

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E INFORMAÇÃO

**DESENQUADRAMENTOS NO NOVÍSSIMO CINEMA BRASILEIRO**

O Fora de Campo como Dobra da *Mise-en-Scène*

nos filmes de André Novais

FELIPE MACIEL XAVIER DINIZ

PORTO ALEGRE

2018

FELIPE MACIEL XAVIER DINIZ

**DESENQUADRAMENTOS NO NOVÍSSIMO CINEMA BRASILEIRO**  
O FORA DE CAMPO COMO DOBRA DA *MISE-EN-SCÈNE*  
NOS FILMES DE ANDRÉ NOVAIS

Tese de doutorado apresentada à banca examinadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGCOM/UFRGS) como requisito parcial para a obtenção do título de doutor.

**Orientador:** Prof. Dr. Alexandre Rocha da Silva

PORTO ALEGRE  
2018

FELIPE MACIEL XAVIER DINIZ

**DESENQUADRAMENTOS NO NOVÍSSIMO CINEMA BRASILEIRO:**

O Fora de Campo como Dobra da *Mise-en-Scène*  
nos filmes de André Novais

Tese de doutorado apresentada à banca examinadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGCOM/UFRGS) como requisito parcial para a obtenção do título de doutor.

Aprovado em: \_\_/\_\_/\_\_

**BANCA EXAMINADORA:**

---

Prof. Dr. Alexandre Rocha da Silva – UFRGS (Orientador)

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Henriqueta Creidy Satt – PUC-RS

---

Prof. Dr. Tiago Ricciardi Correa Lopes – UNISINOS

---

Prof. Dr. Bruno Bueno Pinto Leites– IFRS

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Nísia Martins do Rosário - UFRGS

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ana Tais Martins Portanova Barros– UFRGS (Suplente)

## AGRADECIMENTOS

A pesquisa, que neste momento se encerra, propôs viabilizar uma reflexão que põe o cinema diante do mundo. A partir do enredo produzem-se formas. Assim também nos colocamos na realização desta tese. São quatro anos em que o fora de campo insistiu sobre a criação. Difícil operar nos descolamentos. Por isso os agradecimentos são necessários, pois recuperam pessoas queridas que foram importantes não só neste intervalo de tempo, mas na intensidade de uma duração que extrapola as cronologias.

Ao meu orientador Alexandre Rocha da Silva, que desde o mestrado me tira do lugar, por apostar nas viradas radicais;

Aos professores do PPGCOM/UFRGS, pela dedicação à Universidade pública e de qualidade. Que a luta continue. Contem comigo;

À CAPES, pela bolsa de estudos nos primeiros anos da pesquisa;

Aos colegas do GPESC/ZPESC André, Bruno, Cassio, Jamer, João, Marcio, Marcelo, Luiza, Sinara, Lennon, Demétrio, Suelen, Guilherme, Nonino, Luis, Mário e Caio, pela amizade. Sem ela esta tese não existiria. Grandes momentos passamos nos últimos anos;

Aos professores Maria Henriqueta Creidy Satt e Tiago Correa Lopes pelas contribuições na banca de qualificação, e aos professores Bruno Leites e Nísia Martins do Rosário, que a eles se juntam nesta etapa final;

Ao Demétrio Pereira, pela revisão inspirada e pelas contribuições absolutamente certeiras;

À André Novais, pelos filmes. Por tê-los realizado e disponibilizado. Pela guerrilha que inventa formas e desorganiza parâmetros;

Ao Diogo Souza, pelos conselhos acadêmicos e por fazer do seu amor à pesquisa uma inspiração;

Às minhas sócias Cris e Karine, por segurarem as pontas da firma e pelas aventuras cinematográficas;

À Gabi Souza, Gabi Motta e Ber, por ocuparem desde sempre o lugar de irmãos;

Aos amigos do século passado, Léo, Mirela, Marcio, Cacá, Marcinha, Rogério, Jana, Nana, João, Fabiano, Corinha, Nora, Valéria, Jefferson, Cissa, Felipe, Lorenzo, aos primos queridos e aos dindos amorosos, pelas memórias sempre atualizadas e transformadas em novos acontecimentos;

À turma do bom fim, que ressignificou o conceito de parceria, pelo limão, pelo vazio e pela diversão, e às nossas crianças, combustível de toda a leveza;

Aos meus sogros, especialmente a Suzette pelo suporte, pelo carinho e pela cumplicidade;

Aos cunhados Cris e Rapha e ao pequeno Romeo, pelo astral que nos une;

À Tia Lalá, por estar sempre “ali” desde que eu me conheço por gente;

Aos meus pais Paulo e Dinah, pela presença constante, pelo cuidado e pela força em todas as minhas escolhas nos últimos 41 anos;

À Luciana, o melhor dos encontros, com quem divido os livros, os planos, as delícias e os impasses e com quem compartilhei cada momento deste percurso, assim como tantos outros, que ainda virão;

À minha filha Olívia, que cresceu junto com a tese, que é escape e inspiração, e que me enche de amor a cada dia: *“Filha, agora papai terminou a tese, e podemos fazer mais e mais aquilo que mais gostamos, que é ficarmos juntos”*.

A todos, muito obrigado!

*O que é primeiro no pensamento é o arrombamento,  
a violência, é o inimigo.*

Gilles Deleuze

## RESUMO

Esta tese se mostra como um estudo sobre a natureza da relação entre o fora de campo e a *mise-en-scène* no contexto do *Novíssimo Cinema Brasileiro*. Tendo como base para um estudo de caso a experiência cinematográfica do diretor mineiro André Novais, nosso intuito foi o de compreender, nos termos de um plano de imanência, os movimentos que amparam as discussões sobre as encenações e seu fora de campo. Para aprofundarmos o pensamento sobre uma dada indissociabilidade entre as instâncias do fora de campo e da *mise-en-scène* nos filmes de Novais, aplicamos a ideia da dobra, que, atualizada por Deleuze, opera na coexistência entre o dentro e o fora ao problematizar um espaço que se configura indiscernível. A partir daí, investimos na tese dos desenquadramentos, trazida por Deleuze no livro *A Imagem Movimento* (2009), e suas reverberações em relação às dimensões relativa e absoluta do fora de campo. Torna-se, portanto, necessário aproximar tais aspectos a determinadas concepções formais atreladas aos filmes que estudamos. É então que apostamos em figuras de linguagem, como as metonímias e as dimensões intertextuais e paratextuais, para atestar a presença de um fora de campo relativo, que nos traz exemplos mais concretos e aplicações mais diretas em relação ao espaço fílmico, e refletimos sobre as desnaturalizações e as indecidibilidades para pensar a porção de uma dimensão absoluta do fora de campo, esta mais ligada a uma duração do todo do universo e a um discurso indireto livre. Cabe assinalar que o estudo de caso aplicado à filmografia de André Novais é inserido em um contexto cinematográfico específico: o *Novíssimo Cinema Brasileiro*. Torna-se, assim, fundamental estabelecermos uma discussão sobre as particularidades de suas concepções estéticas e de *mise-en-scène*. Na esteira desse movimento, chegamos à compreensão do aspecto documental que invade tal contexto cinematográfico e que é problematizado a partir do deslocamento de um real representado para a sua realização no âmbito simbólico. A partir das teorias lançadas por Bazin, Metz, Badiou e Žižek, chegamos a um real entendido como fantasma, e não como referente. Ao alcançarmos o cerne de uma linguagem aplicada a determinadas formas fílmicas, encontramos a expressão de uma encenação desdramatizada, ligada aos aspectos minimalistas e hiper-reais e à produção de personagens da recusa, enfatizados a partir da incapacidade de adequação às identidades e aos modelos. Tais variáveis nos ajudam a refletir não só sobre as particularidades de uma *mise-en-scène*, mas também sobre os movimentos disruptivos e desconstrutivos do cinema.

**Palavras-chave:** Novíssimo Cinema Brasileiro, fora de campo, *mise-en-scène*, dobra, André Novais.

## ABSTRACT

This doctoral thesis studies the nature of the relationship between the out-of-field and the *mise-en-scène* in the context of the Newest Brazilian Cinema (*Novíssimo Cinema Brasileiro*). Taking the *mineiro* director André Novais' cinematographic experience as foundation for a case study, we aimed to understand, in terms of a plane of immanence, the movements supporting the discussion about staging and its respective out-of-field. In order to deepen our thoughts on a certain inseparability between the out-of-field and the *mise-en-scène* in Novais' movies, we adopt the concept of "fold", which, updated by Deleuze, establishes itself in the coexistence between inside and outside, while problematizing an indiscernible space. Thereon, we address the thesis of the unframing, brought forward by Deleuze in his book *The Movement-Image* (2009), and its reverberations around the relative and the absolute aspects of the out-of-field. It was therefore imperative to approach such aspects in relation to certain formal conceptions attached to the movies we study. That is where we employ figures of speech such as the metonymy and the intertextual/paratextual dimensions, so that we were able to attest to the presence of a relative out-of-field, which brings us many concrete examples and direct applications in relation to the filmic space. Furthermore, we also considered denaturalizations and undecidabilities to conceive an absolute dimension of the out-of-field, associated with the free indirect discourse and with a duration which is immanent to the whole universe. We should point out that the case study about André Novais' filmography inserts itself in a specific cinematographic context: the *Newest Brazilian Cinema*. It was thus fundamental that we established a debate about the peculiarities of its *mise-en-scène* and its aesthetic conceptions. Approaching this movement, we reach an understanding about the documentary aspect which overruns such cinematographic context and which is examined as through the displacement of a represented "Real" up to a realization in the symbolic realm. Aimed with theories laid by authors such as Bazin, Metz, Badiou and Žižek, we end up conceiving the Real as ghost, instead of referent. Achieving the kernel of a language applied to certain filmic forms, we discover the expression of a de-dramatized staging, characterized by minimalist and hiper-realist aspects and by the production of "refusal characters", unable to conform themselves to predefined identities and models. Such variables help us reflect not only upon *mise-en-scène* peculiarities, but also upon disruptive and deconstructive cinema movements.

**Keywords:** Newest Brazilian Cinema, out-of-field, *mise-en-scène*, fold, André Novais.



## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1</b> - Exemplos de planos abertos em <i>Rifle</i> .....	52
<b>Figura 2</b> - A gravidez de Olívia; Olívia e Serge contracenam em <i>O Olmo e a Gaivota</i> 54	
<b>Figura 3</b> - As amigas portuguesas Francisca e Teresa em situações banais .....	61
<b>Figura 4</b> - Teresa conhece pessoas em um bar: o tom é de improvisado .....	61
<b>Figura 5</b> – Marquim da Tropa (acima) em seu ambiente de trabalho e Chockito (abaixo) com a sua prótese.....	83
<b>Figura 6</b> – Elias com um de seus parceiros (acima) e em um <i>happy hour</i> com colegas (abaixo).....	85
<b>Figura 7</b> – Murari passeia de skate à noite, em um longo plano .....	93
<b>Figura 8</b> – Na cena final de <i>O Céu sobre os Ombros</i> , Everlyn fuma um baseado em silêncio no seu quarto .....	94
<b>Figura 9</b> – Sequência de planos em que somos cúmplices de Menor e de sua paranoia 95	
<b>Figura 10</b> – O fora de campo como porção imaginária em Edgar Degas: <i>A Aula de Dança e Place de la Concorde</i> , ambas pinturas de 1875 .....	103
<b>Figura 11</b> – O fora de campo como porção imaginária em Edgar Degas: <i>Absinto</i> , 1876 .....	104
<b>Figura 12</b> – Fotografias de Marc Riboud. O fora de campo presente na imagem.....	105
<b>Figura 13</b> – A esquina do posto de gasolina, plano que predomina no filme <i>Fantasma</i> .....	125
<b>Figura 14</b> – Fotografias compõem os planos do filme <i>Domingo</i> .....	126
<b>Figura 15</b> – Primeiro plano do filme <i>Pouco Mais de um Mês</i> : o casal acorda.....	128
<b>Figura 16</b> – O café da manhã do casal: profusão de detalhes insignificantes .....	130
<b>Figura 17</b> – Planos de <i>Ela Volta na Quinta</i> : câmera fixa e longa duração.....	131
<b>Figura 18</b> – A “fenda mágica” em <i>Quintal</i> .....	133
<b>Figura 19</b> – Detalhe dos pés inchados de Zezé em <i>Quintal</i> .....	134
<b>Figura 20</b> – O ônibus passa, e a luminância aumenta. Efeito do automatismo do aparelho em <i>Fantasma</i> .....	137
<b>Figura 21</b> – O personagem no comando da câmera faz um zoom, e o foco se perde: mais um exemplo do automatismo do aparelho, personagem fora de campo .....	137
<b>Figura 22</b> – Exemplos de metonímias em <i>Domingo</i> .....	138
<b>Figura 23</b> – Exemplos de fora de campo relativo expresso por metonímias em <i>Pouco Mais de um Mês</i> .....	139
<b>Figura 24</b> – Exemplos de fora de campo relativos expressos por metonímias em <i>Pouco Mais de um Mês</i> .....	140
<b>Figura 25</b> – Último plano de <i>Pouco Mais de um Mês</i> .....	141
<b>Figura 26</b> – Exemplo de metonímia de som em <i>Quintal</i> .....	142
<b>Figura 27</b> – Mesmo elenco em diferentes filmes ( <i>Ela Volta na Quinta</i> e <i>Pouco Mais de um Mês</i> ). Exemplo de relação intertextual entre as obras .....	145
<b>Figura 28</b> – Mesmo elenco em diferentes filmes ( <i>Ela Volta na Quinta</i> e <i>Quintal</i> ). Exemplo de relação intertextual entre as obras .....	146
<b>Figura 29</b> – Mesma locação (quarto da personagem Élide) em diferentes filmes ( <i>Pouco Mais de um Mês</i> e <i>Ela Volta na Quinta</i> ) .....	147
<b>Figura 30</b> – Mesma locação (cozinha da casa do casal) em diferentes filmes ( <i>Ela Volta na Quinta</i> e <i>Quintal</i> ).....	147

<b>Figura 31</b> – Mesma locação (cozinha da casa de Élide), mesmo personagem (André) e mesmo plano em diferentes filmes ( <i>Pouco Mais de um Mês</i> e <i>Ela Volta na Quinta</i> ). Relação intertextual radical .....	148
<b>Figura 32</b> – Mancha negra que cresce na parede do mercadinho em <i>Trabalhar Cansa</i> e fenda mágica que surge em <i>Quintal: realismo fantástico</i> .....	150
<b>Figura 33</b> - Fora de campo absoluto em <i>Fantasma</i> . A esquina em conexão com a duração do todo .....	152
<b>Figura 34</b> - O ordinário como significante em <i>Domingo</i> .....	154
<b>Figura 35</b> – O fora de campo convocado pela “câmera escura” em <i>Pouco Mais de um Mês</i> .....	155
<b>Figura 36</b> – O personagem penetra a dobra e some em <i>Quintal</i> .....	157

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	12
<b>1.1 Indicações metodológicas</b> .....	24
<b>2 A MISE-EN-SCÈNE NO CINEMA</b> .....	32
<b>2.1 Os regimes da imagem: do Clássico ao Contemporâneo</b> .....	39
<b>3 A MISE-EN-SCÈNE NO NOVÍSSIMO CINEMA BRASILEIRO</b> .....	49
<b>3.1 O documental: desde a representação até a simbolização</b> .....	62
3.1.1 <i>Personagens da recusa</i> .....	75
3.1.2 <i>A Desdramatização como Encenação</i> .....	86
<b>4 O FORA DE CAMPO NO CINEMA</b> .....	97
<b>5 A NATUREZA DA RELAÇÃO ENTRE MISE-EN-SCÈNE E FORA DE CAMPO NO NOVÍSSIMO CINEMA BRASILEIRO</b> .....	107
<b>5.1 Sob o ponto de vista da imanência</b> .....	108
<b>5.2 Sob o ponto de vista da desconstrução</b> .....	117
<b>6 OS FILMES DE ANDRÉ NOVAIS E O FORA DE CAMPO COMO DOBRA DA MISE-EN-SCÈNE</b> .....	122
<b>6.1. André Novais e o <i>Novíssimo</i></b> .....	122
<b>6.2. Os Filmes</b> .....	124
6.2.1 <i>Fantasma (2010)</i> .....	124
6.2.2 <i>Domingo (2011)</i> .....	126
6.2.3 <i>Pouco Mais de Um Mês (2013)</i> .....	127
6.2.4 <i>Ela Volta na Quinta (2014)</i> .....	130
6.2.5 <i>Quintal (2015)</i> .....	132
<b>6.3 O fora de campo relativo nos filmes de André Novais</b> .....	135
6.3.1 <i>A metonímia</i> .....	135
6.3.2 <i>O Paratexto</i> .....	142
6.3.3 <i>O Intertextual</i> .....	145
<b>6.4 O fora de campo absoluto nos filmes de André Novais</b> .....	150
<b>7 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	159
<b>BIBLIOGRAFIA</b> .....	164

## 1 INTRODUÇÃO

Alguma coisa acontece no cinema brasileiro de dez anos para cá. Não se trata de um movimento formado por filmes e diretores cujas coordenadas estéticas caminhem para uma certa uniformidade. Ninguém reivindica a inserção, não há voz guia, tampouco regras a seguir. Mas alguma coisa acontece no cinema brasileiro nos últimos anos. Estamos falando de um conjunto de filmes que evidenciam recorrências no modo como produzem suas imagens, que dizem respeito a uma concepção singular de fazer cinema. Tais filmes apresentam uma experiência que articula o drama com algo que vem de fora, compreendido aqui como um dado gesto de inspiração documental. Algo que em alguma instância faz enredar aquilo que entendemos como o vivido com as dimensões fabulares. Imagens marcadas por uma indiscernibilidade entre o que é próprio da *mise-en-scène* e as forças que vêm de fora. Ao olhar para esses filmes, nosso intuito é problematizar os desenquadramentos de um cinema cuja encenação é afetada por uma força compreendida como dobra do fora de campo.

A ideia de desenquadramento, conforme a empregamos aqui, é inspirada em Deleuze (2009), que retoma o termo do texto publicado em 1978 na *Cahiers du Cinéma* por Pascal Bonitzer para embalar uma discussão sobre o fora de campo no cinema. Tal conceito é trabalhado na perspectiva de uma imagem descentrada, cujas marcas estabelecem uma relação mais explícita com as bordas do quadro. Nesse sentido, de forma paradoxal, o desenquadramento afirma o enquadramento, uma vez que a estranheza dos ângulos que aproximam a centralidade da imagem dos limites do écran acaba por chamar atenção da existência dos contornos do quadro. Propomos, portanto, uma ampliação do conceito deleuzeano de desenquadramento na direção de uma imagem que transborda, sendo sua produção também efeito das forças que incidem no fora de campo. Uma espécie de flexão para o lado de fora, que a partir de agora tomamos como dobra.

A dobra é um conceito estabelecido por Leibniz, filósofo alemão morto na primeira metade do século XVIII, que traduz um pensamento que incide sobre as inclinações que movem a alma, como que operadas sob um prolongamento de singularidades constituintes dos sujeitos – uma dobra entre a alma e a matéria, o cerne de um múltiplo e ao mesmo tempo o princípio de um indiscernível. Deleuze (2012) atualiza esse conceito no livro *A Dobra: Leibniz e o Barroco*, no qual o autor francês discute o barroco como uma função operatória, um traço: “O traço do barroco é a dobra que vai ao infinito” (DELEUZE, 2012, p. 13), um labirinto cuja gênese mostra-se múltipla. E o

múltiplo, segundo Deleuze (2012), não é aquele que possui muitas partes, mas muitas dobras.

Pensar nos termos da dobra é também apostar na indissociabilidade entre o dentro e o fora, desmontar a ideia de que a eles são projetados dois espaços distintos. Não há um fora, um todo, porção objetiva, modelo para transformação da parte compreendida como dentro. Ao contrário, o fora aqui é visto nos termos de Rolnik (1997), como um plano de forças ilimitado, e o dentro como o interior de um dobra, uma dobra que é um dentro que contém o fora (DELEUZE, 2005). Nosso intuito é justamente refletir sobre a relação da *mise-en-scène* (que não necessariamente é prisioneira de um dentro, como espaço homogêneo) com o fora de campo (entendido para além de um espaço/tempo descolado da cena). Acreditamos que o *Novíssimo Cinema Brasileiro* se presta perfeitamente a esta discussão. É o que veremos.

Marcelo Ikeda (2012) chama atenção para uma “turma” de jovens que formam menos um grupo do que uma geração e que constituem o chamado *Novíssimo Cinema Brasileiro*. Cineastas que não se abraçam aos modelos industriais, que não se inserem nas políticas oficiais de financiamento e que detêm, nas palavras do autor, um certo espírito cinematográfico renovado (IKEDA, 2012). Tal geração é influenciada diretamente por uma certa precariedade na produção, que potencializa a criação e que privilegia o processo e não o produto final. Esse contexto acaba por gerar obras cujas propostas estéticas e de linguagem são subordinadas a matizes da indecidibilidade, ainda que o objetivo não seja o de explorar a indistinção das fronteiras entre os gêneros, nas quais a geração do *Novíssimo* parece não enxergar relevância.

O termo *Novíssimo Cinema Brasileiro* não é consensual. O próprio Marcelo Ikeda, no livro-manifesto que escreveu em parceria com Dellani Lima, *Cinema de Garagem: um inventário afetivo sobre o jovem cinema brasileiro do século XXI* (2014), utiliza o termo “cinema de garagem” para contextualizar certa produção do cinema brasileiro que emergia à margem do que chamamos de cinema industrial pós-retomada<sup>1</sup>. Uma série de filmes produzidos por jovens realizadores que muitas vezes realizam seus primeiros

---

<sup>1</sup> A década de 90 se inicia com um duro golpe para o cinema brasileiro. A falta de políticas públicas de fomento à realização audiovisual, uma das marcas do governo Collor, fez com que a produção cinematográfica nacional vivesse um momento de estagnação, principalmente com a extinção da Embrafilme. O Festival de Brasília de 1992, por exemplo, precisou ser cancelado por falta de filmes concorrentes. Após um período de vácuo produtivo, algumas leis e mecanismos de incentivo ao mercado audiovisual, e os filmes começaram a aparecer novamente no circuito. Em 1994, o filme *Carlota Joaquina*, de Carla Camurati, representou o início da chamada “retomada” do cinema brasileiro, inaugurando um período mais fértil de produção e distribuição de filmes.

longas-metragens de forma coletiva e precária no sentido da produção (daí o “garagem”), mas nivelada em qualidade técnica com os demais filmes realizados no esquema industrial. Além disso, a discussão se volta para as novas tecnologias de produção e distribuição, cujos processos minimizam as fronteiras técnicas entre filmes amadores e profissionais. Todos estão no mesmo barco. O *Cinema de Garagem*, ou o *Novíssimo Cinema Brasileiro*, pode ser visto, então, como um conceito mais ético, estético e ideológico do que propriamente relacionado a uma dicotomia que separa grandes produções e filmes independentes.

Há quem julgue o termo *Novíssimo Cinema Brasileiro* como inadequado, uma vez que o “novíssimo” pode ser lido com o uma atualização do *Cinema Novo*. Tal comparação não é por nós considerada. Nada vemos em comum entre os dois movimentos, a não ser o fato de serem impulsionados pelo desejo de novos realizadores. Preferimos enxergar o termo *Novíssimo* como algo que remeta ao contemporâneo, a uma onda recente que reúne algumas características similares em relação aos modos de produção, aos canais de distribuição e, sobretudo, às investigações de linguagem.

Os diretores do *Novíssimo*, muitos pertencentes a coletivos cinematográficos, são responsáveis por filmes que circulam em festivais internacionais importantes e em circuitos mais alternativos de exibição, ainda que tradicionais. O seu trabalho chama atenção por quebrar o estatuto do referente e, com isso, por meio de agenciamentos dos componentes da *mise-en-scène*, minar as ordens identitárias, resignificando os parâmetros da encenação cinematográfica. Filmes como *Avenida Brasília Formosa* (2010), de Gabriel Mascaro; *O Céu Sobre os Ombros* (2010), de Sergio Borges; *Estrada para Ytchaca* (2010), de Ricardo Pretti, Luiz Pretti, Guto Parente e Pedro Diógenes; *A Cidade é uma Só* (2012) e *Branco Sai Preto Fica* (2014), de Adirley Queiroz; *A Vizinhança do Tigre* (2014), de Affonso Uchôa; *Eles Voltam* (2014), de Marcelo Lordello; *Olmo e a Gaivota* (2014), de Petra Costa e Lea Glob; *Ela Volta na Quinta* (2015), de André Novaes, *Rifle*, de Davi Preto, (2016), *A Cidade Onde Envelheço*, de Marília Rocha (2016) e *O Corpo Elétrico* (2017), de Marcelo Caetano, formam um recorte significativo de uma cinematografia recente brasileira que, de acordo com a ênfase da crítica, estaria subordinada à alcunha do *Novíssimo*.

Porém, ainda que ao longo do texto ensaiemos breves análises de alguns desses filmes, consideramos prudente, ao alcançarmos a parte mais analítica desta tese, eleger um diretor para, a partir da análise de sua obra, levantarmos evidências de determinadas operações que nos interessam. André Novais nos parece um fiel integrante da turma do

*Novíssimo* por apresentar características tanto em termos de produção dos filmes quanto na composição dos aspectos formais do seu cinema, cujos mecanismos podem apontá-lo como um importante representante dessa geração. Em função disso, os seus filmes *Fantasma* (2010), *Domingo* (2011), *Pouco Mais de um Mês* (2013), *Ela Volta na Quinta* (2015) e *Quintal* (2015)<sup>2</sup> serão analisados principalmente sob o ponto de vista da relação imanente entre o fora de campo e a *mise-en-scène*, tomada como dobra, questão que nos guia.

Alguns estudiosos do cinema brasileiro discutem que o que há de regularidade nessa fatia cinematográfica diga respeito aos modos de produção. É o caso da tese de Doutorado defendida em 2014 no Programa de Pós-Graduação em Sociologia da USP por Maria Carolina Vasconcelos Oliveira. A pesquisa, intitulada *Novíssimo Cinema Brasileiro: práticas, representações e circuitos de independência* (OLIVEIRA, 2014), reúne uma série de características que apontam para a dimensão social desse cinema. A autora chama a atenção para a peculiaridade de uma geração de cineastas que estaria surfando na estabilidade do final dos anos 1990, mas que aposta em uma outra concepção de cinema, distinta das formas institucionalizadas vigentes a partir da retomada. Baseados na filosofia dos “coletivos”<sup>3</sup>, os cineastas do *Novíssimo* estariam evidenciando diferenças nas estruturas de produção. Segundo Oliveira (2014), esta geração contesta as formas hierarquizadas das equipes de filmagem, bem como a dimensão de espetacularização do modelo industrial cinematográfico. Dessa forma, o grupo estaria apostando em um modo mais artesanal de produção, com equipes mais horizontais, compondo dramaturgias que escapam às formalizações mais tradicionais. Formação de espaços alternativos de circulação, criação de circuitos independentes, cineclubes e o aval de uma crítica descentralizada e à margem do *mainstream* são algumas das regularidades encontradas pela autora, sob o ponto de vista da sociologia da produção.

Mesmo que Oliveira (2014) apresente uma análise relacionada às dimensões sociais e seus mecanismos de produção, não há como separar o contexto produtivo das

---

<sup>2</sup> Além desses filmes, André Novais dirigiu em 2004 *Uma Homenagem a Aluizio Neto*, filme em super-8 realizado dentro da Escola Livre de Cinema em BH, e *Estado de Sítio*, longa-metragem co-dirigido por uma turma de amigos.

<sup>3</sup> Nos últimos anos há uma tendência que agrega potencial às produções de cinema, que é a formação de coletivos cinematográficos. São grupos formados basicamente por jovens realizadores que abarcam o conceito da coletividade nos modos de produção e que se tornaram responsáveis por uma onda criativa contemporânea. Os realizadores revezam-se em múltiplas funções e produzem filmes com baixo orçamento, com ênfase no processo e estratégias de produção à margem do grande mercado. Coletivos como Alumbramento (Ceará), Filmes de Plástico (Minas Gerais), Ceicine (Distrito federal), Cual (Bahia), Caboré (Rio Grande do Norte) e Teia (Minas Gerais) são exemplos de grupos que integram esse movimento e assinam muitos dos filmes pertencentes ao chamado *Novíssimo Cinema Brasileiro*.

instâncias estéticas que permeiam as obras. É o que sustenta Migliorin ao se debruçar sobre essa mesma conjuntura. Para ele, “a indústria é um regime discursivo e estético que opera no sensível, no dizível e no visível” (2011), o que nos leva a crer que a onda recente do cinema nacional, que não tem a indústria como paradigma, acaba por gerar o desmonte de um modelo e apontar para novas configurações, apartadas das dinâmicas tradicionais. Esse mecanismo, digamos, mais independente em relação ao discurso imposto pela indústria produz também uma quebra nas tradições de ordem narrativa, estética e formal das obras, uma vez que “trabalham o filme dentro de um processo de construção em que o projeto é composto de intenções, encontros, performances, compartilhamentos” (MIGLIORIN, 2011).

O cinema, neste contexto pós-industrial, assume uma função libertadora e de contestação, defende Migliorin (2011). Não é a primeira vez, obviamente, que a História do Cinema assiste a movimentos e contextos da sétima arte romperem com os modelos tradicionais estéticos e industriais. Somente no Brasil, podemos citar o *Cinema Novo*, na década de 1960, e o *Cinema Marginal*, nos anos 1970. O que acontece com o *Novíssimo Cinema Brasileiro* é que esse desejo de contestação parece não ser planejado ideologicamente, haja vista a falta de unidade e organicidade do grupo. Esse desejo de enquadramento em grupos, esse afã de categorizar um contexto, é muito mais operacionalizado pela crítica do que pelos próprios realizadores.

Alguns fatores expostos até aqui apontam para um contexto cinematográfico que expressa recorrências tanto em termos formais e narrativos quanto em relação aos modos de produção: de um lado, temos filmes dirigidos por jovens realizadores que, amparados pela crítica independente e descentralizada em relação à mídia hegemônica, privilegiam os modos mais coletivos e não hierarquizados de realização, equipes mais reduzidas e circulação dos filmes em festivais alternativos e internacionais; por outro lado, filmes que negam os modelos tradicionais narrativos, ignoram os gêneros e utilizam a precariedade como potência, com ênfase nas dinâmicas processuais da realização. Há um recorte de filmes brasileiros produzidos nos últimos dez anos que se enquadra nessas características e que está formando o chamado *Novíssimo Cinema Brasileiro*. Nossos problemas de pesquisa circunscrevem as instâncias formais e de linguagem e não se apegam, pelo menos não profundamente, a questões ligadas às especificidades dos mecanismos de produção. Nosso foco recai sobre os elementos que compõem as dinâmicas de encenação de alguns filmes desse universo e, mais especificamente, na obra de André Novais, que ao longo da tese discutiremos mais amplamente.



A escolha de olhar para um aspecto da encenação que nos parece surpreender as noções de *mise-en-scène* e de fora de campo, no interior da teoria do cinema e da comunicação, também expressa o desejo de pensar as novas formas de se situar no contemporâneo. Deleuze convoca-nos a olhar para o cinema como uma forma de pensamento. O autor declara que pensar o cinema e sua linguagem é uma forma de elaborar um pensamento sobre o mundo, sobre as formas de estar no mundo e sobre os modos de assujeitamento do corpo social. Para o autor francês, o cinema deve forçar o pensamento a pensar, seja através do choque, afinado com os preceitos de Eisenstein, ao se referir à imagem-movimento, seja através da violência do afeto, em um diálogo com Artaud<sup>4</sup>, na passagem para a imagem-tempo. O autor vai mais além quando insere a impotência no cerne do pensamento: “o que o cinema privilegia não é a força do pensamento, é seu impoder” (DELEUZE, 2013, p. 201). Segundo Deleuze, o que força o pensamento a pensar é o impoder do pensamento. No cinema moderno, assistimos imagens que expressam “a figura do nada, a inexistência de um todo que pudesse ser pensado” (2013, p. 203).

Muitas atualizações já foram empreendidas na literatura em relação às concepções de Deleuze em torno dos cinemas Clássico e Moderno e de suas respectivas classificações em torno das imagens. Esta tese, de certa forma, torna-se mais um instrumento de compreensão desse escopo teórico. Propomos, como foco, um desvio para os sentidos produzidos por meio da dobra entre a *mise-en-scène* e o fora de campo como ponto chave para a pensar o cinema. É nesse sentido que o cinema nos auxilia nesta investigação.

A necessidade de reflexão em torno das teorias de Deleuze acerca dos movimentos cinematográficos é impulsionada pela evolução da linguagem audiovisual através de seu diálogo com a arte experimental, de sua expansão aos demais meios artísticos, das tentativas de corrosão das certezas impostas pelos gêneros e das transgressões operadas pelas relações entre estética e política. O embate teórico provocado pelas discussões de Deleuze a respeito de um novo cinema que surgia no pós-II Guerra, cujas imagens evidenciavam uma subordinação da ação ao tempo (do pensamento) em detrimento de uma ação desencadeada pela montagem, resulta hoje em novos apontamentos sobre a

---

<sup>4</sup> Sobre essa ideia, Deleuze desenvolve: “Se essa experiência do pensamento diz respeito essencialmente (não exclusivamente, no entanto) ao cinema moderno, é, antes de mais nada, em função da mudança que afeta a imagem: esta deixou de ser sensorio-motora. Se Artaud é precursor, de um ponto de vista especificamente cinematográfico, é porque invoca ‘verdadeiras situações psíquicas entre as quais o pensamento encurralado procura uma saída sutil’, situações puramente visuais, cujo drama resulta de um choque feito para os olhos [...] A ruptura sensorio-motora faz do homem um vidente que é surpreendido por algo intolerável no mundo e confrontado com o impensável do pensamento” (2013, p. 205).

linguagem. Chegamos, então, à necessidade de discutir um tipo de imagem que, embora não se apresente como uma inovação totalmente desprendida dos movimentos antecessores, propõe uma atualização no que se refere às relações entre o fora de campo e a *mise-en-scène*.

Segundo Deleuze (2013), a imagem de um cinema moderno não visava à representação do real, mas à aproximação com o real, através de novas relações com o tempo, não subordinadas ao movimento e às ações sensório-motoras. Tendemos a compreender determinadas imagens do cinema contemporâneo para além de uma discussão sobre as diferentes temporalidades às quais estão expostas, na direção daquilo que especifica as inter-relações entre o fora de campo e a *mise-en-scène*. Presente no cinema contemporâneo e expressa pelo *Novíssimo Cinema Brasileiro*, essa é a reflexão que instiga a nossa investigação.

Porém, cumpre dizer que nem todo filme que se realiza atualmente no país interessa a esse propósito. Somos tocados por algumas propostas que evidenciam desconstruções e dissociações que versam não só sobre as regras e os modelos audiovisuais, mas sobre os modos de ser de uma época. Não à toa, esbarramos na discussão sobre o contemporâneo em Agamben (2009), que segue curso semelhante a tais escolhas cinematográficas. No texto que retoma a aula inaugural do curso de Filosofia Teorética, ministrada em 2006 na IUAV de Veneza, última universidade em que lecionou, Agamben concebe um pensamento em torno da ideia de contemporâneo. Para o autor, contemporâneo é aquele que consegue ser tocado pela luz do tempo presente, não no sentido de adequar-se perfeitamente a ele, mas, ao contrário, na condição de conseguir desconectar-se dele. Um afastar-se de quem ao mesmo tempo se mantém condescendente. Sob essa ótica, uma contemporaneidade em relação ao presente é estabelecida através da dissociação e do anacronismo.

Apostamos que existem indícios desse cinema contemporâneo, representado empiricamente nesta tese pelo que chamamos de *Novíssimo Cinema Brasileiro*, em um cinema moderno surgido no pós-II Guerra. Parece-nos que aquela linguagem cinematográfica que despontava na metade do século XX, cujas bases formais dialogavam com o realismo e com o naturalismo, hoje atualiza-se justamente no sentido produzido pela dobra entre o fora de campo e a *mise-en-scène*.

Esta pesquisa aposta, ainda, em uma discussão sobre o irreparável, também cara às teorias de Agamben. Não pesa sobre as imagens apenas uma discussão sobre a sacralidade do mundo, mas também sobre a sua condição profana. O filósofo italiano

dedica grande parte de sua obra a profanar o sagrado<sup>5</sup>, observando que, a partir do conceito original romano, “sacralizar” significa “colocar no templo” e, assim, tirar as coisas do uso comum. O ato de profanar seria, portanto, o movimento de retirar as coisas do solo sagrado e devolvê-las à comunidade. A sacralização subtrai as coisas da vida comum, e o ato de profanar, de certa maneira, destitui a aura do sagrado.

A profanação implica, por sua vez, uma neutralização daquilo que profana. Depois de ter sido profanado, o que estava indisponível e separado perde a sua aura e acaba restituído ao uso. Ambas as operações são políticas, mas a primeira tem a ver com o exercício do poder, o que é assegurado remetendo-o a um modelo sagrado; a segunda desativa os dispositivos do poder e devolve ao uso comum os espaços que ele havia confiscado. (AGAMBEN, 2010, p. 68)

Da mesma forma, podemos pensar que o *Novíssimo Cinema Brasileiro* opera um processo de profanação do próprio cinema, pois o que assistimos em alguns filmes é um acontecimento acobertado pelo “poder profanatório da linguagem” (AGAMBEN, 2010, p. 76). Verificamos, através dos seus elementos formais, um movimento de desmonte da sacralidade dos gêneros, por exemplo, uma vez que expressam, em seus discursos, paródias da vida comum, ao mesmo tempo em que se assumem como dispositivo midiático/artístico e autoral. É aí que um filme, em movimentos profanatórios, estabelece uma desestabilização generalizada dos sentidos. Desse modo, afirmamos a tarefa de pensar o cinema para além de seus mecanismos identitários, que através da história foram naturalizados e, de certa forma, sacralizados. E sob este terreno desenham-se as teorias sobre a produção de sentido que pesa na relação de imanência entre o fora de campo e a *mise-en-scène*.

“O movimento fundamental descentrado torna-se movimento em falso, e o tempo fundamentalmente libertado, torna-se potência do falso” (DELEUZE, 2013, p. 174). A potência do falso, conceito desenvolvido por Deleuze no livro *A Imagem-Tempo* (2013), constitui-se como a potência da criação. Opera no embate com as dicotomias e oposições estabelecidas pelo pensamento metafísico, dando a ver, no que diz respeito aos personagens, por exemplo, corpos que transitam em um universo anterior à constituição de qualquer modelo. “A potência do falso só existe sob o aspecto de uma série de

---

<sup>5</sup> No livro *Profanações*, Agamben sustenta a ideia de que sacralizar é separar, subtrair coisas, lugares e pessoas do uso comum para transferi-las para uma outra esfera. Alguns aparelhos/máquinas como a religião e o capitalismo são exemplos de instâncias que impulsionam tais sacralizações. Por outro lado, os movimentos profanatórios diluiriam tais segregações ao restituírem ao uso comum o que foi confiscado. Segundo o autor, “profanar significa abrir a possibilidade de uma forma especial de negligência, que ignora a separação, ou melhor, faz dela um uso particular” (2010, p. 66).

potências, que estão sempre se remetendo e penetrando umas às outras” (DELEUZE, 2013, p. 164). Nesse terreno – que, segundo Deleuze, prepara o surgimento de um regime cristalino da imagem, onde o atual e o virtual, o real e o imaginário apresentam-se indiscerníveis e não em oposição como no regime orgânico de um cinema clássico –, enxergamos um indício de uma imagem oferecida também no espaço contemporâneo brasileiro. Há o esforço de realizar um cinema que produz personagens e narrativas que não se organizam conforme esquemas sensório-motores, mas a partir de uma “pluralidade de maneiras de estar presente no mundo” (DELEUZE, 2013, p. 243).

A imagem subordinada ao tempo, que corresponde aos fundamentos da imagem-cristal no cinema moderno para Deleuze, é, também, mais uma aliada dos componentes estruturais que arranjam o acontecimento. A imagem-cristal, segundo o autor, é uma imagem dupla por natureza, modelada através de uma operação fundamental de tempo: “É preciso que o tempo se desdobre a cada instante em presente e passado, que por natureza diferem um do outro, ou, o que dá no mesmo, desdobre o presente em duas direções heterogêneas: uma se lançando em direção do futuro, e a outra caindo no passado” (2013, p. 102). Um intervalo que não representa diretamente um tempo claro, mas que se bifurca em dimensões de tempo coalescentes. Tais confrontos estabelecidos entre a encenação e o tempo acabam por produzir personagens e imagens que fogem dos clichês amarrados por componentes narrativos clássicos.

A primeira parte do livro *Cinema/Deleuze*, de 2013, organizado por André Parente, é reservada a artigos que ampliam a taxonomia proposta por Gilles Deleuze em seus estudos sobre cinema. A classificação das imagens e dos signos proposta pelo autor, principalmente oriundas dos livros *A Imagem-Tempo* (2013) e *A Imagem- Movimento* (2009), é ali atualizada, dando origem a outros termos propostos por teóricos do cinema contemporâneos. Inserido nesse projeto editorial, Luiz Cláudio da Costa propõe uma reflexão sobre o Cinema Marginal brasileiro a partir da criação do conceito de imagem-oscilação. Uma imagem que, nas palavras do autor, “oscila entre a luz da alvorada e a sombra da noite” (2013, p. 31), imagem cujo movimento não aponta para a direção de um referente que se possa identificar. A imagem é, neste caso, uma passagem para uma realidade que ainda está por vir, “uma imagem que já foi, mas não é ainda. Um porvir: o desejo do cinema por uma imagem” (2013, p. 37). Tais ponderações encontram ressonâncias nesta pesquisa, que pretende refletir sobre uma imagem que, por vezes, se mostra indecível, tomada por uma relação de forças em que a *mise-en-scène* se dobra para o fora de campo.

Ao levar em conta as teorias que versam sobre a imanência (ESPINOSA, 2008; DELEUZE, 2000, 2002, 2008), a desconstrução (DERRIDA, 1995) e as desnaturalizações (BARTHES, 1984), juntamente com as reflexões mais recentes sobre o cinema brasileiro contemporâneo, esta pesquisa propõe como problema inicial as seguintes questões: como pensar os desenquadramentos na obra de André Novais? Como pensar o fora de campo como dobra da *mise-en-scène* em seus filmes? Tais questões desdobram-se em problemas secundários: como podemos pensar a *mise-en-scène* em diferentes contextos cinematográficos, partindo de uma concepção mais clássica até chegar à análise mais específica de suas práticas no *Novíssimo Cinema Brasileiro*? Que funções operam o fora de campo e quais são as suas particularidades em relação ao *Novíssimo Cinema Brasileiro*? Como podemos pensar o documental na produção das imagens do *Novíssimo Cinema Brasileiro* a partir das noções de personagens da recusa e desdramatização? Como descrever as formalizações dos aspectos que simbolizam a relação imanente entre *mise-en-scène* e fora de campo nos filmes de André Novais?

A partir dessas indagações, formula-se uma questão sobre o fora de campo no cinema tendo em vista uma investigação que interroga a *mise-en-scène* e os dispositivos fílmicos. Não compreendemos a *mise-en-scène* e tampouco o fora de campo como figuras autônomas, apartadas da trama na qual estão inseridas; nós as reconhecemos como indissociáveis. Nossa aposta é de que os filmes de André Novais, dentro do contexto do *Novíssimo Cinema Brasileiro*, têm muito a nos dizer sobre esse processo.

Organizamos a pesquisa da seguinte maneira: no segundo capítulo, na sequência da parte introdutória e metodológica, apresentamos as teses sobre a *mise-en-scène*. Propomos um pensamento sobre o que dizem diferentes exercícios de *mise-en-scène* sobre os filmes e os movimentos estéticos e políticos em que estão implicados, até chegarmos nas operações inseridas no *Novíssimo Cinema Brasileiro*. Além disso, propomos uma análise sobre os regimes da imagem que circunscrevem o universo cinematográfico da era clássica até a contemporânea.

O terceiro capítulo foca no *Novíssimo Cinema Brasileiro*, primeiramente desenvolvendo uma análise sobre as particularidades de suas propostas de encenação e linguagem e, na segunda parte, ainda sob o escopo das regras de *mise-en-scène*, discutindo o que estamos tratando como aspecto documental, variável que reputamos fundamental para a reflexão posterior sobre a relação imanente entre o dentro e o fora no cinema. Tal variável se bifurca em duas, que a complementam: o personagem da recusa e a desdramatização, fatores que enredam os componentes narrativos e estéticos, no caso,

do *Novíssimo Cinema Brasileiro*. Nesta altura do trabalho também ensaiamos breves análises de filmes que circunscrevem o universo cinematográfico delimitado.

Em seguida, no quarto capítulo, o mesmo percurso investigativo é desenvolvido em relação ao fora de campo no cinema. Quais são as suas teses? Como as teorias apontam a sua função e aplicabilidade? Além de trazer as descrições mais tradicionais sobre o fora de campo, em uma concepção mais concreta e relativa de suas operações, propomos uma ampliação do conceito a partir de suas recorrências mais absolutas no campo da fotografia e das artes visuais.

No quinto capítulo debatemos a natureza da relação entre a *mise-en-scène* e o fora de campo no cinema a partir das teorias que versam sobre o plano de imanência, o simbólico, a dobra e a desconstrução, conceitos que nos auxiliam a compreender mais adequadamente a nossa principal questão-problema, cujo desdobramento aponta para os efeitos de uma imagem cinematográfica produzida como dobra para o fora de campo.

Os filmes são analisados no sexto capítulo, que desenvolve a ideia de que há, na filmografia de André Novais, inserida em uma perspectiva do *Novíssimo Cinema Brasileiro*, uma chave para o desenvolvimento dos objetivos propostos por este trabalho. As análises do longa-metragem *Ela Volta na Quinta* (2015) e dos curtas-metragens *Fantasma* (2010), *Domingo* (2011), *Pouco Mais de um Mês* (2013) e *Quintal* (2015) são realizadas de modo a responder de maneira mais prática e ilustrativa as perguntas levantadas acima. Os filmes são discutidos no interior de uma análise sobre as diferentes formas de expressão do fora de campo: o relativo e o absoluto.

Por fim, é importante deixar claro que já partimos da afirmação de que não há um “fora do cinema”. Nossa proposta de investigação vai em direção às respostas que o *Novíssimo Cinema Brasileiro* dá a essa problemática, tendo em vista a expressão de uma imagem que se produz em relação imanente com o fora de campo. Apostamos na ideia da dobra como condição de uma *mise-en-scène* que, ao mesmo tempo em que se lança para o fora de campo, é por ele também composta.

Esta pesquisa surge com uma proposta de acessar o universo cinematográfico através da problematização das imagens, por meio de parâmetros que não estão fincados à representação, mas amparados por um campo de forças que elimina a separação de um mundo vivido e um mundo inventado pela diegese. Compreendemos, portanto, que o caráter performático que habita a linguagem do cinema produz práticas discursivas específicas que nos ajudarão a compreender os movimentos do mundo e, mais especificamente, do Brasil.

Apostamos na ideia de linguagem como mediação, como ponte entre a potência e o ato; entretanto, nosso esforço não passa por uma investigação acerca do resultado de suas operações. Neste caso, o pensamento não se volta a este ou àquele conteúdo específico, ou para este ou aquele enunciado verdadeiro, mas para a linguagem mesma. Assim, mais do que um revelar sobre o que a linguagem pode manifestar, esta pesquisa aposta na linguagem como possibilidade de desconstrução das formas instituídas.

Ao realizarmos uma busca em portais de teses e dissertações, e mesmo na bibliografia sobre cinema, não encontramos nenhuma pesquisa que se refira especificamente à problemática da relação imanente entre o fora de campo e a *mise-en-scène* tal qual estamos propondo. As problemáticas ligadas às operações cinematográficas de encenação são geralmente conduzidas por um viés predominantemente analítico e descritivo dos filmes. Além disso, o fora de campo é na maioria das vezes pensado em sua função original, ou seja, ocupado com os parâmetros que dividem o que é da cena com o que dela escapa. Não há evidências de pesquisas dedicadas aos efeitos produzidos no âmbito das relações entre o fora e as encenações, e muito menos investigações epistemológicas que apostem na indissociabilidade dentro-fora como uma questão não somente ética, mas estética e política das imagens do cinema. Também por isso acreditamos na relevância desta tese para os estudos do cinema e da comunicação.

Além disso, apostamos na problemática imbuída nas relações enquanto produção de linguagem, inserida em um conjunto de forças e possibilidades que tangenciam a construção das imagens. Ou seja, nossos objetivos compreendem a *mise-en-scène* e o fora de campo por viés pouco estudado. Acreditamos que esta pesquisa também se manifesta como uma contribuição relevante para os estudos do campo cinematográfico, pois pensa o cinema brasileiro contemporâneo através de uma discussão que vai além de uma concepção instituída pelas teorias do cinema de fluxo, muito em voga no momento.

