

# PLANIFICAÇÃO E *MISE-EN-SCÈNE*: O *CLOSE* COMO RECURSO DE DESDRAMATIZAÇÃO

Bertrand Lira<sup>1</sup>

**Resumo:** Discutiremos neste texto o uso do *close* com um propósito inverso ao usual em *O Filho de Saul* (László Nemes, 2015), cuja narrativa emprega de forma predominante o plano fechado, o que, teoricamente, hiperdramatizaria a encenação. Não obstante, o *close* é usado neste filme com o propósito de negar ao espectador ações fortes da trama e arrefecer o drama.

**Palavras-chave:** cinematografia; *mise-en-scène*; *close*; desdramatização; encenação.

**Contacto:** bertrandlira@hotmail.com

A planificação é uma etapa imprescindível à *mise-en-scène* no cinema, que se completa com outros procedimentos originários do teatro, tais como deslocamentos, olhares, falas, cenário e figurinos dos atores em cena. Como sublinha Aumont (2011, 59, grifo do autor), “uma encenação *de cinema* se define, inseparavelmente, pelo ponto de vista adotado sobre a ação e pela própria acção.” Este ponto de vista é a posição da câmara no ato de registro da cena, fazendo do espaço, do tempo e do acaso o tripé de sustentação da *mise-en-scène*. A combinação de planificação (decupagem) e a orquestração dos atores em cena (encenação), suas atitudes diante da câmara, faz da *mise-en-scène* o veículo da narrativa (Bordwell 2008). Diretores como Mizoguchi e Angelopoulos, ainda segundo Bordwell, optaram, nos seus esquemas usuais de *mise-en-scène*, por posicionar a câmara de forma distanciada da ação, utilizando planos abertos buscando “desdramatizar” a ação, isto é, arrefecer o drama na cena. O oposto a esse procedimento seria representar a ação num primeiro plano (*close*), explicitando sentimentos e emoções dos personagens, o que “hiperdramatizaria” o conteúdo da narrativa.

Pretendemos discutir aqui o uso do *close* com um propósito inverso ao usual em *O Filho de Saul* (László Nemes 2015), cuja narrativa emprega de forma predominante o plano fechado, o que, teoricamente, hiperdramatizaria a encenação.

---

<sup>1</sup> Prof. Dr. do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFPB-Brasil.

Lira, Bertrand. 2017. “Planificação e *mise-en-scène*: o *close* como recurso de desdramatização”. In *Atas do VII Encontro Anual da AIM*, editado por Ana Balona de Oliveira, Catarina Maia e Madalena Oliveira, 75-84. Lisboa: AIM. ISBN 978-989-98215-8-3

No entanto, o *close* tem aqui o propósito de negar ao espectador ações fortes da trama. Estas ações muitas vezes não estão no campo, acontecendo fora dele, e quando estão no campo são ofuscadas pelo enquadramento fechado num personagem (majoritariamente no protagonista), que ocupa grande parte do plano, e pela ausência de profundidade de campo nas demais áreas do quadro.

No cinema clássico hollywoodiano, a partir dos anos 1960, Bordwell observa uma prática disseminada de planos aproximados de rostos porque, segundo o autor, “A montagem fundada na lógica da continuidade foi reestruturada quanto à escala de planos e dinamizadas, e o drama foi concentrado nos rostos – particularmente olhos e bocas. (...) Não é de estranhar que, para a maioria dos manuais de interpretação, o que importa na representação são a voz e o rosto” (2008, 51). O que percebemos em *O Filho de Saul*, ao longo de seus 107 minutos de duração, não é o uso do *close* com sua função habitual de revelar o drama do personagem inscrito em suas expressões faciais. Isso acontece em raros momentos do filme, como veremos mais adiante. A focalização aproximada no protagonista tem outros propósitos.

Veremos que *O Filho de Saul* utiliza o primeiro plano em quase toda a extensão de sua narrativa, com a câmera colada em Saul (Géza Röhrig) cujo “ponto de vista” nos leva a imergir no universo medonho, caótico e nefasto apresentado pela narrativa. Jullier (2015, 73) aponta no cinema várias acepções do termo “ponto de vista” que abrangem cinco campos distintos. Aqui, utilizaremos a acepção de ponto de vista “a partir do qual, se se trata de imagens narrativas, a história é contada (o que a narratologia trata sob a designação de ‘focalização’)” (Jullier 2015, 73). É através do ponto de vista de Saul que a história é narrada e o que vemos e ouvimos é o que Saul testemunha.

