

ENCENAÇÕES E JOGOS DE CENA:  
FORMAS DE DISSOLUÇÃO DO PERSONAGEM E OUTRAS  
FORMAS DE ENCENAÇÃO NO CINEMA CONTEMPORÂNEO

Marcela Amaral<sup>1</sup>

**Resumo:** Este artigo visa apresentar uma breve discussão sobre a *mise-en-scène* no cinema contemporâneo, a partir de noções relevantes como a criação do personagem no filme narrativo, sua composição, a abordagem da câmera e a construção da cena através do posicionamento e movimentação de atores e do uso da montagem. Apoiando-nos no conceito de “dissolução do personagem”, proposto pelo teatrólogo Patrice Pavis (2000), nos três diferentes gêneros da ficção — o romance, o teatro e o cinema —, e intentando um diálogo deste com as noções sobre a *mise-en-scène* no cinema, defendidas pelos teóricos Jacques Aumont e David Bordwell, e secundariamente com outros autores; busca-se identificar e discutir os efeitos de uma possível desdramatização no cinema, e de um conseqüentemente afastamento da tradição da *mise-en-scène* — dispositivo de origem teatral, que se consolidou no cinema como modelo de representação e considerado por muitos autores como a arte deste meio.

**Palavras-chave:** *mise-en-scène*, drama, cinema contemporâneo, cinema clássico, encenação

**Email:** brmarcela@yahoo.com.br

É possível encontrar no cerne do pensamento teórico sobre o cinema atual, algumas discussões que percebem a inoperância em que pode cair, a tentativa de classificar como “cinema contemporâneo”, ou “cinema pós-moderno” os filmes produzidos a partir dos anos 90 — data para a qual apontam diversos autores na atualidade, entre os quais, citamos Fernando Mascarello e Mauro Baptista (2008) —, como uma tentativa de abranger dentro de uma classificação de conjunto, um número incontável de expressões fílmicas, tão diversas e distintas entre si, como as formas como são produzidas. A idéia de um cinema contemporâneo — a implicação da unidade neste caso — não chega a dar conta de qualificar ou agrupar essas expressões dentro de um gênero, escola, movimento, ou outros alinhamentos artísticos de forma precisa. Como bem aponta Jacques Aumont (2008), o conceito de contemporaneidade nas artes acaba por se referir apenas a um momento temporal atual, no qual transformações ocorrem em diversos âmbitos — social, cultural, tecnológico,

---

<sup>1</sup> Universidade Federal Fluminense.

entre outros —, afetando diretamente as artes representativas, e o cinema mais particularmente.

Já a noção de pós-modernismo cinematográfico se relacionaria à descendência do moderno desta arte, e, ao mesmo tempo, de negação, ou combate aos princípios deste. Se ligaria ainda a rupturas tanto com a expressão moderna, como a radicalização da ruptura com o modelo tradicional, o clássico. No entanto, como é possível vislumbrar no cinema atual, diversas expressões mantêm ainda uma forte influência clássica, particularmente no caráter narrativo e na encenação.

Assim, o conceito de um “cinema pós-moderno” não alcançaria termos para identificar o conjunto de expressões fílmica a que se refere na contemporaneidade. Alguns autores buscam escapar dessa “armadilha” através de reflexões que tentam perceber o cinema através de conceitos artísticos próprios e não próprios a esse meio. As noções de narratividade e expressão estética entram em xeque nas atuais articulações teóricas atuais, que tentam compreender, entre outros elementos, como esse cinema opera sua estrutura cênica; ou seja, o campo dramático da encenação, que abrange diversos elementos, desde o personagem, à iluminação, formando o conjunto dramático antes consolidado como a *mise-en-scène*.

Assim, dentro das múltiplas facetas do cinema contemporâneo, podemos nos deparar com formas novas (ou renovadas) de concepção dramática. No âmbito tecnológico, por exemplo, o uso do digital na composição de atmosferas, de efeitos visuais e sonoros, e particularmente na criação de personagens (em termos físicos), tornou-se um verdadeiro nicho na indústria comercial cinematográfica, especialmente desta localizada em Hollywood. As obras baseadas nesses efeitos revelam muitas vezes o uso de técnicas e estratégias de origem muito anterior ao momento em que vivemos, datando mesmo do início do próprio cinema, como no caso da montagem. Contudo, ainda que essas técnicas sejam exploradas na atualidade a partir de outras estratégias narrativas e dramáticas, particularmente ao se associarem ao incremento da tecnologia de base digital; o cinema narrativo ainda busca majoritariamente atingir um objetivo que o norteia desde épocas iniciais, o de

gerar grande atrativo realístico. Todavia, ainda que sob a base desse “real”, mantém-se a crença fundada no primeiro cinema, segundo a qual, o fantástico, a máquina e o mágico podem exercer grande fascínio sobre o espectador e fornecer um bom espetáculo, quase palpável, pelo qual o público pagaria para assistir (Costa 2005).

Dessa forma, o que se pode perceber no cinema atual é uma dupla caracterização, segundo a qual, por um lado, a aplicação de técnicas na construção visual e sonora da ficção aponta para uma tendência não só de reforço à impressão de realidade, perpetuada no cinema; e por outro lado, ela alavanca a produção de formas expressivas que rompem, ainda que não inteiramente, com estruturas dramáticas tradicionais de construção fílmica. Segundo Jacques Aumont (2006), a noção de cena seria uma dessas formas introduzida no cinema em seu primeiro período, através da *mise-en-scène*. A consolidação da *mise-en-scène* como forma de expressão fílmica que se consolida no cinema clássico, baseia-se na orquestração do conjunto formado por personagens, cenários, objetos de cena, iluminação, figurino, entre outros elementos, com intuito de erigir uma expressão dramática e narrativa unitária. É essa forma tradicional de expressão fílmica que entra em xeque na contemporaneidade. Como identificam autores como René Prédal (2008), o cinema contemporâneo se apresenta através de múltiplas vertentes de representação, que fogem ao enquadramento tradicional em gêneros e que não buscam necessariamente a construção de narrativas dramaticamente determinadas.

Para Jacques Aumont (2006), essas expressões sugerem a possibilidade de estarmos frente a um “terceiro cinema” na atualidade, estabelecido posteriormente ao que o autor denomina “segundo cinema”, inaugurado no pós 1ª Guerra, e que representou boa parte do cinema sonoro, ao longo de sua vertente clássica. Por sua vez, o segundo cinema teria sucedido o primeiro cinema, período inicial deste meio, nas duas primeiras décadas, quando algumas formas de expressão que se tornaram próprias do cinema, foram desenvolvidas.

A relevância do conceito de “ordenação” de cinemas como definido por Aumont está primeiramente na identificação de diferentes formas fílmicas que

transitam entre expressões pouco calcadas na narratividade, como no primeiro cinema, quando o projeto narrativo ainda não estava consolidado; e formas plenamente narrativas, como apresenta o segundo cinema. Entre esses cinemas, houve ainda o desenvolvimento da noção de fotogenia (Aumont 2008) como um artístico próprio do cinema, uma qualidade baseada nas possibilidades “puras” do dispositivo.

Um outro ponto de grande importância na conceituação do autor, reside na forma como Aumont aponta a emergência do terceiro cinema, na chegada do moderno, que promove rupturas com o cinema tradicional, abrigado pelo segundo cinema, representado majoritariamente pelo clássico. Sob esse viés, o terceiro cinema torna-se “herdeiro” tanto das rupturas, como das continuidades promovidas por esses dois polos, o moderno e clássico, principalmente no tocante à narratividade e ao cênico (o conjunto representativo).

Assim, o que se percebe da proposta do autor quando ele instala essa “linha histórica” do cinema, é a sucessão de expressões desse meio; ou seja, como esses cinemas se organizam em termos expressivos, em torno da sua imagem e narrativa. Como analisa Aumont, o cinema contemporâneo, com o terceiro cinema, incorpora, por um lado, uma exacerbação do cinema moderno, e, por outro, uma continuidade de valores clássicos de representatividade. Torna-se assim fundamental para compreensão do contemporâneo, buscar-se o entendimento do que representou tanto o cinema clássico, como o cinema moderno, dentro do que o autor chama de segundo cinema.

Como aponta Aumont, o segundo cinema é a canonização e triunfo de um cinema narrativo baseado em um realismo naturalista e causal. Em sua máxima expressão está o cinema clássico sonoro, concentrado, segundo David Bordwell (1999), entre as décadas de 40 e 60, e que se define por uma estrutura onde, de acordo com o autor, o personagem é o elemento causal central — ou seja, onde se originam, ou recaem todos os conflitos principais da narrativa. Além do personagem, os objetos de cena, o figurino, a iluminação, a movimentação de câmera e todos os demais elementos cênicos eram compostos dentro de um quadro bem definido dramaticamente, em obediência à causalidade narrativa, que era ainda reforçada pela montagem. A unidade

mais singular deste cinema é o plano, que se submete a necessidades narrativas e dramáticas de composição, contribuindo assim para a unidade maior, a cena.

Princípios clássicos da representação: coerência, perfeita legibilidade das causas e conseqüências, verossimilhança dos comportamentos e até — principio nunca reivindicado, mas sempre acarinhado pelo cinema americano — representatividade das personagens (Aumont 2006, 179).

Essa estrutura, como observa Patrice Pavis (1999), que centraliza o personagem em um cenário dramático, encontra-se tanto na literatura, como no teatro em suas formas tradicionais, e se apoia no que Pavis chama de “efeito de personagem”<sup>2</sup>, ou seja, na “ilusão antropomórfica que nos faz crer que o personagem se encarna em uma pessoa, que nós podemos encontrá-lo e que ele está presente em nossa realidade” (idem, 143). É a partir dessa noção que o cinema clássico constrói sua cena, em torno de um personagem “sólido”, definido psicologicamente e orientado por objetivos claros. Todos os outros elementos cênicos são inseridos a partir das necessidades que a narrativa da ação deste personagem determinam.

A linguagem fílmica encontraria assim, uma forma institucionalizada na estrutura clássica, baseada em dois pilares fundamentais: a narrativa causal e a representação dramática, de base realista, incorporadas pela *mise-en-scène*. A encenação nesse estilo era fortemente calcada na composição do quadro, elemento do qual, realizadores como Alfred Hitchcock, Howard Hawks e Fritz Lang, faziam uso magistral. Em *Janela indiscreta* (1954), Hitchcock constrói uma sequência de imagens que revelam um quadro composto com forte intuito causal, que identifica rapidamente o personagem de James Stewart, L. B. Jeffreys, fotógrafo esportivo, e sua atual condição, com a perna imobilizada após um acidente de trabalho, o que é um elemento crucial para o desenvolvimento da trama.

Neste cinema, o personagem, como bem identifica Pavis sobre o naturalismo dessa expressão, vive a “transparência da enunciação” (Pavis 1999,

---

<sup>2</sup> No original “d’effets de personnage”.

153; tradução nossa), pois o ator proclama suas falas, porém travestido e praticamente indissociável do personagem, sem ofender a diegese que ali se estabelece como “real” — sem olhar para a câmera, por exemplo. Como completa o autor, “estamos ainda na ordem da representação” (idem, 152; tradução nossa).

“Os atores devem escorregar discretamente para dentro de seus papéis, entregar a fábula clara, observar as regras de tensão dramática, os meios discretos — olhares, atitudes, silêncios e palavras — não devem fazer obstáculo ao discurso fílmico ou à dramaturgia/*mise-en-scène*, que são eles [os meios discretos] obrigados de não surpreender por sua complexidade ou excentricidade.” (Pavis 1999, 153; tradução nossa)

Essa estrutura clássica tornou-se dominante no cinema, perdurando como tal até o início dos anos 60, quando da chegada dos cinemas modernos. O cinema moderno vem, inicialmente, apresentar-se como uma ruptura a essa forma representativa, principalmente no tocante à estrutura narrativa, retomando muitos elementos já fundados nas vanguardas que surgiram anteriormente. Se tomamos como exemplo um dos mais evidentes movimentos desse cinema, a *Nouvelle Vague*, que é identificada em filmes que datam já do fim dos anos 50, podemos perceber uma constante preocupação com o questionamento e a desconstrução da representatividade tradicional, através de recursos como a montagem assíncrona, a câmera não obediente a regras de estilo e a própria narrativa com ausência de causalidades. Contudo, como apontam diversos autores, entre os quais o próprio Aumont (2006) e René Prédal (2008), o cinema moderno terminaria, ao mesmo tempo, por afirmar, de diversas outras maneiras, a forma clássica de representatividade, valorizando algumas formas narrativas, bem como a forma dramática de representação baseada na composição da imagem cênica.

O cinema moderno é certamente mais vasto do que o citamos rapidamente aqui, apresentando grande diversificação de expressões. Todavia, o que parece importante pinçar do painel legado pelo cinema moderno, e que

também desperta o interesse de Aumont, é justamente este “embate” entre as formas representativas que ele institui. Por um lado, diversas realizações trazem fortes evidências de uma representação dramática, como vemos em filmes como *Ascenseur pour l'échafaud* (Louis Malle, 1958), ou *Les quatre cents coups* (François Truffaut, 1959); ou ainda, *Le mépris* (Jean-Luc Godard, 1963). Por outro lado, filmes como *À bout de souffle* (Jean-Luc Godard, 1960), *Jules et Jim* (François Truffaut, 1962); ou ainda, escapando à *Nouvelle Vague*, as realizações de Jacques Tati, como *Play Time* (1967), traziam desconstruções da lógica linear tempo-espacial, e de outros aspectos que formavam a base da representatividade do cinema tradicional.

Essa desconstrução, como dissemos, era feita principalmente através do jogo com a imagem, produzida a partir de câmeras que não eram mais forçosamente presas a uma causalidade narrativa. O imprevisto, o subjetivo e o sensorial entram em cena no cinema moderno. Como analisa Jean-Claude Bernardet (1994), esse cinema não retratava mais necessariamente o personagem definido claramente por seus objetivos e ações, mas por situações e emoções íntimas, que a câmera e a montagem urgiam em buscar. A composição das imagens neste cinema, busca suscitar não só a ação seguinte, mas, muitas vezes o estado psicológico em que um ou mais personagens estão imersos. A encenação moderna deixa espaço para novas relações dentro da imagem, que não necessariamente narrativas, representativas, ou mesmo verossimilhantes.

Ainda assim, no cinema moderno, assim como no clássico, a *mise-en-scène* é tratada como elemento central de enunciação, de composição e de significação — e vista por alguns como “arte máxima do cinema e do diretor” (Aumont 2006, 139) — ainda que com diferentes propósitos de significação. Ou seja, falamos de um cinema que ainda se baseia no dramático e no narrativo como pilares fundamentais para a realização fílmica; contudo trazem à tona diferentes perspectivas sobre a representatividade fílmica. O cinema moderno traz em si, rupturas com essa mesma estrutura que o sustenta, tornando-se o prenúncio de tendências que o cinema contemporâneo iria esgarçar.

## O terceiro Cinema

É interessante introduzirmos aqui a visão do teórico Jacques Rancière (2009), sobre a questão dos regimes estéticos da arte, que nos ajudará a elucidar algumas questões relativas à configuração expressiva do cinema contemporâneo. A rápida leitura que fizemos sobre os dois primeiros períodos do cinema, como identificados por Jacques Aumont, nos permite lançar uma aproximação das formas representativas nesses cinemas, com as noções de regime expressivo e regime representativo, teorizados por Rancière.

De acordo com o teórico francês, ao compreendermos as expressões artísticas através de um regime das artes em geral, e não uma história das artes, poderemos enxergar processos de “ruptura ou antecipação que se operam no interior desse regime” (Rancière 1999, 27). Na tradição ocidental, Rancière reconhece três regimes que se impõem, e podem ser identificados como formas expressivas em oposição entre si: o ético, a quem se opõe o poético, ou representativo; e o estético, oposto ao anterior. O regime ético identificaria a antiguidade das artes; o poético, ou representativo, estaria mais comumente alinhado às expressões clássicas; e o estético, se ligaria à modernidade artística.

O que observamos entre o primeiro e segundo cinemas é o estabelecimento e a consolidação do regime representativo nesta arte; ou seja, de uma expressão baseada na *mimesis*, na representatividade dramática. Esta expressão, herdada do teatro, desenvolveu-se plenamente no cinema, através de códigos próprios, apontando para uma narratividade plena. Dessa forma, o cinema desse início de século, ao contrário dos movimentos artísticos que envolvem a pintura, a música e o próprio teatro no ocidente, na chamada “modernidade estética das artes” (Rancière 1999) não apresenta uma recusa ao regime representativo, mas, ao contrário, o incorpora como forma dominante de representação. Se em suas primeiras décadas, o cinema apresentou uma “oscilação” entre a verve narrativa e o filme não-narrativo, inicialmente em maior número, ao fim deste primeiro período, o cinema afirmava-se como sólida e majoritariamente representativo, dentro das rígidas regras do drama e da encenação.

Contudo, com o cinema moderno, instala-se uma ferida profunda neste modelo tradicional, que não será fechada, mesmo após a crise que se abate sobre o próprio cinema moderno. Com a chegada da pós-modernidade artística, o cinema irá alargar essa recusa ao tradicional, promovendo uma cena mais livre das amarras dramáticas e narrativas do clássico, identificando-se mais fortemente com uma expressão menos mimética e menos objetiva na construção da trama, erigindo formas mais subjetivas e “sensoriais” de cinema. O cinema moderno torna-se esse momento de mudança de regimes artísticos que identificam as expressões fílmicas. Ou seja, é do choque entre o clássico e o moderno, ambos habitantes do cinema sonoro, que irá nascer a crise necessária para que anos mais tarde se fale em um outro cinema, um cinema contemporâneo.

A narrativa clássica não é esquecida ou abandonada, mas as rachaduras em suas paredes, arrombadas pela pós-modernidade, vão sendo preenchidas por um cinema que fala do cotidiano, do tempo e de distâncias que se apresentam em sua percepção subjetiva, e não mais da objetividade representativa disso. O cinema contemporâneo concretiza a expressão fílmica onde o personagem se mistura à paisagem, aos elementos da imagem. O cinema contemporâneo solidifica conceitos que o cinema moderno desperta e passa a romper com o representativo, para apresentar formas de natureza mais expressiva.

O cinema contemporâneo se apresenta assim como um “estilhaçamento” do cinema moderno, ao expor ainda mais a dúbia relação deste com o clássico. Explorando tanto as evidentes rupturas entre esses modelos, quanto, ao mesmo tempo, apostando na continuidade de padrões representativos de ambos os estilos, o cinema contemporâneo, segundo Fernando Mascarello (2006), reproduz novas convenções de dramaticidade e narratividade, a partir de novas (ou reinventadas) possibilidades de manipulação do dispositivo fílmico, que, fora das regras clássicas, passam a reproduzir tendências culturais, econômicas

e artísticas diversas, que influenciam esse meio, apara além de antigas premissas econômicas, representacionais e nacionais (locais)<sup>3</sup>.

Voltando-nos mais uma vez à análise de Jacques Aumont (2006), à configuração do cinema na contemporaneidade, a que o autor denomina “terceiro cinema”, podemos entender por esta noção, um conjunto fílmico cujo projeto estético apresenta continuidades e discontinuidades com o regime representativo. Apontando para o “fim” da tradição da *mise-en-scène* como resultado mais radical da ruptura com a representatividade clássica, Aumont abre caminho para a compreensão do cinema atual como um campo onde o representativo e o expressivo colidem. Podemos ainda encontrar interessantes pontos de tangência desse pensamento com as visões de Patrice Pavis (1999) sobre o pós-representacional, e a de Hans-Thies Lehmann (2007), no conceito de pós-dramático nas artes.

Se falamos no cinema de um fim da encenação, forçosamente estaremos tocando em uma questão de desdramatização, como um processo que Pavis identifica presente também na literatura e no teatro contemporâneos. Essas expressões da arte que rompem com o drama, Pavis identifica como pós-representacionais. Para o autor, isso se dá de maneira mais evidente nesses meios, através da dissolução do personagem dramático, dissolução esta que “é

---

<sup>3</sup> Como apontam Fernando Mascarello e Mauro Baptista (2008), a insurgência na contemporaneidade, em nível mundial, de cinematografias antes inexpressivas, ou inexistentes, como o cinema iraniano, o turco, ou o cinema de Hong Kong; a revitalização de cinemas como o espanhol, o argentino, o brasileiro e mesmo o Hollywoodiano; ou ainda, a multiplicação de produções de múltiplas nacionalidades, o chamado cinema transnacional, representados por filmes como *Diários de motocicleta* (Walter Salles, 2004) e *Do outro lado* (Fatih Akin, 2007), evidenciam uma reconfiguração nas estruturas de produção fílmicas, que envolve desde modificações nas políticas nacionais de cinema, desenvolvimento tecnológico, que permite um mais amplo acesso a dispositivos de imagem e som; até mudanças em nível sócio-econômico-cultural, ou seja, como aponta Mascarello, a própria noção de globalização. Essa noção de transnacionalidade, ainda com base em Mascarello e Baptista (2008) deriva do conceito trabalhado por Denilson Lopes, que designa mais do que uma expressão cinematográfica, mas a tendência ao surgimento de produções fílmicas na contemporaneidade, onde a estrutura de produção é constituída de recursos econômicos e técnicos de países e culturas diversas, como é o caso do filme *Diários de motocicleta*, que reconta um período na vida de Che Guevara antes de entrar para movimentos revolucionários, em uma coprodução entre Brasil, França, Estados Unidos, Chile, Peru, Argentina, Alemanha e Reino Unido. Mas a transnacionalidade também pode ser entendida como a tendência vista em filmes que tratem de temáticas transfronteiriças e transculturais, como é o caso do filme *Do outro lado*, realização de diretor turco-alemão, que trata da estória de uma jovem revolucionária turca que vai em busca da mãe na Alemanha, onde se envolve com uma estudante alemã. Contudo a revolucionária é forçada a voltar à Turquia, onde é presa.

tanto do personagem, do autor-enunciador, quanto do texto dramático” (Pavis 1999, 152)<sup>4</sup>, ou seja, da própria narrativa fílmica, teatral ou literária.

[Os casos de pós-representatividade] revelam a transformação de um trinômio de atribuições bem estabelecidas, em um monômio que mistura e reestrutura as categorias tradicionais. A nova combinatória associa corporalidade, enunciação e discurso, um trinômio que se aplica igualmente ao teatro ou ao cinema pós-representacional (Pavis 1999, 151)<sup>5</sup>.

A dissolução do personagem na obra pós-representacional é marcada, segundo o autor, pela indissociabilidade entre o personagem e o próprio discurso fílmico, ou seja, a linguagem — planos, enquadramentos, movimentações de câmera e demais elementos —, que se concretiza a partir da visão do realizador na cena fílmica — isto é, no conjunto dos elementos de linguagem. No cinema tradicional o personagem é achatado por um espaço que se sugere profundo, restrito por linhas laterais e, geralmente, ideologicamente determinado. No cinema contemporâneo, vemos tendências que não resguardam mais este espaço para o personagem.

Em outros casos, em formas menos motivadas pela narrativa, e cada vez mais pelo efeito estético, como no caso do uso dos efeitos especiais ou da chamada “montagem de choques”, como a define Jacques Aumont (2006), que percebe que este cinema produz-se assim mais sensações que sentidos. Gera-se assim a forte impressão de uma imagem não restringida pelos limites tradicionais do plano clássico. O plano contemporâneo retrata corpos, linhas e cores, muitas vezes sem distinção, que parecem se estender para além dos limites formais do quadro. Como Pavis completa, sobre a desdramatização no

---

<sup>4</sup> Pavis utiliza o termo “texto dramático” (texte dramatique) que traduzimos aqui diretamente, no entanto o termo literatura dramática possa ser mais adequado no intuito de não confundir o leitor com as diversas noções que o termo texto carrega consigo (o de discurso, enunciado, significados, conjunto de palavras etc). No original: “La dissolution est autant celle du personnage, de l’acteur-énonciateur que du texte dramatique”, tradução nossa.

<sup>5</sup> No original: “Ils révèlent la transformation d’un trinôme aux attributions bien établies en un monôme qui mélange et restructure les catégories traditionnelles. La nouvelle combinatoire associe *corporalité*, *énonciation* et *discours*, un trinôme que s’applique également au théâtre ou au cinéma post-représentationnel”, tradução nossa, grifos do autor.

nível do texto dramático, “não se pode mais se chegar a representar o que isso seria — se seria para visualizá-lo/imaginá-lo ou para delegá-lo/substituí-lo” (Pavis 1999, 152-53)<sup>6</sup>.

O corpo falante não se distingue do personagem, reduzido a um sujeito enunciador, nem do texto disperso sobre actantes indefinidos. Corpos, sujeitos, discurso não apresentam mais uma fronteira nem uma identidade própria. O corpo não tem limites claros. Ele não se resume mais a uma pessoa: a origem do sujeito não é mais retraçável (Pavis 1999, 152)<sup>7</sup>.

Pavis enxerga o pós-representacional como uma faceta contemporânea da arte representativa, que atinge o romance, o teatro e o cinema, os três havendo passado por diferentes regimes anteriormente, como o clássico e o moderno. Podemos enxergar um ponto de coincidência entre o conceito Paviniano e a noção da oposição entre regimes artísticos sustentada pelo pensamento de Jacques Rancière. A dissolução do personagem, e do próprio texto dramático no cinema atual, se dá em favor de uma forma mais ligada ao campo do expressivo do que ao representativo. Neste espaço, as fronteiras dos códigos dramáticos se mostram abaladas, permitindo a emergência de outras formas de expressão. Ainda dentro desta mesma perspectiva, encontramos a visão de Jaques Aumont (2006), para quem a ruptura com o representativo no cinema significou uma sensível diminuição do suporte “*mise-en-scénico*” na elaboração da expressão fílmica do terceiro cinema, ou seja, da base representativa dramática.

E é em Hans-Thies Lehmann onde podemos encontrar um entendimento mais claro sobre a desdramatização nas artes contemporâneas. O conceito de

---

<sup>6</sup> No original: “La dissolution est autant celle du personnage, de l’acteur-énonciateur que du texte dramatique. On ne parvient plus à représenter quoi que ce soit — que ce soit pour le visualiser/imaginer ou pour déléguer/remplacer”, tradução nossa.

<sup>7</sup> No original: “Le corps parlant ne se distingue pas du personnage, réduit à un sujet énonçant, ni du texte dispersé sur des actants indéfinis. Corps, sujet, discours ne présentent plus de frontière ni d’identité propre. Le corps n’a plus de limites nets, il n’est réduit pas à une personne: l’origine du sujet n’est plus retraçable”, tradução nossa.

pós-dramático traduz uma tendência de recusa ao drama, que pressuporia a interação conjunta entre personagens, a partir da qual a “relação estabelecida (...) é essencial para o entendimento da realidade” (Lehmann 2003, 10). Contudo, com a dissolução dramática do personagem e do próprio texto fílmico, concretiza-se a expressão desdramatizada. Neste cinema, a *mise-en-scène* seria a obra, ou produto final, e não a razão, ou objeto do processo artístico, como se dava anteriormente tanto no cinema clássico, como no moderno. Segundo Lehmann, o pós-dramático é uma condição nascida na modernidade, que remete ao conceito de dramático, mas vem deslocar esse modelo tradicional, a partir de propostas expressivas que estariam “para além da representação — o que por certo não significa simplesmente desprovido de representação, mas não dominado por sua lógica” (Lehmann 2007, 58).

Ainda de acordo com o autor, o pós-dramático se refere a um “ponto de encontro das artes” (idem, 48), onde vivenciamos expressões que buscam experimentações com a música, a dança e outras formas artísticas que o distanciam da necessidade dramática. Lehmann se refere mais particularmente ao teatro; contudo o cinema também adquire essa múltipla expressão, como vemos em filmes como *2046* (2004), de Wong Kar-wai. Além disso, ambos os meios se tornam, como aponta Lehmann, artes auto-referentes, buscando uma expressão não mais impregnada pelo drama, mas calcada em seus signos próprios.

Citando o teatro, o autor analisa essa questão da seguinte forma:

O teatro se reduplica, cita seu próprio discurso. A referência ao real só ocorre como “enunciação” indireta: somente quando há um desvio de rota em relação aos meandros internos dos signos teatrais, à sua qualidade radicalmente auto-referente. A problematização da “realidade” como realidade de signos teatrais se torna uma metáfora para o esvaziamento das figuras de linguagem, que se dobram sobre si mesmas (Lehmann 2007, 91).

Lehmann sustenta ainda que, na modernidade do teatro, diversos autores passaram a se distanciar de elementos fundamentais ao drama, que se inserem em três instâncias principais: o tempo, o espaço e as pessoas (ao que podemos entender como os personagens em sua caracterização psicológica). Na instância do espaço, ou onde se passam a ação e a estória contada, e onde se movimentam os corpos, passam a ser destituídos da modelagem tradicional, frontal, e realística do palco dramático.

A instância do personagem nesta tendência, segundo Lehmann, é afetada pelo distanciamento dos conceitos de caráter, de figuras dramáticas e o de psicologia dos indivíduos. Este conceito se completa com o pensamento de Patrice Pavis, para quem, no clássico fílmico, assim como no teatro dramático tradicional, o personagem era geralmente descrito ou apresentado de forma distinta, e guiado por objetivos definidos. Seus estados psicológicos eram expressos de forma clara e determinados pelas relações intersubjetivas, motivadas pela causalidade do enredo.

Pavis aponta como o momento pós-representacional nas artes, aquele no qual o personagem é colocado em um plano de não identidade psicológica, tornando-o apenas portador de um corpo que é preenchido de discursos exteriores a ele, relacionados a narradores desconhecidos. Ou seja, o teórico fala de um “efeito de desconstrução” que é identificado nas artes representativas na pós-modernidade, a partir de diversos “esquemas”, como na promoção da união “natural” entre o personagem e o ator — onde um bom exemplo seria o personagem Sr. Chow, de *2046*, interpretado por Tony Leung em mais de um filme deste realizador, mantendo uma continuidade de sua história pessoal. Além disso, os personagens de *2046* falam a língua natural que os atores que os interpretam falam.

Outra forma de desconstrução se dá entre o personagem e o texto — no caso, Pavis se refere ao texto visual do cinema, quando o personagem que se funde (ou confunde) com a imagem, com o plano, algo também recorrente no filme de Wong Kar-wai. Encontramos ainda neste cinema noção de um personagem que se aproxima mais do corpo que ele representa na imagem, do

que como propriamente um sujeito psicologicamente definido — o que vemos à exaustão em filmes *blockbuster* como *Hulk* (Ang Lee, 2003).

Dentro do quadro particular do cinema e de seus códigos, Jacques Aumont analisa um importante processo que ele identifica como recorrente fonte de desdramatização na contemporaneidade: o uso da montagem, como dispositivo que fragmenta o personagem — em partes do corpo, em movimentações específicas etc. —, e que promove ainda, o choque, ou a ruptura com a continuidade espaço-temporal onde habita e que constitui o personagem clássico. Em Lehmann encontramos uma reflexão aprofundada sobre o tempo na arte pós-dramática, que passa a ser visto como tema, elemento desconfigurado de sua função dramática, a da progressão temporal. Para o autor, a unidade temporal que a arte representativa tradicional impunha, “se esfacelou”. Assim, quando vemos o uso da câmera lenta em filmes como *Menina de ouro* (Clint Eastwood, 2004), que alonga o acidente quase fatal de Maggie, a boxeadora, dentro de uma expectativa coerente dramática e narrativamente, o tempo não entra em evidência. No entanto, nos *falsos raccords* godardianos de *O demônio das onze horas* (Jean-Luc Godard, 1965), ou ainda, na inconstância temporal de *2046*, estamos de frente para um cinema que questiona o tempo e o evidencia como objeto/tema.