Os filmes de André Novais, inseridos em um contexto do *Novíssimo Cinema Brasileiro*, atestam de forma mais radical a relação inseparável entre o cinema e o mundo. Nossa ideia é descobrir o que acontece com a imagem cinematográfica quando percebida a partir da relação imanente entre o fora-de-campo e a *mise-en-scène*.

André Novais vem se destacando como um nome importante na geração do *Novíssimo*. Seus filmes possuem uma série de recorrências importantes, reunidas sob uma concepção mais desdramatizada e inseridas em uma atmosfera minimalista. Há uma ordem de improvisação que parece sobrevoar as interpretações. Tais obras circulam de forma frequente por festivais nacionais e internacionais, sempre levantando discussões

sobre os limites das encenações. Além disso, André é sócio da produtora mineira *Filmes de Plástico*, que se notabilizou por um forte apelo ao trabalho coletivo, característica dos modos de produção do *Novíssimo Cinema Brasileiro*. Por todos esses motivos, acreditamos que a escolha de André Novais é perfeitamente adequada aos objetivos desta tese.

Deleuze (2016) justifica o porquê de tanta gente escrever sobre cinema ao afirmar que o cinema comporta muitas ideias. Ideias são como “imagens que dão a pensar” (2016, p. 219), diz o francês. Se os pensamentos são imanentes às imagens, apostar na análise de uma filmografia que emerge do contemporâneo significa formular questões sobre o presente. Compreender o cinema da atualidade à luz de processos paradoxais resultantes da linguagem é olhar para um mundo que também caminha sobre um solo movediço.

Por fim, esta pesquisa justifica-se também por dialogar com minha atuação no meio cinematográfico como diretor. Nos últimos anos, venho empreendendo um esforço de levar para os meus filmes uma reflexão sobre uma imagem e sua indefinição. Interessam-me sobremaneira as imagens que geram alguma confusão por serem desamarradas dos modelos, ao se oferecerem como exemplares dos muitos possíveis das significações do universo cinematográfico.

### **1.1 Indicações metodológicas**

Esta pesquisa se dedica a compreender o contexto cinematográfico contemporâneo brasileiro com o intuito de problematizar as relações entre o fora de campo e a *mise-en-scène*, intenção que perseguimos ao cruzar caminhos metodológicos ligados à pesquisa bibliográfica, a partir da revisão de conceitos e da delimitação de problemas, sujeitos a análise empírica, no contato com os filmes. Nosso viés metodológico busca compreender um tipo de relação que se produz no âmago de um cinema cujas direções colocam o fora de campo como uma dobra das encenações.

Tendo em vista o entendimento de que essas relações desnaturalizam as formas clássicas, esta tese se vê implicada em uma epistemologia desconstrucionista e imanente. Todo o percurso da pesquisa é amparado pela ideia de desconstruir leis ligadas tanto às dinâmicas de encenação quanto à construção de personagens. Trata-se de uma dinâmica teórico-metodológica que não busca através de seus movimentos separar o mundo do cinema, mas, ao contrário, quebrar a ideia de qualquer espécie essencialista baseada em



tal dualidade e, assim, desmontar os parâmetros situados entre a representação e seu referente.

Para tanto foi concebido um eixo investigativo que delimita as seguintes frentes: de um lado, conferimos importância significativa à pesquisa bibliográfica acerca do cinema, através de Deleuze, Bazin, Aumont, Rancière e Metz; e, na experiência brasileira, através da incursão em teorias mais atuais vinculadas especificamente ao *Novíssimo Cinema Brasileiro*, com autores como Cesar Guimarães, André Parente, André Brasil, Denilson Lopes, Beatriz Furtado e Cezar Migliorin. Tais caminhos nos impelem a avançar nas teorias sobre a imagem, a *mise-en-scène*, o fora de campo, a desdramatização e o personagem. Além disso, filiamo-nos a uma proposição pós-estruturalista para aprofundarmos as problemáticas sobre o plano de imanência, a desconstrução, as referencialidades, o simbólico e os atravessamentos do real no cinema, em segmento que será balizado pelas reflexões de Deleuze, Derrida, Barthes, Blikstein, Badiou e Zizek.

A pesquisa bibliográfica confronta a pesquisa exploratória em relação ao *Novíssimo Cinema Brasileiro*. A própria filmografia nacional recente impõe um pensamento que cruza diferentes teorias e hipóteses acerca das imagens. A observação desses filmes ao longo dos últimos anos foi, por isso, decisiva para as demarcações epistemológicas aqui apresentadas. A tese teve seu embrião gestado na experiência espetacular dos filmes do *Novíssimo Cinema Brasileiro*. A sala de cinema se afirmou, portanto, como o lugar em que o pensamento sobre as imagens inicialmente se deu. Intuímos, neste primeiro contato, que havia um movimento que produzia nas imagens um acontecimento a ser problematizado, pertinente às discussões sobre o fora de campo como instância absoluta e relativa e operador de ressignificações dos parâmetros da *mise-en-scène*.

No entanto, elaboramos um plano metodológico mais preciso no contato com os filmes. Inicialmente, é importante destacar que os filmes entram de forma efetiva em três momentos: primeiro como exemplificação de alguns pontos relativos à *mise-en-scène* do *Novíssimo*; em seguida como exemplificação das variáveis desenvolvidas no capítulo sobre a inspiração documental: desdramatização e personagens da recusa; e, finalmente, no estudo de caso em relação à obra de André Novais. Consideramos prudente, nos dois primeiros momentos, elencar alguns filmes do *Novíssimo Cinema Brasileiro* em breves ensaios que ilustram as instâncias ali discutidas em torno da *mise-en-scène*, dos personagens e da encenação. Esse movimento se justifica por afirmarmos, entre os nossos propósitos, uma investigação sobre os parâmetros que movem a cinematografia recente

brasileira. Ainda que tenhamos elegido um diretor específico para demonstrar de maneira mais profunda tais apontamentos, sustentamos a relevância de elencar outras situações que, em outros filmes, compõem e ecoam as problemáticas que enfrentamos em nosso objeto principal de análise: o *Novíssimo* enquanto enunciação coletiva.

Além da obra de André Novais, os filmes contemplados pela pesquisa são *A Vizinhaça do Tigre*, de Affonso Uchôa (2014); *O Céu Sobre os Ombros*, de Sérgio Borges (2010); *Corpo Elétrico*, de Marcelo Caetano (2017); *Branco Sai, Preto Fica*, de Adirley Queiroz (2014); *Rifle*, de Davi Preto (2016); *Olmo e a Gaivota*, de Petra Costa e Lea Glob (2014) e *A Cidade Onde Envelheço*, de Marília Rocha (2016). Tais obras são, de certa forma, pinceladas, em incursões que conferem uma preparação contextual e para a análise mais profunda que se dá no capítulo 6. Através de um mapeamento das cenas que instigaram a pesquisa, exploramos nos filmes tanto a proposição de uma *mise-en-scène* que abrigue certas recorrências quanto a construção de personagens da recusa e as formas de encenação desdramatizada.

O último capítulo traz, enfim, um aprofundamento maior, constituindo, em um estudo de caso, um contato mais largo com os filmes. Para tanto, ponderamos pela seleção de um diretor, André Novais, de cuja obra derivamos problematizações acerca das questões centrais desenvolvidas no decorrer da tese. Os filmes *Fantasma* (2010), *Domingo* (2011), *Pouco Mais de um Mês* (2013), *Ela Volta na Quinta* (2015) e *Quintal* (2015) são interrogados à luz dos parâmetros que embasam as teorias sobre o fora de campo, em análises que, por balizarem a investigação de importantes questões da tese, respondem a práticas metodológicas mais detalhadas.

Os filmes são estudados com base nas variáveis delimitadas no decorrer da pesquisa, sobretudo em relação às categorias de Deleuze (2009) atinentes ao fora de campo, explicitadas no capítulo 4: o fora de campo relativo e o fora de campo absoluto. Entendemos tais categorias como duas formas fundamentais que se inscrevem nos filmes de André Novais e que reforçam a nossa tese de que há em curso, configurada como dobra, uma relação imanente entre o fora de campo e a *mise-en-scène* no *Novíssimo Cinema Brasileiro*. Todo o estudo de caso no capítulo 6 toma como parâmetro essas diferentes concepções de fora de campo expostas por Deleuze.

No que se refere à concepção de um fora de campo relativo, apostamos na inserção das dimensões metonímicas, intertextuais e paratextuais para maquinar a nossa observação do material empírico. A dimensão metonímica se faz presente a partir de uma discussão semiótica: entendemos o universo do cinema enquanto composto por um

sistema complexo de signos, circunscrito pela proposição de determinadas operações. Tais operações encontram nas figuras de linguagem um campo fértil para o entendimento mais concreto daquilo que é comunicado através das imagens.

A metonímia ocupa, assim, um lugar de excelência no cinema, na medida em que estabelece com as imagens uma relação imediata, quase que de dependência. Isso acontece porque estamos tratando de um elemento que joga com as substituições, visto que, segundo a sua dinâmica, um termo é empregado no lugar de outro, com o qual mantém uma relação de contiguidade: a parte pelo todo, a causa pelo efeito, o abstrato pelo concreto. Institui-se uma operação de designação de uma coisa com o nome de outra. A metonímia é compreendida como um modelo retórico que circunscreve a produção de sentidos das imagens cinematográficas.

Instrumento passível de demonstração empírica, reconhecemos na metonímia um elemento que efetua a interface entre as imagens (o dentro) e seus sentidos atrelados ao fora de campo. Pretendemos encontrar nos filmes de André Novais metonímias cujos efeitos apontem para uma dobra entre o fora de campo (o todo) e a *mise-en-scène* (a parte). Tais indícios podem se expressar seja a partir de elementos pictóricos, seja a partir dos elementos narrativos que compõem as cenas.

Já a dimensão intertextual se manifesta por meio de recorrências e de repetições evidenciadas em diferentes filmes. Trata-se de uma operação onde algum elemento narrativo utilizado em um filme – um personagem, um ator, um ambiente – desloca-se para outro filme. Ou seja, alguma informação que tenha origem em um filme e que é utilizada novamente em outro, um mesmo elemento que compõe duas tramas. A intertextualidade<sup>6</sup> sugere a manifestação de uma espécie de conversa entre textos. Conversa que orchestra textos e discursos preexistentes e que, no caso do cinema, articula na imagem uma relação concreta com outra imagem, com um “fora”. Nossa intenção é direcionar a discussão amparada pela intertextualidade unicamente sob o registro do desfile de personagens e locações similares utilizados em diferentes filmes do mesmo

---

<sup>6</sup> O termo intertextualidade foi introduzido por Kristeva na década de 1960 como atualização para o conceito de dialogismo, cunhado por Bakhtin 30 anos antes. “A intertextualidade é um conceito valioso, na medida em que relaciona o texto individual particularmente a outros sistemas de representação e não a um mero e amorfo contexto [...]. A intertextualidade interessa-se menos pelas essências e definições taxonômicas que pela ‘interanimação’ processual entre os textos” (STAM, 2003, p. 227). É importante salientar que, embora as teorias que discorrem sobre a intertextualidade se abram a muitas direções, principalmente em relação aos preceitos de Kristeva, esta tese se atém aos pontos situados pelas recorrências que perpassam diferentes filmes e que os constituem como partes de um só e mesmo texto.

diretor – no caso, André Novais. Além disso, demarcamos passagens nos filmes que dialogam diretamente com um contexto do *Novíssimo Cinema Brasileiro* como um todo.

Tais manifestações intertextuais são observadas por alusão. Assim, o motor da trama não funciona apenas por meio de seus elementos internos, mas também por sua relação com o fora de campo. Esses elementos se expressam como indícios da indissociabilidade dentro/fora. A ordem dramática, aquela que se fecha em si mesma e se mantém absoluta em suas formas de expressão, é desmontada. O abalo provocado pela presença estranha de um corpo/objeto que volta condiciona uma abertura, uma dobra para o fora de campo.

A dimensão paratextual<sup>7</sup>, por sua vez, diz respeito aos elementos pré-textuais e pós-textuais presentes na obra. Trata-se de uma relação interdiscursiva que incide sobre a produção de sentidos do texto. Os elementos paratextuais cercam o texto a partir de informações que correm em paralelo à obra propriamente dita, mas que, de certa forma, modelam-na. Em relação à nossa pesquisa, os elementos paratextuais são compreendidos pela dimensão comunicacional que acessa o interior do filme e provoca descobertas e estranhamentos.

Se pensamos o paratexto como aquilo que faz parte do filme sem ser o filme, ou como uma estrutura que envolve a imagem e contribui para que ela tome forma, avançamos na afirmação dos fluxos imanentes entre a *mise-en-scène* e o fora de campo. O paratexto como dimensão comunicacional, formado por entrevistas, comentários e críticas do filme, torna-se um elemento fundamental nessa discussão.

Percebemos que os filmes de André Novais comunicam, a partir de notícias e informações, uma série de curiosidades que contaminam diretamente a imagem e afetam a fruição dos filmes por parte do público. A ideia de que André Novais representa em alguma medida seu próprio papel e que sua família é parte do elenco não aflui de informações presentes concretamente na obra, porém torna-se difícil desprezar essas imagens “estrangeiras” no contato com o filme. Não há como negar a relevância dessas

---

<sup>7</sup> Assim como o elemento intertextual, o termo paratexto é incluído na discussão sobre “transtextualidade”, operada por Gérard Genette (1982). A transtextualidade refere-se a tudo que coloca um texto em relação com outros textos. Segundo Genette, existem cinco tipos de relações transtextuais, a entre elas a intertextualidade e a paratextualidade. Robert Stam (2003) retoma essa discussão em seu livro sobre a teoria do cinema. Ao mencionar a paratextualidade, ele diz: “É fascinante especular sobre a relevância dessa categoria no cinema. Pode-se pensar nos pôsters, nas pré-estréias, nas camisetas, nos comerciais de TV e até mesmo no *marketing*.de produtos subsidiários como brinquedos e bonecos [...] O material distribuído aos jornalistas nas cabines de imprensa, de modo semelhante, muitas vezes pauta sua reação aos filmes [...] Qualquer [sic] desses aspectos, operantes às margens do texto oficial, diz [sic] respeito à questão do paratexto de um filme individual” (STAM, 2003, p. 232).

informações, mesmo que, à primeira vista, não digam respeito diretamente à trama. Tratamos aqui de fatos conhecidos sobre a produção do filme, que sobrevoam o campo da comunicação e que impregnam o espaço fílmico, de modo a produzir uma diferença.

O fora de campo como dimensão paratextual mais do que nunca está presente na imagem cinematográfica, abalando-a e produzindo efeitos sobre o público. Nossa intenção é entender de que forma esses aspectos que operam à margem dos filmes interferem na produção de sentidos e de que modo eles se somam às discussões sobre imanência aqui desenvolvidas.

As três concepções acima descritas (metonímia, intertexto e paratexto), em consideração aos percursos metodológicos aqui traçados, auxiliam-nos na discussão da relação entre a *mise-en-scène* e um fora de campo e tomado segundo a sua dimensão relativa.

Por outro lado, é preciso problematizar, à luz de Deleuze (2011; 2016), o uso e o entendimento das metáforas e das metonímias no estudo da linguagem. Para ele, que construiu sua filosofia associada ao pensamento imanente, as figuras de linguagem são alusivas às homogeneizações do campo representativo. Debaixo do que surge como figura aparentemente reconhecida de linguagem, expressa-se um processo imanente em fluxo, acobertado pelos discursos indiretos livres. As metonímias, assim como os elementos intertextuais e paratextuais, configuram-se, deste modo, como efeitos superficiais desses discursos. Abaixo separamos dois momentos da literatura de Deleuze que acentuam o que estamos dizendo:

Nesses últimos anos, fez-se da metáfora uma operação coextensiva à linguagem. Para mim, as metáforas não existem. Eu gostaria de dizer isto: a única 'figura' é o discurso indireto livre. Ele é que é coextensivo à linguagem. (DELEUZE, 2016, p. 210)

A 'primeira' linguagem, ou, antes, a primeira determinação que preenche a linguagem, não é o tropo ou a metáfora, é o discurso indireto. A importância que se quis dar à metáfora, à metonímia, revela-se desastrosa para o estudo da linguagem. Metáforas e metonímias são apenas efeitos que só pertencem à linguagem quando já supõem o discurso indireto. (DELEUZE, 2011, p. 13)

A partir dessas descrições do discurso indireto livre, chegamos, ao fora de campo absoluto, compreendido por Deleuze (2009) como um movimento que se abre a uma quarta e a uma quinta dimensões: a do tempo e do espírito, respectivamente. Estamos falando de um fora de campo enquanto relação virtual com o todo (discussão proposta no

capítulo 4). Metodologicamente, esse aspecto é mais especulativo, uma vez que não se atém a identificações empíricas.

No entanto, nosso desafio é exatamente expor nos filmes o quanto o fora de campo absoluto atua em sua relação imanente com a *mise-en-scène*, movimento demonstrado através de um viés que desarranja os sistemas vinculados às representações. Considerando-se que ao aspecto absoluto no fora de campo não corresponde uma ordem do visível e que a imagem cinematográfica, para além de uma capacidade de percepção visual, possui uma função legível (DELEUZE, 2009), podemos concluir que o fora de campo absoluto desenha-se também por sobre os “desenquadramentos” observados por Deleuze<sup>8</sup>.

Nossa estratégia, então, é encontrar nos filmes de Novais imagens desenquadradas que, nos termos deleuzeanos, levam-nos aos espaços desconectados, vazios, inscritos em zonas mortas, e cujas traduções nos remetem para uma outra dimensão da imagem. A profusão desses espaços está intimamente ligada às perspectivas de uma encenação desdramatizada e à produção de personagens da recusa, conforme discute o capítulo 3. É importante salientar que a busca por essas imagens não objetiva identificações mais exatas, pois o aspecto absoluto não pode ser identificado concretamente, sob pena de perder a sua condição absoluta. Nesse sentido, ele insiste enquanto força nas imagens. Uma força que desconstrói (nos termos de Derrida, discutido no capítulo 5) tanto os parâmetros da encenação, produzindo desdramatizações, quanto os parâmetros de um personagem tradicional, dando a ver os personagens da recusa.

Almejamos, em suma, encontrar nos filmes imagens que incorporam um fora de campo relativo, no encontro com um conjunto que se prolonga para fora do quadro, mas que está presente na cena concretamente; e imagens que remetem a instantes em que a perspectiva do fora de campo absoluto subsiste em um sistema aberto que, ao se exprimir na duração, se dobra para um espaço e um tempo não-homogêneos. Ambos os aspectos estão implicados diretamente nas discussões da imanência entre o fora de campo e a *mise-en-scène*.

Cabe ressaltar que estabelecemos os critérios de fora de campo relativo e fora de campo absoluto para estruturar o estudo de caso nos filmes de André Novais, cujas seções analíticas não se dividem por filmes, e sim pelos parâmetros do relativo e do absoluto. No interior de cada categoria são expostas cenas, planos ou sequências que evidenciam

---

<sup>8</sup> Conceito trabalhado no capítulo 4.

tais ocorrências. Os filmes de André são referidos aos poucos, conforme a alusão a uma ou outra categoria.

Disso se depreende que esta tese parte de uma perspectiva exploratória, na proximidade com o universo do objeto estudado e na formulação de métodos, descritiva no levantamento de dados e na análise das informações retiradas dos filmes e explicativa ao relacionar constantemente a teoria com o objeto empírico, de modo a justificar os fatores que impulsionaram a investigação.

## 2 A MISE-EN-SCÈNE NO CINEMA

O conceito de *mise-en-scène* configura-se como um dos mais polivalentes na teoria e na crítica cinematográficas. Pretendemos, neste capítulo, estabelecer relações entre as prerrogativas de três autores de base para elucidarmos parte desse enredo: Jacques Aumont (2008), David Bordwell (2008) e Eisenstein (2002). Essas teorias serão complementadas, já à luz de uma discussão mais contemporânea, pelas ideias de Oliveira Junior (2013), cuja tese, emergente de um novo contexto, admite novos usos para o termo.

No que toca ao espectador comum, as análises dos filmes são baseadas naquilo que se pode ver ou perceber mais concretamente: os cenários, a fotografia, a *performance* dos atores, a trilha sonora. Na esteira de Bordwell, compreendemos a *mise-en-scène* como uma “pressão silenciosa” (2008, p. 28) que circunscreve e dá sentido a esses elementos. No entanto, poucas são as pessoas que saem do cinema com uma opinião formada pela *mise-en-scène*, ou mesmo pelos aspectos da direção, uma vez que suas operações, embora fundamentais, permanecem invisíveis, escondidas entre os demais elementos da linguagem.

Todas as escolhas estilísticas de um filme fornecem sentido à encenação, cujo conceito é tributário ao termo *mise-en-scène*. Trata-se, portanto, de um exercício tomado pelo diretor em prol da utilização das figuras que compõem a cena diante da câmera. A partir de um roteiro prévio, há toda uma técnica a ser concebida que transforma o texto em imagem em movimento. A essa técnica damos o nome de *mise-en-scène*, “uma arte da impregnação, da direção dos corpos, da coreografia da ocupação do espaço” (BORDWELL, 2008, p. 36).

A partir disso, podemos considerar o sentido técnico da *mise-en-scène* como um conjunto expressivo que denota cenário, iluminação, figurino, enquadramento, a movimentação dos atores dentro do quadro e os movimentos de câmera que moldam a cena. Contudo, não há unanimidade entre teóricos e críticos a respeito dos elementos que compõem a *mise-en-scène*. Bordwell (2008), por exemplo, não inclui os movimentos de câmera no âmbito da *mise-em-scène*, conceito que estaria muito ligado à profundidade de campo e ao plano-sequência alinhados aos limites fotográficos. Já Aumont (2008), ao comparar os termos encenação e *mise-en-scène*, concebe a encenação como a manipulação espontânea da linguagem cinematográfica: definir o enquadramento, os movimentos de câmera, o tempo da cena, decupar um roteiro e dividi-lo em planos. Assim como no teatro clássico, onde o encenador era aquele que adaptava o texto aos palcos, o



diretor de cinema adapta o roteiro ou argumento ao transformá-lo em filme, a partir das ideias de estilo estipuladas através da decupagem, cuja condução impõe diferentes pontos de vista à ação. Nesse sentido, as escolhas de movimento de câmera também atravessam a *mise-en-scène*, pois são estabelecidas, na maioria das vezes, na decupagem prévia da cena.

É importante salientar que a evolução do conceito de *mise-en-scène* esteve sempre adstrita à evolução da linguagem cinematográfica. No chamado “primeiro cinema”, período que vai desde a invenção do cinematógrafo no final do século XIX até a apropriação de uma linguagem narrativa, a partir de Griffith e seu filme *O Nascimento de uma Nação*, de 1915, a linguagem cinematográfica era ainda muito devedora dos preceitos da encenação teatral, onde a encenação no cinema irá buscar a sua origem. A câmera fixa que registra a cena em um único ponto de vista (alusão aos modos de encenação no palco italiano), a teatralidade dos gestos e a importância do texto que precede a imagem são características de uma arte que ainda não havia conquistado a sua autonomia e via sua *mise-en-scène* se desenvolver à sombra das leis teatrais.

O desenvolvimento da decupagem, como mencionamos anteriormente, foi um importante passo para que o cinema estabelecesse uma linguagem própria. A capacidade de eleger diferentes pontos de vista (enquadramentos e posições de câmera) para a gravação de uma mesma cena, ou seja, dividir a cena em planos (planificá-la), tornou-se um gesto fundamental para a afirmação da *mise-en-scène*. Além disso, esses movimentos acabaram por acelerar o encontro do cinema com sua própria linguagem, ainda que suas bases estivessem protegidas pelos princípios clássicos de encenação.

O fortalecimento da linguagem do cinema trouxe, além de mudanças nas condições de filmagem, o surgimento de pequenas revoluções em termos da criação de atmosferas fílmicas. Chegamos, assim, ao “segundo cinema”, modulado sob as bases do contexto do pós-guerra na Europa e responsável de forma definitiva pela afirmação da *mise-en-scène* como um mecanismo chave para a prática cinematográfica. O cinema moderno<sup>9</sup>, ainda que tenha nascido em um ambiente neorrealista na Itália, se desenvolve sob a proteção da política dos autores, movimento engendrado pela turma da revista *Cahiers du Cinema*, que se traduzia por enaltecer os autores dos filmes em detrimento de seus produtores, como era de praxe no ambiente dos grandes estúdios. Essa nova maneira de enxergar o processo de produção dos filmes acabou por evidenciar diferentes práticas

---

<sup>9</sup> Desenvolveremos ainda neste capítulo as principais diferenças entre o Cinema Clássico e o Cinema Moderno, bem como as características de seus principais movimentos.

de direção expressos por exercícios de *mise-en-scène* particulares. A autonomia do cineasta enquanto criador se torna diretamente proporcional à afirmação da força da *mise-en-scène*. A *mise-en-scène* como elemento da linguagem do cinema tornava-se, então, a grande aposta no reconhecimento da arte cinematográfica enquanto expressão marcadora de determinados estilos.

Bordwell (2008) expõe os aspectos narrativos e os aspectos pictóricos como os dois traços principais que modelam a imagem cinematográfica. Os aspectos pictóricos dizem respeito à composição dos objetos e das figuras (personagens) dentro do quadro, enquanto os aspectos narrativos se concentram nas relações que tais figuras traçam entre si, apontando para a ação no interior da cena. Ambos estão diretamente relacionados às prerrogativas que estruturam o exercício da *mise-en-scène*.

O conceito de *mise-en-scène*, por esse prisma, está ligado às discussões históricas travadas entre diferentes movimentos cinematográficos, que se estabeleceram a partir de visões distintas sobre o papel do cinema enquanto expressão artística. De uma maneira um tanto reducionista, podemos dizer que havia, de um lado, os realizadores e pensadores que apostavam na realidade como matéria-prima do cinema, e, de outro, os que militavam em prol da importância da imagem como materialidade, como construto.

De um lado, o cinema na busca pela revelação da realidade, ou seja, na proposição de uma *mise-en-scène* que operasse sob o viés da transparência na investigação de uma imagem essencial, imagem esta constituída independente do cinema, mas que cabia ao cinema revelar. Desse lado estavam os “realistas”, séquito do mestre André Bazin, para quem o termo *mise-en-scène* se emancipa da montagem. De acordo com Bordwell (2008), os críticos dos *Cahiers*, os mesmos que enalteciam a prática da *mise-en-scène* como fundamental na produção das imagens no Cinema Moderno, apostavam na dicotomia montagem/*mise-en-scène*. Para eles, a montagem estaria fora dos elementos que compõem a *mise-en-scène*, pois os cortes intimidariam a direção cinematográfica. Bordwell completa: “os admiradores da *mise-en-scène* tendem a ver a montagem como invasiva e opressiva, mas acredito ser possível o ajuste entre a encenação e a montagem, como será demonstrado em muitas ocasiões” (2008, p. 40).

Do outro lado estavam aqueles que acreditavam no poder da manipulação de uma imagem cinematográfica constituída por descontinuidades e interferências, propondo mais uma produção de realidades do que a busca por uma Realidade. Esses eram os formalistas, ligados à escola soviética de cinema liderada por Eisenstein e entusiastas do poder da montagem para a produção de sentidos nos filmes. Essa visão sobre o cinema

não expulsa a montagem para fora da *mise-en-scène*, mas, ao contrário, abre caminho para a possibilidade de uma adequação entre a montagem e os movimentos de construção da cena e de controle do espaço e do tempo no interior da mesma.

Eisenstein (2002), em seus estudos sobre a forma do filme, elaborou uma teoria que aproximaria a construção de sentidos operada através da montagem e a estética constituída em favor da cena. O cineasta russo passou a utilizar três termos separados para estabelecer os princípios da encenação cinematográfica: a *mise-en-scène*, a *mise-en-cadre* e a montagem. “A *mise-en-scène* seria a marcação da cena como se fosse um palco de teatro, a *mise-en-cadre*, a encenação dentro do quadro da imagem cinematográfica e a montagem o encadeamento dos planos” (BORDWELL, 2008, p. 40). Para Eisenstein (2002), esses três elementos potencializam-se reciprocamente e originam a verdadeira expressão cinematográfica.

Nesse sentido, podemos traçar analogias entre as formulações de Eisenstein e de Bordwell. A *mise-en-cadre*, tal qual proposta pelo teórico russo, pode ser compreendida à luz dos elementos pictóricos, que moldam a encenação para Bordwell. Para Eisenstein (2002), a imagem (a cena) deve ser trabalhada de acordo com tais contornos. Dessa forma, quando o pensamento sobre a cena recai sobre a concepção de como compor a mesma no interior do quadro, já não estamos mais falando em *mise-en-scène*, mas em *mise-en-cadre*. Tal direção de pensamento, com inclinações formalistas, recorre à produção de conflitos a partir das relações entre as ações que se dão no interior do plano cinematográfico, que dizem respeito à composição da cena, e aquilo que se dá fora dele, na iminência dos choques a partir do confronto entre planos na montagem.

Independentemente da reflexão na qual a *mise-en-scène* esteja colocada, sendo uma manifestação de cunho realista ou formalista, não há como descolarmos o termo da proposição de um discurso sobre o estilo, formado a partir da reunião de técnicas cinematográficas. Conforme coloca Bordwell:

O estilo é a textura tangível do filme, a superfície perceptual com a qual nos deparamos ao escutar e olhar: é a porta de entrada para penetrarmos e nos movermos na trama, no tema, no sentimento – e tudo mais que é importante para nós. E já que os diretores são extremamente cuidadosos no aperfeiçoamento dos meandros de seu estilo, nós nos sentimos compelidos a mergulhar nos detalhes. Uma discussão completa sobre um filme não pode se deter só no estilo, mas este deve ser alvo de minuciosa atenção. (BORDWELL, 2008, p. 58)

O autor americano desenvolve, assim, uma teoria que inscreve o estilo no núcleo da expressão da encenação. Entretanto, ele insere uma preocupação quando menciona que o interesse dos críticos e dos teóricos a respeito do estilo cinematográfico vem decaindo, em detrimento de apostas acerca das psicologias, dos sentidos filosóficos, culturais e políticos das obras. Os teóricos estariam, assim, se sentido mais confortáveis a partir de abordagens mais hermenêuticas e menos estilísticas (BORDWELL, 2008). Em resposta a isso, o autor desenvolve uma teoria que descreve a análise do estilo cinematográfico de maneira pragmática. Segundo ele, o estilo pode cumprir quatro funções principais: denotativa, expressiva, simbólica ou decorativa.

A função denotativa mostra-se fundamental para a fruição de qualquer relato, uma espécie de campo de ação que descreve cenários, figurinos, apresenta diálogos e determina as circunstâncias narrativas, ao apontar diretamente aquilo que estamos vendo. A ordem de dimensão denotativa opera no reconhecimento primeiro da informação evidenciada concretamente diante de nossos olhos. Não é somente de pessoas e objetos concretos, entretanto, que o cinema é formado. Nesse caso, a dimensão denotativa dá espaço para qualidades expressivas da imagem. Tais qualidades têm o poder de contaminar o espectador com sentimentos e afetos que brotam dos movimentos concretos. Por exemplo, um movimento de câmera instável que expressa tensão, ou uma música que gera tristeza. O estilo musical, a iluminação, enquadramentos e movimentos de câmera são elementos que podem remeter a qualidades expressivas, produzidas pelas operações denotativas. A terceira função estabelecida por Bordwell (2008) diz respeito à produção de significados mais abstratos e conceituais a partir do simbólico, sugerindo a ampliação dos significados diretos para a expressão daquilo que está submerso nos elementos concretos. Uma determinada escala de cores, os cenários, a iluminação e as trilhas musicais também podem evocar implicações a partir do simbólico. Um ambiente tomado pela cor vermelha, como nos filmes de Almodóvar, por exemplo, remete à paixão, ao erotismo que envolve os seus personagens. Por fim, Bordwell sugere a função decorativa como última categoria estilística dos filmes. A função decorativa pode ser compreendida como uma espécie de síntese, uma vez que o estilo opera por si mesmo. A concepção de atmosferas se dá a partir de seus próprios meios. Trata-se de um estilo que cria padrões ao denotar um universo ou comunicar efeitos expressivos. Essa função está intimamente ligada ao cinema maneirista, que recorre à memória do cinema para a sua realização, ou seja, o reconhecimento das potencialidades da linguagem cinematográfica obedece à apreensão da produção de modelos. Modelos recriados através de determinado estilo.

É importante salientar que Bordwell (2008), ao expor as quatro funções do estilo cinematográfico, não reduz os filmes à evidência de cada função de modo separado. Fica claro que um filme, ou até mesmo uma cena, pode operar através de mais de um estilo concomitantemente. Porém, a conclusão a que chega o autor é de que os críticos e os teóricos do cinema acabam por destacar as questões simbólicas e expressivas, cujas dimensões são supervalorizadas em detrimento das questões denotativas, essas sim, para o autor, traduzidas como a função central do estilo. Para ele, a *mise-en-scène* é totalmente dependente de uma escolha estilística, que “determina nossa experiência de um filme em muitos níveis” (BORDWELL, 2008, p. 61).

Como vimos, o termo *mise-en-scène* é descrito ao eco de diversas teorias que versam sobre o fazer cinematográfico, sendo também um conceito mutante, cuja aplicabilidade sofreu diferentes atravessamentos no que tange à história do cinema, com seus distintos movimentos e estilos. Depois de ter funcionado como praticamente plágio do gesto teatral, no primeiro cinema, e depois de ter se tornado ferramenta para as criações singulares e para a afirmação de um cinema autoral, no Cinema Moderno, ela parece chegar ao cinema contemporâneo desgastada em meio a inúmeras possibilidades de invenção de formas.

Alguns teóricos afirmam que o surgimento de um “terceiro cinema” é paralelo à crise da *mise-en-scène*, pelo menos sob a forma que a conhecíamos até aqui. É o que propõe a teoria do cinema de fluxo. Tal teoria transita pela reflexão de um enquadramento estético e propositivo de alguns filmes e diretores que se inspiram em parâmetros já experimentados no cinema moderno, principalmente no que diz respeito às relações com os elementos temporais e espaciais: cenas onde a memória e a experiência do presente se materializam indissociáveis, em uma dinâmica atualizada no ato de suspender o tempo ou de se entregar a ele, cúmplices de uma mesma duração.

Existem filmes contemporâneos, produzidos a partir da virada dos anos noventa para os anos 2000, que integram o bojo do chamado “cinema de fluxo”<sup>10</sup>. Tal categoria é amparada por características estéticas e de linguagem bem marcadas e evidenciadas em algumas obras de diretores importantes do cinema mundial, tais como Claire Denis, Wong

---

<sup>10</sup> “O conceito, criado pelo crítico Stéphane Bouquet numa série de artigos escrita entre março de 2002 e abril de 2003, abarca um conjunto de filmes, dirigidos por alguns dos mais importantes cineastas do final dos últimos 20 anos [...] que surgem após os sinais mais evidentes de esgotamento do maneirismo, ou seja, em torno de meados da década de 1990. O fluxo designa uma estética que rejeita a racionalização do mundo e a apreensão intelectual de suas formas, preferindo se construir na sensorialidade, na instalação de ambiência, na mobilidade fluida e contínua de um olhar que vagueia pelo espaço sem finalidade aparente.” (JUNIOR, 2013, p. 120)

Kar-Way, Apichatpong, Gus Van Sant, Hou Hsiao-Hsien, entre outros. O *corpus* desta pesquisa não integra filmes que se adequam em sua totalidade às regras desse estilo, mas podemos afirmar que é assombrado por particularidades que correspondem a elas em alguma medida.

Segundo Luiz Carlos Oliveira Junior, autor que se tornou referência nos estudos sobre o cinema de fluxo após publicar um livro intitulado *A Mise en Scène no Cinema: do Clássico ao Cinema de Fluxo* (2013), há uma discussão importante a ser feita sobre um cinema produzido na alvorada do século XXI, que passa por redefinir o caráter da *mise-en-scène*. Colocar o pensamento em ação, preparar os elementos da cena, organizar os corpos em relação ao espaço e registrá-los em meio aos elementos do cenário e dos objetos que os circundam são, digamos, ações que compõem o que sempre entendemos pelo exercício da *mise-en-scène* operada pelos diretores. Junior (2013) vai um pouco além e defende que a *mise-en-scène* seria uma expressão cunhada originalmente para designar uma prática teatral, mas que adquire no cinema uma dimensão fenomenológica ao mostrar dramas humanos modelando-os na matéria sensível do mundo. A tese de Junior é de que os filmes nos quais ele reconhece a estética do fluxo dão a ver imagens que valem mais por suas modulações, pelo seu caráter sensorial, do que pelos sentidos provenientes das práticas clássicas de *mise-en-scène*. O cinema de fluxo é um cinema de sensações e, portanto, não deve ser operado a partir de uma compreensão tradicional de encenação e direção, com suas diretrizes e controles sobre a cena. Logo na introdução de seu livro, Junior já nos apresenta os elementos que apontariam para uma estética do fluxo. São eles:

planos hipnóticos, sensorialistas, corpóreos, viajantes, imantados ao movimento e colados na matéria do mundo. Os eventos narrativos brotam da própria duração do plano, da modulação das relações espaciais, da variação luminosa do registro. A verdadeira ‘história’ do filme é o comportamento da luz, a captação do movimento, o sentimento dos ritmos. (JUNIOR, 2013, p. 12)

O que importa, portanto, é menos revelar um sentido do que imprimir um ritmo: “O cinema de fluxo se constrói na mistura, na indistinção, em último grau, na própria insignificância das coisas” (JUNIOR, 2013, p. 144). Fluxo e escoamento. As imagens são concebidas contrárias a qualquer princípio de identidade e de permanência. Podemos pensar a *mise-en-scène*, então, não como um ato de colocar em cena, mas de colocar em movimento.

Trata-se de um ambiente que, exatamente pelo seu caráter de fluidez, de movimento, de deixar as coisas e os corpos agirem no tempo, dá a ver uma imagem não

encerrada em representações *a priori*. A imagem nesses filmes não é objeto de uma representação do mundo, não conduz significados externos a ela. A imagem é puro acontecimento e, assim, ao fugir de classificações, pode revelar personagens em igual incapacidade de adequação. Os personagens e as narrativas que brotam dessa construção semiótica das imagens apresentam traços que se mostram ambíguos em suas ações.

Porém, não apostamos apenas na teoria do fluxo para compor nossa pesquisa no que toca ao cinema contemporâneo. As teorias sobre o cinema de fluxo nos auxiliam por versarem sobre uma cinematografia contemporânea. Entretanto, nossas questões de partida apostam justamente na afirmação de uma *mise-en-scène*, e não no fim de suas práticas, como prega a teoria do fluxo. Ao focarmos nossa atenção nos filmes de André Novais, deparamo-nos com uma proposta de *mise-en-scène* que se faz amparada pelo poder da ficção, da decupagem da cena, embora envolvida por uma dramaticidade mais contida, e não sob a regência de qualquer espécie de negatividade dos trâmites da encenação. Além disso, apostamos na ressignificação dos processos que fundam a *mise-en-scène* ao compreendermos o fora de campo como dobra. A seguir, para sublinharmos mais fortemente o desenvolvimento da problemática em relação à *mise-en-scène*, propomos um passeio pelos diferentes regimes de imagem. Acreditamos que, ao analisarmos os diferentes movimentos que estruturaram os cinemas Clássico e Moderno, temos a chance de compreender o que acontece com uma imagem produzida em contextos mais contemporâneos.

## **2.1 Os regimes da imagem: do Clássico ao Contemporâneo**

Os movimentos cinematográficos evidenciaram, no último século, diferentes concepções de linguagem e estética audiovisuais. O cinema Clássico, cuja delimitação histórica perpassa a primeira metade do século XX, mas que segue se impondo como hegemônica na atualidade, é considerado um cinema onde a ação é fundamental. Segundo elabora Deleuze, em sua obra *A Imagem-Movimento* (2009), as imagens agem umas sobre as outras, e tais dinâmicas, operadas por conexões lógicas que conferem aos filmes uma unidade orgânica, encadeiam ações sensório-motoras definidas pela montagem.

Nas análises de Deleuze (2009), que originaram uma classificação própria para designar diferentes concepções de imagem, existem determinados tipos de imagens que condicionam três tipos de planos: a imagem-percepção, que corresponde a um plano geral; a imagem-ação, que aponta para um plano médio; e a imagem-afecção, que tem no

*close*, no primeiro plano, a sua força de designação. Esses três tipos de imagem, que formatam uma dada taxonomia, com seus respectivos processos de significação, produzem um determinado desenho de narrativa e *mise-en-scène* cujos processos delineiam uma série de estereótipos dos filmes do cinema Clássico.

A partir da ideia de imagem-ação de Deleuze (2009), podemos pensar os filmes do cinema Clássico como que conduzidos por histórias lineares, com enredos tecidos por uma narrativa contínua, culminando em desfechos favoráveis a seus protagonistas. A montagem é percebida: sua presença manifesta cortes bem marcados que condicionam a funcionalidade da ação, apostando em um modelo ilusionista que reproduz de maneira “fiel” as coisas do mundo. A câmera mantém-se, na maioria das vezes, fixa ao tripé, proporcionando a captação de planos gerais que concorrem para a ação, cujo movimento se reporta ao reconhecimento e à afirmação dos clichês.

Os personagens que atuam como agentes desses modos expressivos de enunciação são apresentados e estimulados pelas ações que incidem sobre si próprios. A ação irrompe os gestos dos personagens, e essa força produz outra ação, que resulta em uma nova situação. A dinâmica ação/reação se torna uma constante nas narrativas clássicas, e seus personagens são enquadrados em modelos que correspondem aos referentes de uma configuração da figura humana no cinema.

Os heróis, os *cowboys*, as mocinhas, as belas, os vilões, os galãs, os que se dão bem, os que se dão mal, são exemplos de estereótipos de personagens que operam em uma dada ordem de imaginário correspondente aos traços ideológicos inseridos em um determinado contexto estético do meio cinematográfico. Facilmente reconhecidos pelos códigos e convenções estabelecidos no meio, tais personagens circulam nos filmes sem que haja qualquer espécie de obstáculo que venha atrapalhar a sua identificação e romper com os caminhos discriminatórios e seletivos do referente. Enclausurados entre os “valores melhorativos e pejorativos” (BLIKSTEIN, 1995), os perfis dos personagens do cinema Clássico se constituem através de altas doses de julgamento moral, em figuras que parecem permanecer eternamente presas pela força padronizadora das dicotomias, evidenciadas à sombra da identidade do herói, do bandido, da beleza, da verdade e da mentira.

Em uma cinematografia mais clássica não faltam personagens que já trazem consigo as marcas de identidades fortemente reconhecidas e fabricadas no âmbito social, nos limites do universo “externo” à obra. Parece não haver espaço para distúrbios de identidade, que escapem aos contornos referenciais, e tampouco para a produção de um



personagem na cena. As opções deflagradas pela *mise-en-scène* que compõe tais linguagens corroboram um desfile de clichês que assegura uma narrativa linear, na qual os personagens são apresentados de modo a não haver barreira para o reconhecimento de seus traços identitários. Tais linguagens costumam evidenciar obras cujas delimitações e definições éticas e estéticas afirmam os lugares seguros de uma narrativa moldada por tintas clássicas, acabando por produzir personagens que se desenham sob estereótipos.

Verificamos, pois, a presença de personagens que não encontram espaço para a subversão das identidades a eles designadas. Modelam-se filmes que não dão abertura para a percepção de outros possíveis em relação aos modos de subjetivação dos sujeitos. Tais figuras encontram-se aprisionadas por referentes que as narrativas não conseguem (e não querem) perfurar, o que revelaria aquilo que pode estar no interstício das imagens, o intervalo que pressupõe uma energia em potencial. Como efeito dessa situação, expressa-se uma espécie de movimento de efetuação renegado, em prol da evidência do que já está formado, do que já é compreendido e naturalizado. As potencialidades são obstruídas pela força padronizadora das identidades. Se pensamos as singularidades como energias potenciais, as linguagens clássicas do cinema, através de suas ferramentas, provocam, usualmente, um achatamento das potencialidades, ao alimentarem as naturalizações e as convenções. Há um espaço considerável para a diversidade, mas não para a multiplicidade, esta operada no âmbito das instâncias pré-individuais.

Na passagem para o cinema Moderno, já em um contexto do pós-II Guerra, alguns movimentos, principalmente na Europa e na América Latina, vieram quebrar a ordem clássica do cinema ao subverter uma série de regras e códigos estruturantes de suas linguagens. Primeiramente, segundo Deleuze (2009, 2013), há o deslocamento de um cinema da ação para um cinema do pensamento, passagem de uma imagem baseada na ação sensório-motora para a evidência de uma situação ótica e sonora puras. A crise de uma dada concepção clássica de cinema assinala uma mudança de paradigma cujas direções produzem novos códigos e apontam para a fabricação de referencialidades, contra a antiga lógica que apregoava a determinação da representação pelo referente.

Os filmes manifestam um sentido mais dispersivo, através de uma narrativa descontínua e não-linear. Os encadeamentos, antes calcados pela ação, agora se apresentam atenuados por conexões mais casuais. O número de cortes diminui. Há uma forte presença de planos-sequência, que estabelecem uma relação mais aproximada com o pensamento, mais comprometido com a duração e sem o intermédio do movimento.

Retirada do tripé e utilizada na mão, a câmera fica mais solta e orgânica, orientando-se para a captação de tempos mortos, agenciados pela banalidade do cotidiano.

Os heróis e demais personagens estruturados por identidades fixas são substituídos por personagens errantes, agora não mais subjugados pelas ações, como aquelas figuras que apenas reagem ao que lhes acontecia. Os clichês físicos e psíquicos são ameaçados por um personagem ambíguo, que transita por inúmeras possibilidades. Surgem os infames, os falsários, os videntes. Personagens que brotam de uma operação de linguagem capaz de desestabilizar os códigos tradicionais do cinema, na pretensão de aproximar mas suas imagens da realidade. ao aproximar suas imagens da realidade de uma forma mais crua, nua.

O *Neorealismo Italiano*, movimento surgido no final da Segunda Guerra, procurava descrever a realidade de uma maneira mais naturalista, ao buscar uma pureza quase documental em seus filmes, onde personagens infames<sup>11</sup> eram muitas vezes evidenciados em seu cotidiano urbano. O movimento italiano é o primeiro a abandonar um caráter mais espetacular das imagens e a se aproximar de uma estética realista. A realidade não era representada e decifrada, mas visada, por meio de uma série de características que desafiavam seus seguidores, tais como Roberto Rossellini, Vittorio de Sica, Luchino Visconti, Federico Fellini e Michelangelo Antonioni. Havia um desejo de romper com um cinema mais institucionalizado operado a partir de superproduções americanas ou mesmo italianas do período anterior à Guerra. Um mergulho na cena cotidiana, através de histórias contadas em contextos banais que distanciavam do espetáculo o seu desejo de representação do real e evidenciavam personagens, por um certo prisma, insignificantes em relação às formas dramáticas tradicionais. Um cinema “que registra mais que reage. Está entregue a uma visão, mais que engajado numa ação” (DELEUZE, 2013, p. 11).

Segundo Bazin, essa “escola” se caracterizava por filmagens em externas ou em cenário natural (em oposição ao artifício da filmagem em estúdio), pelo recurso a atores não profissionais (por oposição às convenções teatrais da atuação de atores profissionais), por um recurso a roteiros que se inspiravam nas técnicas do romance americano e referindo-se a personagens simples (em oposição às intrigas clássicas bem amarradas demais e aos heróis de condição extraordinária) onde a ação se rarefaz (por oposição aos acontecimentos espetaculares do filme comercial tradicional). (AUMONT, 2011, p. 136)

---

<sup>11</sup> A ideia do infame como personagem cinematográfico será desenvolvida no capítulo 3.1.1.

Podemos considerar essas características do cinema Moderno descritas por Bazin e retomadas por Aumont como inseridas no abrigo de uma dada referencialidade balizadora do movimento. As ruas como cenários, personagens interpretados por atores não profissionais, intrigas mais simples e não extraordinárias; enfim, um cinema que almejava aproximar-se de uma representação da realidade por meio de um apelo mais naturalista na concepção de sua *mise-en-scène*. Para Bazin (1991), a atualidade do roteiro e a verdade do ator se tornam a matéria-prima da estética das produções italianas. Ao pensar o cinema como uma operação de mediação entre a vida e a arte, o autor considera que produzir uma imagem gera uma relação ontológica com o objeto cinematográfico, sendo esta dinâmica, para ele, inseparável de um princípio estético. Revelar as ambiguidades do real se torna a matéria do cinema por excelência.