### ***Mise-en-scène*: encenação e planificação**

Para os fins da presente análise, propomos aqui amarrar o conceito de *mise-en-scène* da forma que a compreendemos e passaremos a utilizar ao longo dessa abordagem. O que apreciamos num filme acabado é o resultado de uma série procedimentos e escolhas durante um complexo processo que envolve todo um trabalho de profissionais especializados, a partir da escrita do roteiro, filmagem, montagem e finalização. Termo emprestado do teatro, a *mise-en-scène*, nesse campo, diz respeito à “colocação em cena”, isto é, o papel primordial do encenador teatral, a partir de um texto escrito ou adaptado para o meio. “Para isso, faz-se então apelo a

atores cuja tarefa será fazer reviver, *ao vivo* (aqui e agora), diante dos espectadores, as diversas peripécias que se supõe *tenham vivido* (dantes e em outros lugares) os personagens que esses atores personificam” (Gaudreault e Jost 2009, 40, grifos do autor).

A encenação, no entender de Aumont (2011), é a operação que reúne o trabalho de articulação dos atores, suas falas (os ritmos de elocução), seus deslocamentos, gestos e expressões, guarda-roupa, cenário e iluminação. Por sua vez, a planificação, ainda segundo o autor, é “uma fragmentação da continuidade da narrativa, que a ‘corta’ [*découpe*] em pedaços mais pequenos, cada qual com uma unidade (em geral, no sentido mais clássico: unidade de lugar, de tempo, de acção)” (2011, 57). Em outras palavras, a planificação se ocupa do ato mais propriamente cinematográfico, o da captura com uma câmera de uma cena a partir de um ponto de vista específico.

Utilizaremos o termo *mise-en-scène* para se referir à articulação dessas duas operações produtoras de significado: a encenação e a planificação, sem fazer a dicotomia desses dois processos já que a direção cinematográfica (*mise-en-scène*), limitando-se aqui apenas ao ato de filmagem (*mise-en-shot*), envolve esses dois momentos. Para Aumont (2011, 60-62), “uma ‘boa’ planificação é a que sabe associar a lógica e a inventividade, a coerência dos pontos de vista e a sua variedade a continuidade do olhar e sua expressividade.”

Na nossa análise dos procedimentos de *mise-en-scène* adotados em *O Filho de Saul*, enfatizaremos as opções estilísticas de László Nemes na sua primeira narrativa cinematográfica de longa-metragem, visto que até o momento ele só havia dirigido curtas-metragens e exercido a função de assistente de direção em longas do conterrâneo húngaro Béla Tarr. O que nos interessa aqui são as escolhas do diretor (*metteur-en-scène*) por uma planificação majoritariamente em plano fechado com foco seletivo, pouca profundidade de campo e uso frequente de longos planos-sequências móveis, passando ao largo da decupagem clássica e sua montagem em continuidade intensificada – aquela modalidade onde o diretor, em função da montagem, decupa uma cena em diversos planos únicos, isolando personagens e objetos de um determinado espaço cênico, estabelecendo diversos pontos de vista sobre a ação dramática. As decisões estilísticas de Nemes – uma delas inusitada porque dominante ao longo de todo o filme – estão em função da história e seu conteúdo.

### ***O Filho de Saul: focalização e planificação***

A ação de *O Filho de Saul* se passa integralmente no campo de extermínio nazista de Auschwitz-Birkenau, baseado num acontecimento real de 1944. Um garoto escapa de um “banho” na câmara de gás, é sufocado então por um oficial nazista até a morte. A cena é presenciada por Saul (Géza Röhrig) que fica profundamente tocado e sai do seu estado de quase letargia, decidindo resgatar o corpo do garoto para enterrá-lo dentro de um ritual judeu. Num contexto de horror e desespero, podemos ler nesse gesto nobre uma forma de redenção de Saul, integrante forçado do Sonderkommando, grupo de prisioneiros especiais que, separados do resto, eram mortos após alguns meses de trabalho.”

O filme tem início com essa premissa e o espectador passa a acompanhar a jornada e o martírio de Saul a partir do momento dessa decisão de enterrar o “filho” que, se descoberta, antecipará sua condenação. A “adoção” desse filho simbólico desperta em Saul a humanidade e o tira do seu estado de torpor, aniquilado pelo trabalho desumano de encaminhar prisioneiros para as câmaras de gás, arrastar seus corpos para a cremação e a limpeza da sujeira macabra que resta desse inferno inimaginável e irrepresentável. O que surpreende em *O Filho de Saul* é a representação do terror sem explicitá-lo. Vislumbramos corpos nus que entram nas câmaras de gás letal e saem sem vida, sem nunca visualizarmos seus rostos. Numa experiência radical de *mise-en-scène*, Nemes opta por uma planificação dominante de primeiro plano para focalizar o protagonista e produzir um velamento parcial e, às vezes, total da ação dramática que se desenvolve no plano intermediário ou no plano de fundo.

