *mise-en-scène* para se relacionar aos filmes, estavam por demais conectadas, mesmo que implicitamente, ao campo do som de cinema. Ou seja, partiremos do pressuposto de que falar de *mise-en-scène* é por consequência falar em som. Trata-se de investigar de que forma o campo do som se coloca como componente potente de estabelecimento de uma cena essencialmente cinematográfica e como isso foi explorado por alguns realizadores que lidavam com os limites e possibilidades da *mise-en-scène*. Algumas ideias sobre tal conceito, desenvolvidas neste período (1948 - 1959 na França), se configuram como ferramentas que contribuem para o debate em torno das possibilidades do uso do som no cinema.

Porém, existem diferenças significativas na forma como a *mise-en-scène* se organiza na década de 1950 e anos mais tarde na primeira década dos anos 2000, sendo um dos aspectos mais importantes no cinema clássico narrativo a questão do realismo e da representação. Algo que é colocado em cheque em um filme como *A Mulher Sem Cabeça* por exemplo. Muitas vezes o próprio emprego do termo *mise-en-scène* pode se configurar como algo extremamente datado e que tenha índice somente numa época específica da história do cinema. Nosso esforço é de advogar na direção contrária, a *mise-en-scène* é um termo que, ao acompanhar a história do cinema e por conseguinte os filmes, adquire roupagens distintas dependendo de sua aplicação. Ou melhor, como afirma o pesquisador e crítico de cinema Luiz

³ em seu livro "A mise en scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo", Luiz Carlos Oliveira Jr. chega a afirmar que esse período "é um dos mais férteis do ponto de vista de uma história das ideias sobre a arte cinematográfica" (OLIVEIRA JR, 2013, p. 31)

Carlos Oliveira Jr, em seu livro "A mise en scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo", (publicado a partir de sua dissertação de mestrado), "a mise en scène se complica" (2013, p. 122).

No que se refere ao cinema de Otto Preminger e Fritz Lang (que analisaremos mais no próximo capítulo), um crítico francês como Michel Mourlet ⁴ chega a afirmar que 'tudo está na *mise-en-scène* (1959)⁵. Ou basta ver o emprego do termo realizado mais de 50 anos depois, sem necessidade de revisitação, quando Stéphane Delorme escreve sobre a "soberania da *mise-en-scène*" (2011 apud DELORME; 2013, OLIVEIRA JR) em A Árvore da Vida (Terrence Malick, 2010). David Bordwell chega a comentar que a *mise-en-scène* é "um dos termos mais polivalentes da estética do filme" (2008 apud BORDWELL; OLIVEIRA JR, 2013). Se o termo é tão presente em debates sobre o que há de mais essencial, genuíno e novo no cinema, nos interessa uma investigação acerca de sua origem. Queremos estudar como a *mise-en-scène*, nascida no teatro, ganha uma dimensão de essência, de força motriz, de fonte emanadora de toda a beleza da arte em questão. Nunca deixando de lado, como uma inquietação sempre presente, como uma pulga atrás da orelha, o campo do som de cinema.

Inelutavelmente se faz necessária uma breve passagem por um momento específico na história da encenação teatral, sobretudo na passagem para o século XIX, em que a visualidade do espetáculo se mostra mais importante do que a excelência do texto poético. Muito embora nos sejam caras as produções críticas e teóricas sobre a especificidade da linguagem cinematográfica, ironicamente ou não, o nosso principal objeto de estudo provém de outra forma de encenação, essa mais ancestral

⁴ Michel Mourlet é um crítico de cinema francês nascido em 1935. Ao que nos interessa aqui, sua produção crítica sobretudo no período de 1959-1961, primeiramente na revista *Présence du Cinéma* e posteriormente em *Cahiers du Cinéma*. Mourlet trabalhou muito com o termo *mise-en-scène* sobretudo em alguns filmes de Fritz Lang e Otto Preminger, que serão abordados a frente.

⁵ nos referimos ao texto "Sobre uma arte ignorada" de Michel Mourlet publicada na revista *Cahiers du Cinéma* em 1959 e traduzida por Luiz Carlos Oliveira Jr em 2009 disponível em http://arqueologiadocinema.blogspot.com.br/2009/05/sobre-uma-arte-ignorada_18.html

1.2 o "teatro filmado" como um insulto crítico

é porque a arte do teatro (...) desde cedo definiu formas, práticas e noções que modelaram a nossa vida social e o seu imaginário. Entre estas noções, e no centro delas, está a cena; desde a skéné da antiguidade grega, a cena foi para o teatro aquilo que o quadro foi para a pintura: o artefato que permite criar, isolar, designar um espaço específico, que escapa às leis do espaço cotidiano, para pôr em seu lugar outras leis, talvez artísticas, mas seguramente artificiais e convencionais
(AUMONT, 2008, p. 12)

Por mais que as diferenças entre cinema e teatro sejam tantas, existe uma proximidade radical justamente pelo emprego do conceito central nessa monografia, o de *mise-en-scène*. Se na dita "passagem para o cinema sonoro" ⁶ no final dos anos 1920, os filmes poderiam adquirir o status negativo de serem "teatro filmado" quando estavam por demais ancorados na palavra, um termo oriundo da encenação teatral é resgatado alguns anos depois para se referir ao que de mais essencial e específico há no cinema. Trata-se de uma ironia, o termo *mise-en-scène* nasce no teatro e é incorporado pelo cinema justamente por aqueles que queriam apontar no próprio cinema índices cada vez mais intensos de especificidades em relação às demais artes dele contemporâneas. Um dos críticos e teóricos seminais para o desenvolvimento das ideias acerca da especificidade da linguagem cinematográfica é o também francês André Bazin⁷. Em texto que Bazin comenta sobre a introdução do som no cinema, que contém uma série de colocações que nos são úteis aqui (trata-se de "Por um cinema impuro: defesa da adaptação"⁸), aparece de forma categórica a expressão 'teatro

⁶ nessa monografia realizaremos uma problematização desse específico momento da história do cinema. Como será pontuado ainda neste capítulo.

⁷ Bazin (1918-1958,) foi um dos fundadores da revista francesa de crítica de cinema *Cahiers du Cinéma*, em 1951. Influenciou toda jovem geração de críticos cujos textos serviram de base teórica no segundo capítulo.

⁸ O texto citado foi publicado originalmente em 1952 na França. Tal texto e os demais analisados de Bazin nesta monografia, foram reunidos no livro "O que é o cinema ?" (publicado em língua portuguesa em 2014 pela editora Cosac Naify). Como comenta Ismail Xavier na nota à edição da publicação brasileira de 2014, originalmente os textos de Bazin foram publicados em quatro volumes intitulados "O que é o cinema?" entre 1959 e 1961 por *Éditions du Cerf*, na França. Posteriormente, em 1975, a mesma editora francesa publicou "O que é o cinema ?" em um único volume, mas que não era a reprodução integral dos quatro volumes existentes na série com esse título. Mais tarde, em terras brasileiras, em 1991 a

filmado'. Em seu texto, Bazin nos apresenta um panorama do cinema francês dos anos 1940-1950 que recorrentemente realiza adaptações, e aponta duas formas distintas de operação. Segundo Bazin, em uma dessas operações, o cineasta é tentado a "fotografar o teatro" (BAZIN, 2014, p. 114) e que segundo ele, "o resultado é conhecido" (BAZIN, 2014, p. 114):

sempre foi uma tentação para o cineasta fotografar o teatro, visto que este já é um espetáculo; mas o resultado é conhecido. E foi aparentemente com razão que a expressão 'teatro filmado' se tornou o lugar-comum de um insulto crítico... Pelo menos o romance requeria certa margem de criação para passar da escritura à imagem. O teatro, ao contrário, é um falso amigo; suas ilusórias semelhanças com o cinema levavam este para um beco sem saída, o atraíam ladeira abaixo para todo tipo de facilidade (BAZIN, 2014, p. 114-115)

Neste texto Bazin caminha em direção da especificidade da linguagem cinematográfica e claro, vê que não é 'filmando o teatro' que está a essência do cinema. Ela a encontra, como sabemos, dado a exaltação a Welles por exemplo, no plano sequência e na profundidade de campo, e numa escala mais macro, no elogio confesso ao realismo ontológico da imagem fotográfica, título até mesmo de um de seus célebres textos⁹. Retomaremos tal discussão mais adiante.

Observado que em termos de linguagem, a essência do cinema parece se afastar do antecedente teatral, de que forma essa conexão se estabelece? Talvez seja somente uma questão de nomenclatura e vocabulário, mas as problemáticas em torno de algumas transformações do espetáculo teatral se colocam como muito próximas à configurações do cinema, tornando possível, por exemplo, a transposição do conceito de *mise-en-scène*. Interessante notar o papel que a voz, um elemento sonoro dos

Editora Brasiliense publicou a tradução deste volume de 1975 tal e qual. O livro que tivemos acesso, de 2014, por sua vez, retoma a edição de 1991 mas acrescenta alguns textos da série original, em especial ao volume IV, "Uma estética da realidade: o neorealismo".

⁹ o texto "A ontologia da imagem fotográfica" foi publicado originalmente em 1945 num livro intitulado *Les problèmes de la peinture*, organizado pelo historiador e crítico de arte Gaston Diehl, pela editora *Confluences*. Posteriormente foi publicado no primeiro volume de "O que é o cinema? - Ontologia e linguagem" em 1958. Foi traduzido para o português em ocasião do lançamento da coletânea "A experiência do cinema", organizada por Ismail Xavier e publicada em 1983. O nosso contato com o texto, por sua vez, foi através da publicação de 2014, já citada acima.

mais importantes na história do cinema, também desencadeou no teatro, algumas inflexões. Inflexões essas mais da ordem do inefável do que do semântico.

1.3 origens de *mise-en-scène* no teatro

Nos dois primeiros capítulos do livro "O Olhar e a Cena" (XAVIER, 2003), o pesquisador Ismail Xavier realiza uma interessante trajetória argumentativa em torno do início do cinema e das formas de recepção que se sucederam. No primeiro capítulo, "Cinema, revelação e engano", Xavier (2003, p. 37) nos apresenta dois tipos de recepção ao advento do cinema, na primeira o cinema é visto como um 'coroamento' de um projeto já definido na esfera da representação (tradição do espetáculo dramático popular, de grande vitalidade no século XIX), e na segunda como inauguração de um novo campo de expressão, ligado à possível ruptura com a representação já estabelecida. Naqueles que viam o cinema como "coroamento", o cinema se estabeleceu principalmente no que alguns anos depois, seriam, por G.W. Griffith, plantadas as bases de linguagem do cinema industrial. Xavier nos diz que na primeira modalidade de recepção, o cinema iria se situar no que se desdobrou no século XVIII como o gênero de massas por excelência, o melodrama.

De forma complementar, no segundo capítulo "O lugar do crime", mas especificamente no segmento "a representação", Xavier realiza um breve histórico da história do espetáculo teatral (2003, p. 62). O que nos é útil aqui para entender como o melodrama veio a se estabelecer e a quais formas de encenação ele se contrapunha. Na primeira metade do século XVI, na Itália, se definiu como espaço teatral o que depois veio a ser conhecido como "palco italiano": plateia toda de uma lado, ação teatral do outro, ambos encarando-se frontalmente. O espaço do palco era emoldurado por uma cortina e um fosso, o que delimitava bem o campo da ação e o campo do espectador. Nessas peças o conteúdo que predominava era a tragédia clássica, por demais apoiado no efeito da palavra. O conteúdo dessas peças,

por sua vez veio a ser criticado, no século XVIII por Diderot¹⁰, na França, onde os dramaturgos mais atuantes eram Corneille e Racine (OLIVEIRA JR, 2013, p. 19). Em tais espetáculos os atores se movimentavam pouco, a cenografia e o figurino eram padronizados e reaproveitados de uma espetáculo para o outro.

Segundo Xavier, Diderot:

solicita a elaboração de um jogo cênico que, dando ênfase à expressão dos sentimentos trazida pelo gesto e pela fisionomia, cria a ilusão de realidade das emoções sugeridas pelos atores, faça palpável aqui e agora o conjunto de situações vividas pelas personagens.
(XAVIER, 2003, p. 63)

A busca por encenações que evitassem o uso da palavra foram essenciais para o desenvolvimento, no período de 1800-1820, de uma gama de inovações que desencadeariam o reconhecimento dos variados aspectos visuais e representativos da arte teatral. Muito interessante também a proibição da palavra, que segundo Oliveira Jr se caracterizou como um "catalizador histórico" (2013, p. 20), pelos governos de Paris e Londres Os quais restringiam o uso do verbo, privilégio esse exclusivo da alta cultura, à alguns poucos teatros por eles legitimados.

Ao ser furtada da expressão teatral popular o recurso do falado, tais formas de teatro criam as bases para artifícios de cena que serão percebidos também no cinema anos depois. O surgimento, no início do século XIX, do termo *metteur en scène* é designado àquele que 'põe em cena', responsável pela unidade do espetáculo e pelo organização em cena dos aspectos comentados acima.

O aparecimento da expressão *mise-en-scène* tem ligação direta com esse momento de reconhecimento dos aspectos visuais e representativos da arte teatral. Até então, não raro os figurinos dos personagens se repetiam a

¹⁰ Muito embora não tenhamos entrado em contato com a obra de Denis Diderot (1713-1748), tal filósofo francês é citado tanto pelo próprio Ismail Xavier como por Luiz Carlos Oliveira Jr em seus estudos sobre *mise-en-scène*. A presença de Diderot em tais textos se mostra presente quando tais autores brasileiros vão abordar o exato momento em que o espetáculo teatral deixa de ser ancorado na palavra para reivindicar outras formas de encenação. Essas mais ligadas aos gestos, ao cenário, ao figurino e à ação das personagens. Em nota de rodapé (2013, p. 63), Xavier indica alguns textos sobre Diderot.

exaustão de peça em peça, o cenário não tinha características próprias. O único elemento cênico que importava era a voz dos atores que proferiam o texto da peça. O conteúdo semântico reinava sobre qualquer outra possibilidade de expressão. Não mais circunscrito no domínio da voz, os recém surgidos *metteur en scène* se viram na necessidade de complexificar e criar demais elementos de cena que poderiam dar conta da ausência da voz e do texto falado. São responsáveis pela criação de todo universo da cena.

É justamente neste período do surgimento de novas técnicas teatrais que desencadeariam a criação de uma figura responsável pela unidade do espetáculo, o *metteur en scène*, que o cinema se apropria. A *mise-en-scène* teatral, o 'colocar em cena' é assim levado ao campo do cinema ao designar também a unidade e organização de um universo filmico.

Porém no início da história do cinema, mais marcadamente no que ficou conhecido como "cinema de atrações" o emprego do termo *metteur en scène* era apenas um dentre muitos outros, como por exemplo "cinematografista, cinegrafista, compositor de filmes, filmador, realizador, diretor de filmes entre outros" (OLIVEIRA JR, 2013, p. 27). O emprego do termo *mise-en-scène* para se referir a uma essência do cinema no caso específico que nos interessa aqui, só veio a aparecer de forma mais articulada na França na passagem para os anos 1950. No dito cinema de atrações e mais notadamente em alguns escritos de George Méliès, datados de 1907, já aparece o emprego do termo *mise-en-scène* (2013, p. 17), porém muito distinto do que nos chama atenção pelo emprego realizado pelos jovens críticos franceses no período pós guerra.

* * *

Feita breve incursão no universo teatral do início do século XIX e antes de passarmos aos estudos em torno das manifestações realizadas pela crítica francesa fazendo emprego de *mise-en-scène* em filmes nos anos 1950-60, chamaremos atenção à três detalhes que serão muito úteis à análise de sonoridades em filmes que faremos no próximo capítulo.

Primeiro, vê-se que a criação de diversas técnicas de elaboração visual do teatro, e dessa forma do que veio a se chamar *mise-en-scène*, se tornaram possíveis sobretudo ao desvio que a não utilização da palavra proporcionou, mais notadamente em espetáculos experimentados por

camadas mais populares da sociedade. Um fenômeno essencialmente sonoro (a palavra, o verbo) fez com que camadas ainda mais complexas de encenação se criassem devido a um impedimento social, o público iletrado que frequentava os teatros populares e a manutenção da exclusividade da palavra às classes mais abastadas¹¹.

Segundo, a partir dos anos 1810-1820, em que a arte teatral torna-se a arte da encenação e que o *metteur en scène* adquire tamanha importância, o ato de espacializar, de colocar o texto em cena torna-se essencial. Ou seja, a realização de *mise en scène* como ato espacial, geográfico. O surgimento de uma cena teatral, agora não somente ancorado na palavra como em textos do teatro da tragédia clássica, passa a necessitar de uma dimensão que garanta sua existência em um local dado, local esse que será criado, complexificado. Sendo o espaço um tema essencial de debate no campo do som, onde sua representação difere radicalmente num cinema clássico e posteriormente num cinema contemporâneo¹².

E finalmente um terceiro aspecto: somente através da criação de toda uma série de aparatos técnicos que a arte da *mise-en-scène* no teatro torna-se cada vez mais central. Muitos dos autores que décadas mais tarde se mostram estudiosos de *mise-en-scène* no cinema, escrevem não raras vezes, elogios a novas técnicas audiovisuais, com na passagem para o cinema sonoro¹³ e no surgimento do Cinemascope¹⁴, como diz Jacques Rivette:

Sim, nossa geração será a do Cinemascope, a dos metteurs en scène finalmente dignos desse título: movimentando as criaturas de nosso espírito pelo palco ilimitado do universo (RIVETTE, 2013, p. 42)

¹¹ Xavier comenta (203, p. 64) que após a Revolução Francesa o verbo foi liberado aos teatros populares. Porém nos chama atenção o fato de que durante certo tempo, dos teatros frequentados pelas camadas populares, a palavra era proibida.

¹² retomaremos esse aspecto do espaço para falar do filme A Mulher Sem Cabeça.

¹³ tanto que Michel Mourlet no texto "Sobre uma arte ignorada" chega a afirmar que "o cinema começa com o sonoro".

¹⁴ aqui me refiro ao elogio de Jacques Rivette sobre o Cinemascope no artigo "*L'age des metteurs en scène*" publicado na *Cahiers du Cinéma* em 1954 e traduzido para o português por Lúcia Monteiro, publicado em 2013 no catálogo da mostra de Jacques Rivette: "Jacques Rivette, já não somos inocentes", organizado por Francis Vogner dos Reis e Luiz Carlos Oliveira Jr. Acesso: <https://vaievemproducoes.files.wordpress.com/2013/09/rivette-miolo-final.pdf>

1.4 o ato do *metteur en scène* sempre foi sonoro

A principal característica que chama a atenção no surgimento do termo *mise-en-scène* no teatro e posteriormente no cinema, é a ideia de uma transposição de um discurso verbal (em formato de texto) para um discurso tridimensional-espacial, em formato de cena. Podendo-se entender por cena de cinema a imagem contida na tela mais o som que dela emana. Ou seja, a passagem da virtualidade para a realização de que fala Kuyper (2000 apud KUYPER; OLIVEIRA JR, 2013, p. 21)¹⁵, está imbricada em duas operações distintas, uma imagética e outra auditiva. Trata-se da existência, desde os primórdios do cinema, da ideia de colocar algo em cena (*mise-en-scène*) e a natural transposição da cena teatral para a tela cinematográfica.

A partir dessa transposição arriscamos dizer que a parte audível sempre foi transposta e que o ato do *metteur en scène* sempre foi sonoro. Se até a década de 1930 não existia a tecnologia que permitia a reprodução sincrônica de imagens e sons, podemos nos reportar à infinidades de técnicas alternativas e não patenteadas que o cinema encampou até o estabelecimento do Vitaphone¹⁶, principalmente no filme O Cantor de Jazz (Allan Crosland e Gordon Hollingshead) em 1927, no que ficou conhecido como o marco inaugural do cinema "sonoro". Ou seja, até 1927, no Brasil por exemplo, muitas técnicas distintas de sonorização de filmes foram intentadas¹⁷, sendo elas relacionadas a sincronização de projeção de imagem (cinematógrafo) e som (fonógrafo) ou ao acompanhamento ao vivo por atores enquanto o filme era projetado.

¹⁵ " a *mise-en-scène* seria, então, erguer ou erigir o que está sobre superfície plana (escrito), passar do horizontal ao vertical. É, pelo viés da atualização, passar da virtualidade à realização"

¹⁶ Sistema de sonorização conhecido como "*sound-on-disc*". O som do filme era reproduzido em um disco de vinil de 16 polegadas a 33 1/3 rotações por minuto, com uma resposta de frequência (diferença entre a sons mais agudos e mais graves) de 50 a 5,500 Hz. O fonógrafo estava sincronizado com o projetor de imagens.

¹⁷ aqui nos referimos sobretudo ao primeiro capítulo do livro de Fernando Moraes da Costa, O Som No Cinema Brasileiro, "Primeiras Tentativas de Sonorização". Sobretudo às diferentes formas de sincronizar um cinematografo e um fonografo e também ao que ficou conhecido como "filme cantante" (filmes musicais de curta duração dublados na hora da exibição pelos atores posicionados atrás da tela). Isso antes da dita "passagem para o sonoro".

Fora do Brasil podemos nos reportar ao acompanhamento sonoro através dos comentários de *Benshis* no Japão, ou aos *Bonimenteurs* na França, que auxiliavam o espectador e os situavam às imagens vistas na tela. O marco em torno das vozes e ruídos sincronizados com os movimentos de Al Jolson em *O Cantor de Jazz*, se insere muito mais como uma futura padronização da forma a se sincronizar som e imagens do que um regime estético de 30 anos da história do cinema. O desejo, a vontade e a realização de projeção simultânea de som e imagem sempre foi tanto uma inquietação por parte dos realizadores dos filmes, como uma realidade no momento de exibição dos mesmos.

O teórico francês Michel Chion, um dos principais a estudar as especificidades do comportamento do som em uma obra audiovisual, prefere se reportar a esse período como um "cinema surdo" (CHION, 1999, p. 6)¹⁸, em contraposição ao "cinema mudo"¹⁹, dando a entender que os sons estavam lá, mas nós não os escutávamos. Podem se destacar alguns gestos de realizadores como Sergei Eiseinstein, por exemplo, em que, no cinema silencioso, na impossibilidade de inserir sons às imagens, intentavam exprimir sonoridades em planos sem som. Ou seja, cineastas que sentiam falta de parte constituinte do cinema e reivindicavam sua presença através de técnicas de montagem sofisticadas, bem apresentadas por Michel Chion²⁰:

O cinema mudo estabeleceu alguns procedimentos para exprimir os sons: o mais corrente era mostrar em plano próximo a imagem de sua fonte - sino, animal, instrumento de música - como um insert voltando periodicamente. Em *A Greve*, de Eiseinstein, uma sequência de revolta operária é estruturada através da repetição constante de um plano próximo de uma sirene de usina em ação. Este retorno do insert tem, na verdade, dupla função: ele lembra que o som está sempre lá (porque o problema é fazer sentir sua continuidade sobre toda a cena, e não somente nas imagens em que sua origem é visível, donde o uso, em certos filmes, da superimpressão) e, por outro lado, a imagem dessa fonte

¹⁸ Nos referimos aqui ao prólogo do livro "A Voz no Cinema" de Michel Chion, publicado originalmente em 1982 na França. No entanto, lemos a edição publicada em 1999 em língua inglesa, traduzida por Claudia Gorbman.

¹⁹ Interessante notar que Michel Chion, no livro "A Voz no Cinema", chama atenção que o termo "cinema mudo" só é empregado em países com língua de origem latina, e que faz referência ao dito "cinema falado". Ou seja, o termo "cinema mudo" parece ter sido criado a posteriori e em contraposição ao que viria depois historicamente. Aqui para se referir a tal período adotaremos "cinema silencioso".

²⁰ CHION, Michel. "Film A Sound Art". Nova York: Columbia Press University, 2009

torna-se um refrão visual que vai conferir sua unidade e esta sequência muito caótica e barulhenta, dando-lhe um centro (CHION, 2009, p. 5)



(imagem 1.1)



(imagem 1.2)



(imagem 1.3)



(imagem 1.4)



(imagem 1.5)



(imagem 1.6)

A sequência a que se refere Chion ocorre logo no início do filme, em que após o suicídio de um operário que dizia ter sido acusado de um roubo que não cometeu, estabelece-se uma rebelião proletária. Após o primeiro sinal de revolta em que os operários interrompem as atividades e saem em busca de respostas frente à injustiça que acometeu um de seus companheiros, a primeira ação a ser tomada é tocar a sirene da fábrica (imagem 1.3). Eisenstein então lança mão da sugestão de um som para criar a união diégética daquele universo fílmico indefinido. Alternando planos da sirene em toda sequência do motim dos operários (imagem 1.3 a 1.6),

Eisenstein deixa claro que a sonoridade da sirene está extravasando o conteúdo do plano em que aparece, é o som que acompanha toda a sequência. Ou seja, o elemento cinematográfico que conecta as personagens em distintos cantos da diegese parece ser proveniente do sonoro. Eisenstein chega a dizer: "O som não foi introduzido no cinema mudo: saiu dele". (EISENSTEIN apud MARIE, 2011. p. 124)

O ano de 1927 virou um marco na história do cinema pois significou uma possibilidade comercial real de exibição dos filmes e distribuição mundo a fora. O fonógrafo Vitaphone passou a ser adotado e utilizado em muitas salas de cinema, abrindo espaço ao que seria anos mais tarde conhecido como os ditos "*talkies*" (filmes falados). Interessante lembrar também que a padronização do som no cinema com a emergência dos "*talkies*" não chegou sem vozes dissonantes. Ainda no campo da extinta União Soviética, ficaram famosos os manifestos escritos nos anos 1930, tanto no que Pudovkin falava do "Assincronismo como princípio do cinema sonoro"²¹ ou do que escrevera junto com Eisenstein, e Vertov, intitulado "Declaração sobre o futuro do cinema sonoro"²². Na União Soviética era expressada uma profunda insatisfação com os rumos que o som ia tomando nos ditos "filmes falados".

Aqui no Brasil, o embate em torno do cinema falado foi bastante polêmico, sobretudo e no que ficou mais famoso, em algumas publicações na década de 1930 no Rio de Janeiro. No artigo intitulado "Contra o talkismo: manifestações do Chaplin Club"²³, Fabrício Felice Alves dos Santos descreve bem o contexto histórico da apreciação e entendimento do estudo do cinema como arte e como a chegada do som contrariava esse estudo. No final dos anos 1920 no Brasil, o cineclube Chaplin Club, formado pelos cinéfilos Almir Castro, Claudio Melo, Octavio de Faria e Plinio Sússekind Rocha, foi o principal responsável pela recepção contrária à chegada e padronização do cinema sonoro. No entendimento de que o cinema é por essência uma arte sem som e que, nas palavras de Octavio de Faria, "a chegada do filme falado

²¹ PUDOVKIN, V. J. in WEIS, Elisabeth, BELTON, John (orgs) Film Sound: Theory and Practice, Nova York: Columbia University Press, 1995.

²² EISENSTEIN, Sergei. in A Forma do Filme, Trad. Teresa Ottoni - Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2002.

²³ FELICE, Fabrício. in Anais do XXVI Simpósio Nacional de História - ANPUH - São Paulo, julho 2011.

é uma retrogradação de não sei quantos anos, uma volta aos primeiros dias em que se confundia cinema com filmagem de teatro. " (1928 apud FARIA; FELICE, 201, p. 8).

1.5 a influência de André Bazin

Impossível falar de uma certa geração de críticos franceses do período de 1948 - 1959 sem passar por André Bazin. Suas ideias influenciaram demais tais jovens autores e muito do que foi produzido sobre *mise-en-scène* e será abordado no final desse capítulo, tem ligações diretas com algumas de suas propostas. A questão mais importante para Bazin é, sem dúvida, a do realismo.

Em um de seus textos célebres publicados originalmente em 1945, se encontra a gênese do elogio ao realismo fotográfico e por consequência cinematográfico, trata-se de "Ontologia da imagem fotográfica". A grosso modo, para Bazin, o fundamento das artes plásticas teria conexão direta com uma necessidade da psicologia humana: a defesa contra o tempo. E essa necessidade seria maior que o caráter estético, expressivo das artes. Essa psicanálise das artes plásticas impôs então a tarefa de representar realisticamente aqueles que queriam sua eternidade, Bazin então cita o exemplo das múmias egípcias e do rei Luís XIV, que tinham suas imagens eternizadas seja através do embalsamamento seja através da pintura.

Porém, diferentemente das artes que a antecederam, a fotografia teria então a inédita capacidade de captar o real sem passar pelo crivo subjetivo do artista.

Pela primeira vez, uma imagem do mundo exterior se forma automaticamente, sem a intervenção criadora do homem, segundo um rigoroso determinismo. (...) Todas as artes se fundam sobre a presença do homem; unicamente na fotografia é que fruímos de sua ausência.
(BAZIN, 2014, p. 31).

O ineditismo, portanto, da fotografia em relação a pintura e as outras formas de arte seria esse caráter essencialmente objetivo. É por isso que a lente da fotografia é chamada de objetiva, pontua Bazin. A imagem deixar de ser a representação do real para ser ela mesmo o real. "A imagem pode ser

nebulosa, descolorida, sem valor documental, mas ela provém por sua gênese da ontologia do modelo; ela é o modelo" (BAZIN, 2014, p. 32). Assim, Bazin diz que "o cinema vem a ser a consecução no tempo da objetividade fotográfica" (BAZIN, 2014, p. 32) e que esgota definitivamente a obsessão de realismo.

Já no texto "Mito do cinema total", publicado em 1946, que pode ser considerado como complementar ao texto citado anteriormente, Bazin diz que o cinema viveria assombrado pelo mito do realismo integral, de uma recriação do mundo à sua imagem. E que esse desejo por um cinema realista já estaria no cérebro das pessoas antes mesmo dele ser inventado. Se em sua criação, o cinema não teve todos os atributos do cinema total (como a cor, o som e o relevo), "foi, portanto, a contragosto e, unicamente, porque suas fadas madrinhas eram tecnicamente impotentes para dotá-lo de tais atributos, embora fosse o que desejassem" (BAZIN, 2014, p. 39). Ou seja, assim como a objetividade da imagem fotográfica, a cor, o som e o volume também seriam índices de realismo.

Outro marco baziniano para a teoria do cinema foi o de pesquisar qual seria a especificidade da linguagem cinematográfica em relação às demais artes. Algo que fica bem claro em três textos : "Por um cinema impuro: defesa da adaptação" (esse já citado no início deste capítulo) de 1952, "Montagem Proibida" de 1956 e "A evolução da linguagem cinematográfica", texto fruto da reunião de artigos menores publicados no período entre 1950 e 1955. É nesse conjunto de textos que está a base teórica propriamente dita do pensamento baziniano. Se antes existia o elogio e a inclinação natural ao realismo objetivo da imagem fotográfica, agora Bazin realiza dois movimentos complementares: afirma e argumenta em torno da especificidade da linguagem cinematográfica e apresenta as ferramentas de linguagem como forma de alcançar aquilo que seria inerente ao cinema.

Dentro de um aspecto mais amplo de suas ideias, cabe destacar aqui: rejeição pela montagem de atrações como princípio do cinema, crítica então dirigida ao cinema soviético sendo Eisenstein figura central²⁴, decupagem

²⁴ Em um texto do pesquisador italiano Antonio Somaini, no final do livro *Notas para uma história geral do cinema* de Seguei Eisenstein, publicado pela Azougue, o autor faz uma inter-relação entre Eisenstein e Bazin. Diz que relação de oposição entre os

em profundidade de campo e por fim, utilização de plano sequência. Se o cinema teria um porvir realista oriundo da objetividade da imagem fotográfica, a criação de significação no cinema não poderia ser proveniente unicamente da relação entre as imagens, como quis a montagem de atrações, mas sim da objetividade de cada uma delas. Bazin diz que as montagens de Kulechov e Eiseinstein não mostravam o acontecimento, aludiam a ele. Criticando a montagem de atrações, Bazin diz, "o sentido não está na imagem, ele é sua sombra projetada, pela montagem, no plano de consciência do espectador" (BAZIN, 2014, p. 98).

Em oposição a tal montagem, Bazin apresenta a profundidade de campo e o plano sequência. Esses dois aspectos centrais em filmes de realizadores como Orson Welles e William Wyler por exemplo. Ao contrário do que possamos imaginar, Bazin não está propondo um cinema desprovido de montagem, muito pelo contrário, ele sabe que caso o fosse, não passaria de fotografia animada. Ao afirmar que "por outro lado, o cinema é uma linguagem" (BAZIN, 2014, p. 34), Bazin propõe que a montagem pode ser invisível, algo retomado pelos *cahiers* anos depois. O plano e a imagem devem, por sua vez, se sobrepor a montagem.

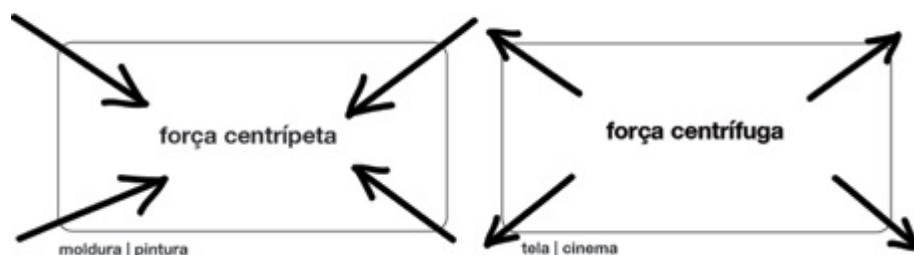
Não raro, Bazin menciona o som em seus textos, levando a entender que seria ele um elogioso confesso do sonoro. Visto que a própria chegada do som no cinema em 1927, como já vimos nos manifestos soviéticos e na publicação de O FAN, desencadeou intensos debates por parte da crítica especializada. Bazin assume o som no cinema desde o início. Porém a chegada do som no cinema, dentro do pensamento baziniano, vem a corresponder a sua inclinação realista. Ele mesmo afirma que nos anos 1930, que seria também do surgimento da película pancromática, tais novidades tecnológicas não abririam possibilidades radicalmente novas para a *mise-en-scène* (2014, p. 102). Então porque o convocamos em um trabalho que se presta a relacionar a construção teórica do que seria *mise-en-scène* e o som

dois autores deve ser reavaliada. Justamente pelo fato de o texto de Bazin "Ontologia da Imagem fotográfica" possa ter sido lido por Eiseinstein na URSS. O pensamento entre cinema, fotografia e mumificação parece ter sido base comum entre os autores. Embora o contato com o referido livro não tenha sido realizado de modo aprofundado, o pesquisador Fabian Nuñez tem realizado, mesmo que informalmente, comentários a respeito dessa reavaliação.

como elemento potencializador? Porque Bazin, e seus seguidores dos *cahiers* que veremos mais adiante, estabeleceram algumas conexões teóricas e abriram algumas fendas que foram retomadas e problematizadas anos depois através do som em alguns filmes de realizadores que vão de Otto Preminger à Lucrecia Martel.

De forma breve, quando Bazin nega a montagem de atrações e afirma o poder do plano sequência e a decupagem em profundidade de campo, podemos conectar tal afirmação com a criação de um espaço, através da *mise-en-scène*, em que o som é o elemento central. Sendo esse espaço, pertencente ao filme, mas que a imagem, o enquadramento, é apenas uma máscara, enquanto o som envolve todo universo, dentro e fora de quadro. Basta observarmos com atenção, por exemplo, quando André Bazin, em seu texto "Pintura e cinema" (2014, p. 205) ainda em 1949, diz:

os limites da tela de cinema não são, como o vocabulário técnico daria por vezes a entender, a moldura da imagem, mas a máscara que só pode desmascarar uma parte da realidade. A moldura polariza o espaço para dentro, tudo que a tela de cinema nos mostra, ao contrário, supostamente se prolonga indefinidamente no universo. A moldura é centrípeta, a tela de cinema centrífuga (2014, p. 206-207)



(figura 1.7)

Mesmo sem ser um teórico do som no cinema, podemos imediatamente associar algumas propostas de Bazin com o espaço cinematográfico que o som pode criar. O que seria esse "prolongamento indefinido do universo" ? Talvez o som possa ser útil para problematizar essa outra parte de que o quadro, a imagem, não dá conta. Se a todo momento a imagem quer escapar da tela, com o som parece ocorrer outra operação. Talvez algumas lacunas e fendas deixadas em aberto no fértil período da

crítica francesa na metade do século XX, possam ser preenchidas pelo campo do som.

1.6 1948-1959 uma certa crítica de cinema na França - *mise-en-scène* como essência

Foi sobretudo entre as décadas de 1940 e 1950 na França que se deram as principais contribuições para o que hoje pode-se compreender por *mise-en-scène* no cinema e o entendimento de que tal conceito ocupa um local central, é a força motriz dos filmes. Em outras palavras, a utilização do termo *mise-en-scène* para se referir a um 'corpo maior do filme', para se referir ao que há de mais essencial e específico do cinema, foi cunhado nessa época e por esses autores. Momento em que Eric Rohmer, Jacques Rivette e Michel Mourlet por exemplo, publicam textos que mais poderiam ser classificados como manifestos da *mise-en-scène* como essência e valor estético próprio ao cinema. A escolha desses três autores-críticos se deve sobretudo, não a importância histórica que tiveram para a crítica de cinema (embora ela seja grande), muito menos às proximidades teóricas que os aproximavam ou não, mas ao nosso interesse aqui de apontar como a estruturação e formalização de um pensamento sobre *mise-en-scène* pode se desdobrar no vasto campo de atuação do som no cinema²⁵.

Voltar a Rohmer, Mourlet e Rivette é pesquisar a origem da aplicação sistemática do conceito de *mise-en-scène* para se relacionar com os filmes. Se hoje ainda se perpetua a análise de *mise-en-scène* no cinema, ela é tributária ao que foi problematizado na metade do século XX em revistas francesas de crítica de cinema, mais precisamente no recorte proposto aqui, no período que vai de 1948 (ano de publicação do primeiro texto de Rohmer, "*Le cinéma, art de l'espace*") a 1959 (ano de publicação de "*Sur un art ignoré*" de Michel Mourlet).

Ou seja, tais textos nos oferecem disparadores bastante interessantes para pensar a ideia de *mise-en-scène* como ato de criação de um espaço essencialmente cinematográfico. O desafio e o esforço coloca-se como

²⁵ talvez seja um eufemismo dizer "som e *mise-en-scène* " visto que a própria ideia de *mise-en-scène* daria conta do universo do som cinematográfico.

utilizar tais ideias para um pensamento ampliado do som no cinema, não respeitando, por exemplo, algumas proximidades teóricas que tais autores tem com temas como o realismo bazariano e a capacidade do cinema de, diferentemente das demais artes que o antecederam, entrar em contato com realidade como ela é.

Nos permitiremos algumas suspensões retóricas para pinçar determinadas afirmações dessa época e pensar o campo de atuação do sonoro e possibilidades a partir de sua utilização. Além do mais, tais textos podem inclusive propiciar uma fruição sonora em filmes contemporâneos, como é o caso do que faremos no terceiro e último capítulo. Existem diversos pontos de tensionamento, de proximidade e afastamento entre tais autores. Principalmente entre Rivette e Mourlet existe uma tensão e animosidade constante. O célebre exemplo está presente no artigo "Da abjeção" escrito por Rivette e publicado em *Cahiers du Cinéma* em 1961. Ao criticar ferozmente um determinado plano do filme de Gillo Pontecorvo (1960, *Kapò*), Rivette faz uma provação clara à Mourlet em referência ao artigo "*Sur un art ignoré*". Ainda sobre afastamento, podemos citar um exemplo que se refere aos filmes do Neorealismo italiano, sobretudo na figura de Roberto Rossellini. Jacques Rivette o exalta, enquanto Mourlet chega a afirmar que trata-se de um projeto contraditório, "o documentário de uma mediocridade, 90 minutos para nada, pois não valeria a pena alugar uma poltrona do teatro para ver o que a rua nos oferece com o mérito de ser real" (MOURLET, 1959).²⁶

Existem algumas proximidades também, no caso de Otto Preminger e Fritz Lang, cineastas os quais os três críticos concordam serem exímios *metteur en scène*. Interessante notar, assim como fizeram Fernão Ramos²⁷ e Luiz Carlos Oliveira Jr,²⁸ a distinção de duas correntes críticas existentes à época: de um lado os "jovens turcos" (que mais tarde fundariam o que viria a ser a *Nouvelle Vague* francesa) que se aglutinaram em torno do que ficou conhecido como *hitchcock-hawksianismo*. Corrente formada por Jacques

²⁶ MOURLET, Michel in, "Sobre uma arte ignorada", *Cahiers du Cinéma*, 1959.

²⁷ me refiro ao artigo "A mise en scène realista: Renoir, Rivette e Michel Mourlet" publicado nos anais da SOCINE 2012. Fernão Ramos é professor do Instituto de Artes da UNICAMP.

²⁸ me refiro ao já citado livro de Oliveira Jr, "A mise en scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo".

Rivette, Eric Rohmer, Claude Chabrol, François Truffaut e Jean Luc Godard, a qual idolatravam realizadores como Howard Hawks, Alfred Hitchcock, Nicholas Ray, Otto Preminger, Anthony Mann, Elia Kazan e Fritz Lang "das series B". Tais ideias foram publicadas sobretudo primeiramente e de forma breve na revista *Revue du Cinéma* e majoritariamente, a partir da criação em 1951, em *Cahiers du Cinéma*.

De outro lado estão os menos conhecidos *mac-mahonianos*, nome esse que faz referência ao local em que este grupo restrito de cinéfilos-críticos assistiam aos filmes, a sala de cinema *Le Mac Mahon*, em Paris. A tal corrente faziam parte, Michel Mourlet, Pierre Rissient, Jacques Lourcelles e Jacques Serguine. Os cineastas adorados formavam a "quadra de ases", Fritz Lang, Otto Preminger, Raoul Walsh e Joseph Losey, sendo alguns anos depois incluído o italiano Vittorio Cottafavi. Tais críticos fundaram a revista *Présence du Cinéma* em 1959, muito embora o texto de Mourlet que analisaremos em breve tenha sido publicado em *Cahiers du Cinéma*. Nos determos agora em alguns textos desses autores para problematizar o conceito de *mise-en-scène* e preparar o terreno para a análise de som nos filmes nos dois próximos capítulos.

1.7 Éric Rohmer e a totalidade do espaço filmado

Ainda mais, quão paradoxal possa parecer, o espaço da tela era tridimensional antes mesmo do uso sistemático da profundidade de campo, enquanto o espaço do palco teatral usualmente tinha duas dimensões
(ROHMER, 1989, p. 21)²⁹

Essa citação acima está no primeiro texto crítico de Eric Rohmer, trata-se de "Cinema, a arte do espaço" publicado em 1948. Muito embora Rohmer tenha, a partir de 1963, se dedicado majoritariamente a atividade de realização de filmes, o que mais nos interessa aqui são suas contribuições teóricas sobre o cinema. Rohmer, dentre os três autores analisados agora, é

²⁹ NARBONI, Jean (org) in *The Taste for Beauty*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989. Interessante notar que o texto a que nos referimos, "Cinema: the art of space" foi publicado originalmente em 1948 em *Revue du cinéma* por Maurice Schérer, pseudônimo de Rohmer na época. Tradução nossa.

o que mais sofreu influência de Bazin e foi o maior seguidor da afirmação baziniana da "objetividade" da imagem cinematográfica. Tanto é que em 1959, após a morte de Bazin, Rohmer escreve um texto intitulado "A suma de André Bazin"³⁰ (o artigo realiza, de forma mais aprofundada, detalhada e sem sombra de dúvida muito mais apaixonada, o que foi feito no sub capítulo 1.5 desta monografia), onde se refere a ele como "mestre e amigo", tecendo um sem número de elogios e adorações. É a partir da crença por realismo que se desenvolve o pensamento rohmeriano e na indicação do espaço como valor maior do cinema.

A *mise-en-scène* como proposta por Rohmer, então, estaria totalmente atrelada a criação de espaços. "Admitir que o cinema é uma arte do espaço implica automaticamente inferir que aquele que organiza o espaço, ou seja, o *metteur en scène*, é seu verdadeiro criador (ou autor)" (OLIVEIRA, JR, 2013, p. 43)³¹. Rohmer diz que comparado com o teatro, o espaço cinematográfico se definiu pelo estreitamento da superfície de visibilidade (leia-se a tela de cinema) e pela extensão do lugar da ação. "O diretor de cinema deve, então, determinar não somente o interior de cada plano de acordo com um determinado conceito espacial mas também a totalidade do espaço filmado" (ROHMER, 1989, p. 19).

Ou seja, assim como Bazin afirmou que a tela de cinema é centrífuga, Rohmer passa a identificar uma totalidade do espaço filmado e que a tela não dá conta. Existe todo um universo pertencente a diegese que por natureza, extravasa os contornos do quadro cinematográfico. Retomando, a *mise-en-scène* como proposta pelo "mais baziniano do que o próprio Bazin", para usar as palavras de Oliveira Jr (2013, p. 42), diz respeito a um campo maior do que o enquadramento proporciona. Trata-se de problematizar não apenas o fora de campo contíguo ao plano mas o que seria todo o universo criado pela diegese, poderíamos pensar em um fora de campo imaginário (OLIVEIRA JR, 2013, p. 43) .

Por mais que Rohmer diga que o cinema é uma arte essencialmente visual, nos interessa aqui ocupar a totalidade do espaço filmado, com

³⁰ publicado originalmente em Cahiers du Cinéma, Paris, n. 91, jan 1959. Li o texto traduzido por Fabian Nuñez.

³¹ in A mise en scène no cinema, OLIVEIRA JR, Luiz Carlos, 2013, pp.43

sonoridades. Se Rohmer o ocupa com os variados pontos de vista e posicionamentos de câmera, a *mise-en-scène* se torna um campo fértil para o desenvolvimento de ações puramente sonoras. O que sobra quando executamos a premissa baziniana do plano sequência e decupagem em profundidade de campo? "Quando o caráter expressivo de uma plano parece ser meramente um elemento estático, a beleza da imagem seria a procura por si mesma" (ROHMER, 1989, p. 22). Propomos: quando o caráter expressivo de um plano parece ser meramente um elemento estático, a beleza da *mise-en-scène* seria a procura pelo que está para além da tela, além do enquadramento, na totalidade do espaço fílmico.

Dando um pulo no tempo, tal problemática pode nos remeter a uma ideia do já citado Michel Chion. Quando Chion, no início do quarto capítulo da primeira parte do seu célebre livro "A Audiovisão - som e imagem no cinema"³² se pergunta sobre a existência ou não de uma cena sonora, ela chama atenção que diferentemente das imagens que tem como limite físico o quadro, com o som parece ocorrer simplesmente o contrário. "Para o som, não existe nem quadro nem contentor preexistente: podemos sobrepor tantos sons quantos queiramos simultaneamente uns sobre os outros até o infinito, sem limites" (CHION, 2011, p. 58). E mais, os sons situam-se em diversas camadas de realidade simultaneamente, eles podem entrar e sair do quadro, começar diegéticos e virarem não diegéticos, enquanto a imagem só pode explorar esse níveis um de cada vez. Ou seja, se estamos falando de uma cena audiovisual, esta é delimitada pelo quadro visual. "O som no cinema é o contido e o incontido de uma imagem: não há lugar dos sons, não existe cena sonora preexistente na banda sonora - portanto, não existe banda sonora" (CHION, 2011, p. 58).

No final de seu texto, Rohmer realiza um provocação muito interessante que também nos é útil aqui: "Acostumado a compreender, o espectador moderno desaprendeu a ver" (ROHMER, 1989, p. 29). Talvez o som esteja mais ligado, assim, a essa "ingenuidade" da beleza de que nos fala Rohmer, mais ligado à ordem do inefável do que a uma compreensão e

³² CHION, Michel. in A Audiovisão - som e imagem no cinema, Texto e Gráfia, 2011, Lisboa.

decodificação de um signo. Guardemos tais ideias para desenvolvimento nos próximos capítulos.

1.8 Jacques Rivette e a era dos *metteur en scène* ou viva Otto Preminger

Foi no artigo "A era dos *metteur en scène*", publicado em 1954 no n.31 dos Cahiers do cinéma, dentro de um dossiê sobre o *Cinemascope*, que Jacques Rivette faz as primeiras afirmações que consolidaram o conceito de *mise-en-scène* como nos interessa aqui. Interessante notar que foi também nesse número da revista francesa que foi publicado o texto "Uma certa tendência do cinema francês" de François Truffaut, o que marca o início da *Nouvelle Vague* e a política dos autores.

O surgimento do recorrente emprego do termo *mise-en-scène* se conecta portanto ao interesse dessa geração de apontar um elemento do filme que possa ser classificado como "o mais importante" e que marque o estilo de um cineasta. O que Rivette faz é senão apontar de que forma as inovações tecnológicas estão ligadas às potências da *mise-en-scène*, à forma com os cineastas orquestram os elementos no quadro. O recém inventado formato de tela larga (em proporção 2,55:1 naquele momento) permite que a *mise-en-scène* seja potencializada em detrimento de outros elementos, Rivette cita o close, a montagem e a profundidade de campo. A sugestão rivettiana, da concretude das aparências em contraposição a rigidez do plano fixo em profundidade de campo. "Depois de tantos anos de *mise-en-scène* em profundidade, qual renovação, qual estilo?" (RIVETTE, 2013, p. 39)³³ Rivette se pergunta.

Já é possível verificar no texto de Rivette um teor de escrita muito diferente do que apresentado nos textos de Rohmer por exemplo. Ao falar sobre a utilização da lente hypergonar, Rivette diz que seu uso dividiria duas ideias de cinema, duas escolas de cinema. A *mise-en-scène* estaria conectada às possibilidades tecnológicas de ampliar o local da ação, de aumentar as distâncias entre elas:

³³ REIS, Francis Vogner dos, OLIVEIRA JR, Luiz Carlos. in "Jacques Rivette - já não somos inocentes" , 2013.

o diretor aprenderá a reivindicar às vezes toda a superfície da tela (...) a espaçar os polos do drama e a criar **zonas de silêncio, superfícies de repouso ou hiatos provocantes** (...) o diretor descobrirá a beleza dos vazios, dos espaços abertos e livres por **onde o vento passa**, sabendo então desanuviar a imagem, sem temer buracos e desequilíbrios, multiplicando os erros plásticos para obedecer às verdades do cinema (...) sim nossa geração será a do *Cinemascope*, a dos *metteur en scène* finalmente dignos desse título: movimentando as criaturas de nosso espírito pelo palco ilimitado do universo (RIVETTE, 2013, p. 41-42, grifo nosso.)³⁴

Rivette reivindica a todo momento um abandono ao que ele chama de "*mise-en-scène* em profundidade" e a adesão a concretude das coisas, do alargamento das ações, do preenchimento da ação, mesmo sendo esse um espaço vazio. Rivette fala em silêncio, repouso, hiatos, 'espírito ilimitado do universo', desequilíbrios, espaçamentos. O enquadramento em tela larga e algumas outras inovações tecnológicas parecem proporcionar uma formalização ampliada do espaço criado pela *mise-en-scène*. Rivette fala brevemente de som quando diz que diferentemente do *Cinemascope*, o cinema falado apenas confirmava um fato consumado, fazendo clara alusão ao elemento da voz, em detrimento de ruídos, sons ambientes e silêncios. Trata-se, dessa forma, de fazer uma alusão implícita ao campo conceitual do som como desenvolveremos no terceiro capítulo, quando afirmamos a forte presença do som enquanto criador de espaços como indicação de *mise-en-scène*.

Em certa altura do texto Rivette chega a afirmar: "sem ofender os pedantes, o cinema decididamente não é uma linguagem" (RIVETTE, 2013, p. 36). A *mise-en-scène* seria mais da ordem do ontológico do que da linguagem. A essência estaria menos na escritura e na linguagem como ele mesmo diz, mas em algo mais simples e ligado às aparências, Rivette é fã confesso do realizador de *Stromboli* (1950) e *Viagem à Itália* (1954). Pode-se verificar em "*Lettre sur Rossellini*", publicada em 1955 nos *Cahiers du cinéma*, a inclinação rivettiana para um cinema moderno onde a *mise-en-scène* pode se expressar de forma mais irrefreada, direta, ampla e corpórea, se distanciando por vezes do classicismo rohmeriano.

³⁴ Ibidem, p. 41.

Porém tal movimento não deve ser encarado como unidirecional, Rivette/cinema moderno. Cabe mencionar a admiração que Rivette tinha por um outro, dos tantos imigrantes europeus que trabalhavam em Hollywood da era clássica: trata-se do judeu austríaco Otto Preminger. No começo do texto "Santa Cecília", publicado em 1958 na *Cahiers du Cinéma*, Rivette diz que Preminger possui uma "inteligência artesanal que faz dele o mais hábil de nossos mestres" (2013, p. 67). Não só Rivette, mas uma série de críticos daquela época, como é o caso inclusive de Michel Mourlet, teceram inúmeros elogios a Preminger.

Um crítico como Jacques Lourcelles, escreveu um livro sobre Preminger³⁵, o qual faremos uma citação no próximo capítulo. Em alguns textos publicado em *Cahiers du Cinéma*, Rivette fala de Preminger e consequentemente fala de *mise-en-scène*. Diferentemente de Rossellini, os filmes de Preminger eram a mais pura encarnação da invisibilidade, quando o maior trunfo da montagem é sua aparente ausência, a extrema fluidez da câmera, movimentação dos atores em quadro. A *mise-en-scène* de Preminger se coloca como uma arte de pôr as coisas no tempo e espaço desejados, "e viva Preminger, que sabe que não é nem um pensador nem um reformador do mundo, mas imesmente um perfeito *metteur en scène*" (1957 apud RIVETTE; OLIVEIRA JR, 2013, p.82). Ao estarmos diante de Preminger, estamos diante de uma ideia clássica de *mise-en-scène*.

1.9 Michel Mourlet e a arte ignorada, ou a supremacia da *mise-en-scène* no díptico indiano de Fritz Lang

Para finalizar o primeiro capítulo, convocamos um dos textos que de forma mais categórica pôde definir a essência da *mise-en-scène*: trata-se de "Sur un art ignoré" publicado em 1959 na edição 98 da *Cahiers du cinéma*. Mourlet, como dissemos anteriormente, foi o porta voz do movimento que

³⁵ LOURCELLES, Jacques, in Otto Preminger, Paris, Éditions Seghers, 1965. Trata-se da biografia de Preminger publicada por Jacques Lourcelles dentro da coleção "*Cinema Aujourd'hui*", a qual constam biografias de outros realizadores como: Cecil B. DeMille (escrita por Michel Mourlet), Charile Chaplin (escrita por Michel Martin) entre outras. Porém a citação realizada aqui foi consultada no texto escrito por Luiz Carlos Oliveira Jr publicado na revista *Contracampo* n. 92 e disponível em: <http://www.contracampo.com.br/92/pgpreminger.htm>

ficou conhecido como *mac-mahonismo*, que à época tinha sua própria revista, a *Présence du cinéma* (1959-1967).

Todo o texto de Mourlet foi publicado em itálico, como forma de demonstrar ao leitor seu caráter extremista. Até mesmo Rohmer (ou por Rivette ou os dois), editor da *Cahiers* na época, escreveu uma introdução ao texto, em que chamava a atenção, exatamente ao caráter que poderia por vezes se distanciar do editorial usual da revista.

Basicamente Mourlet pega alguns elementos deixados por Rivette em "A era dos *metteur en scène*" e caminha numa direção extremamente detalhista e minuciosa do que seria o mais essencial em cinema, atendendo pelo nome de *mise-en-scène*. Mourlet divide seu texto em nove grandes temas, onde assim como em Rohmer, o realismo ontológico baziniano aparece de forma categórica. O teor do texto é radical, se utiliza de termos como traição, vocação original do cinema, perfeição, respeito à *mise-en-scène*, equilíbrio, entre outros.

O primeiro elemento que justifica a presença do texto aqui é a afirmação que Mourlet faz logo no início: "O cinema começa com o sonoro" (MOURLET, 1959)³⁶. Fazendo coro às ideias de Bazin de que o som aumentaria o índice de realidade e afirmando que "o som é uma implicação necessária das premissas visuais do cinema, e que a linguagem metafórica das imagens mudas correspondia à obrigação de falar na ausência do som" (MOURLET, 1959). Também importante está o elogio à técnica e a afirmação de que a arte sempre havia sido uma *mise-en-scène* do mundo. Mas que o real teria um teor de incompletude, que para virar *mise-en-scène*, deveria ser completado através de um "golpe preciso" segundo os desejos do homem, e que na história da arte teria sido feita de forma indireta. Mourlet fala que a partir da invenção da fotografia, "um olho de vidro e uma memória de brometo de prata" (MOURLET, 1959), foi dado ao artista a possibilidade de recriar o mundo a partir daquilo que ele é.

Outro ponto que justifica a presença do Mourlet é a afirmação de que "tudo está na *mise-en-scène*".

³⁶ o artigo foi traduzido por Luiz Carlos Oliveira Jr em 2009. Se encontra disponível em http://arqueologiadocinema.blogspot.com.br/2009/05/sobre-uma-arte-ignorada_18.html acessado em 30/09/2015

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 irrealis. 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. Como a correnteza das notas de uma peça musical. Como o escoamento das palavras de um poema. Como os acordes ou dissonâncias de cores de um quadro. A partir de um assunto, de uma história, de "temas", e mesmo do último tratamento do roteiro, como a partir de um pretexto ou de um trampolim, eis o jorramento de um mundo do qual o mínimo que podemos exigir é que ele não torne vão o esforço que o fez nascer. 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 últimos filmes de Fritz Lang, O Tigre de Bengala e Sepulcro Indiano

(MOURLET, 1959, grifo nosso)

É possível verificar na citação acima alguns claras definições de *mise-en-scène* para Mourlet e a forma como ela a identifica, ali no centro do ato criador de um filme. É enfático ao dizer que é nela que repousa nossa atenção, convocando uma série de elementos sonoros como por exemplo a "espuma de ruídos" e "correnteza das notas de uma peça musical".

Um pouco mais adiante, quando diz sobre "Vertigens e Cintilações", Mourlet diz que a *mise-en-scène* se configura também como uma seleção de aparências, uma narrativa sobre um retângulo branco de certos movimentos privilegiadas do universo. Ou seja, a arte da *mise-en-scène* é colocada como uma seleção, assim como Bazin falava da tela como máscara (*cache*) da realidade.

Logo em seguida Mourlet cita Preminger, ao lado de Losey, Lang e Cottafavi, como os grandes dentro os grandes, se referindo a esses realizadores para exemplificar os argumentos de seu texto. Inclusive o que fez com Lang fazendo referência ao que ficou conhecido como seu díptico indiano, que será uma das bases de análise do nosso próximo capítulo.

Para finalizar este capítulo gostaria de chamar atenção a dois outros pontos tocados por Mourlet. Trata-se da "montagem transparente" e da "proeminência do ator". Dois aspectos muito importantes na concepção de *mise-en-scène* mourletiana e que estão diretamente ligadas aos filmes

analisados no próximo capítulo. Por montagem transparente não trata-se de uma novidade aqui, visto que tal esforço já foi colocado ora por Bazin ora por Rohmer. Mourlet afirma que

"se o cinema coloca o homem face à realidade objetiva, toda ruptura de sua impassibilidade com fins expressivos trai precisamente seus fins. A arte da montagem, que se confunde então com a decupagem, consiste em tornar os cortes efetuados na massa informe do real tão invisíveis quanto possível".
(MOURLET, 1959)

O que está em sintonia com o espaço central que o ator ocupa, ou deve ocupar, segundo Mourlet. O cinema seria então, um olhar que se substitui ao nosso para nos dar um mundo de acordo com nossos desejos, em que o ator tenderia a ocupar posição central.

Dentre os três autores-críticos analisados, Mourlet é sem sombra de dúvida o que mais esforços realizou para se obter uma pureza da *mise-en-scène*. O número de realizadores que ele simplesmente descarta em seu texto, é imenso. Cabe mencionar que no texto já citado de Rivette de 1961, ele claramente faz referência extremamente negativa ao texto de Mourlet apresentado aqui, citando algumas "dicotomias tolas"³⁷, criticando exatamente esse caráter universal que teria a *mise-en-scène* para Mourlet.

Pudemos verificar um esquema (sistema) mais fechado e totalizante e caracterizado em valores absolutos de *mise-en-scène*. Veremos portanto, o quanto essa concepção entrará em cheque...

³⁷ MOURLET, M, 1959, p. 97



2 - *Mise-en-scène* clássica no cinema clássico - aportes teóricos e análise de sonoridade em Otto Preminger e Fritz Lang

2.1 ferramentas de análise

A aproximação em torno de filmes realizados entre os anos de 1959 e 1965 se deve, sobretudo, a importância que tais obras tiveram na produção crítica de alguns autores como é o caso dos que foram citados no primeiro capítulo deste trabalho. Os filmes escolhidos para integrar o corpus de análise desse capítulo se configuram como obras essenciais no que diz respeito à excelência de *mise-en-scène* e ao que de mais espetacular o cinema seria capaz de produzir, - claro, na visão dos autores citados. Como foi abordado, tais filmes se constituíam com *mise-en-scène* clássica, por demais influenciados por algumas ideias de Bazin.

Mesmo dispondo de ideias por vezes contraditórias, Rivette e Moullet, por exemplo, não pouparam elogios à forma como Otto Preminger realizava sua *mise-en-scène*. Se por um lado tem opiniões contrárias a respeito do Neorrealismo italiano e do cinema de Roberto Rossellini, por outro tendem a concordar, como é no caso do cineasta austríaco emigrado para os Estados Unidos. Dessa forma, a convocação dos realizadores que trataremos, se

justifica como metodologia de pesquisa pelo interesse despertado em tais críticos frente aos filmes. Se a excelência da *mise-en-scène* que tanto falamos no capítulo anterior é encontrada nos respectivos filmes, neste momento nos interessa destiná-las um momento de atenção e verificar assim como estão constituídas as sonoridades de tais obras.

Pudemos então eleger três filmes de dois realizadores que foram identificados como exímios *metteur en scène* tanto pelos *hitchcock-hawksianos* como pelos *mac-mahonianos*: trata-se de Otto Preminger e Fritz Lang.

Apresentemos então os três filmes que puderam ser colocados (entre outros) como expoentes de *mise en scène* em sua fase clássica: trata-se de O Tigre de Bengala/O Sepulcro Indiano ³⁸(1959, Fritz Lang) e Bunny Lake Desapareceu (1965, Otto Preminger).

Nossa proposta agora é verificar de que forma a banda sonora (estamos falando de todos os sons de um filme e não somente a música) dos filmes é parte constituinte e fundamental para elaboração de *mise-en-scène*, queremos investigar como a *mise en scène* foi explorada e materializada em forma sonora. Como soa o díptico indiano de Lang, como soa a trama em torno da família Lake no filme de 1965 de Preminger? É possível notar a presença de uma estrutura rígida trabalhando em torno de ideias bastante totalizantes (não raro tem-se o emprego de termo como "beleza suprema", "realidade total", "verdadeiro", "falso") responsáveis por situar tais cineastas aos mais elevados panteões da crítica de cinema da época. O que nos move agora é encontrar alguns momentos em que a essência da *mise en scène* caminha com o som, sequências em que o sonoro amplia a 'totalidade do espaço cinematográfico' como dizia outrora Rohmer. Ou seja, trata-se de investigar uma das tantas citações de Robert Bresson, "*imagens e sons como pessoas que se encontram ao longo de um caminho e não podem mais se separar*" (Bresson, 2008, p. 41)³⁹.

Para nos auxiliar na empreitada de se relacionar com o som em tais filmes, convocaremos outros dois teóricos franceses já citados nessa monografia, Michel Chion e Pierre Schaeffer. Schaeffer foi um compositor

³⁸ que ficaram conhecidos como o díptico indiano de Lang.

³⁹ BRESSON, Robert, in Notas sobre o cinematógrafo, Iluminuras, São Paulo, 2008.

muito importante para a consolidação da música eletroacústica nos anos 1960, com seus experimentos que traziam o objeto sonoro como principal ponto a ser discutido. Ou seja, pensar a atividade da escuta também como campo da música e, por consequência (o que nos interessa aqui), com o campo do sonoro, pensar o ouvido como instrumento. É com a publicação de "Tratado dos objetos musicais" (1966) que Schaeffer, dialogando inicialmente com musicistas, traz suas principais ideias utilizadas aqui, a saber: a *escuta reduzida* e o *objeto sonoro*.

Já Chion nos oferece instrumentos bastante interessantes para nos relacionarmos com o som dos filmes e, suas ideias nos são úteis principalmente para aqueles que se constituem de *mise-en-scène* clássica. A estrutura sonora dos filmes analisadas tem em comum algumas características que puderam acompanhar, (e ainda acompanham), boa parte da realização cinematográfica comercial de Hollywood entre 1930-1960, sobretudo a partir das primeiras experimentações de linguagem nos filmes de G.W. Griffith.

Tanto no díptico indiano de Lang como em *Bunny Lake Desapareceu* de Preminger, alguns elementos saltam aos ouvidos e logo convocam nossa atenção: a música não diegética (ou música de fosso como prefere Michel Chion, fazendo referência ao fosso de orquestra da ópera clássica), a voz e o ruído diegético, acusmatizado⁴⁰ ou visualizado. Chion foi responsável por criar uma série de nomenclaturas e arcabouços teóricos para analisar o som dos filmes e problematizar a especificidade do comportando do som em relação às imagens. O que o levou a criar a faculdade da "Audiovisão", onde som e imagens sempre fazem parte de uma mesma relação e nunca podem ser analisados isoladamente.

⁴⁰ o termo utilizado por Chion é teorizado por Pierre Schaeffer e significa o que ouvimos sem ver a causa originária do som (CHION, 2011, p. 61).



(figura 2.1)



(figura 2.2)

Os dois esquemas apresentados acima (figuras 2.1 e 2.2) foram propostos por Chion no livro "A Audiovisão - som e imagem no cinema"⁴¹, e mesmo que sejam considerados obsoletos por muito críticos (e serão problematizados no terceiro capítulo), eles nos são úteis para o desenvolvimento de uma estrutura e identificação dos elementos sonoros de um filme. O interessante é representar graficamente, por exemplo, o que é visualizado e o que é acusmatizado. Chion se utiliza do termo "off" para se referir aos sons não diegéticos, por exemplo. Que seria tanto uma música de fôssio ou uma fala de um narrador. Para se referir aos sons diegéticos, utiliza os termo "in" e "fora de campo". Sendo "in" aqueles sons que conseguimos identificar sua causa originária dentro do enquadramento da imagem. E "fora de campo" os sons que são escutados mas que sua causa permanece invisível.

2.2 escuta causal, escuta semântica e escuta reduzida

Michel Chion (2011) faz uma apresentação bastante clara da existência de três tipos diferentes de escuta, não restritas ao som cinematográfico mas à escuta em si.

A primeira atitude de escuta seria a escuta causal. Nesta, a mais recorrente em nosso cotidiano e mais empregada no campo do som de

⁴¹ CHION, Michel. "A Audiovisão - som e imagem no cinema". Lisboa. Texto e Grafia, 2011.

cinema, seria a conexão direta entre um som e sua causa originária, podendo esta ser visível ou invisível. Rapidamente, ao escutar o som de um galope de cavalo ou gado logo sabemos que se trata de um animal, conseguimos sem tanta dificuldade associar um som a sua causa originária. Trata-se, dessa forma, de associar o som à sua causa, e não ao som de forma isolada. Quando batemos em um recipiente, a partir de tal som conseguimos chegar a conclusão se o recipiente está cheio ou vazio. Tal efeito é explorado de forma categórica por sons fora da tela: ao escutar sons que não vemos num determinado enquadramento, podemos, por vezes, facilmente imaginar qual seria a configuração espacial do local, as pessoas que estariam ali, os objetos, hora do dia e local geográfico. O som torna-se índice de sua causa.

Já na segunda categoria, Chion nos apresenta a escuta semântica. Essa mais notadamente executada quando ouvimos um discurso ou uma conversa: interessa-nos não as características próprias da voz de tal ou qual pessoa, senão os códigos de linguagem contidos no fenômeno sonoro da voz; as palavras, sílabas e letras. O que aplica-se também, por exemplo, ao código Morse, em que cada som é utilizado para decifrar uma mensagem, o som passa ser significante de uma mensagem.

No nos dois casos, que podem muito bem coexistir nos filmes, *"não existe um objeto sonoro e sim uma experiência auditiva através da qual viso a um outro objeto, um índice ou uma mensagem, e não ao seu som como objeto sonoro"* (FLÔRES, 2013:71)⁴². A pesquisadora e editora de som para cinema, Virgínia Flôres, é nossa principal interlocutora com as ideias de Schaeffer. Em seu livro "O Cinema uma arte sonora", Flôres desenvolve um pensamento bastante interessante sobre os aspectos físicos do som nos filmes, nos atentando sobre os diversos usos e possibilidades do som no cinema. Retomaremos as ideias de Flôres no terceiro capítulo para falar sobre seu conceito de cenografia sonora⁴³.

⁴² FLÔRES, Virginia, in "O Cinema - uma arte sonora", São Paulo, Annablume, 2013.

⁴³ Segundo Flôres: "os sons de longa duração, muitas vezes contínuos, que fazem parte da composição ambiental dos lugares onde a ação dramática se realiza (ou onde quer que se tenha a impressão de estar) são conhecidos como ambientes, mas prefiro chamá-los de cenografias sonoras, pois a palavra "cenografia" implica o significado do espaço criado e não natural, onde se desenvolve uma cena teatral ou cinematográfica." (FLÔRES, 2013, p. 132)

Para nos apresentar a terceira modalidade de escuta, a escuta reduzida, Chion recorre à quem primeiramente problematizou e criou o conceito, seu conterrâneo Pierre Schaeffer. Segundo Schaeffer⁴⁴, existem quatro diferentes *modos* de escuta (não confundir com as três *modalidades* de escuta): escutar, ouvir, entender e compreender. O sistema de comunicação então passaria por estas quatro instâncias da escuta, dependendo de nossas intenções de percepção. Assim, nós (1) escutamos aquilo nos interessa, nós (2) ouvimos tudo que se passa no campo do sonoro (sons situados na faixa entre 20 hz e 20 Khz) - os de nós que não forem surdos - , nós (3) entendemos em função daquilo que nos interessa e finalmente nós (4) compreendemos através de uma atividade consciente, a partir do que escutamos e por consequência ouvimos. Para se chegar à escuta reduzida, deveríamos não nos ater a causa ou significado de um som, e sim apenas às suas qualidades intrínsecas enquanto fenômeno sonoro. Ou seja, deveríamos nos engajar mais na categoria do ouvir. A escuta reduzida abstrai a causa e o sentido, interessa-se pelo som enquanto material sensível, considerando suas qualidades de altura, ritmo, grão, matéria, forma, massa, volume, entre outros. Em contraposição às duas modalidades de escutas apresentadas anteriormente, na escuta reduzida se configura o que Schaeffer chama de objeto sonoro:

Há objeto sonoro assim que eu tiver realizado, ao mesmo tempo material e espiritualmente, uma redução mais rigorosa ainda que a redução acústica (...) mas essas informações não devem ser concernentes a nada além do próprio evento sonoro; eu não tento mais, por seu intermédio, me informar sobre outra coisa (o interlocutor ou seu pensamento). É ao próprio som que eu viso, que eu identifico (1966 apud SCHAEFFER; FLÔRES, 2013, p. 72)

Interessante notar que a prática da escuta reduzida, não natural e dificilmente encontrada em reproduções acústicas⁴⁵ se dá exclusivamente por meio de um sistema de alto falante. Por isso a importância do registro e reprodução dos sons para Schaeffer, pois somente em condição acústica,

⁴⁴ Foi através da leitura do livro acima mencionado da Virgínia Flôres e Michel Chion que entramos em contato com as ideias de Schaeffer.

⁴⁵ Um violinista tocando uma nota musical em seu instrumento ou um cantor emitindo sua voz. Um som emitido em um violino nunca é exatamente o mesmo, o que faz da escuta reduzida ser necessariamente a sua condição acústica realizada através da gravação e reprodução de um mesmo som.

e destituído de causa ou sentido, a escuta reduzida seria possível. Poderíamos nos perguntar então se a escuta reduzida seria possível no campo do cinema. Veremos que pelo menos neste capítulo, o caminho parece ser o oposto. A própria manifestação de *mise en scène* é influenciada pelas diferentes modalidades de escuta apresentadas nos filmes.

2.3 a música não diegética (*off*) como elemento passa-muralhas por excelência

A música não diegética (*off*) é elemento bastante presente nos três filmes e tem sua presença marcada no inconsciente cinematográfico do espectador desde os anos 1930, na era de ouro de Hollywood, servindo como um acompanhante fiel e protetor do espectador. Podemos defini-la como "*aquela que acompanha a imagem a partir de uma posição off, fora do local e do tempo da ação*" (CHION, 2011)⁴⁶.

Logo de cara, nos créditos iniciais dos três filmes analisados neste capítulo, a música não diegética aparece como o elemento sonoro mais onipresente. Com característica de não pertencer a diegese, ela muitas vezes constrói uma das principais características da *mise-en-scène* clássica: a montagem "invisível". Tal música é uma das, senão a maior, responsáveis pela criação de conexão entre muito planos desconexos no tempo e no espaço, fazendo com que se configure uma "*absorção da consciência pelo espetáculo*" (MOURLET, 1959)⁴⁷, de que nos fala Mourlet. Ainda sobre montagem invisível, Mourlet complementa:

se o cinema coloca o homem face à realidade objetiva, toda ruptura de sua impossibilidade com fins expressivos trai precisamente seus fins. A arte da montagem, que se confunde então com a decupagem, consiste, portanto, em tornar os cortes efetuados na massa informe do real tão invisível quanto possível (MOURLET, 1959)⁴⁸.

Diferentemente dos demais elementos visuais e sonoros, que devem estar situados relativamente à noções criadas a partir de uma realidade

⁴⁶ CHION, M. 2011. p. 67

⁴⁷ MOURLET, M. 1959

⁴⁸ Ibidem. p. 9

diegética específica, a música não diegética não está submetida a tais barreiras de tempo e espaço. "*Fora do tempo e fora do espaço, a música comunica com todos os tempos e com todos os espaços do filme, mas deixamos existirem separada e distintamente*" (CHION, 2011)⁴⁹.

Interessante notar que mesmo sendo externa ao universo diegético do filme, sua presença em nenhum momento compromete o realismo ontológico da imagem fotográfica, em nenhum momento a presença de tal elemento sonoro coloca em cheque o contrato de realismo. E este privilégio não pode ser disputado por nenhum outro elemento sonoro do filme. É por isso que Chion a classifica como o "*elemento passa-muralhas por excelência (...) em suma, a música é um amaciador de espaço e de tempo*" (CHION, 2011)⁵⁰.

Muitas vezes a música pode ajudar as personagens a percorrer distâncias enormes de espaço comprimindo o tempo, em outros momentos, dilatando-o em sequências de suspense, é capaz de realizar uma duração imobilizada, sempre com a ajuda da montagem.

No entanto, deve-se deixar claro que não estamos nos referindo à música diegética, aquela que é oriunda da informação proveniente do mundo pró-fílmico. Um exemplo, um personagens está escutando música através de um aparelho de rádio e este pertence ao universo narrativo do filme, faz parte do tempo e espaço criado. É o caso da sequência que será analisada em *Bunny Lake Desapareceu*. Tanto Preminger como Lang se utilizarão desses recursos à exaustão.

Tal música não diegética é responsável também por tecer comentários a respeito dos ambientes diegéticos que o filme cria, característica essa que será levada a cabo mais notadamente pelos ruídos diegéticos num cinema contemporâneo como analisado no terceiro capítulo. Também se relacionam com a personalidade das personagens, o "vilão" e o "herói" tem representações musicais completamente distintas. O que fica muito explícito, por exemplo, no díptico indiano de Lang, em que grandes planos gerais tendem a ser acompanhados por música *off* (o exemplo será comentado adiante). Poucos ruídos tendem a acompanhar tais planos gerais, muito raramente esses ruídos tendem a caracterizar personagens ou ambientes,

⁴⁹ CHION. M. 2011. p. 68

⁵⁰ Ibidem. p. 68

senão de modo bastante estereotipado⁵¹. A caracterização mais nuançada e detalhada, cabe, neste momento, à música não diegética.

2.4 a voz (*in*): deslocada do ambiente acústico e magnetizada espacialmente pela imagem (o alargamento do ponto de sincronismo)

Tão importante quanto a música, é outro elemento sonoro presente nesta configuração de mise en scène: a voz (*in*). A grande maioria dos filmes analisados pela corrente crítica presente tanto em *Cahiers du Cinéma* quanto em *Présence du Cinéma* são *vococêntricos*. Filmes em que o elemento sonoro "voz" é destacado dos demais e está sempre presente e em primeiro plano sonoro em quase todos os planos. Além de serem vococêntricos (centrados em diálogos), são verbocêntricos (o que está em jogo é o conteúdo verbal dos diálogos, e não suas sonoridades específicas).

Chion, que tem um livro todo dedicado ao tema⁵², escreve sobre esse caráter vococêntrico do cinema, chamando atenção de que não se trata da voz dos gritos e dos gemidos, mas da voz enquanto suporte da expressão verbal. Diz que se isso ocorre nos filmes é porque no nosso comportamento, também o somos. É isso que se procura obter quando é utilizada em tais filmes, não é tanto a fidelidade acústica ao seu timbre original, mas a garantia de uma inteligibilidade clara das palavras pronunciadas.

Como Mourlet já evidenciou acerca da "proeminência do ator", aquilo que se procura escutar quando da sua interação num filme é, acima de tudo, sua voz. Inclusive a voz foi responsável, na passagem para o cinema sonoro, do conceito conhecido como "fonogenia"⁵³, característica que os

⁵¹ devido ao escasso recurso tecnológico de reprodução do som ótico e a estreita faixa dinâmica (diferença entre o som mais agudo e o som mais grave), os ruídos raramente se diferenciam notadamente ao longo do filme. Suas principais características de timbre, altura, e intensidade são destituídos em virtude da função narrativa que tendem a desempenhar. Ou seja, tratando sobretudo de uma escuta causal.

⁵² CHION, Michel, *The Voice in Cinema*, Nova York, *Columbia Press University*, 1999. O livro não foi traduzido para o português.

⁵³ Chion define como "capacidade mais ou menos misteriosa que permitiria a certas vozes 'passarem' melhor para a gravação e nos altifalantes, de se inscreverem melhor nas ranhuras, em suma, de suprimirem a ausência da fonte real do som por um tipo de presença específica ao meio de conservação e de difusão" (CHION,

atores deveriam possuir caso buscassem o sucesso na era dominante dos talkies em *Hollywood*.

Ainda em relação à voz, deve-se destacar o fato de que os três filmes fazem seu registro em etapa de pós-produção através de técnicas de dublagem. Isso quer dizer que tais filmes não fazem uso do som direto como forma de registro da voz. O que conseqüentemente se mostra como característica importante e que situa historicamente o som dos filmes; a voz está sempre deslocada do seu ambiente acústico. A voz dos atores, na esmagadora maior parte dos casos, interessa única e exclusivamente pelo conteúdo semântico que ela transmite. Por mais que a voz de determinado personagem tenha suas características específicas e permite uma identificação por parte do espectador, nossa atenção é voltada ao seu conteúdo verbal, semântico. Existem uma série de exceções, inclusive em passagens dos próprios filmes analisados neste capítulo.

Existem um sem número de características referentes ao uso da voz em um cinema que faz emprego de técnicas de captação de som direto. Filmes em que não apenas o conteúdo da fala interessa, mas o ambiente de onde essa fala emana, as características acústicas do espaço.

É ainda na primeira parte do livro "A Audiovisão - som e imagem no cinema", "O Contrato Audiovisual", que Chion fala que existe uma conexão, ou melhor uma magnetização do som pela imagem. O que faz com que os sons proferidos dos alto falantes sejam conectados ao ponto exato da imagem na tela onde a ação se desenrola, muito embora estejam em locais distintos.

Analisando o cinema monopista clássico⁵⁴, ao escutarmos um som de passos de determinado personagem, tal som parece acompanhar a ação,

2011, p. 83). Tal conceito foi muito bem problematizado no filme "E O Vento Levou" (1951, Gene Kelly e Stanley Donen).

⁵⁴ "*Monofonia*: mono - do grego, um ou único, fono - do grego, som. O sistema monofônico é um sistema de reprodução de áudio que possui apenas um canal ou via que liga um emissor, (no caso do cinema a película) a um receptor (o espectador). O canal ou via pode ter uma ou várias informações sonoras que são unidas na fase de mixagem em um único som. A *monofonia* é distinta da *estereofonia* - emissão de áudio por dois ou mais canais, este no intento de fazer uma representação da nossa percepção da natureza, pois nós ouvimos de diversas direções através de dois aparelhos auditivos" (ALVAREZ, 2007). Ao falarmos do cinema monopista clássico, estamos nos referindo à época de realização dos filmes

muito embora esteja fixa em um mesmo local (onde se localiza o alto falante). Uma personagem que fala fora de campo será ouvida como fora de campo, um fora mais mental do que físico, visto que o som virá do mesmo alto falante localizado atrás da tela⁵⁵.

Atrelado a tal conceito está o de ponto de sincronização, que segundo Chion seria "um momento saliente de encontro síncrono entre um momento sonoro e um momento visual" (2011, p. 51). E tal ponto de sincronização estaria ligado à instância exata deste ponto, que é a síncrese (palavra a combinar sincronismo e síntese). Um soco no cinema, por exemplo, seria um ponto de síncrese, um momento de sincronicidade entre o momento sonoro e o visual e que é uma síntese de tais instâncias, que convoca a máxima atenção por parte do espectador. O mais impressionante é que, segundo Chion, a síncrese pode ocorrer de forma larga, média e estreita, ou seja, "não funciona por tudo ou nada (...) Existem diversas escalas, diversos passos de sincronismo, e estes determinam um certo estilo do filme, nomeadamente pela sincronização labial" (2011, p. 55).

No díptico indiano de Lang, em muito momentos é visível o alargamento do ponto de síncrese, tanto pelo movimento labial que não coincide exatamente com o som proferido, como por outros movimentos dos atores. Interessante notar, assim como ocorrido com o estatuto da música não diegética, que tal característica do sonoro não coloca em cheque o contrato de realismo presente em tais filmes. O alargamento do ponto de

analisados de Preminger e Lang. Nesse sistemas a som era analógico e ótico, registrado na película (*sound-on-film*). Tornou-se padrão no cinema, a partir de 1938 e se estabeleceu até meados dos anos 1970. Era um som com restrita resposta de frequência, chegando no máximo a 5 ou 6 KHz (comparado ao rádio AM. Lembrando que a percepção humana escuta sons na faixa de 20Hz a 20KHz). Contava também com intenso ruído produzido pela misturas e masterizações de pistas sonoras (*self-noise*), fazendo com que a relação sinal/ruído (por relação sinal ruído entendemos a diferença entre um sinal desejado e o nível do ruído de fundo: quanto maior a relação sinal/ruído, menor o efeito do ruído sobre o sinal, resultando em um som de melhor qualidade) fosse muito pequena, em torno de 55dB. Nesse sistema a faixa dinâmica (diferença em dB do som mais intenso para o som menos intenso) é muito restrita. Além disso o som não era espacializado na sala, ele emanava única e exclusivamente de um ou dois alto falantes localizados atrás da dela que reproduziam exatamente o mesmo conteúdo.

⁵⁵ Chion dá exemplo também de quando escutamos um filme com fones de ouvido ou em um drive in, que embora o som não venha de trás da tela, assim o escutamos.

síncrese parece muito mais dizer respeito a um estilo de filme e/ou época do que de fato um problema ontológico.

2.5 os ruídos diegéticos (*in* e fora de campo) como disparadores narrativos

Não menos importante do que a voz e a música não diegética são os ruídos diegéticos, "*in*" ou "fora do campo". A questão do fora de campo é muito cara para o som cinematográfico, se conecta de modo bastante natural ao conceito que Bazin e Rohmer se debruçaram sobre o espaço que extrapola os limites do enquadramento.

Os sons fora de campo integrariam então essa outra dimensão de *mise en scène*. Lang já havia realizado um estudo bastante sistemático de tal recurso do som na sua primeira experiência com o cinema sonoro, trata-se do filme "M, O Vampiro de Düsseldorf" (1931, Fritz Lang). Nesta ocasião, a primeira sequência do filme é bastante significativa de como utilizar o ruído diegético como elemento potencializador de *mise en scène*. Não a toa a dissertação de mestrado⁵⁶ de Luiz Adelmo Manzano, se detém sobre a sequência de abertura do filme de aproximadamente oito minutos em que o assobio do assassino marca sua presença mesmo quando vemos somente sua silhueta. Adelmo diz:

Realizado em 1931, nos primórdios do advento do cinema sonoro, M é tido como um dos primeiros filmes a utilizar o som dramaticamente dentro da narrativa. Tendo sido também o primeiro filme sonoro de Fritz Lang, M foge à prática inicial do cinema sonoro de reproduzir todos os sons presentes na cena, ao optar por uma seleção sonora
(ADELMO, 2003, p. 14)

Mesmo desprovido de recursos tecnológicos avançados, Lang parece realizar um trabalho no campo do sonoro em que a voz, apesar de ser elemento central, não se configura como instrumento solista. À *mise en scène* em Lang inaugura uma nova etapa, que tende a ampliar o campo de atuação do filme. Lang parece repetir tal recurso do sonoro em filmes como O

⁵⁶ MANZANO, Luiz F. Adelmo, Som e Imagem no Cinema: a experiência alemã de Fritz Lang, Perspectiva, São Paulo, 2003. O Livro é oriundo de sua dissertação de mestrado homônima defendida em 1999 na ECA/USP.

Tigre de Bengala e o Sepulcro Indiano, esses dois como episódios de uma mesma estória, visto que devem ser vistos sucessivamente, como veremos adiante.

Além de contribuir narrativamente, os ruídos diegéticos possibilitaram um alargamento do espaço diegético de um filme, aumentando seu campo geográfico. Nos três filmes analisados neste capítulo tais ruídos desempenham momentos cruciais ao construírem um espaço filmico para além dos limites do enquadramento. A *mise-en-scène languiana* e *premingeriana* pode, mesmo que ainda timidamente, fabular a respeito de todo espaço criado pela diegese e não apenas o que está circunscrito ao quadro. Coincidentemente ou não, os trechos trazidos aqui são momentos com rarefação da voz e da música diegética, momentos em que o espaço do filme é alargado e pontuado por ruídos in e/ou fora de campo.

2.6 som e *mise-en-scène* em Bunny Lake Desapareceu, de Otto Preminger

Após o aparecimento de créditos iniciais nada ordinários, realizados por Soul Bass⁵⁷ (através da combinação de ruídos diegéticos e música não diegética), mergulhamos no universo de Ann Lake, sua filha Bunny e o irmão de Ann, Steven Lake. Ann acaba de se mudar para Inglaterra e organiza os detalhes da mudança. Ela deixa a filha, Bunny, na escola, faz algumas tarefas domésticas, vai ao mercado e no momento que sai para buscar a criança na escola, a trama começa a se desenvolver. Ann não encontra sua filha, nem ninguém da escola sabe sobre seu paradeiro. Desesperada frente ao ocorrido, Ann rapidamente aciona a polícia: criança desaparecida. Após alguns momentos de um furor inicial observa-se o estabelecimento de uma situação nada usual: as autoridades não conseguem evidências possíveis para comprovar a própria existência de Bunny.

⁵⁷ Otto Preminger e Soul Bass mantém relação de trabalho bastante profícua, presente tanto nos créditos iniciais de *Bunny Lake Desapareceu* como em *O Homem do Braço de Ouro* (1955), *Bom Dia Tristeza* (1958), *Êxodos* (1960), entre outros. Soul Bass também ficou famoso pela parceria com Alfred Hitchcock em filmes como *Um Corpo que Cai* (1958) e *Psicose* (1960). Para mais informações ver <http://www.artofthetitle.com/designer/saul-bass/>

O filme se arranja como um conflito entre a força de comprovar a existência da criança, essa encampada sobretudo por Ann e seu irmão, e do lado oposto, a força de comprovar um problema psicológico dos americanos recém emigrados para Inglaterra, força essa encampada pelas autoridades locais. Ou seja, trata-se de um clima de suspense tanto para Ann e sua família, que estão a procura de Bunny, para as autoridades que passam a questionar a integridade da família Lake, e também para nós espectadores, que não podemos fazer nada além de assistir ao filme para ver se a criança de fato existe e se foi raptada ou não. Assim como acontece com Verô em *A Mulher Sem Cabeça* (que será analisado no próximo capítulo), a mãe de Bunny, Ann, parece sofrer de algum tipo de distúrbio relacionado com sua memória ou integridade psicológica. Apesar de Ann ter certeza absoluta da existência de sua filha, nós não podemos agir da mesma forma. Preminger nos mostra um ursinho de pelúcia logo no primeiro plano do filme (imagem 2.3). Acompanhamos Ann no instante após ela deixar Bunny no "*first day's room*" na escola. Fora esses detalhes nada afirmativos, em nenhum momento vemos Bunny. Ela realmente existe?



(figura 2.3)



(figura 2.4)



(figura 2.5)



(figura 2.6)

As imagens 2.3 a 2.6 são o que de mais próximo a existência de Bunny temos no filme. Na figura 2.5 o irmão de Ann, Steve pega um urso de

pelúcia que parece ser da criança. No que diz respeito ao sonoro, durante a sequência na qual insere os planos da figura 2.4 a 2.6 os sons fora de campo marcam a presença de um ambiente essencialmente infantil, vozes de crianças são escutadas. Logo se instaura um ambiente escolar, misturadas às demais vozes, podemos ter escutado a de Bunny, nunca saberemos.

Ao que nos interessa no texto aqui: de que forma Preminger faz uso do sonoro para construir a força voraz de sua *mise-en-scène*? Se Jacques Rivette afirma que "viva Preminger, que sabe que não é nem um pensador nem um reformador do mundo, mas simplesmente um perfeito *metteur en scène*, naquilo que essa expressão contém de cena" (1957 apud RIVETTE; OLIVEIRA JR, 2013, p. 82), como o som se relaciona com essa perfeição de *mise en scène*? Tenhamos em mente uma das infinitas definições de *mise-en-scène* realizada no fértil período da crítica francesa dos anos 1950, essa proposta por Mourlet ao falar sobre os filmes de Preminger: "*um certo modo de olhar os atores e os objetos*" (MOURLET, 1959) . A essa definição acrescentaremos, um modo de olhar e escutar...

A forma como Otto Preminger se utiliza do som como elemento potencializador de *mise-en-scène* se dá majoritariamente pela utilização dos três recursos principais já apontado no início deste capítulo: música não diegética, voz e ruídos oriundos das ações das personagens, dentro e fora de campo. São esses ruídos diegéticos que mais nos interessam neste texto e vão servir como elo de conexão com o filme de Lucrecia Martel no próximo capítulo. É impressionante como em *Bunny Lake Desapareceu* a música não diegética tem total liberdade frente a diegese: se sobrepõem a ruídos realizados pelas personagens em quadro, sofre interrupções abruptas sem justificativa nenhuma, seja ela apresentada dentro ou fora de campo. Sempre com o objetivo de criar suspense, criar clima, que compõem, junto com os demais elementos sonoros, o que seria uma potência de *mise en scène*. Interessante perceber que tal música não diegética deixa de ser o principal elemento sonoro que povoa a *mise en scène* num cinema contemporâneo como realizado por Martel, por exemplo.

A utilização da música está diretamente ligada a uma característica de *mise en scène* central em Preminger: a montagem invisível. A música não

diegética cria a soldadura irresistível entre os planos e faz com que a trama avance. Não respeitando mudanças de espaços diegéticos, personagens ou fala. Na maior parte das vezes em que temos algum plano onde algo essencial para a narrativa vai se apresentar, essa tal música aparece. Fazendo da maior expressão da montagem justamente a sua invisibilidade, seu grande trunfo. Assim como a música, outro elemento protagoniza o sonoro em *Bunny Lake Desapareceu*: a voz. Trata-se de um filme, conforme já mencionamos, essencialmente vococêntrico, e por consequência, verbocêntrico. A voz é encarada sobretudo como meio que transmite mensagem, e não como sonoridade específica ou estudo de textura. Ela prevalece sobre os demais sons, está em primeiro plano, se confunde com aquilo que profere, a textualidade da fala e a geração de sentidos semânticos para a narrativa.

Por sua vez, os ruídos diegéticos tem ligações estreitas com o psicológico das personagens e influenciam suas ações e descobertas ao mesmo tempo que são comentários às suas ações. Em quase a totalidade do filme em seus mais de 110 minutos, a voz predomina, e quando está ausente, tem-se a música não diegética. Os ruídos funcionam como pontos de marcação da ação dos personagens em quadro. E a escuta desses ruídos está totalmente atrelado às personagens, muitas das vezes tais ruídos são completamente descaracterizados de condições acústicas próprias, são estereotipados, não se ligam com o espaço acústico criado pela diegese. Até porque, cabe também a música fazer um comentário sonoro a respeito de espaços e objetos fílmicos: uma cidade, uma delegacia, uma tempestade.

De fato, entre música e diálogos omnipresentes, não há muito espaço para mais nada. O que ocorre tanto por questões técnicas como culturais. Técnica porque o som em *Bunny Lake Desapareceu* é não somente ótico como monoaural, o que resulta numa dinâmica de frequências e consequentemente numa definição de som muito reduzida. A possibilidade de manipulação de som em nos anos 1950 era muito restrita, fazendo com que pouco se problematize os ruídos diegéticos (fora algumas exceções como é o caso de Tati e Bresson). Outro ponto interessante a ser destacado é que a evolução da tecnologia de gravação e reprodução de som no cinema

sempre se concentrou de forma central ao fenômeno da voz, em detrimento a outras sonoridades.

Por questões culturais pode-se pontuar que o ruído é um elemento do mundo sensível totalmente desvalorizado no plano estético, ainda mais num regime de entretenimento industrial na qual se insere o filme de Preminger. Fazia-se importante, a não mistura de muitos sons para os manter audíveis, e quando houvesse sobreposição, que se elegeisse um deles como som principal, a voz.

Tal cenário num primeiro momento não se configura como estrutura a chamar atenção de um pesquisador interessado em como o som pode contribuir de forma potente à criação de *mise-en-scène* para além de domínios gastos e super-utilizados do cinema clássico. Porém, mesmo de uma estrutura sonora fechada em valores mencionados acima, existe neste filme de Preminger uma dimensão de *mise en scène* que passa ativamente pelo sonoro. Não trata-se porém de reivindicar para o som um espaço para além do filme, mas de conectá-lo e inserí-lo no próprio mundo pró-fílmico, respeitando a natureza por ele criado.

Assim como disse Luiz Adelmo (2003, p. 61) sobre Fritz Lang, "ao optar por uma seleção sonora", Preminger realiza operação semelhante em uma sequência em específico por fazer uso exclusivo de ruídos diegéticos, suprimindo totalmente a voz e a música não diegética por mais de 5 minutos. Trata-se de uma passagem essencial para o andamento do filme e que os ruídos criam o que poderia ser uma potência absoluta de uma *mise en scène* friamente calculada por Preminger.

* * *

Após o episódio em que Ann vai atrás de uma loja de bonecas, onde supostamente mandou tal brinquedo de Bunny para um reparo, ocorre uma reviravolta na trama e seu irmão Steven a golpeia e queima a boneca que ela acabara de encontrar. Assim, Ann é levada ao hospital, do qual pouco tempo depois consegue escapar. É exatamente nesse momento da fuga em que alguns ruídos diegéticos criam, em tom de suspense, um clima de tensão, tem-se a imanescente possibilidade de Ann ser pega.

No início de tal momento logo percebe-se a supressão imediata da trilha não diegética. Em um plano próximo vemos o rosto de Ann enquanto ouvimos uma conversa entre as enfermeiras que estão fora de campo (imagem 2.7. Ann sai da cama de forma sorrateira, foge do quarto enquanto vemos as enfermeiras no fundo do quadro conversando (imagem 2.8). Ela pega seus pertences e logo sai da sala onde estava em seu leito. O som já passa a funcionar como elemento criador e disparador de espaços de pertencimento.



(imagem 2.7)



(imagem 2.8)

Ao ouvir o som das enfermeiras fora de campo sabemos que ainda estamos em território "inimigo" o que significa perigo. O som do elevador aparece alto, alguns médicos e funcionários saem logo após Ann se deslocar pela porta dos fundos em direção à sala de máquinas. Lá o ambiente é inaugurado com um som acusmático de máquina bem próximo, som repetitivo, que a medida que a escala de plano muda, torna-se mais presente, mais macabro. Ann entra numa sala silenciosa e aproveita para tirar a roupa que a deram no hospital e veste suas próprias vestimentas. Aquele local funciona como seu primeiro momento de fuga, um porto seguro, tanto é que os sons que marcam e caracterizam o universo exterior ao quarto, desaparecem. O som funciona então como construção de espaços psicologizados pelas personagens. Ela troca de roupa e logo sai. Novamente sons de máquinas acompanham seu percurso.

Ao que Ann vai avançando, tentando sair do prédio ouve-se um som musical, em textura de rádio, trata-se de música diegética que anuncia a presença de um funcionário, perigo para Ann (imagem 2.9). A música que

toca pelo rádio é da banda The Zombies⁵⁸. Ao driblar o funcionário que ouve calmamente seu rádio, outro som de máquina se mostra presente, competindo com o rádio, ajudando a fuga de Ann.



(imagem 2.9)



(imagem 2.10)

Sua saída é reveladora: quando finalmente encontra a rua, os sons de dentro do prédio desaparecem, ouvimos uma madrugada absolutamente silenciosa, um latido ao longe corta o silêncio noturno, Ann escapa do hospital, está livre.

Toda essa sequência do filme, que dura um pouco mais que cinco minutos, é estruturada principalmente através do som. Trata-se de criar através do som uma decupagem onde a ação se desenvolve em todo o espaço criado pela diegese e não somente nos elementos visíveis. Se a ação se desenrola para dentro e fora de campo, a *mise en scène* é aquilo que dentro dentro desse "mundo criado pelo filme" se orchestra de forma milimétrica. Trata-se de organizar o caos em forma fílmica, em cena. O real dado, daí a crítica de Mourlet à Rossellini por exemplo, e o coro às ideias de Bazin, de organizar o pró-fílmico segundo as leis do realismo ontológico da imagem fotográfica.

O plano longo de Preminger é em si ferramenta de montagem, não a montagem intelectual ou de atrações de que fala Eiseinstein, mas a montagem enquanto elemento de transparência. Por mais que os ruídos e as sonoridades em geral no filme não sejam em si matéria sonora em que nos relacionamos através de uma escuta reduzida, o realizador se relaciona com o som como forma de acesso à *mise-en-scène*, como forma de criação de um

⁵⁸ já presente em outra passagem do filme. Preminger utiliza duas músicas da banda de rock inglesa, muito popular à época. Na outra sequência, Ann está em um bar e na televisão do estabelecimento está tocando um show do conjunto britânico.

mundo pró-fílmico em que a relação das personagens com o espaço e com o movimento de câmera, por exemplo, se efetua em seu grau máximo com a presença de tal encadeamento sonoro.

Interessante notar que o próprio Preminger é um realizador oriundo da encenação teatral, oriundo de um espaço da origem do conceito de *mise-en-scène* e que se utiliza de tal para se relacionar com o "mundo criado pela encenação". Um realizador que faz a transposição do cinema para o teatro e se relaciona com os atores, câmera, montagem e som de forma bastante íntima. O que já se coloca de forma categórica em seus filmes, transborda na forma como ele se relaciona com a crítica, como fica evidente na entrevista que consta no livro de Jacques Lourcelles⁵⁹. Preminger diz:

Geralmente se contrata o compositor da trilha sonora quando o filme está encerrado e ele escreve a partitura em quatro semanas. Meu sistema é engajar o compositor antes de começar o filme. Ele está sempre comigo no set. Ele tem a possibilidade durante meses de estudar meu trabalho e mergulhar na atmosfera. Ele aprende certas coisas a propósito dos atores, ele vê como eu dirijo as cenas, e geralmente sua música é um resultado disso.

(1965 apud PREMINGER; LOURCELLES, 1965 p.111)

2.7 som e mise en scène no díptico indiano de Lang

Interessante notar que em seu texto "M"⁶⁰, Lotte H. Eisner fala sobre a potência do som como recurso dramático em Fritz Lang, mas especificamente no filme "M, O Vampiro de Düsseldorf":

Lang manipula o som com uma maestria e uma maturidade surpreendente. Ele o utiliza conscientemente como fator dramático; nunca é um suplemento, um elemento arbitrário, um adendo; o som é contraponto, complemento necessário à imagem

(EISNER, 1976, p. 48)

Ou seja, falar de som e Lang não coloca-se como algo inédito. O caso do filme citado por Eisner e por Manzano, o primeiro filme sonoro de Lang,

⁵⁹ LOURCELLES, J, 1965.

⁶⁰ publicado originalmente como um capítulo do livro "Fritz Lang." Paris: Cahiers du Cinéma/Cinematheque Française, 1976. Traduzido do francês por Lucia Monteiro. A leitura foi feita na publicação do catálogo da mostra "Fritz Lang: o horror está no horizonte". 2014 SP, RJ e DF organizado por Calac Nogueira, João Gabriel Paixão e Joice Scavone.

virou caso célebre e tem despertado interesse de um numero considerado de pesquisadores do som cinematográfico. Porém, a convocação em torno de uma figura tão central, como é o caso do realizador alemão, se coloca não como forma de reservar um espaço para a consolidação de sua obra, senão observar em dois filmes, assim como feito com Preminger, como a elaboração de *mise en scène* se dá através do som.

Tais filmes, a saber *O Tigre de Bengala* e *o Sepulcro Indiano*, foram recebidos pela crítica analisada anteriormente como "perfeição suprema" da *mise-en-scène*. O que ficou conhecido como díptico indiano de Lang já ocorre na sua fase derradeira em termos de produção, já havia passado por sua experiência norte-americana e retornado à Alemanha no final dos anos 1950.

Michel Mourlet, afirma (2013, p. 48) que o díptico indiano languiano marcaria um limite de tamanha destreza de um realizador que a excelência de *mise en scène* levaria a sua própria ausência. A *mise-en-scène* haveria chegado a um tal ponto que "é erguida em fim último e tritura em suas engrenagens impecáveis aquilo que alimenta sua rotação; os gestos, os rostos, as vozes e os cenários nos preenchem menos com o que são do que com o que se tornam" (2013, p. 48). Sobre isso Mourlet cita o exemplo da cor no díptico, que estão distantes de reluzir das quentes luzes americanas, elas brilham de um fulgor atenuado e que não contradiz, senão sustenta, um universo puramente inteligível. Daí a conexão dessa extrema inteligibilidade com a impossibilidade de não se deixar fascinar pelo espetáculo

Os filmes são dois episódios de uma mesma história, tanto que no final do primeiro, a saber *O Tigre de Bengala*, tem-se a cartela, "o sensacional resgate dos amantes pode ser visto na continuação '*O Sepulcro Indiano*', mais emocionante, mais poderoso, mais grandioso". Tais cartelas vão aumentando proporcionalmente de tamanho, até ocuparem quase a totalidade do quadro. Da mesma forma, o início do segundo começa com uma espécie de recapitulação do primeiro, através de um narrador que nos fala a partir de um espaço *off*. Tais filmes foram classificados como oriundos de um classicismo dourado e fariam chegar ao espectador um estado de êxtase profundo, devido também a todo investimento envolvido ao filme, trata-se de uma superprodução.

Se ao mesmo tempo Lang circulou nos principais grandes estúdios dos EUA (MGM, Paramount, Fox, Warner, RKO), deixou fortes influências para futuras gerações, como é o caso da analisada no primeiro capítulo, fazendo de tal realizador alemão, um verdadeiro "autor".

Os filmes mostram a chegada do arquiteto alemão Harald Berger à Índia, mais especificamente à cidade de Eschanpur, para realizar obras para o rico e poderoso marajá local, Chandra⁶¹. Berger, no entanto, ainda está à espera de seu cunhado, Walter Rhode, que é o principal responsável e parceiro de Berger para levar à cabo as obras em Eschanpur. Como o próprio título do primeiro episódio já nos conta, existem um sem número de tigres soltos nas florestas e desertos que ameaçam a circulação dos habitantes locais para fora dos domínios de Eschanpur. Coincidentemente, Berger presencia um ataque de um desses tigres a ninguém menos que a dançarina e mulher prometida de Chandra, Seetha, chegando a salvá-la. Berger e Seetha acabam se apaixonando, o que se coloca como o principal disparador narrativo do filme, levando a fugas, prisões e brigas entre o arquiteto estrangeiro e o marajá local.

Ao que nos cabe aqui, alguns elementos de cenário, que dizem respeito ao espaço criado por Lang, tem importantes implicações narrativas fazendo convocação ao campo do som, em momentos em que ora é elemento de salvação ora é de profunda angústia para as personagens. À textura dos sons nada se coloca de novo, os sons soam deslocados do espaço acústico de onde emanam. Muito embora possa se traçar um paralelo entre a forma de organização de mise en scène em Preminger e Lang, cabe comentar aqui como a forma de encadeamento de montagem em Lang difere do tom de "transparência" no filme analisado de Preminger. Em Lang a movimentação corporal dos atores e principalmente alguns objetos parecem de certa forma guiar os movimentos de raccord e dessa forma fazendo assimilações de montagem menos invisíveis.

⁶¹ interessante que a língua falado na filme é o alemão, e o elenco principal tem feições europeias, apenas os figurantes e um elenco secundário parece ser realmente indiano.

Interessante notar, como o fez Joe McElhaney⁶², na sequência em que Berger recebe de Chandra um anel de pedra preciosa, um presente pelo ato heroico pela salvação de Seetha. Num diálogo filmado primeiramente num plano americano e depois em plano médio, o surgimento de um plano detalhe do anel aparece como uma quebra de eixo e é sentido como movimento não natural no que se configuraria numa montagem invisível como proposto por Mourlet, por exemplo. O surgimento e a evidência desse anel, a presença do nativo Chandra no corpo estrangeiro de Berger, se coloca como elemento de primeira importância, marcando o personagem do arquiteto desse momento em diante. Lang faz questão de evidenciá-lo

Ao som se configura estrutura semelhante ao que se passa na montagem, se conectando ao que Manzano chama a atenção a uma seletividade da escuta. No texto "*Trajectoria de Fritz Lang*", Mourlet diz sobre qual seria o coração do problema *languiano*:

a eliminação do acaso e dominação constante das formas, por uma arquitetura na qual todas as partes se comuniquem, se provoquem, resultarão numa fascinação, ou na impossibilidade do espectador se desconectar da ordem do espetáculo
(MOURLET, 2013, p.48)

Nesta superprodução, foi o filme com maior orçamento na carreira de Lang, a música não diegética ocupa papel absolutamente central no filme, dando-lhe ares épicos e grandiosos. No início de *O Tigre de Bengala*, logo após uma conversa entre Harald Berger e Seetha, vê-se um plano geral em leve pan da direita para esquerda do grande império do marajá Chandra (imagem 2.11) , ele está ausente. A música que aparece, composta por violinos, harpas e flautas, remete a uma grandiosidade bastante nobre. No plano seguinte (imagem 2.12) , já com o marajá em quadro, o vemos caminhando em uma espécie de jardim particular. A música muda completamente, com sinais macabros anuncia a presença de uma personagem de índole bastante questionável. Desde o início do filme, tal música já auxilia o espectador a inserir as personagens de acordo com os papéis que desempenham, os vilões e os heróis.

⁶² NOGUEIRA, C. PAIXÃO, J. G. SCAVONE, J. 2013, p. 45



(imagem 2.11)



(imagem 2.12)

No que compete à *mise-en-scène*, tal música é elemento central. Ela funciona como método organizador de espaço, criando locais seguros e locais perigosos. Está diretamente conectada às performances dos atores no espaço que ocupam, varia de acordo com a escala de plano. De modo que sua ausência significa a ativação de um estado de alerta para o espectador, como se este fosse deixado sozinho, o que poderemos verificar na sequência analisada a seguir.

O díptico indiano de Lang cria duas configurações distintas de espaço cênico. O 'mundo térreo' é aquele que pertence ao mundo compartilhado pelo elenco principal e figurantes, que é o espaço dos palácios, das cidades, dos espaços rurais e etc. Locais desde o palácio de Chandra e todos seus aposentos, até as vilas menores onde vivem as populações mais pobres. São espaços em que a escuta é múltipla, difusa e compartilhada. Ouve-se desde os sons eminentemente ligados às ações em quadro, aos poucos sons ambientes e alguns detalhes do fora de campo. Aos sons poucas características acústicas são acompanhadas. Ouve-se mais sons porém não suas singularidades.



(imagem 2.13 - mundo térreo)



(imagem 2.14 - mundo subterrâneo)

Por outro lado, existe um local compartilhado por poucos, o 'mundo subterrâneo': os corredores subterrâneos de Eschnapur, local em que a entrada é restrita. Local que funciona como 'campo de exploração' e que é por excelência o local de pesquisa de Berger, Rhode e seus ajudantes. Toda cidade se localiza em cima de tais corredores, construídos na época da ocupação do primeiro rei mongol Akbars, nos informa Asagara, ajudante indiano enviado por Chandra para ajudar os arquitetos estrangeiros. É neste local que se darão, mas notadamente a partir de Sepulcro Indiano, as construções ordenadas pelo marajá. É nos corredores subterrâneos que a mise en scène languiana se manifesta mais assumidamente em forma sonora.

* * *

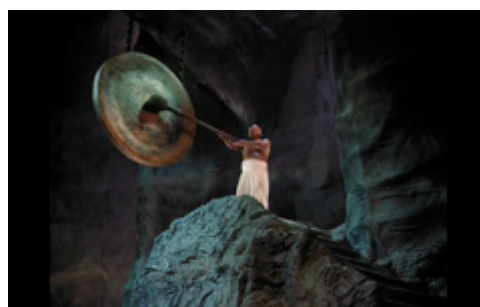
O trecho que será analisado agora acontece num momento do filme em que Chandra e a aristocrata de Eschanpur se preparam para assistir a dança de Seetha. Em montagem paralela, Lang nos mostra os primeiros momentos que Berger acessa o 'mundo subterrâneo' com o auxílio de Asagara.

Na primeira aparição dos corredores ancestrais de Eschanpur, Berger e Asagara iniciam seu mapeamento geográfico. O local é inóspito, escuro, sujo e úmido. Pouco se vê, muito se ouve. Conta até mesmo com uma sala reservada aos leprosos, que Chandra faz questão de manter isolados. Diferentemente dos demais espaços criados pelo filme, o 'mundo subterrâneo' tem roupagem sonora bastante característica: é um local em que o som reverbera muito. Ouvimos sons de goteiras fora de campo, podemos intuir sobre a superfície em que as personagens pisam pelo som de seus passos. Asagara havia contado ao estrangeiro que as estruturas de Eschnapur estavam cedendo e fendas estavam sendo abertas justamente em tais corredores. É a justificativa técnica e narrativa de tal 'mundo'.

Em montagem paralela, Lang nos mostra a cúpula de reis e príncipes de Eschanpur se reunindo no 'templo sagrado' para assistir a dança de Seetha (imagem 2.15). A forma de oficializar o início da dança é, coincidentemente, um fenômeno sonoro (imagem 2.16); um capataz toca um grande prato.



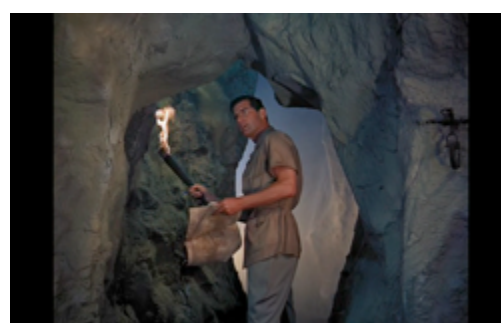
(imagem 2.15)



(imagem 2.16)



(imagem 2.17)



(imagem 2.18)

De volta ao 'mundo subterrâneo', Asagara e Berger são surpreendidos por tal ação sonora (imagem 2.17 e 2.18), o som estrondoso de um grande sino convoca todos à dança de Seetha. É através do som que eles tem acesso ao 'mundo térreo' o que rapidamente faz com que Asagara perceba que eles estão muito próximos ao templo. Um local ao qual é vedado o acesso aos estrangeiros, que se uma vez o acessam, são condenados à morte.

O 'mundo subterrâneo' assim se configura com um local específico que é a todo momento afetado por sons e que é guiado por eles. Os sons provenientes do 'mundo térreo' são escutados no 'mundo subterrâneo' em condição acusmática. No mesmo instante que Asagara conta à Berger da proximidade que estão do templo, o estrangeiro fica imediatamente em estado de quase hipnose (imagem 2.18). Ele sabe que é no templo que Seetha dança para os deuses, ela havia dito a ele no caminho à Eschnapur. A essa altura Lang já havia condicionado o amor entre os dois. O som convoca Berger e instaura um regime de hipnose em direção ao desejado e ao mesmo tempo a ele proibido. O som do sino não para, é constante e cada vez escutado com maior intensidade. Paralelamente inicia-se no templo a

dança de Seetha. A ela assiste Chandra, seus capatazes, os sacerdotes e demais membros da aristocracia de Eschnapur.

De forma bastante curiosa, quando a dança de Seetha se inicia, sons de tambores e instrumentos de sopro são escutados. Eles funcionam perfeitamente como acompanhamento à dança dela. Porém em nenhum momento temos a evidência de que tal música é de fato diegética. Nada na imagem justifica sua presença. Ela parece simplesmente surgir da consciência daqueles que assistem. Para Lang tal estrutura do sonoro parece não necessitar de "justificativa diegética". Sabemos que tal música é dada na cena e existe naquele mundo fílmico porque quando tem-se um corte e vemos Berger no 'mundo subterrâneo', ela a escuta. Além do som hipnótico do sino, a tal música que acompanha a dança de Seetha conclama Berger ao proibido. E ela é escutada com condições acústicas de que está sendo tocada perto dali, mais uma dica languiana de que a música é diegética.

Berger escala uma parede e quanto mais ele se aproxima do templo no 'mundo subterrâneo', mais intensa a música é escutada. Até o ponto culminante em que ele acessa o templo e pode observar, em estado de puro deleite, a dança proibida da dançarina Seetha. Num jogo de montagem bastante dinâmico vê-se que ele troca olhares com a dançarina, o que chega a chamar a atenção de alguns ali presentes, que apesar do estranhamento, não conseguem vê-lo. Através de uma desventura sonora, Lang aproxima seus protagonistas.

Tal estrutura do sonoro e a manutenção desses dois 'mundos' continua no Sepulcro Indiano. O final do filme se coloca como situação bastante interessante por se utilizar das mesmas características do 'mundo subterrâneo' para criar o que podemos chamar de potencialização de *mise-en-scène*.



3 A *mise-en-scène* em filmes de Lucrécia Martel - o sonoro e o inefável ou quem melhor guarda um segredo é quem o esquece

O terceiro e último capítulo dessa monografia se dedica à realização de dois movimentos complementares e simultâneos. Primeiro, a convocação de uma realizadora contemporânea que tem destacado trabalho com som cinematográfico. Segundo, e por consequência do primeiro, a problematização acerca do próprio conceito central dessa monografia, o de *mise en scène*, agora manifestado num cinema contemporâneo⁶³.

Como já dito, no segundo capítulo a metodologia de pesquisa era a convocação de realizadores apontados por determinados críticos como exímios *metteur en scène*. Interessava-nos analisar tais filmes e suas configurações de *mise en scène*, especialmente no que tange ao sonoro, a partir de alguns postulados críticos. Agora o método parece ser o oposto, analisaremos uma realizadora que tem trabalho significativo com o som para nos fornecer novas fronteiras e limites para a *mise-en-scène* cinematográfica.

⁶³ Falamos 'num' cinema contemporâneo pois ao falarmos do cinema de Lucrécia Martel estamos nos referindo a um certo tipo de cinema contemporâneo, que tem características específicas e que o diferem de outros tipos de cinema. A critério de contextualização para o leitor, no contexto regional o cinema de Martel foi inserido no que ficou conhecido como *Nuevo Cine Argentino*. Já num contexto global, no Cinema de Fluxo. Tais ideias serão abordadas a frente.

Se antes fomos da *mise-en-scène* ao som, agora iremos do som à *mise-en-scène*.

Trata-se de continuar utilizando o conceito de *mise-en-scène* para se relacionar com os filmes e não o relegando a determinado período da história do cinema. O que não quer dizer, muito pelo contrário, que o conceito de *mise-en-scène* usado por Rivette, Rohmer e Mourlet são uníssonos para analisar os filmes de Lang, Preminger e Martel. Não queremos negar sua utilização e criar sistemas de simples oposição entre tais realizadores, mas criar linhas de tensão, afrouxamento, proximidade e distanciamento entre alguns trechos dos filmes.

Muito embora não exista ainda uma formalização da crítica de cinema tal e qual foi a verdadeira efervescência e entusiasmos radicais em torno de Cahiers du Cinéma nos anos 1948-1959, o cinema de Martel tem despertado interesse por parte de pesquisadores, sobretudo latino-americanos, os quais nos colocamos como interlocutores⁶⁴.

Mesmo que Martel possa ser inserida num termo que foi cunhado como "cinema de fluxo", em seus filmes é perceptível uma revisitação de uma acepção mais clássica do conceito de *mise en scène*. O cinema da realizadora do noroeste argentino, mais precisamente da cidade de Salta, se torna paradigmático para nossa pesquisa por ao mesmo tempo ampliar radicalmente o campo de atuação do som nos filmes e dialogar com ideias já estabelecidas de encenação.

⁶⁴ Entre alguns pesquisadores que se detiveram sobre os filmes de Lucrecia Martel podemos citar Fernando Morais da Costa ("Pode-se dizer que há algo como um hiperrealismo sonoro no cinema argentino?", artigo publicado na Revista Ciberlegenda, 2011), Natália Christofolletti Barrenha ("A Experiência do Cinema de Lucrecia Martel - resíduos do tempo e sons à beira da piscina", livro publicado em 2014, a partir da sua dissertação de mestrado apresentada na Unicamp em 2012), Erly Vieira Jr. ("Texturas Sonoras de um Mundo em Imersão", ensaio publicado no catálogo da mostra Sonoridade Cinema, Caixa Cultural, 2015 organizado por Jo Serfaty e Guilherme Farkas), Damyler Cunha ("O Som e as suas dimensões concretas e subjetivas nos filmes de Lucrecia Martel", dissertação de mestrado apresentada na ECA/USP em 2013 e "Cinema para os Ouvidos: pequenas subversões sonoras nos filmes de Lucrecia Martel", artigo publicado no catálogo da mostra Sonoridade Cinema, Caixa Cultural, 2015, organizado por Jo Serfaty e Guilherme Farkas).

3.1 um certo cinema contemporâneo - *Nuevo Cine Argentino* e Cinema de Fluxo

Por mais que a utilização de termos oriundos da crítica e da teoria possam significar uma rotulação homogênea e por vezes limitar iniciativas estéticas de filmes muito mas díspares do que próximos (sobretudo por se tratar de cinema contemporâneo), acreditamos que tal ação possa ser bem vinda para contextualizar o leitor. Se existe um trunfo em ações como essas, é a de aproximar tendências, gestos e visões ativadas nos e pelos filmes. A busca por elementos estéticos, políticos e culturais que fazem com que alguns filmes se aproximam entre si, nos é útil aqui. Sempre lembrando que são suscetíveis a brechas, fendas e rupturas.

Muito dificilmente são os próprios realizadores que criam os rótulos para definirem seus filmes, sua geração ou um movimento cinematográfico o qual parecem integrarem. Quando perguntado a um realizador se ele se identifica com um "movimento" ou "tendência", na maioria das vezes a resposta é negativa. O que ocorre com Lucrecia Martel quando questionada por Natália Barrenha se ela se sente pertencente ao *Nuevo Cine Argentino*, por exemplo. Lucrecia diz:

Isso não significa que os diretores sejam entre si uma onda. Porque, quando pensamos em uma onda, pensamos em diretores que compartilham ideias políticas, ideias estéticas, ou pelo menos discutem questões narrativas, e isso não ocorre entre os diretores argentinos. Está cada um lutando por seu filme, sem nenhuma ideia de movimento. O que há não é um movimento, é uma coincidência
(2008 apud MARTEL; BARRENHA, 2013, p.62)

Porém, o surgimento dos filmes de Lucrecia⁶⁵ tem algumas conexões com um momento histórico do cinema argentino, mais notadamente na metade da década de 1990.

⁶⁵ sua carreira é composta pelo curta-metragem *Rey Muerto* de 1995, e os três longas metragens; *O Pântano*, 2001, *A Menina Santa*, 2004 e *A Mulher Sem Cabeça*, 2008. Lucrecia está para lançar seu novo longa, *Zama*, coprodução Brasil-Argentina-Espanha Sabemos que trata-se de um filme de época, adaptado de um romance homônimo publicado em 1956 pelo autor argentino Antonio Di Benedetto.

Existem um sem número de conexões entre a história do cinema brasileiro e o argentino. Segundo Barrenha⁶⁶ (2013, p. 48-71) Ambos passaram por um "período de ouro" (*Edad de oro*) no início do século XX, posterior ocupação maciça das salas, principalmente a partir de 1930, de filmes industriais norte americanos (que se mantém até hoje), início de uma incipiente proteção estatal em meados dos anos 1950 (com a criação em 1957 do INC - Instituto Nacional de Cinema na Argentina), renovação de linguagem atrelada a ideias revolucionárias no período moderno de 1960 (*Generación del 60*), um grande vazio de produção no início de 1990 (em 1970 existiam quase 2500 salas de cinema na Argentina, em 1992, somente 280) e uma posterior 'retomada' no final do século. Ambos países atravessaram períodos ditatoriais autoritários sangrentos e posteriormente uma guinada neoliberal com a redemocratização. Porém diferentemente do Brasil, o período autoritário argentino durou 28 anos.

Interessa-nos aqui o contexto de produção pelo qual passava a Argentina na segunda metade da década de 1990. Diversos fatores irão culminar no surgimento de um novo conjunto de filmes que se colocariam como caminho alternativo às grandes produções com custos elevados. Para estes filmes cunhou-se o termo *Nuevo Cine Argentino* (utilizaremos a sigla NCA para se referir ao *Nuevo Cine Argentino*). Ainda segundo Barrenha (2013, p. 48-71), entre alguns dados estão: a criação do *Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales* (INCAA) com autonomia financeira e ampliação em seus fundos (autarquia a partir de 2002), proliferação de escolas de cinema (destacamos aqui a *FUC - Fundación Universidad del Cine*) equiparação de moeda (1 dólar = 1 peso argentino), acesso a produção através de créditos, subsídios e programas de ação.

Todas essas ações, entre muitas outras possibilitaram a realização de uma nova safra de filmes, contemporâneos aos filmes de Lucrecia. De certo modo, os novos filmes de diretores estreantes lidavam com a profunda crise que passava a Argentina no momento, desiludida com governo neoliberal do presidente Carlos Menem (1989-1999), e apontavam novas formas de

⁶⁶ BARRENHA, C, Natalia. A experiência do cinema de Lucrecia Martel - resíduos do tempo e sons à beira da piscina, Alameda, São Paulo, 2013. O livro foi publicado a partir de sua dissertação de mestrado defendida na UNICAMP em 2011.

articulação de ideias políticas, agora não mais alegóricas e/ou panfletárias como eram nos anos 1960. À época dos lançamentos dos jovens filmes estreantes, continuavam na ativa também alguns diretores argentinos veteranos como é o caso de Fernando Solanas (*La Hora de Los Hornos*, 1968 a *Memoria del Saqueo*, 2004) e Luis Puenzo. A esses diretores, os filmes do NCA era consideravelmente distintos. Acerca do surgimento do Nuevo Cine Argentino, três momentos específicos nos interessam.

Primeiro; em 1995 o INCAA organizou um concurso de roteiros com o intuito de incentivar a produção de curtas-metragens no país. Os projetos de roteiro selecionados foram filmados e reunidos no que ficou conhecido como *Histórias Breves* (1995), no qual um deles era realizado por Lucrecia: *Rey Muerto*. Segundo Martel, *Rey Muerto* foi sua primeira experiência "seria" no mundo do cinema⁶⁷. Além do filme de Martel, *Historias Breves* reunia ainda outros oito curtas, dirigidos por Daniel Burman, Adrián Caetano, Bruno Stagnaro, Sandra Gugliotta, Ulises Rosell, Andrés Tambornino, Tristán Gicovate, Pablo Ramos, Jorge Gaggero e Paula Hernández. Tal iniciativa do INCAA ocorreu novamente em outros anos, a saber 1997, 1999, 2004, 2009, 2010 e 2012.

O segundo episódio é o lançamento do filme *Pizza, Birra, Faso* (Adrián Caetano e Bruno Stagnaro, 1997) no Festival de Mar del Plata de 1997, o filme saiu como grande vencedor. O filme serviu como um momento importante de afirmação de um cinema realizado por diretores jovens e estreantes (à época os realizadores e técnicos eram em sua maioria provenientes de escolas de cinema, a saber a *FUC* e *ENERC - Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica - essa onde estudou Lucrecia*), com pequena estrutura de produção e com proposta estética renovada. O filme apresentava uma Buenos Aires de marginais, juventude a margem das promessas neoliberais de desenvolvimento, filmada em espaços degradados da cidade e com um maior despojamento de encenação, com teor realista mais distanciado de um rigor baziniano, por exemplo.

⁶⁷ Martel em entrevista na EICTV - Escuela de Cine y TV de San Antonio de Los Baños - Cuba. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=hp2MEuxE_po

Outro fator que foi importante para o desenvolvimento do NCA foi a realização, a partir 1999, do *Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente* (BAFICI). Tal festival se configurou como importante janela para os jovens filmes argentinos, como foi o caso de *Mundo Grúa* (Pablo Trapero, 1999) e *La Libertad* (Lisandro Alonso, 2001) entre outros. O BAFICI se configurou, e se configura até hoje, como importante espaço de divulgação de cinema independente na América Latina e no mundo.

Finalmente outra constante no NCA é o apoio de fontes de financiamento alternativo com o exterior, por meio de subsídios via festivais. Alguns festivais de cinema dão apoios de diversas formas à projetos audiovisuais em gestação, seja em etapa de pré ou pós produção. Entre os fundos de financiamento que mais deram destaque à tal geração estão: Hubert Bals Fund (criado em 1988 e ligado a organizações públicas holandesas e ao Festival de Rotterdam, concede apoio em todas as etapas de realização de um filme); Fonds Sud Cinéma (criado em 1984 na França - é dedicado à países em desenvolvimento, desde 2012 mudou de nome para Aide aux Cinémas) e; Programa Ibermedia (fundo criado em 1997 com recursos espanhóis, portugueses e latino-americanos). Lucrecia Martel se relacionou com alguns desses fundos de forma recorrente.

Assim como tais configurações históricas nos são caras aqui, alguns filmes do NCA trazem encadeamentos narrativos que muito nos ajudam a se relacionar com os filmes de Martel. Porém, a respeito do estilo e à forma dos filmes de Martel e do NCA, alguns postulados críticos daquela mesma Cahiers du Cinéma, agora já nos anos 2000, se colocam como ferramentas interessantes de análise. A partir do que veio a se popularizar como "cinema de fluxo", alguns filmes latino americanos puderam ser colocados em relação de proximidade com cineastas asiáticos, norte americanos ou até mesmo franceses.

Algumas características como a incorporação da entropia no núcleo dos filmes, ambiguidade visual e sonora, afrouxamento de relações causais, composição de ambiências intensificadas, proliferação de elipses, complexificação do uso do som, fizeram com que alguns desses realizadores se distanciam da *mise-en-scène* clássica, ou como diz Aumont, "a *mise-en-scène* já não reina nos filmes como reinava em 1919, em 1939 ou em 1959"

(2008, p. 179). O lançamento de diversos filmes que lidavam de modos mais ou menos intensos com as características citadas acima, provocaram uma reação crítica bastante interessante e que ao longo dos anos foi se formalizando.

Na edição de número 78 (2006) da extinta revista eletrônica brasileira de cinema *Contracampo*, um debate intitulado "cinema contemporâneo em debate - o *drone cinema*, as novas tecnologias e os novos comediantes"⁶⁸, críticos como Ruy Gardnier, Tatiana Monassa, Luiz Carlos Oliveira Jr, Filipe Furtado entre outros, discutem acerca da recepção de alguns desses filmes. Gardnier chega a comentar sobre a proposição, em comparação com a *Drone Music*⁶⁹, propondo o *drone cinema*, onde: "o *drone* privilegia não a melodia, mas a nota em sua duração, variação... Da mesma forma que esse cinema não privilegia a narrativa, mas o ritmo, a intensidade, a duração, a atmosfera" (GARDNIER, 2006).

Foi, porém, principalmente a partir do texto publicado em *Cahiers du Cinéma* (n566) em março de 2002, "*Plan contre flux*" que Stéphane Bouquet inaugurou o termo "estética do fluxo" para se relacionar a filmes realizados na virada dos anos 1990 para 2000. Em comum, tais narrativas contemporâneas seriam constituídas a partir de sensações em que a relação corpo/espaço estariam dilatadas em torno de uma atmosfera. Filmes não mais centrados em uma visão organizadora do mundo (plano, para Bouquet), de um destrinchamento do real para apresentá-lo de forma racional para o espectador. São filmes que não mais se organizam diante e distante do mundo. São filmes com *mise en scène* imersa no mundo, que buscam um acordo ou uma dissonância. Um cinema que faz o espectador imergir nas imagens e sons. Tem-se o acesso à intensidade da experiência, mas não a um significado ou mensagem.

⁶⁸ disponível em

<http://www.contracampo.com.br/78/debatecinemacontemporaneo.htm>

⁶⁹ *Drone music* é um estilo musical minimalista nascido nos anos 1960 mais significativamente a partir da figura do norte-americano La Monte Young. Um estilo musical que incorpora a repetição de sons, *sustains* (fenômeno da música que se refere ao tempo que um som demora para se tornar inaudível a partir do momento em que ele deixa de ser executado. Não encontrei uma tradução para o português.), ruídos e estruturas não melódicas. Outra figura importante é Brian Eno.

Em seu texto de 2002, Bouquet chega a criar a distinção entre "estetas do plano", interessados em estabelecer uma ordem do mundo através do plano, da razão (citando François Ozon, por exemplo) e "estetas do fluxo" interessados na desordem das aparências, na confusão dos sentidos, na entropia como forma de se relacionar com o real. Bouquet resgata e chega a fazer uma série de analogias como a oposição entre desenho X cor, que foi rivalizada na história da pintura no século XVII, onde a cor seria uma deformação às belas ideias do desenho e que assim poderiam destruir a pintura. Bouquet compara dizendo que o primado do desenho corresponderia aos estetas do plano, e o da cor aos do fluxo.

De forma complementar, alguns meses depois, em junho de 2002, Jean Marc Lalanne, publica no número 596 da mesma revista, o texto "*C'est quoi ce plan*". Aqui Lalanne vai recuperar a ideia de Bouquet e propor não uma oposição entre plano e fluxo, mas uma revisão do estatuto do plano no cinema contemporâneo:

Stéphane Bouquet anunciava há alguns meses atrás (Cahiers n566): o horizonte estético do cinema contemporâneo tomaria a forma de um fluxo. Um fluxo esticado, contínuo, um escorrer de imagens na qual se abismam todos os instrumentos clássicos mantidos pela própria definição da mise-en-scène: o quadro como composição pictural, o raccord como agente de significação, a montagem como sistema retórico, a elipse como condição da narrativa

(LALANNE, 2002)

Lalanne cita o filme Prazeres Desconhecidos (2002) de Jia Zhang-Ke como exemplo de uma nova mirada sobre o conceito de plano, em que tais cineastas não estariam menos interessados em sua potência, somente lhe conferindo outras noções de tempo e espaço. Sobretudo aliando-se a montagem como trabalho mínimo, "*de juntar, como vagões, imponentes planos sequências, verdadeiros blocos de granito indivisíveis (...) o tempo escoa mais do que é necessário no plano, como uma hemorragia interna*" (LALANNE, 2002). Lalanne fala de uma concepção de mise en scène como sismografia, um puro registro de um movimento de corpo.

Finalmente, é com o artigo "*C'est quoi ce plan* (la suite)" publicado em junho de 2003 (n580 da Cahiers du Cinéma), que Olivier Joyard complementa as ideias de Lalanne ao comentar sobre os filmes apresentados naquele ano no festival de Cannes. É sobretudo a partir do filme *Elefante* (Gus Van Sant, 2003) que Joyard

aponta a continuidade de um retorno ao plano como lugar de construção primeira de uma radicalidade da visão:

O plano não é mais um mergulho subjetivo no mundo de um personagem. O que marca o fim de um plano no filme é apenas raramente a decisão do personagem, sua chegada a um destino, mas a intervenção de elementos exteriores: um adolescente passa no quadro, um acontecimento se produz, e o filme se bifurca acompanhando um outro trajeto, segundo o mesmo modo visual. A ideia de uma boa duração e da construção do plano como um crescendo não mais acontece em *Elefante*: uma temporalidade difusa se inventa, um ritmo novo que não tem começo nem fim

(JOYARD, 2003)

Foi sobretudo a partir desse pontapé inicial que os termos "estética de fluxo", "cinema de fluxo" foram aparecendo em diversas publicações críticas ao redor do mundo. Muitos desses textos e ideias acerca de uma estética de fluxo se encontrariam, por exemplo, em realizadores asiáticos como Apichatpong Weerasethakul, Hou Hsiao Hsien, Tsai Ming Liang, Naomi Kawase, os europeus Pedro Costa e Claire Denis, o norte-americano Gus Van Sant, os franceses Claire Denis e Philippe Grandrieux e a que nos interessa especialmente, Lucrecia Martel.

Assim como o livro já citado de Oliveira Jr, a tese de doutorado de Erly Milton Vieira Jr defendida em 2012 na UFRJ, "Marcas de um realismo sensório no cinema contemporâneo", se coloca como interlocução interessante, pelo interesse apontado no desenho sonoro de tais realizadores (mais notadamente em Weerasethakul, Hsiao Hsien e Martel). Em especial o capítulo 6, "corpos e paisagens sonoras" se mostra presente a relação entre a estética de fluxo e o uso do som, esboçando ideias que nos serão muito úteis para analisar filmes como *A Mulher Sem Cabeça*.

3.2 o cinema de Lucrecia Martel e a proximidade com o sonoro - ampliando o campo de atuação da mise en scène

Eu penso o som antes de escrever o roteiro. Para mim, o som permite entender o clima das cenas. As pessoas que conhecem música devem ter a sensação de como é isso antes de criarem algo. O som aparece no roteiro como um ritmo e um volume, um elemento que me permite muitas vezes me liberar de coisas da imagem. No set, durante a filmagem, se esses dois processos foram claros [a concepção do som e a escritura do roteiro], me facilita muitíssimo a encenação, porque sei o que vou escutar e sei de onde preciso ver as coisas. Quando não tenho claro o som, é um desastre para mim, fico perdida olhando para lá e

para cá. O som é como um artifício de narração, me apoio muito nele e me serve para pensar a imagem. Nunca me serviu pensar a imagem em termos abstratos e que não fossem sonoros, então é um lugar onde eu me sinto confortável
(MARTEL, 2015)⁷⁰

Muito embora tenhamos afirmado no capítulo anterior que os filmes analisados de Lang e Preminger lidam com um extravasamento da 'totalidade do espaço filmado', eles só o fizeram em partes. Em partes porque a eles pouco interessava a localização geográfica de determinado som; o quão reverberante ele é, se sua intensidade é variável, se está próximo ou distante do aparato que o registra e por consequência da forma como chega aos ouvidos das personagens. Essa ampliação do espaço diegético parecia ser criada de forma conceitual, visto que na maioria das vezes era a música não diegética que tecia comentários a respeito dos espaços criados pelo filme. Às suas concepções de *mise en scène*, muito atreladas ao realismo baziniano, o som não tinha muito espaço fora de determinados limites e códigos audiovisuais.

O potencial expressivo que o som adquire num cinema contemporâneo⁷¹ é em si rompimento com formulações clássicas de *mise-en-scène*. Essa oposição é por vezes problematizada, (pelo menos é um dos objetivos desse estudo) quando vê-se a permanência de algumas ideias de Bazin, por exemplo, no cinema contemporâneo. Ao se referir a alguns filmes

⁷⁰ disponível em <http://revistacinetica.com.br/home/entrevista-com-lucrecia-martel/>

⁷¹ diferentemente do que comentado no cinema à época de Preminger e Lang que a tecnologia de reprodução era ótica, analógica e monoaural, no caso de Martel houve uma mudança significativa. A partir de 1992 com implementação do sistema *Dolby Digital* (DD), o som no cinema passou a ser, como o próprio nome diz, digital (muito embora ainda ótico - impresso na película). Isso nos confronta com uma série de mudanças técnicas. Praticamente no que nos toca aqui: no sistema DD, o som ganha uma definição muito maior, chegando a poder reproduzir sons em toda faixa de frequências percebidas por nós (20Hz a 20KHz). A potência do sistema aumenta, chegando a ser 10 vezes maior em cada canal em comparação ao analógico. É espacializado em 6 canais (surge um canal exclusivo para as frequências subgraves) espalhados pela sala de cinema. Tal sistema é conhecido popularmente como 5.1. A relação sinal/ruído aumenta para aproximadamente 95dB. Todas essas informações fazem com que Martel tenha a opção de melhor manipulação do som e a possibilidade de espacializá-lo em toda sala de cinema. Ao passo que Preminger e Lang lidavam com um som de baixa definição e sua espacialização era proveniente única e exclusivamente atrás da tela. Características que estão diretamente ligadas às possibilidades da *mise-en-scène*.

de realizadores como Claire Denis (O Intruso, 2004), Philippe Grandrieux (Sombra, 1999) e Hou Hsiao Hsien (A Viagem do Balão Vermelho, 2008), Luiz Carlos Oliveira Jr cita ninguém menos que o falecido teórico francês, quando diz que

a noção de que o quadro, no cinema, é antes uma máscara - *cache* - do que uma moldura é mobilizada a todo momento. Eles (Hsiao Hsien, Grandrieux e Denis) mantêm uma relação provisória com o enquadramento, este sendo menos um recorte preciso do que uma sensação momentânea do espaço (2013, p. 196)

Oliveira Jr faz menção direta ao texto "Pintura e Cinema" escrito por Bazin (2013, p. 205), o qual fizemos referência no primeiro capítulo, mas especificamente à citação de que o tela cinematográfica é centrífuga.

Em Martel quase não há música não diegética. A 'totalidade do espaço filmado', conceito de Rohmer também empregado aqui para se relacionar aos filmes da realizadora argentina, é vista nos filmes de Martel com roupagem completamente distinta. De forma bastante direta, a personagem de Josefina em A Mulher Sem Cabeça, ao chegar no quarto de sua filha e escutar um intenso som proveniente do aparelho de rádio a indaga, de modo enfático: "*essa música?*". A mãe encararia com estranheza a música acusmática da mesma forma que Martel nega a trilha não diegética em seus filmes?

Se o ambiente acústico não se configurava como campo rico a ser explorado por tais realizadores europeus, para a diretora latino americana, o campo acústico é seu espaço de criação por excelência. Nos filmes de Lucrecia, os sons se relacionam de tal forma com o ambiente acústico que fazem com que algumas estruturas propostas por Chion, apareçam subvertidas. Comentamos no capítulo anterior que para Chion o fora de campo é mais mental do que físico, visto que eles sempre emanam do mesmo local, dos alto falantes. O fora de campo estaria sempre em relação ao conteúdo do enquadramento. Em muitos momentos de um filme como A Mulher Sem Cabeça, os sons escutados por Verô em espaço fora de campo, "são interiorizados e perdem sua referencialidade imagética" (CUNHA, 2015, p. 26). Os ruídos parecem se desvencilhar de uma causalidade do som e a fonte que o emana. As fronteiras entre sons *in*, *off* e fora de campo parecem rarefeitas.

Mesmo que Pierre Schaeffer tivesse proposto a prática da escuta reduzida através de condição acusmática e sem imagens, podemos nos perguntar se nos filmes de Martel não estaríamos muito próximos de tal condição de escuta. Em diversas palestras, conferências e entrevistas, Lucrecia diz que se interessa pelo campo do som pelo simples motivo de que, diferentemente das imagens, o som nos toca. Em seus filmes as sonoridades deixam de ser meros índices do realismo ontológico da imagem, deixando nós espectadores e as próprias personagens em estados de deriva. O próprio estado psicológico da personagem principal em *A Mulher Sem Cabeça* é também experiência espectral. Martel diz:

o som é uma vibração. Por isso, é algo invisível que chega aos ouvidos. chega à pele - é tátil. Essa qualidade tátil do som é uma coisa privilegiada. No cinema há a possibilidade de estar tocando todo o corpo, diferentemente do papel ou de qualquer outra arte. O cheiro, tudo que é tátil, tudo que é físico, é mudado pela percepção do som
(2008 apud MARTEL; 2013, BARRENHA, p. 88)

Algo também interessante a se notar é a presença do Sonidista⁷² Guido Berenblum em todos os três longos da cineasta. Desde 2012 que Berenblum é próximo à comunidade cinematográfica brasileira, a partir de sua participação na Semana ABC 2012⁷³ e nos II e III Encontro Nacional dos Profissionais de Som do Cinema Brasileiro (ENPSCB)⁷⁴, realizado na cidade de Conservatória (RJ) nos anos de 2013 e 2014. Existe uma parceria entre a realizadora e um '*sonidista*'⁷⁵ para se chegar aos projetos sonoros⁷⁶ dos

⁷² Sonidista seria o correspondente do Diretor de Som, no Brasil. A pessoa responsável por conceber criativamente todo o som de um filme. Ora realizando a captação ou a edição de som, ora supervisionando todo o processo sonoro.

⁷³ Nesta ocasião Guido participou da Mesa - 9 "o som no cinema contemporâneo: conceitos e novas tecnologias", ao lado de Eduardo Santos Mendes, Tide Borges e Luiz Adelmo. Realizada na Cinemateca Brasileira, São Paulo

⁷⁴ Guido Berenblum integrou uma mesa no II ENPSCB que discutia 'O Som do Cinema na América Latina: Argentina' ao lado de seu conterrâneo Jose Luís Diaz. No III ENPSCB Berenblum frequentou enquanto convidado apenas.

⁷⁵ existem diversos termos para designar aquele que trabalha com o som de cinema. No Brasil, o termo utilizado para se referir àquele que trabalha com captação de som direto (captação de som sincrônico às imagens no set de filmagem) é o "técnico de som direto". Na Itália, "fonico di presa diretta". Na França, "ingenieur du son". Na Argentina, "sonidista". Muito embora o termo "sonidista" seja empregado para tal categoria do som de um filme, ele também é empregado para se referir àquele profissional que pensa o som de todo o filme. Termo que por sua vez se aproxima daquele problematizado por Walter Murch como "sounddesigner". Guido Berenblum

filmes. Tal relação profícua, que irá resultar em diversas características de prática do sonoro (que muito embora sejam interessantes, não são o foco da pesquisa aqui e foram citadas brevemente ainda no início deste capítulo) estão diretamente ligadas a forma como a *mise en scène marteliana* se manifesta. Se antes eram os próprios realizadores (Lang ou Preminger) seus "*sonidistas*", no cinema contemporâneo de Lucrecia Martel, aparece com bastante força essa presença de uma outra figura responsável por realizar um projeto sonoro para o filme. Mesmo que Martel seja em si também responsável pelo som do filme, é o sonidista que irá auxiliá-la na execução propriamente dita do projeto sonoro. Prática essa bastante usual no cinema contemporâneo, o que nos coloca em contato com os projetos sonoros de Ernst Karel (que trabalha em parceria com Lucien Castaing-Taylor e Veréna Peravel), Akaritchalerm Kalayanamitr (nos filmes de Apichatpong Weerasethakul) ou o duo brasileiro O Grivo (em filmes de Cão Guimarães e Marília Rocha). No caso específico de Martel, essa parceria é importante para que a *mise en scène* tenha também correspondência com camadas do real, para que possa existir uma mínima 'indexação do real'. Lembrando alguns postulados bazinianos de que o som no cinema havia garantido maiores índices de realidade ao cinema.

Embora o som na *mise-en-scène marteliana* não seja somente pelo viés realista, tal característica do sonoro permanece importante e presente nos filmes:

o realismo de Martel não tem nada dessa modulação documental que aproveita um tipo de imagem crua, como encontrada de maneira espontânea ou roubada sub-reptivamente do real. Em seus filmes, o realismo é claramente

é creditado em *A Mulher Sem Cabeça* como "director de sonido", ele é responsável pela coordenação do todo som do filme, além de ter sido também responsável pela captação de som.

⁷⁶ Diferentemente do que ocorria à época dos filmes de Lang e Preminger em que o registro da voz era feito através da dublagem, em Martel a captação de som direto faz parte sua construção cinematográfica. O que se coloca como característica fundamental para a configuração do sonoro nos filmes da realizadora latina. Não nos cabe aqui fazer um percurso extenso de como foram construídas as sonoridades dos filmes, o que seria um outro trabalho. Cabe destacar aqui que num primeiro momento o espaço acústico dos ambientes diegéticos pouco influi sobre o filme e vigora a dublagem como registro da voz (Lang e Preminger) e no outro, o espaço acústico surge com bastante importância, sendo o som direto a prática recorrente não só como registro das vozes como forma de relação com todo o espaço criado na e pela *mise-en-scène*.

o resultado de uma construção prévia que logo se impõe sobre as coisas. Não trabalha a partir de objets trouvés. É sintético, articulado, roteirizado: a elaboração não surge das imagens obtidas, senão que as imagens são o resultado de uma elaboração. (...) O realismo de Lucrecia Martel não surge de um exercício de improvisação, ou de um registro documental, mas opta por uma acepção mais clássica da mise en scène

(2007 apud OUBIÑA, BARRENHA, 2013, p. 98)

O que podemos intuir que algumas camadas de encenação em seus filmes dialogam e se conectam com àquela abordada no primeiro e segundo capítulo. Se os filmes de Martel podem se conectar ao que foi apresentado anteriormente como "cinema de fluxo", eles chamam atenção por também resgatar algumas ideias já apresentadas em filmes de Lang e Preminger.

Em recentes textos sobre o som em Martel, pesquisadores como Eryl Vieira Jr e Natália Barrenha fazem convocação ao livro de Laura Marks, *The Skin of Film* (2003). Encontrando nos filmes da realizadora *saltenha*, algumas características propostas por Marks como a de que o cinema poderia representar sentidos irrepresentáveis, como o toque. A partir daí em seu texto "Texturas sonoras de um mundo em imersão", Vieira Jr cita o conceito de 'escuta háptica' para se relacionar com o universo sonoro não só de Lucrecia mas como de Apichatpong Weerasethakul, Hou Hsiao-Hsien, Claire Denis e Karim Aïnouz:

assim como a visualidade, em certos filmes ou ao menos em algumas cenas destes, pode ser háptica (ou seja, mais calcada na textura do que no contorno dos objetos filmados, menos afeita ao sentido da distância, tão essencial à visualidade "ótica", aqui substituído por uma proximidade à flor da pele, emulando o tátil, que possa por vezes fazer o espectador, sensorialmente, "roçar" a superfície da imagem), também a escuta, no cinema, pode ser háptica (haptic hearing), quando submetida a uma massa multifacetada de texturas sonoras

(VIEIRA JR, 2015, p. 64)

Tal modalidade de escuta se relaciona também com o fato de, diferentemente do que acontecia nos filmes analisados de Lang e Preminger, os filmes de Martel serem rodados em som direto. A prática do som direto imprime nos filmes características singulares, que vão desde os índices de indexação do real, àquela relacionadas ao espaço acústico.

É a partir desses pontos que inserimos o cinema de Lucrecia Martel em relação dialética com a tradição de *mise en scène*, ora flertando com características de gênero (há quem possa ler *A Mulher Sem Cabeça* como filme de horror) ora mergulhando nas ambiguidades sonoras de suas personagens. Nos aproximando assim de uma reformulação do estatuto da *mise en scène* no cinema contemporâneo, ao invés de o negar e o relegar à época em que o cinema sim tinha relações mais "puras" (Mourlet) ou "belas" (Rohmer) com a encenação. Fazendo coro às ideias de Aumont se perguntando sobre os caminhos da *mise-en-scène* (2008, p. 176).

3.3 som e *mise-en-scène* em *A Mulher Sem Cabeça*

O problema central em *A Mulher Sem Cabeça* é sem dúvida o da alteridade. Como se relacionar com o outro de classe: Martel o investiga a tal ponto a deixar sua personagem principal Verô, quase sem fala. Envolta em seu próprio enclausuramento, Verô é vista a atropelar "algo" no início do filme. Não sabemos se se trata de uma criança ou um cachorro, que vimos passear nos primeiros planos do filme onde o mundo criado pela diegese se apresentava. Ao longo do filme Verô é vista a falar, "eu atropeliei um cachorro" e mais tarde "eu atropeliei alguém na estrada". Fora tal dubiedade, nós tão pouco podemos chegar a quaisquer conclusões. Estaria Verô na mesma situação psicológica que a personagem de Ann no filme de Preminger?

A todo momento Verô está se relacionando com o outro de classe, sempre de forma ríspida. Seja através dos empregados domésticos que trabalham em sua residência ou pelos domicílios de seu círculo social, seja pelos jovens que trabalham num armazém de vasos à beira de um canal. A todo momento eles a servem. Quando dela é solicitada uma ação de solidariedade, a hesitação se faz presente (como notado na introdução do filme analisada a seguir). A presença do automóvel é notável. Existe uma diferença de classe entre as personagens, os patrões são proprietários de automóveis e são vistos manejando-os em vários momentos (muito embora apareça no filme o dono do armazém de vasos - um outro de classe - usando um automóvel, porém é utilizado como ferramenta de trabalho). O automóvel

serve então como uma espécie de bolha (narrativa e política), permitindo até mesmo que seja usado como arma. Martel, vai além, o transforma em bolha acústica, o que é muito perceptível em diversas sequências, em especial na que Vero dá uma carona a uma funcionária de um armazém de beira de estrada e ao chegar no local solicitado, ao som do 'lado de fora' são filtradas as frequências médias e agudas. Nem mesmo a bolha acústica é capaz de interromper e fazer chegar a Verô o sentimento de culpa. Seu silêncio em quase todos os planos evoca o ato que parece (nunca saberemos) ter cometido.

A partir do disparador narrativo do filme (em sequência que será analisada mais adiante) em que se instaura a dúvida se Verô atropelou um animal ou uma pessoa, a todo momento seus pares de classe tranquilizam-na dizendo que foi "apenas um susto", que nada ocorreu. Interessante notar o desenvolvimento da sequência específica em que seu primo, Juan Manuel, chega em sua casa e ela conta sobre o ocorrido. Quando seu marido (Marcos) diz que Verô está um pouco confusa, ela o interrompe de modo enfático, "atrolei alguém na estrada". Instaura-se um silêncio depois interrompido por "não, Verô tomou um susto", diz seu companheiro. Após alguns instantes Juanma (apelido carinhoso de Juanmanuel) decide ligar para os policiais rodoviários para comprovar se de fato ocorreu algum acidente envolvendo uma pessoa (toda essa sequência da ligação telefônica é vista em sutil *slow-motion*, imprimindo e reforçando ainda mais a dubiedade em torno do ocorrido). É através dele que chega a comprovação de que nenhum acidente ocorreu, em nenhum momento a informação nos é repassada diretamente, ela é intermediada, sempre. Toda essa sequência é inaugurada por uma elipse extremamente sutil quase operando em *jump-cut*, cortando no momento em que Verô se deita (dia, ouve-se sons de pássaros cantando) para noite (ouve-se uma chuva torrencial), em que Marcos a acorda avisando da presença de seu primo. Todo ambiente é intensificado com uma chuva intensa, turvando, difundindo ainda mais qualquer certeza que possa nos levar ao problema erguido pelo filme. Detalhe que é levado a cabo também na última sequência do filme, na qual Verô vai até o hotel em que se hospedou durante uma noite após o acidente. Ela questiona a recepcionista (novamente uma outra de classe) se o quarto 818 esteve

ocupado na semana passada. A resposta é negativa. Verô, satisfeita (com a consciência tranquila) entra no hall de alimentação do Hotel, onde começamos a escutar uma suposta música diegética (Mamy Blue - Demis Roussos). Porém a câmera não a acompanha, fica do lado de fora, vemos e ouvimos (a música está tocando no hall do hotel? é diegética?) através do vidro dessa porta. Os créditos sobem e rapidamente a música que toca é substituída por uma cumbia animada.

Martel faz questão de preencher o ambiente do filme, ou a cenografia sonora⁷⁷ como prefere Flores (2013, p. 132), de muitos sons que evocam a presença das pessoas mesmo quando não há ninguém lá. Mas tal evocação não é realizada de forma apenas causal ou narrativa, a presença do som 'em si' enquanto matéria sonora remete à sua característica táctil. Os sons nos convocam experiências sensoriais, texturas de objetos, temperatura, velocidade, proximidade, oralidade. Esse último tema tão central aos filmes de Martel, em que a fala da região nordeste argentina (todos seus filmes foram rodados na região da cidade de Salta⁷⁸, cidade natal da realizadora) se coloca como afirmação e resgate de uma cultura essencialmente sonora. Lucrecia diz que quando as pessoas falam em seus filmes, está em jogo não somente o conteúdo semântico das palavras que proferem, mas um estilo da fala, um ritmo, um falar que remete à língua castelhana falada na América-latina. Os diálogos não estão presos somente ao seu tempo mas podem sutilmente evocar a um passado através da língua e do emprego de verbos do passado, presente e futuro. Um sujeito quando fala pode memorar sua infância e isso muda o tom de uma conversa, por exemplo.

⁷⁷ "As cenografias sonoras são compostas por muitos elementos, e é raro o caso em que um único ambiente gravado em um único espaço possa representar uma cenografia sonora completa. É o caso do cinema, onde absolutamente tudo é recriado. Por vezes, há dois, três, ambientes somados que, por sua vez, são acrescidos de vários ruídos pontuando um determinado espaço "(FLORES, 2013, p. 132)

⁷⁸ Salta é excluída cultural, econômica e politicamente da construção da identidade nacional argentina. A importância da cidade e estado de Buenos Aires obstaculizou efetivamente o desenvolvimento de regiões mais distantes, principalmente do norte, ausente do imaginário social e que nunca chegou a adquirir a importância do sul, isolando-se ainda mais devida à sua grande identificação com Bolívia e Peru e pela população predominantemente mestiça - já que os povos indígenas foram humilhados e excluídos da narrativa fundadora do país através de sangrentas campanhas de extermínio e marginalização com a segregação física dos europeus (2007 apud DALSH e VARAS; BARRENHA 2013, p. 109)

* * *

O trato dado ao som no filme é bastante sintomático para nossa pesquisa pois reúne em sua construção diversos pontos de interesse. No que diz respeito à estrutura; o filme flerta com algumas características clássicas de *mise-en-scène*, como é o caso principalmente da montagem invisível, da importância da voz, da proeminência dos atores e da movimentação da câmera.

Tal subversão se dá em diversas camadas do filme, mas é principalmente no som que ela ocorre de forma mais intensa. Diversos realizadores se utilizam de técnicas diversas para criarem seus filmes. Philippe Grandrieux por exemplo, diz que gosta de "fechar os olhos enquanto enquadra" (1999 apud GRANDRIEUX; OLIVEIRA JR. 2013:196), enquanto que para Eugène Green o encontro que se dá no set de filmagem é da ordem do sagrado e deve respeitar tal espiritualidade. Lucrecia Martel pensa o som de seus filmes antes mesmo de escrever o roteiro, "só sabe onde colocar a câmera depois de criar a ideia sonora da cena" (BARRENHA, 2013:20). Muitas vezes são os sons que guiam o pensamento e começam a dar forma ao filme. Personagens tem seus ruídos característicos antes mesmo de o roteiro ser escrito. Em seu livro sobre a realizadora argentina, Natália Barrenha diz que Lucrecia tem uma memória antiga de escutar o ruído de pedrinhas sobre os pneus do carro e ser tomada por uma sensação de horror e vertigem. Em *A Mulher Sem Cabeça* é justamente esse ruído que acompanha o acidente de carro na primeira sequência do filme. Sequência essa que nos parece significativa e parece dar conta de uma série de estratégias narrativas presentes ao longo do filme

* * *

As sequências que serão analisadas a seguir formam o que nos referiremos aqui como a introdução ao filme. Tal trecho já apresenta uma série de estratégias sonoras e de *mise-en-scène* que serão afirmadas ao longo da narrativa. Essa introdução dura aproximadamente 8 minutos, com 38 planos e é constituída de 3 sequências. Na primeira tem-se em 11 planos

e a presença de três crianças/jovens (entre 8 e 15 anos - Changuila, Christian e Aldo), visivelmente de origem indígena que brincam na beira da estrada. Já na segunda, resolvida em 21 planos, estão algumas mulheres (entre elas Verô e Josefina) e tantas crianças (aparentemente entre 3 a 8 anos), essas brancas, brincando ao redor dos automóveis. Na terceiro e último bloco, esse com apenas 6 planos, estamos a bordo do carro de Verô que segue numa estrada de terra.

Já nos créditos iniciais do filme (onde tem-se os produtores e fundos de financiamento de coprodução), ouvimos som de vasta área externa, pássaros ao longe, algo é transposto pelo vento. Som de rangido, algum metal (que volta a aparecer no filme momentos depois).

Já no primeiro plano da sequência 1, em *travelling* veloz da esquerda para direita, instauram-se sons de pessoas e cachorro correndo, o som ofegante do animal é ouvido com bastante presença, assim como a voz reverberante que se espalha no vasto espaço acústico à beira da estrada. Eles a cruzam logo após a passagem de um mini-ônibus. Carros passam no fora de campo. Aqui ouvimos um nome importante: "Changuila" (é o mesmo nome ouvido na loja de vasos algum tempo depois no filme. O dono do armazém diz que está com um funcionário desaparecido há uma semana e que seu irmão, Changuila, virá substituí-lo). Um outro jovem chama por "Aldo". Vê-se um outro jovem assoviando em meio as árvores, agora sabe-se que tem origens indígenas, reparamos em suas feições. O som de mata, grilo e cigarras é intenso. Impressionante como aqui a mudança de escala de plano tem um acompanhamento sonoro em relação ao espaço acústico. O som que preenche os espaços tem colorações distintas, comportamentos físicos diferentes: ora reflete mais, ora se propaga sem barreira nenhuma, o espaço diegético é reivindicado à *mise-en-scène* e suas características acústicas nos convocam a uma espécie de mergulho mais afetado às sensações do que à causalidade. O que é reforçado pelo uso de pequenas mini-elipses operadas em *jump-cut* (estratégia encampada por Martel em outros momentos como comentado anteriormente). Surge um som de cachorro (latidos) no mesmo momento em que um dos jovens faz uma acrobacia e se joga (imagem 3.1) para dentro de uma vala de concreto. O som da vala é diferente do lá de fora, os sons ocupam aquele espaço, as

cigarras e sons oriundos da mata quase desaparecem. Detalhes, ruídos breves e a oralidade dos jovens agora ecoa com mais presença (imagem 3.2).



(imagem 3.1)

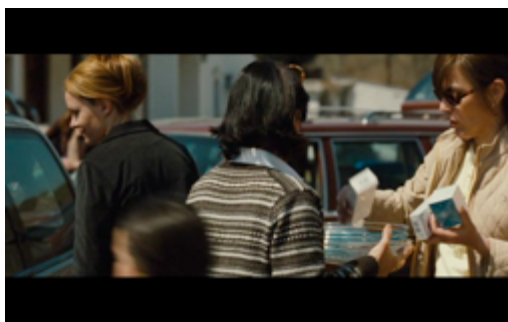


(imagem 3.2)

O jovem chuta um recipiente jogado no chão, ouvimos com clareza suas características, o roçar no concreto, as pedrinhas entre o objeto e o chão. Como se Martel e Berenblum, nos apresentassem as especificidades acústicas do local, um passeio em que somos guiados e atravessados por sensibilidades da experiência acústica. No sucessivo corte um sinal sonoro chama nossa atenção, o som de um jovem batendo em uma folha de metal (um outdoor?), aquele som reverbera sozinho ocupando toda extensão vasta da beira da estrada. Eles estão pegando alguma coisa lá em cima (talvez a bicicleta de um deles?). Sobretudo tem-se a sonoridade dos jovens e a vastidão da beira da estrada, pontuado ora por carros solitários que passam dentro e fora de campo, alguns ruídos proferidos pelas personagens e o som ambiente de mato seco, cigarras. Estão em um local ermo.

A segunda sequência é inaugurada pela presença absoluta da voz. Agora a voz já distinta de uma tradição apenas verbocêntrica da qual fala Chion. Ao som da voz aqui é acoplado uma característica de pausa, *sustain*, e textura. Ouve-se junto às vozes vistas pelo reflexo do carro, sons de crianças. Mas não as mesmas do bloco anterior, são crianças brancas. Elas brincam dentro e fora dos automóveis, criando uma ação sonora que se complexifica para fora da *cache* de que fala Bazin. Vemos algumas crianças colocando suas mãos no vidro do carro (o que veremos na sequência 3, são as marcas das mãos dessas crianças ou do jovem atropelado?). Entre as mulheres a discussão é se vão ou não à inauguração da piscina de uma das

amigas, a piscina tem forma de “L maiúsculo”. Logo ouvimos um som de tilintar de vidros (referência ao tilintar de copos com líquido vermelho no começo d’O Pântano?), trata-se dos pirex que Verô coloca dentro de seu carro (que momentos mais tarde a empregada de Verô irá verificar que espatifaram com a batida que ocorrera). Alguns carros estão parados mas já ligados, o som dos escapamentos criam um clima de tensão. Segundo Barrenha (2013, p. 185), Lucrecia diz que cresceu vendo filmes western e terror série B e que quis imprimir essa característica ao filme. Se referindo ao filme O Parque Macabro (1962, Herk Harvey) que seria inspiração para A Noite dos Mortos Vivos (1968, George A. Romero). Diferentemente dos jovens da sequência 1 que desviam dos carros que passam na estrada, as personagens da sequência 2 os ocupam. Alguns sons de trovões também já se mostram presentes. Até o presente momento a orquestra sonora é composta por vozes agudas de crianças insistentes (imagem 3.4) , a presença em definição do corpo das vozes das mulheres, sons diegéticos das ações proferidas pelas personagens (imagem 3.3), o som do escapamento dos carros (aparentemente a essa altura todos já estão ligados), o tilintar de vidros (pirex, pratos), sons de trovões esparsos e sons do ambiente de mata seca (podemos intuir pela coloração da natureza bege desfocada no fundo dos enquadramentos). Somado tem-se, não menos importante, o conteúdo semântico verbal da fala das mulheres.



(imagem 3.3)



(imagem 3.4)

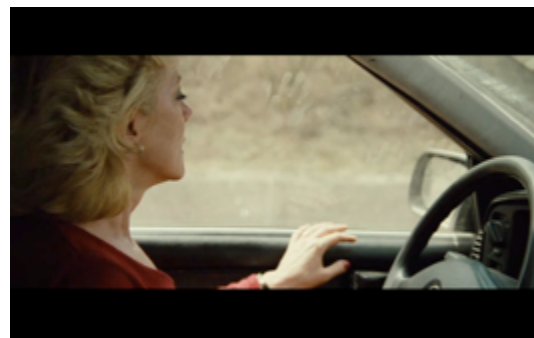
Uma amiga diz a Verô (personagem principal, que descobriremos mais adiante) que seu novo cabelo loiro ficou bonito, o tom amarelado a realça. Verô tem um porém, “sim, o chato é que sai com o cloro”.

A terceira sequência é inaugurada após o fechamento da porta do carro

de Verô que, em elipse, somos transportados para dentro do mesmo, que agora segue em movimento por uma estrada de terra. Vemos no canto esquerdo do quadro aquela mesma vala de concreto que os jovens brincavam na sequência 1. Uma presença radical marca o som: música diegética (o que saberemos instantes depois quando Verô liga o carro e percebemos que o som para e volta, ele emana do rádio do veículo) acompanha Verô, trata-se de “Soley, Soley” da banda escocesa Middle of The Road. Ouvimos os sons diegéticos do movimento do carro em estrada de terra (em uma espécie de bolha ressonando frequências graves. Interessante lembrar que esse som “pedrinhas batendo no pneu do carro” é uma lembrança biográfica de Lucrecia, como consta no livro de Barrenha (2013, p. 180-181) e o som de um telefone celular tocar. No momento em que corta para um plano de perfil de Verô dirigindo o carro, ela vira para trás para atender o telefone. É quando tem-se o brusco solavanco no carro e ela bate a cabeça no teto, atropelou algo. O carro morre. A música aumenta significativamente de intensidade, uma música pop cantada em um inglês que destoia completamente do clima tenso que agora se instaura.



(imagem 3.5)



(imagem 3.6)

No momento em que tem-se a ausência da vocalista feminina na música, Verô olha pelo espelho retrovisor lateral do veículo, ouvimos suas respirações profundas e ela realiza um movimento com as mãos como quem vai abrir a porta e sair. Mas hesita (imagem 3.6). A vocalista volta a cantar. Verô coloca seus óculos escuros de volta, liga o carro que havia morrido, momento que temos a certeza de que a música é diegética. Volta a dirigir e posteriormente desliga o rádio (a situação ficou tensa demais?). Em plano da

traseira do veículo vemos um objeto estendido no chão (imagem 3.5). Assim como nunca chegamos a ver Bunny Lake no começo do filme de Preminger, nunca chegamos a ver o que de fato Verô atropelou, se foi um cachorro ou um jovem.

Verô continua dirigindo o veículo até parar na beira de uma bifurcação (a mesma que aparece depois quando Verô está no banco de trás do carro de Josefina e bombeiros fazem uma busca por um suposto corpo?). Ela, em estado de choque, abre rapidamente a porte e sai. Ao abrir a porta, tem-se uma radical passagem e alteração de ambiente acústico. Como se tivéssemos tirado cera do ouvido e passássemos a escutar “mais”. Os sons de fora, das cigarras, dos pássaros ao longe, do ambiente vasto da beira da estrada contamina o espaço privado do carro de Verô. Ela sai, a câmera permanece a enquadrando sem cabeça. Escutamos sons de trovões agora mais intensos. Começa a chover, as gotas são grossas e espessas. Em corte seco de imagem (pois ao som corta para ambiente rural e seco, somente posterior o som da moto que aparecerá no plano seguinte) tem-se a cartela com o nome do filme “*La Mujer Sin Cabeza*”.

A partir dessa sequência o filme passa a se desenvolver tendo como fio condutor o acidente, o atropelamento. Verô entra em estado psicológico alterado nos parece. Seus familiares e amigos (pares de classe) tentam a todo momento a confortar dizendo que foi apenas um susto. Porém, como já comentado brevemente, um jovem que trabalhava num armazém de vasos na beira da estrada está desaparecido. Num outro momento vemos um grupo de bombeiros fazendo buscas na região da estrada por um suposto corpo que está entupindo o esgoto. Josefina, que dirige o carro, aborda um ciclista na estrada (um outro de classe), abre a janela e o questiona: "o que aconteceu? O senhor diz que "alguma coisa entupiu o esgoto, pode ser uma pessoa ou um cachorro". Pode-se dizer que essas duas situações são as que mais se aproximam de uma resposta a cerca do que de fato aconteceu. O filme é concluído, como também descrito anteriormente, com Verô se certificando que ninguém havia se hospedado no hotel na noite do acidente (hotel o qual ela é vista realizando um pernoite no início do filme e que inclusive tem uma relação sexual com Juan Manual também ambigualmente colocada no filme). Nunca saberemos o que Verô atropelou, Lucrecia diz que

uma vez uma amiga lhe escreveu um poema que dizia, "Sabe quem guarda muito bem um segredo? Quem o esquece" ⁷⁹.

Ao cabo de ter analisado toda introdução cabe apontar alguns elementos de *mise-en-scène* que chamam atenção. Ao mesmo tempo que o filme tem tendências vococêntricas e se apoia no uso do verbo para conduzir a narrativa, reivindica da voz sensações de pertencimentos, um modo de falar específico, a oralidade. Se a música é usada comentando a tensão frente ao atropelamento (tendência não diegética), o faz de modo ambíguo, trata-se de uma música não original (não foi composta para o filme) e apropriada pela diegese. Ao mesmo tempo que parece flutuar na cabeça de Verô, ela tem índices no 'real criado pelo filme', emana do aparelho de som, por mais que posteriormente aumenta e diminui de intensidade. Por mais que transborde os contornos no quadro, existe uma centralidade do corpo nos enquadramentos. A 'totalidade do espaço filmado' é explorada não de forma conceitual em que o som é signo, mas de forma acústica, em que ele é em si objeto de *mise-en-scène*.

Lucrecia Martel parece se inserir num campo complexo em que ora assume características clássicas de *mise-en-scène* (se filiando ao cinema de gênero), ora intenta inaugurar um novo campo acústico, colocando em cheque alguns postulados de encenação.

⁷⁹ in <http://revistacinetica.com.br/home/entrevista-com-lucrecia-martel/>

CONCLUSÃO

Ao longo desses três capítulos, configurou-se uma via de mão dupla entre som e *mise-en-scène*. A inquietação com o uso recorrente do termo fez com que fossemos em busca de suas origens, o que foi realizado no primeiro capítulo. Foi "aparando as arestas" de *mise-en-scène* que nos conectamos imediatamente à jovem geração de críticos que escreviam nas revistas francesas *Cahiers du Cinéma*, *Presence du Cinéma* e *Revue du Cinéma*. Interessados em localizar o magma do problema cinematográfico, navegamos a bordo de tais textos para tatear, investigar o que seria a *mise-en-scène*.

Definições? Muito dificilmente são encontradas. Ou melhor, as definições são tão difusas quanto seu próprio emprego. Dessa forma voltamos a ressaltar que nunca foi objetivo dessa monografia definir o que é *mise-en-scène*. Tão pouco nos interessava realizar um mapeamento das suas formas de realização.

Foi a partir de investigações acerca do conceito que nos debruçamos nos filmes *Bunny Lake Desapareceu* e *Tigre de Bengala/Sepulcro Indiano*, para a partir daí "audio-ver" os filmes, como prefere Chion. O que já se mostrou o caminho inverso do realizado no terceiro capítulo. O qual nos aproximamos de uma realizadora que tem uma peculiar e sonora "*manera de acercar se*" (CUNHA, 2015, p. 27) ao universo de criação de seus filmes, para a partir daí, reivindicar *mise-en-scène*.

Em nossas pesquisas sobre as origens do termo, existia uma formulação conceitual muito profícua a respeito do espaço criado pelo cinema. Não o espaço da sala de cinema, mas o espaço criado pelos filmes, pela diegese. De forma que imediatamente foi por nós associado ao campo de som. Muito do que é reivindicado ao som, no amplo aspecto de *mise-en-scène*, tem ligações diretas com os espaços criados pelo filme. Não à toa, muitos dos textos utilizados em nossa fundamentação teórica se conectam, direta ou indiretamente, com o espaço.

Pudemos observar como o espaço explorado no cinema de Lang e Preminger é realizado de forma conceitual. Conceitual porque seu uso está ligado não às suas características físicas, mas ao que a partir dele é

significado. O som passa a ser usado como instrumento de alargamento da ação através do espaço. Porém, vimos como tal ação só foi realizada parcialmente. Nosso interesse se configurou como uma espécie de busca através de fendas deixadas em aberto. Foi assim que preciosos interlocutores foram convocados e auxiliaram nessa investigação.

Se no filme analisado de Lucrecia Martel as sonoridades estão conectadas à configurações de *mise-en-scène* já efetuadas pelos realizadores europeus, ao mesmo tempo, dialeticamente, apontam para outro uso. Algumas das principais características de *mise-en-scène* nos filmes de Lang e Preminger, como a proeminência do ator, a centralidade da voz, a exploração da totalidade do espaço filmado, montagem transparente, aparecem com força, porém resignificados no filme de Martel. Se no díptico indiano de Lang os movimentos do corpo de Harald Berger se inserem nos limites fornecidos pelo enquadramento, em *A Mulher Sem Cabeça* são os enquadramentos que tentam acompanhar (ou negar) o movimento dos corpos. Som e imagem deixam de ser elementos organizadores de diegese para serem por ela criados e influenciados.

A *mise-en-scène* em Martel está imersa no mundo diegético, ao passo que em Lang e Preminger ela se coloca distanciada, no exercício de ordenar aquele 'outro-mundo-criado-pela-ficção' para o deleite do espectador. O que todavia não coloca-se como regime de simples oposição. A voz como instrumento e meio que transmite códigos semânticos aparece também com força no filme argentino, a oralidade é central em todos filmes de Martel. Se as relações causais são rarefeitas em *A Mulher sem Cabeça*, pode-se notar que Preminger já havia testado um intenso teor de ambiguidade em *Bunny Lake Desapareceu*. Ao invés de suprimir totalmente a presença de *Bunny Lake* no início do filme, Preminger insere um sem número de pistas (falsas ?) que evocam a presença da criança, nos deixando em dúvida sobre sua própria existência.

Dessa modo, torna-se interessante a aproximação frente às conclusões de dois recentes livros que tem como objeto central o conceito de *mise-en-scène*. Jacques Aumont (2008, p. 176) fala sobre dois filmes que estavam em cartaz na época de conclusão do livro "O Cinema e a Encenação": *A Menina de Ouro* de Clint Eastwood e *O Intruso* de Claire

Denis. O faz para, basicamente confrontar duas formas distintas de *mise-en-scène*, Eastwood sendo a encarnação do classicismo estilístico americano e Denis "cineasta do fluxo". Se pergunta justamente, "será o fim da *mise-en-scène* " ? (AUMONT, 2008, p. 179)

Citando Aumont, na conclusão de seu livro "A mise en scène no cinema - do clássico ao cinema de fluxo" (2013, p. 205), Oliveira Jr diz que mesmo os filmes expoentes de uma estética do fluxo, ou oriundos de uma acepção mais clássica de *mise-en-scène*, não trata-se de findar o conceito. Jr arrisca a afirmar que "a *mise-en-scène* é a ordem necessária para se contemplar o caos" (2013, p. 207). Porém diz que não se trata de definir o conceito, mas de propor uma ideia que incite novas ideias. Jr se pergunta por exemplo: "para haver *mise-en-scène* é preciso que haja ordem se contrapondo ao caos? ou pode haver *mise-en-scène* que simplesmente adote a entropia como sua medida?" (2013, p. 207).

A análise dos filmes realizadas aqui, com atenção voltada ao som, mostrou uma série de estratégias distintas de acesso à *mise-en-scène*. No que compete o cinema contemporâneo, nosso esforço foi de identificar a presença de *mise-en-scène*, porém com estatuto distinto. Indo mais na direção de um reencantamento do mundo (a partir de filmes "clássicos" como os de Lang e Preminger), na investigação de brechas deixadas em aberto, caminhos possíveis e saídas sugeridas.

O som coloca-se dessa forma como uma interessante e potente via de acesso à *mise-en-scène*, que após concluídos nossos estudos, pretendemos afirmá-la, independentemente da época ou período histórico: seu uso é atemporal.

FILMOGRAFIA

- A Árvore da Vida* - Terrence Malick, Estados Unidos, 2011
- A Viagem do Balão Vermelho* - Hou Hsiao-Hsien, França-Taiwan, 2008
- A Greve* - Seguei Eiseinstein , URSS, 1925
- A Menina de Ouro* - Clint Eastwood, Estados Unidos, 2004
- A Menina Santa* - Lucrecia Martel, Argentina, 2004
- A Mulher Sem Cabeça* - Lucrecia Martel, Argentina, 2008
- A Noite dos Mortos Vivos* - George A. Romero, Estados Unidos 1968
- Bom Dia Tristeza* - Otto Preminger, Estados Unidos, 1958
- Bunny Lake Desapareceu* - Otto Preminger, Reino Unido, 1965
- Elefante*, Gus Van Sant - Estados Unidos, 2003
- Êxodos* - Otto Preminger, Estados Unidos, 1960
- Kapò: Uma História do Holocausto* - Gillo Pontecorvo, Itália-França-Iugoslávia, 1960
- La Hora de Los Hornos* - Octavio Getino e Fernando Solanas, Argentina, 1968
- La Libertad* - Lisandro Alonso, Argentina, 2001
- M, O Vampiro de Düsseldorf* - Fritz Lang, Alemanha, 1931
- Memoria del Saqueo* - Fernando Solanas, Argentina, 2004
- Mundo Grua* - Pablo Trapero, Argentina, 1999
- O Homem do Braço de Ouro* - Otto Preminger, Estados Unidos, 1955
- O Intruso* - Claire Denis, França, 2004
- O Pântano* - Lucrecia Martel, Argentina, 2001
- O Tigre de Bengala* - Fritz Lang, Alemanha, 1959
- Parque Macabro* - Herk Harvey, Estados Unidos, 1962
- Pizza, Bira, Faso* - Adrián Caetano e Bruno Stagnaro, Argentina, 1998
- Prazeres Desconhecidos* - Jia Zhang-Ke, China, 2002
- Psicose* - Alfred Hitchcock, Estados Unidos, 1960
- Rey Muerto* - Lucrecia Martel, Argentina, 1995
- Sepulcro Indiano* - Fritz Lang, Alemanha, 1959
- Sombra* - Philippe Grandrieux, França, 1999
- Um Corpo que Cai* - Alfred Hitchcock, Estados Unidos, 1958

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVAREZ, Mariano Gabriel. **"A Estereofonia Digital: uma abordagem sobre a técnica, o padrão e a linguagem sonora cinematográfica norte-americana no período de 1991 a 2001"**. São Paulo: USP, 2007 (dissertação de mestrado apresentada ao programa de Pós-graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes. inédita). disponível em < <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27153/tde-23072009-162042/pt-br.php>> acessado em 1/12/2015.

ALVES, Bernardo Marquez. **"Os estudos do som no cinema: Evolução Quantitativa, Tendências Temáticas e o Perfil da Pesquisa Brasileira Contemporânea sobre o Som Cinematográfico"**. São Paulo: USP, 2013 (dissertação de mestrado apresentada ao programa de Pós-graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes. inédita). Disponível em <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-19112013-154644/pt-br.php>> acessado em 10/01/2016

AUMONT, Jacques. **"O cinema e a encenação"**. Texto e Grafia. Lisboa, 2008.

BARRENHA, C. Natália. **"A experiência do cinema de Lucrecia Martel: resíduos do tempo e sons à beira da piscina"**. Alameda. São Paulo, 2013

BAZIN, André. **"O que é o cinema?"**. Cosac Naify. São Paulo, 2014.

BOUQUET, Stephane. **"Plan contre flux"**. In: **Cahiers du Cinéma**, n. 566, março de 2002. Paris: 2002, p. 46-47.

BRESSON, Robert. **"Notas sobre o cinematógrafo"**. Iluminuras. São Paulo, 2008.

CHION, Michel. **"A audiovisão: som e imagem no cinema"**. Lisboa. Texto & Grafia, 2011.

_____. **The Voice in Cinema**. Nova York. Columbia University Press, 1999.

_____. **Film, A Sound Art**. Nova York. Columbia Press University, 2009.

COSTA, Fernando Morais da. **"Silêncio, os sons dos rios, os sons das cidades: Los Muertos e Liverpool"**. Contemporânea (UFBA. Online). , v. 10, p. 147 - 157, 2012 .

_____. **"Sons urbanos e suas escutas através do cinema"**. E-compós. v.15, p. 1-14, 2012.

_____. **"Pode-se dizer que há algo como um hiper-realismo sonoro no cinema argentino?"**. Rio de Janeiro, Ciberlegenda. v.1, n.24, p. 84 - 90, 2011.

_____. **"O Som no Cinema Brasileiro"**. Rio de Janeiro. 7Letras, 2008.

CUNHA, Damyler. **"Cinema para os Ouvidos: pequenas subversões sonoras nos filmes de Lucrecia Martel"**. SERFATY, Jo; FARKAS, Guilherme (orgs). In **"Sonoridade Cinema"**. Catálogo da mostra realizada na Caixa Cultural no Rio de Janeiro entre os dias 3 e 15 de novembro de 2015.

_____. **"O Som e suas dimensões concretas e subjetivas nos filmes de Lucrecia Martel"**. São Paulo: USP, 2013 (dissertação de mestrado apresentada ao programa de Pós-graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes. inédita). Disponível em <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-12092013-154104/pt-br.php>> acessado em 20/11/2015.

EISENSTEIN, Sergei. **"Declaração sobre o futuro do cinema sonoro"**. In _____ . **"A Forma do Filme"**. Rio de Janeiro. Zahar Editora, 2002.

_____. **"Notas para uma história geral do cinema"**. Azougue Editorial. Rio de Janeiro, 2014.

EISNER, H. Lotte. **"M"**. NOGUEIRA, Calac; SCAVONE, JOICE; PAIXÃO, J. Gabriel. (orgs). In. **Fritz Lang: o horror está no horizonte**. Catálogo da mostra realizada no Centro Cultural Banco do Brasil; em São Paulo de 11 de julho a 24 de agosto de 2014; em Brasília de 24 de julho a 27 de agosto de 2014 e no Rio de Janeiro de 13 de agosto a 22 de setembro de 2014.

FELICE, Fabrício. **"Contra o talkismo: manifestações do Chaplin Club"**. In **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História - ANPUH - São Paulo**. julho, 2011. Disponível em <http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300695962_ARQUIVO_trabalho_FabricioFelice_XXVI_Simposio_Nacional_ANPUH.pdf> acessado em 10/02/2016.

FLÔRES, Virginia. **"O cinema: uma arte sonora"**. Annablume. São Paulo, 2013.

HAONI, Miguel. **"Entrevista com Luiz Carlos Oliveira Jr."**. In **Atalante**, Curitiba, 2015. Disponível em <<http://coletivoatalante.blogspot.com.br/2015/12/entrevista-com-luiz-carlos-oliveira.html>> , acessado em 12/04/2015.

JOYARD, Olivier. **"C'est quoi ce plan? (La suite)"**. In: **Cahiers du Cinéma** n. 580, junho de 2003. Paris: 2003 p. 26-27. Trad. de Ruy Gardnier.

LALANNE, Jean-Marc. **"C'est quoi ce plan?"**. In **Cahiers du Cinéma** n. 569, junho de 2002. Paris: p .26-27. Trad. de Ruy Gardnier.

LOURCELLES, Jacques, in "**Otto Preminger**", Paris, Éditions Seghers, 1965

MARTIN, Michel. "**A Linguagem Cinematográfica**". Editora Brasiliense. São Paulo, 2011.

MANZANO, Luiz Adelmo F. "**Som-imagem no cinema: a experiência alemã de Fritz Lang**". Perspectiva. São Paulo, 2003.

McELHANEY, Joe. "**O artista e o assassino: o cinema da mão de Fritz Lang**". NOGUEIRA, Calac; SCAVONE, JOICE; PAIXÃO, J. Gabriel. (orgs). In. **Fritz Lang: o horror está no horizonte**. Catálogo da mostra realizada no Centro Cultural Banco do Brasil; em São Paulo de 11 de julho a 24 de agosto

MOURLET, Michel. "**Trajectoria de Fritz Lang**". NOGUEIRA, Calac; SCAVONE, JOICE; PAIXÃO, J. Gabriel. (orgs). In. **Fritz Lang: o horror está no horizonte**. Catálogo da mostra realizada no Centro Cultural Banco do Brasil; em São Paulo de 11 de julho a 24 de agosto de 2014; em Brasília de 24 de julho a 27 de agosto de 2014 e no Rio de Janeiro de 13 de agosto a 22 de setembro de 2014.

_____. "**Sur un art ignoré**". in **Cahiers du Cinéma**. n. 98, 1959. Trad. por Luiz Carlos Oliveira Jr. Disponível em <http://arqueologiadocinema.blogspot.com.br/2009/05/sobre-uma-arte-ignorada_18.html> acessado em 10/10/2016.

NEVES, Calac Nogueira Salgado. "**O realismo no cinema de Eric Rohmer**". Niterói: UFF, 2011. (monografia apresentada ao curso de bacharelado em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense. inédita) disponível em <<http://www.rascunho.uff.br/ojs/index.php/rascunho/article/view/38>> acessado em 3/1/2015.

OLIVEIRA JR, Luiz Carlos. "**A mise en scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo**". Papyrus, Campinas, 2013.

_____. GARDNIER, Ruy; MONASSA, Tatiana; FURTADO, Filipe; RICARDO DE ALMEIDA, Paulo; GARCIA, Etevão, MARTINS, Guilherme. "**Cinema Contemporâneo em Debate: o drone cinema, as novas imagens e os novos comediantes**". In **Contracampo**. Rio de Janeiro. n. 78. debate realizado em 22/01/2006. disponível em <<http://www.contracampo.com.br/78/debatecinemacontemporaneo.htm>> acessado em 2/12/2015.

_____. "**Martel, Trapero e Alonso: o cinema argentino tipo exportação**". In NUÑEZ, Fabian, MIRANDA DO ROSARIO, Priscila (orgs). **Do novo ao novo cine argentino: birra, crise e poesia**. Catálogo da Mostra realizada no Centro Cultural Banco do Brasil: em São Paulo, de 19 de agosto a 6 de setembro de 2009; em Brasília, de 8 a 27 de setembro de 2009; e no Rio de Janeiro, de 15 de setembro a 4 de outubro de 2009.

_____. "Otto Preminger ou o que é a *mise en scène*?". In **Contracampo**, n. 92, 2008. Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/92/pgpreminger.htm>> acessado em 12/12/2015.

PUDOVKIN, V. J. "Assincronismo Como Princípio do filme sonoro". In WEISS, Elisabeth; BELTON, John (orgs). **Film Sound: Theory and Practice**. Nova York. Columbia University Press, 1985

RAMOS, Fernão. "A *mise-en-scène* realista: Renoir, Rivette e Michel Mourlet". SOUZA, Gustavo; CÂNEPA, Laura; DE BRAGANÇA, Maurício; CARREIRO, Rodrigo (orgs). In. "XIII Estudos de Cinema e Audiovisual - Volume 1". São Paulo. SOCINE, 2012

RIVETTE, Jacques. "A era dos *metteur en scène*". In DOS REIS, Francis Vogner; OLIVEIRA JR, Luiz Carlos (orgs). **Jacques Rivette: Já Não Somos Inocentes**. Catálogo da Mostra realizada no Centro Cultural Banco do Brasil; em São Paulo de 25 de junho a 15 de julho de 2013; no Rio de Janeiro de 3 a 21 de julho de 2013. Tradução de Lucia Monteiro.

_____. "Da *abjeção*". In DOS REIS, Francis Vogner; OLIVEIRA JR, Luiz Carlos (orgs). **Jacques Rivette: Já Não Somos Inocentes**. Catálogo da Mostra realizada no Centro Cultural Banco do Brasil; em São Paulo de 25 de junho a 15 de julho de 2013; no Rio de Janeiro de 3 a 21 de julho de 2013. Tradução de Lúcia Monteiro e Isabel Ramos Monteiro.

_____. "Cartas à Rossellini". In DOS REIS, Francis Vogner; OLIVEIRA JR, Luiz Carlos (orgs). **Jacques Rivette: Já Não Somos Inocentes**. Catálogo da Mostra realizada no Centro Cultural Banco do Brasil; em São Paulo de 25 de junho a 15 de julho de 2013; no Rio de Janeiro de 3 a 21 de julho de 2013. Tradução de Maria Chiaretti e Mateus Araújo.

_____. "Santa Cecília". In DOS REIS, Francis Vogner; OLIVEIRA JR, Luiz Carlos (orgs). **Jacques Rivette: Já Não Somos Inocentes**. Catálogo da Mostra realizada no Centro Cultural Banco do Brasil; em São Paulo de 25 de junho a 15 de julho de 2013; no Rio de Janeiro de 3 a 21 de julho de 2013. Tradução de Íris Araújo e Mateus Araújo.

ROHMER, Eric. "Suma de André Bazin". In **Cahiers du Cinéma**. Paris. n. 91. 1959 p. 36-45. Trad. de Fabian Nuñez.

_____. "Cinema: the art of space". NARBONI, Jean (org). in "The Taste for Beauty". Cambridge. Cambridge University Press, 1989.

SEBA, Alejandro. "Charla de Lucrecia Martel y Guido Beremblum para la Cátedra de Alejandro Seba - Sonido I en la UBA" (Universidad de Buenos

Aires). Transcrito por Juani Bousquet. Disponível em <www.sonidoanda.com.ar>, acessado em 3/01/2016.

VALENTE, Eduardo. **"Questão de paixão: entrevista com os editores da Contracampo, Ruy Gardnier e Luiz Carlos Oliveira Jr."** In **Cinética**. Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/entcontracampo1.htm>> acessado em 12/04/2015.

VIEIRA JR, Eryl. **"Texturas Sonoras de um Mundo em Imersão"**. SERFATY, Jo; FARKAS, Guilherme (orgs). In **"Sonoridade Cinema"**. Catálogo da mostra realizada na Caixa Cultural no Rio de Janeiro entre os dias 3 e 15 de novembro de 2015.

_____. **"Marcas de um Realismo Sensório no Cinema Contemporâneo"**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2012 (tese de doutorado apresentada ao programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação. inédita). Disponível em <http://www.pos.eco.ufrj.br/publicacoes/doutorado/teses_2012.html#3> acessado em 22/01/2016

XAVIER, Ismail. **"O olhar e a cena - Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues"**. Cosac Naify. São Paulo, 2003.