A afirmação de uma dada configuração estética que visava a um vínculo maior com a realidade, que originalmente eclode como enfrentamento à onda fascista e à situação econômica do pós-guerra na Itália, marcava uma linguagem cinematográfica que recusava aquelas convenções do cinema Clássico listadas anteriormente. No embalo de uma postura política de enfrentamento à hegemonia da produção de cinema, nasciam filmes cujas propostas formais transformavam as maneiras pelas quais o cinema afirmava a sua relação com o mundo e começava a rejeitar as fronteiras entre ficção e realidade. Esse movimento reverberava no mundo todo, inspirando a prática cinematográfica em outras paisagens, a exemplo da *Nouvelle Vague* na França e do *Cinema Novo* e do *Cinema Marginal* no Brasil.

Na carona do cinema moderno italiano, a *Nouvelle Vague* francesa, surgida a partir de uma redefinição dos padrões de filmar e de compreender o cinema, também apostou na ruptura com os processos de representação tradicionais. A ilusão de transparência, configurada pela ideia de que o cinema abria uma janela para o mundo, passou a ser quebrada a partir de um modelo mais independente que então se apresentava. François Truffaut, Eric Rohmer, Claude Chabrol e Jean-Luc Godard foram alguns dos principais articuladores do movimento que insurgia iluminando os ares de maio de 1968 e compartilhando dos mesmos valores que embalavam a arte moderna como um todo. A descontinuidade, a incorporação do acaso e a exploração de uma linguagem mais documental estavam entre os preceitos de um movimento surgido em meio ao culto à cinefilia e aos espaços cineclubistas franceses, vinculados à escola crítica dos *Cahiers du Cinéma*.

Estruturados por ferramentas de realização similares àquelas propostas pelos italianos, os filmes da *Nouvelle Vague* exprimiam uma *mise-èn-scene* marcada pela presença do autor e, não raro, extraídas de uma cena coloquial. Nesse contexto histórico e formal, no qual reinava a tensão entre tradição e ruptura, abriu-se um espaço para obras que apresentavam personagens comuns e cujas ações dialogavam com uma produção por vezes despojada e imperfeita, característica que encontramos também nas produções do *Novíssimo Cinema Brasileiro*, como veremos a seguir. No escopo dessa proposta, nascia um personagem cujo rosto perdia uma dada aura de herói, tão cara à narrativa do cinema Clássico. Nos cinemas novos que surgiam no pós-Guerra, os personagens se libertavam das convenções identitárias e, desarmados de maiores representações, reproduziam as condições de uma nova relação com a realidade e com o cinema. Esse esforço empreendido pelos diretores que conduziam tais estéticas cinematográficas abalava as convenções clássicas, porém ainda sustentava outros códigos, modelos e estereótipos, conforme já referimos.

O *Cinema Novo* brasileiro, por exemplo, radicalizou a estética dos novos cinemas europeus ao expressar uma densidade fortemente política e ideológica nas imagens. De uma forma catártica ou alegórica<sup>12</sup>, mas não alienada (como alguns críticos chegaram a acusar a *Nouvelle Vague*), os filmes do *Cinema Novo* mergulhavam na realidade sócio-política-cultural do povo brasileiro, e a força de suas imagens estava exatamente no caráter revolucionário que impunham. Liderados por Glauber Rocha, Carlos Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Paulo César Saraceni, Leon Hirszman, entre outros, o movimento eclodiu com ares de liberdade, levando as imagens do cinema para as ruas e revelando a cara de um povo apartado da imagem pitoresca ou folclórica.

Com o *Cinema Novo*, os infames tomavam conta da cinematografia nacional, a começar por um dos filmes mais importantes da safra, fundamental para o cinema que surgia: *Cinco Vezes Favela*, de 1962, que narrava cinco histórias ambientadas na favela e dirigidas por cinco diretores diferentes, tornando-se um marco no que diz respeito à

---

<sup>12</sup> Autor de um livro denominado “Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema-Marginal: Alegorias do Subdesenvolvimento (2012)”, Ismail Xavier advoga que o cinema brasileiro dos anos 1950 a 1970 assumiu a tarefa de internalizar a crise de um mundo subdesenvolvido, que via suas imagens projetadas entre o centro e a periferia, entre o campo e a cidade, entre a esperança e o fracasso. Tais dicotomias e relações entre a obra e o contexto social, na teoria do autor, são expressas pelas imagens do cinema a partir de uma espécie de “caleidoscopia alegórica”. No posfácio do livro, Xavier coloca: “A estratégia alegórica é então abordada em dois aspectos: o da descrição da textura e estrutura da obra e o da discussão da postura do artista diante da sociedade. Há, neste último caso, uma polarização da crítica entre defender o alegórico como resposta lúcida à experiência contemporânea e o atacar como insuficiência, como uma sensibilidade para a crise que exprime contradições, mas não as esclarece” (2012, p. 463).

presença da cultura popular e de sujeitos comuns nas telas do cinema. Embalavam a produção cinemanovista brasileira o protagonismo do comum, a estética da fome, a afirmação do caráter nacional em detrimento da ocupação imperialista cultural. As massas protagonizavam a cultura de massa, através de filmes que confrontavam o ideal burguês e seus discursos conservadores. O cinema nacional deveria se tornar um representante da cultura brasileira, e isso passava por uma busca pela identidade de um povo e pela autonomia de um determinado cinema. Porém essa identidade, mais que buscada, deveria ser inventada – e ao cinema cabia essa tarefa. Glauber fala:

Não existe na América Latina um movimento como o nosso [...]. No Brasil, O Cinema Novo é uma condição de verdade e não de fotografismo. Para nós, a câmera é um olho sobre o mundo, o traveling é um instrumento de conhecimento, a montagem não é demagogia, mas pontuação de nosso ambicioso discurso sobre a realidade humana e social do Brasil! Isto é quase um manifesto. (ROCHA, 1981, p. 17)

As estratégias de *mise-en-scène* operadas por filmes alinhados à concepção de uma linguagem moderna convergem para a produção de encenações atravessadas por acontecimentos e fabulações<sup>13</sup>. A esses filmes interessam os silêncios, as digressões temporais, os tempos-mortos, o contato dos sujeitos com suas lembranças, as invenções de si. Tal busca fortalece a ruptura com as identidades marcadas pelos referentes naturalizados.

Podemos considerar o cinema da imagem-tempo como um cinema que liberta a imagem de sua relação meramente referencial, liberando a imagem do determinismo representativo, desocupando-a, fazendo com que ela designe sobretudo a si própria. Malsucedida em sua função de reconhecer as coisas do mundo, enfraquecida de qualquer clichê, sem identidade, sem categoria, tais imagens navegam por um espaço à deriva, repleto de potências. Imagens acobertadas por uma “cintilante desapareição” (FOUCAULT, 2006, p. 239).

---

<sup>13</sup> Deleuze, em *A Imagem-Tempo*, utiliza o conceito de fabulação para se opor ao ideal de verdade dominante no cinema clássico. Ao se aproximar de personagens e situações reais, o diretor não elimina a ficção, mas sim a liberta da verdade que a penetra, encontrando a pura e simples função de fabulação. O autor conclui que “o que se opõe à ficção não é o real, é a função fabuladora” (2013, p. 183). “É preciso que a personagem seja primeiro real, para afirmar a ficção como potência e não como modelo: é preciso que ela comece a fabular para se afirmar ainda mais como real e não como fictícia. A personagem está sempre se tornando outra, e não é mais separável desse devir que se confunde com um povo” (1990, p. 185). A ficção, na fabulação, não é modelo, assim como o real não é forma verdadeira (DELEUZE, 2013). Não há um modelo a seguir, não há uma identidade a seguir, pois a potência do falso (e do simulacro) já elimina essa referência a ser perseguida. O que existe são potências, devires inapreensíveis que se afirmam como virtualidades flutuantes, inseparáveis de uma irredutível multiplicidade (DINIZ, 2012).

A passagem de um cinema Clássico para um cinema Moderno, ou do paradigma da imagem-movimento para o da imagem-tempo, nos termos de Deleuze, se dá marcada pelo que o autor denomina de imagem-afecção. Composta na maioria das vezes por um rosto, ainda que não necessariamente se reduza a ele, a imagem afecção se constitui por primeiros planos, detalhes, planos fechados. É o espaço que faz aparecer o afeto, que surge através de uma imagem praticamente desterritorializada. É o que aponta a descrição desse tipo de imagem no glossário do livro de Deleuze: “aquilo que ocupa um desvio entre uma ação e uma reação” (2009, p. 317). O primeiro plano, ou grande plano, como também é chamado, expressa campos de indeterminação, intervalos, imagens ainda não preenchidas.

Quando exprimidos por si mesmos, fora das coordenadas espaço-temporais, com as suas singularidades próprias ideais e as suas conjunções virtuais. Esta dimensão diz respeito à imagem-afecção ou ao grande plano. O afeto puro, o puro exprimido do estado de coisas, remete com efeito para um rosto que o exprime (ou para vários rostos, ou para equivalentes, ou para proposições). É o rosto, ou o equivalente, que recolhe e exprime o afeto como uma entidade complexa e assegura as conjunções virtuais entre pontos singulares dessa entidade (o brilho, o gume, a meiguice, o terror). (DELEUZE, 2009, p. 160)

É aí, então, que encontramos no cinema rastros de indiscernibilidades, quando Deleuze chega à descrição do espaço onde reside o domínio dos afetos, lugar de uma situação puramente ótica ou sonora, prenúncio de uma ação: um espaço qualquer. O espaço qualquer é entendido como o lugar que enquadra os afetos, transformando-se no espaço próprio dos afetos. Uma imagem inserida em um espaço qualquer seria aquela refletida em um espaço singular de conjunção virtual. Um espaço não determinado que expõe qualidades puras.

Esse espaço se expressa em meio à crise da imagem-ação. Ao romper com a narrativa clássica, com a descrição e percepção dos espaços determinados, ele se torna um ambiente de proliferação de afetos. Segundo Deleuze (2009), a imagem-afecção, como Primeiridade (no diálogo com as teorias peirceanas), manifesta suas qualidades de duas maneiras: seja através de um rosto ou de um equivalente a um rosto em primeiro plano, seja através de um espaço qualquer, espaço que perde sua homogeneidade e se apresenta como lugar do possível. Trata-se de um princípio que vai nortear o pensamento em torno da imagem-tempo, inaugurada no neorealismo italiano. Havia ali, segundo a concepção deleuzeana, o nascimento de uma imagem indiscernível.

O exprimido, o afeto, é complexo por ser composto por todos os tipos de singularidades que ele umas vezes reúne e nas quais outras vezes se divide. É

por isso que ele não pára de variar e de mudar de natureza, consoante as reuniões que opere os as divisões que sofra. (DELEUZE, 2009, p. 163)

Balázs, comentado por Xavier (2008), argumenta também que, ao sermos interceptados pela imagem de um rosto que preenche a tela de cinema, de certa forma ignoramos o espaço em que aquele rosto está situado: somos absorvidos por uma carga de indeterminação que exclui aquele rosto do resto do mundo. A significação expressa nesse tipo de imagem não possui necessariamente nenhuma ligação com o espaço e, assim, somos jogados para outra dimensão.

Fica claro, então, que a imagem-afecção, ainda sob a aura da imagem-movimento, prepara o terreno para as teorias deleuzeanas da imagem-tempo, uma vez que estabelece como lugar de expressão um espaço qualquer. As instabilidades são evidenciadas nessas imagens. Porém, como afirma Deleuze (2013), não há uma investigação proposta, um desejo de definição, uma vez que não é preciso saber. A indiscernibilidade é condição para que a imagem aconteça.

Nas páginas anteriores, descrevemos uma série de recorrências que perpassaram os períodos cinematográficos entendidos como Clássico e Moderno. Apostamos na ideia de que a passagem para o cinema Moderno já engendrou inúmeros desarranjos no que havia sido naturalizado pela concepção clássica de realização. Além de características mais operacionalizadas em relação às regras e convenções cinematográficas, ao focar nossa discussão na produção da *mise-en-scène*, também observamos uma virada conceitual, ética e epistemológica. Ao subverter a percepção de uma proposta de encenação mais estereotipada, linear e cronológica, em direção a uma narrativa com aspectos mais ambíguos em suas formas de diferenciação, compreendemos um conflito nos modos de fabricação da realidade, um “desmonte nos corredores isotópicos”, nos termos de Blikstein (1995).

Tais discussões acerca dos regimes da imagem insinuam algumas recorrências nas formas como são expressas diferentes concepções de encenação, bem como os parâmetros com os quais se dá a construção dos personagens nos filmes. Algumas dessas evidências, estejam elas atreladas a concepções mais clássicas (como a presença insistente de uma câmera rígida e de enquadramentos fixos) ou atravessadas por elementos mais implicados à era moderna (como a profusão de personagens comuns ou a predileção pela captura de tempos mortos), são encontradas nos pilares do movimento compreendido como o *Novíssimo Cinema Brasileiro*. A verticalização dos sistemas que compreendem a produção das imagens ao longo da história do cinema é pertinente para estabelecermos

algumas comparações com o que se produz no contemporâneo. Veremos a seguir como isso se dá efetivamente em relação ao nosso objeto de pesquisa.



### 3 A MISE-EN-SCÈNE NO NOVÍSSIMO CINEMA BRASILEIRO

A imagem de um pêndulo que de forma assimétrica ilumina a *mise-en-scène*, projetando-a como um território que se dobra ao fora de campo. Esse é o teorema do qual partimos para a análise das formas de encenação do *Novíssimo Cinema Brasileiro*. Se a disputa por esse termo não o faz convencionalizado, aqui nosso intuito é o de demonstrar suas singularidades no trato direto com a concepção de encenações que mantêm relações peculiares com o tempo e com o espaço. Nas páginas anteriores, após desenvolvermos o conceito de *mise-en-scène*, avançamos em um ensaio sobre os regimes da imagem operados na circunscrição dos cinemas Clássico e Moderno. Acreditamos que as formas com as quais o *Novíssimo Cinema Brasileiro* se dá a ver são tributárias sobretudo de operações lançadas no ambiente cinematográfico da era moderna. A seguir iremos desenvolver em que medida os filmes do *Novíssimo Cinema Brasileiro* se inscrevem em tais passagens e de que modo avançam na constituição de uma *mise-en-scène* particular.

Primeiramente, compreendemos que há em operação nos filmes do *Novíssimo* o desejo de suspender a percepção do clichê, como se o clichê se constituísse como um obstáculo para a criação de novas formas de vida (e novas formas de imagem, pois). Os personagens e as narrativas atravessadas pelos desarranjos das formas clássicas não reagem aos estímulos de uma ação, mas resistem aos imperativos sugeridos por um código que tenta encerrá-los em uma perspectiva causal e lógica apegada aos modelos. Apostamos que a atmosfera construída por uma corrente cinematográfica pertencente ao *Novíssimo Cinema Brasileiro* produz filmes que abalam as certezas impostas pelos gêneros. O que antes era referência central, por esses filmes é descentrada. Ora presenciamos um desejo pela invenção ora o apego ao acaso. Em cada movimento, invertem-se os polos dicotômicos, de modo que experimentamos um certo incômodo que afeta a capacidade de percebê-los. Não há fixação, apenas deslizes. Desmonta-se a camada rígida de um referente naturalizado.

Até aqui, tais características se apresentam ainda similares às verificadas nas obras concebidas nos cinemas novos que deram suporte às concepções modernas. Como vimos no capítulo anterior, o cinema Moderno promoveu rupturas no estabelecimento de narrativas que se aferravam a convenções tanto a respeito das propostas de encenação, das relações dos personagens com o espaço e com o tempo, quanto no tocante aos parâmetros da montagem cinematográfica. Desse modo, não encaramos o *Novíssimo Cinema Brasileiro* como uma grande novidade que remeta a uma virada radical no modo

como se pensa a realização no cinema, mas apostamos na problematização de algumas atualizações de movimentos modernos que insistem na cinematografia contemporânea.

Percebemos no ambiente cinematográfico recente brasileiro um forte apelo ao *Cinema Direto*, movimento surgido nos Estados Unidos nos anos 1950, impulsionado pelas leis da simples observação: a câmera se mantinha neutra na captura de uma realidade que a atravessava. O grupo formado pelos jornalistas Robert Drew e Richard Leacock, representantes da *Drew Associates*, propunha um “respeito absoluto à autenticidade das situações filmadas” (DA-RIN, 2004, p. 137). Desse modo, qualquer acréscimo à imagem original de interesse era descartado. Nenhuma interferência de som ou de imagem pelas mãos dos realizadores era permitida.

A praticidade dos equipamentos portáteis de gravação permitiu que os cineastas invadissem os acontecimentos do cotidiano, e a possibilidade de gravação com som sincrônico à imagem potencializou os modos de representação da realidade. Enquanto a corrente dos documentaristas russos utilizava esses mesmos recursos para extrair um tratamento criativo da realidade, os americanos do *Direto* debruçavam-se em uma tendência estritamente observacional, almejando a captação idealista da vida tal qual era vivida.

A metáfora da “mosca na parede” foi utilizada por muitos teóricos e realizadores para descrever os modos de representação do *Cinema Direto*. A mosca/câmera na parede, captando os movimentos de um dado local sem interferência aparente no seu funcionamento, fundamentou a proposta de cinema advinda de um grupo de profissionais originários do campo do jornalismo. Tais cineastas aproximavam o documentário de um horizonte jornalístico com cunho objetivo e neutro, à disposição da linguagem idealizada. A aproximação dos movimentos do *Cinema Direto* com as primeiras imagens cinematográficas se dá justamente por ambos se basearem na estética da observação, ignorando possibilidades de interferência direta por parte dos realizadores. O que, para os irmãos Lumière, por exemplo, seria a única opção, ou pelo menos uma opção inconsciente das possibilidades cinematográficas, para o grupo do *Cinema Direto* significava uma direção intencional de produção de sentidos. Transmitir da forma mais fiel possível a realidade por eles experimentada no momento da filmagem era a premissa para a comunicação de seus conteúdos, renunciando a qualquer forma de controle no registro das cenas.

É possível, no nosso entendimento, que as dinâmicas do *Direto* também afetem os mecanismos de encenação do *Novíssimo Cinema Brasileiro*, uma vez que essas

recentes obras nacionais destinam um espaço fundamental para o acontecimento. A diferença é que este *Direto*, na contemporaneidade, não rompe com a manipulação, com o controle e com os processos resultantes da decupagem da cena, ponto que sugere, portanto, uma reconfiguração das ferramentas do *Direto* em um contexto cinematográfico atual, que não se baseia na invisibilidade da encenação. Ao contrário, percebemos um gesto que afirma a *mise-en-scène*, a partir do modo como os filmes encaram a decupagem e estabelecem os elementos da cena no interior do espaço pictórico.

Um bom exemplo disso é o que acontece em *Rifle* (2016), de Davi Preto, um filme que guarda muitas características que estruturam o chamado *Novíssimo*. O tema do conflito entre o campo e a cidade é lançado na figura de um jovem protagonista que trabalha em uma propriedade rural ameaçada de ser vendida. O diretor utiliza uma decupagem que alterna planos gerais tipo cinemacope com planos mais fechados que abrigam algumas poucas conversas entre os personagens, interpretados não por atores profissionais, mas por moradores da região retratada no filme. Preto ensaia uma aproximação com o *Cinema Direto* na medida em que dá tempo para que as coisas aconteçam, ao criar uma atmosfera de dilatação temporal e espacial. Essa dinâmica, entretanto, não se faz em busca de um aspecto documental essencial, e sim corrobora uma *mise-en-scène*. Os elementos pictóricos que compõem o quadro parecem ser quase que milimetricamente posicionados. A decupagem é clara e potencializa a encenação de um universo diegético de inspiração documental.

Podemos considerar, de fato, o documental como efeito fundamental da *mise-en-scène* do *Novíssimo*. A profusão de ambientes hiper-reais, através de uma decupagem que abusa de planos longos, em enquadramentos abertos com câmera fixa, possibilita que se sobressaia uma produção de sentidos que se dá na superfície dos corpos e dos objetos, e não na profundidade das interpretações e dos psicologismos. Nos planos gerais de *Rifle* (Figura 1), o protagonista experimenta uma espécie de simbiose com a natureza. O campo e a cachoeira parecem engoli-lo. Nesse aspecto, Davi Preto e outros diretores da cinematografia brasileira contemporânea seguem fielmente as prerrogativas de Tarkovski em relação à *mise-en-scène*: para o realizador russo, “a *mise-en-scène* serve para expressar o significado do que está acontecendo. Nada mais que isso” (TARKOVSKI, 2010, p. 85).

**Figura 1** - Exemplos de planos abertos em *Rifle*



Fonte: RIFLE, 2016.

Ao mesmo tempo, também notamos, nas propostas de *mise-en-scène* do *Novíssimo*, ligações com o estilo do *Cinema Verdade*, que, ao assumir um modo interativo de representação, deu novo fôlego ao documentário no cinema Moderno. Impulsionado por premissas oriundas do campo da sociologia e da etnologia, o estilo promoveu uma nova cara aos modelos de experimentação do gênero. Se uma câmera sempre tem o poder de violar uma realidade, os franceses explicitavam esse movimento recriando a realidade atravessada pela subjetividade do autor. O papel de provocador ativo invade o espaço da observação proposto pelos jornalistas americanos. A metáfora da “mosca na parede” atribuída às formas do *Cinema Direto* dá lugar à metáfora da “mosca na sopa”. A câmera, bem como a equipe de filmagem, não é invisível: compõe os elementos de um jogo que revela e, ao mesmo tempo, provoca a realidade.

Utilizando alguns elementos da ficção, flertando com uma estética da *Nouvelle Vague* e misturando-a às técnicas de reportagem da estética do *Cinema Direto* documental, os diretores franceses assumiam uma investigação sociológica da realidade, manipulando-a através da construção de personagens e de tramas. Para Rouch, um dos expoentes do Cinema Verdade, personagens e linhas dramáticas de ação não seriam construídos se amparados por uma metodologia da observação, mas sim se estimulados

pela *mise-en-scène* apontada por uma direção nada neutra, uma concepção de realização que dialoga com as formas com as quais se constroem as encenações no *Novíssimo Cinema Brasileiro*.

Observamos, então, nos dois movimentos surgidos nos anos 1950 e 1960 do século passado, dois momentos de ruptura de narrativas clássicas cinematográficas que ousaram assumir novas técnicas de encenação, cujos traços reverberam nas imagens do *Novíssimo*. De um lado, havia aqueles que almejavam atingir a essência da realidade, insistindo em uma direção que se dizia afastada de qualquer interferência (função para a qual o cinema foi destinado através dos postulados bazinianos), ao mesmo tempo em que não deixavam de se inspirar nas primeiras imagens evocadas pelos irmãos Lumière. De outro lado estavam os cineastas do *Cinema Verdade*, cujos preceitos inseriam traços ficcionais nos filmes “da realidade” ao pregar a mediação como processo. Em ambos os casos, para além de afirmar novas possibilidades de compreensão das fronteiras, havia o desejo de problematizar o estatuto da linguagem. Seja buscando a invisibilidade ou revelando os mecanismos de produção, na origem desses movimentos situados no contexto do Cinema Moderno também brotava uma forte crítica aos modelos tradicionais de representação.

**Figura 2** - A gravidez de Olívia; Olívia e Serge contracenam em *O Olmo e a Gaivota*



Fonte: O OLMO E A GAIVOTA, 2015.

O filme *O Olmo e a Gaivota*, de Petra Costa e Lea Glob, lançado em 2014, apresenta a história de um casal de atores que, ao começar a ensaiar com seu grupo a peça *A Gaivota*, de Tchecov, descobre que terão um bebê. Olivia Corsini está grávida e não poderá seguir com o projeto. Algum tempo depois, sua gravidez apresenta-se de risco, e ela precisa ficar de repouso no apartamento onde mora com o marido, no centro de Paris. Olívia vive, então, um processo particular de gestação, no qual as frustrações, os desejos, as dúvidas e os ressentimentos afloram entre quatro paredes. Até aqui, o argumento do filme não parece estranho aos demais dramas franceses modernos, porém há um diferencial que marca o dispositivo e dita sua *mise-en-scène*: Olívia personagem é encenada por Olivia atriz. Ela e seu marido, o ator Serge Nikolai, são casados, ensaiam *A Gaivota* e vivem os dramas de um período conturbado em suas vidas, enquanto aguardam a chegada do bebê (Figura 2). O dispositivo propõe que essa experiência seja vivida para a câmera e que haja um predomínio do controle da direção sobre a cena. Não é uma

simples observação: é uma observação invasiva, em que as formas de empoderamento da cena também se mostram em alternância.

O dispositivo possibilita um exercício de *mise-en-scène* que, por vezes, permite a explicitação de um controle mais exacerbado sobre a cena. Em alguns momentos ouvimos a voz da diretora que, fora de campo, dita alguns temas a serem conversados, estabelecendo o tom que deve permear o diálogo entre Olívia e seu marido. Viramos cúmplices dos comandos da diretora. Somos envolvidos, então, em uma espécie de *making of* que sinaliza uma quebra em um movimento que parecia ir ao encontro de uma linguagem em simetria com os parâmetros de um *Cinema Direto*. Tal ruptura perfura a narrativa, que assume uma potência ficcional à la *Cinema Verdade*. Importa menos, portanto, o caráter autêntico da situação/cena do que a potência do falso que insiste sobre a imagem. Já diria Deleuze: “o falso é uma potência que torna o verdadeiro indecível” (2006, p. 84).

Jean-Louis Comolli, em um conjunto de textos publicado em 1969 nos *Cahiers du Cinéma*, apontou para um movimento significativo no cinema de ficção da época que incorporou as estratégias do *Direto* em suas tramas. Baseado principalmente nos filmes produzidos pela *Nouvelle Vague*, o autor analisou aquilo que chamou de uma tendência do cinema Moderno, que se esforçava para mesclar em seus campos estéticos estilos que tradicionalmente haviam sido separados em lados opostos: a ficção e o documentário. Comolli (1969) sustenta, portanto, a tese de um sistema de reciprocidade, em que as técnicas e modos do *Cinema Direto* (originalmente enquadrados pelas lentes documentais) se incorporam aos filmes ditos de ficção. Uma espécie de retroalimentação mútua entre gêneros e estilos distintos, onde uma aura ficcional se junta aos componentes dos acontecimentos reais ou vice-versa.

Essa aposta nas ambiguidades das técnicas do *Direto* quando incorporadas às películas de ficção já podia ser percebida mesmo nos filmes documentais. Não há como negar que, mesmo que se queira respeitar o objeto a ser documentado, que se almeje uma neutralidade e uma objetividade na representação do real, “não se pode evitar de fabricá-lo” (COMOLLI, 1969). No mais elementar filme de reportagem observacional – “mosca na parede” – é impossível alcançar uma neutralidade plena, pois há sempre alguma interferência subjetiva, uma voz de comando, uma escolha, sem contar a autonomia da máquina, com suas imagens técnicas criadas através da materialidade do aparelho, o que fragiliza a tese anti-intervencionista postulada pelos cineastas do *Direto*.

É possível, portanto, sustentar, nos termos de Comolli (1969), a ideia de que a ficção está mais disponível quando não integra a narrativa original do filme, ou seja: uma operação de fabricação de realidades se dá na ação de desnaturalizar os aspectos narrativos fílmicos, como se ocorresse uma operação de abertura de espaço para as possibilidades, uma vez que as coordenadas que cercam as identidades se apresentam inconstantes. Assim, as dinâmicas processuais do *Direto* afetam o objeto “documentado” e corroboram a reciprocidade de gêneros. O ato de inverter as perspectivas da linguagem cinematográfica potencializa a invenção, uma vez que as técnicas oriundas do *Direto* dão espaço para que a cena seja inventada no ato. Trata-se de um cinema que se cria a partir do momento em que é feito. Essa aposta formal afasta ainda mais as prerrogativas da representação ligadas à sétima arte. A vida, neste cinema, não é modelo a ser reproduzido, pois o filme, ao mesmo tempo em que é produzido, produz acontecimentos.

O texto, de 1969, publicado no *Cahiers*, se torna pertinente e atual para o debate aqui exposto. Na ocasião, Comolli dissertou sobre a influência do estilo do *Direto* nos filmes, ao desmontar, já naquela época, as teses que reforçavam a criação de modelos e estereótipos ligados a uma noção tradicional do cinema. Suas palavras já expõem a fragilidade das categorias e das linhas que separam o que sempre foi recebido como o vivido, o real, daquilo compreendido como ficcional, como fábula, como parábola. Já havia, portanto, uma discussão que pairava sobre as passagens, sobre as inversões de perspectivas, sobre os paradoxos nas linguagens que configuravam o cinema Moderno. Aqui, lançamos perguntas e respostas para alcançar esse paradoxo nas imagens do *Novíssimo Cinema Brasileiro*, a partir das relações entre as estratégias de *mise-en-scène* e o fora de campo.

Em um artigo mais recente, inspirado nos textos de Comolli, Victor Guimarães escreve sobre o desvio pela ficção, já em um contexto do *Novíssimo*. Ao desenvolver uma reflexão sobre as regularidades de um certo cinema contemporâneo brasileiro, Guimarães (2013) lança novas possibilidades de compreensão sobre as fronteiras que delimitam os discursos cinematográficos. Segundo ele, esse recorte fílmico expõe uma linguagem que multiplica procedimentos, que produz uma contaminação entre diferentes estratégias narrativas e que, mais uma vez, chama atenção para os agenciamentos que se dão entre o gesto cotidiano, amparado pelo acaso, e os jogos dramáticos, estruturados pelas propostas de *mise-en-scène*. “Procurar, desejar a vibração da vida ordinária, é resistir a voracidade do espetáculo, é fazer com que o cinema tenha que se empenhar na espessura do mundo para encontrar uma outra ficção possível” (GUIMARÃES, 2013, p. 71). Assim, dá-se



uma discussão sobre a redefinição de um cinema capaz de multiplicar suas possibilidades de visibilidade, dando novas direções aos acontecimentos ordinários e à virtualidade cinematográfica. “Injetar virtualidade fílmica”, como expressa Guimaraes (2013), naquilo que se compreende como banalidade, forçar o cinema a se reinventar. Assistimos, então, a imagens de um cotidiano transfigurado pelo gesto dramático. Se Comolli debruçou-se sobre a interferência do *Direto* na ficção, Guimarães opta por dissecar o desvio pela ficção em imagens cotidianas da realidade como um dos princípios de um *Novíssimo Cinema Brasileiro*.

Nossa hipótese vai nessa segunda direção. Apesar de concordarmos com Comolli em suas teses sobre o *Direto* na ficção e com Guimarães no debate acerca das potencialidades do cinema quando a ficção envolve o vivido, compreendemos as imagens do *Novíssimo Cinema Brasileiro* não somente como produtos de um desvio pelo *Direto*, ou de um desvio pela ficção, mas através de um desvio pela qualquerização. Aqui abrimos um parêntese para uma breve explanação sobre o que queremos dizer quando mencionamos o desvio pela qualquerização, que, no nosso entendimento, caracteriza a *mise-en-scène* no *Novíssimo Cinema Brasileiro*.

O qualquer é aqui entendido sobretudo a partir das reflexões de Agamben (2013), cuja obra traz alguns componentes que dialogam com as perspectivas epistemológicas de uma geração anterior. Autores como Deleuze e Foucault também travaram em suas teorias um confronto com o pensamento baseado na representação e centrado no sujeito, contra um modo de subjetivação estritamente interiorizado. O autor italiano busca desdobrar as consequências teóricas das obras desses filósofos que o antecederam e inspiraram.

Agamben enxerga o qualquer como singularidade, uma singularidade que “jamais é inteligência de alguma coisa, desta ou daquela qualidade ou essência, mas somente uma inteligência de uma inteligibilidade” (2013, p. 11). O autor também introduz a ideia do qualquer segundo uma problematização da própria etimologia da palavra, recuperando a tradução correspondente ao termo, oriundo da tradição escolástica dos transcendentais *quodlibet*, que seria “o ser não importa qual, indiferente”. Logo em seguida, o autor confronta a tradução com aquela comprometida com o latim, cujo significado do mesmo termo *quodlibet* seria “o ser tal que, de todo modo importa”. O “ser tal que se queira” estaria, então, diretamente ligado ao desejo, explícito no termo “qual-se-queira”. O qualquer que atravessa o pensamento de Agamben não carrega nenhuma indiferença em relação às propriedades, o que poderia apontar para uma ausência de pertencimento, como explicita a tradução escolástica, mas opera na condição da própria pertença. Como coloca

o autor, “há um x tal que pertence a y [...] a singularidade exposta como tal é qual-se-queira” (AGAMBEN, 2013, p. 11).

O qualquer, como dispositivo de desconstrução, aparece na imagem de um cinema que, tendo sua singularidade expressa no terreno da multiplicidade, transita por inúmeros possíveis. Deleuze (2000) afirma que há um só oceano para todas as gotas e, com isso, acaba por corroborar a teoria que insere o qualquer como puro pertencimento, como traço que atravessa um corpo (um personagem) em movimento constante de atualização de um virtual. Há um processo de desmonte dos referentes em direção a uma cena que deixa de ser presa a um modelo e que passa a produzir indiscernibilidades.

No cinema Clássico, como vimos, havia uma separação nítida entre os parâmetros da *mise-en-scène* e os componentes externos. Não havia quase espaço para o rompimento da camada rígida da diegese, no caso, amparada por fortes doses dramáticas derivadas do universo teatral. Já em um contexto protegido por tintas modernas, havia um anúncio de uma relação mais entrelaçada entre o fora de campo e a *mise-en-scène*, e, ainda que tais instâncias permanecessem reconhecíveis como espaços distintos, elas dialogavam na proposição das encenações. Nesse sentido, apostamos na produção de um indecível no *Novíssimo Cinema Brasileiro* quando as condições sobre as quais se estruturam as propostas de *mise-en-scène* relacionam-se de maneira imanente com o fora de campo<sup>14</sup>. É nesse sentido que a imagem opera e, assim, se vê circunscrita em territórios não incorporados às tentativas desesperadas de identificação. O aspecto documental, que desenvolveremos no próximo capítulo, favorece o jogo do indecível que compreendemos demarcar os movimentos de encenação e a construção dos personagens nos filmes. Faz-se presente uma espécie de abalo no reconhecimento imediato das imagens, expresso por meio da relação imanente que elas travam com o fora de campo.

Na esteira de teóricos contemporâneos, podemos nos juntar a Ilana Feldman (2010) para questionar o que acontece com o cinema quando ele próprio assimila o jogo da indeterminação como padrão de uma dada normatividade. Ora, como encontrar ambiguidades e singularidades em uma imagem que já se propõe indeterminada de antemão? Se a indeterminação entre fronteiras é própria da modernidade (FELDMAN, 2010), como nas dicotomias público e privado, intimidade e visibilidade, pessoa e personagem, tais dualidades parecem não colocar nenhum sistema em crise, pois a própria crise já seria a base de sua manutenção. A indeterminação não pode virar marca estética,

---

<sup>14</sup> Nos próximos capítulos esta tese será evidenciada.

sob pena de banalizar seu próprio sentido. No *Novíssimo Cinema Brasileiro*, conforme defendemos aqui, a indeterminação dá lugar ao indecível, operação que também constitui uma *mise-en-scène* que é tocada pela via do dispositivo.

O dispositivo cinematográfico estaria situado em um lugar anterior ao exercício da *mise-en-scène*. No próprio livro de Oliveira Junior (2013) também está presente uma questão que traz o dispositivo como elemento que tensiona a herança estética do fluxo. Para ele, a discussão estaria baseada na ideia de que os filmes do cinema de fluxo seriam desprovidos de *mise-en-scène*, que sucumbiria pela presença de um dispositivo. Os filmes seriam filmes-dispositivo e estariam circunscritos em um jogo proposto pelo diretor. O que importa, no entanto, não é a dramatização da cena, não é a organização dos corpos em relação ao espaço na cena, mas sim uma metodologia que estabelece algumas regras e impõe alguns limites (dispositivo). Assim, a noção de dispositivo surge como ideia de que “o mundo possa construir sua própria significação, as ações possam se inscrever no espaço e no tempo por si mesmas” (JUNIOR, 2013, p. 9). Para Migliorin (2005), a noção de dispositivo se dá na relação com estratégias narrativas capazes de agenciar acontecimentos da imagem-mundo:

o dispositivo pressupõe duas linhas complementares: uma de extremo controle, regras, limites, recortes; e outra de absoluta abertura, dependente da ação dos atores e de suas interconexões; e mais: a criação de um dispositivo não pressupõe uma obra. O dispositivo é uma experiência não roteirizável. (MIGLIORIN, 2005)

Existem, assim, inúmeras regras e metodologias para se chegar ao mundo, e a exploração dessas possibilidades se mostra decisiva na construção das cenas. Tratam-se de ideias que, na maioria das vezes, atravessam os elementos formais do cinema e interferem diretamente na linguagem. Abusar dos planos-sequência, fixar a câmera em um único lugar, realizar um filme sem roteiro, não ensaiar previamente com os atores, não utilizar nenhuma trilha sonora, entrevistar somente mulheres, definir os limites espaciais e temporais, acompanhar os personagens em *travellings* duradouros são exemplos de regras das quais emergem dispositivos cinematográficos. A cena se mostra a partir da criação desses dispositivos, concebidos anteriormente a elas e não a partir de uma decupagem ou de uma *mise-en-scène* exercida no seu interior.

Esta pesquisa, cuja proposta analítica deve se situar nos movimentos inseridos entre o fora de campo e a *mise-en-scène*, aposta na ideia de que há uma dada ordem de indefinição produzida nos modos de ser das imagens e dos personagens que delas partem,

que emergem tanto na delimitação de um dispositivo como das estratégias de encenação efetuadas na ação. A conjunção do dispositivo com a *mise-en-scène* produz linguagens cujos elementos efetivamente dão a ver, sob determinada circunstância, imagens indecíveis. Essa é uma marca importante que circunscreve alguns filmes do *Novíssimo Cinema Brasileiro*. A imposição de um dispositivo não anula os preceitos da *mise-en-scène* (como ecoariam as ideias do cinema de fluxo), mas a corroboram. Evidencia-se uma decupagem alinhada a um respeito ao plano, bem como uma consideração aos elementos pictóricos e narrativos que o compõem.

Os dois filmes a que aludimos anteriormente, *Rifle* e *Olmo e a Gaivota*, dão testemunho da força do dispositivo na construção da *mise-en-scène*. O primeiro pela aposta de tratar o tema do êxodo rural em locações reais com (não-)atores locais. Já o segundo, com a estratégia de trazer para a obra aspectos biográficos dos atores, que, ao ficcionalizarem suas vidas, representam seus próprios papéis. *Rifle* cria com isso uma atmosfera documental no ambiente ficcional, enquanto *Olmo e a Gaivota* propõe táticas claras de encenação atravessada por uma situação real. É importante deixar claro que não levamos em conta os gêneros e as categorias. Já vimos que, nos domínios do *Novíssimo* há a predominância de uma qualquerização. Mas é preciso dizer que, em ambos os filmes, os dispositivos de realização, para além da expressão dessa qualquerização, potencializam as marcas da dobra que o fora de campo estabelece para com a *mise-en-scène*.

Há, no *Novíssimo Cinema Brasileiro*, um outro efeito na *mise-en-scène* cujas causas são atribuídas à invenção de dispositivos ligados ao manejo de uma inspiração documental: a impressão da improvisação e do acaso. Mencionamos a palavra impressão porque, na maioria das vezes, não fica claro para quem assiste se a cena foi concebida através de estratégias que impulsionam a improvisação ou não. Pouco importa. A impressão é o que conta. E temos visto nos últimos anos uma série de filmes que contemplam esse dispositivo. A espontaneidade dos diálogos, a interpretação mais naturalista, o apagamento do eixo central da trama, a diluição dos espaços que também provoca a diluição temporal, são exemplos de práticas que, juntas, formatam um registro de impressão documental, sem compromisso aqui com um documental no sentido do documento e da designação, mas no sentido das potencialidades.

**Figura 3** - As amigas portuguesas Francisca e Teresa em situações banais



Fonte: A CIDADE, 2016.

**Figura 4** - Teresa conhece pessoas em um bar: o tom é de improviso



Fonte: A CIDADE, 2016.

O filme *A Cidade Onde Envelheço* (2016), de Marília Rocha, por exemplo, convoca esse desenho. A história de duas amigas portuguesas que vivem no Brasil é contada de forma que presenciamos um certo enfraquecimento da importância da trama. As personagens apenas se entregam ao curso do presente ao se relacionarem uma com a outra e com a cidade onde vivem (Figura 3). Alguns diálogos e situações são permeados por uma espécie de contrato com o imprevisto (mesmo que não seja, essa é a impressão), o que reforça o naturalismo em que esbarra a *mise-en-scène* (Figura 4). Essa ação possibilita que se sobressaia um sentido cuja produção se dá na superfície dos corpos e dos objetos, e não na profundidade das interpretações e dos psicologismos. Nem mesmo o que se passa na relação entre as duas amigas ganha algum contorno de certeza. A

intimidade e a distância, nesse caso, percorrem os mesmos caminhos. Mas o filme, que trata de deslocamentos, promove o maior deles, quando, apesar de abordar o tema das origens e das referências, foge delas o tempo todo.

Se pensarmos o exercício da *mise-en-scène* como uma ação de projetar corpos no espaço, de ocupar um espaço e um tempo, podemos compreender a encenação no cinema Clássico como dependente do movimento, seja ele da câmera ou da montagem. Por outro lado, o *Novíssimo Cinema Brasileiro* aposta na duração dos planos para corroborar a sua *mise-en-scène*, mas, ao invés de pretender com isso uma busca por uma realidade que se apresentaria através do plano-sequência, como pretendia o cinema Moderno, o uso do recurso visa a produzir um ambiente hiper-real. O hiper-realismo, como veremos nos próximos capítulos, carrega o excesso de realidade, em cujas brechas se escondem os elementos simbólicos.

Acontece que o espaço da *mise-en-scène* é povoado por invisibilidades. Apostamos na força constituinte da exterioridade, que produz o quadro cinematográfico como um sistema aberto, em permanente relação com o fora de campo. Se o quadro não se esgota em si mesmo, que forças são essas que operam nas dobras? A seguir, delimitados pelos movimentos de uma inspiração documental, nos aproximaremos, enfim, das variáveis correlatas ao fora de campo que interceptam a *mise-en-scène* no *Novíssimo Cinema Brasileiro*.

### **3.1 O documental: desde a representação até a simbolização**

Em relação ao *Novíssimo Cinema Brasileiro*, é importante delimitarmos as questões sobre as quais recaem o que estamos chamando de “inspiração documental”. Já de imediato, é preciso não creditar tais questões unicamente à legenda do *Novíssimo Cinema Brasileiro*. Da mesma forma, não se trata tampouco de um movimento inventado pela arte contemporânea, embora tenha sido experimentado de forma bastante incisiva na formação do que entendemos como arte moderna. A presença do real, do documental, da autorreferência, da metalinguagem, marcam a estética da obra de arte moderna em suas mais diversas manifestações. As vanguardas europeias, por exemplo, inauguraram uma nova relação com a arte e, nas primeiras décadas do século XX, entregaram para o mundo uma série de tendências que rompiam com o escopo tradicional das expressões artísticas. A liberdade de criação, o experimentalismo e a falta de apego às referências clássicas

deram a tônica aos movimentos. Não à toa, o desenvolvimento das correntes vanguardistas foi contemporâneo das evoluções técnica e estética cinematográficas.

O cinema, então, como fenômeno urbano, cria direta do ambiente moderno, onde novas tecnologias surgiam a todo instante, proporcionou mais um espaço onde a experiência foi testada. Podemos dizer que o cinema personificou o período de uma maneira mais completa, uma vez que aglutinou em suas formas de expressão a evolução da técnica com a experimentação estética. Além disso, como um produto comercial, não houve um meio que complementasse de maneira tão explícita os anseios da sociedade de massa. Ou seja, a evolução da linguagem cinematográfica também trouxe para a época um espelho de seu tempo, ao proporcionar, na imagem, uma correspondência com aquilo que se via fora dela.

O fim da Segunda Grande Guerra traz para o cinema uma abordagem que coloca o personagem a flunar por um espaço que não demarca território nem limite. Uma paisagem urbana degradada pelo combate e que serve de lugar, de referência para a história de um personagem. Já vimos que não há mundo exterior quando olhamos para as imagens do cinema; há, entretanto, o surgimento de um espaço apropriado para o exercício de uma *mise-en-scène* que se produz na relação com a cidade. Evidencia-se, portanto, uma cena cujo estranhamento é fruto justamente da produção de imagens operadas nas dobras com o fora de campo.

Encontramos um bom exemplo dessa dinâmica nas imagens do neorealismo italiano (como vimos no capítulo sobre *mise-en-scène*). Ali presenciamos uma aproximação das tramas e das encenações com o espaço exterior. Os personagens perambulam pelas ruas e ruínas de cidades devastadas e reconfiguradas pela guerra. Como se essa ação, inserida no espaço fílmico, fosse também uma ação de recuperar as perdas sofridas, não apenas pelo personagem, mas pelos próprios espectadores: espécie de reconquista de uma cidade esquecida, através do consumo de imagens preenchidas por referências familiares. Em última instância, vislumbramos uma confusão latente entre o real e o imaginário, “suprimindo não somente a distância, mas a distinção do espectador e do espetáculo” (DELEUZE, 2013, p. 14). As tramas, desta forma, convocam dramas cotidianos que são encenados nos espaços urbanos naturais, sob o comando de uma *mise-en-scène* que sublinha o que Deleuze (2013) chamou de afrouxamento dos esquemas sensorio-motores. Para Comolli (2008), essa ideia corresponde ao primeiro nível do realismo cinematográfico.

Além disso, há um pensamento que compromete o cinema como um meio a ser analisado a partir de sua “complexidade concreta” cujo movimento seria inseparável de suas relações com o meio social. O que Bazin (2016) sustenta em suas teses é justamente a reflexão sobre uma arte em que as forças são demarcadas por questões sociológicas, econômicas e técnicas. Tais campos não atenuam a vocação ontológica do cinema de fazer aparecer a realidade, ao contrário, são pilares que recriam nas imagens suas funções. Reforçar ou afastar a ideia do real não o impede de se manter como parâmetro: “A estética cinematográfica será social, ou o cinema não terá uma estética” (BAZIN, 2016, p. 182).

Comolli define o realismo cinematográfico como um efeito que garante ao espetáculo a importância da vida, uma espécie de “sistema de escritura” (2008, p. 218) que faz com que a experiência do espectador na sala de projeção não seja demasiadamente estranha à experiência da vida. A busca incessante pelo realismo foi empreendida por inúmeros movimentos, contextos e estilos cinematográficos. Por mais distante que a arquitetura das tramas diegéticas pudesse parecer em relação os pormenores mundanos, havia sempre um certo objetivo, por vezes utópico, de garantir à obra um espectro do real.

A irrupção de determinado movimento de evidência do mundo no cinema, menciona Comolli (2008), faz com que o espetáculo, de alguma forma, se degenere. O que o autor discute, então, são as peculiaridades de um cinema que recoloca o espectador em contato com seu mundo, através de imagens que não desaparecem quando as luzes se apagam. Assim, produz-se uma espécie de resgate de uma porção de realismo.

A relação que se estabelece no ato da gravação entre o cinema e o mundo, entre o corpo filmado e a máquina filmadora, expressa um sentido mais determinado pelo tempo, pelo tempo comum experimentado, do que pela impressão fotográfica. O sincronismo entre a ação e seu registro se torna o meio por onde, segundo Comolli (2008), nasce o realismo no cinema. Trata-se de uma partilha de tempo real e não virtual “que extrai sua verdade da própria passagem do tempo, do desgaste partilhado do tempo provocado pela máquina e, no mesmo instante, registrado por ela, como marcas desse desgaste no corpo filmado” (COMOLLI, 2008, p. 220).

Formula-se, portanto, um diálogo com o realismo ontológico tal qual proposto por André Bazin (1991), para quem a fotografia e o cinema, com seus respectivos níveis objetivos, satisfazem uma determinada obsessão de realismo que sempre sobrevoou o campo da arte. O cinema, através de suas técnicas de reprodução mecânica, fez com que a imagem das coisas fosse também a imagem da duração das coisas. Bazin sempre pregou que os filmes dariam sentido para a ambiguidade do real, sua matéria-prima essencial.



Esse foi um postulado importante deixado pelo autor, que afirmava ser esta a premissa de um projeto estético fundamental do cinema moderno.

Desde o fim da heresia expressionista, e principalmente desde o cinema falado, podemos considerar que o cinema tendeu continuamente para o realismo. Entendamos que ele quer dar ao espectador uma ilusão tão perfeita quanto possível da realidade compatível com as exigências lógicas do relato cinematográfico e com os limites atuais da técnica. (BAZIN, 1991, p. 243)

Cabe, portanto, aqui, um aprofundamento maior nas referências de Bazin. Reflexões que, quando confrontadas com os fundamentos formalistas, balizaram importantes discussões no tocante à teoria do cinema ao longo da história. Não há como negar a importância de tais teses nas formulações sobre a vocação realista do cinema, entendida por Bazin e seus seguidores como ponte para o artifício. Vista desse modo, “a imagem não vale pelo que acrescenta, mas pelo que revela da realidade” (BAZIN, 1991, p. 77), garantindo a adesão do espectador aos fenômenos que se mostram na tela. Essa crença é movida por uma determinada organização dos componentes da linguagem, cuja condução aspira a capturar a vibração do real. Podemos definir a concepção realista no cinema, na esteira de Bazin (1991), como um sistema de expressão, um procedimento que faz surgir mais realidade na tela.

Mas Bazin não é, de forma alguma, uma unanimidade no círculo da teoria e da crítica cinematográfica. Christian Metz, por exemplo, chegou a sugerir que as ideias bazinianas sobre o real e o cinema não passavam de “farrapos fenomenológicos” (METZ, 2006, p. 183) que protegeriam um realismo essencialista. Para Metz, essa reflexão de que ao cinema cabe o propósito da revelação de realidades é um tanto perigosa, pois pode cair facilmente em uma ideia de que há um sentido natural nas coisas que deve ser buscado. Por esse prisma, as teorias de Bazin soam um tanto deterministas e metafísicas, acusações que o teórico francês rebate ao jogar com a ideia de que no mundo real nenhum evento teria um sentido *a priori* – este seria expresso em nome da ambiguidade imanente ao mundo. Ambiguidade que o cinema seria capaz de enunciar de forma objetiva.

Metz problematiza a partir de outras direções as relações entre o cinema e a realidade. Para ele, a discussão passa pelo entendimento do que seria uma dada impressão de realidade expressa pelos filmes, desencadeada no imaginário do espectador através de um processo perceptivo e afetivo. A impressão de realidade, por esse prisma, está aparentemente ligada a um menor ou maior grau de indícios de realidade operados pelas obras. Tais índices são efeitos dos materiais que constituem diferentes espetáculos, como

o teatro, a fotografia e o cinema. Para Metz (2006), o teatro, por exemplo, é produzido a partir de ordens de concepção que se mostram excessivamente reais, sendo um espetáculo que faz parte da vida de maneira mais descarada, mais visível. A partir dessas condições, ele não é capaz de reproduzir a vida, já que se situa muito próximo do que parece a vida e, assim, tem sua “credibilidade da realidade diegética enfraquecida” (METZ, 2006, p. 26). Nesse sentido, o autor, ao problematizar o termo “realidade”, desenvolve a noção de uma realidade que é investida pelo universo da ficção (diegese), que, no caso do teatro, torna-se insuficiente, despida pela presença real do ator e pela integralidade do cenário, acobertada pelo espaço concreto do palco.

Por outro lado, o cinema pode ser visto como um espetáculo completamente irreal. Diferentemente do teatro, a impressão de realidade no cinema é imposta pela diegese. Metz (2006) vai afirmar que os materiais fílmicos, constituídos pelas próprias imagens (diferentemente do teatro, que instala a sua produção de realidade no seio de um espaço/tempo também ocupado pela realidade da audiência, com a qual concorre mais diretamente), possibilitam que a diegese adquira alguma realidade, principalmente a partir da noção de realidade do próprio movimento. Assim, o cinema coloca por sobre as imagens uma série de índices de realidade, sem que elas deixem de ser percebidas como imagens. Os mecanismos cinematográficos não expressam apenas a reprodução do movimento, e assim o meio cumpre um papel de “injetar na irrealidade da imagem a realidade do movimento” (METZ, 2006, p. 28). O cinema, desse modo, pode ser entendido como o real realizado, condição que se opõe ao teatro, compreendido como um fenômeno real que simula ser irreal.

No confronto entre diferentes manifestações artísticas, existe uma tensão que expressa em diferentes graus a impressão da realidade. Na concepção de Christian Metz (2006), a fotografia seria formada por materiais um tanto pobres quanto aos índices de realidade, incapazes, portanto, de sustentar o universo diegético. Já o teatro, como vimos, apresenta-se através de uma carga excessiva de realidade, o que também compromete a ficção. O cinema, por esse prisma, expressa um determinado equilíbrio que fornece à diegese uma gama mais complexa de informações e que torna suficientemente convictas as impressões de realidade na constituição da ficção. Isso explica também como uma obra cinematográfica de estilo fantástico ou ficção científica tem o poder de convencer o público de sua facticidade: “A eficácia do irrealismo no cinema provém do fato de que o irreal aparece como atualizado e apresenta-se aos olhos com a aparência de um

acontecimento, e não como uma ilustração aceitável de um processo extraordinário” (METZ, 2006, p. 18).

No embate entre as teorias de Bazin e de Metz há duas concepções distintas em relação aos espaços do real no cinema. Há uma disputa epistemológica em jogo, uma vez que, para Metz, não há nenhuma realidade fora do cinema. Toda discussão é focada naquilo que se produz nas relações dos elementos (materiais) que formam as obras e que fazem emergir indícios de realidade. Bazin marca o lugar de um real que é tomado como objeto a ser perseguido. Mesmo compreendendo seu espectro como constituído por ambiguidades, o autor francês considera que o cinema atinge o seu momento sublime do cinema quando consegue revelar tais aspectos. Assim, o cinema não seria visto como um produtor de realidades, mas como um caçador de suas idiossincrasias.

O que evidenciamos é que, na discussão sobre as ambiguidades do real na imagem cinematográfica, engendra-se uma série de características que interceptam as condições narrativas. Trata-se de um sistema de regras e códigos cujas tramas podem ser compostas, por exemplo, pela utilização de planos-sequência e profundidade de campo, ou pela gravação em externas mediadas pela *performance* de não-atores, impondo o abandono de um caráter espetacular na produção das imagens. O que se constitui como marca de um cinema do pós-Guerra na Europa é exatamente um mergulho na banalidade do cotidiano como matéria-prima. Tal concepção cinematográfica acaba por expressar a indissociabilidade entre o fora de campo e a *mise-en-scène*, de certa forma inaugurada na aurora de um cinema Moderno e pressionada por uma dada inspiração documental. Da mesma forma, podemos olhar para os personagens, que, sujeitos às armadilhas do acaso e do imprevisto, constroem-se sob o risco do real (COMOLLI, 2008), como figuras que se revelam à espreita das identidades, a partir de encenações que de certa forma se modelam amalgamadas ao lado de fora.

Os personagens e os espectadores são envoltos em uma duração cujo efeito é promover novas relações com o mundo. Quando produz uma imagem direta no tempo, o cinema produz o pensamento que, imanente, sempre esteve na imagem. Na concepção de Deleuze (2013), mais do que histórias, o cinema produz signos. Desta forma, o cinema se assume como meio que emana as ambiguidades do real, e não como aquele que impõe significações, pois elas são vistas como imanentes à própria imagem. O que nos leva a pensar, na esteira dos valores pós-estruturalistas, que essa relação é imanente porque simplesmente não há o lado de fora. As coisas só têm sentido na relação.

Nessa perspectiva, insinua-se uma busca por um real que se apresenta alusivo. Para alguns autores, como Slavoj Žižek, trata-se de um movimento em torno do traumático, da impossibilidade. Fiel escudeiro das palavras de Lacan, Žižek (2006) compreende o real como algo que sempre nos falta, ensejando a ilusão da possibilidade de recuperá-lo. Um real que não é impossível no sentido de não acontecer. O real acontece como a própria função do impossível, projetado na tríade composta pelo real, pelo imaginário e pelo simbólico. Por essa perspectiva (ecoada por tintas estruturalistas), haveria então um real-simbólico (real sem sentido, sem horizonte de significação), um real-imaginário (o real da ilusão) e um real-real (o real do abismo, da coisa).

Portanto, para falar com clareza o real é impossível, mas não é impossível simplesmente no sentido de um encontro faltoso. Ele também é impossível no sentido de ser um encontro traumático, que de fato acontece, mas que somos incapazes de enfrentar. E uma das estratégias usadas para evitar enfrentá-lo é, precisamente, situá-lo como um ideal indefinido, que é eternamente adiado. Um dos aspectos do Real é que ele é impossível e o outro é que ele acontece, embora seja impossível de manter, impossível de integrar. E este segundo aspecto, creio eu, é cada vez mais crucial. (ŽIŽEK, 2006, p. 91)

Um real que gera um encontro desagradável e que por isso é afastado e temido, sendo projetado tanto pelo simbólico quanto pelo imaginário. Esse é o real da psicanálise, do encontro com os desejos e tensões pulsionais, que revela o submundo da consciência. Um encontro sempre traumático, que acontece como que no contato com um vizinho invasivo, na figura de uma espécie de assédio que faz com que o real passe a ser evitado. “Com a intromissão desse Real, a obsessão quase central de nossa época passou a ser a de como manter uma distância conveniente” (ŽIŽEK, 2006, p. 92).

O real lacaniano não se constitui como um núcleo duro em oposição às ficções simbólicas. Pertencente à corrente estruturalista, Lacan não contempla em suas teses as oposições, pois, como vimos anteriormente, as coisas se dão nas relações, e não nas analogias e nas representações. Não pode haver oposições absolutas, pois não há um *a priori*. É por isso que Žižek, na esteira do psicanalista francês, insiste em não haver uma realidade pré-simbólica. É o próprio movimento de simbolização que produz lacunas na realidade, e é exatamente essa lacuna que é o Real. “O Real não é o simples limite externo da simbolização, mas é rigorosamente inerente a ela: são as lacunas produzidas pela própria simbolização” (ŽIŽEK, 2006, p. 126). O que a teoria nos alerta é que pode haver algo na ficção que seja mais que ficção e é exatamente esta “dimensão do excesso” que

funciona como Real. Se há algum paralelismo na dinâmica entre a realidade e a fantasia, o Real está ao lado da fantasia. É inerente a ela e a sua capacidade de produzir lacunas.

Podemos também considerar esse excesso da ficção como um modo de se chegar ao Real, em uma referência ao pensamento de Roland Barthes (1972), para quem o “efeito de real” não é nada mais que um efeito dos constructos de elementos simbólicos. Ao dissertar sobre a literatura de Flaubert, por exemplo, o autor, a partir de uma perspectiva desconstrucionista, quebra os laços com os referentes e encontra o real em minúcias supérfluas e nada funcionais estabelecidas no texto. A profusão de descrições insignificantes e de imediato não justificadas, que Barthes chama de “detalhe inútil” (1972, p. 37), são de suma importância para a análise estrutural cunhada pelo autor, uma vez que, apesar dessa pseudo-insignificância, respondem às leis internas da obra.

Para elucidar um discurso calcado na denotação daquilo que ele chama de “real concreto”, Barthes (1972) lembra da descrição feita por Flaubert da sala onde costumava ficar o personagem da obra *Um Coração Simples* (1877). Para Barthes (1972, p. 41), “a representação pura ou simples do real, a relação nua do que é (ou foi) aparece assim como uma resistência ao sentido”. O mecanismo de explicitar aquilo que parece supérfluo na descrição dos pormenores da cena (no caso, literária), faz com que a narrativa se desenvolva inseparável da proteção dos modelos, do inteligível. A aposta na exposição de pequenos gestos, objetos sem importância, palavras redundantes, é sinal de desprendimento dos compromissos com a significação.

É o que Barthes (1972) coloca quando afirma que a presença desse detalhe concreto expressa a combinação do referente com o significante, de modo que o significado se veja expulso da dinâmica. Na esteira do projeto da desconstrução (a ser aprofundado posteriormente, no capítulo 5), há um movimento de desintegração do signo, no qual a significação se torna, por assim dizer, inútil. Por esse prisma, o real volta, como categoria, na imagem do detalhe concreto, não arraigado em seus conteúdos casuais, mas como o próprio real. E, nesse lugar, ele é significado – não a partir do significado da denotação, mas do significado da conotação. Nas palavras de Barthes, assim se produz um efeito de real.

A desintegração do signo – que parece bem ser o grande caso da modernidade – está certamente presente na empresa realista, mas de uma forma regressiva de algum modo, uma vez que se faz em nome de uma plenitude referencial, quando hoje, ao contrário, se trata de esvaziar o signo e de recuar infinitamente seu objeto até colocar em discussão, de maneira radical, a estética secular da representação. (BARTHES, 1972, p. 44)

Quando assistimos a alguns filmes do *Novíssimo Cinema Brasileiro*, é possível perceber esse efeito de real nos resíduos encontrados nos detalhes insignificantes evidentes nas encenações. Nossa aposta é de que a construção da cena se sustenta por banalidades cotidianas, pela presença constante dos planos longos, que, em sua duração, nos dão a ver uma série de informações sem funcionalidade aparente. O universo ficcional é, então, invadido por objetos, diálogos e situações que beiram a insignificância e que, entretanto, produzem o que Barthes denominou de real concreto. O real concreto nasce como resíduo da atividade simbólica, e aqui recuperamos as ideias de Zizek (2006). A imersão dos detalhes na superfície das imagens produz um excesso de ficção que acontece como sobra. E é justamente a sobra que dá espaço para a simbolização. É no jogo paradoxal do símbolo (nem imaginário, nem real, e ao mesmo tempo tanto um quanto o outro) que se configuram as formalizações do material real. Todo filme tem uma matéria real a ser formalizada pelas leis do cinema.

Arthur Omar (2010), em seu texto célebre *O Antidocumentário, Provisoriamente*, publicado em 1972, também enfrentou a discussão sobre a incapacidade de reconhecermos a dualidade real/ficção no cinema, e na arte em geral, contestando a autonomia dos gêneros. Para ele, as marcas formais e estéticas do documentário são tributárias das vertentes fundamentais da história do cinema. O documentário, enquanto gênero narrativo, já é um subproduto da ficção, não existindo como linguagem independente. Também nos termos de Parente (2010), a lógica dos filmes de ficção subordinadas à forma cinema foram incorporadas aleatoriamente pelos filmes documentários.

Omar não pretende, com isso, decretar a inexistência do documentário, mas apontar para a equivalência das formas pelas quais constrói seus objetos com os componentes ficcionais. O autor chega na radicalidade da afirmação de que o documentário não chega ao seu “documento investigado” por meio do real, mas por meio dos artifícios fílmicos do cinema de ficção.

Na medida em que o cinema narrativo de ficção determina o cinema documentário, poderíamos dizer que o que o cinema de ficção trabalhava como sendo o real (mesmo que fosse um real fictício) é o mesmo que o documentário representa como sendo ficção (mesmo que seja uma ficção real) [...] o cinema de ficção aperfeiçoou, com grande esforço, uma série de dispositivos estéticos visando tornar mais real o que ele queria apresentar como realidade, e o documentário, cujo desenvolvimento foi mera absorção desses dispositivos, acaba apresentando a sua realidade como se fosse ficção. (OMAR, 2010, p. 88)

Trata-se, portanto, na visão de Arthur Omar, da vocação natural do cinema de apresentar seu objeto como espetáculo ao mesmo tempo em que mergulha em uma busca pela verossimilhança. Apostamos que há um espaço na cena ocupado pela indiscernibilidade entre a autonomia e a submissão a determinados campos artísticos e políticos da imagem. Assistimos, na cena cinematográfica do *Novíssimo Cinema Brasileiro*, uma performance cuja *mise-en-scène* se realiza subordinada tanto ao artifício quanto ao improvisado, em uma experiência que coloca a vida em jogo. Um jogo que diz respeito a uma dramatização que se afirma em cena (ou que é colocada em cena) por meio de uma experiência cinematográfica que se completa a partir das dobras e das indissociabilidades.

Nesse contexto, parece haver uma quebra nas significações presas aos referentes naturalizados. Somos tocados por imagens que estabelecem posições um tanto escorregadias, não no que dizem respeito aos gêneros cinematográficos (já descartados por Omar), mas sobretudo na maneira como se colocam a serviço da linguagem e de seus procedimentos. Percebemos nas teorias de Žižek, Barthes e Arthur Omar uma preocupação em quebrar as certezas do espectro do real como modelo ideal, zelador de qualquer espécie de representação, ao mesmo tempo em que projetam sobre ele a carga simbólica concomitantemente. Por esse caminho, produz-se a estratégia de reconhecer o significante Real enquanto inserido em um processo de simbolização, enquanto eco dos excessos e das lacunas.

Alain Badiou (2017), também discípulo de Lacan, não contrapõe as teorias que relacionam a busca pelo real como uma ação arriscada. Ao considerar o real como uma espécie de imposição, o autor concebe a ideia de que ele nos chega menos na forma de uma invenção do que em uma conjuntura de submissão. Segundo ele, há em curso uma ação impositiva na percepção do real, ação cuja determinação aponta para um movimento concreto que se afasta das idealizações e que “enfraquece a tese que pretenderia começar a busca pelo real com a figura da abstração” (BADIOU, 2017, p. 9).

Vimos anteriormente, nas reflexões de Žižek, que o real reside na própria impossibilidade de alcançá-lo (e de enfrentá-lo). A impossibilidade como referente de um significante é concreta, portanto real. As palavras de Badiou apontam na mesma direção. A própria intimidação, gerada pela imposição do real, já se configura como manutenção da realidade. Mesmo que consigamos escapar da imposição, não é possível negar que ela seja real. O autor, ao se referir ao movimento de escape de tal injunção, faz uma analogia à saída da caverna, no embalo da alegoria concebida por Platão. Quando alude às imagens

que se viam na caverna, sugeridas no mito do filósofo grego, Badiou (2017) alega que tais figuras do real, refletidas nas paredes rochosas, constituem-se como falsas figuras, o que ele chama de “figuras do semblante”. Uma imagem exposta para todos que estão trancados na caverna, como um anúncio daquilo que pode existir, mas que não passa de uma simulação. Uma caverna interceptada pela lei do semblante, cujo mistério só é capaz de ser elucidado no escape. É na saída da caverna, movimento essencial para a elucidação do mito, que percebemos o poder da imposição do real sob uma falsa figura e, assim, nos tornamos “vítimas intimidadas pela pretensa realidade desse semblante” (BADIOU, 2017, p. 12).

Porém, é na reflexão sobre a morte de Molière, ocorrida no final do século XVII, que Badiou vai chegar ao que nos interessa de fato. Molière morreu em cena. Ao interpretar um burguês hipocondríaco na peça *O Doente Imaginário* (BADIOU, 2017, p. 22), o dramaturgo tem um acesso de tosse e morre em consequência de uma tuberculose. Ou seja, no momento em que encarna um falso doente, ele (e o público que assiste a peça) entra em contato com a certeza mais radical que podemos ter: a brevidade da vida.

Badiou (2017) chama atenção justamente para o jogo que se estabelece entre o semblante e o real, quando um ator que encarna um personagem atormentado por doenças imaginárias sofre a violência de uma morte real que chega abruptamente. Essa espécie de atrito entre o real e o semblante, quando a morte real atravessa a fábula, produz um abalo nas diferentes camadas de representação que modulam a cena. Há em curso uma doença sendo fingida por um ator doente que desempenha e encarna um papel que, à luz das convenções da ficção, não é o seu na “realidade”. Um caso de dupla simulação.

Na esteira de Badiou, pode-se dizer que o real acontece como aquele que “frustra a representação” (2017, p. 21). Amalgamado à fantasia, ele “assombra o semblante” (2017, p. 22) na medida em que uma doença mortal acomete o ator enquanto ele encena uma doença segundo uma condição de hipocondria. Dessa forma, a doença real ataca o semblante (enquanto falsa figura de uma pretensa realidade). No instante em que o público acompanha a peça, com a certeza de que a morte é encenada, ela acontece como um evento real, que quebra o vidro do semblante. Badiou vai dizer que o real sempre acontece na “ruína de um semblante”, o que equivale a afirmar que não existe um alcance direto ao real. O “acesso” ao real se dá a partir de sua própria divisão. O semblante, desse modo, nos protegeria dos efeitos do real, de um contato com o real que poderia ser traumático.



Ou seja, o semblante, como uma falsa figura, como a projeção de um real dissimulado, é também a expressão de um real escondido, mascarado (como a imagem refletida nas paredes da caverna). É preciso arrancar a máscara! brada a filosofia. Assim como é preciso acreditar no real da própria máscara. A doença, no caso da peça de Molière, é imaginária, mas é também real, o que significa dizer que a própria ficção exige que a tomemos como real (conforme Omar discutia nas páginas anteriores). “Todo acesso ao real o fere através da divisão inelutável que se inflige a ele ao desmascará-lo” (BADIOU, 2017, p. 28). O autor acrescenta às variáveis dessa dialética o fato de que o movimento de arrancar a máscara se evidencia como um acontecimento, ou seja, não se dá nos corredores internos da representação, mas a partir de um outro lugar, quiçá não situável. Um verdadeiro mistério. Um acontecimento produzido justamente como um efeito do “roçar” entre o real e o semblante e, no caso do cinema, operado a partir dos domínios dos elementos da linguagem.

Assim, podemos pensar a figura do semblante sob outro parâmetro: Badiou (2017) nos apresenta este conceito como uma aparência falsa que se faz aparecer como real (as imagens das cavernas, a doença imaginária do personagem hipocondríaco), mas, em contrapartida, parece-nos possível que a figura do semblante, no *Novíssimo Cinema Brasileiro*, se expresse também como uma aparência de real que acontece por meio da fantasia. Ora, nesse sentido, retomamos o pensamento de Metz (2006) sobre como a marca dos índices de realidade se forma no embate entre os materiais fílmicos que produzem a ficção, que estão ligados diretamente às ferramentas da encenação, como a decupagem, a *mise-en-scène* e a montagem. Aqui também nos aproximamos das prerrogativas de Arthur Omar, para quem o real e a ficção, no cinema, se dão através dos mesmos mecanismos de enunciação e, portanto, não devem ser pensados separadamente.

É neste ponto que encontramos mais um importante debate exposto por Badiou nas teorias sobre a busca do real perdido, que nos auxiliarão no debate proposto nesta tese: a dobra entre o fora de campo e a *mise-en-scène* no cinema. Ao recuperar novamente as teorias de Lacan, o autor traduz o real como o “impasse da formalização” (BADIOU, 2017, p. 28). Para ilustrar tal teoria, Badiou traz o exemplo das formalizações matemáticas. Ao realizarmos um cálculo específico aritmético, ao final chegamos a um resultado que é fruto de uma combinação numérica tão regulamentada quanto finita em seu funcionamento. Entretanto, existe uma série de números pairando sobre o universo numérico, que se mostra infinito em suas possibilidades. A formalização do cálculo é finita, mas os números não têm fim, o que significa que há, por trás da operação

matemática, um infinito que não se efetua como um número particular e nem em um resultado concreto. Ou seja, “se pode dizer que o real dos números finitos da aritmética elementar é um infinito subjacente, inacessível a essa formalização, o que é, portanto, realmente, seu impasse” (BADIOU, 2017, p. 30). Trata-se de um infinito oculto que dá luz à operação, mas que não pode ser calculado, não se formaliza. É uma espécie de matéria-prima que, de certa forma inacessível, paradoxalmente dá condição à formalização. Daí o seu impasse. O autor conclui dizendo que o real é abordado na exploração daquilo que se entende como impossível para tal formalização: “o número infinito, como impossível, é o real da aritmética” (2017, p. 31).

Perguntamos, então: e no cinema? Qual é o impossível que se configura como o real das imagens cinematográficas? Badiou nos traz uma importante chave para que cheguemos ao ponto crucial desta pesquisa: o real das imagens cinematográficas como aquilo que está fora de campo. Segundo ele, “a imagem deve sua potência ao fato de ser extraída de um mundo que não está na imagem, mas que constrói sua força” (2017, p. 31). O fora de campo é o infinito próprio da imagem cinematográfica. Decreta-se, portanto, o desmonte da imposição do quadro cinematográfico como aquele que insinua um espaço próprio que representa o exterior. O Cinema Moderno já instaurou a ruptura dos vínculos do homem com o mundo, já produziu a quebra com qualquer ideia de extracampo essencialmente produzida por uma imagem cinematográfica clássica. A velha analogia do cinema como janela para o mundo é cada vez mais desmontada. O cinema, por esta perspectiva epistemológica, não se apresenta como a ilusão do mundo, mas como crença no mundo.

Algo parecido ocorre no *Novíssimo Cinema Brasileiro*. Suas tramas não partem da realidade com o desejo de abraçá-la para afirmar as ambiguidades do real, como queria Bazin, mas para reforçar o caráter fabulatório da própria realidade. O fora de campo não apenas circunscreve a trama como uma referência a ser reproduzida, mas fura a trama e a altera, através de uma rede de agenciamentos mútuos. Dessa forma, não se expressa como objeto de representação, mas como função simbólica produzida a partir das relações internas da estrutura.

Nas páginas anteriores, ao refletirmos sobre a “inspiração documental” que assombra o cinema, optamos por apresentar algumas teorias que tangenciam a compreensão do real no que diz respeito à sua percepção, ao seu acesso e, principalmente, às suas relações com o simbólico. A seguir, nosso objetivo é aprofundar dois elementos que são balizadores das estratégias conspiradoras que modulam essa herança das

problemáticas documentais. Nossa ideia é discorrer sobre um tipo de personagem e um tipo de encenação que nos parecem característicos do movimento que se apresenta na cinematografia contemporânea brasileira, mas que, como vimos nos capítulos anteriores, já despontavam nos movimentos perpetuados pelo Cinema Moderno. Os personagens da recusa e a desdramatização como encenação são variáveis que nos auxiliam na contextualização ética e estética que circunda o efeito documental, bem como na evolução de uma problemática que se ocupa em refletir sobre o espaço fílmico e suas degenerações.

### 3.1.1 *Personagens da recusa*

Ao retomarmos a discussão sobre *mise-en-scène*, desenvolvida na seção anterior, afirmamos que a ela cabem os aspectos narrativos e pictóricos que modelam a cena. Tais elementos correspondem diretamente ao modo como os personagens compõem o espaço cênico e às relações que travam entre si. Por isso, para evoluirmos na reflexão sobre a dobra do fora de campo, como modo de aparição do invisível próprio a uma estética documental, nos parâmetros da *mise-en-scène*, pretendemos agora discorrer sobre as formas com as quais os personagens se apresentam no *Novíssimo Cinema Brasileiro*. Evidenciaremos as passagens de um personagem tradicional, operado por uma cinematografia mais clássica, para um personagem infame, constituído pelas imagens de um Cinema Moderno, até chegarmos em uma concepção de personagens “da recusa” (LOPES, 2012), cuja recorrência percebemos no *Novíssimo Cinema Brasileiro*. Antes de iniciarmos o confronto entre distintas perspectivas do personagem comum, introduziremos o conceito de personagem e a sua função em diferentes campos.

Existem diversas concepções teóricas acerca da figura dos personagens, sendo a maioria realizada no campo da literatura. A primeira teoria é oriunda das posições de Aristóteles, que já definia o personagem como a representação de uma pessoa verdadeira. A ligação com o mundo real anunciava as teorias sobre a *mimesis*, tão referidas e atualizadas nos séculos posteriores aos gregos. Sob os ecos de uma teoria que privilegia o mundo inteligível em relação ao sensível, a poética aristotélica se fundamenta no conceito de *mimesis*, amparada pelas ideias de que a arte imita a natureza.

Aristóteles (1999) contempla em sua filosofia a construção teórica da poética e de seus gêneros, até chegar na maneira com a qual a fábula deve ser constituída e lida. Nesse contexto, as teses sobre o personagem são pela primeira vez abordadas na história da literatura. Inseridos na fábula, os atos dos personagens são entendidos como formas pelas

quais se utiliza a imitação. Existem modelos a serem imitados e reverenciados. Essa concepção sobre o personagem anunciado pela poética aristotélica sobreviveu até meados do século XVIII, quando o conceito de *mimesis* começou a ser combatido. É nesse contexto que as teorias sobre o personagem herdadas de Aristóteles entram em declínio e são substituídas por uma visão psicologizante que coloca o personagem como representação dos devaneios de seu criador. Com o desenvolvimento das ciências humanas, torna-se possível analisar tais figuras fictícias por um viés sociológico e psicológico, e os personagens passam a não ser mais vistos somente como imitação do mundo exterior, mas como “projeção da maneira de ser do escritor” (BRAIT, 1998, p. 38).

Um seminário organizado pela Faculdade de Filosofia da USP em 1961, denominado “Teoria e Análise do Romance”, teve seu apêndice sobre personagens publicado em um livro que apresenta uma teoria sobre o personagem começando na literatura romanesca, passando pelo teatro e chegando ao cinema (CANDIDO, ROSENFELD, ALMEIDA, GOMES, 1995). Na concepção de Paulo Emílio Sales Gomes (1995), os personagens cinematográficos assumem traços tanto do romance quanto do teatro. Do teatro eles se aproximam na medida em que são encarnados também por atores; do romance, quando adquirem uma mobilidade, uma dada desenvoltura no tempo e no espaço (GOMES, 1995). O autor considera o cinema como uma arte de personagens e situações que se desenvolvem no tempo, afirmando uma distinção importante entre todas essas formas: no cinema, a cristalização definitiva de seus personagens fica condicionada ao contexto visual.

Chatman (1978), na contramão da concepção aristotélica e também de Gomes, que inserem a personagem no campo da trama, a partir de uma abordagem mais funcionalista e dependente da narrativa, pensa a personagem como uma entidade autônoma. Para ele, a personagem é concebida a partir de um paradigma de traços que atua como uma gama de qualidades possíveis de serem alternadas na formação da figura. Um traço é entendido como “uma qualidade pessoal relativamente estável ou permanente” (CHATMAN, 1978, p. 126). Tais traços, entendidos como adjetivos que carimbam as qualidades, dependem do público para serem reconhecidos, o que faz com que esta abordagem, que toca a psicologia, dependa das conexões entre o mundo real e o ficcional, tornando-se menos dependente dos elementos que circundam a trama.

As três propostas teóricas acima mencionadas acerca da formação dos personagens na ficção, sejam elas mais funcionalistas e dependentes da trama, sejam

autônomas em sua formação a partir do paradigma de traços, são propostas que ainda consideram importantes as conexões entre a trama e o mundo real. Ainda há uma espécie de dependência da representação, da imitação e da comparação, além dos atravessamentos da criação autoral do escritor sobre a obra. É somente no acender das luzes do século XX que as teses sobre a personagem sofrem uma radical virada, através das ideias impulsionadas pelos formalistas russos, que retiram do caminho qualquer concepção metafísica da teoria literária. A grande mudança foi pensar o personagem em relação aos demais elementos da obra, e não por referência a elementos exteriores.

Os formalistas se ocupam dos elementos modeladores do texto e dos procedimentos que os organizam. Essa nova concepção de obra literária, segundo Brait, “procura na organização intrínseca de seu objeto o material e o procedimento construtivo que conferem à obra seu estatuto de sistema particular” (1985, p. 43). Dessa forma, tal figura só existe na medida em que está submetida às regras próprias da trama e do meio ao qual está inserida. Ao se desprender das amarras representativas do mundo real e da presença do autor, os personagens passam a ser encarados como um ser de linguagem, inserido em um sistema. A partir dessa visão, podemos deslocar o pensamento em torno dos personagens, até então subordinados à teoria literária, a diferentes campos, situando-os em qualquer sistema semiótico. É a esta concepção que desejamos nos filiar na presente tese, ao reconhecermos o personagem como um ser de linguagem, enredado nos limites de uma encenação estritamente cinematográfica.

Ao discriminar já de partida a encenação teatral, Aumont, em seu livro *O Cinema e a Encenação* (2008), esforça-se para produzir uma teoria da encenação propriamente cinematográfica. Se a literatura e o teatro tiveram fortes influências na formação da expressão da sétima arte, houve um momento em que ela precisou se mostrar autônoma, o que passou pela consideração das especificidades de sua encenação. Aumont reflete sobre o essencial do cinema e insere na encenação os aspectos diversos que compõem a cena.

Ora, encenar é manusear a linguagem cinematográfica –passa pela decupagem e preparação da cena, pela proposta de *mise-èn-scene*. O personagem não está amarrado apenas pelas técnicas de interpretação com suas escolas, táticas e preceitos, mas também pela adequação às propostas formais que o cinema expressa. A semiose compreendida pela narrativa cinematográfica produz um personagem que se expressa a partir de um dado sistema, dimensão semiológica da personagem que dá a ver uma figura de certa forma intrínseca à obra.

O Cinema Moderno dá espaço para a afirmação de uma narrativa falsificante, que produz personagens deslizantes em suas formas de assujeitamento. Nesse contexto, aparecem pela primeira vez os infames, oriundos de uma narrativa que compreende o cotidiano como parte integrante do filme. Michel Foucault (2010), em seu texto *A Vida dos Homens Infames*, traz à tona histórias de vidas infames, obscuras, reveladas e eternizadas pelos arquivos de internação no século XVII. Trata-se de um compêndio de existências que seriam condenadas ao esquecimento e que emergem, justamente, sob a determinação de um discurso inseparável das instâncias de poder.

Quando escreveu *A Vida dos Homens Infames*, Foucault certamente imaginava que suas palavras poderiam ser atualizadas no embate com outras linguagens, para além dos documentos. Em um momento do texto, ele diz: “Suponhamos que se trate de um primeiro volume e que a vida dos homens infames possa se estender a outros tempos e a outros lugares” (2010, p. 211). Existem, portanto, outras maneiras de trazer à superfície histórias de vida marcadas pela infâmia, ou, como diz Foucault, destinadas a passar pela vida sem deixar rastro.

Os infames, pensados aqui como personagens do cinema, constituem-se como seres insignificantes, com existências sublinhadas pelo anonimato. Tipos que passariam incólumes aos olhos da sociedade. Ao cinema cabe a produção dessas figuras, quando deixa de se submeter ao clamor dos heróis, dos mocinhos e das mocinhas e de toda a gama de personagens calcados por uma representação diegética mais clássica. O personagem infame parece surgir em movimentos de vanguarda do cinema do pós-Guerra, inicialmente na Europa, e, no nosso entendimento, rompem com a concepção de personagem tradicional que o cinema herdou da literatura e do teatro.

A *Nouvelle Vague* explorou de forma abundante o que o *Neorealismo* preconizou: a introdução de tipos infames em suas tramas. Personagens incompreendidos, marginalizados, criminosos, figuras do povo e desajustados em geral são criaturas facilmente encontradas nos filmes da época. Os infames também deram o tom para o movimento do *Cinema Novo*, no Brasil. De um lado, havia a luta estética que, em consonância com os novos cinemas europeus, pregava a saída dos estúdios, a produção com orçamentos mais baixos, a indiferença em relação ao *glamour* e ao peso da autoridade; de outro lado, uma luta política que se desenhava de forma distinta das lutas europeias, uma vez que se alinhava às especificidades nacionais. Para os líderes do movimento, era preciso inventar um povo. Havia nos filmes do *Cinema Novo* a expressão de uma dada revolução anti-imperialista que desejava libertar o país do colonialismo

cultural. Evidenciar as figuras do povo sem o verniz de um personagem clássico e afastar nuances melodramáticas apegadas à fantasia constituíam ações que faziam com que o personagem se aproximasse da experiência cotidiana.

Esta pesquisa propõe que se enxergue os personagens desse contexto enquanto submersos em uma condição de personagem infame, o que indica um movimento de desmonte da ideia de um personagem tradicional embalado pela linguagem clássica. Os infames provam no cinema a radicalidade de uma experiência de encenação que, de forma não espetacular, encontra as entrelinhas da vida privada. O cinema passa assim a abordar os infortúnios da vida, direcionando seus holofotes para personagens cujas qualidades teriam sido desprezadas ao longo da história: os vagabundos, os miseráveis; figuras que nunca tiveram voz ganham espaço nas tramas e constituem o que estamos chamando de “infames do cinema”.

Compreendemos os personagens infames no cinema, evidenciados por um contexto do pós-Guerra, como uma primeira manifestação da desconstrução de uma dada figura de personagem. Além de trazerem à tona o cotidiano prosaico da urbe, esse cinema tecia em seus dramas tipos um tanto marginalizados em suas funções sociais. Trata-se do primeiro passo para uma ideia de personagem que avança através de novas concepções de cinema e que será operada pela ideia de Deleuze (2013) de personagem falsário.

É preciso, entretanto, enunciar as marcas que diferem ambas as expressões (infame e falsário), que caminham por diferentes vieses. Compreendemos o infame como uma figura que emerge das discussões de Michel Foucault sobre os atravessamentos das dinâmicas de poder nos processos de visibilidade e dizibilidade. Trata-se de um personagem marcado por sua condição social e cuja existência é carimbada e autorizada pelos mecanismos de poder. Já os falsários encontram abrigo nas teorias de Deleuze que exploram as indiscernibilidades entre o real e o imaginário, dando a ver personagens cujas memórias se equilibram em um território de virtualidades, não se encerrando, portanto, na totalidade das identidades. São personagens que rompem com os modelos de verdade, emergindo das instâncias fabulatórias.

Como o cinema dá a ver tais personagens? O espaço concedido à banalidade do cotidiano é justamente introduzido por uma *mise-en-scene* que aposta na duração de tempos mortos, revelados a partir do afrouxamento dos esquemas sensoriais-motores. A duração que perpassa a experiência cotidiana é expressa na tela, prática de linguagem que acaba por chamar atenção para a uma certa imprevisibilidade nas encenações. Nesse

terreno, encontramos um personagem infiltrado em situações comuns, evidenciado a partir da captação de seus gestos insignificantes.

Slavoj Žižek, em seu ensaio *Lacrimae Rerum* (2009), chama atenção para uma estratégia de humanização verificada na produção dos personagens no contexto do Cinema Moderno. Seria uma espécie de tarefa ideológica a partir da evidência de personagens cujos gestos e personalidades circunscrevem a realidade de uma forma cada vez mais explícita. O raciocínio se dá sob a articulação de que o ser humano é psicologicamente complexo, repleto de dúvidas no que concerne à moral e à ética. Os personagens no Cinema Moderno, então, se tornam objetos dessa dinâmica e, assimilados por uma atmosfera realista, mostram-se ambíguos em suas relações com a própria consciência.

Dos infames chegamos aos falsários do cinema. A diferença é que os infames se constituem como tipos sociais estigmatizados, fincados a dimensões identitárias, enquadrados aos modelos preexistentes, facilmente reconhecidos. Já os falsários são pensados sob outra ordem, uma ordem que faz predominar na concepção das imagens uma dinâmica que aproxima os personagens de um campo de indeterminação. São personagens que, ao dissimularem, na experiência com a linguagem, as identidades fixas, operam suas personalidades assumindo a experiência de uma crise, explicitada seja através do âmbito pessoal, íntimo, profissional, social ou coletivo. O que chama atenção na afirmação de uma forma mais ambivalente é a retirada de um verniz que protege o personagem de suas fragilidades e que impede a evidência de sua complexidade. Ao mostrarem-se desta maneira, eles enfrentam uma resistência às formas de assujeitamento instituídas nas concepções mais tradicionais do cinema.

Deleuze (2013) considera que o início do Cinema Moderno também inaugura o que ele chama de cinema do corpo. Um corpo que não se organiza no interior de uma dinâmica de ação e reação, que se projeta antes da ação em um espaço pré-hodológico, onde, segundo o autor, se estabelecem os fins, os obstáculos, os meios e as subordinações – lugar por excelência de um cinema da imagem-ação. O corpo na imagem-tempo é captado de outra maneira, conforme relações não comensuráveis, gerando um personagem que vaga por uma zona indecível e experimenta uma relação direta com o tempo.

Por meio de uma câmera que descreve de forma cristalina (imagem-cristal) os acontecimentos da cena, vislumbramos corpos submersos em situações óticas e sonoras puras, e não descritos através de ações (de uma narrativa orgânica). Personagens



“passageiros da errância” (VASCONCELLOS, 2006, p. 141) vagam por uma atmosfera que subverte as qualidades de forma permanente. O personagem alcança uma instância formal que nunca chega a suprir por completo: circula por ambientes externos (impessoais, de certa maneira) e atinge a radicalidade de se tornar, de certo modo, espectador do filme. Personagem vidente, “como se o real e o imaginário corressem um atrás do outro em torno de um ponto de indiscernibilidade” (DELEUZE, 2013, p. 16). Esse é um pensamento que contamina uma série de movimentos cinematográficos surgidos no pós-Guerra no mundo todo que, além de designarem novas formas de olhar para as imagens, incitam na própria imagem novas formas de ser.

O reconhecimento de um traço falsário nos personagens está ligado ao dispositivo empregado no filme, seja ele expresso pela dialética controle/acaso, seja por imposições mais naturalistas, através do gosto pela improvisação ou por técnicas de desdramatização e descontinuidade. Esses dispositivos revelam diferentes estratégias de *mise-en-scène* e acabam por produzir o que Denilson Lopes, ao inserir esta discussão em um contexto mais contemporâneo, chama de “personagens da recusa” (2012, p. 111). Entende-se serem personagens da recusa justamente porque recusam delimitações mais exatas, ao serem produzidos através da afirmação das singularidades. Há uma recusa das normas clássicas que conduzem, na linguagem, as referências compreendidas *a priori*. Lopes utiliza esse termo também ao expor uma tese sobre o homem comum, figura incorporada pelos movimentos artísticos da era moderna. Para o autor, há uma distinção necessária a ser feita entre o comum e uma figura estigmatizada pelas exclusões sociais e raciais. O comum não estaria marcado por uma classe social, mas acentuado por uma experiência de indistinção. O comum como personagem, por esse prisma, não seria representado pelo pobre, pelo desafortunado e marginalizado, tão presentes nas concepções naturalistas das obras e alinhados com a imaginação de um personagem infame, mas emergiria da discussão de Agamben (2013) sobre singularidade, ou seja, à sombra do desaparecimento das identidades. Revelam-se, nesse contexto, personagens produzidos através das “brechas do possível” (MIGLIORIN, 2016).

No que se refere à tradução estética e formal que produziria esse personagem, Lopes (2012) aposta em uma concepção minimalista das imagens, através de uma encenação econômica e, de certa forma, desdramatizada<sup>15</sup>. Seria a busca por uma espécie de despojamento na apresentação dos elementos formais em torno da cena, sem tampouco

---

<sup>15</sup> A desdramatização como designação da encenação será desenvolvida na próxima seção.

recorrer a uma supervalorização do ator, enfatizando, pelo contrário, meios não dramáticos. “Ao invés da multiplicação barroca de detalhes e ornamentos, o minimalismo valoriza a sobriedade e a austeridade sem realizar exercícios de metalinguagem” (LOPES, 2012, p. 115).

Esses traços minimalistas em torno do personagem da recusa parecem caminhar ao encontro da linguagem cinematográfica que percebemos aparecer nos últimos anos e que se dá a ver na concepção de um *Novíssimo Cinema Brasileiro*. O cinema produzido no Brasil nos últimos dez anos apresenta, entre outras coisas, uma safra de filmes que evidenciam formas que parecem fugir da demarcação de categorias ao apontarem para uma estética da indistinção. O personagem da recusa, expresso em um contexto contemporâneo, não reduz a sua complexidade aos arranjos dicotômicos, sendo antes agenciado a partir de um efeito de indeterminação.

É justamente nos indeterminados e ambíguos interstícios de categorias como autenticidade e encenação, pessoa e personagem, experiência e jogo, vida e performance, documentário e ficção que operam uma série de dispositivos comunicacionais e audiovisuais contemporâneos, empenhados tanto em performar formas de vida quanto em evitar o enfrentamento das contradições. (FELDMAN, 2010, p. 122)

A adoção de tais procedimentos acerca dos dispositivos fílmicos e da *mise-en-scène* acaba por produzir personagens cujas dimensões singulares investem nas opacidades, e não nos efeitos de verdade. “A relação que o filme estabelece com seu personagem e nós estabelecemos com o filme é de suspeição, e não de dúvida” (FELDMAN, 2010, p. 130). O paradoxo assombra a significação, e qualquer entendimento que se possa entreter sobre o personagem vai além do calcado pelas dicotomias. Essas ideias serão aprofundadas nos capítulos seguintes e discutidas à luz das imagens específicas dos filmes do *Novíssimo*.

No *Novíssimo Cinema Brasileiro*, há um movimento operado por uma *mise-en-scène* cuja concepção revela um desfile de personagens e ações que beiram a insignificância. Um movimento que surge na ressaca dos cinemas Clássico e Moderno, este último já responsável por testar os limites da encenação a partir de novas apostas formais. Um cinema que, surgido nos primeiros anos do século XXI, utiliza os mecanismos do real não apenas para inserir em suas imagens os homens comuns e seus dramas cotidianos, expressos à sombra de um registro documental, tal como proposto pelos movimentos que sublinharam o Cinema Moderno, mas para introduzir uma

experiência cinematográfica que percebe o fora de campo como dobra de sua *mise-en-scène*.

**Figura 5** – Marquim da Tropa (acima) em seu ambiente de trabalho e Chockito (abaixo) com a sua prótese



Fonte:

BRANCO SAI PRETO FICA, 2015.

No filme *Branco Sai Preto Fica* (2015), de Ardiley Queiroz, conhecemos dois personagens principais: DJ Marquim da Tropa e Chockito. O primeiro, como o nome entrega, é um DJ que dirige uma estação de rádio amador; o segundo, um artesão que confecciona próteses mecânicas (Figura 5). O que liga as duas histórias é um trágico acontecimento ocorrido 30 anos atrás, quando, em uma festa de *black music* em um ginásio na Ceilândia (DF), um ataque comandado pela polícia deixou dezenas de feridos – todos negros. Marquim e Chockito estavam entre eles. A violência policial deixou Marquim paraplégico e Chockito sem uma perna.

Ao circular entre o documento e o artifício, o filme se enreda em uma teia indiscernível, onde as imagens sucumbem às ordens fabulatórias e, assim, os personagens

infames se transformam em falsários. Os protagonistas são vistos aparentemente como figuras estigmatizadas pela condição social: são negros, são deficientes físicos, pertencem às classes mais desfavorecidas e, portanto, são aqueles que não deveriam existir ou que representam o lado da vida que não deu certo, além de viverem em uma cidade fundada como abrigo dos excluídos. Uma cidade satélite de Brasília. Uma cidade infame.

Mas os personagens não se limitam aos adjetivos, que parecem surfar em uma dimensão identitária um tanto limitada e, portanto, fragilizada frente ao embate com a potência dos corpos em cena. Nesse sentido, a condição de personagens comuns ultrapassa a ligação com o cotidiano e se inclina para uma dimensão indecível. Há uma força que resiste às formas duras de assujeitamento a incidir sobre os corpos, uma força que é produção de linguagem, que insiste na dimensão hiper-real que predomina as cenas e que se manifesta, entre as coisas, sob o domínio de personagens da recusa. Dessa maneira, parece haver sempre algo de primordial inerente ao personagem, algo que está sempre em formação, em devir. É nesse sentido que em *Branco Sai Preto Fica* os infames se tornam falsários, a partir de um ambiente distópico em que a *mise-en-scène* é capaz de circular à vontade pelos territórios do registro, da memória da violência e da fantasia futurista. O documento entra na chave da ficção, e a ficção, cujos movimentos se inserem em um ambiente com camadas futuristas e minimalistas, produz um excesso. Uma sobra constituída como rastro da atmosfera hiper-realista.

O filme *Corpo Elétrico* (2017), de Marcelo Caetano, apresenta a história de Elias, um jovem paraibano dentre tantos outros nordestinos que tentam sobreviver na capital paulista. O personagem trabalha em uma confecção de roupas no bairro do Bom Retiro. Elias é gay e, quando não está na fábrica, aparece em encontros fortuitos com outros homens, conhecidos e desconhecidos. Mas o filme é muito mais do que a vida de um homossexual de baixa renda, erigindo-se como uma ode ao encontro, um espaço onde a experiência da alteridade se torna possível. É quando os corpos se encontram, seja por meio de uma transa, de uma dança, de uma situação no trabalho em meio às máquinas de costura ou de uma conversa no boteco, que as histórias realmente acontecem e os personagens se constituem. Não é um filme sobre um gay, mas sobre como este gay se relaciona com o mundo e como se forma a partir do contato com a cidade e com seus habitantes, sejam eles personificados por *drag queens*, colegas de trabalho, evangélicos ou namorados de última hora. O filme acontece nas faíscas que brotam do atrito entre os corpos em cena.

**Figura 6** – Elias com um de seus parceiros (acima) e em um *happy hour* com colegas (abaixo)



Fonte: CORPO ELÉTRICO, 2017

Trata-se de um filme em que os idealismos não têm vez. O amor romântico é desconstruído da mesma forma que o sexo casual. A classe operária não é vista apenas como categoria. Qualquer gesto estereotipado é afastado, e, portanto, a questão da identidade não adquire centralidade alguma. Reconhecemos as características deslizantes de Elias nas extensas conversas, captadas por longos planos, que ele mantém com seus colegas no *happy hour* ou à beira da cama, entre um cigarro e outro, na sequência da transa com um de seus parceiros (Figura 6).

Por tudo isso os personagens de *Corpo Elétrico*, principalmente focados na figura do protagonista Elias, podem ser vistos como personagens da recusa. Ora, se eles se constroem na medida em que se encontram, não há a evidência de uma camada rígida de reconhecimento. As representações são perfuradas constantemente pelos sentidos em acoplagem, que se produzem nas relações.

Concluimos, portanto, que nos filmes do *Novíssimo Cinema Brasileiro* despontam personagens da recusa, produzidos a partir das formas que inserem o fora de campo como dobra da *mise-en-scène*. Na perspectiva desta pesquisa, apontamos para a evidência de personagens que recusam tanto o domínio de uma expressão mimética quanto o estigma de um infame. A lógica da recusa é a lógica do personagem falsário, sobreposta por uma narrativa desdramatizada, cujas marcas escapam a generalizações e representações.

O personagem infame é, assim, colado a uma narrativa que busca fortemente o despojamento em suas formas de expressão. A diferença ocorre no modo como eles encontram o comum. Na perspectiva do infame, há todo um movimento que atravessa as identidades para pensá-lo como comum; já os personagens da recusa são compreendidos em termos de indiscernibilidade, singularidade não-identitária, abrigo do falsário.

Não seria exagero afirmar que o personagem infame é descoberto externamente, a partir de um contexto geográfico e de exclusão, tipificado no escopo de um Cinema Moderno. O personagem da recusa, por outro lado, se expressa em um gesto que resiste às representações e às encenações. No embate com outras temporalidades (duração), ele é produzido a partir de uma tradição estética minimalista. Seguem essa direção as palavras de Lopes, quando ilustra suas teses na análise da obra cinematográfica de Bresson: “Se há história, ela está no corpo, nos gestos e nas pequenas ações. [...] A recusa da grande história dialoga com a ausência de motivações psicológicas fundadoras e deterministas” (2012, p. 129).

Compõe esta nova ordem um personagem que desloca, na concepção de Lopes (2012), o sentido do comum, ao penetrar em uma experiência de despojamento radical, cujo movimento não se fundamenta apenas na banalidade, mas na abstração. É então que nos deparamos com um encadeamento entre os elementos formais que assimilam uma *mise-en-scène* desdramatizada, conceito que desenvolveremos a seguir.

### 3.1.2 A Desdramatização como Encenação

A discussão de aspectos que formatam uma dinâmica da desdramatização no escopo da realização cinematográfica contemporânea nos obriga a retomar aquilo que se compreende como aspecto estruturante das concepções dramáticas. Nosso intuito, portanto, é estabelecer contrapontos entre as operações dramáticas inseridas nas encenações do *Novíssimo Cinema Brasileiro* e a tradição do drama moderno, cujas bases são fornecidas pelo teatro.

O drama da época moderna, como método ou parâmetro de encenação, tem sua origem marcada no ambiente teatral, no contexto do Renascimento, principalmente quando do espaço cênico são suprimidos o prólogo, o coro e o epílogo (SZONDI, 2015). Surgindo da afirmação de um movimento cuja premissa apostava nas relações inter-humanas como base para as encenações, esse novo modelo via no diálogo a mediação mais exata para complementar a representação.

A natureza do drama se constitui basicamente, assim, no diálogo e nas possibilidades que se travam a partir do encontro entre pessoas. “Tudo que estava aquém ou além desse ato deveria permanecer alheio ao drama” (SZONDI, 2015, p. 24). Dessa maneira, o mundo das coisas, desprovido de expressão, torna-se pelo drama desprezado. A materialidade dos objetos, a densidade dos espaços, as infinitas relações dos atores com os elementos cênicos de toda ordem são subjugadas pela força da experiência do texto dividido entre os atores.

Desse modo, as falas dos atores não são dirigidas ao público. Não há uma relação imediata com algum elemento externo, tampouco qualquer apreço ao acaso – ao contrário, sua ameaça deve ser abolida. As situações dramáticas precisam girar em torno das motivações dos personagens, que vivem sujeitos a uma sucessão de instantes. A passagem do tempo se dá linearmente, e qualquer sombra de descontinuidade é apaziguada pelo “princípio da sequência absoluta de presentes” (SZONDI, 2015, p. 27). Nessa dinâmica, cada cena deve preparar a próxima, dentro de uma unidade espacial e temporal, sempre impulsionada pelo motor constitutivo do diálogo, pois, como vimos, a encenação fundada no drama obedece ao primado do texto.

Assim, a totalidade, a ilusão e a reprodução do mundo circunscrevem a base do modelo do teatro dramático. “A representação de um cosmos fictício é instaurada por personagens que imitam ações humanas com a intenção de criar uma ilusão de realidade”. (FERNANDES, 2009, p. 13). A partir dessa premissa, a ação e a imitação tornam-se também pilares de um modelo que foi confrontado no decorrer dos séculos da idade moderna. Ainda que sua estrutura tenha resistido mesmo até os novos ares da vanguarda do início do século XX, muitos foram os autores que inseriram transgressões aos parâmetros clássicos dramáticos. Entre eles estão Tchecov, Brecht, Pirandello, Wilder e Miller.

Estes encenadores, cada um à sua maneira, foram responsáveis por fomentar em diferentes momentos a crise do drama. Operada sob um viés que confronta a totalidade dialógica e a centralidade das relações inter-humanas, tal crise foi permeada pela

incidência dos monólogos, pela quebra da “quarta parede”, pela mudez, pela objetividade em detrimento da psicologização, pelas tintas minimalistas e até mesmo pela reaproximação com o épico e com o absurdo. A crise do drama configurou-se, assim, como uma crise formal.

Ao abrir as portas do teatro dramático para uma cidade em colapso e revelar os procedimentos com os quais se chega à criação, o drama moderno, de certa forma, desabsolutiza a ficção, “ao mostrá-la como parte crítica de um todo” (CARVALHO, 2011). Por essa lógica, a crise do drama moderno no teatro se configura em meio a uma virada tanto em termos formais quanto em relação aos assuntos abordados. A inserção de conteúdos atrelados às lutas sociais que se travavam para além dos palcos, no escopo de uma crise burguesa, era circunscrita por novos parâmetros formais de encenação. Dar vida aos objetos, à densidade dos espaços, experimentar o gosto por tudo aquilo que possa ser mostrado e, assim, atenuar a importância do texto e das figuras que tomam a vez dos interlocutores, podem ser vistas como características que impõem fragilidades à manutenção do modelo dramático. “Sem interlocução não existe ação dramática. A desdramatização está em curso” (CARVALHO, 2011).

Nesse contexto, as formas ganham espaço, assim como a proposição de novas relações com o tempo e suas discontinuidades. O avanço formal se dá justamente pelo fato de a forma assumir um espaço privilegiado em relação aos enunciados verbais. A noção da forma como enunciado se constitui, portanto, como o verdadeiro estopim da crise do drama.

Grande parte das características listadas acima não garante o rompimento com a base do drama. Mesmo que abalem suas formalizações mais clássicas, na maioria das vezes elas não conseguem escapar aos princípios da mimese da ação. Segundo Fernandes (2009), foi no acender das luzes do século XX que a teatralidade, enquanto expressão artística, começou a ser trabalhada independentemente do texto dramático. Não à toa, tal movimento foi concomitante ao surgimento do cinema, que de certa forma liberou o teatro para problematizar suas próprias possibilidades expressivas. As formas com as quais o teatro passa a trabalhar lhe conferem mais autonomia e o distanciam das prerrogativas tradicionais da representação do mundo, da qual a imagem em movimento do cinema daria conta mais plenamente.

É justamente essa quebra com a ilusão da realidade que se configura como um passo importante para a chamada era do pós-dramático (GUINSBURG; FERNANDES, 2009).



O teatro pós-dramático não é apenas um novo tipo de escritura cênica. É um modo novo de utilização dos significantes no teatro, que exige mais presença que representação, mais experiência partilhada que transmitida, mais processo que resultado, mais manifestação que significação, mais impulso de energia que informação. (FERNANDES, 2009, p. 23)

Trata-se de um contexto contemporâneo, em que o teatro adota uma tática de recusa, através da economia de elementos cênicos e da aposta na potência da duração, dos espaços vazios, do silêncio e, sobretudo, da expressão minimalista de gestos e movimentos. Tais aspectos circunscrevem o que podemos considerar como o enfraquecimento da base tradicional dramática formada pelo triângulo imitação, ação e ilusão. É então que uma nova concepção do drama se apresenta apoiado na utopia da pura presença (GUINSBURG; FERNANDES, 2009), uma presença que emergiria em detrimento da ideia de representação da realidade e que daria origem a um teatro não referencial, cujo sentido seria mantido em suspensão.

É a partir desse contexto que pretendemos situar nosso objeto de pesquisa. Nas próximas linhas desenvolveremos as relações da concepção pós-dramática com as encenações operadas no *Novíssimo*. Ao olhar para a história do cinema e suas estéticas, enxergamos pistas para a compreensão do que estamos chamando de desdramatização, que podemos pensar como um movimento de inversão do drama ou, pelo menos, de afrouxamento de seus esquemas. Propomos, portanto, , ao apontar algumas características que formalizam tal pensamento, uma análise daquilo que foge à concepção tradicional do drama moderno.

Já vimos que o chamado Cinema Moderno conseguiu se afastar mais diretamente das inspirações clássicas. O rompimento com uma tradição do cinema se dava sob vários aspectos, muitos deles já estudados no capítulo sobre a *mise-en-scène*, mas é importante retomar essa discussão para marcar o surgimento de um cinema que se aproximava do cotidiano e da vida ordinária de uma forma até então não vista. Havia, por um lado, a busca por um realismo de analogias no *Neorealismo* e, por outro, um “realismo das ideias” (MARGULIES, 2015, p. 107) experimentado nas películas anti-ilusionistas de Godard na *Nouvelle Vague*. Havia, ainda, só para dar mais um exemplo, os filmes glauberianos do *Cinema Novo* brasileiro, cuja urgência revolucionária se misturava ao gosto pela alegoria (XAVIER, 2012) ao mesmo tempo em que flertava com o teatro épico. Todos esses movimentos se experimentavam nas linhas da desdramatização, na medida em que confrontavam as dinâmicas clássicas em uma espécie de desconstrução de seus cânones: a centralidade do texto, do diálogo, da ação, a representação do mundo e a

imitação da vida. Entretanto, a desdramatização no cinema não pode ser reduzida ao pensamento deleuzeano em torno do Cinema Moderno.

Ivone Margulies, ao abordar a obra de Chantal Akerman, analisa a indicialidade dos ambientes hiper-realistas. Segundo a autora, o hiper-realismo seria a versão cinematográfica do “efeito de distância que se dá quando uma pintura ou escultura reproduz um objeto que já é ele mesmo uma imagem [...] como uma pintura que reproduz uma fotografia” (2015, p. 111). Trata-se de um efeito duplo, como uma figura do excesso, onde parece que vemos mais da imagem do que o necessário. Aplicaremos a ideia do hiper-realismo, que a autora encontra nos filmes de Akerman, ao contexto do *Novíssimo Cinema Brasileiro*, associando-a à constituição de um ambiente desdramatizado.

É justamente na concepção desse contexto pós-dramático, cujas nuances estão apoiadas na utopia da pura presença, que se apostará na ideia de duração como figura do excesso. Essa lógica funciona como uma cama para o confronto com o mundo das coisas, das materialidades, dos referentes. Os referentes passam, então, a ser apresentados em um “sentido direto e limitado” (MARGULIES, 2015, p. 146), cujos objetivos se distanciam da busca por significações. A dilatação temporal se mostra expressivamente, movimento responsável pela diluição de uma interpretação que tem dificuldade de revelar alguma coisa além daquilo que já se está vendo. A produção desses “modelos desdramatizados” se afasta da transparência do realismo clássico, que vê na representação realista do cinema uma janela para o mundo.

Essa imagem excedente desloca o cinema que busca um realismo transparente e essencialista para um cinema hiper-realista e conduz um movimento de desarranjo das formas tradicionais do drama. A desdramatização é potencializada tanto em uma imagem hiper-realista minimalista, que no *Neorealismo* opera em diferença de grau em relação ao desejo de revelar uma realidade essencialista, como no cerne de uma narrativa desarticulada por elipses radicais na produção de uma imagem anti-ilusionista de Godard.

Se enxergamos a crise do drama no cinema como um prenúncio da era moderna, podemos pensar que ela é também análoga à afirmação de uma *mise-en-scène* atualizada na libertação do texto e do diálogo, como se as propostas de encenação fossem exercidas de maneira independente do texto preexistente, oportunizando que os diretores pudessem se relacionar mais diretamente com os elementos espaciais e temporais da cena e dando origem a uma operação cujos elementos atestam mais uma presença do que uma representação.

Assim como no palco teatral, onde a ausência do drama é proporcional à negação da centralidade do diálogo nas relações inter-humanas, um cinema “desdramatizado” opera na profusão de estados minimalistas, potencializando a instabilidade referencial. A ausência, o vazio, a economia de gestos e movimentos em ações comprimidas modelam uma imagem hiper-realista, experiências iniciadas na base da arte moderna e do Cinema Moderno e que se expressam também no *Novíssimo Cinema Brasileiro*. Ambos os estilos articulam na imagem o banal e o desprivilegiado com uma narrativa que imprime um ar minimalista e econômico de ações. Produz-se, portanto, um cinema apegado a uma noção de tempo que excede seus próprios limites, no qual “o conteúdo da representação parece incompatível com a duração concedida a ele” (MARGULIES, 2015, p. 81).

O Cinema Moderno produziu imagens que combinaram uma certa fragilidade das ligações narrativas com a recriação de uma nova percepção sobre o tempo na imagem. A substancialidade do tempo presente na cena, ao designar a própria duração das coisas, acabou por introduzir nos filmes uma espécie de tendência à valorização dos “tempos mortos”. Deleuze utiliza a expressão “tempos mortos” para apontar nuances de uma imagem-tempo. Para o autor “o acontecimento é inseparável de tempos mortos. Isto nem mesmo quer dizer que haja tempos mortos antes ou depois do acontecimento; o tempo morto está no acontecimento” (2013, p. 198). Como se o tempo morto se constituísse como a espessura do acontecimento e, assim, não pudesse ser entendido como ausência de significação, e sim ocupado como um espaço de enunciação.

Os tempos mortos de Antonioni não mostram somente as banalidades da vida cotidiana, eles coletam as consequências ou o efeito de um acontecimento relevante que é apenas constatado enquanto tal, mesmo sem ser explicado (a separação de um casal, o repentino desaparecimento de uma mulher...). O método da constatação em Antonioni tem sempre esta função de reunir os tempos mortos e os espaços vazios: tirar todas as consequências de uma experiência decisiva passada, uma vez que já está feito e que tudo foi dito. “Quando tudo foi dito, quando a cena maior parece terminada, há o que vem depois”. (DELEUZE, 2013, p. 16)

Documentar a ausência de intriga a partir de uma situação banal, reforçar indiscernibilidades até o ponto em que o tempo morto seja posto como função de uma narrativa não calcada na ação, apostar na disritmia como afrouxamento de um sistema que preconizou uma narrativa dependente das ações e reações são marcas que constituem uma importante tarefa do Cinema Moderno. Um cinema da contemplação, que rejeitou o espetáculo, cinema do fundamento do plano em oposição ao plano-a-plano, e, assim como

aponta Christian Metz (2006), um cinema que teria se despedido das regras da gramática cinematográfica e que estaria se aproximando de uma espécie de realidade fundamental.

Porém, ao mesmo tempo, Metz (2006) contrapõe a visão de que a novidade no Cinema Moderno estaria reduzida à premissa de que a narração e o drama teriam sido superados em favor das novas formas de contar histórias e de se relacionar com o plano cinematográfico, através do abuso de planos de longa duração que expressam tempos mortos, por exemplo. Para ele, não há tempos mortos no cinema, uma vez que, assim como todos os elementos que modulam o discurso cinematográfico, eles seriam entendidos como construtos dos elementos de linguagem que compõem as cenas. “Nunca há tempos mortos em um filme, uma vez que trata-se de um objeto fabricado” (METZ, 2006, p. 177). Dessa forma, somente podemos ser surpreendidos por tempos mortos na vida, já que seus acontecimentos nem sempre são organizados pela vontade dos sujeitos. No cinema, sim: são construções dramáticas propostas pelo filme. Ao retomar Antonioni, Metz (2006, p. 182) vai alegar que o que o cineasta faz é evidenciar na imagem cinematográfica um sentido disperso considerado insignificante na vida: “Integrado ao filme o tempo-morto readquire sentido”.

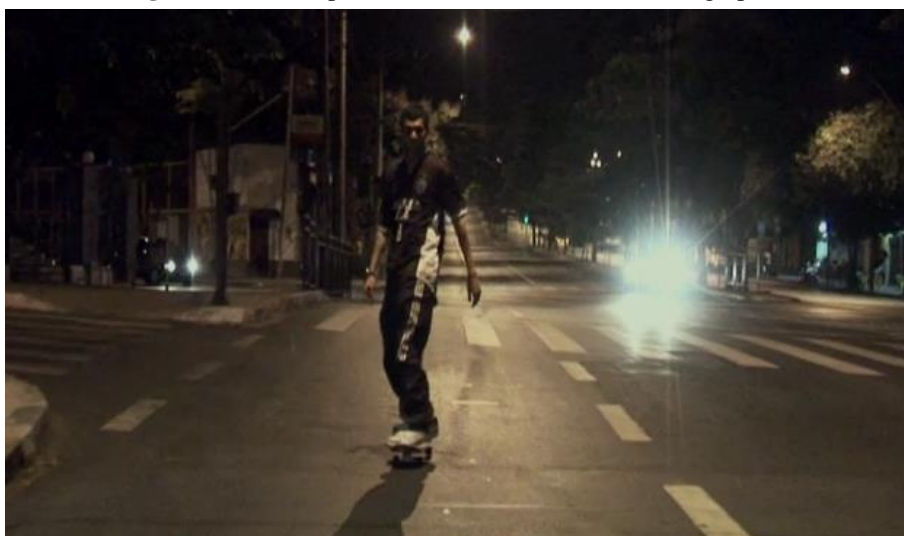
É também esse o caminho que trilha Margulies (2015) quando afirma que essa espécie de suplemento gerado pelo efeito de presença proporciona o surgimento de descrições detalhadas na cena. Uma extramaterialidade, exposta pela duração, transborda o sentido limitado pelo drama e faz surgir ao mesmo tempo um excesso. Nesse sentido, a desdramatização surge menos da negação das premissas dramáticas do que do reforço adicional de suas bases. A autora conclui que a “duração prolongada dos planos não evidencia mais uma ação não dramática, passa a funcionar como o *locus* por excelência da erupção do drama” (MARGULIES, 2015, p. 153).

Por esse prisma, o texto cinematográfico passa a ser confrontado pelos silêncios, pelo vazio, pela monotonia de diálogos, acionando um funcionamento mais expressivo que informativo. O foco nas ações inter-humanas através da importância dada ao diálogo (típicos da tradição do drama) é atravessada por um ímpeto descritivo no qual se equivalem os objetos e as pessoas. Os objetos não mais se limitam a ser alvos de uma ação, pois se constituem como elemento fundamental que reforça a banalização dos gestos, operação típica de um ambiente pós-dramático. A experiência sensorial que incide sobre uma configuração abstrata da imagem cinematográfica desmonta as convenções do drama e o colocam em outro lugar.

O *Novíssimo Cinema Brasileiro*, na nossa concepção, também contrapõe o modelo do drama clássico, mas não de forma a negá-lo totalmente. Veremos que há em seu escopo estético e político um forte apelo ao hiper-realismo minimalista, sem que os filmes deixem de lado alguns aspectos fundamentais ao drama. As oscilações entre a figuração e a abstração são uma constante. Mesmo que reconheçamos nos filmes um forte apelo hiper-realista, eles ainda são calcados pelas relações interpessoais, e, mesmo que a expressão minimalista imponha uma presença marcante à *mise-en-scène*, o texto, na maioria das vezes, ainda se coloca como essencial.

Não são poucos os exemplos que ilustram indícios desdramatizantes nos filmes do *Novíssimo*. *Hare krishna* e líder de torcida de um clube de futebol importante da cidade, Murari trabalha como operador de *telemarketing* em uma empresa de telefonia. Em um longo plano-sequência, ele se encontra com a própria solidão, equilibrado em seu skate em um *rolé* noturno pelo centro de Belo Horizonte (Figura 7). Esta cena corta o filme *O Céu Sobre os Ombros* (2011), de Sérgio Borges. Assim como a cena em que Everlyn está deitada seminua em sua cama e fuma um baseado enquanto o ventilador ligado ameniza o calor do conjugado que habita (Figura 8). Ela está em silêncio. Uma música reverbera do rádio. Nada mais acontece, apenas o tempo agindo sobre a ação. Ambas as cenas evidenciam um tempo que parece pesar sobre a encenação, um tempo que não se mostra atenuante de movimentos nem como pausa, mas como cúmplice de uma dada multiplicidade de possíveis prestes a se atualizarem naqueles corpos, que, paradoxalmente, encontram-se inertes.

**Figura 7** – Murari passeia de skate à noite, em um longo plano



Fonte: O CÉU, 2011.

**Figura 8** – Na cena final de *O Céu sobre os Ombros*, Everlyn fuma um baseado em silêncio no seu quarto



Fonte: O CÉU, 2011.

As duas cenas submetem a ação a uma determinada dose de teatralidade, produzida como sobra da tomada longa. A porção absoluta do espectro dramático, que despreza aquilo que age alheio ao centro da ação desenvolvida entre duas pessoas, é rompida pelos efeitos da duração hiper-realista. Ao mesmo tempo, os planos alcançam uma simetria formal que evidencia uma decupagem precisa, controlada. O drama, assim, passeia entre o narrativo e o abstrato e se abre para novas configurações. A combinação do plano longo com uma câmera imóvel proporciona uma fixação maior tanto da *mise-en-scène* quanto dos demais elementos significantes da cena. O tempo e o enquadramento permitem que sejamos tocados inclusive pelo insignificante da cena, através do reconhecimento adicional dos aspectos literais da imagem.

O filme *A Vizinhança do Tigre* (2014), de Affonso Uchoa, apresenta o cotidiano de cinco jovens na periferia da cidade de Contagem (MG). Amigos que dividem as suas angústias e desejos, Neguinho, Juninho, Adilson, Menor e Eldo são mostrados através de uma narrativa fragmentada e descontínua em relação a uma linearidade narrativa mais clássica. Em uma espécie de teatro do cotidiano, somos transportados para a realidade do dia a dia de uma comunidade carente do interior de Minas Gerais onde jovens vivem prisioneiros de uma paisagem insólita e parecem cumprir um destino que se mostra incerto.

**Figura 9** – Sequência de planos em que somos cúmplices de Menor e de sua paranoia



Fonte: A VIZINHANÇA DO TIGRE, 2014.

Aos 29 minutos de filme vemos uma sequência onde o personagem Menor está sozinho em casa e vive uma paranoia pós-consumo de alguma droga (Figura 9). Não se trata de um único plano. A sequência, que dura cerca de cinco minutos, tem alguns cortes que mostram diferentes situações que o garoto vive na sala de sua casa. Não há nenhuma fala, nenhum diálogo, apenas o som do ambiente. A cena permite que entremos naquela casa, observemos os mínimos detalhes daquele cômodo e, assim, tornemo-nos cúmplices daquela espécie de *bad trip*. O efeito de presença dos significantes da cena, expostos à duração, é perceptível. Naquela ação desdramatizada os eventos menores se tornam maiores, e os elementos mais improváveis e insignificantes, como a fumaça de um cigarro, são objetificados.<sup>16</sup>

A triangulação cotidiano-duração-atuação, típica do ambiente do cinema pós-Guerra na Europa (MARGULIES, 2015), é atualizada em um contexto mais contemporâneo. A imagem que vemos despontar em alguns filmes do *Novíssimo Cinema Brasileiro* (como veremos mais profundamente nas análises finais da pesquisa, no capítulo 6), responde a uma dinâmica mais de inscrição do que de revelação de realidades, o que desloca o caráter de sua *mise-en-scène* da busca por um realismo apriorístico para a afirmação de uma realidade da própria imagem cinematográfica. Os efeitos de realidade

<sup>16</sup> As discussões amparadas pelos filmes serão desenvolvidas mais amplamente no último capítulo da tese, com a análise dos filmes de André Novais.

(concepção barthesiana) viram efeitos de presença. O movimento que busca uma realidade essencial (Bazin) através do impulso do registro é desamparado por uma “energia subversiva de produção minimalista/hiper-realista” (MARGULIES, 2015, p. 76) que potencializa a realidade própria da linguagem.

A ênfase no cotidiano banal por si só não designa a desdramatização. Tal operação deve ser acompanhada de uma *mise-en-scène* que transforme o banal em significante: a vida cotidiana feita objeto formalizado como um excedente de realidade. É nesse ponto que percebemos um rompimento com a tradição do drama em direção aos modelos desdramatizantes.

Por outro lado, vimos que o drama guarda consigo seus próprios limites. Fundamental para a sua constituição é a totalidade impressa na ação entre dois (ou mais) personagens em cena, motivados pelo diálogo. O corpo não é objetificado, nem tampouco os demais elementos da cena, pois pesa sobre o drama a carga do texto e da atuação. Na contramão dessa prerrogativa, reforçamos na presente pesquisa a incidência de uma *mise-en-scène* que a um só tempo se dobra para o fora de campo e quebra o absoluto dramático.

Não compete a esse movimento, portanto, qualquer ideia de transcendência, uma vez que nos depararmos com uma imagem pensada a partir da relação imanente entre o fora de campo e a *mise-en-scène*. Desse modo, questionamos a ideia do cinema como representação da realidade e imitação da vida, uma vez que nos distanciamos cada vez mais de um pensamento que prevê a existência de uma linha divisória entre o mundo das coisas e o mundo da linguagem (no caso, audiovisual), o que no nosso entendimento provoca um rompimento com a solidez dramática. A desdramatização instaura na representação um excedente de realidade a partir de elementos que escapam à ordem dramática.

A afirmação de uma encenação expressa a partir do encontro com o fora de campo, seja ele relativo, absoluto ou metonímico, produz registros que impõem literalidades, suplementos de presença e redundâncias. Funções que extrapolam aquelas anunciadas por contextos dramáticos tradicionais. Nos próximos capítulos essas relações serão desenvolvidas mais amplamente.



#### 4 O FORA DE CAMPO NO CINEMA

Para caracterizar o fora de campo no cinema, traremos neste capítulo algumas teses que versam sobre a sua função e aplicação enquanto elemento de linguagem que atravessa a narrativa fílmica. Em seguida, traremos exemplos de foras de campo relativos e absolutos, categorias de Deleuze que orientam as nossas análises fílmicas do capítulo 6. Partimos, portanto, de uma discussão sobre o espaço fílmico.

Trabalhamos, inicialmente, com uma imagem emparedada por limites compreendidos no interior do quadro. Deleuze (2013) define enquadramento simplesmente como um sistema fechado que agrupa tudo que está presente na imagem, como cenários, personagens e acessórios. Ao levar em conta a bidimensionalidade da imagem cinematográfica, Aumont (2011a) reflete sobre as analogias existentes entre o quadro fílmico e o quadro da pintura, ambos definidos como os limites da imagem, responsáveis por determinarem as impressões de movimento, ângulo e profundidade da cena. O quadro seria responsável justamente por dar limite ao campo cinematográfico, sendo formado por aquilo que se vê diretamente na imagem.

Porém, é importante diferenciarmos o quadro cinematográfico (que nos remete aos limites da janela, enquadrado pelas demarcações de funcionamento da câmera e, portanto, refletido por meio da janela de exibição, seja ela cinema, televisão, *tablet*, computador ou telefone) e o que percebemos como “espaço imaginário que aparentemente estamos vendo” (AUMONT, 2011a, p. 21), que se configura como uma porção de espaço imaginário que vemos no quadro. A isso denominamos campo. Campo torna-se o espaço mais vasto, onde podemos perceber o que está para além do quadro. Na concepção de Aumont, o quadro é o que está sempre presente, os limites do campo, subjugados aos contornos da janela; e o campo evidencia mais explicitamente a cena, que é composta também pelo que escapa ao quadro, que chamamos fora de campo. O campo, que remete à concretude do quadro, e o fora de campo, que assume uma dimensão mais abstrata, apesar de se constituir como um elemento narrativo igualmente importante para a cena, formam o que Aumont (2011a) chama de espaço fílmico.

O entendimento do espaço fílmico como espaço da representação, por onde se expressam as narrativas, nos leva a crer que as dimensões assumidas como campo e fora de campo são indissociáveis. O campo compreende também o que se estende para o fora, e o fora detém uma virtualidade presente no espaço da representação, mas que não foi capturada pelo enquadramento. O quadro é visto como aquele que dá limite ao campo,

correspondendo, portanto, à medida espacial do enquadramento. Já o fora de campo, como reforça Aumont (2011b), expressa uma medida temporal. Essa dinâmica tem implicações definitivas no que concerne à narrativa fílmica.

Se compreendemos a narrativa cinematográfica como uma instância operada por propriedades temporais e espaciais em um jogo de representação que ora mostra, ora oculta, podemos concluir que tais demarcações produzem efeitos dramáticos. O espaço é constituído por aquilo que é visto, mas ao mesmo tempo esta imagem é construída. Não se trata de um percepto, como afirma Aumont em relação ao espaço: “como são o movimento ou a luz, ele não é visto diretamente, e sim construído, a partir de percepções visuais, como também cinésicas e táteis. Ver o espaço seria, portanto, necessariamente, interpretar” (2011b, p. 142). Ou seja, as formas temporais da imagem são vistas além do espaço da representação, que, reiteramos, compreende o dentro e o fora de campo. Assim, Aumont vai dizer que é no tempo que se manifestam os efeitos do fora de campo.

O quadro é o que institui um fora-de-campo, outra reserva ficcional onde o filme vai buscar, se for o caso, determinados efeitos necessários a um novo impulso. Se o campo é a dimensão e a medida espaciais do enquadramento, o fora-de-campo é a sua medida temporal, e não apenas de maneira figurada: é no tempo que se manifestam os efeitos do fora-de-campo. O fora-de-campo como lugar do potencial, do virtual, mas também do desaparecimento e do esvaecimento: lugar do futuro e do passado, bem antes de ser o do presente. (AUMONT, 2011b, p. 40)

A ideia do fora de campo é, então, compreendida como uma imagem/instância temporal cuja invisibilidade atesta um devir. Ela se faz presente no domínio da imagem como possibilidade, arranhada por técnicas e dispositivos fílmicos que, por alguma razão, solicitam-na, mesmo que não a tornem presente no espaço visível. O fora de campo corresponde ao que não está sendo mostrado, mas que, ainda assim, contamina o campo, de forma a estar presente na cena. O invisível perceptível: um som, uma parte do corpo, o outro personagem de uma conversa, ou até mesmo uma ação que não é vista no quadro, mas que compõe o campo, como uma força que atravessa a cena e a transforma. Deleuze (2009) corrobora a tese de que o fora de campo não se constitui como uma negação, porém pode ser pensado como excessos da ação e do espaço da ação que se estendem para fora. Ele afirma, assim, que todo enquadramento, enquanto um sistema fechado, determina um fora de campo.

Ainda segundo Deleuze (2009), existem dois tipos de fora de campo, que diferem em natureza: um ele denomina de aspecto relativo, o outro de aspecto absoluto do fora de campo. O primeiro remete a algo que não pode ser percebido, mas que se torna presente

na cena e passa a ser visto e ouvido. Essa dinâmica suscita um novo conjunto não visto e, assim, modula-se um movimento infinito, em que aos sistemas fechados correspondem foras de campo em sucessivas formações. No aspecto absoluto, o sistema fechado se abre a uma duração imanente ao todo do universo, fora do espaço e do tempo homogêneos. Nesse caso, o fora de campo “manifesta uma presença mais inquietante, da qual já nem se pode dizer que existe, mas antes que insiste ou subsiste” (DELEUZE, 2009, p. 37).

Além disso, Deleuze (2009) e Aumont (2008), ao refletirem sobre as formas de enquadramento no cinema, retomam a ideia de “desenquadramento”<sup>17</sup>. Entendido como um enquadramento desviante, tal expressão remete a um movimento de descentramento do quadro. Há uma espécie de esvaziamento do centro da imagem, operado a partir da proposição de novas dimensões, cujos contornos não se confundem com a evidência de ângulos paradoxais e tampouco com a alusão a uma perspectiva oblíqua (DELEUZE, 2009). A dinâmica do desenquadramento suscita a ideia de deslocamento e de subversão de uma imagem que já experimentou uma primeira degeneração no instante em que foi enquadrada. Por essa perspectiva, podemos compreender que uma imagem enquadrada é sempre desterritorializada (DELEUZE, 2009), a partir do momento em que o quadro lhe impõe uma medida. Mas, ainda que limitada, a imagem não deixa de se corresponder com o fora de campo.

Os desenquadramentos remetem, por esse prisma, a dois tipos de imagens: àquelas cortadas pelas margens do quadro, como partes do corpo, objetos incompletos, fragmentos de paisagens, traços que correspondem a uma perspectiva relativa do fora de campo; e também a uma imagem no vazio, no cerne de uma imagem desconectada, na captação de um espaço morto, que também transborda, entretanto através de uma ordem absoluta do fora de campo, no confronto com um discurso indireto livre, com a duração.

Estabelece-se um jogo entre o centro e as bordas, movimento de desenquadrar a imagem que é também um movimento de afirmar o *écran* como quadro, como um espectro geométrico potencializador de uma imagem passível de ser dividida. O que propomos é que essa divisão produz uma *mise-en-scène* que é rastro imanente de seu fora de campo, relação da qual resulta uma espécie de movimento que enverga a imagem. Um movimento elástico, sem perigo de corte. Vislumbramos, portanto, a indissociabilidade de tais termos (fora de campo e *mise-en-scène*), sem, contudo, admitirmos alguma conciliação em suas naturezas.

---

<sup>17</sup> Ideia desenvolvida por Pascal Bonitzer em texto publicado no *Cahiers du Cinéma*, número 284 de janeiro de 1978.

Deleuze também traz para a discussão o que ele chama de natureza do fio. Para ele, quanto mais grosso for o fio que delimita o espaço do sistema fechado (enquadramento da cena) em relação a um exterior que não é visto nem ouvido, melhor o fora de campo realiza sua função de acrescentar espaço ao espaço. Já um fio tênue, que não demarca tão precisamente os espaços de dentro e de fora e, conseqüentemente, não elimina a relação imediata entre o quadro e o exterior que o envolve, acaba por realizar uma outra função: introduzir o transespacial, o espiritual no sistema que só aparentemente é fechado. Essa função introduz uma zona de vazio, propriamente invisível, e faz da imagem uma imagem-mental, aberta em “uma relação virtual com o todo” (DELEUZE, 2009, p. 38).

Nossa aposta nesta tese é compreender como se dá a relação do fora de campo com a *mise-en-scène* sem nunca perder de vista aquilo que confere ao cinema sua autonomia formal. Autonomia, essa, articulada na passagem do roteiro e da decupagem para a organização dos planos propriamente ditos. Existem autores ligados às teorias do cinema que preferem estabelecer descrições mais exatas das formalizações. É o caso de Noel Burch, que em 1969 desenvolveu no livro *Práxis do Cinema* uma espécie de plano pedagógico que articulou as propriedades materiais, as técnicas e os componentes de linguagem que formavam a imagem cinematográfica. Nesse livro, ele estabelece um conjunto de tipos de fora de campo no cinema que consideramos prudente retomar.

Burch (2008), ao refletir sobre a natureza do espaço do cinema, compreende existirem dois tipos de espaço: o que existe em cada quadro e o que existe fora do quadro. No quadro (no espaço do campo) está tudo aquilo que o olho percebe na tela, enquanto o espaço fora de campo, segundo o autor, aponta para uma discussão mais complexa. Burch divide o espaço fora de campo em seis segmentos: os quatro primeiros dizem respeito aos quatro cantos do quadrado (retângulo), ou seja, a situações que estão na iminência de entrar em quadro, seja por algum dos lados laterais, à direita ou à esquerda da câmera, seja pela linha inferior ou superior do enquadramento. O quinto segmento seria aquilo que está atrás das câmeras, e o sexto remete ao que se encontra atrás dos cenários.

Essa classificação sugerida por Burch (2008) nos coloca em uma dimensão mais concreta acerca das manifestações do fora de campo nos filmes. Trata-se de uma abordagem mais descritiva daquilo que pode vir a ocupar o espaço do cinema. Ora, por essa percepção não há uma virtualidade atualizada nas imagens de forma mais abstrata, e sim a presença de objetos, ações e personagens que entram ou saem de quadro por meio de definições racionais, de comandos externos do diretor. São situações que obedecem a

uma determinada decupagem ou marcação de cena, localizando-se, portanto, nos limites compreendidos por linhas que demarcam os segmentos espaciais de um enquadramento. Sempre que alguém entra em quadro, seja pela esquerda, pela direita, por cima ou por baixo do eixo da câmera, supomos haver um fora de quadro situado nos arredores desses limites. Tais segmentos são definidos pelas entradas e saídas de quadro, o que nos leva a crer que, segundo a concepção de Burch, a presença de um quadro vazio atrai a atenção para o que passa fora da tela. O autor conclui: “desde que a personagem entra efetivamente no quadro, esta sua entrada nos propõe, embora de forma retrospectiva, a existência do segmento de espaço do qual ela surgiu” (BURCH, 2008, p. 36).

Da mesma forma, Burch (2008) recria através de outros exemplos a presença desse fora de campo: quando um personagem se ergue e, por alguns segundos, sua cabeça ou parte de seu corpo saem de quadro, temos um movimento de escape do campo pela linha superior do quadro. Ou quando um personagem olha em *close* para outro personagem que está ao lado, mas fora de quadro, também temos a presença do fora de campo. O autor assinala que, por vezes, a expressão da personagem em cena, pelo modo como se dirige para a personagem que está fora de quadro, é tão marcante que esta última acaba por adquirir uma presença essencial na cena, ainda que em um primeiro momento fora de campo. Burch (2008), ao considerar o espaço do fora de campo na cena cinematográfica, também utiliza mais duas categorias: o espaço concreto e o espaço imaginário. O espaço concreto do fora de campo nos remete a algo que momentaneamente está fora, algo que já vimos e que, portanto, torna-se mais fácil de ser imaginado; já o espaço imaginário do fora de campo, por sua vez, comporta elementos que ainda não foram vistos, mas que de alguma forma se relacionam com o que estamos vendo.

A concepção de Burch a respeito dessa problemática se configura como a mais tradicional, diferenciando aquilo que vemos daquilo que não vemos, porém imaginamos. As noções de fora de campo são articuladas em relação àquilo que representam de forma concreta na imagem, ao designarem certas posições particulares em que os objetos e os personagens estão situados, bem como as relações que eles mantêm com as margens do quadro.

A ideia de fora de campo, então, conduz à de enquadramento, que nos obriga a considerar o conceito de moldura desenvolvido por Aumont (2008). O enquadramento, como catalizador de um processo mental e material, expressa uma imagem operada sob um determinado ângulo e dimensão e sobre a qual podem pesar limites exatos. Além de

manifestar a mobilidade virtual ou efetiva do quadro, o enquadramento, nos termos de Aumont, também remete à

atividade da moldura, sua mobilidade potencial, o deslize interminável da janela à qual a moldura equivale em todos os modos da imagem representativa baseados numa referência, primeira ou última, a um olho genérico, a um olhar, ainda que perfeitamente anônimo e desencarnado, cuja imagem é o traço. (AUMONT, 2008, p. 153)

No interior dessa reflexão, atentamos para o fato de que a cena se mostra como um objeto material e, sendo assim, possui molduras, entendidas como traços limítrofes que contornam esse objeto. A moldura é a borda, compreendida também como fronteira que designa a sua “não-ilimitação” (AUMONT, 2008, p. 144). Nesses termos, a moldura, como linha imaginária, faz parte da imagem, já que é impositiva na determinação dos conteúdos por ela apresentados. Ao interromper a imagem, separando o que deve ser considerado parte sensível do objeto, a moldura isola um pedaço de campo visual.

Aumont (2008) defende que o cinema foi o meio que mais desenvolveu as condições que deram forma às relações do enquadramento e do campo. Para ele, as imagens não designam aquilo que vemos apenas no espaço do quadro, mas também do campo, que, como já vimos, abre-se a uma porção de espaço imaginário, compreendido como fora de campo. Assim, ao observarmos uma imagem dentro do quadro (no campo que ela representa), podemos imaginar o espaço global do qual ela foi retirada, a parte não vista do espaço diegético (seu fora de campo).

Em relação ao enquadramento e a noção de moldura, podemos estender a discussão, tal como fizeram outros autores, ao impasse com outras expressões artísticas anteriores ao cinema, como é o caso da pintura e da fotografia. O próprio Jacques Aumont dedicou uma obra inteira, *O Olho Interminável* (2011b), e partes de outras obras, como *A Imagem* (2008), a comparativos entre as formalizações de distintos quadros, investindo na tese de que é possível compreendermos o fora de campo em enquadramentos que circundam imagens estáticas, como é o caso da fotografia, e até em imagens figurativas, como no caso da pintura. Ou seja, a produção de um efeito que cause no espectador a impressão de que existe algo que não está sendo mostrado, mas que está na imagem, em uma espécie de prolongamento imaginário do quadro, é uma atividade não exclusiva do cinema. A diferença é que, na pintura ou na fotografia (na imagem imóvel), esse fora de quadro permanece para sempre não visto, preso na imaginação, enquanto no cinema ele é capaz de ser desvelado (trata-se de uma imagem móvel). Embora nosso foco seja o

cinema, na Figura 10 ilustramos dois exemplos que comprovam as teses de Aumont de que a presença do fora de campo se prolonga para a pintura e a fotografia:

**Figura 10** – O fora de campo como porção imaginária em Edgar Degas: *A Aula de Dança* e *Place de la Concorde*, ambas pinturas de 1875



Fonte: Google Arts & Culture<sup>18</sup> e Wikimedia Commons<sup>19</sup>, respectivamente.

Edgard Degas, pintor impressionista francês que viveu em Paris até morrer em 1917, tinha uma adoração por bailarinas e por aspectos realistas que vibravam no cotidiano moderno parisiense. As pinturas apresentadas na Figura 10, *A Aula de Dança* e *Place de la Concorde*, ambas de 1875, e *Absinto*, pintada em 1876 (Figura 11), configuram o que podemos chamar de cenas do dia a dia da capital francesa no final do século XIX. O fora de campo (como presença de uma porção imaginária) está sobreposto às tintas pastéis de Degas. Ao mirarmos essas telas, podemos perceber a parte que não está nela. Há algo na cena por vir, e há algo na cena como uma ação anterior a ela. É o que percebemos nas figuras cortadas pelas margens do quadro: não as vemos por inteiro, mas conseguimos perfeitamente imaginá-las. Ora, em não se tratando de corpos decapitados, há um prolongamento natural na cena que completa as partes. Soma-se a isso o poder de nossa percepção de captar o movimento da cidade, notar que existem informações que não constam na imagem propriamente, mas que fazem parte dela, como se fosse um *frame* cinematográfico na espera do próximo que lhe dê sentido.

<sup>18</sup> Disponível em: <https://www.google.com/culturalinstitute/beta/asset/the-ballet-class/fwE5p5FTjV9Ezg>. Acesso: 4 de fevereiro de 2018.

<sup>19</sup> Disponível em: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Edgar\\_Degas\\_Place\\_de\\_la\\_Concorde.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Edgar_Degas_Place_de_la_Concorde.jpg). Acesso: 4 de fevereiro de 2018.

**Figura 11** – O fora de campo como porção imaginária em Edgar Degas: *Absinto*, 1876



Fonte: Google Arts & Culture<sup>20</sup>.

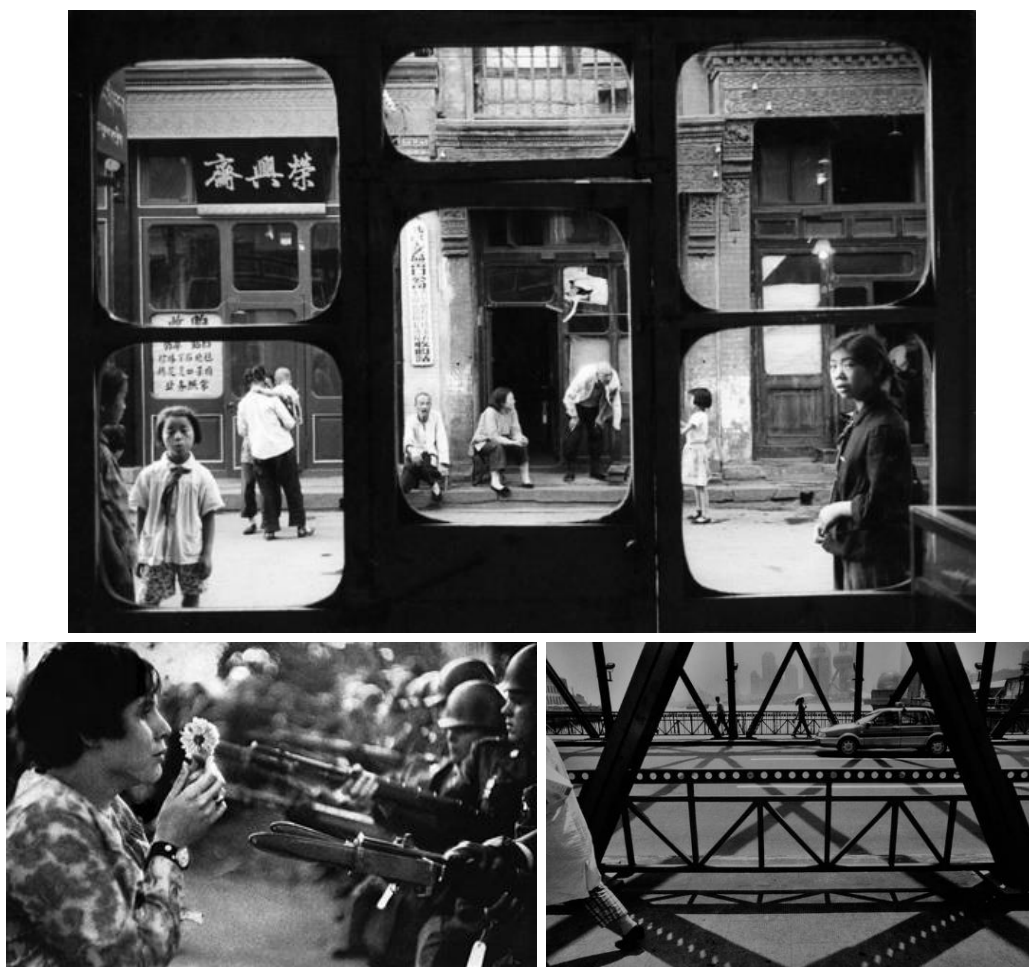
Também podemos enxergar na fotografia essa dinâmica, ainda que sob outros aspectos. Seus mecanismos produzem imagens estáticas estruturadas por um campo codificado intencionalmente – o que seria a “foto do fotógrafo”, segundo as teorias de Barthes (1984), que chega também na “foto do espectador”, aquela que emprega associações subjetivas, cujos traços escapam às intenções e evidenciam a descoberta de um ponto de desejo não codificado. Uma ponte para o acaso.

A Figura 12 apresenta fotografias de Marc Riboud, fotógrafo francês morto recentemente, em 2016, aos 93 anos, em Paris. Fotojornalista com olhos de poeta, como também era conhecido, Riboud retratava a beleza dos acontecimentos cotidianos ao enquadrar detalhes surpreendentes e gestos, por vezes, banais. A porta de um antiquário em Pekin em 1965 revela uma imagem cortada por quadros, que são as partes de vidro transparente separados pelo desenho da esquadria. O efeito é quase de colagem. Uma mesma cena se subdivide em seis. Cada uma poderia ser diferente da outra e, no entanto, dão corpo à mesma cena. Reforça-se, assim, o caráter de cena da imagem estática – mais do que cena, de sequência, já que os pequenos quadrados que formam a foto também lembram *frames* de um negativo cinematográfico. Um devir cinema, portanto.

<sup>20</sup> Disponível em: <https://www.google.com/culturalinstitute/beta/asset/in-a-café/GOH1c-43xR3JtA>. Acesso: 4 de fevereiro de 2018.



**Figura 12** – Fotografias de Marc Riboud. O fora de campo presente na imagem



Fonte: Marc Riboud Photographe<sup>21</sup>.

A segunda imagem funciona também claramente como uma cena. A célebre fotografia, que correu o mundo, de uma jovem com uma flor na mão em frente aos fuzis empunhados por soldados americanos nos faz mergulhar na porção de espaço imaginário daquilo que não está na foto explicitamente. O ano era 1967, e se tratava de uma manifestação em Washington contra Guerra do Vietnã. Mesmo sem ver a totalidade dos corpos dos policiais, e mesmo que a imagem direcione nosso olhar para a beleza ambivalente daquela figura que segura uma flor defronte à brutalidade, um fora de campo de certa forma interdito está presente no espaço imaginário da cena. Todo o horror da guerra está vibrante naquele instantâneo.

A última foto, mais recente, enquadra o movimento em uma ponte em Shanghai em 2002. A noção de mobilidade é evidente. Vemos uma perna e metade do tronco de

<sup>21</sup> Disponível em: <http://marcriboud.com/>. Acesso: 4 de fevereiro de 2018.

uma pessoa saindo de quadro pela margem esquerda, ao mesmo tempo em que um carro acaba de invadir o lado direito. Quase podemos sentir o movimento. Além disso, a imagem é cortada pelos traços verticais da estrutura da ponte, o que remete a uma sensação de histórias em quadrinhos ou sequência cinematográfica com início, meio e fim. O vaivém incessante de uma grande cidade capturado por um instante que não deixa escapar a coalescência de suas temporalidades. O fora de campo como uma dimensão temporal.

As três fotos assumem a força do fora de campo não só por estabelecerem uma íntima relação com os fatos, com as ações cotidianas, que extrapolam o instante fotografado (são fotografias documentais), mas também por serem interceptadas pela proposição de uma cena. Há uma dramaticidade na concepção dos enquadramentos de forma a nos levar sempre para o lado de fora. Uma imagem que não chega a se completar, ou que só se completa no exercício de imaginar um antes ou um depois. E, como essa imagem (que se dá na imaginação) está condenada a permanecer para sempre presa a uma dimensão virtual, ela é o próprio lugar das inúmeras possibilidades.

Essa concepção de fora de campo está alinhada a uma ideia proposta por Deleuze (2009), que trouxemos no início do capítulo: um fora de campo que possui uma relação imanente ao todo do universo, um fora de campo absoluto, que contrapõe ou que complementa as teses de Burch, que trazem os aspectos mais concretos e visíveis deste universo, circunscritos à luz de um fora de campo relativo. O *Novíssimo Cinema Brasileiro*, nosso objeto de estudo, dá a ver dispositivos que impõem uma *mise-en-scène* em articulação com ambas as formas de expressão do fora de campo. Entretanto, não basta apenas corroborarmos a tese de que há, nesse sentido, uma relação imanente entre a *mise-en-scène* e o fora de campo em curso. É preciso que aprofundemos a partir de que elementos esta tese se comprova.

## 5 A NATUREZA DA RELAÇÃO ENTRE *MISE-EN-SCÈNE* E FORA DE CAMPO NO NOVÍSSIMO CINEMA BRASILEIRO

Dando sequência aos passos anteriores, nos quais buscamos desenvolver mais verticalmente os conceitos de *mise-en-scène* e fora de campo, bem como o modo como eles são evidenciados no cinema, é chegada a hora de compreendermos as suas relações recíprocas. Ao estabelecermos como enfoque o *Novíssimo Cinema Brasileiro*, a ideia é problematizar o cerne de uma relação que entendemos indissociável e cujas operações dão a ver, no interior de uma cinematografia contemporânea brasileira, a atualização de uma discussão cara à história do cinema.

As problemáticas que circundam as formas presentes na imagem, impactadas tanto pelos espaços que dela fazem parte quanto pelos que não fazem mas que a compõem, pedem uma investigação sob os aspectos da encenação cinematográfica. Na base de sua estrutura residem questionamentos que recaem sobre as forças que constituem uma imagem. Assim lançamos a pedra fundamental que ampara esta pesquisa, que nos leva a uma investigação sobre a natureza da relação entre a *mise-en-scène* e o fora de campo no cinema. O que nos intriga é o enigma que está posto no interstício: uma dinâmica que separa o que é da cena com o que é de fora, ou com o que está fora. Não apostamos na busca pelo sentido da separação, mas na compreensão do sentido produzido pela dobra.

Dá-se, então, um primeiro exercício na direção de um cinema que escapa às situações sensório-motoras. Dessa forma, não travamos aqui uma conversa com a metafísica, uma vez que o fora nos põe diante do mundo, e não em outro mundo. O fora de campo é aqui compreendido como virtualidade que se engaja em um processo de atualização. Assim, podemos arriscar uma analogia entre o atual e o virtual em Deleuze e o campo e fora de campo no cinema. Nesses termos, o fora pode ser compreendido como um espaço povoado por singularidades pré-individuais que não se constitui apenas como possibilidade, mas que se afirma como realidade virtual. Sob tal perspectiva, se há alguma verdade, ela se apresenta como produção, e não como adequação a uma referência dada. Ela não se reporta a alguma unidade superior, mas existe como devir em um sistema cuja conjunção é abrigo de um emaranhado de singularidades<sup>22</sup>, o que Guattari chamaria

---

22 Tais singularidades não se confundem nem com a personalidade daquele que se exprime em um discurso, nem com a individualidade de um estado de coisas designado por uma proposição, nem com a generalidade ou a universalidade de um conceito significado pela figura ou curva. A singularidade faz parte de outra dimensão, diferente das dimensões da designação, da manifestação ou da significação. A singularidade é essencialmente pré-individual, não pessoal, aconceitual. (DELEUZE, 2003, p. 55).

de “modos de semiotização pré-pessoais” (DELEUZE; GUATTARI, 1999, p. 67), sistemas que se processam à revelia da dominação pelos polos identitários.

O fora é visto, então, como exterior incorporado à diegese, forma de enunciação que não demarca categorias nem lugares seguros que corresponderiam ao real ou à ficção. Há tão somente, alimentando a enunciação, o espaço para o atravessamento de rastros de realidade. Como se houvesse uma quebra na dualidade vida e obra, tão marcada no universo cinematográfico amparado pela ficção. Deleuze e Guattari (1999) refletem sobre as segmentaridades na sociedade moderna, cujas binaridades mobilizam determinadas regras. Se cada segmento representa uma série de processos e demarcações, o fora de campo, em uma perspectiva imanente à encenação cinematográfica, no nosso ponto de vista não é mais que um mergulho profundo em direção ao fora das identidades.

### **5.1 Sob o ponto de vista da imanência**

Deleuze afirma que traçar um campo de imanência é apostar nos processos que operam multiplicidades, o verdadeiro espaço onde algo se passa. O autor explica que “são as multiplicidades que povoam o campo da imanência, um pouco como as tribos povoando o deserto sem que este deixe de ser um deserto” (DELEUZE, 2006, p. 182). Por esse prisma, há um só e mesmo deserto em permanente ato de diferenciar-se de si mesmo. Trata-se de um espaço onde as singularidades (energias potenciais) se debatem afastando qualquer manifestação de universalidade, de unidade, de interioridade e, com isso, torna-se um espaço oposto ao que é convocado por uma transcendentalidade: “Quando se invoca uma transcendência, interrompe-se o movimento, para introduzir uma interpretação em vez de experimentar” (DELEUZE, 2006, p. 182). Um contramovimento que privilegia os nomes e os adjetivos, em detrimento de uma singularidade expressa a partir de variações contínuas, que se alternam em atualizações possíveis.

Indiferentes às determinações do interior e do exterior, as singularidades “presidem a gênese dos indivíduos e das pessoas” (DELEUZE, 2011, p. 105), não sendo nem pessoais nem individuais, ou seja, não se configurando como um potencial efetivado, mas como um movimento de efetuação. A emissão de singularidades se dá a partir de um princípio imanente em um campo de energias potenciais nômades que se expressam na superfície, em um espaço sem fundo (fundamento), e não envolto por limites fixos e sedentários, que dependem da profundidade de uma consciência absoluta.

Singularidades nômades que não são mais aprisionadas na individualidade fixa do Ser infinito (a famosa imutabilidade de Deus) nem nos limites sedentários do sujeito finito (os famosos limites do conhecimento). Alguma coisa que não é nem individual nem pessoal e que, no entanto, é singular: “não abismo indiferenciado, mas saltando de uma singularidade para outra, sempre emitindo um lance de dado que faz parte de um mesmo lançar sempre fragmentado e reformado a cada lance” (DELEUZE, 2003, p. 110).

Tal relação da imanência com a singularidade e suas atualizações nos sujeitos e nas imagens se desenha de forma bastante clara também no ensaio “*Imanência: uma vida...*” (DELEUZE, 2002), que carrega tal concepção desde o título: uma vida, com a indefinição do artigo marcando a multiplicidade e a impossibilidade de enquadramentos fixadores. Animada por forças imanentes, uma vida é “[algo] impessoal, mas singular, que desprende um puro acontecimento, liberado dos acidentes da vida interior e da vida exterior, isto é, da subjetividade e da objetividade daquilo que acontece” (DELEUZE, 2002, p. 12).

O plano de imanência, portanto, pressupõe uma operação que nega qualquer princípio de causalidade. A imanência carrega em si o seu princípio e o seu fim, da mesma forma que se opõe à visão tradicional da transcendência platônica, calcada na noção de representação e de afirmação das essências. Junta-se a isso uma ideia que provém das teorias estruturalistas de que as coisas e as ideias só existem na relação, na experiência. Não se pensa que a ideia seja uma entidade superior que reproduz modelos, uma vez que as representações são incapazes de evidenciar as relações. Ou seja, os termos só são reconhecíveis, por esse prisma, no âmago de suas relações internas. É então que chegamos a um elemento que nos ajudará na compreensão dos sentidos expressos a partir da relação imanente entre o fora de campo e a *mise-en-scène* cinematográfica: a dimensão simbólica. Uma dimensão que só se mostra identificável a partir das relações.

Estamos acostumados a reduzir os atos e as coisas em função de sua realidade ou do que, em oposição, pertence ao universo da imaginação. Através do pensamento estrutural, entretanto, percebemos que há em curso uma terceira ordem que reside no simbólico e que inaugura outra via de compreensão dos signos dentro de sistemas pré-concebidos.

Encontramos no texto de Deleuze *Em que se pode reconhecer o estruturalismo?*, de 1972, localizado na obra *A Ilha Deserta* (DELEUZE, 2006), uma chave para a compreensão dessas relações. Para Deleuze, o primeiro critério do estruturalismo é a descoberta de uma terceira via que escapa ao mesmo tempo à noção de realidade e à

imaginação. Estamos falando do reino do simbólico, que dessa maneira não se confunde nem com o real nem com o imaginário. Se vivemos preocupados em identificar as coisas através de uma ordem de realidade ou atribuir a ela elementos da imaginação, o autor, apoiado pelos valores estruturalistas, vai apontar para uma terceira direção, que recusa confundir o simbólico com o imaginário. Apesar de encontrar no real sua primeira dimensão, as prerrogativas estruturalistas encontram o objeto estrutural no próprio elemento simbólico, que extrapola a realidade e a abstração dos conceitos atribuídos a ela. É o elemento simbólico que fará a diferença, que produzirá o sentido. Um sentido que resulta da combinação de elementos de domínios preconcebidos e da diferença advinda de uma relação de vizinhança com outros elementos estruturais, por exemplo através das metáforas e das metonímias.

Segundo Deleuze (2006, p. 225), “os elementos de uma estrutura não têm designação extrínseca e nem significação intrínseca”. Na proposição desta lógica, o que sobra é o sentido – um sentido de posição no espaço complexo da estrutura, ocupando um lugar privilegiado definido pelas relações de vizinhança. Os elementos simbólicos designam um sentido de posição e se afirmam como o combustível da estrutura: “O sentido é o resultado de um efeito: não somente o efeito como um produto, mas um efeito de óptica, um efeito de linguagem, um efeito de posição” (2006, p. 226).

Nesse contexto, uma obra é estrutural quando exprime suas próprias virtualidades. Uma virtualidade que, como coloca Deleuze (2006), possui uma realidade que lhe é própria e que não se confunde com nenhuma imagem possível, tampouco com alguma ideia abstrata. Na estrutura tudo coexiste virtualmente. Todas as singularidades se debatem em uma condição preexistente no impasse de uma operação de atualização. Toda estrutura é uma infraestrutura ou uma microestrutura em cuja lógica de funcionamento o que se atualizam são as relações. E, como atualizar-se é diferenciar-se, o que assegura a diferenciação dos termos e dos efeitos é justamente a estrutura simbólica.

Entendemos aqui o simbólico como uma espécie de fonte de criação, e o espaço simbólico passa a ser entendido como um espaço semiótico. Assim como Deleuze, também compreendemos o universo cinematográfico como um estudo da classificação de signos, componentes de suas imagens, o que nos leva a um pensamento que não atribui ao meio uma dimensão reduzida às articulações miméticas, nem tampouco às perspectivas representacionais. Assumimos uma reflexão das imagens que parte das relações dos elementos internos de sua linguagem e para cujos efeitos não há causa alguma que se verifique externamente. Não há mundo possível fora daquilo que o expressa, fora de sua

concretização: todo efeito que a cena cinematográfica manifesta é produzido internamente.

Nosso pensamento em torno do cinema convoca uma imagem produzida no interior da própria linguagem, na qual vislumbramos a designação de um espaço preenchido, em um primeiro momento, por elementos simbólicos, antes de ser ocupado por elementos reais. Trata-se aqui de um real que não se coloca como aquilo que faz oposição ao imaginário, mas que se mantém em relação aos “poderes da imaginação” (DELEUZE, 2006). É neste ponto que marcamos posição através de um cinema que conjuga em seus processos de encenação um plano de imanência em relação ao seu fora de campo. Nesse sentido, o lugar da imagem cinematográfica é também o lugar da virtualidade que lhe dá acesso. Não há sujeito, não há um *a priori* – ou, se há, ele se manifesta na negação. É o que Deleuze diz em relação ao estruturalismo:

não é absolutamente um pensamento que suprime o sujeito, mas um pensamento que o esmigalha e o distribui sistematicamente, que contesta a identidade do sujeito, que o dissipa e o faz passar de um lugar a outro, sujeito sempre nômade, feito de individualizações, mas impessoais, ou de singularidades, mas pré-individuais. (DELEUZE, 2006, p. 244)

É preciso entender, portanto, que na produção de sentido não há uma causa imediata que possui origem em um referente, em um sujeito como dimensão identitária. Os efeitos são liberados por meio do funcionamento da estrutura, daquilo que se expressa na relação. Ou seja, não é *no fora* e nem tampouco *de fora* que o milagre acontece. O acidente, ou o acontecimento, nos termos de Deleuze, tornam-se uma “tendência imanente” (DELEUZE, 2006, p. 245), produzidos no interior da estrutura. Assim, tanto o real quanto o imaginário marcam posição na imagem cinematográfica a partir de um processo que a afeta simbolicamente.

É preciso que retomemos as marcas do simbólico e da imanência, cujas operações estruturam a discussão aqui tomada. A dimensão simbólica traz consigo a exclusão da referência, toma as referencialidades como construtos. O pensamento em torno do simbólico na construção das imagens, portanto, compreende de que maneira a linguagem constrói a relação indissociável entre o fora de campo e a *mise-en-scène*. Se entendemos que no *Novíssimo Cinema Brasileiro* a relação entre o fora de campo e a *mise-en-scène* se dá a partir de uma força imanente, não se pode desconsiderar que há em curso uma operação simbólica que nega os referentes e cujo sentido provém das relações. Já o plano

de imanência é problematizado em função da dobra entre o fora de campo e a *mise-en-scène*, questão crucial que ampara esta pesquisa.

A dobra, então, nos leva a uma dimensão que desconstrói a dicotomia dentro/fora. Deleuze (2005) retomaria o conceito de Leibniz, mas agora operado no âmago do pensamento de Foucault. Assim, ele discute a dobra ao problematizar os espaços do dentro, que não se resume a uma interioridade (subjetividade) profunda, e do fora, que não se estrutura apenas como o lugar por excelência da objetividade, do geral da sociedade. A dobra, por esse prisma, revela o caráter coextensivo das duas instâncias, e seu movimento implica em colocar em xeque a ideia de que a experiência subjetiva seria constituída por um dentro enquanto mero receptor daquilo que estaria no lado de fora.

A filosofia de Foucault estabelece três direções importantes, nas quais residem os mais complexos pensamentos em torno da constituição do biopoder e das relações de subjetivação: as formalizações sobre os estratos, nas bases das discussões sobre o saber; as forças ao nível do diagrama, calcadas nos dispositivos de poder; e as relações com o lado de fora, no cerne de uma relação absoluta, que se dá no encontro com o pensamento (DELEUZE, 2005). Por essa lógica, não há lado de dentro. Deleuze, assim como Foucault, é um crítico ferrenho de toda interioridade. Do mesmo modo, o lado de fora não é entendido como um lugar que abrange um limite fixo, mas sim “uma matéria móvel, animada por movimentos peristálticos, pregas, dobras, que constituem um lado de dentro” (DELEUZE, 2005, p. 104).

Entendemos, portanto, a dobra como uma parte de dentro do lado de fora pressuposto. Uma curva do fora. O dentro como um contínuo do fora, uma prega, uma envergadura, “como se o navio fosse a dobra do mar” (DELEUZE, 2005, p. 104). Da mesma forma que problematizamos o dentro não o considerando simplesmente uma parte limitada e apartada do exterior que o envolve, também devemos estabelecer contrapontos do fora como um espaço circunscrito por margens que não só o separam do dentro mas o colocam em uma dimensão própria. Ora, o lado de fora, se assim fosse, seria como “um vazio irrespirável” (DELEUZE, 2005, p. 106). O fora só existe, ou subsiste, na perspectiva de uma “memória absoluta” (2005, p. 106). O lado de fora é força que só se constitui na relação com outras forças; e a dobra se constitui, assim, por uma flexão operada por essas forças.

O pensamento em torno da dobra também esbarra no enfrentamento das demarcações que, enfatizadas pela presença de uma linha, separariam o dentro e o fora. É preciso primeiro abolir a ideia de linha para então submetê-la às práticas da dobra. A



linha é mortal, segundo Deleuze (2006), aquela que mata o pensamento. Mas ela está inserida nas relações de poder e saber e se constitui como uma importante marca nos processos de subjetivação. “Não é uma linha abstrata, embora não forme nenhum contorno. Não está no pensamento, mais do que nas coisas, mas está em toda parte onde o pensamento enfrenta algo como a loucura e a vida, algo como a morte” (DELEUZE, 2006, p. 136). Estamos falando da linha do fora. Entretanto, essa teoria propõe que consigamos olhar para a linha com o intuito de torná-la vivível, e não como um aparato que configure uma imobilidade que estanca os fluxos. Por isso a dobra é pensada como uma prática que desafia os saberes e os poderes constituídos. A resistência da linha está na possibilidade de dobrá-la e redobrá-la, até atingir o “olho do ciclone” (DELEUZE, 2006, p. 138). A dobra, portanto, desvia, engana, confronta os padrões. A dobra não é mais que uma curva que o pensamento faz nos processos de subjetivação.

Pensar o fora de campo como dobra da *mise-en-scène* no cinema é também resistir às naturalizações e desmontar os lugares fixos que circundam, de um lado, os mecanismos de encenação cinematográficas, e, de outro, o seu fora de campo, entendido como o mundo que pressiona as imagens. Nosso objetivo é compreender o que acontece com a imagem cinematográfica quando implicada em uma operação indissociável com seu fora de campo, à luz do contexto cinematográfico contemporâneo. A dobra nos parece um conceito pertinente para essa proposição. No próximo capítulo, a dobra será evidenciada a partir das ocorrências de fora de campo relativo e fora de campo absoluto que conseguimos encontrar nos filmes de André Novais.

A dobra, enquanto conceito filosófico, aproxima-se do acontecimento, sendo pensada no âmago de uma relação, de um cruzamento de linhas, mas também pode ser compreendida literalmente na figura de uma dobra de papel. Trata-se sempre do mesmo papel, que se dobra, constituindo novos atributos. Esta tese pensa o cinema, e mais precisamente o *Novíssimo Cinema Brasileiro*, dessa forma. Expressa-se, a partir desse procedimento, uma *mise-en-scène* que se diferencia de si mesma na medida em que é tomada pelo seu fora de campo. Tais instâncias tornam-se, a um só tempo, indissociáveis e inconciliáveis. Quando é formada pelo seu fora de campo, a *mise-en-scène* estabelece uma relação imanente com o todo. O todo, que no cinema Clássico era formado pelas associações sugeridas pela montagem, inseridas em um sistema sensório-motor, no cinema Moderno “passa a ser o que lhe é exterior, o que vem de outro lugar que não é propriamente o cinema. Com o cinema moderno o todo é o de fora” (VASCONCELLOS, 2006, p. 166), mas – acrescentaríamos – como dobra.

Rancière (2013), ao recuperar os estudos de Deleuze sobre cinema, diz que o autor concebe a imagem como uma reunião das coisas e dos acontecimentos, afirmação que nos leva novamente a pensar nos termos de que não há uma imagem do mundo a ser reproduzida pelo cinema. “Duas coisas em uma” é a expressão utilizada. Um movimento que restitui aos acontecimentos do mundo uma potência da qual foram privados. Por essa perspectiva, se há alguma essência na imagem do cinema, ela reside em uma espécie de indissociabilidade entre o que é real e o que é imaginário. Na figura do simbólico se oferecem tanto as lacunas como os excessos, e a ordem simbólica se expressa como resultado dessa fluidez.

Na esteira de Deleuze, que por sua vez se baseia em Bergson, Rancière (2013) confirma a ideia de que a imagem não precisa ser constituída, não é produto da representação da mente humana. Ela existe por si só e se configura como uma matéria em movimento. Rancière evoca, mais uma vez, a principal questão proposta por esta tese: “O cinema não é o nome de uma arte. É o nome do mundo” (2013, p. 115). Refletir sobre a indissociabilidade entre o fora de campo e a *mise-en-scène* é lançar um desafio que, ao olhar para as imagens do cinema, desconfia de toda espécie de carga representativa. No decorrer da tese compreendemos alguns elementos concretos, impressos na materialidade sensível da imagem, que expressam a tal indiscernibilidade entre os acontecimentos do cinema (no escopo de sua encenação) e as imagens do mundo (com seu movimento incessante).

Estabelecemos, na esteira de Rancière (2013), uma inclinação a uma dada dualidade como o processo natural de percepção das imagens: de um lado, a imagem como matéria-luz em movimento (tese bergsoniana); de outro, o cérebro humano que, como um “anteparo negro”, interrompe a existência livre das imagens. Nosso olhar subtrai, retira da imagem sua potencialidade em tentativas desesperadas de interpretação e de um desejo de atribuir-lhe relações de causa e efeito. Olho que corta, que tudo vê e que, ao mesmo tempo, nada vê. Como se nossa consciência fosse arrastada, como um ímã, em direção ao campo magnetizado, na direção parcial das interpretações, assombradas pela mimese e pela segurança das representações.

O autor francês concebe a ideia de que as imagens cinematográficas, como pertencentes ao regime estético da arte, têm o poder de restituir à imagem algo que ela teria perdido. Com suas potencialidades expropriadas pela racionalidade humana, as imagens do mundo são cooptadas pelo cinema e ressignificadas em direção à desordem

que lhes foi confiscada: “É preciso dar às coisas a potência perceptiva que já tinham” (RANCIÈRE, 2013, p. 117).

Voltando ao nosso objeto de estudo, podemos dizer que as imagens do *Novíssimo Cinema Brasileiro* remetem à afirmação da copresença entre as forças que formam o campo e o fora de campo. Expusemos anteriormente que o campo e o fora de campo são em alguma medida inseparáveis, uma vez que todo campo remete a um fora de campo como produção simbólica. Assim, podemos compreender as imagens cinematográficas como um espaço coabitado pelas diferenças, cuja *mise-en-scène* é composta pelo fora de campo em uma relação imanente.

A imagem poderia se definir, agora sim, ontologicamente, como o lugar onde se performam formas-de-vida (atentemos para o hífen). Ela é, ao mesmo tempo, imanência, indissociável das formas-de-vida, e virtualidade, o lugar de seu devir, de sua alienação. O que nos faz lembrar a definição de Giorgio Agamben, para quem uma forma-de-vida (com hífen) se refere a uma vida que não pode se separar de sua forma: trata-se aí da reivindicação de imanência absoluta, que é, a um só tempo, potência absoluta. Ou seja, a forma é, nesse caso, uma forma por vir: a ontologia como relação, a forma como performance, o ser como devir. (BRASIL, 2010, p. 196)

André Brasil, em artigo, chama atenção para a produção de uma imagem que, de certa maneira, convoca a produção de *performances* de formas de vida. Uma vida que se cria na imagem, que se faz a partir dela, que na superfície é imanente a ela. Compreende-se assim um espaço que não é só de visibilidade, mas de *performance*. A *performance*, nesse caso, vai além de uma atuação de atores, ou do modo como eles aparecem em cena – a *performance* é da própria imagem, concernente a seus dispositivos de criação, que circunscrevem uma zona de copertencimento em relação às potencialidades da encenação que se dobram para o fora.

Ou seja, desdobra-se a presença inquietante de uma duração imanente ao todo, ao mesmo tempo em que se expõe a fragilidade de uma demarcação que separa o dentro e o fora. A linha que distingue o privado do público, ou o biográfico do diegético, evidencia-se como indecível. O campo, “como reserva do imaginário” (AUMONT, 2011b), comporta tanto as dimensões concretas da imagem, aquilo que vemos diretamente, quanto aquilo que vemos indiretamente (ausente no quadro, mas presente na cena). Ao negarem a heterogeneidade entre os dois mundos (do real e do espetáculo), os filmes nos tocam de uma maneira um tanto radical, enfrentando o desafio de apostar em novas configurações do extrafílmico.

O que é enquadrado pela câmera é o que importa. Estabelece-se um “respeito fotográfico” (AUMONT, 2011) à unidade da imagem, que contém em si seu próprio sentido. Seria o tal respeito fotográfico aquele produzido pelas nuances de um “realismo técnico”, termo que Bazin contrapõe ao que chama de “realismo estético” (2016, p. 182), mais ligado ao conteúdo plástico e dramático das imagens? O primeiro daria conta do que é expresso pela objetividade fotográfica, relacionado ao que Bazin considera como a essência do cinema. O realismo técnico, portanto, é engendrado pelo automatismo da câmera, por meio do qual o realismo da imagem alcança sua objetividade integral (discussão iniciada nas teorias sobre a invenção da fotografia). Só que, diferentemente da fotografia, na qual o realismo técnico e o realismo estético são pensados de formas distintas, no cinema os dois se juntam e se determinam um ao outro, segundo as prerrogativas do teórico francês. Bazin não nega que o automatismo da câmera também seja uma construção. Afinal, o discurso e a forma dramática, cujos movimentos essenciais foram capturados pelo automatismo técnico do aparelho, geram imagens atravessadas pela capacidade de funcionamento da máquina e pelas interferências de sua operação.

A confiança de Bazin no registro fotográfico é, entretanto, abalada tanto pela suspeita do monopólio da referencialidade quanto pelos estudos de Roland Barthes (1984) a respeito do mito da imagem fotográfica. As teses bazinianas concedem uma licença primordial ao objeto de uma existência *a priori*, expresso desde uma abordagem que supõe a transparência do cinema. O que significa que, de certa forma, Bazin opte por desprezar o pensamento de que a linguagem, como um meio, contém em si uma realidade própria, que não revela de forma transparente uma realidade preexistente, mas que produz realidades. Há um contraponto importante que se apresenta no embate entre uma teoria que minimiza o papel da mediação cinematográfica (Bazin) e uma teoria voltada para a exposição da referencialidade como uma ilusão, esta última apoiada na ideia semiológica de que, para além da evidência de dados indiciais na produção das imagens, há uma dada subordinação aos construtos.

Assim, mesmo que as teorias bazinianas invoquem o respeito devido ao real que a sétima arte sustenta, atentamos para o fato de que há um paradoxo em curso. Ora, o automatismo da câmera também é abalado pela técnica. Bazin não subestima essa afirmação, advogando que o realismo no cinema não se reduz a uma mera cópia da realidade, pois em sua concepção o automatismo também é construído. Esse paradoxo não elimina a investigação de Bazin na busca pela realidade à qual o cinema se apega. Para o autor, o respeito ao real se deve a uma retórica e a uma estilística.

Por outro lado, ao refletirmos sobre uma zona de tensão presente na imagem, cujo efeito se opõe ao par mimético do modelo e da cópia, observamos uma linguagem que se volta para seu próprio uso. Assim, o cinema nos dá a ver imagens que, emancipadas da metafísica da representação, expressam sentidos escondidos atrás de um universo simbólico produzido pelas relações, no caso, entre o fora de campo e a *mise-en-scène*. Vislumbramos, portanto, uma conexão com uma política das imagens que desconstrói os modelos. Essa desconstrução opera, justamente, no desmonte daquilo que existe como referente, do que foi decodificado por meio de experiências já culturalizadas, no que tange à história do cinema, por exemplo. Precisamos entender, contudo, como se dá este movimento de desconstrução, quando o cinema produz uma imagem descolada de referências preconcebidas.

A julgar pela relação imanente entre a encenação e o fora de campo, encontramos uma imagem que rejeita uma concepção de que o que se passa em seu interior é causa do que originalmente não faz parte dela. Além disso, é hora de nos situarmos em uma teoria que afirma que todos os referentes são uma fabricação, tese que fragiliza ainda mais a concepção metafísica ligada às imagens.

## 5.2 Sob o ponto de vista da desconstrução

Qualquer que seja o nome de tal produto, seja referente, objeto mental ou unidade cultural, fica reconhecida a necessidade do recurso a uma dimensão anterior à própria experiência verbal para a detecção da gênese do significado. Tal dimensão, que não será a realidade ‘tout court’, é a percepção cognição, onde justamente se fabricam os referentes/objetos mentais/unidades culturais; estes é que, embora desprovidos de um estatuto linguístico propriamente dito, condicionarão o evento semântico. (BLIKSTEIN, 1995, p. 39)

Blikstein chama atenção para as consequências que a negação do referente, pela maioria dos linguistas, produz nos processos de produção de significado. Para o autor, ao excluir o referente da semiologia, exclui-se a experiência perceptivo-cognitiva, cujo papel de configurar o real está diretamente ligado às raízes da significação. O referente representa a realidade extralinguística, sendo um produto da percepção cognitiva. “Os elementos que modelam a percepção do mundo e as configurações conceituais podem ser capturados não só na linguagem, mas sobretudo na dimensão da práxis” (BLIKSTEIN, 1995, p. 55). Ou seja, a linguagem também se desenvolve no contexto da práxis. As experiências sociais e culturais, a maneira como nos relacionamos com os códigos e com as convenções, afetam a nossa percepção dos objetos do mundo e nos fazem inventar novos códigos, cujos sistemas produzirão os signos expressos através das relações entre

as estruturas. Ao mesmo tempo, os modos de percepção que dependem da práxis delimitam os critérios de identificação e diferenciação que nos fazem reconhecer o real. Tais critérios são balizados por valores que podem ser positivos ou negativos, e tal dinâmica de diferenciação acaba dando origem aos chamados traços ideológicos.

Ainda sob o abrigo das teorias semióticas, os traços ideológicos irão se manifestar nos corredores isotópicos por onde fluem as significações e por onde se fundam os estereótipos e se criam os modelos e os padrões perceptivos. É exatamente esse movimento que deflagra o que Blikstein (1995, p. 62) chama de fabricação da realidade, dando a entender que o que vemos não é o real, mas o referente (o real fabricado): “fabricado pelos estereótipos, o referente se impõe entre nós e a realidade, fingindo ser o “real”.

No cinema, podemos enxergar uma série de estereótipos entendidos como naturais, porém engendrados pelos corredores isotópicos, pela experiência da práxis: as distinções de gênero (como o documentário e a ficção), as categorias (como o romance, o drama, o terror, o suspense), a matemática básica da estrutura de um roteiro (apresentação, confrontação, resolução, com seus respectivos pontos centrais de virada), as formas de encenação (naturalistas, minimalistas, escrachadas, satirizadas), os artifícios de linguagem (como imagem de arquivo, interferências gráficas, efeitos de montagem e finalização)... Cada uma dessas variáveis se ramifica, dando a ver diferentes concepções de cinema, com suas referências e características próprias de reconhecimento. Entendemos, pois, todos esses modelos como referencialidades, identificadas e diferenciadas através das operações de linguagem.

André Parente (2011) afirma que uma das maiores transformações pelas quais o cinema passou está situada em suas primeiras décadas de existência, quando foi “criada” a forma cinema enquanto forma hegemônica circunscrita por um *modelo narrativo-representativo-industrial*. A forma cinema será, portanto, a forma do cinema clássico, cujas inspirações narrativas têm origem no romance dos séculos XVIII e XIX. Essa forma, copiada e difundida com o passar dos anos, sobrevive até os dias de hoje, alimentando a indústria e produzindo obras nos quatro cantos do mundo. Por ser hegemônica, a forma cinema também serve de parâmetro para qualquer movimento cinematográfico insurgente, que é imediatamente comparado a ela. Ou o universo cinematográfico a segue ou é transgressor, mas sempre em relação ao modelo narrativo de ficção, com suas regras e referências. Trata-se de uma linguagem que opera com os padrões narrativos e de

linguagem clássicos, que atravessam os traços tradicionais tanto de produção de personagens quanto de ação e *mise-en-scène*.

A ação da linguagem de subverter-se a si mesma acaba por subverter a percepção que temos das coisas do mundo. “A linguagem não é só reflexo, reprodução e reiteração da práxis, ela pode também desenvolver uma ação dialética e criativa na medida em que desarranjar a práxis e os corredores isotópicos” (BLIKSTEIN, 1995, p. 84). A linguagem cinematográfica pode operar no desmonte do que é posto no centro de uma estrutura, no que aponta para uma origem. Apostamos que o cinema pode produzir uma linguagem poética que, de acordo com Blikstein (1995), entra em conflito com a práxis e a torna libertadora.

Ocorre, desse modo, a ação de abalar as operações de significação, ao desenredar-se dos mecanismos do pensamento o princípio de origem relativo ao referente. Revela-se, portanto, a expressão da desconstrução, que rompe com a organização de um dado sistema estrutural que baliza a linguagem. Derrida (1995) propõe a libertação do signo de seu referente imediato. Ao romper com a relação de dependência compreendida entre o signo e o referente, ele concebe a estrutura como jogo, em oposição ao princípio da organização delimitado pela presença de um centro. O autor estabelece assim o projeto da desconstrução:

[...] a estrutura, ou melhor, a estruturalidade da estrutura, embora tenha sempre estado em ação, sempre se viu neutralizada, reduzida: por um gesto que consistia em dar-lhe um centro, em relacioná-la a um ponto de presença, a uma origem fixa. Esse centro tinha como função não apenas orientar e equilibrar, organizar a estrutura – não podemos efetivamente pensar uma estrutura inorganizada – mas sobretudo levar o princípio de organização da estrutura a limitar o que poderíamos denominar o jogo da estrutura. (DERRIDA, 1995, p. 230)

A ordem do pensamento logocêntrico reforça a noção de um significado transcendental. Se as estruturas são constituídas por oposições binárias cujos sentidos e crenças se hierarquizam a partir da força de um centro, a desconstrução vai operar no rompimento dessa composição ao propor o descentramento<sup>23</sup> da estrutura. O gesto desconstrutivo propõe um choque entre as dicotomias, objetivando produzir um colapso nos modelos. Isso não quer dizer que não haja centros temporários que organizam o

---

<sup>23</sup> Derrida (1995, p. 232) vai desenvolver o descentramento como pensamento da estruturalidade da estrutura inspirado em outras teorias que evocaram tal discurso: “a crítica nietzschiana da metafísica, dos conceitos de ser e de verdade, substituídos pelos conceitos de jogo e de signo (de signo sem verdade presente); a crítica freudiana da presença a si, isto é, da consciência, do sujeito, da identidade a si [...], e mais radicalmente, a destruição heideggeriana da metafísica, da onto-teologia, da determinação do ser como presença.”

pensamento, mas este centro é descentrado, em movimentos de substituição, de alternância. O centro, por esse prisma, não possui um lugar natural cuja presença seria plena: ele se constitui como uma função, “uma espécie de não-lugar, no qual se fazem indefinidamente, substituições de signos” (DERRIDA, 1995, p. 232). Assim, o princípio tranquilizante da origem é atravessado por um signo que, liberado de seu referente, amplia o campo e o jogo da significação.

A dependência da interpretação estruturada pela coerência de um sistema subtrai as possibilidades do jogo, entendido por Derrida (1995) como movimento de oposição aos aspectos essencialistas da linguagem. Essa torção produzida nos elementos que modelam a linguagem aponta para um desprezo à lógica da identidade transcendente, e as operações de produção de sentidos passam a buscar uma impossibilidade de decisão correta, o indecível.

Além da tese sobre o descentramento das formas estruturais, o projeto derridiano da desconstrução também institui a discussão da inversão dos polos. O jogo das inversões atravessa a genealogia idealizante, marcada pela presença das oposições. Para desconstruir as oposições impostas pela metafísica tradicional, deve-se inverter as hierarquias, para além das dicotomias armadas pelos modelos. A ideia é abalar um discurso classificatório e fazer com que os limites do pensamento permaneçam em movimento.

O jogo da desconstrução contraria a função das hierarquias, segundo a qual um dos termos ocuparia um lugar superior na oposição em detrimento de seu par dicotômico. Para desconstruir a oposição metafísica imposta pelo sistema estrutural, deve-se inverter a hierarquia. Assim, por exemplo, a oposição composta pelo bem e pelo mal estaria em um constante movimento de inversão que não atribuiria nenhum julgamento prévio de que o bem seria sempre “mais importante” do que o mal, segundo uma escala de valores transcendental. O “mal”, portanto, já não faria oposição ao “bem”; ele também é o bem, na dinâmica de inversão dos polos. Ou seja, há por trás da teoria da desconstrução de Derrida uma dada radicalidade que não deixaria nem mesmo os sentidos se formarem por completo. Sem existirem como entidades, os referentes seriam rebaixados em detrimento das potências. Cria-se, por conseguinte, um ambiente de total indiscernibilidade e liberdade.

Assim, tanto a proposta que sublinha o descentramento (a fuga de um ponto de origem) quanto a dinâmica da inversão dos polos (que resulta na indiscernibilidade dos sentidos) nos auxiliam na busca pela resposta que o cinema dá à problemática da



indissociabilidade entre a cena e o seu fora. Desapegar do solo seguro dos referentes é investir nas relações tumultuadas que se travam quando os elementos reais se atravessam no terreno da linguagem cinematográfica, sem destinar seu sentido unicamente à trama documental.

O que nos parece é que alguns filmes do *Novíssimo Cinema Brasileiro* atestam um certo esgotamento dos aspectos formais tradicionais, como aqueles que concebem a cena fílmica como janela para o mundo ou que manifestam uma inclinação aos aspectos do real apenas quando tecem o registro documental. Compõe-se, então, uma cena que se modela no interstício entre o dentro e o fora, que se abre às virtualidades, que se engaja a um campo de imanência em relação ao seu fora (que é uma dobra, não um fora propriamente dito) para produzir, na linguagem, o sentido. Um cinema que, como coloca Deleuze, “faz nascer signos que lhe são próprios e cuja classificação lhe pertence, mas [que] uma vez criados, [...] voltam a irromper em outro lugar, e o mundo se põe a fazer cinema” (DELEUZE, 2006, p. 83).

Empreendemos até aqui uma discussão sobre a natureza da relação entre a *mise-en-scène* e o fora de campo no cinema, ao relacionar suas dinâmicas a um sentido desviado pelos elementos simbólicos e ao compreender seus reflexos sob o eco de um projeto que desconstrói a força dos referentes naturalizados. Acreditamos que os filmes de André Novais recorrem a uma dada inspiração documental para compor as suas tramas, inspiração esta não reduzida à dimensão da realidade em contraponto à noção da ficção, mas que repousa simbolicamente na produção das imagens. No intuito de nos aproximarmos de forma mais direta do nosso problema de pesquisa, o desafio agora é compreendermos analiticamente como se dá essa relação, por meio da descrição das suas formas da simbolização.

## 6 OS FILMES DE ANDRÉ NOVAIS E O FORA DE CAMPO COMO DOBRA DA *MISE-EN-SCÈNE*

### 6.1. André Novais e o *Novíssimo*

André Novais nasceu em 1984 em Contagem, Minas Gerais. Formado pela PUC-Minas em História e pela Escola Livre de Cinema em Belo Horizonte, montou com os sócios Gabriel Martins, Maurílio Martins e Thiago Correia a produtora *Filmes de Plástico* em 2009. Além dos curtas *Fantasma* (2010), *Domingo* (2011), *Pouco Mais de um Mês* (2013) e *Quintal* (2015) e do longa *Ela Volta na Quinta* (2014), analisados a seguir neste capítulo, André ainda dirigiu *Uma Homenagem a Aluizio Neto* (2004), filmado em super-8, na Escola Livre de Cinema, e *Estado de Sítio* (2011), co-dirigido por um grupo de amigos que incluía os seus sócios.

Um dos raros cineastas negros e de origem familiar mais humilde a se destacar no cenário cinematográfico brasileiro contemporâneo, André teve a maioria de seus filmes aclamada em importantes festivais nacionais e internacionais. Os curtas *Pouco Mais de um Mês* e *Quintal* foram exibidos na Quinzena dos Realizadores do Festival de Cannes, e o filme *Ela Volta na Quinta* saiu com vários prêmios do Festival de Brasília, além de ter vencido o X Panorama Internacional Coisa de Cinema, em Salvador, e a VI Semana dos Realizadores, no Rio de Janeiro, para dar alguns exemplos.

Seus filmes são tocados por experiências pessoais do diretor que atravessam a *mise-en-scène*. *Fantasma* tem como protagonistas os seus sócios Gabriel e Maurílio, e nos demais filmes há uma forte aproximação com o seu microcosmo familiar, uma vez que são gravados em sua cidade natal, em seu bairro, em sua casa e com a sua família. André justifica escolher esse universo menos por abarcar uma busca por um registro documental do que pela perseguição a uma espontaneidade na atuação dos atores em cena. Trata-se, portanto, não de uma decisão de produção com vistas a viabilizar os filmes com custos baixos, mas antes de uma concepção estética. Ainda neste capítulo veremos que tal procedimento acaba por circunscrever o debate que reconhece o fora de campo como dobra da *mise-en-scène*.

A *Filmes de Plástico* é uma produtora sintonizada com os movimentos de criação do *Novíssimo Cinema Brasileiro*. Há uma ligação forte com a realização coletiva. Os sócios revezam diferentes funções em cada filme, e as obras são produzidas com baixo orçamento, iniciando as suas carreiras em importantes festivais, com o aval da crítica

especializada. As dinâmicas processuais de seus filmes também se assemelham a outras do mesmo contexto, como a predileção pelo improvisado nos diálogos dos atores em cena, pela decupagem e pela longa duração dos planos. Além disso, a presença do cotidiano e a marca da banalidade e dos gestos insignificantes acompanham seus roteiros e propostas de encenação.

A inspiração Neorrealista no estilo de sua obra, refletida na escolha de atores não profissionais para compor o elenco e na preferência por temas cotidianos, divide espaço com referências claras ao cinema de Abbas Kiarostami e Spike Lee, dois diretores importantes para André Novais. Não é difícil enxergar a marca do diretor iraniano nos filmes de Novais, onde o prosaico ganha tintas surpreendentes nas propostas de encenação, em cujas bases se insere a banalidade cotidiana.

Já a influência de Spike Lee pode ser identificada no enfoque político da obra de Novais, que, a exemplo de Lee, retrata universos das populações negras na periferia de cidade. Dois diretores negros que levam protagonistas negros para as telas de cinema. Consciente e explícito em seu discurso, André Novais não esconde o ato político. Para ele é importante retratar o ambiente em que cresceu e que muitas vezes é colocado à margem dos interesses hegemônicos. A periferia também guarda histórias de amor, de conflitos cotidianos e, por que não, de acontecimentos sobrenaturais.

Por tudo isso, André Novais carrega em si uma marca importante dentro do *Novíssimo Cinema Brasileiro*. Jovem realizador, com formação de cinema e um repertório cinematográfico vasto (ele também trabalhou em uma locadora de vídeo), André compreende a importância do modo coletivo de produção e da possibilidade de fazer grandes filmes com baixo orçamento que circulem em festivais. Esteticamente falando, seus filmes apresentam um discurso político não apenas pela preocupação social de expressarem o universo de famílias negras nas periferias, mas sobretudo por estabelecerem com os aspectos formais um registro que ultrapassa as naturalizações em sua linguagem e, assim, desconstrói os campos da interpretação, do roteiro e do drama.<sup>24</sup>

No momento, a *Filmes de Plástico* finaliza dois longas: *No coração do mundo*, dirigido pelo Maurílio Martins e Gabriel Martins, e *Temporada*, dirigido por André Novais.

---

<sup>24</sup> As informações deste capítulo foram retiradas de uma série de entrevistas e matérias jornalísticas encontradas em uma busca pela *web* em fontes como Garrett (2014b), Feldman (2015), Filme B (s.d.), Aguiar (2016), Santos (2016), G1 (2017) e a página de notícias da *Filmes de Plástico*, disponível em: <http://www.filmesdeplastico.com.br/noticias/>. Acesso: 4 de janeiro de 2018.

## 6.2. Os Filmes

Apresentamos a seguir os filmes de André Novais com os quais trabalharemos mais detidamente. As sinopses das respectivas obras dividem espaço com alguns apontamentos sobre os seus aspectos formais. Na sequência, iniciaremos uma análise mais completa, a partir das operações que designam as relações entre o fora de campo e a *mise-en-scène*, constituídas como dobra.

### 6.2.1 *Fantasma* (2010)

O curta-metragem *Fantasma* foi gravado praticamente em um só plano. O enquadramento permanece estático a maior parte do filme, com pequenas variações em movimentos de *zoom out* e *zoom in*, sem que sejam feitos cortes nas cenas. Através de um plano geral de uma câmera que parece fixada no alto de uma laje, de uma janela ou até mesmo de um morro, vemos um posto de gasolina em uma esquina, por onde se cruzam duas ruas. Por essa paisagem circulam carros, motos e pessoas. É noite na cidade.

O ponto chave da obra é que os dois personagens principais não aparecem em cena. O que vemos é uma imagem que revela o ponto de vista dos protagonistas. Durante os 11 minutos de filme, não os vemos sequer uma vez. Passamos o filme todo ouvindo suas vozes, que travam um diálogo intermitente enquanto observam o movimento urbano.

Nos seis primeiros minutos de película, a conversa gira em torno de banalidades, de modo que o espectador tem dificuldades de compreender qualquer lógica central que mova a trama. Os dois falam sobre pessoas do bairro que passam pela rua, sobre uma partida de futebol que marcam com amigos, sobre a dívida que persegue um deles, sobre a beleza da irmã do outro etc. A única coisa que podemos concluir dessa primeira metade de filme é que os personagens mantêm uma relação de amizade. A banalidade da conversa é reforçada pela paisagem que tem no posto de gasolina a expressão de um lugar qualquer, ou de um não-lugar, um lugar de passagem. A conversa é banalizada da mesma forma que a locação. Qualquer significação mais exata é banida pelo espaço operacionalizado pelos significantes da cena. Um posto de gasolina, uma esquina qualquer, uma conversa qualquer. Vozes, apenas vozes por sobre as imagens. O insignificante dá o tom.

**Figura 13** – A esquina do posto de gasolina, plano que predomina no filme *Fantasma*



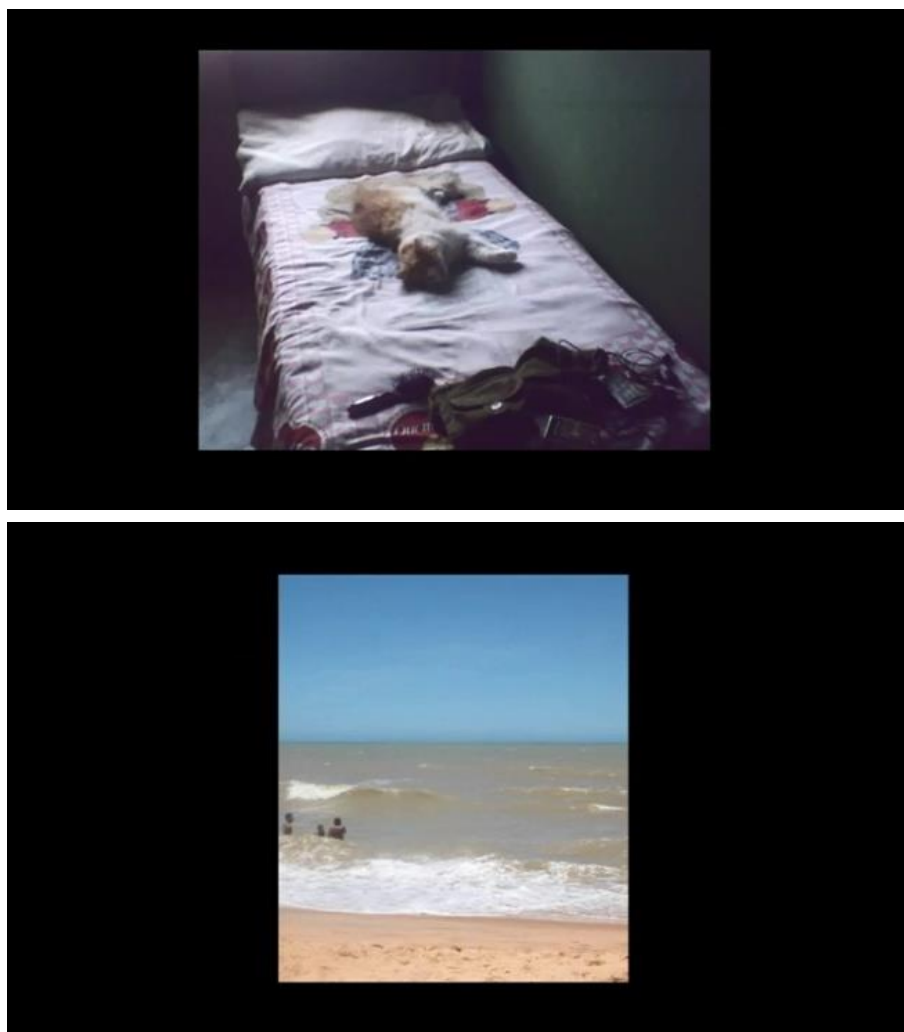
Fonte: FANTASMAS, 2010.

Durante estes seis minutos temos acesso a uma série de informações sobre o fora de campo, na dimensão do fora de quadro. As imagens referidas não aparecem, assim como os rostos de quem as evoca. Construimos a personalidade dos personagens pouco a pouco. A partir de informações sobre o que ambos gostam de fazer e sobre os detalhes (banais) de seus cotidianos, conhecemos alguns tipos do bairro, o cachorro de um deles, o gosto por futebol, as características familiares e a dívida. Detalhes que passeiam por sobre o excesso. Informações de um universo que, mesmo ausente, mostra-se presente. A imagem do posto de gasolina insiste como um lugar qualquer enquanto nossa imaginação complementa as imagens a partir de informações que apenas ouvimos. Até aqui o filme é uma grande ode ao fora de campo.

Na parte final do filme, um terceiro personagem entra em – mais correto seria dizer “cruza a” – cena. A antiga namorada de Gabriel aparece dirigindo um carro pela rua do posto de gasolina, para por um instante na esquina e dobra à direita. Ela entra e sai de quadro. Sua aparição dura aproximadamente 10 segundos, mas é suficiente para baratinar Gabriel em sua janela indiscreta. O seu palpite estava certo. Ela passaria por ali, e por isso a câmera estaria a postos. O surgimento de Camila em quadro causa alguns instantes de instabilidade na câmera, que treme, obedecendo ao comando nervoso do rapaz. Se os dois personagens principais são mostrados apenas fora de campo, a terceira personagem tem uma aparição relâmpago. Depois que ela cruza, aquela esquina volta a ser insignificante.

### 6.2.2 Domingo (2011)

**Figura 14** – Fotografias compõem os planos do filme Domingo



Fonte: DOMINGO, 2011.

O filme *Domingo*, segundo curta-metragem de André Novais, apresenta uma narrativa formada por uma colagem de fotos (Figura 14). Trata-se de um filme todo composto por imagens de arquivo, com complementos sonoros em fora de campo. São 11 minutos em que o diretor evidencia, através das fotos, composições de imagens típicas de domingos. As situações vão desde momentos de lazer com amigos na praia, jogos de futebol e festa de casamento até passagens em um sítio, em uma estrada e com animais. São cenas que remetem sempre a deslocamentos, à diversão e à preguiça. Imagens de domingos perfeitos.

As fotos não possuem legendas. Não ficamos sabendo quem são os personagens, tampouco onde estão exatamente. Por se tratarem de fotografias, percebemos dois

quadros na tela: o primeiro composto pelas bordas do écran, e o segundo, no interior daquele, configurado pelos limites de cada fotografia, pois as imagens fotográficas não preenchem o todo do quadro, permanecendo na maioria das vezes cercadas por molduras pretas. Tal ideia enfatiza a geometria do enquadramento, que em seu caráter duplo produz um movimento formado pelo conjunto das imagens estáticas. Uma narrativa que é enredada pela circunstância que brota de cada instantâneo, cuja junção em um todo produz um discurso único.

As informações sonoras e visuais são desconstruídas, na maioria das vezes, embora em algumas situações o som remeta mais diretamente ao que acontece na cena, como barulho de mar e conversas enquanto a foto mostra amigos se divertindo na praia, ou o som do grito da torcida enquanto a foto evidencia uma partida de futebol em um estádio grande e lotado. Mesmo que não correspondam diretamente às situações reveladas pelas fotografias, os sons se mostram sempre desenquadrados, já que se trata de um efeito em *off* inserido na montagem, uma vez que fotografias não emitem sons.

O discurso cinematográfico, embalado por uma edição que cola uma fotografia na outra, também mescla épocas distintas. A primeira metade do filme é composta por imagens que aludem a uma época mais atual, não fica claro especificamente qual, mas as cores, os objetos e as roupas definem ocorrências situadas entre os anos 1980 e os dias de hoje. Aos cinco minutos de película, somos interceptados por imagens mais antigas, em preto e branco, de uma cidade grande com bondes, pessoas com figurinos típicos dos anos 1930 ou 1940, caminhando por ruas em construção, assombradas pela modernidade. Neste instante, o filme tem uma quebra, e a sucessão de imagens fotográficas dá lugar a um trecho de um filme antigo, da chanchada brasileira, em que Zezé Macedo e Oscarito travam um diálogo cômico sobre um *sputnik* que caíra na cidade e que eles porventura teriam achado. Assim como a imagem em movimento surge, dois minutos depois ela é interrompida, e o filme segue com seu desfile de instantâneos até o final.

### 6.2.3 *Pouco Mais de Um Mês (2013)*

O curta-metragem *Pouco Mais de Um Mês* apresenta a história de um casal em início de namoro. Em uma manhã de sol, na periferia de alguma cidade grande mineira, os dois enfrentam situações embaraçosas e afetivas na tentativa de construir uma intimidade. Há um esforço de ambas as partes para quebrar o gelo da cena, que se mantém circunscrita a uma atmosfera de tensão. A impressão que se tem é que o casal está

desconfortável e, enquanto passeia por situações inéditas, tenta se aproximar de forma resabiada.

**Figura 15** – Primeiro plano do filme *Pouco Mais de um Mês*: o casal acorda



Fonte: POUCO MAIS, 2013.

O filme tem 23 minutos e 20 planos, o que significa uma média de cerca de um plano por minuto, ritmo baixo para o habitual. O diretor opta, assim, pela construção de planos fixos e de longa duração. O primeiro plano do filme tem a duração de aproximadamente quatro minutos. Através dele, vemos, em plano geral, um quarto com uma cama de casal onde estão deitadas duas pessoas (Figura 15). O reconhecimento dos objetos e dos personagens não constitui tarefa fácil, pois a peça está escura, iluminada apenas pela luz da manhã que consegue furar as cortinas da janela. Ouvimos a conversa do casal, que desperta e comenta acontecimentos da noite insone de um deles.

Esse plano dá o tom para o todo do filme. A partir dele, seguem-se situações em que a banalidade dos acontecimentos que atravessam a relação é exposta em sua própria duração: acompanhamos o casal ao tomar café, descer as escadas do prédio, se despedir na parada de ônibus (onde o rapaz sugere que conversem sobre a relação), esperar o transporte para voltar para casa etc. Por meio de uma proposta de *mise-en-scène* que privilegia a desdramatização, os atores encenam conversas e situações sem importância imediata. Somos cúmplices do desconforto dos dois frente à possibilidade de se tornarem mais íntimos. Os detalhes supérfluos, a falta de entendimento, o limite entre a estranheza e a intimidade são expressos a partir de uma decupagem econômica, cujas decisões enfatizam os efeitos de tempos mortos (provocados pelas decisões de *mise-en-scène*).



Já vimos que a desdramatização, ao afastar suas delimitações da centralidade do texto e das relações inter-humanas, redireciona o foco para a densidade dos espaços e para a materialidade dos objetos, formando uma camada extra na imagem, que se vincula às tintas hiper-realistas. Ora, podemos notar que o filme se filia a essa atmosfera desdramatizada na medida em que opera a partir de uma *mise-en-scène* inscrita em um caráter observacional que explora a duração e a rigidez dos enquadramentos. Tais recursos de linguagem preparam o terreno para a ebulição de detalhes e direcionam a atenção para aquilo que excede o que parece central: no caso, os desconfortos de um início de relação.

Apesar de invadirmos a intimidade do casal de namorados, a câmera se mantém neutra em sua observação. Dos 20 planos do filme, 15 são planos gerais e seis são planos médios de dimensão mais aberta. Não há *close*, e tampouco planos-detulhe dos personagens ou dos objetos. Percebemos um único plano com movimento de câmera, sendo que, nos outros 19, a câmera permanece fixa, predominantemente em planos gerais. Por vezes, no enquadramento fixo, não vemos o personagem. Ele está fora de campo, e escutamos apenas sua voz. Todo o conflito é tensionado pela duração dos planos. Não há escapatória. A densidade dos espaços e a substancialidade do tempo pesam por sobre a cena.

Da mesma forma, a decupagem proposta por André Novais em *Pouco Mais de um Mês* potencializa o efeito de realidade, aquele mencionado por Barthes, em relação à profusão de detalhes insignificantes que rompem a cena. O café da manhã desajeitado em que os dois namorados parecem não saber o que fazer com as mãos, enquanto mastigam uma bolacha Maria e tomam leite achocolatado (Figura 16), o problema do filtro de água que, defeituoso, pinga e molha o chão da cozinha, os comentários sobre as dificuldades que suas respectivas mães têm com os *smartphones*, a indecisão sobre qual linha de ônibus é a mais rápida para chegar em casa, a pulseira que não fecha, a descida da escada em três lances, o ato de trancar a porta em três voltas, acumulam-se como exemplos de imagens evidenciadas nos planos gerais ao longo do filme. Na linha barthesiana, assistiríamos a minúcias supérfluas que resistem aos compromissos com a significação.

**Figura 16** – O café da manhã do casal: profusão de detalhes insignificantes



Fonte: POUCO MAIS, 2013.

#### 6.2.4 *Ela Volta na Quinta* (2014)

*Ela Volta na Quinta* marca um importante acontecimento na carreira de André Novais. Trata-se de seu primeiro (e único, até aqui) longa-metragem lançado no mercado audiovisual brasileiro. A classificação da duração é a diferença mais marcante no que diz respeito ao conjunto de sua obra, uma vez que a temática e a forma com a qual o enredo é apresentado se assemelham às suas experiências anteriores com curtas-metragens.

O elenco é composto por sua própria família: pai, mãe, irmão, cunhada e mulher, além dele próprio, todos representando a si mesmos, em seus papéis cotidianos. A história se passa na periferia de Contagem, em Minas Gerais, e o enredo evidencia uma crise no âmbito doméstico. Os pais de André (o nome do personagem de Novais) estão prestes a se separar, pois a mulher descobriu que o marido tem uma amante. Ao mesmo tempo, seus dois filhos estão na iminência de sair de casa e vivem decisões importantes com suas respectivas namoradas.

O filme tem início com um clipe de fotos (que poderiam estar tranquilamente inseridas no filme *Domingo*) onde vemos em ordem cronológica a formação de uma mesma família: o casamento dos pais, a compra da primeira casa, a gravidez, as crianças pequenas, a adolescência dos filhos, até chegarmos na última foto, que mostra o casal abraçado em um momento recente. Esse prólogo serve como uma espécie de abre-alas à crônica familiar que conheceremos nas próximas horas.

A partir daí, a obra se desenvolve em um ritmo lento, com longas cenas pontuadas por planos duradouros, sejam eles acobertados por diálogos, como o que o filho mais novo tem com o pai a respeito da separação, ou simples situações cotidianas, como o pai em seu trabalho, consertando e entregando geladeiras aos clientes. A função narrativa, ao mesmo tempo em que estabelece com o drama um impasse, é enredada por um forte apelo dramático, que se dá pela importância conferida às relações interpessoais. Os diálogos, ainda que operados sob traços minimalistas, adquirem centralidade na medida em que conduzem o entendimento dos conflitos, mas também expõem, paradoxalmente, uma desdramatização.

Os aspectos pós-dramáticos conferem ao filme uma dificuldade de atingir um eixo narrativo central. Embora a separação do casal impulsione a trama, muitos outros pequenos acontecimentos (insignificantes) ganham igual importância. A banalidade do cotidiano familiar toma conta das cenas, e os detalhes ordinários fazem com que as pessoas e as coisas se aproximem em natureza (GOMES, 2016). A ocorrência de tempos mortos, expressos por planos longos com câmera fixa, confere presença aos componentes da cena, sejam eles materiais ou imateriais. A decupagem do filme, juntamente com a montagem, dá condições para que os objetos, os corpos e as ações sejam percebidos inclusive em sua insignificância.

**Figura 17** – Planos de *Ela Volta na Quinta*: câmera fixa e longa duração



Fonte: ELA VOLTA, 2014.

Assim, a cena em que mãe e filho dialogam sobre as dificuldades na carreira cinematográfica do rapaz enquanto ele tira a pressão dela, a cena em que a mãe pendura roupas no varal, irmãos que conversam sobre a situação dos pais enquanto assistem a vídeos divertidos no *YouTube*, um casal toma café da manhã, o pai varre o pátio de casa... São exemplos de cenas que mostram, para além do conteúdo das falas, uma dimensão que só é percebida na duração (Figura 17). Um tempo que parece sobrar e que produz na cena uma duração que expressa sentidos pelo excesso.

Assim como em outros curtas do diretor, a dimensão comunicacional (paratextual) do filme também toma de assalto a fruição. A confusão entre o que é ordinário, metalinguístico e biográfico com o diegético, a invenção e a encenação, é fruto das informações extrafílmicas que temos, que de tão peculiares tornam-se importantes atravessamentos. Não é absurdo que cause estranheza um filme em que todos os personagens são interpretados pelos membros de uma mesma família, que cumprem, no filme, seus próprios papéis, de pai, mãe, irmão, namorada. Esta ligação com o fora de campo como aspecto paratextual será problematizada no capítulo seguinte.

#### 6.2.5 *Quintal* (2015)

O curta-metragem *Quintal*, mais recente filme de André Novais, apresenta, de certa forma, uma contiguidade de estilo em relação às suas obras anteriores: tem como cenário a periferia da cidade; como personagens, figuras comuns interpretadas por seus familiares; e, como trama, um fragmento de história recortado da banalidade do cotidiano. A diferença é que as nuances desdramatizadas, desta vez, dividem espaço com uma porção delimitada pelo realismo fantástico.

Norberto e Zezé são um casal na terceira idade que vive em uma casa de um bairro pacato da cidade grande. O terreno abriga um quintal típico das habitações de periferia, lugar de convivência do casal e, ao mesmo, lavanderia e depósito de tralhas e coisas velhas, inutilizadas pelo tempo. Mas, naquele dia, o quintal guardava algumas surpresas.

**Figura 18** – A “fenda mágica” em *Quintal*



Fonte: QUINTAL, 2015.

Era um dia como todo os outros: enquanto Norberto mexia em caixas antigas, Zezé lavava roupas e as estendia no varal. Entre as caixas, o marido achou um DVD descartado por seus filhos, ignorando os comentários da esposa quanto a não se intrometer nas coisas dos meninos. De repente uma ventania atravessa o ambiente. O vento forte, fora do normal, faz o corpo de Zezé se desprender do chão, de modo que ela precisa se segurar na grade da janela para não sair voando. Mas, assim como chega, o vento vai embora, e a rotina segue sua normalidade, a não ser pelo fato de as roupas que a mulher havia recém estendido já estarem secas. Entretanto, esse não foi o único efeito produzido pelo vendaval. Quando Zezé sai de cena, seguimos vendo o quintal em plano geral. Aos poucos, um efeito sonoro meio metalizado invade a cena, e uma espécie de fenda mágica surge no centro da tela (Figura 18). Assim como surge, ela some. A estas alturas Norberto já está na sala, absorto pelas imagens de um filme pornográfico gravado no DVD que acaba de encontrar, enquanto a esposa lê jornal, apoiada na mesa da cozinha.

O elemento sobrenatural faz com que os personagens mergulhem em um mundo paralelo, ao mesmo tempo em que se mantêm arraigados às práticas cotidianas de sempre. Os acontecimentos banais do dia a dia do casal de idosos da periferia não foram rompidos totalmente pela presença daquele portal enigmático no quintal. O filme, assim, parece apontar para a força do comum que não se deixa abalar. O comportamento dos personagens, ainda que afrontado por uma força extra, permanece absorvido pela repetição dos afazeres domésticos. Há evidentemente um estranhamento em algumas

atitudes que o casal começa a tomar no decorrer da trama, mas aquele microcosmos permanece inabalado.

**Figura 19** – Detalhe dos pés inchados de Zezé em *Quintal*



Fonte: QUINTAL, 2015.

Ainda que siga apostando em uma *mise-en-scène* de traços minimalistas, André Novais, desta vez, não economiza tanto na decupagem das cenas, haja visto que a montagem do filme revela um final de 60 planos, distribuídos em 20 minutos. Isso equivale a uma média que triplica à de seu curta anterior, *Pouco mais de Um Mês*, que possui duração similar. Mesmo assim, André segue entusiasta da encenação de planos longos e silenciosos, captados por uma câmera na maioria das vezes rígida (há poucos movimentos de *travelling* e panorâmica em *Quintal*). Novamente, a duração produz um espaço que expressa sentido pelos objetos inchados, que parecem exceder seus limites. Não é um excesso de informação, é um excesso de banalidade, um excesso de comum, ideia apresentada em sua literalidade quando, em plano detalhe, no momento da fantasia, vemos os pés exageradamente inchados de Zezé, apertados na sandália (Figura 19).

O filme abre com uma série de planos gerais com imagens que desenham paisagens da periferia. A primeira é um plano geral típico de localização. O enquadramento está bem aberto, de modo a enxergarmos o morro com casinhas. Esse plano é seguido por outros dois, que evidenciam mais claramente habitações do bairro, de forma específica, seus quintais ou lajes. O curioso é que a maneira com que são registradas promove uma sensação de uma periferia infinita. Há sempre uma casa ao lado. Há sempre um telhado colado no outro. E assim sucessivamente. Como que se cada plano guardasse aquela continuidade em uma imagem que transborda para os lados.

### 6.3 O fora de campo relativo nos filmes de André Novais

Nosso objetivo agora é discutir a relação imanente entre o fora de campo e a *mise-en-scène*, compreendida como dobra e enquanto expressa a partir dos aspectos relativos do fora de campo no cinema. Através da experiência de observação dos filmes de André Novais, traremos alguns exemplos de como as associações metonímicas e os aspectos paratextuais e intertextuais colaboram para este debate. Em cada um desses eixos, como explicitado na descrição de nossa metodologia, traremos situações de diferentes filmes que produzem a dobra. É importante salientar que, para não esbarrarmos em redundâncias, não há obrigatoriedade de discutirmos todos os filmes em cada um dos eixos. A análise é focada nos aspectos relativos do fora de campo, e não na especificidade dos filmes individualmente. Da mesma forma, evitaremos repetir os mesmos exemplos (metonímicos, intertextuais e paratextuais) que se colocam em diferentes filmes, por apresentarem a mesma dinâmica.

#### 6.3.1 A metonímia

A conversa em *off* que envolve todo o filme *Fantasma* evidencia uma figura metonímica importante a ser considerada. O significante voz, que chega ao filme fora de campo e assim permanece, indica metonimicamente a presença do corpo todo dos personagens Gabriel e Maurílio. Eis a encenação como dobra do fora do fora de campo. O corpo dos atores transfere para a voz todo poder do reconhecimento. Produz-se, portanto, uma relação clara de contiguidade entre ambas as partes. A voz reenvia uma presença àquilo que falta.

Entretanto, não é somente a voz no fora de campo que anuncia na imagem uma relação metonímica de som. Durante a conversa, ouvimos alguns barulhos que nos levam a imaginar ações que ocorrem no interior do ambiente em que se encontram os personagens. Logo que a conversa inicia, Gabriel, o dono da casa, oferece uma cadeira para o amigo. Em seguida, os barulhos do objeto sendo arrastado e aberto. Neste instante, intuímos que se trata de uma cadeira de metal de armar. Na sequência, um deles abre um refrigerante e serve em um copo. Ainda que novamente a ação permaneça fora de quadro, os sons são percebidos, em uma alusão às antigas sonoplastias dos programas de rádio, efeito hoje conhecido como *foley*. Há também um telefone que toca insistentemente. A narrativa não apresenta os objetos materializados, mas conseguimos materializá-los. São mais que avisos; são sons que nos remetem aos seus pares de similar significado, cuja

imagem formamos sem que precisemos vislumbrá-la imagetivamente. É novamente na ausência que percebemos os fenômenos.

Da mesma forma, o que percebemos na paisagem é uma esquina que forma um cruzamento de ruas em forma de “t”. Um fragmento de bairro que, na parte inferior do quadro, se deixa ver em uma rua e em parte de um posto de gasolina, e, na parte superior, na silhueta de um morro com luzes. A atmosfera é tomada por uma certa penumbra, e as ruas são um pouco desertas. Trata-se do retrato do bairro periférico de uma grande cidade, percebido através de uma indicação metonímica. Aquele ímpeto *voyeur*, do qual compartilhamos, produz uma espécie de “quebra da quarta parede” às avessas.

Esses três exemplos acima (a voz em *off* dos personagens, os efeitos sonoros e o recorte de imagem do cotidiano do bairro) são indícios da circunscrição de um fora de campo relativo que embala as cenas. Reconhecemos tais marcas pois dizem respeito à recorrência de informações que excedem os limites do quadro. A presença do som que evidencia o que não se vê, ou de parte de uma imagem que denuncia seu entorno inicialmente não visto, são exemplos de fora de campo relativos limitados por um fio grosso, nos termos de Deleuze (2009). Essa concepção de fio retoma a ideia de um limite de quadro, cuja dinâmica busca acrescentar espaço ao espaço, evidenciando aquilo que está ao lado ou à volta. Trata-se de uma operação que designa um sistema fechado, em que conjuntos de imagens se abrem a outros conjuntos, em sucessivas transformações.

Aos seis minutos, o filme dá uma virada, o *turning point*, como diriam os roteiristas. Vínhamos sendo cúmplices do ato *voyeur* de dois amigos que conversam enquanto olham a paisagem pela janela, até que Maurílio, o amigo que visita, percebe que há uma câmera no recinto e que Gabriel filma a paisagem da janela. No instante em que Maurílio descobre uma câmera que, presente entre os dois, grava a rua, nós também percebemos que tudo aquilo que vemos não é apenas um plano cinematográfico qualquer, mas a imagem tal como registrada por uma câmera que faz parte da cena. A partir desse momento, o aparelho se transforma em personagem e, assim como os dois homens, se expressa no fora de campo. Muitos são os indícios que fazem a câmera participar ativamente da cena e que marcam a sua presença. Por quatro vezes a câmera se mexe após longo período estático. A discussão dos amigos a respeito da situação faz com que, mais de uma vez, o aparelho seja rebatido, de maneira que vemos uma imagem que treme. Além disso, há o momento em que Gabriel, dono da câmera, ao revelar o objetivo de registrar a passagem de uma antiga namorada, aciona o comando de *zoom in*, e a imagem,



que antes cobria o posto de gasolina e a esquina, agora se limita a registrar em plano mais fechado apenas uma parte da esquina.

**Figura 20** – O ônibus passa, e a luminância aumenta. Efeito do automatismo do aparelho em *Fantasmás*



Fonte: FANTASMAS, 2010.

Outro aspecto relevante que comprova a “existência” do aparelho diz respeito aos processos de exposição da luz e o foco da lente. Em mais de uma situação, no momento em que um ônibus corta a rua, o automatismo do aparelho faz percebermos na imagem uma súbita superexposição de luz, gerada pela luminosidade externa (Figuras 20), assim como quando, após Gabriel fazer o comando de *zoom in*, o foco se perde rapidamente por alguns segundos (Figura 21), ambos exemplos de interferências na imagem geradas pela operação de uma câmera que joga consigo mesma, mecanicamente.

**Figura 21** – O personagem no comando da câmera faz um zoom, e o foco se perde: mais um exemplo do automatismo do aparelho, personagem fora de campo



Fonte: FANTASMAS, 2010.

A câmera se constitui, então, como mais um corpo fora de campo, cuja ausência se completa metonimicamente a partir de gestos e movimentos. Nesse sentido, a câmera subverte sua condição de mera mediação e se configura como um objeto subjetivado. Todos esses movimentos de câmera, entendidos aqui como gestos técnicos, associam

metonimicamente o aparelho à cena e se estabelecem como manifestação do fora de campo relativo, pois conseguimos identificar concretamente os seus efeitos na imagem.

Esse ponto também é chave para a compreensão das prerrogativas desdramatizantes (pós-dramáticas) do filme. Se o drama opera a partir da mimetização da vida, este filme, partirão emitir gestos que coisificam o aparelho, desmonta qualquer ilusão de representação. Ainda que o diálogo que perpassa a trama não seja suprimido e detenha importância crucial para a narrativa (mesmo que chame a atenção para a exploração do banal e do insignificante), tal elemento é problematizado pela materialidade do aparelho, cuja função se distancia de qualquer neutralidade.

*Domingo*, como já mencionamos, situa toda a sua banda sonora no fora de campo, seja ele inserido em correspondência maior ou menor ao que vemos na imagem. Ruídos, pequenas conversas, os rumores do mar, da cidade e do vento são exemplos de sons que completam o sentido das imagens no fora de campo. Remetidos a elementos concretos presentes no campo da imagem, esses sons se inserem em um plano relativo do fora de campo, como expressão metonímica.

Desta forma, o som não firma compromisso com uma adequação precisa. Obrigatoriamente desconectado da imagem, ele guarda nenhuma importância em relação à sincronia. Qualquer som que em fora de campo complete a imagem, portanto, é um som adaptado, inventado, porém conciliável, dentro da ideia de que toda a associação produz um discurso.

**Figura 22** – Exemplos de metonímias em *Domingo*



Fonte: DOMINGO, 2011.

Além disso, as fotografias que passam em modo *slide* ao longo de todo o filme também guardam aspectos do fora de campo relativo em suas formas. Muitas dessas imagens têm figuras descontínuas pelos limites do quadro: pernas sem tronco, braços cortados, objetos que não se completam e que se prolongam para fora de quadro são exemplos metonímicos que o filme evidencia através dos instantâneos amadores, haja

visto que muitos registros são realizados por meio de *selfies*, o que impossibilita um enquadramento de corpo inteiro do sujeito que se autorretrata (Figura 22).

Já no filme *Pouco Mais de um Mês*, logo na primeira cena, André e Élide despertam e trocam palavras, enquanto, em um plano geral, vemos a escuridão do quarto e o contorno de alguns móveis e corpos. Durante toda a cena é impossível não perceber o som que vem da rua. O barulho de trânsito, de carros passando, de buzinas e até mesmo de algumas vozes ao longe denunciam a presença da cidade no ambiente. Observamos, portanto, uma associação metonímica entre o som e a cidade.

**Figura 23** – Exemplos de fora de campo relativo expresso por metonímias em *Pouco Mais de um Mês*



Fonte: POUCO MAIS, 2013.

Outras formas na cena que identificam conexões com o fora de campo dizem respeito às suas dimensões relativas. Aos nove minutos de filme, há uma sequência na cozinha do apartamento. Os dois bebem água e conversam sobre um vazamento que ocorreu na madrugada e que deixou o chão molhado. André está presente como figura central da cena. De Élide só percebemos a voz e pedaços de seu corpo. Notamos, pois, uma figura metonímica de parte do corpo que indica a sua presença na cena (Figura 23).

O mesmo ocorre na cena da parada de ônibus. Ambos esperam o coletivo para que André vá embora. O ônibus chega. Os dois levantam do banco onde estavam sentados e ficam conversando. A câmera não corrige a sua orientação, de modo que, a partir de então, vemos corpos cortados. O plano dura 20 segundos. Partes do corpo que comunicam a presença do corpo todo (Figura 24).

**Figura 24** – Exemplos de fora de campo relativos expressos por metonímias em *Pouco Mais de um Mês*

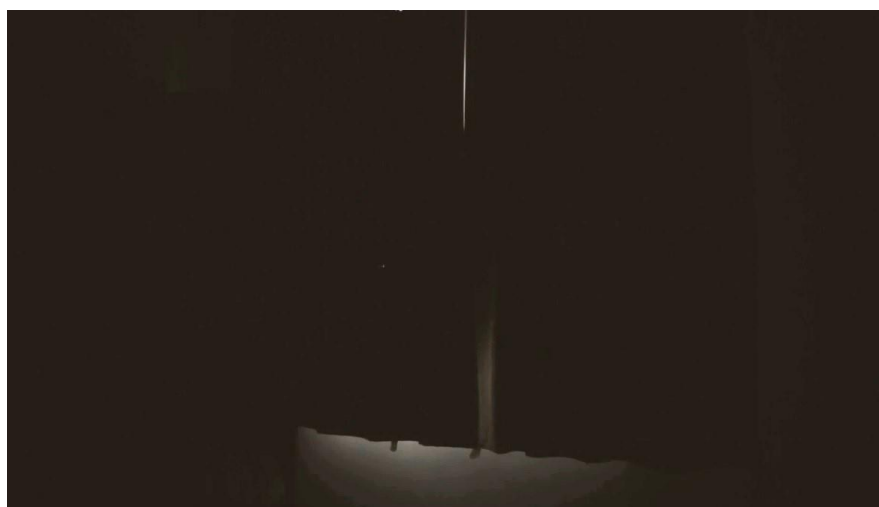


Fonte: POUCO MAIS, 2013.

Na parte final da sequência da parada do ônibus, depois de André desistir de pegar o primeiro coletivo a fim de seguir a conversa com a namorada, o segundo ônibus se aproxima. Os dois levantam novamente, e o veículo encosta na calçada. Em um plano geral, os dois se despedem demoradamente enquanto outras pessoas entram no ônibus. Corta. O plano muda, de modo que vemos agora um enquadramento mais fechado, somente do ônibus, que, ao descortinar a cena, revela a parada vazia. André não está lá. Mas Élide também não está lá. A ausência como recurso metonímico que avisa o espectador que algo estranho aconteceu. Uma indicação de que os dois estão juntos em algum lugar. Um lugar fora de campo, mas presente na cena. Essa sensação é reforçada quando, em seguida, a câmera volta para um plano geral da parada de ônibus vazia, seguido por um plano geral da rua. Nesse instante se inicia um *off* de André conversando com Élide sobre o dia em que se conheceram. O diálogo segue todo em um *off* (fora de campo, pois) que cobre dois planos gerais das ruas do bairro, até que vemos a vista da

janela do quarto de Élide (a mesma imagem que anteriormente André avistara no despertar). É então que o plano muda para a parte interna do quarto, da qual só vemos a janela e alguns detalhes. O *off* dos dois segue por longos segundos até que Élide surge em quadro e fecha a cortina. Ela sai de quadro, e o que vemos é uma janela com cortina fechada que, devido ao vento, balança um pouco e revela reflexos do fora. Lentamente. Até que o fora desaparece por completo (Figura 25). *Black out*. Acaba o *off*. Créditos finais.

**Figura 25** – Último plano de *Pouco Mais de um Mês*



Fonte: POUCO MAIS, 2013.

No filme *Quintal* há um componente metonímico importante que se faz presente na ordem de um som que antecipa um acontecimento. A aparição do “buraco negro”, que engendra no filme contornos fantásticos, é sempre precedida por um mesmo efeito sonoro. Tal procedimento se constitui como um elemento metonímico de som cuja presença imediatamente nos faz perceber a figura estranha, mesmo que ela ainda não esteja em quadro. Trata-se de um recurso que, operado em fora de campo, causa um efeito de suspense, ao preparar a cena para a situação bizarra que surpreende a trama. Um som que substitui a coisa antes de ela aparecer. Há uma sequência em que o casal está cada um em uma peça da casa (Figura 26). Na sala, o marido vê na televisão os filmes pornográficos encontrados na garagem, enquanto a mulher, na cozinha, faz as unhas. O som “da coisa” toma conta dos dois planos. Ambos os personagens fazem menção ao barulho que ouvem, que vem de outro lugar. Um lugar fora de campo, mas que toma a cena e a transforma.

**Figura 26** – Exemplo de metonímia de som em *Quintal*



Fonte: QUINTAL, 2015.

Discutimos, até aqui, algumas associações metonímicas nos filmes de André Novais que remetem a desenquadramentos cujas operações formam com o fora de campo uma relação de prolongamento mais concreto. Analisamos cenas em que observamos algum elemento que, mesmo fora de quadro, se faz presente no campo, como uma parte do corpo cortada, uma voz, um som. Uma parte de dentro do lado de fora. Uma inflexão. Uma dobra.

### 6.3.2 O Paratexto

Identificaremos agora outros elementos da dimensão do fora de campo relativo que atravessam a *mise-en-scène* e cujas configurações dizem respeito aos aspectos paratextuais. No filme *Pouco Mais de um Mês*, há um forte apelo paratextual, constituído por informações extrafílmicas que tomam de assalto a trama de modo a interferir na produção de sentidos operada sobre as cenas. Encontramos em algumas sinopses do filme um primeiro indicador dessa premissa. Tais textos mencionam literalmente que André e Élide são “namorados na ficção e na vida real”, bem como outros materiais comunicacionais<sup>25</sup>, como críticas de jornal, *web* e catálogos de festivais de cinema, cujos conteúdos, em sua maioria, não desprezam a informação de que o diretor atua juntamente com a sua namorada em seu próprio filme, afirmando a coexistência de um universo pessoal com o universo da ficção.

Ainda assim, o filme não se constitui plenamente como uma narrativa autobiográfica, uma vez que o texto versa sobre dramas inventados, que obedecem a um roteiro. Porém, o teor pessoal e a dimensão da realidade assombram a trama, sobretudo por apresentarem como personagens o próprio diretor e sua namorada, que encenam atendendo pelos seus próprios nomes. Tal dinâmica estabelece um jogo constante entre o

<sup>25</sup> Cf. Oliveira (2013), IndieLisboa (2014), UOL (2013) e Savioli (2013).

concreto e o abstrato, resultando na formação de uma camada indiscernível onde distinguir o ordinário do extraordinário se torna uma tarefa nada fácil. Esse jogo é estimulado pela ação comunicativa paratextual.

Nos últimos momentos da história, ao contar como se interessou pela namorada, (o personagem de) André menciona que foi em um festival no Cine Humberto Mauro, tradicional sala de cinema de Belo Horizonte. Entendemos que a mulher trabalhava como assistente de produção do festival. A esta altura do filme, o fora de campo e a *mise-en-scène* já estão tão imbricados em uma relação imanente radical que não seria nenhuma surpresa se a namorada realmente tivesse trabalhado na produção do festival, lugar onde, de fato, os dois teriam se conhecido em um registro pré-fílmico.

*Ela Volta na Quinta* também motivou notícias e críticas sempre acompanhadas por informações que revelavam o elenco familiar e o jogo de indiscernibilidade que pressiona a trama<sup>26</sup>, situação reforçada por se tratar do longa-metragem de estreia do diretor, cujo acesso ao público passa a ser mais possível, já que a obra tem a chance de circular mais amplamente no mercado exibidor. Os veículos discutem o roteiro, a *mise-en-scène*, a trilha sonora, os prêmios, a participação em festivais importantes, mas entre todos esses aspectos há sempre um espaço destinado ao fato de que os atores são seus pais, seu irmão, sua namorada, sua cunhada e, principalmente, o próprio diretor. Através dos instrumentos paratextuais, ficamos sabendo, que além de sua família compor o elenco, é a própria casa onde os pais moram, na cidade de Contagem, que serve de locação ao filme – e que aparecerá também em *Quintal*, curta-metragem posterior ao longa.

Outro componente autobiográfico que o filme convoca diz respeito justamente ao papel de André no filme. Através dos mecanismos comunicacionais paratextuais, já soubemos que o diretor André Novais atua na trama, mas a confusão que essa informação traz para dentro do filme fica maior quando, em uma conversa com a mãe, ele relembra as dificuldades de um cineasta iniciante no Brasil. No diálogo, ele conta para mãe que, participando de um festival, enquanto todos os colegas da classe cinematográfica saíam para comer juntos em um restaurante, ele escapava para traçar um cachorro-quente na esquina, pois não tinha dinheiro suficiente para a janta. Em seguida, a mãe (no filme e fora dele), o incentiva, contando histórias de seu pai (avô de André), que lutou pela sobrevivência sem abrir mão de seu talento. Nesse instante ficamos cientes de que André personagem é também diretor de cinema.

---

<sup>26</sup> Cf. Faustini (2016), Olivares (2016), Arthuso (2014), Café com Filme (2016), Milani (2014), Garrett (2014a) e Hessel (2016).

Se uma pessoa da Finlândia assistir ao filme sem ter lido nada a respeito dele, será tocada pela linguagem naturalista do filme, pelo mergulho no cotidiano de uma típica família brasileira da periferia de uma grande cidade, pelos detalhes insignificantes, pelo prosaico, pelo banal, pela substancialidade do tempo, fruto dos planos longos e de conversas duradouras. Mas se essa mesma pessoa tiver acesso aos materiais de divulgação e crítica do filme, saberá que, além de todos os aspectos que atravessam a fruição, também existem informações relativas à produção do filme que podem fazer diferença na maneira como se encara a obra. Informações sobre quem são as pessoas do elenco, onde são as locações e a quem pertencem etc., especificamente neste filme, ganham pertinência, sobretudo no que diz respeito à indecidibilidade que perpassa a obra.

O cinema de André Novais se ocupa sobremaneira da vida pessoal do diretor, cujo teor é mencionado constantemente através da dimensão comunicativa. Além dos aspectos familiares, as informações que cercam tais ações também reforçam em suas tramas um caráter social que também não deixa de ter um forte apelo biográfico. A presença do negro, da periferia, da cidade que não é capital, de uma família simples, mas com conflitos universais, são tópicos que a imprensa chama atenção ao se reportar aos filmes. Além de perceptível desde o interior dos filmes, essa questão é sempre reforçada pela crítica, como se o entrelaçar entre vida e obra fosse uma das características mais marcantes de Novais.

Ao contrário do que possa parecer, a dimensão paratextual, calcada nas informações das redes comunicacionais que cercam o filme, não confunde o espectador por colocar em seus devidos lugares o que é próprio da *mise-en-scène* e o que constitui o fora de campo, pois já entendemos nesta pesquisa que não há esse fora. Ao convocar o aspecto paratextual, estamos justamente afirmando o caráter imanente da relação *mise-en-scène* e fora de campo, pensado desde a perspectiva da comunicação. Além disso, os conteúdos dos materiais paratextuais potencializam a compreensão do comum que perpassa a obra e que designa, no encontro com o estilo hiper-realista da linguagem, os personagens da recusa. O paratextual se torna, assim, um importante elemento que também se configura como dobra do fora de campo que atinge em cheio a *mise-en-scène*.



### 6.3.3 O Intertextual

Nossa tarefa aqui é buscar elementos que se repetem em diferentes filmes. Trata-se de uma operação de reconhecimento de situações específicas de determinados filmes de André Novais que, de alguma forma, remetam-nos a outras cenas de outros filmes do mesmo diretor. Uma busca, em suma, por alusão na obra de André Novais, cujo conjunto será entendido com um texto único. Mas a obra de Novais é envolvida por um outro texto maior, que podemos inserir em um sistema maior, a saber, o *Novíssimo Cinema Brasileiro*. Da mesma forma, também precisamos identificar o diálogo entre esses dois textos.

**Figura 27** – Mesmo elenco em diferentes filmes (*Ela Volta na Quinta* e *Pouco Mais de um Mês*). Exemplo de relação intertextual entre as obras



Fonte: ELA VOLTA, 2015; POUCO MAIS, 2013.

De forma mais evidente, há um fato que se repete em praticamente todas as obras que trouxemos do diretor mineiro (exceto em *Fantasma*), que é a participação dos mesmos atores, no caso a sua própria família, no elenco. Tomamos conhecimento de tal informação por meio de ações comunicativas extrafílmicas (cujo aspecto paratextual discutimos anteriormente), porém tal prática também é vista como um padrão de produção que está presente em vários de seus filmes. Em *Pouco Mais de um Mês* atuam ele próprio e sua namorada Élide; em *Quintal* atuam seus pais Maria José e Norberto; e, em *Ela Volta na Quinta*, toda a família compartilha a história: além de seus pais, dele próprio e de sua namorada, entram em cena o seu irmão Renato e a sua cunhada Carla. Entretanto, essa informação complementa outra, de ordem intertextual, que é a recorrência dos mesmos atores em diferentes filmes, revelando um diálogo entre os textos. Essa informação é comprovada no interior de cada filme, no reconhecimento dos mesmos rostos, e nos créditos dos filmes, quando nos damos conta de que os mesmos atores vivem personagens similares (Figuras 27 e 28). Essa é uma prática que se repete em todos os seus filmes.

**Figura 28** – Mesmo elenco em diferentes filmes (*Ela Volta na Quinta* e *Quintal*). Exemplo de relação intertextual entre as obras



Fonte: ELA VOLTA, 2015; QUINTAL, 2015.

Até em *Domingo*, um filme em que, como vimos, tem seu sentido complementado pelos efeitos sonoros em fora de campo, há um André presente. O primeiro som que ouvimos no filme, aos 59 segundos, é de um vento e, em seguida, uma voz que diz: “Fala aí, André”. O cumprimento é seguido por mais vento e algum diálogo que não conseguimos compreender, mas, a julgar pelos ruídos, concluímos que André está presente na operação de captação de som. Nesse momento, mesmo que fortuito, André vira um personagem – um personagem que grava o som do próprio filme. A ideia de que o nome André, que ouvimos vinda do fora de campo, seja associado diretamente à imagem de André Novais diretor não é mais importante do que haver em evidência um André como nome e como personagem praticamente em todos os seus filmes.

Em um segundo momento, podemos discutir a questão de que os filmes são atravessados por um viés autobiográfico (e aí também notamos a recorrência). Não há como desprezar a informação de que interessa ao diretor este jogo que se estabelece entre a encenação e o fora de campo, tanto que André repete a fórmula de um filme para outro. Esses diálogos entre os textos são chave para a compreensão de que os filmes não se fecham em si mesmos, de que há uma dobra operante que produz uma condição de imanência entre o fora de campo (aqui visto como os textos que formam outros sistemas, outros filmes, outro movimento cinematográfico) e a *mise-en-scène*.

Também notamos em diferentes filmes a presença de uma decupagem similar. A gravação em plano aberto, câmera fixa e longa duração produz uma proposta de encenação cujo desenho aponta para uma marca do diretor, um estilo moldado por uma *mise-en-scène* que não varia muito de filme para filme. Nesse sentido seus filmes são muito parecidos.

**Figura 29** – Mesma locação (quarto da personagem Élide) em diferentes filmes (*Pouco Mais de um Mês* e *Ela Volta na Quinta*)



Fonte: POUCO MAIS, 2013; ELA VOLTA, 2015.

A presença marcante dos planos gerais com câmera fixa não é uma exclusividade de André Novais enquanto diretor. Obviamente que essa prática se repete ao longo da história do cinema em diferentes épocas e contextos estéticos. Na obra de Novais, porém, essa impressão é reforçada pelo fato de sempre vermos em quadro não apenas os mesmos atores, mas também as mesmas locações. No filme *Ela Volta na Quinta*, André e Élide são namorados e aparecem em diferentes cenas no apartamento em que ela mora, conversando, entre outras coisas, sobre a procura de um apartamento em que morarão juntos. A locação que aparece nas cenas é o mesmo apartamento de Élide do filme *Pouco Mais de um Mês*, só que neste último os personagens estão em início de namoro, enquanto no longa já pensam em morar juntos. São os mesmos atores e, de alguma forma, os mesmos personagens, pois vivem os mesmos papéis na mesma locação (Figura 29). Do mesmo modo, também percebemos que se tratam dos mesmos lugares nas cenas gravadas no quintal e na sala da casa do velho casal tanto no filme *Ela Volta na Quinta* como em *Quintal*.

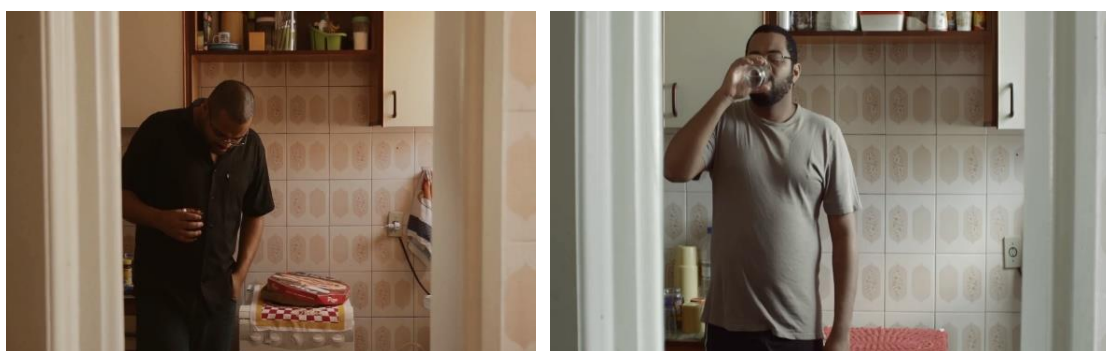
**Figura 30** – Mesma locação (cozinha da casa do casal) em diferentes filmes (*Ela Volta na Quinta* e *Quintal*)



Fonte: ELA VOLTA, 2015; QUINTAL, 2015.

Esse aspecto intertextual ganha contornos mais radicais quando, além de observarmos os mesmos atores e a mesma locação, encontramos no interior da *mise-en-scène* propostas de utilização de planos idênticos, que evidenciam a mesma marcação cênica, no mesmo enquadramento, como nas cenas em que seu Norberto e dona Maria José fazem alguma refeição na cozinha de sua casa no filme *Ela Volta na Quinta*, que se repete no filme *Quintal* (Figura 30), bem como as cenas em que André e Élide estão na cozinha do apartamento dela, que se apresentam de forma similar nos filmes *Pouco Mais de um Mês* e *Ela Volta na Quinta* (Figura 31).

**Figura 31** – Mesma locação (cozinha da casa de Élide), mesmo personagem (André) e mesmo plano em diferentes filmes (*Pouco Mais de um Mês* e *Ela Volta na Quinta*). Relação intertextual radical



Fonte: POUCO MAIS, 2013; ELA VOLTA, 2015.

Entre os aspectos intertextuais da obra de André Novais, existem outros fatores importantes, que dizem respeito à relação com outros filmes do *Novíssimo Cinema Brasileiro*. A questão da repetição dos mesmos atores, com os mesmos nomes, ainda que desempenhando papéis em diferentes contextos, também é uma dinâmica que acontece em filmes de outros diretores do âmbito do *Novíssimo*. No já mencionado *A Cidade Onde Envelheço* (2016), de Marília Rocha, somos apresentados ao personagem Neguinho, que trabalha no mesmo restaurante de Francisca, uma das portuguesas que vivem em Belo Horizonte. Depois de uma noite no estabelecimento, ele dorme na casa de Francisca e conhece Tereza. O fato curioso é que Neguinho é um dos cinco jovens que vivem na periferia de Contagem no documentário *A Vizinhaça do Tigre* (2014), de Afonso Uchôa, também abordado no capítulo 3. Mais uma vez, temos dois personagens de mesmo nome vividos pelo mesmo ator, acontecimento que, como dimensão intertextual, aparece como dobra da *mise-en-scène* que afeta nossa percepção em relação ao filme de Marília Rocha. No instante em que Neguinho surge em cena, repetindo-se como Neguinho, *A Cidade*

onde *Envelheço* se dobra em uma dimensão transfílmica e invoca, paradoxalmente para dentro de quadro, o fantasma do extrafílmico.

A forma com a qual o filme *Domingo* é realizado também pode ser associada intertextualmente com outras produções do *Novíssimo*. A narrativa, permeada por imagens de arquivo, apresenta concepções de linguagem que travam diálogo com filmes como *Pacific* (2009), de Marcelo Pedroso, e o curta-metragem *A Festa e os Cães* (2015), de Leonardo Mouramateus, ambos notáveis por operar com imagens de arquivo. O primeiro possui um laço maior com o filme de Novais, uma vez que é composto por imagens amadoras (vídeos, no caso de *Pacific*, e fotos no caso de *Domingo*) que teoricamente não foram produzidas para o filme, mas que ele toma para si para conceber seu discurso. Em *A Festa e os Cães*, isso não fica totalmente claro, pois, ao que parece, o diretor foi o responsável pelas fotografias que compõem o filme – registros que podem ou não ter sido idealizados pelo roteiro prévio do curta. Mas o que vale aqui é que todos os três mantêm entre si uma relação de semelhança marcada pelo fato de serem filmes de montagem, realizados integralmente na ilha de edição, excluindo de seus processos a parte crucial de captação de imagens no *set* de filmagem. Nos filmes *Domingo* e *A Festa e os Cães*, há um *off* gravado posteriormente e inserido como dimensão relativa do fora de campo, que ajuda a contar a história. Já em *Pacific*, não há gravação posterior de áudio, uma vez que Pedroso utiliza vídeos amadores gravados em um cruzeiro para Fernando de Noronha para dar fio à trama. Essa proposta também é utilizada no filme *Doméstica* (2012), de Gabriel Mascaro, que concebe o filme na ilha de edição, onde reúne e dá sentido a um conjunto de material bruto que, gravado por jovens patrões, retrata o cotidiano de empregadas domésticas.

O tom assombrado pelo realismo fantástico de *Quintal*, que traz a figura do buraco negro que aparece na casa do casal e modifica a rotina de ambos, também aparece em outros filmes recentes brasileiros (Figura 32). No filme *Trabalhar Cansa* (2011), de Juliana Rojas e Marco Dutra, uma mancha negra aparece na parede do mercadinho da família e, na medida que cresce, toma proporções assustadoras, fato que também causa uma série de acontecimentos estranhos com os personagens. O que liga de modo ainda mais contundente esses filmes é que a situação um tanto bizarra que acomete as tramas interfere nas histórias dos personagens sem romper com a banalidade do cotidiano que os atravessa. Mesmo interceptados pelo fantástico, os personagens seguem habitando o universo do comum, ao que tudo indica inabalável.

**Figura 32** – Mancha negra que cresce na parede do mercadinho em *Trabalhar Cansa* e fenda mágica que surge em *Quintal*: realismo fantástico



Fonte: TRABALHAR CANSA, 2011; QUINTAL, 2015.

Trouxemos alguns exemplos de situações que revelam um diálogo intertextual no âmbito da obra de Novais e entre os seus filmes e o *Novíssimo Cinema Brasileiro*. Tais exemplos, que podemos observar concretamente no interior dos filmes, são considerados práticas que impõem uma dobra do fora de campo em relação à *mise-en-scène*. Nos termos das características de encenação que se ligam a um movimento cinematográfico mais amplo, que atende aqui pelo *Novíssimo*, o capítulo sobre *mise-en-scène* antecipa e discute outras particularidades que aproximam esses filmes.

#### **6.4 O fora de campo absoluto nos filmes de André Novais**

Por fim, discutiremos os aspectos absolutos do fora de campo na filmografia de André Novais. Tal debate é estimulado pelas prerrogativas da desconstrução, da recusa,

da duração do todo e das virtualidades que também traçam relações fundamentais com a dobra.

No filme *Fantasma*, tudo parece acontecer no entorno do mesmo enquadramento. As coisas atravessam o quadro. A própria conversa começa abruptamente. Há um entendimento de que àquele plano inicial precede um acontecimento, talvez a chegada de Maurílio à casa de Gabriel. Assim como nas fotografias de Marc Ribou, que analisamos no capítulo 4, este instantâneo remete a um acontecimento posterior e a um anterior. Duas faces de uma mesma duração, que não chegamos a ver concretamente, mas que completamos, de modo a torná-las presente na imagem. O enquadramento, quase sempre fixo em um plano aberto, lembra uma fotografia, mas com a imagem transfigurada pelas figuras que cruzam apressadas seus limites. Se compreendermos essas situações fora de campo enquanto elas remetem a um todo, a uma duração contínua que escapa do tempo e do espaço homogêneo, as inserimos em uma perspectiva absoluta do fora de campo. Há uma dimensão do virtual que pressiona as imagens, fazendo com que tais cenas se reportem a alguma coisa que está para acontecer ou que aconteceu, estando, pois, inseridas em uma duração que responde a um todo contínuo.

Na cena em que a ex-namorada atravessa rapidamente o quadro, deduzimos que há um fora de campo absoluto a incidir sobre as imagens. Quando a personagem some do quadro, a esquina permanece (figuras 59 e 60). A duração do plano por quase 1 minuto mostra a esquina do posto, agora sem o posto, em enquadramento mais fechado. Por longos segundos aquela esquina vira um espaço vazio, uma zona morta, animada apenas por mais um carro que passa e por um pouco de lixo que tapa um bueiro no chão. Há um tempo morto que, em paralelo, faz com que enxerguemos todos os detalhes daquele não-lugar. Novais propõe um desenquadramento que não se limita ao anúncio de uma imagem anormal cortada, alcançando a expressão de um espaço pleno de potências que se abre em relação ao todo contínuo. O fora de campo absoluto se atualiza como uma força que desestabiliza a *mise-en-scène* para além daquilo que parece essencial. Ao atravessar um fio tênue, a cena se dobra para o fora de campo e vice-versa. O fio não mais protege a cena e, que ao invés de estabelecer ligações concretas com outros espaços homogêneos, se lança a uma duração que é pura presença.

**Figura 33** - Fora de campo absoluto em *Fantasma*. A esquina em conexão com a duração do todo



Fonte: FANTASMAS, 2010.

Compreendemos também em *Fantasma*, na esteira das teorias lançadas no capítulo 3, os três personagens como que envolvidos por uma experiência de recusa radical. Isso acontece porque os dois primeiros não têm sua imagem exposta em sua totalidade. Eles são evidenciados unicamente pela voz, o que dificulta o acesso às representações miméticas. Além disso, o que conseguimos captar pela conversa, na maior parte do tempo, direciona nossa percepção para a via do comum. A banalidade do cotidiano daqueles personagens é exposta de forma crua, beirando a insignificância. Todo o diálogo estabelecido responde a uma problemática do comum, apoiada em uma estética hiper-realista minimalista, onde os significantes parecem aflorar de forma bruta na cena.

Mais do que a interpretação dos atores, notamos a performance da própria imagem, que se torna um objeto técnico nada abstrato sob o comando dos personagens. O que pesa sobre as imagens do filme é uma fragilidade completa no que tange à crença naquilo que estamos vendo. Poderíamos estar presenciando cenas de uma câmera amadora, um vídeo de internet, poderíamos estar em cumplicidade com a revelação de imagens captadas por alguma câmera de vigilância que a cidade ostenta ou, quem sabe, poderíamos estar em um filme dentro de um filme. Produz-se, contudo, o prenúncio de uma imagem indecível, que abriga personagens em igual inadequação.

Por fim, não há como ficarmos passivos frente ao que o título *Fantasma* é capaz de expor no interior das discussões aqui travadas. Para a psicanálise, o fantasma é uma dimensão simbólica que cobre o Real. Trata-se de uma figura que, ao mesmo tempo que falta, faz ponte entre o sujeito e os objetos. Seja o fantasma vinculado à expressão de um desejo inconsciente, de um recalque ou de algo mal resolvido, podemos compreendê-lo como uma imagem que paira no ar. Para as teorias psicanalíticas o fantasma também é tratado nos termos de uma dimensão fantasiosa (LAPLANCHE; PONTALIS, 2001),



aquela que assinala as passagens, as relações estreitas entre os desejos inconscientes e a evocação das realidades. O desejo é assim articulado no fantasma. A namorada como um fantasma é vista como manifestação de um desejo que se mistura à realidade. Na última parte do filme, após a aparição de Camila, Maurílio pergunta a Gabriel o que ele fará agora, posto que seu objetivo foi alcançado. Gabriel, sem titubear, responde: “nada, agora eu vou esquecer” (FANTASMAS, 2010). Além de ser uma ode ao fora de campo, esse filme também sustenta a ideia de uma certa inutilidade das imagens (GOMES, 2016). Aquele fragmento de vida que acompanhamos por 11 minutos não se completa em direção a um sentido final, a não ser um sentido amparado pela inutilidade de uma imagem descartada. Um fantasma que antes assombrava agora se materializa, passa rapidamente e se perde na memória. Uma memória absoluta que se abre à dimensão temporal, à quarta dimensão da imagem.

É justamente no jogo com essa memória que o curta-metragem *Domingo* se estabelece. A fotografia é vista como um espaço onde a memória é imanente. É sempre um instante passado que se atualiza quando a vemos, ou um espaço onde diferentes dimensões temporais se tornam coalescentes. No caso do filme, temos acesso ao resultado de um discurso manipulado na montagem, discurso que se diferencia no contato com uma memória maior. Paira sobre este conjunto de imagens uma memória coletiva de domingos perfeitos, território virtual que invade o filme como dobra da *mise-en-scène*.

Tomamos essa memória coletiva como atravessada por um discurso indireto livre. As fotografias são a mais pura tradução desse fenômeno, porque desterritorializadas de sua condição original e apropriadas por um agenciamento que elimina qualquer ideia de enunciação original. A ideia do discurso indireto abole qualquer enunciador primeiro. Há um movimento de fuga de uma origem que obedece a um centro, e, assim, as fotografias se diferenciam delas mesmas.

Assim, aquela foto, que é mera imagem de algum arquivo pessoal, torna-se peça de um discurso articulado, e com isso também aproximamos esse movimento à operação de inversão dos polos segundo o projeto da desconstrução de Derrida. Ora a fotografia responde a uma história particular, ora é parte de um todo em domínio público. Ora ela é documento, ora ficção. Essa alternância de sentidos também desarticula no filme qualquer rigidez na ideia de categoria. Cada fotografia ali abriga um mundo, tem um sentido próprio, e ao mesmo tempo é um plano, enquadramento que responde a uma singular decupagem, configurando-se assim como a parte de dentro do lado de fora.

Além disso, o teor amador das fotos (mesmo que não o sejam, o filme as faz parecer) define um universo do comum que perpassa as situações. Isso acontece tanto em relação às práticas cotidianas de que somos *voyeurs*, às férias alheias, ao casamento de um estranho, por exemplo, quanto na constituição de personagens que estão no centro das imagens. São pessoas comuns, anônimas, com suas vidas banais. Não enxergamos obrigatoriamente uma história por trás daquelas pessoas, pois, mais do que interpretações, cada foto suscita a presença invasiva do ordinário. O ordinário como significante (Figura 34).

**Figura 34** - O ordinário como significante em *Domingo*



Fonte: DOMINGO, 2011.

*Domingo* também estabelece com o fora de campo uma relação imediata pelo fato de que o próprio diretor se mantém fora do *set* de filmagem. Não há *set*. Trata-se de um filme de montagem, de manipulação de arquivos dispersos. O filme se mantém, assim, fora dos processos habituais de produção, e o diretor, fora de sua função primordial que é exercer sua singular *mise-en-scène*. Os personagens são errantes. Eles entram e desaparecem. Sem nome, sem função aparente. Não há uma ordem que os fixe e tampouco alguma temática específica que os classifique. Há apenas uma relação com o todo, com a memória absoluta do fora.

No filme *Pouco Mais de um Mês*, somos apresentados ao comum daquelas vidas, com seus cotidianos singulares, também sob a forma da memória de cada personagem: na cena inicial, além de mencionarem imagens e ruas da cidade, os personagens referem-se às suas respectivas mães, com suas dificuldades de lidar com a tecnologia. Na sequência do café da manhã, os dois comentam sobre uma colega de apartamento de Élide, que não está no momento. Na cena final, os dois relembram o dia em que se conheceram. Em detalhes, André relata passo a passo as estratégias de chegar mais perto da mulher, que acabara de conhecer em um festival de cinema. Esses exemplos dão conta de um movimento que transborda o quadro cinematográfico. Parece que o diretor, através

do roteiro, está impondo a força do fora de campo absoluto na constituição da *mise-en-scène*, a partir do relato de memórias de imagens que não nos são mostradas concretamente.

A cidade é convocada através do diálogo que os atores travam em cena. Na cena seguinte, André levanta da cama e caminha até a janela. Ao olhar a paisagem de fora, ele faz comentários sobre o que vê. Sem que o filme mostre explicitamente, ouvimos o personagem mencionar algo sobre um prédio do outro lado da rua. Ele e Élide trocam informações sobre a paisagem do entorno, sem que, ao menos naquele momento, a câmera evidencie qualquer referência. A cena não mostra, mas o espectador completa a imagem.

Aos cinco minutos de filme, a namorada, fora de campo, chama atenção para uma imagem que se forma refletida no teto. Ela lhe pede que feche a cortina, de modo que consigam perceber que na parede superior do quarto há uma cena em movimento. Através de um movimento de câmera em panorâmica vertical (o único movimento de câmera do filme), vê-se em uma espécie de minitel de cinema que, de forma invertida, mostra-nos imagens da rua, da calçada e dos carros que por ali passam. Algo como uma câmera escura, como relata o protagonista. Já nós, no embalo das teorias já arraigadas, compreendemo-la como uma cena que atualiza de forma surpreendente o mito da caverna de Platão. Trata-se da mesma dinâmica. O casal de namorados está “preso” naquele apartamento, cuja espacialidade também delimita as ansiedades e os desejos tensionados pelos “detalhes insignificantes” do início de uma relação afetiva. Eles parecerem viver sob o abrigo das paredes. Mas aquelas paredes também convocam o fora de campo (Figura 35).

**Figura 35** – O fora de campo convocado pela “câmera escura” em *Pouco Mais de um Mês*



Fonte: POUCO MAIS, 2013.

As imagens de uma cidade fora de campo conseguem penetrar o espaço fílmico sob as frestas das barreiras que constituem o cenário. Na esteira de Badiou (2017), seriam as figuras do semblante expostas na parede, como falsas figuras que simulam o real, mas que, ao mesmo tempo, contêm em si o real, enquanto significante. Uma cena que coloca em jogo as potências do falso, as simulações, as máscaras e os desmascaramentos, mas que, acima de tudo, sublinha o entendimento de que a cidade como fora de campo, cujos movimentos contínuos se insinuam por sobre imagens, traduz-se simbolicamente, através daquela “câmara escura”, na *mise-en-scène*. Os acontecimentos cotidianos ilustrados pelo movimento urbano surpreendem o instante idílico vivido pelo casal. As imagens que vêm de fora penetram o interior do quarto e do quadro cinematográfico como que cansadas de pressionar os limites, e com isso eliminam a linha que os separa, tornando-se dobras.

O descentramento ou desprendimento da origem pode ser pensado também a partir do universo diegético dos filmes de Novais. Em *Pouco Mais de um Mês*, temos dificuldades em encontrar um eixo central temático. O casal de namorados desperta e toma café. As conversas são sobre coisa alguma. Acumulam-se detalhes insignificantes. Seria o filme sobre nada? Talvez esta condição seja o eixo que buscamos. Algumas pistas são dadas, mas o jogo está posto. Um jogo que não liga os sentidos imediatamente aos referentes. A partir da negação é que se extrai o aspecto dramático, os conflitos e as percepções de tempo e espaço. Se há algum centro que articula o drama, ele repousa sobre o banal.

Há uma dimensão do comum que pressiona os personagens. Porém, como desenvolvemos nos capítulos anteriores, trata-se de um comum que se molda não a partir de um viés naturalista, sob a batuta dos infames ou dos desafortunados, mas em um espaço onde as identidades são desterritorializadas. A proposta de encenação de *Pouco Mais de um Mês* avança em direção a um despojamento de elementos formais que atinge uma atmosfera minimalista hiper-realista, condição que é solo seguro para a expressão de personagens da recusa. O comum aliado ao cotidiano minimalista produz personagens que também se formam na instabilidade das ações dramáticas. As qualidades que dão forma aos personagens são moldadas durante o filme e atestam uma dada impureza, arraigada na fragilidade referencial.

Compreendemos que a dimensão pós-dramática tomada pela película, onde as encenações se afastam do triângulo estruturante do drama, calcado na ação, na imitação e na ilusão, torna-se inseparável de um tipo de performance que escapa à representação.

Tal dinâmica produz personagens não adequados às perspectivas miméticas, cujas formalizações não são tomadas em sua carga representativa, mas marcadas pela imposição de uma presença. Uma presença ditada por um estilo de decupagem cujo desenho favorece o encontro com os objetos, com a substancialidade do tempo, com a dimensão significativa.

O mesmo pode ser dito sobre *Ela Volta na Quinta*, que, apesar de apresentar um conflito central, operado sob a crise conjugal do velho casal, dilui as formas com as quais o drama se articula. Há uma predominância de detalhes insignificantes. Os diálogos e as situações são permeados por ações que circundam o eixo central, tateiam-no e demoram a enfrentá-lo. A questão crucial é sempre encoberta por elementos que tendem a esvaziá-la. Os longos silêncios, os diálogos dispersos, a predominância de planos duradouros com câmera fixa são camadas que produzem um excesso, uma dada nebulosidade capaz de desconstruir qualquer evidência de se chegar a um ápice.

Esse excesso também produz uma camada adicional em *Quintal*, através da situação fantástica à qual os personagens são submetidos. O apelo fantástico que permeia a obra dá a ver uma simbologia interessante no que diz respeito à percepção de um fora de campo absoluto que subsiste. O tal buraco negro que se forma no quintal da casa, além de causar estranhos acontecimentos na vida dos personagens, também se constitui como um portal para outra dimensão, o que uma cena chega a evidenciar concretamente: o personagem do marido está assistindo aos filmes pornográficos na sala quando é interceptado por um ruído estranho. Ele vai até o quintal, espia e vê a fenda mágica a vibrar como um holograma a poucos metros de onde ele está. Como que magnetizado, ele caminha em direção à fenda e mergulha naquele corpo estranho até desaparecer junto com ele (Figura 36). Resta o quintal.

**Figura 36** – O personagem penetra a dobra e some em *Quintal*



Fonte: QUINTAL, 2015.

O filme segue como se nada tivesse acontecido, e algumas sequências depois o personagem reaparece normalmente para seguir a sua rotina. O que lhe aconteceu naquele pequeno intervalo em que experimentou um outro espaço e um outro tempo nunca saberemos. Há, portanto, uma leitura possível em relação aos nossos propósitos na pesquisa. O filme evidencia uma outra dimensão. Aquela fenda em formato de vagina permite uma inflexão. É quase como uma dobra concreta, passível de ser manipulada, explícita na imagem. A presença material daquela dobra simboliza as dimensões temporais e espirituais que circunscrevem aquele cinema.

Por fim, observamos na obra do diretor mineiro uma constante quebra nos parâmetros da representação. Seus filmes expressam uma indecidibilidade proveniente dos movimentos de inversão dos polos identitários. Os dispositivos que Novais elege para embalar cada *mise-en-scène* operam na alternância de sentidos que não chegam a se completar. Ora experimentamos uma confusão entre o documento e a diegese; como em *Domingo*, ora somos atravessados por uma dimensão pessoal que se vê inseparável da encenação, como em *Fantasma*, *Pouco Mais de um Mês*, ou *Ela Volta na Quinta*; ora nos surpreendemos com uma abordagem realista e banal que sucumbe ao fantástico, como em *Quintal*. Percebemos, contudo, que essas dinâmicas são tributárias de uma relação que as tramas mantêm com o fora de campo. Isso acontece quando a *mise-en-scène* é tocada, como vimos, pela memória absoluta, pelo discurso indireto, pelo viés do comum, pelo hiper-realismo e pela recusa. Tais relação se dão como dobra.

## 7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta tese teve como norte o desejo de problematizar a relação entre o fora de campo e a *mise-en-scène* nos filmes de André Novais. Nosso intuito foi atualizar uma discussão sobre essas duas instâncias, sob a perspectiva da dobra. Não compreendemos o fora de campo e a *mise-en-scène* pelo viés dicotômico. Acreditamos na sua indissociabilidade, o que não significa investir na diluição da diferença. Tratamos, pois, de duas naturezas distintas que, operadas como dobra, complexificam a produção de sentidos cinematográfica. Trata-se de um jogo que, além de produzir a instabilidade referencial, coloca o fora de campo e a *mise-en-scène* em uma relação imanente. Não há separação, nem tampouco limites claros, linhas que ordenem em espaços distintos aquilo que é de fora e aquilo que recebe o de fora.

Sendo assim, o fora de campo, visto como dobra da *mise-en-scène*, não se configura como um espaço representado. Inscritos em uma relação imanente, o fora de campo não está para a *mise-en-scène* a partir de um princípio de causalidade. A dobra imanente é, portanto, peça que desconstrói a força do referente e chave que coloca o cinema em uma zona indiscernível, não formada pelo ziguezague entre o solo das oposições do dentro ou do fora, da parte e do todo. Os filmes de André Novais, inseridos no contexto do *Novíssimo Cinema Brasileiro*, colocaram-nos no cerne desta problemática.

Ao estabelecer como parâmetro o conceito de desenquadramento (DELEUZE, 2009), trabalhamos com a ideia de uma imagem desocupada do próprio centro e que, desta forma, a partir da *mise-en-scène*, produz diferentes facetas de um fora de campo. Deleuze atinge os desenquadramentos ao pensar o fora de campo segundo dois aspectos, um relativo, o outro absoluto. Trata-se de um modo de caracterizar aquilo que está presente no campo cinematográfico sem que necessariamente esteja presente no quadro. Empreendemos, portanto, uma investigação na cinematografia de André Novais com o intuito de verificar, a partir das categorias de Deleuze, como o fora de campo se apresenta implicado à *mise-en-scène*.

Desta forma, partimos para o estudo de caso. Nosso desafio neste momento foi o de estabelecer critérios formais para a análise. O fora de campo relativo, aquele mais subjugado à concretude da imagem, foi associado às figuras metonímicas e aos aspectos intertextuais e paratextuais; enquanto o fora de campo absoluto, que se abre a uma relação imanente com o todo, foi discutido à luz da desconstrução e das desnaturalizações. Os

filmes de André Novais nos remetem a uma discussão operada por ambas as instâncias e, assim, produzimos uma discussão sobre os sentidos que o espaço fílmico, povoado por um fora de campo imanente, produz na cena.

As metonímias se apresentaram como exemplos de desenquadramentos que deslocam parte da imagem ou do som para fora do quadro, sem excluí-los do campo. Entre as nossas figuras metodológicas, essas associações se afirmaram como o caso mais explícito da dobra entre fora de campo e a *mise-en-scène*: uma voz, um som, uma parte do corpo que, fora de quadro, estabelece uma relação imediata com a encenação. A dobra é clara, materializada na superfície da imagem em uma relação de contiguidade.

Os aspectos paratextuais nos auxiliaram nas delimitações a respeito das relações entre o cinema e a comunicação. Vimos que os discursos tomados pela mídia e pela crítica, em uma dimensão extrafílmica, injetam sentido ao material filmado. Neste caso, mais do que nunca, vale a premissa de que a estética do cinema é enredada ao tecido social de forma intrínseca (BAZIN, 2016). O paratexto circunscreve a ação comunicativa, cujo movimento introduz no âmbito da encenação informações que atravessam as formas de ver. A dimensão comunicativa como paratexto assegura a ideia de que o filme também produz foras de campo que retornam em um agenciamento mútuo. A comunicação está para o cinema, neste caso, assim como o fora de campo está para a *mise-en-scène*.

O intertextual representa o diálogo entre os textos das diferentes obras de Novais e das obras com um contexto maior do *Novíssimo Cinema Brasileiro*. Observamos que esse aspecto também age como dobra de um fora de campo na *mise-en-scène*, na medida em que introduz, em diferentes filmes, encenações marcadas por semelhanças. Esses diálogos se dão sob aspectos narrativos – por exemplo, através das ações e das relações que os personagens travam entre si – e pictóricos, no que diz respeito à utilização de mesmos enquadramentos, bem como na proposição de planos que se repetem em diferentes filmes. Na perspectiva da intertextualidade, há uma imensidão de textos pré-fílmicos, e alguns rastros são tomados pelos filmes concretamente através da dobra.

Outro fator intertextual importante que podemos destacar nesta conclusão refere-se, justamente, a um diálogo dos filmes de Novais com outros filmes do *Novíssimo Cinema Brasileiro*. Destacamos alguns no decorrer da tese, uns alinhados às discussões sobre *mise-en-scène*, e outros a uma relação mais atrelada às concepções de um fora de campo absoluto. Verificamos na obra de Novais a concepção de uma estratégia narrativa que gira em torno de experiências com a banalidade do cotidiano, com o comum. Essas táticas produzem desdramatizações e personagens da recusa, amalgamados a um universo



hiper-realista. A utilização de não-atores e uma tática de encenação que prioriza a improvisação e a desestabilização de um eixo dramático central são exemplos de dispositivos recorrentes no contexto do *Novíssimo Cinema Brasileiro*, cujas bases produzem determinados modos de existência da *mise-en-scène*. A desdramatização como encenação, por este viés, não é um dispositivo: é produzida por ele. Neste ponto, aproximamos os filmes de Novais de um contexto maior, o do *Novíssimo*.

A dimensão absoluta do fora de campo trouxe para a tese um pensamento sobre as indecidibilidades, expostas pelo viés da desconstrução. Se operamos todo o tempo com a quebra dos referentes, deixamos os signos (imagens) livres. Uma imagem descentrada, desenquadrada no sentido da não conexão, é uma imagem que não tem comprometimento com uma origem, não se reporta a um centro. Seu compromisso é com o discurso indireto, com um todo infinito e vibrante, com uma memória absoluta, com um princípio imanente. Neste momento, há uma quebra na ideia de uma linha rígida que separa os polos. Não existe linha, só existem dobras.

Essa ideia foi corroborada quando percebemos, nos filmes, a duração na experiência dos tempos mortos (que são também produções), no reflexo de um personagem que recusa a ação mimética, na expressão de uma imagem que, mesmo enquadrada, é desterritorializada na experiência de uma tentativa de fuga constante das representações. Essa dimensão temporal dilatada produz o primeiro nível do realismo cinematográfico (COMOLLI, 2008). Se o realismo no cinema nasce do tempo comum experimentado entre quem filma e quem é filmado, como afirma Comolli (2008), podemos considerar que o *Novíssimo Cinema Brasileiro* opera no interior dessa dinâmica, a partir de uma *mise-en-scène* que afirma a duração como potência.

Em relação aos aspectos manifestos pela *mise-en-scène* do *Novíssimo* (que também cerca nossos objetivos), observamos uma série de relações com uma concepção moderna de cinema, notavelmente uma *mise-en-scène* que adere ao plano de longa duração na captação dos tempos mortos operados sob uma encenação que não esconde sua relação com o tempo. Mas, mesmo no interior desta concepção, que se faz a partir de tintas modernas, respingadas pelas vanguardas, a relação do *Novíssimo Cinema Brasileiro* com a banalidade do cotidiano não se dá por meio da urgência naturalista de uma câmera na mão, que treme. Esse aspecto formal não é delimitado pela evocação do gesto documental em busca de uma pureza, mas por uma decupagem bem marcada, cujos contornos assumem uma *mise-en-scène* não formalizada na invisibilidade.

Na busca por um confronto direto com a duração, tais imagens expressam-se à espera de acontecimentos. Daí a comparação entre o *Novíssimo* e o *Direto*, na perspectiva da captação de uma cena que se deixa acontecer. Porém, a mosca na parede não se mostra tão discreta e propõe uma encenação, fato que desmonta os preceitos do movimento americano dos anos 1950 até quebrar sua aura em direção a uma proposta de *mise-en-scène* mais invasiva, cuja ação provoca acontecimentos. Assim, percebemos uma aproximação da vida ordinária com procedimentos que reforçam sua dramaticidade e que também modulam a cena. Nessa direção, percebemos um real não como referente, mas como produção. Se o real é o todo, o infinito fora de campo, inscrito nas formalizações (BADIOU, 2017), como referente ele é, ao mesmo tempo, construto. Neste sentido somos mais Metz (2006) do que Bazin (1991). Nossa leitura é mais ligada ao real como aparência de um acontecimento do que como um objeto a ser buscado. Não um realismo ontológico, mas uma dobra. Um risco. Um impasse, aquele que é constantemente adiado, mas que acontece.

Verificamos, portanto, nos filmes de *Novíssimo Cinema Brasileiro*, a presença de um real produzido como fantasma. Um fantasma que abriga um desejo. Ou seja, na esteira das teorias psicanalíticas (LAPLANCHE; PONTALIS, 2001), compreendemos o real como um desejo articulado pela fantasia. Chegamos ao real a partir dos mesmos elementos que compõem a fantasia, dos mesmos mecanismos de enunciação (OMAR, 2011). Trata-se, portanto, de um procedimento de linguagem, de uma ação discursiva, e não de uma operação transcendente reforçada pelos cânones referenciais.

Na compreensão de um viés documental não atrelado a uma forma de verdade, mas mobilizadora de instâncias fabulatórias, chegamos à proposição de um efeito de real, tal como entendido por Bathes (1972). Encontramos, nos filmes de Novais ligados a uma estética recorrente no *Novíssimo*, uma imagem tomada por detalhes insignificantes, em que a percepção se faz por excesso. A presença dessas minúcias supérfluas, que tomam de assalto a cena por um determinado dispositivo e por uma estratégia de *mise-en-scène* (acima expostos), não é compatível com as representações mais deterministas. Há um excesso, uma sobra, traduzida em um ambiente hiper-real, que produz mais nebulosidades que certezas.

É justamente na experiência de uma encenação desdramatizada – aquela que rompe com o fundamento de um eixo dramático e se expressa por meio de um ambiente hiper-real minimalista – e na produção de um personagem da recusa (LOPES, 2012) – aquele que, próximo do falsário (DELEUZE, 2013), se faz por inadequação às identidades

—que reconhecemos a dobra de um fora de campo absoluto. A ideia da dobra, portanto, coloca-nos em outro paradigma, o paradigma da imanência e da indiscernibilidade. A imanência como o lugar onde tudo se passa, terreno do múltiplo. O fora de campo, portanto, não foi visto nesta pesquisa como uma entidade que ameaça a trama, como uma parte fora de lugar, delimitada por um espaço externo. Ele é a própria trama e nela está enredado em uma relação de natureza imanente.

A separação entre o fora de campo e a *mise-en-scène* é improdutiva. Se separado do cinema, o mundo vira ilusão, visto da janela. Mesmo (ou principalmente) nos *Lumière*, essa oposição já era uma falácia. Por isso acreditamos na relevância deste trabalho. Atualizamos uma relação que sempre esteve ali. O fora de campo sempre esteve atrelado à *mise-en-scène*, mas permeado por uma reflexão que respeitava a dualidade. Aqui, a partir dos filmes de André Novais, dentro do contexto do *Novíssimo Cinema Brasileiro*, o intuito foi o de desmontar e desnaturalizar um pensamento que trabalha por oposições, e com isso introduzi-lo em um movimento constante de inversão dos polos. Por esta perspectiva, o fora de campo se insere na encenação, a verdade é submetida à fabulação, e o real não se manifesta no documental, mas à sombra de um fantasma.

Por fim, ao refletirmos sobre as formas com as quais se faz um determinado contexto cinematográfico, acabamos por compreender algumas direções que abarcam o pensamento na contemporaneidade. Neste sentido, somos capazes de arriscar uma comparação entre as prerrogativas estéticas e políticas do *Novíssimo Cinema Brasileiro* com uma espécie de comunidade do qualquer, que se forma no contemporâneo. Ao nos debruçarmos sobre um terreno cinematográfico cujas bases dessacralizam os gêneros e investem em operações de caráter inapreensível, percebemos, na esteira de Agamben (2013), uma comunidade que não é mediada por nenhuma condição de pertencimento. Desestabilizar as ferramentas de poder que constituem a ética e a política do nosso tempo, produzindo efeitos moldados pela multiplicidade, é tarefa dessa comunidade que vem. Uma comunidade que nunca acaba de chegar, que resiste ao coletivo e ao indivíduo, e que afirma enfaticamente a vida comum. Como bancar esta discussão não limitada a algum contexto cinematográfico e artístico, mas em relação à invenção de um Brasil pós-golpe de 2016, que ensaia aproximações com um Estado de exceção, se constitui como tarefa para um próximo trabalho.

## BIBLIOGRAFIA

A CIDADE onde envelheço. Direção: Marília Rocha. Belo Horizonte: Figa Filmes, 2016. 1 Filme (98 min), sonoro, color.

A VIZINHANÇA DO TIGRE. Direção: Affonso Uchoa. Belo Horizonte: Katasia Filmes, 2014. 1 filme (94 min), sonoro, color.

ADORNO, Theodor. **Notas de Literatura I**. São Paulo: Editora 34, 2003.

AGAMBEN, Giorgio. **A comunidade que vem**. São Paulo: Autêntica, 2013.

\_\_\_\_\_. **O Que é o Contemporâneo? E Outros Ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.

\_\_\_\_\_. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2010.

AGUIAR, Alexander. **O cinema de André Novais Oliveira**. Kinograma, 6 de junho de 2016. Disponível em: <http://kinograma.org/2016/06/06/o-cinema-de-andre-novais-oliveira/>. Acesso: 4 de fevereiro de 2018.

ARISTÓTELES. **Aristóteles**. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

ARTHUSO, Raul. **Com autoria, com afeto**. Revista Cinética. 29 de setembro de 2014. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/home/ela-volta-na-quinta-de-andre-novais-brasil-2014/>. Acesso: 4 de fevereiro de 2018.

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

\_\_\_\_\_. **A Estética do Filme**. Campinas: Papyrus, 2011a.

\_\_\_\_\_. **A Imagem**. Campinas: Papyrus, 2008.

\_\_\_\_\_. **O Olho Interminável**. São Paulo: Cosacnaify, 2011b.

BADIOU, Alain. **Em Busca do Real Perdido**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

BAZIN, André. **O Cinema: ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

\_\_\_\_\_. **O Realismo Impossível**. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BARTHES, Roland; GENETTE, Gárad; KRISTEVA, Júlia; TODOROV, Tzvetan; BREMOND, Claude. **Literatura e Semiologia**. Petropolis: Vozes, 1972.

BALÁZS, Béla. A Face do Homem. In: XAVIER, Ismail. **A Experiência do Cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 2008.

BRASIL, André. **Formas de Vida na Imagem: da indeterminação à inconstância**. Revista da Famecos, Porto Alegre, n. 17, pp. 190-198, dez. 2010.

BENTES, Ivana. Terra de Fome e Sonho: o paraíso material de Glauber Rocha. In: **Ressonâncias do Brasil**. Santillana del Mar: Fundación Santillana, 2002, pp. 90-109. Disponível em <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bentes-ivana-glauber-rocha.pdf>. Acesso em 26 de fevereiro de 2016.

BORDWELL, David. **Figuras Traçadas na Luz**. Campinas: Papyrus, 2008.

BRAIT, Beth. **A Personagem**. São Paulo: Átila, 1985.

BRANCO SAI PRETO FICA. Direção Adirley Queiroz. 2014. 35 min, color.

Disponível em:

<https://www.netflix.com/watch/80103378?trackId=13752289&tctx=0%2C0%2C1837fa6c57edf03a2b60f1711b341be0797f2d90%3A9fb46e07ce2ba72617cedd3ef60d541727f603b3>. Acesso: 10 de dezembro de 2017.

BLIKSTEIN, Izidoro. **Kaspar Hauser ou Fabricação da Realidade**. São Paulo: Coltrix, 1995.

CAFÉ COM FILME. **Ela Volta na Quinta** - Trailer oficial e sinopse. 2016. Disponível em: <http://www.cafecomfilme.com.br/filmes/ela-volta-na-quinta>. Acesso: 4 de fevereiro de 2018.

CARVALHO, Sérgio de. A superação do drama (Teoria do Drama Moderno, de Peter Szondi), 26 de agosto de 2011. **Dialética da Cena**: Escritos de Trabalho de Sérgio Carvalho, 2011. Disponível em: <http://www.sergiodecarvalho.com.br/?p=1339>. Acesso: 9 de fevereiro de 2018.

CHATMAN, Seymour. **Story and Discourse**. New York: Cornell University Press, 1978.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder**. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Humanitas, 2008.

\_\_\_\_\_. **O Desvio pelo Direto**. Cahiers du Cinéma, n.211, 1969. Disponível em: <http://docslide.com.br/documents/6comolli-desvio-direto.html>. Acesso: 5 de janeiro de 2017.

CORPO ELÉTRICO. Direção Marcelo Caetano. São Paulo. Africa Filmes, 2017. 1 Filme (95 min), sonoro, color.

DA COSTA, Luiz Cláudio. Título. In: PARENTE, André. **Cinema/Deleuze**. Campinas: Papyrus, 2013.

DELEUZE, Gilles. **A lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

\_\_\_\_\_. **A Dobra: Leibniz e o Barroco**. Campinas: Papyrus, 2012.

\_\_\_\_\_. **A Ilha Deserta**. São Paulo: Iluminuras, 2008.

\_\_\_\_\_. **A Imagem Movimento**. Lisboa: Assírio a Alvin, 2009.

\_\_\_\_\_. **A Imagem Tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2013.

\_\_\_\_\_. **Cine II**: Los signos del movimiento y el tempo. Buenos Aires: Cactus, 2011.

\_\_\_\_\_. **Conversações**. São Paulo: Editora 34, 2006.

\_\_\_\_\_. **Diferença e Repetição**. Lisboa: Relógio D'Água, 2000.

\_\_\_\_\_. **Dois Regimes de Loucos**. São Paulo: Editora 34, 2016.

\_\_\_\_\_. **Foucault**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

\_\_\_\_\_. "Imanência: uma vida..." In: **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 27, n. 2, pp. 10-18, jul./dez. 2002.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil Platôs Vol.2**. São Paulo: Editora 34, 2011.  
DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil Platôs Vol.3**. São Paulo: Editora 34, 1999.

DERRIDA, Jacques. **A Escritura e a Diferença**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

DINIZ, Felipe. **O Jogo de Cena de Eduardo Coutinho**: entre a estrutura e o acontecimento. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Informação). UFRGS, Porto Alegre, 2012.

DOMINGO. Direção: André Novais. 2011. 11 min, color. Disponível em: <https://vimeo.com/44907191>. Acesso: 22 de agosto de 2017.

EISENSTEIN, Sergei. **A Forma do Filme**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

ELA VOLTA na quinta. Direção: André Novais. 2015. 97 min, color. Disponível em: <https://vimeo.com/106492270>. Acesso: 18 de outubro de 2016.

ESPINOSA, Baruch de. **Ética**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

FANTASMAS. Direção: André Novais. 2010. 11 min, color. Disponível em: <https://vimeo.com/33656296>. Acesso: 12 de maio de 2017.

FAUSTINI, Marcus. **'Ela volta na quinta'**. O Globo, 2º de agosto de 2016. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/ela-volta-na-quinta-19830534>. Acesso: 4 de fevereiro de 2018.

FELDMAN, Fábio. **Entrevista com André Novais**. Multiplot!, 5 de maio de 2015. Disponível em: <http://multiplotcinema.com.br/2015/05/entrevista-com-andre-novais/>. Acesso: 4 de fevereiro de 2018.

FELDMAN, Ilana. **A indeterminação sob suspeita no cinema brasileiro contemporâneo**: os distintos casos de Filmefobia e Pan-cinema permanente. Revista Galáxia, São Paulo, n. 20, pp. 121-133, dez. 2010.

FERNANDES, Sílvia. Teatros Pós-Dramáticos. In: GUINSBURG, J; FERNANDES, Silvia (orgs.). **O Pós-Dramático**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

FILME B. **André Novais Oliveira**. Quem é quem no cinema. s.d. Disponível em: <http://www.filmeb.com.br/quem-e-quem/diretor-produtor-roteirista/andre-novais-oliveira>. Acesso: 4 de fevereiro de 2018.

FOUCAULT, Michel. **Ditos e Escritos III Estética**: literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.  
\_\_\_\_\_. A Vida dos homens infames. **In Estratégias, poder-saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

G1. **André Novais**. Pop & Arte, Catálogo de Vídeos, 22 de novembro de 2017. Disponível em: <http://g1.globo.com/pop-arte/videos/t/todos-os-videos/v/andre-novais/6306177/>. Acesso: 4 de fevereiro de 2018.

GARRETT, Adriano. Ela Volta na Quinta, de André Novais Oliveira. CineFestivais, 23 de setembro de 2014 (2014a). Disponível em: <http://cinefestivais.com.br/criticas/ela-volta-na-quinta-de-andre-novais-oliveira/>. Acesso: 4 de fevereiro de 2018.

\_\_\_\_\_. **Conheça a carreira do diretor André Novais Oliveira**. CineFestivais, 28 de novembro de 2014 (2014b). Disponível em: <http://cinefestivais.com.br/curtas-festivais-conheca-a-carreira-do-diretor-andre-novais-oliveira/>. Acesso: 4 de fevereiro de 2018.

GOMES, Paulo Emílio; CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Decio. **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

GOMES, Juliano. **Samba sobre o infinito**. Revista Cinética. Setembro 2016. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/home/ela-volta-na-quinta-de-andre-novais-oliveira-brasil-2015/>. Acesso: 13 de fevereiro de 2018.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Cartografias do desejo**. Petrópolis: Vozes, 1999.

GUIMARÃES, Victor. **O Desvio pela Ficção: Contaminações no Cinema Brasileiro Contemporâneo**. Revista Devires, Belo Horizonte, n. 10, pp. 58-77, dez. 2013.

GUINSBURG, J; FERNANDES, Silvia (orgs.). **O Pós-Dramático**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

HESSEL, Marcelo. **Uma busca dividida em família**. Omelete, 23 de fevereiro de 2016. Disponível em: <https://omelete.com.br/filmes/critica/ela-volta-na-quinta-critica/>. Acesso: 4 de fevereiro de 2018.

IKEDA, Marcelo. **O “novíssimo cinema brasileiro”. Sinais de uma renovação**. Cinémas d’Amérique latine, n. 20, 2012. Disponível em: <<http://cinelatino.revues.org/597>>. Acesso: 16 de fevereiro de 2018.

INDIELISBOA. **Pouco Mais de Um Mês**. 2014. Disponível em: <http://indielisboa.com/movies/pouco-mais-de-um-m-s/>. Acesso: 4 de fevereiro de 2018.

JUNIOR, Luis Carlos. **A Mise en Scene no Cinema: do Clássico ao Cinema de Fluxo**. Campinas: Papyrus, 2013.

LAPLANCHE, Jean. PONTALIS, Jean-Bertrand Lefebvre. **Vocabulário da Psicanálise**: Laplanche e Pontalis. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LOPES, Denilson. **No Coração do Mundo**. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.

MACHADO, Roberto. **Deleuze, a arte e a filosofia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

MARGULIES, Ivone. **Nada Acontece: o Cotidiano Hiper-realista de Chantal Akerman**. São Paulo: Edusp, 2015.

METZ, Christian. **A Significação no Cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

MIGLIORIN, Cezar. O Dispositivo como estratégia narrativa. In: **Digitagrama –**

**Revista. Acadêmica de Cinema**, Rio de Janeiro, v. 3, jan./jun. 2005. Disponível em: <http://www.estacio.br/graduacao/cinema/digitagrama/numero3/cmigliorin.asp>. Acesso: 13 de fevereiro de 2018.

\_\_\_\_\_. **Por um cinema pós-industrial**: notas para um debate. Revista Cinética. 2011. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/cinemaposindustrial.htm>> . Acesso: 30 de novembro de 2016.

MILANI, Robledo. **Ela Volta na Quinta**. Papo de Cinema, 24 de setembro de 2014. Disponível em: <https://www.papodecinema.com.br/filmes/ela-volta-na-quinta/>. Acesso: 4 de fevereiro de 2018.

O CÉU sobre os ombros. Direção: Sérgio Borges. Belo Horizonte: TEIA: Primo Filmes: Figa Filmes, 2010. 1 filme (71 min), sonoro, color.

O OLMO E A GAIVOTA. Direção: Petra Costa e Lea Glob. Rio de Janeiro: O som e a Fúria, 2015. 1 filme (80 min), sonoro, color.

OLIVARES, Diego. **‘Ela Volta na Quinta’ retrata família da periferia que poderia ser a sua**. Carta Capital, 25 de fevereiro de 2016. Disponível em: <http://telatela.cartacapital.com.br/ela-volta-na-quinta-retrata-familia-da-periferia-que-poderia-ser-a-sua/>. Acesso: 4 de fevereiro de 2018.

OLIVEIRA, Daiane. **Curta mineiro ‘Pouco Mais de um Mês’, de André Novais, é outro brasileiro no Festival de Cannes**. Estadão, Radar Cultural, 23 de abril de 2013. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/blogs/radar-cultural/curta-mineiro-pouco-mais-de-um-mes-de-andre-novais-e-outro-brasileiro-no-festival-de-cannes/>. Acesso: 4 de fevereiro de 2018.

OLIVEIRA, Maria Carolina. **Novíssimo Cinema Brasileiro**: práticas, representações e circuitos de independência. Tese (Doutorado em Sociologia). UFSP, São Paulo, 2014.

OMAR, Arthur. **O Antidocumentário Provisoriamente**. In COHN, Sergio (org). Cinema Ensaios Fundamentais. Rio de Janeiro: Azougue, 2011.

PARENTE, André. **Cinema de Vanguarda e Cinema dispositivo**. In: COHN, Sergio (org). Cinema Ensaios Fundamentais. Rio de Janeiro: Azougue, 2011.  
\_\_\_\_\_. PARENTE, André. **Cinema/Deleuze**. Campinas: Papyrus, 2013.

POMORSKA, Krystyna. **Formalismo e Futurismo**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

POUCO MAIS de um Mês. Direção: André Novais. 2013. 23 min, color. Disponível em: <https://vimeo.com/76268855>. Acesso: 6 de junho de 2017.

QUINTAL. Direção: André Novais. 2015. 20 min, color. Disponível em: <https://vimeo.com/128073755>. Acesso: 13 de novembro de 2017.

RANCIÈRE, Jacques. **A Fábula Cinematográfica**. Campinas: Papyrus, 2013.

RIFLE. Direção: Davi Pretto. Porto Alegre. Tokyo Filmes, 2016. 1 Filme (88 min), sonoro, color.



ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Alhambra, 1981.

ROLNIK, Suely. Uma Insólita Viagem à Subjetividade. Fronteiras com a Ética e a Cultura. In: LINS, Daniel (Org.). *Cultura e Subjetividade: saberes nômades*. Campinas: Papyrus, 1997.

SANTOS, Lygia. **Entrevista - André Novais Oliveira**. CinePlayers, 1º de junho de 2016. Disponível em: <http://www.cineplayers.com/artigo/entrevista--andre-novais-oliveira-/225>. Acesso: 4 de janeiro de 2018.

SAVIOLI, Guilherme Maggi Savioli. **Fuga de Casablanca**. Kinoforum, Blog da oficina de Crítica Cinematográfica do Festival Internacional de Curtas Metragens de São Paulo, 26 de agosto de 2013. Disponível em: <http://kinoforum.org.br/criticacurta/fuga-de-casablanca/>. Acesso: 4 de fevereiro de 2018.

SEGOLIN, Fernando. **Personagem e Anti-Personagem**. São Paulo: Cortez e Moraes, 1978.

STAM, Robert. **Introdução à Teoria do Cinema**. Campinas: Papyrus, 2003.

SZONDI, Peter. **Teoria do Drama Moderno (1880-1950)**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o Tempo**. São Paulo: Martins Editora, 2010.

TRABALHAR CANSA. Direção Marco Dutra e Juliana Rojas. São Paulo. Dezenove Som e Imagem, 2011. 1 Filme (100 min), sonoro, color.

UOL. **Curta brasileiro "Pouco Mais de Um Mês" está na Quinzena dos Realizadores de Cannes**. Cinema UOL, 23 de abril de 2013. Disponível em: <https://cinema.uol.com.br/noticias/redacao/2013/04/23/curta-brasileiro-pouco-mais-de-um-mes-esta-na-quinzena-dos-realizadores-de-cannes.htm>

VASCONCELLOS, Jorge. **Deleuze e o Cinema**. Rio de Janeiro: Ciência Moderna, 2006.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo e Cinema Marginal**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

ZIZEK, Slavoj. **Lacrimae Rerum**. São Paulo: Boitempo, 2009.

ZIZEK, Slavoj; DALY, Glyn. **Arriscar o Impossível: Conversas com Zizek**. São Paulo: Martis Fontes, 2006.