A opção pelo uso de uma objetiva de distância focal de 40mm, próxima à visão do olho humano, possibilitou ao diretor de fotografia Mátyás Erdély a operar um enquadramento colado ao personagem e trabalhar com uma escala de diafragmas (nº f/) aberta que permitia fazer um foco seletivo, suavizando (ou eliminando completamente do foco) determinadas áreas do quadro.

Vemos o que Saul vê e ouvimos o que ele escuta. Gaudreault e Jost tomam emprestado de Gérard Genette o termo “focalização” para empregá-lo na narrativa cinematográfica, todavia limitando o conceito à quantidade informação que o personagem detém, isto é, para “designar o ponto de vista cognitivo adotado pela narrativa” e reservando o termo “ocularização” (“ponto de vista visual”) para se referir à “relação entre o que a câmera *mostra* e o que o personagem deve *ver*”

(Gaudreault e Jost 2009, 167-168). A proposta de *O Filho de Saul* é a de uma “narrativa com focalização interna fixa”, segundo a tripartição de Gaudreault e Jost (2009, 166), “quando a narrativa mostra os acontecimentos como que filtrados pela consciência de um único personagem”, no filme em questão, do personagem Saul. O contrário seria uma “focalização interna variável” quando o foco passa para outro personagem (Gaudreault e Jost 2009, 166).

O filme tem início com um longo *fade-out* e depois surge a primeira imagem na tela: um campo em plano aberto fora de foco onde vislumbramos algo que se move em direção à câmera. Os sons vão surgindo lentamente: ouvimos ruído de um apito, latido de cães e vozes. Aos poucos reconhecemos figuras humanas até que uma delas surge nítida em primeiríssimo plano (PPP). Um rapaz magro (Saul), fisionomia entre séria e tensa. Ele vai se misturando com outras pessoas que cruzam o quadro. Saul tem seu casaco marcado com um grande “x” vermelho nas costas. Percebemos que são novos prisioneiros que chegam a um campo de concentração, alguns com uma estrela e outros com triângulo amarelo aplicados nas vestimentas. A câmera está colada no personagem e o acompanha, ora frontalmente, ora de lado, ora por trás dele. Percebemos um trem no fundo do plano e a movimentação da gente, mulheres e crianças, que acabara de desembarcar. O ruído da máquina parece dar seus últimos suspiros misturando com o choro de uma mulher, alaridos, cães que ladram e uma marcha militar de uma fonte não identificada.

Assim será ao longo da extensão de sua narrativa. Essa adesão da câmera ao personagem leva o espectador a uma imersão no inferno de Saul e demais prisioneiros. Duas opções estilísticas de Nemes são marcantes nesta obra: o uso constante do enquadramento em primeiro plano e a narrativa em planos longos (planos-sequências). Veremos que poucas vezes o diretor opta pelo esquema plano/contraplano que caracteriza a montagem em continuidade intensificada do cinema clássico.

Numa contagem aproximada da quantidade de planos-sequências e suas durações em *O Filho de Saul*, observamos a existência de aproximadamente 42 planos longos com uma duração média de 123 segundos por plano-sequência (o mais longo com cinco minutos). Obtivemos essa média somando a duração de cada um deles em segundos, dividindo o tempo total pela quantidade de planos. Bordwell observa que

“Do começo do cinema sonoro até 1960, a maioria dos filmes de Hollywood continha entre 300 e 700 tomadas, com uma duração média dos planos (doravante DMP) variando entre 8 e 11 segundos. Desde os anos 1960, o ritmo da montagem vem se acelerando sensivelmente; deste modo, a típica DMP que oscilava entre cinco e nove segundos em 1970 caiu para uma variação de três a oito segundos em 1980. Nos anos 1990, essa tendência continua e a velocidade tornou-se ainda maior; vários filmes têm mais de 2 mil tomadas e a DMP vai de dois a oito segundos.” (2008, 47-50)

