

RELAÇÕES DE PODER NO CONCEITO DE *MISE-EN-SCÈNE*: O CINEMA DOS IRMÃOS DARDENNE COMO FORMA DE RESISTÊNCIA

Alexandre Silva Guerreiro¹

Resumo: O conceito de *mise-en-scène* adquire, quando aplicado ao cinema, algumas dificuldades no que concerne à superação de suas raízes teatrais e às especificidades da encenação no cinema contemporâneo. Quando nos aprofundamos no estudo do conceito, fica evidente a criação de estratégias de poder que não estavam em sua origem e que são constantemente acionadas pela crítica na análise de narrativas audiovisuais. Fomentadas sobretudo pela crítica cinematográfica, mas também pelos seus beneficiários diretos, essas relações de poder podem ser notadas na atribuição do título de *metteur-en-scène* a determinados cineastas em detrimento de outros, observados os critérios subjetivos de quem julga e se coloca num lugar de poder ante a obra de arte. Este artigo propõe uma reflexão sobre as origens desse conceito e o seu específico cinematográfico, ao mesmo tempo em que evoca a obra dos irmãos Dardenne para relativização das instâncias de poder que o conceito carrega, ancorando a encenação na contemporaneidade. O posicionamento artístico-político da dupla de cineastas belgas implode uma noção de encenação calcada na hierarquização e na industrialização, ocupando um lugar de resistência ante o cinema hegemônico, englobando aqui tanto a crítica quanto a realização cinematográfica. Na primeira parte do artigo, examinamos as origens teatrais e teóricas da *mise-en-scène* e, num segundo momento, traçamos uma genealogia da encenação dardenneana, contribuindo para uma discussão sobre o conceito nos dias atuais.

Palavras-chave: Encenação; Poder; Cinema; Dardenne.

1. Viagem aos confins da *mise-en-scène*

Quando André Bazin, em 1957, escreve no *Cahiers du Cinema* um artigo² sobre *Noites de Cabíria*, de Federico Fellini, ele reproduz ao longo do texto um vício que muitos dos que refletem sobre cinema tendem a repetir, em maior ou menor escala. Mesmo que tenhamos a clareza de que o cinema é uma arte coletiva, o diretor continua a ocupar um lugar de centralidade, sendo atribuído a ele boa parte do efeito do filme. A propósito do desfecho do filme, diz Bazin: “Mas o supra-sumo desse traço de *mise-en-scène*, e o que me faz admirar a genialidade, é que o olhar de Cabíria passa várias vezes pela objetiva da câmera sem nunca parar” (1991, p.306). Gênio, autor, encenador, são conceitos que desfilam com vigor nas décadas de 50 e 60, atingindo o auge durante a *nouvelle vague*, mas que serão colocados em

¹ Doutor em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense. E-mail: alexandregruerreiro@hotmail.com

² Artigo originalmente publicado no *Cahiers du Cinema*, n.76, nov-1957 sob o título *Cabíria, ou a viagem aos confins do neo-realismo*. Citamos a coletânea brasileira de artigos de André Bazin, publicada em 1991 com o título *O Cinema, Ensaios*.

xeque posteriormente. Esses conceitos parecem se atraírem mutuamente e não é por acaso que genialidade e *mise-en-scène* aparecem lado a lado no artigo de Bazin.

Poderíamos supor que o tratamento dado a esses conceitos no artigo é datado e que os mesmos se transformaram com o tempo. No entanto, há mais permanências do que rupturas nas abordagens que se inclinam sobre o conceito de encenação, que colocamos aqui como elemento nuclear, em torno do qual giram os demais, como gênio e autor. Mesmo em obras contemporâneas, a relação entre esses conceitos é evocada constantemente. Jacques Aumont, na introdução de *O Cinema e a encenação*, se pergunta: “como é que pudemos hipostasiar a “encenação” a ponto de nela vermos a qualidade do autor, do poeta, do gênio - e como se pôde conciliar isso com uma estética, uma moral e até uma política da arte cinematográfica...” (2008, p.14). Neste artigo, buscamos refletir sobre o conceito de *mise-en-scène* ligado a relações de poder, tendo como estudo de caso a obra dardenneana, que rompe com o uso hierarquizante do termo na própria *práxis* cinematográfica.

O conceito de *mise-en-scène* nasce no teatro clássico francês, entre meados do século XIX e início do século XX, relacionado ao modo como a cena é elaborada no teatro no que diz respeito à iluminação, movimentação dos atores, concepção do figurino etc. Porém, o surgimento da figura do encenador como um centralizador das diversas escolhas que envolvem a elaboração de uma cena não elimina o fato de que desde os primórdios do teatro grego, a encenação ocorria. De certa forma, a encenação nasceu junto com o teatro.

Contudo, entre as duas correntes, uma que pensa o surgimento da encenação com o teatro e outra que considera sua existência apenas a partir do século XIX, o fato é que a encenação, considerada de uma maneira mais ampla, sempre existiu. Encenar é, por definição, colocar em cena. Sendo assim, ela é uma prática que nasce com a necessidade humana de criar através da imitação.

Colocada sempre em comparação ao teatro, mas rompendo com este menos do que deveria, os autores tendem a colocar em perspectiva a *mise-en-scène* teatral, ignorando nuances e a inexistência de um consenso sobre o que seja a *mise-en-scène*, mesmo no teatro. Portanto, para trabalhar com esse conceito, é preciso, e de modo inevitável, repensá-lo.

Michel Mourlet foi o primeiro teórico a tratar, de maneira mais sistemática, da questão da encenação no cinema. Isso se deve, em grande parte, ao seu artigo *Sur un art ignoré*, publicado em agosto de 1959 no *Cahiers du Cinéma*, mas também a diversos outros artigos, nos quais ele desenvolve e defende a centralidade da *mise-en-scène* no cinema. O livro *Sur un art ignore – La mise-en-scène comme langage*, reúne uma série de escritos publicados entre

1958 e 1964, não apenas no *Cahiers du Cinéma*, mas também em *L'Écran*, *La nouvelle revue française* e *Présence du Cinéma*, nos quais Mourlet demonstra a importância da *mise-en-scène*, tratando especificamente da encenação no cinema.

Tudo está na *mise-en-scène*.

A cortina se abre. A noite se faz na sala. Um retângulo de luz vibra neste momento diante de nós, logo invadido por gestos e sons. Estamos absorvidos por este espaço e tempo irrealis. Mais ou menos absorvidos. A energia misteriosa sustentada pela felicidade dos vários redemoinhos de luz e sombra e suas espumas de ruído é chamada de *mise-en-scène*. (MOURLET, 2008, 42-3, tradução nossa)

No artigo que, de certa forma, traduz-se como um manifesto estético do que, para Mourlet, é a *mise-en-scène* cinematográfica, podemos perceber a centralidade que o termo assume para o autor. Porém, temas como o realismo cinematográfico e a ideia de um evolucionismo vigoram no seu pensamento, e precisam ser devidamente equacionados. Por exemplo, Mourlet considera que o cinema mudo era apenas uma primeira etapa, um desabrochar do verdadeiro cinema, que teve início com o cinema sonoro, e julga os cineastas de acordo com a relação que estes estabelecem com a realidade e o modo como a representam através da *mise-en-scène*.

Oliveira Jr. (2013) nos lembra que Mourlet considera a arte da *mise-en-scène* como estando atrelada a uma determinada perspectiva do fazer cinematográfico, sendo a *mise-en-scène* atribuída a apenas um grupo de cineastas capazes de enriquecer a realidade através dessa arte. “Para Mourlet, achar o equilíbrio que configura a *mise-en-scène* implica rechaçar tanto a sobrecarga barroca e a estilização expressionista quanto o simples registro bruto do real” (OLIVEIRA JR., 2013, p.51), concepção que exclui tanto Rossellini quanto Hitchcock, por supostamente ocuparem esses extremos.

Os escritos de Mourlet sofrem de certo radicalismo, mas isso não diminui o fato de que foi ele o primeiro a pensar a *mise-en-scène* como um conceito central no cinema. A ideia de que a *mise-en-scène* reside no mistério que existe entre a realidade e o exagero da encenação é a essência do que Mourlet coloca. Ele condena o neorrealismo italiano com a mesma ênfase com que despreza cineastas que se utilizam de um estilo barroco, para denotar os extremos de uma maneira de se dirigir um filme. O que está em jogo, como aponta Oliveira Jr., é a manutenção da transparência. “Mourlet tem verdadeira ojeriza aos procedimentos de montagem intelectual ou de atrações, que rompem a lógica dramática da cena” (OLIVEIRA JR., 2013, p.59). O que está por trás desse pensamento é uma apologia à narrativa clássica, alijando do rol de eleitos, como Fritz Lang ou Otto Preminger, todos os

cinastas que ousam realizar seus filmes de maneira diferente. A *mise-en-scène*, para Mourlet, está no encontro entre o mundo e o artista, mas para que esse encontro ocorra satisfatoriamente, é preciso que o artista altere e reconstrua o mundo, e essa re-construção deve se dar sem enquadramentos insólitos ou movimentos de câmera gratuitos.

Inegavelmente, o pioneirismo de Mourlet ao discorrer sobre essa “arte ignorada” traz ao prosaetrio um termo outrora confinado ao teatro, mas há um direcionamento bastante radical, em sua concepção, do que seja a *mise-en-scène*, contribuindo definitivamente para a polissemia do termo. Ao excluir da arte da *mise-en-scène* todos os diretores que, segundo ele, erram na dosagem com que o artista altera o mundo, para mais ou para menos, Mourlet combate, também, a ideia de autor, que não aparece de maneira explícita em seus textos.