Ou seja, o tempo sempre foi uma coisa importante para o teatro, mas, com essa autonomia dos elementos, virou uma categoria com existência própria que pode ser dramatizada de forma própria e não dentro da unidade que ela costumava constituir no drama (Lehmann 2003, 10).

A partir desse quadro, podemos perceber uma grande proximidade entre as noções da arte pós-dramática, ou pós-representacional, como a relação que traçam com o modelo tradicional que lhes precede; ou ainda, na questão de deslocamento das instâncias dramáticas, e também na noção de auto-referência aos mecanismos da arte. O conceito de pós-representacional é assim um conceito muito abrangente, que compreende expressões que buscam a dissolução, ou o rompimento com estruturas fundamentais ao drama. Podemos

assim utilizar o conceito em aplicação ao cinema contemporâneo, que apresenta em diversas de suas características, qualidades pós-dramáticas. Ou seja, o pós-representacional implica uma problematização da representação em seus moldes tradicionais dramáticos, gerando expressões distintas dentro do cinema atual. A esse conjunto distinto chamamos de cinema contemporâneo, ainda que esta denominação não traduza a sua imensa diversidade expressiva.

Dentro desse conjunto, a hipótese que se lança é a da necessidade de um novo entendimento sobre a configuração deste cinema para além de formas e classificações que se aplicavam ao cinema tradicional. Ao falar de regimes artísticos e separar os campos da representatividade e da expressividade, Jacques Rancière abre espaço para a compreensão das múltiplas expressões do cinema contemporâneo; e a partir disso, a noção de “terceiro cinema”, como Jacques Aumont a levanta, bem como os importantes conceitos de pós-representacionalidade, e pós-dramático nas artes, que Hans-Thies Lehmann e Patrice Pavis, respectivamente, discutem, podem ser pistas no sentido de para lançarmos um olhar mais adequado a essa múltipla expressividade do cinema na contemporaneidade.

## BIBLIOGRAFIA

- Aumont, Jacques, et al. 1994. *A estética do filme*. São Paulo: Papyrus.
- Aumont, Jacques. 2002. *A imagem*. Campinas: Papyrus.
- Aumont, Jacques, dir. 2000. *La mise en scène*. Bruxelas: De Boek Université.
- Aumont, Jacques. 2006. *O cinema e a encenação*. Lisboa: Edições Texto & Grafia.
- Aumont, Jacques. 2004. *O olho interminável*. São Paulo: Cosac Naify.
- Aumont, Jacques. 2007. *Moderno? Porque o cinema se tornou a mais singular das artes*. São Paulo: Papyrus.
- Baptista, Mauro e Fernando Mascarello. 2008. *Cinema mundial contemporâneo*. Campinas: Papyrus Editora.
- Bordwell, David. 2008. *Figuras traçadas na luz: A encenação no cinema*. Campinas: Papyrus Editora.
- Bordwell, David. 1985. *Narration in fiction film*. Madison: University of Wisconsin.

- Borwell, David. 1999. *On the history of film style*. Cambridge: Harvard University Press.
- Costa, Flávia C. 1995. *O Primeiro Cinema: Espetáculo, narração e domesticação*. São Paulo: Editora Página Aberta.
- Hamus-Vallée, Réjane. 2004. *Les effets spéciaux*. Paris: Cahiers du cinéma.
- Lehmann, Hans-Thies. 2007. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify.
- Mascarello, Fernando, org. 2006. *História do cinema mundial*. São Paulo: Papirus.
- Pavis, Patrice. 2000. "Le personnage romanesque, théâtral et filmique." In *Vers une théorie de la pratique théâtrale: voix et images de la scène*. Lille: Septentrion.
- Ramos, Fernão Pessoa. 2005. *Teoria Contemporânea do cinema*. 2 vols. São Paulo: Editora Senac São Paulo.
- Prédal, René. 2007. *Esthétique de la mise en scène*. Paris: Cerf-Corlet.
- Rancière, Jacques. 2009. *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34.
- Szondi, Peter. 2001. *Teoria do drama moderno: 1880-1950*. São Paulo: Cosac e Naify.

**Marcela Amaral** é graduada em Cinema, pela Universidade Federal Fluminense, no Brasil e mestre pela mesma instituição, com pesquisa focada na área de direção, e tendo atuado como professora nesta mesma instituição por quatro anos, ministrando aulas sobre os temas de edição, montagem, efeitos especiais, realização fílmica e direção cinematográfica. Suas pesquisas se concentram nas áreas de *mise-en-scène*, cinema contemporâneo e direção cinematográfica. É ainda diretora, assistente de direção, editora e produtora, atuando em cinema e televisão. Atua ainda Assistente de Direção e Editora, trabalhando em cinema e televisão.