O filme objeto desta análise passa ao largo dessa tendência da montagem em continuidade intensificada do estilo clássico. Em raros momentos, o primeiro plano (*close*) ou primeiríssimo plano (*big close*) é utilizado para transmitir as nuances de emoções do personagem. Aqui apresentamos dois exemplos: o primeiro, um primeiríssimo plano no rosto do protagonista, que observa comovido um garoto já agonizante sendo sufocado por um oficial nazista, tem 25 segundos de duração (Imagem 1). O segundo exemplo é o último close do rosto de Saul, com 27 segundos de duração, e acontece nos quatro minutos finais do filme. Ele contempla com um sorriso enternecido o rosto de um garoto que surge na porta do barraco onde os prisioneiros em fuga se abrigaram (Imagem 2). São planos sem diálogos com o drama revelado na expressão facial do personagem.



Imagem 1 - PPP de um rosto com 25s de duração.



Imagem 2 - Último PPP de Saul: 27s de duração.

Reforçamos aqui a perspectiva de Aumont (2011) sobre a planificação como procedimento essencialmente cinematográfico da *mise-en-scène* com os fins de uma posterior materialização de um texto escrito (roteiro) em imagens e sons. Na etapa inicial, a planificação seria “uma primeira versão da encenação – à qual o verdadeiro ‘encenador’, ou seja, o realizador, confrontado com as realidades da filmagem, dará a forma definitiva” (2011, 58). A escolha entre possibilidades de pontos de vista sobre a

cena tem uma função na forma da narrativa cinematográfica adotada. Neste sentido, Martin assinala:

“A escolha de cada plano é condicionada pela clareza necessária à narrativa: deve haver adequação entre o tamanho do plano e seu conteúdo material, por um lado (o plano é tanto *maior* ou *próximo* quanto menos coisas há para ver), e seu conteúdo dramático, por outro (o tamanho do plano aumenta conforme sua importância dramática ou sua significação ideológica).” (2007, 37)

Com exceção dos dois exemplos dos primeiríssimos planos citados acima, László Nemes subverte o uso dos planos fechados, utilizando-os não para expor uma significação do que é mostrado, mas para esconder ou atenuar o conteúdo da ação dramática. Como observa Martin,

“A maior parte dos tipos de planos não tem outra finalidade senão a comodidade da percepção e a clareza da narrativa. Apenas o *close* ou *primeiríssimo plano* e o *plano geral* têm na maioria das vezes um significado psicológico preciso e não apenas um papel descritivo.” (2007, 37, grifos do autor)

É o contexto geral do filme, segundo Bordwell e Thompson (2013) quem poderá determinar a significação de um enquadramento, ângulo, altura da câmera etc. Os planos fechados no filme em questão busca isolar o personagem e jogar para fora de campo de visão boa parte do drama que nos chega pelo som: gritos, lamentos, murmúrios e os ruídos das ações do entorno, que ora estão fora de campo, ora estão parcial ou totalmente desfocadas. O fato de a câmera – e sua lente 40mm – colar no personagem com o foco seletivo proporciona a perda da profundidade de campo. Plano-sequência e profundidade de campo são os pilares do realismo cinematográfico proposto por André Bazin. Aqui, a adoção do plano longo móvel, combinado com a ausência de profundidade de campo, na *mise-en-scène* de Nemes, torna o espaço onde se desenvolve o enredo do filme um labirinto fantástico e irreal que leva o espectador a um estado de pesadelo, já que raramente visualizamos algo com clareza.

Em relação à duração do plano, contradizendo o uso comum do plano geral com duração maior para permitir ao espectador a percepção dos pormenores da cena, o diretor opta pelo uso dominante de planos fechados, com duração mais longa, não só nos planos-sequências em que a câmera segue o protagonista quanto nos planos

fixos, conforme vimos acima com os exemplos de dois primeiríssimos planos com duração média de 25 segundos. Assim, as opções de *mise-en-scène* marcantes em *O Filho de Saul* são os planos fechados (eliminando a profundidade de campo da cena) e o planos-sequências móveis para seguir o protagonista ao longo de sua narrativa.

Sobre o quadro móvel, Bordwell e Thompson (2013) enfatizam dois tipos de funções e suas possíveis relações com a forma narrativa. Na primeira, a câmera cola nas “figuras” em movimento e as acompanha (“plano de seguimento”) (Bordwell e Thompson 2013, 320). Na segunda, os movimentos de câmera são “independentes” das figuras (“a câmera se move por si”) (Bordwell e Thompson 2013, 321). Em ambos os casos, “Seja ele dependente ou independente da figura em movimento, o quadro móvel pode afetar profundamente a maneira como percebemos o espaço dentro do quadro e fora do campo” (Bordwell e Thompson 2013, 321).