A *mise-en-scène* seguiu sendo tratada com certo radicalismo, a exemplo da ácida crítica de Jacques Rivette ao *travelling* de *Kapo*, (*Kapò*, de Gillo Pontecorvo, 1959). Num texto que compartilha o mesmo entusiasmo de Mourlet em relação ao conceito de *mise-en-scène*, mas não as mesmas premissas, Rivette condena o famoso *travelling* utilizado por Pontecorvo para mostrar o suicídio de uma personagem que se atira na cerca eletrificada. Sobre a questão moral do *travelling*, diz Rivette, ao citar Mourlet e Godard:

... nós citamos muito, a torto e a direito, e com frequência, uma frase de Mourlet: a moral é uma questão de *travellings* (ou a versão de Godard: os *travellings* são questão de moral); nós desejamos ver o ápice do formalismo, agora que a gente pode criticar os excessos “terroristas” (...). A respeito disso, veja, em *Kapò*, o plano no qual Riva se suicida ao se jogar contra a cerca eletrificada; o homem que decide, nesse momento, fazer um *travelling* para enquadrar o cadáver em contra-plongé, com o cuidado de manter a mão elevada com exatidão no ângulo de seu enquadramento final, esse homem merece somente o mais profundo desprezo.” (RIVETTE, 1961, p.54, tradução nossa, grifos no original)

O que está em jogo nesta famosa passagem do texto de Rivette, quando confrontada com as proposições de Mourlet sobre a *mise-en-scène*, é uma certa relativização do conceito, isto porque Rivette e Mourlet, em grande medida, não falam da mesma *mise-en-scène* já que entendem o conceito de maneira diversa, este, elaborando um pensamento que coloca a *mise-en-scène* no universo do formalismo; aquele, atrelando, inexoravelmente, o trabalho do *metteur en scène* às questões éticas e de leitura de mundo. Não se trata apenas de reproduzir o mundo sem os extremos de que nos fala Mourlet, mas de colocar no filme uma certa visão, o que faz com que Pontecorvo receba o desprezo de Rivette por conta do modo como ele escolheu mostrar o suicídio da personagem.

Certamente, se fôssemos cortar de suas críticas o exagero que Rivette e Mourlet condenam em alguns cineastas, pouco sobraria de seus textos. Mas essa rivalidade torna muito claro o dilema provocado pelo uso do termo que, ao ser importado do teatro para o cinema, silenciosamente trouxe sua natureza controversa e plural. No cinema, porém, há algo de elementar que deveria ser assumido de saída para minimizar as dissonâncias em torno desse conceito, e que se refere a um caráter mais pragmático da definição de *mise-en-scène*.

Em *A Arte do Cinema*, Bordwell e Thompson (2013) sustentam que o que é próprio da *mise-en-scène* é tudo o que aparece no plano, excluindo, portanto, a própria montagem como constituinte do termo. Atrelando-se à definição original, Bordwell e Thompson perdem de vista algo que constitui o cinema em sua essência, e que uma *mise-en-scène* cinematográfica deve considerar aquilo que é próprio do cinema, inclusive a montagem, como veremos em nossa análise da encenação dardenneana.

Em francês, originalmente, *mise-en-scène* (...) significa “pôr em cena”, uma palavra aplicada, a princípio, à prática de direção teatral. Os estudiosos do cinema, estendendo o termo para a direção cinematográfica, o utilizam para expressar o controle do diretor sobre o que aparece no quadro fílmico. Como seria o esperado, *mise-en-scène* inclui os aspectos do cinema que coincidem com a arte do teatro: cenário, iluminação, figurino e comportamento das personagens. (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p.205)

Essa concepção da *mise-en-scène* cinematográfica não apenas exclui algo que é próprio do cinema como, de maneira arbitrária, ignora também o que é próprio do teatro, e que está na origem do conceito de *Cena*. Ao analisarmos esse conceito, somos levados ao encontro de uma significação concreta. A *Cena*, do grego *skènè*, era, originalmente, uma construção atrás da área de atuação, do palco, e era utilizada para troca de máscaras e figurinos. Tendo surgido no século V a.C., a *skènè* ficava diante do público, e em geral, tratava-se de uma pequena construção de madeira, inicialmente temporária, tendo se tornado permanente com o passar do tempo. Aos poucos, o proscênio, do grego *proskénion*, ou espaço em frente da *skènè*, cresceu e tomou a proporção do que entendemos como sendo o palco de um teatro. Sendo assim, no teatro, *cena* passou a traduzir o espaço da atuação, a parte principal do palco, limitada pelo proscênio e pelos bastidores.

Por outro lado, a evolução do conceito de *Cena* afastou-se significativamente de uma definição atrelada à materialidade do palco para se tornar um conceito fundamental da dramaturgia, de uma forma geral. Sendo assim, a *cena*, notadamente no uso que se faz dentro do conceito de *mise-en-scène*, passou a equivaler à subdivisão da ação de uma peça. Essa divisão da ação não é mais simples no teatro do que no cinema, mas certamente há um

acréscimo de complexidade quando pensamos no cinema, tendo tanto a espacialidade quanto a temporalidade reconstruída, dificultando as definições mais imediatas que indicavam a cena vinculada a uma unidade espacial ou temporal concreta.

Ao apresentarem o verbete *cena* em *Dicionário Teórico e Crítico do Cinema*, Amount e Marie (2012) optam por uma subdivisão que aponta para a cena como espaço dramático, por um lado, e como unidade de ação, por outro, finalizando com o *cinema da cena*. Eles apontam as extensões sucessivas de sentido que levaram a uma evolução do conceito, que saiu de sua materialidade para designar o lugar imaginário onde se desenrola a ação. Assim, cena ganha uma importância conceitual que passa a ser central para a ideia de *mise-en-scène* que queremos defender.

Então, quando falamos em *mise-en-scène*, estamos nos referindo a, naturalmente, - seguindo uma definição mais pragmática que Oliveria Jr. busca em determinado momento vetar -, “levar alguma coisa para a cena, a fim de mostrá-la” (2013, p. 25). Sendo assim, essa definição mais objetiva parece se aproximar da cena em sua acepção mais antiga, a cena como um espaço físico no qual atores, figurinos, iluminação etc., serão “colocados” pelo encenador. Porém, ao prosseguirmos na separação entre a *mise-en-scène* do cinema e do teatro, encontramos alguns entraves. O primeiro e mais notório é o de considerar a cena enquanto unidade dramática como diferente da do teatro. Ao considerar esta diferença, Oliveira Jr. vincula a cena no cinema ao plano, tornando congruentes os conceitos de *mise-en-scène* e de *mise-en-cadre*.

A *mise en scène*, aqui, estaria inextricavelmente vinculada a seu núcleo nominal, a cena (...), não a cena do teatro, de onde ela decola, mas sua decupagem, ou seja, sua submissão à arte da duração e da variação dos pontos de vista. A cena cinematográfica se constrói pelo plano (ou soma de planos), que é sua unidade de composição...” (OLIVEIRA JR., 2013, p.29)

O dilema em torno do tratamento dado à cena faz emergir algumas incoerências. Ao mesmo tempo em que Oliveira Jr. recusa uma definição mais pragmática de “cena”, ao decantar a cena do teatro e a do cinema, faz parecer que aquela se define como o espaço físico, a cena em que transitam atores, usando figurinos, sob determinada iluminação, quando na verdade, mesmo no palco, a evolução do conceito de cena nos obriga a considerar que esta é, inevitavelmente, mais do que apenas o espaço físico em que uma trama se desenrola. No cinema, o plano não representa a cena, salvo em situações extremas em que uma unidade dramática é resolvida em apenas um disparar de câmera. O plano-sequência não pode ser

tomado como regra e é mesmo a exceção, o que nos faz considerar que a imensa maioria das cenas no cinema se resolve com uma multiplicidade de planos.

Dilemas à parte, o que nos parece mais grave é a insistência em hierarquizar a *mise-en-scène*, criando com ela uma instância de poder que permite supor até a inexistência da *mise-en-scène* quando a obra, sob determinado julgamento, não é satisfatória para alguém. Oliveira Jr. considera que

Praticar a *mise en scène* seria, então, explorar ao máximo todas as possibilidades (de um texto, de um ator, de um cenário, de uma luz, de uma paisagem natural... e das relações entre eles), para atingir um efeito espetacular máximo, em germe desde o começo, porém só revelado e sentido na passagem dos materiais de base à obra posta em cena. (OLIVEIRA JR., 2013, p.28)

A ideia de que seria possível explorar ao máximo ou realizar plenamente as possibilidades funciona como uma idealização da *mise-en-scène* que não convém ao seu uso no teatro ou no cinema. Antes de tudo, a *mise-en-scène* é uma prática e tal hierarquização apontada pelo autor só serve para recuperar a forma como o termo era aplicado nos anos 60. Sendo uma prática, é preciso considerar que qualquer pessoa que assuma a posição centralizadora do *metteur en scène*, executa a *mise en scène*. Defender separações nesse sentido contribui apenas para perpetuar as palavras de Bazin com as quais iniciamos este capítulo, evocando também os conceitos de gênio e autor. O fato é que a *mise-en-scène* atende tanto à materialidade da *scène* quanto ao conceito dramatúrgico de cena. Se a *mise-en-scène* é competente ou não, e quais os critérios serão estabelecidos para considerar essa competência, é outra história. Na prática da *mise-en-scène*, aquele que assume o lugar de centralizador de decisões diante da realização de uma obra audiovisual é, de maneira inevitável e independente de qualquer hierarquia ou relação de poder, um encenador.

Uma das principais críticas que podemos fazer à concepção de encenação eligida nos anos 50 é a respeito da exclusão da montagem, que até então ocupava lugar central na teoria do cinema. Muitos teóricos colocam a montagem em quarentena para definir *mise-en-scène* como algo mais radicalmente ligado ao quadro, a tudo o que entra e sai do quadro e, em última instância, ao plano como unidade mínima da encenação, desconsiderando que a montagem e a relação entre planos é algo intrínseco à encenação, e reiterando Aumont quando este afirma: “se, no teatro, encenar é pôr numa cena, no cinema, tudo reporta ao quadro” (2008, p.84). Porém, no cinema, assim como no teatro, a cena é definida como unidade dramática e, no caso do cinema, a cena se dá constantemente através de uma coleção de

planos. A montagem, ao contrário do que é frequentemente indicado pelos teóricos da *mise-en-scène*, não pode ser deixada de fora.

Ao longo da história do cinema, a montagem foi sempre considerada, chegando mesmo a ser supervalorizada antes da ascensão do conceito de *mise-en-scène*. Quando teóricos como Bazin e Mourlet discorrem sobre a montagem, fica clara uma ruptura em relação a esses dois modelos, e lentamente, a relação entre planos perde seu lugar de centralidade em prol do que Bazin chama de montagem interdita. Ao discorrer sobre a montagem interdita, Bazin estabelece uma lei para a manutenção da unidade do espaço. “O que deve ser respeitado é a unidade espacial do acontecimento no momento em que sua ruptura transformaria a realidade em sua mera representação imaginária.” (1991, p.62)

A montagem interdita de Bazin, portanto, não se aplica à montagem de uma maneira geral, mas a certas situações que devem ser percebidas pelo *metteur en scène*. “Não se trata, de modo algum, entretanto, de retornar obrigatoriamente ao plano-sequência, nem de renunciar aos recursos expressivos e às eventuais facilidades da mudança de planos.” (BAZIN, 1991, p.62). Aumont lembra que, também para Mourlet, a montagem deve ser interdita, e de uma maneira mais radical do que para Bazin, “porque não se trata apenas de ontologia (...), mas de pragmática.” (AUMONT, 2008, p.83)

Se, para Bazin, o plano-sequência e a profundidade de campo estão atrelados ao realismo cinematográfico, a montagem interdita se aplica a determinadas situações em que a interação de dois objetos só se realiza quando ambos estão em quadro. Na verdade, se uma determinada situação deve ser resolvida em um ou mais planos, ou se uma cena inteira será realizada num plano-sequência, cabe ao *metteur en scène* escolher, de acordo com sua proposta estética e de linguagem do filme.

Sendo assim, fica patente que a montagem é, também, uma questão própria da *mise-en-scène*. O plano-sequência, ao prescindir da montagem, não a torna menos relevante. Em sua ausência, a montagem também corresponde a uma questão de estilo do cineasta. Bordwell, em seu estudo sobre o estilo cinematográfico, aponta:

No sentido mais estrito, considero o estilo um uso sistemático e significativo de técnicas da mídia cinema em um filme. Essas técnicas são classificadas em domínios amplos: *mise-en-scène* (...), enquadramento, foco, controle de valores cromáticos e outros aspectos da cinematografia, da edição e do som. O estilo, minimamente, é a textura das imagens e dos sons do filme, o resultado de escolhas feitas pelo(s) cineasta(s) em circunstâncias históricas específicas. (BORDWELL, 2013, p.17)

Mesmo, como já apontamos antes, separando a *mise-en-scène* da montagem, ou ainda do som, Bordwell atribui ao cineasta o estilo como sendo decorrente de escolhas. Extraímos dessa ideia, então, a base para nossa proposição da *mise-en-scène* cinematográfica. Trata-se de escolhas feitas por um ou mais artistas que dotam o filme de um sistema complexo que irá ao encontro de outro sistema complexo presente no interior de cada espectador.

O primeiro passo para superar a definição de *mise-en-scène* que vimos até aqui é questionar a proposta por Bordwell. Não é possível separar a montagem, ou o som, da definição de encenação, ou entender *mise-en-scène* como sinônimo de *mise-en-cadre*. A cena no cinema, enquanto unidade dramática, não se confunde com o plano. Ao mesmo tempo, a *mise-en-scène* em cada uma dessas formas de expressão artística precisa levar em consideração a especificidade de cada mídia, e a montagem, sendo um dos pilares do cinema, não pode ser excluída, até porque das escolhas do *metteur en scène* no que concerne à montagem decorrerão, junto com os demais elementos que compõem o filme, as características de uma obra.

Se herdamos o conceito de *mise-en-scène* do teatro, talvez a solução para manusear esse conceito com mais precisão seja ser fiel não aos fundamentos do teatro, como quer Bordwell ao excluir a montagem da encenação cinematográfica, mas ao fato de que o *metteur en scène* nasce como um centralizador, aquele que concebe o espetáculo a partir de suas escolhas pessoais e da sua visão de mundo.

2. Breve genealogia da encenação dardenneana

Com o intuito de aplicarmos alguns dos elementos referentes a *mise-en-scène* sobre os quais discorremos acima, aproximamo-nos da obra dos irmãos Dardenne, marcada pela negação da hierarquização da equipe e do elenco. Ao se manterem dentro de uma *práxis* cinematográfica contra-hegemônica, os Dardenne reafirmam o lugar de encenadores alheios às relações de poder tão fortemente estabelecidas pelos autores tradicionais da *mise-en-scène*.

Os cineastas belgas Jean-Pierre e Luc Dardenne construíram uma das obras mais sólidas do cinema contemporâneo. Desde *A Promessa*, de 1996, que marca uma virada em sua filmografia, passando por *Rosetta* e *A Criança*, ambos vencedores da Palma de Ouro no Festival de Cannes, os filmes dos irmãos Dardenne são terreno fértil para uma reflexão sobre encenação. Aqui, vale registrar a fundamental contribuição de Luc Dardenne através de seus livros *Au dos de nos images I e II*, uma espécie de diário com anotações que demonstram de maneira inequívoca a construção da encenação dos filmes dos irmãos Dardenne. Através de

anotações, pensamentos, registros, Luc Dardenne deixa claro o processo, as incertezas, os desejos durante a realização de seus filmes.

A opção quase radical pela ausência de sons não-diegéticos, o respeito absoluto pela estrutura cronológica, fazendo quase coincidir os conceitos de fábula e *syshet*, o uso de atores alheios ao *starsystem*, a câmera na mão acompanhando as personagens como uma segunda pele, a simplicidade na ambientação sonora e imagética dos filmes, esses e outros elementos são formadores da encenação dardenneana.

Se, em sua tradução mais básica, encenar é colocar em cena, é a partir do método criado pelos irmãos Dardenne no *set* que nasce essa interação entre a câmera e os atores; nada se dá ao acaso, e confundir certa flexibilidade a que os irmãos se permitem com algo próximo da crônica ou do documentário está na origem de uma leitura questionável de sua obra. Sobre o método de trabalho criado pelos Dardenne, Hawker (2009) afirma que:

O método dos irmãos é a combinação de uma preparação diligente com uma deliberada flexibilidade. Eles compartilham as tarefas entre si, e depois de uma vida inteira trabalhando juntos, eles parecem estar em absoluta sintonia. Eles ensaiam bastante, antes e durante a filmagem. (HAWKER, 2009, p.113, tradução nossa)

Assim como a cena inicial de *Rosetta* demonstra as escolhas dos Dardenne como *metteurs en scène*, a cena na casa do personagem Riquet dá pistas sobre a opção pela câmera instável em alguns momentos, optando-se por certa estabilidade da imagem em outro. Cardullo (2009) discorre sobre o contraste da fotografia nesta cena particular em relação ao resto do filme.

Para indicar uma relativa normalidade conquistada por Rosetta, o filme dos Dardennes mostra esta cena no apartamento de Riquet num estático e calmo longo plano, em plano médio. A maior parte do resto de *Rosetta*, por contraste, é fotografada com uma câmera na mão que permanece desorientada perto da protagonista enquanto ela circula... (CARDULLO, 2009, p.41, tradução nossa)

Segundo os próprios Dardenne, além de ensaiarem em excesso antes do período das filmagens, eles têm por hábito ensaiar também durante cada dia de filmagem, sendo uma característica de seu método ensaiar, primeiro, a movimentação dos atores para, apenas depois, tomar a decisão final sobre onde estará a câmera e qual será sua movimentação. Sendo assim, resta claro que a interrupção da câmera que avança com o objetivo de enquadrar a pasta nas mãos de Olivier, na cena inicial de *O Filho*, mas que não chega a cumprir esse objetivo na medida em que Olivier é solicitado na marcenaria, passando a acompanhá-lo em rápido movimento, consolida-se como uma estratégia, uma marca recorrente dos irmãos

Dardenne em seus filmes, e sem dúvida, um dos responsáveis para algumas afirmações de que a câmera apenas registra, ou movimenta-se ao acaso. Por trás de uma suposta espontaneidade da fotografia está um controle rigoroso do quadro e dos movimentos de câmera. Os irmãos Dardenne deixam pouco ao acaso.

Baixos orçamentos e simplicidade em todos os setores da realização do filme. Uma simplicidade, podemos dizer, relativa, pois não há nada de simples na escritura de um roteiro ou na direção e produção de uma obra audiovisual que resultem em filmes como *Rosetta* ou *A Criança*. *Metteurs en scène*, criadores de um universo particular, os irmãos Dardenne ocupam o lugar de encenadores alheios a uma perspectiva romântica do criador genial. Longe disso, é a partir de uma cotidiana reflexão dos efeitos que objetivam com seus filmes e de um universo de recursos dramáticos e de linguagem que eles colocam em cena a sua visão de mundo.

Ao analisarmos a montagem e a fotografia nos filmes dos Dardenne, encontramos, num primeiro momento, uma tendência a repetir o mesmo tipo de tratamento para ambas. A fotografia de todos os filmes é marcada pela câmera na mão, mesmo em momentos nos quais os cineastas poderiam optar pelo uso de um tripé, dada a ausência de movimentação dos atores dentro do quadro. Se nos momentos em que a câmera acompanha as personagens, a câmera na mão parece ser a escolha obrigatória para se ter a sensação de uma “segunda pele”, aproximando o público das jornadas individuais das personagens, a fotografia não cumpre essa função em outras cenas em que a opção pela câmera na mão permanece. É o que vemos em *Rosetta*, na cena na casa de Riquet. Mesmo sem a necessidade da câmera na mão, por não haver deslocamento de câmera ou de personagens que justifique esta opção, a câmera na mão se mantém e funciona como uma espécie de fundamento da encenação dardenneana.

Os irmãos Dardenne utilizam a montagem com o máximo de parcimônia, sem optar pela decupagem no interior das cenas, salvo quando há algum impedimento na continuidade do plano que justifique o corte. Vale salientar a absoluta ausência de flashback ou flashforward em seus filmes, o que já está dado pelo roteiro. Nenhum insert, nenhum “maneirismo” na narrativa, como diriam os próprios Dardenne. Isso, por si só, já indica o desejo de não manipular excessivamente a narrativa através da montagem. Mas, ainda que minimizada, a montagem está lá, e é interessante notar de que forma ela contribui para a encenação dardenneana.

A opção de evitar o corte nos momentos mais dramáticos é uma constante, fazendo valer a máxima bazineana da montagem interdita. E, além disso, o uso do plano longo na

encenação dardenneana é um dos fundamentos desse cinema e, certamente, munição para a leitura do cinema dos irmãos Dardenne pela chave do realismo social. Existe, na teoria do cinema, uma longa tradição que atribui ao plano longo e à interdição da montagem a base da transparência e do realismo. O próprio conceito de montagem interdita, de Bazin, remete a isso, como se algo se perdesse na opção pelo corte. Consideramos, então, que a opção pelo plano longo e o uso parcimonioso da montagem são inseparáveis e provocadores de uma determinada leitura, ainda que tenhamos apontado o uso do corte no cinema dos irmãos Dardenne como uma escolha não só possível como constante em diversas situações. Sobre o uso do plano longo, Aumont diz:

O plano longo, na escola crítica de que falo, de Bazin a Mourlet, foi tendencialmente considerado mais transparente, mais ajustado ao ideal de realismo expressivo, de encenação como aparecimento transparente da evidência, do que qualquer montagem. (AUMONT, 2008, p.104)

É importante considerar que existe uma crença na teoria do cinema sobre a continuidade dramática dada pela ausência de corte, como se ela fosse mais “real” do que aquela para a qual o corte contribui, como se não houvesse uma escolha por trás do uso do corte num momento, e da ausência do mesmo em outro, como os interiores das cenas nos carros na encenação dardenneana mostram tão bem. Os personagens permanecem em seus assentos, a encenação opta ora pelo uso do corte, ora pela continuidade do plano, não por acaso, mas para acentuar um determinado momento de tensão, e ao que parece, é apenas nele que a montagem torna-se interdita nesses filmes.

Em *Rosetta*, a cena final, a tentativa frustrada de suicídio, leva exatos 12 minutos e 52 segundos, mas raramente se referem a ela como sendo um plano-sequência. O mesmo se dá em diversas cenas, nas quais os irmãos Dardenne optam por utilizarem apenas 1 plano. Isso ocorre em *O Silêncio de Lorna*, na cena em que Lorna vai à farmácia comprar remédio para Claudy e, também, na cena em que Lorna leva Claudy para a emergência do hospital; em *A Promessa*, quando Igor leva Assita e seu bebê ao hospital, é novamente em um único plano que a situação é encenada. No entanto, essa encenação não corresponde ao que se estabeleceu pelo senso comum como um plano-sequência, no qual algum virtuosismo precisa existir para que o plano seja considerado como tal. No cinema dos irmãos Dardenne, o maneirismo não tem lugar, como também não tem o virtuosismo da fotografia. A encenação dardenneana segue, ainda que sem radicalismos, o que estabelece Luc Dardenne em seu diário: baixo orçamento, atores desconhecidos, mas não resta dúvida de que a ausência de maneirismo evocada por Dardenne acaba por se constituir numa determinada maneira de encenar.

No mais, entre tantos tratamentos que o conceito de *mise-en-scène* recebe, é sintomático dos desencontros acerca da importância da encenação algo apontado por Oliveira Jr.: “Alain Bergala, a propósito de Kiarostami, afirma que o dispositivo livra o cineasta do “fardo” da mise en scène...” (OLIVEIRA JR., 2013, p.138). Longe de ser um fardo, a encenação é algo fundamental a ser considerado quando pensamos o cinema.

O método revelado pelos irmãos Dardenne, que primeiro definem a movimentação dos atores, lançando mão intensamente dos ensaios, para então encaixar a câmera, permite que a encenação evoque uma sensação de naturalidade, já que a câmera é inserida de modo orgânico no *set*. Tudo é, porém, extremamente planejado, a simplicidade criada a partir de uma encenação meticulosa.

Como sabemos, tanto para se estabelecer o uso ordinário da câmera na mão, considerando o deslocamento dos atores, muitas vezes andando, ou mesmo correndo pelas ruas, subindo e descendo de ônibus, quanto para a construção da ambiência sonora, sem sons não-diegéticos, nada se dá de maneira simples e os ensaios e o planejamento são constantes. Mais uma vez, a simplicidade é construída pela encenação, atravessada pelas premissas que os Dardenne estabeleceram para seus filmes.

Por trás da encenação dardenneana, nos escritos de Luc Dardenne, nos filmes que ele realizou com Jean-Pierre desde que decidiram escrever o roteiro de *A Promessa*, o que encontramos é mais do que o trabalho de dois talentosos cineastas. É uma visão de mundo que interfere diretamente em sua *mise-en-scène*, a partir do relacionamento que eles estabelecem no set, na forma como tratam atores e equipe, na negação ao sistema capitalista de produção de filmes, na recusa de orçamentos maiores, ou de uma maior estrutura de produção, o que nos leva além do que o conceito de *mise-en-scène* poderia chegar.

A inegável visão humanitária de seus filmes é um desdobramento do modo como eles apreendem a realidade. É a leitura de um mundo que se manifesta, uma leitura crítica aos excessos do capital, à marginalização dos desfavorecidos, à desumanização das pessoas. A questão colocada pelos irmãos Dardenne ecoa com força no mundo atual: “como ser humano num mundo desumano?”. Com postura ética diante do mundo, eles mesmos respondem através de seus filmes, deixando qualquer possibilidade de hierarquização de fora.

As relações de poder que encharcam o conceito de *mise-en-scène* foram, como vimos, uma consequência da postura de alguns autores que, ao importarem o conceito para o cinema, criaram estratégias de validação de alguns cineastas em detrimento de outros e ignoraram os principais traços que o conceito trazia em sua origem. O cinema dardenneano, com sua força

temática e a concepção humana de seus autores, coloca essas relações de poder em xeque, abrindo a possibilidade de uma releitura do conceito. Naturalmente, os irmãos Dardenne não estão sós, e os demais cineastas que reverberam uma dimensão ética em seus trabalhos contribuem, como forma de resistência, para a revisão do que se convencionou chamar de *mise-en-scène* cinematográfica

Bibliografia

- AUMONT, Jacques. O Cinema e a encenação. Lisboa: Texto&Grafia, 2008.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. Dicionário teórico e crítico do cinema. São Paulo: Papirus, 2012.
- BAZIN, André. O Cinema: ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BORDWELL, David. Sobre a história do estilo cinematográfico. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. A Arte do cinema - uma introdução. São Paulo: Editora da Unicamp, 2013.
- CARDULLO, Bert. Committed cinema: the films of Jean Pierre and Luc Dardenne – essays and interviews. Inglaterra: Cambridge, 2009.
- DARDENNE, Luc. Au dos de nos images. Paris: Seuil, 2005.
- _____. Au dos de nos images II. Paris: Seuil, 2015.
- HAWKER, Phillipa. The Brothers believe in tough love. In: CARDULLO, Bert. Committed cinema: the films of Jean Pierre and Luc Dardenne – essays and interviews. Inglaterra: Cambridge, 2009.
- MARTINEAU, Maureen. Mettre en scène selon Brecht. Jeu: revue de théâtre, n.43, 1987, p.111-114. Disponível em <http://id.erudit.org/iderudit/27258ac> Acesso em 23 jan 17.
- MORGAN, Janice. The social realismo f body language in Rosetta. The French Review, v.7, n.3, 2004.
- MOURLET, Michel. Sur un art ignore: La mise en scène comme langage. Ramsay, 2008.
- OLIVEIRA JR. Luiz Carlos. A Mise en scène no cinema: Do clássico ao cinema de fluxo. Campinas: Papirus, 2013.
- RIVETTE, Jacques. De l'abjection. Cahiers du Cinéma. n.120, junho de 1961.