A câmera colada em Saul e seguindo seus passos, contudo, determina uma visão limitada do espaço em que o personagem se desloca. O espaço é construído em grande parte pelos sons do fora de campo (em *off*), um poderoso artifício de dramatização, compensando com a audição o que não podemos captar em sua totalidade pela visão. A dramatização se dá menos pelo enquadramento do que pelo som em *O Filho de Saul*. O fato de vermos Saul majoritariamente em plano fechado não tem como função primordial revelar o drama interior do personagem, já que sua expressão pouco varia ao longo do filme, exceto nas cenas em que ele reage ao sufocamento do garoto pelos nazistas e no longo sorriso que ele esboça nos minutos finais do filme, mencionadas acima. O primeiro plano, reiteramos, é menos para explicitar do que para sugerir. A dimensão e a forma do quadro (relação de aspecto), aqui utilizadas, contribuem igualmente para esse clima de claustrofobia na narrativa em questão. Nemes optou por uma relação de aspecto de 1,33:1 (uma proporção de quadro de 4 x 3) para imprimir na tela a sensação sufocante vivida pelo personagem com o qual dividimos sentimentos e sensações estruturadas pela narrativa do *metteur-en-scène*. “Na encenação, tudo deve ir no mesmo sentido: dar a conhecer ao destinatário do espetáculo, da peça de teatro ou do filme, o sentimento do realizador sobre o drama” (Aumont 2011, 183).

Na cena inicial do filme, quando os prisioneiros são levados para o “banho” na câmera de gás, o que podemos ver, depois de fechada a porta, é o rosto de Saul em plano fechado. Aqui temos um momento de hiperdramatização do evento com o uso de um *close*. No entanto, a exacerbação do drama não se dá pelo que visualizamos – a



expressão apática de Saul, dada a rotina do trabalho macabro –, mas pelo que ouvimos: gritos desesperados das vítimas e batidas fortes na porta de ferro que separa Saul dos demais condenados (Imagem 3). Em outro momento, ao contrário, temos a intensificação do drama pelo que nos é mostrado em primeiro plano: a arma apontada por um oficial nazista para o rosto de um integrante do Sodokommando denunciado por conspiração. O drama é mostrado em foco e expresso no rosto aterrorizado do prisioneiro (Imagem 4). O *close* na sua função comum no cinema é raramente usado aqui.



Imagem 3 - *Close* e hiperdramatização pelo som. Imagem 4 - Drama explícito com plano fechado.

Discutimos aqui as escolhas estilísticas de Nemes para o filme *O Filho de Saul*, partindo da premissa de que a planificação é parte essencial da *mise-en-scène* e que sua realização se dá numa etapa anterior à filmagem. Concluímos que esta técnica contribui em conjunto com outros elementos para a aparência dos filmes e a forma como o espectador frui a narrativa. Na contramão da corrente do cinema clássico e sua montagem em continuidade intensificada, com alternância frequente de diferentes tamanhos de planos, ângulos e pontos de vista sobre a cena, Nemes opta por uma *mise-en-scène* de longos planos-sequências com destaque para o uso inusitado e preponderante do plano fechado, não para explicitar, mas para escamotear as ações dramáticas. Destacamos que em raros momentos o *close* é empregado com seu uso habitual de hiperdramatizar a ação. Ao contrário, *O Filho de Saul* é dramatizado pela exclusão total ou parcial da informação visual, amiúde com a ação dramática tendo lugar fora do campo, encarregando ao primoroso trabalho de som parte da informação narrativa que chega ao espectador.

**BIBLIOGRAFIA**

- Aumont, Jacques. 2011. *O cinema e a encenação*. Lisboa: Edições Texto & Grafia.
- Bordwell, David. 2008. *Figuras traçadas na luz: A encenação no cinema*. Campinas, São Paulo: Papirus.
- Bordwell, David, Thompson, Kristin. 2013. *A arte do cinema: Uma introdução*. Campinas, SP: Editora da Unicamp; São Paulo, SP: Editora da USP.
- Gauldreault, André, Jost, François. 2009. *A narrativa cinematográfica*. Brasília: Editora Universidade de Brasília.
- Jullier, Laurent. 2015. “Pontos de vista”. In: Gardies, René (Org.). *Compreender o cinema e as imagens*. Edições Texto & Grafia.
- Martin, Marcel. 2007. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense.