UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS

Centro de Artes

Curso de Cinema e Audiovisual

Trabalho de Conclusão de Curso

A *mise en scène* e o estilo de James Gray no cinema hollywoodiano contemporâneo: uma análise da encenação em *Amantes*

THIAGO RODRIGUES SILVEIRA

Trabalho de Conclusão de Curso realizado como requisito para a obtenção do título de bacharel em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal de Pelotas, com orientação da Profa. Dra. Ivonete Pinto.

Pelotas, novembro de 2014

Sumário

1. Introdução 3

2. Referencial teórico e metodologia 4

3. A evolução do conceito de *mise en scène* 6

3.1 Os jovens turcos e a *Cahiers du Cinéma* 8

3.2 Rivette, Rohmer e Mourlet 10

3.3 David Bordwell: a noção de estilo, o paradigma do problema/solução e a continuidade intensificada 12

4. O cinema de James Gray 14

4.1 A perspectiva de Jean Douchet: um cineasta clássico, portanto moderno 15

4.2 *Amantes* 16

4.3 Análise da cena do terraço 19

4.3.1 A movimentação de câmera 20

4.3.2 A duração do plano 20

4.3.3 A composição e a iluminação 21

4.3.4 A movimentação dos personagens 22

4.3.5 O comportamento dos olhares 22

5. Conclusão 24

6. Referências bibliográficas 25

A *mise en scène* e o estilo de James Gray no cinema hollywoodiano contemporâneo: uma análise da encenação em *Amantes*

Resumo
O presente artigo busca, através do filme *Amantes* (2008), contribuir para a investigação de questões relativas à *mise en scène* e ao estilo cinematográfico. Em um primeiro momento realiza-se uma revisão teórica acerca da origem e evolução do conceito de *mise en scène* e estilo cinematográfico com base nos trabalhos de Oliveira Jr. (2010), Aumont (2008) e Bordwell (2013). A seguir, partindo da análise de uma cena do filme *Amantes*, questiona-se acerca da maneira com que o cinema de James Gray relaciona-se com as práticas estilísticas em voga no cinema hollywoodiano contemporâneo.

Palavras-chave: estilo cinematográfico; *mise en scène*; encenação; James Gray.

Abstract
This article seeks, through the film *Two Lovers* (2008), to contribute to the research of issues concerning the mise en scène and the film style. At first will be made a theoretical review of the origin and evolution of the concept of mise en scène and film style, based on the work of Oliveira Jr. (2010), Aumont (2008) and Bordwell (2013). Hereafter, having as base a scene from the movie *Two Lovers*, this work will try to establish how the cinema of James Gray is related with the stylistic practices that are usually used in contemporary Hollywood cinema.

Key words: film style; mise en scène; cinematic staging; James Gray.

1. Introdução

O conceito de *mise en scène* é polivalente[1]. O termo pode se referir à encenação, como também à decupagem e a todo o universo fílmico. O *metteur en scène*, por exemplo, seria o responsável por organizar a ação no palco, respondendo por funções tão distintas quanto a interpretação, a iluminação e o figurino. Assim, esse trabalho busca contribuir para o conhecimento sobre a *mise en scène*, esclarecendo alguns tópicos sobre o tema. Ainda, analisa-se o filme *Amantes* (Two Lovers, 2008) a partir de um recorte da noção de *mise en scène*, questionando-se acerca do lugar do estilo do diretor James Gray na Hollywood contemporânea.

A *mise en scène,* assim como a encenação, insere-se em um vasto campo teórico de análise de estilo, uma área pouca explorada nos estudos brasileiros sobre cinema. O estilo do filme é a textura tangível do mesmo, ou seja, "a superfície perceptual com a qual nos deparamos ao escutar e olhar: é a porta de entrada para penetrarmos e nos movermos na

[1] Em virtude da palavra *mise en scène* tratar-se de um termo sem tradução para outras línguas, a grafia utilizada durante o trabalho será a mesma da sua língua oficial, o francês: sem o uso do hífen. O itálico é adotado por se tratar de um estrangeirismo. Citações de outros autores que se utilizem de hífen e não adotem o itálico serão mantidas integralmente.

trama, no tema, no sentimento – e tudo mais que é importante para nós" (BORDWELL, 2009, p. 58).

James Gray faz parte de uma geração de jovens diretores surgidos na década de 90, e pode-se dizer que seus filmes questionam e problematizam a localização do estilo e da *mise en scène* no cinema hollywoodiano contemporâneo[2]. Seus três primeiros longas aproximam-se e buscam retrabalhar o gênero policial, sendo eles *Pequena Odessa* (Little Odessa, 1994), *Caminho Sem Volta* (The Yards, 2000) e *Os Donos da Noite* (We Own the Night, 2007), tendo realizado ainda o drama *Amantes* (Two Lovers, 2008), que é objeto de estudo aqui, e o melodrama épico *Era uma Vez em Nova York* (The Immigrant, 2013). Dessa maneira, através de uma análise do trabalho do diretor, pretende-se vislumbrar de uma maneira abrangente o tema do estilo e da *mise en scène,* assim como traçar uma relação entre padrões de encenação tradicionais até os moldes em voga no cinema hollywoodiano contemporâneo.

A escolha de *Amantes* enquanto objeto vem de sua representatividade na filmografia de James Gray. O mesmo une elementos presentes em todos os seus filmes, como a relação familiar, com personagens deslocados desse âmbito, seus conturbados dilemas morais e problemáticos relacionamentos amorosos, podendo ser dito que o filme até mesmo amplifica os debates sobre essas questões, não estando dependente de certas regras dos filmes policiais como os outros filmes de Gray. Assim, o trabalho debruça-se sobre a seguinte questão: **de que maneira o estilo e a encenação do cinema de James Gray relacionam-se com os padrões estilísticos vigentes no cinema hollywoodiano contemporâneo, imerso nas práticas da continuidade intensificada, como definida por Bordwell (2006, 2009), observando o filme *Amantes*?**

2. Referencial teórico e metodologia

Em um primeiro momento do trabalho será realizada uma revisão bibliográfica acerca do surgimento do conceito de *mise en scène* até seu gradual desuso, apresentando alguns dos textos que serviram de base para a solidificação do mesmo e trazendo os debates mais pertinentes desse mesmo período; textos que ainda vêm ao propósito desse trabalho por trazerem à tona as discussões acerca de um cinema clássico em oposição a um cinema dito

[2] Luiz Carlos Oliveira Jr. chama a atenção para essa interrogação acerca de um lugar enigmático da *mise en scène* na Hollywood atual em sua crítica do filme *Os Donos da* Noite (We Own the Night, 2007) (Contracampo – revista de cinema, edição 89, setembro/outubro de 2007).

moderno. Para isso, será utilizada a pesquisa de Luiz Carlos Oliveira Jr. (2011), onde é traçada uma revisão teórica aprofundada sobre o termo *mise* en scène dentro do panorama da crítica francesa dos anos 1950, em especial na revista *Cahiers du Cinéma*. Será utilizado ainda o trabalho de Jacques Aumont (2008) para o auxílio do debate sobre o tema, e o de Antoine de Baecque (2010), especialmente para as questões relativas aos intensos debates da crítica francesa acerca da *mise en scène* e do cinema de autor.

A seguir serão analisadas as importantes contribuições trazidas pelo teórico David Bordwell acerca do estudo de estilo, assim como a historiografia estilística no cinema, com enfoque especial para as questões da encenação em profundidade e da *mise en scène*. Bordwell define o estilo como "a textura das imagens e dos sons do filme, o resultado de escolhas feitas pelo(s) cineasta(s) em circunstâncias históricas específicas" (2013, p. 17), o que envolve elementos de domínios amplos como a *mise em scène*, o enquadramento, o foco e outros aspectos da cinematografia, da edição e do som[3]. Podemos discutir o estilo de um único filme, mas também é possível falarmos de um estilo individual (o estilo de Clint Eastwood, de John Carpenter ou de Michael Mann) e um estilo grupal (o estilo de fazer filmes da Montagem Soviética ou dos estúdios de Hollwood na década de 30), podendo o mesmo referir-se ainda a propriedades narrativas ou temas preferidos.

> Assim poderíamos incluir como parte do estilo de Hitchcock a sua propensão para tratar os diálogos com suspense ou uma persistência do tema da duplicação. Contudo, características recorrentes de encenação, filmagem, cortes e som continuarão a ser uma parte essencial de qualquer estilo individual ou grupal. (BORDWELL, idem, p. 17).

Posteriormente será feita uma breve explanação sobre o cinema do diretor James Gray, apontando alguns dos principais elementos de seu estilo, que será retomada durante a análise da encenação de uma das cenas de *Amantes.* Para a análise dessa cena, a noção de encenação no presente artigo será devedora do conceito de *mise en scène*. Faz-se um recorte da noção de *mise en scène*, utilizando-a em um sentido próximo ao de encenação, buscando analisar a significação presente no movimento dos corpos e na sua relação espacial com o ambiente, assim como a sua relação com o enquadramento e com outras noções inseridas no próprio plano, como a sua duração.

[3] Bordwell (2009) define quatro funções principais do estilo: denotar o campo de ações e circunstâncias ficcionais ou não ficcionais (descrever os cenários e personagens, narrar suas motivações e apresentar os diálogos e o movimento), mostrar qualidades expressivas (representar estados emocionais, tais como grandiosidade, vitalidade ou ameaça), produzir significados mais abstratos e conceituais (sugerir significados mais gerais, tais como os aviões "copulando" no início de *Dr. Fantástico* [Dr. Strangelove, 1964], de Stanley Kubrick) e ainda operar por si mesmo (essa pode ser considerada como uma função decorativa em momentos pontuais, na qual o prazer visual pode superar o valor comunicativo do conteúdo, como quando "um movimento de grua tece arabescos em volta de uma ação secundária" [idem, p. 60]).

Além disso, traz-se como referência metodológica o padrão utilizado por David Bordwell (2009), no qual se estuda a encenação por sua lógica experimental (o desenho da denotação e da expressão momento a momento), embora aqui, devido ao recorte realizado, também se analisem os aspectos temático-simbólicos advindos da encenação. Essa estratégia destaca cenas particulares, observando como um andamento dramático pode se desenvolver pictoricamente, e embora não contemple a estrutura geral do filme, podem demonstrar como determinada sequência ecoa ou altera sequências anteriores ou posteriores (idem, p. 306). Assim, será eleita uma cena significativa para os fins das questão proposta, justificando sua relevância, apresentando um esqueleto da decupagem da mesma, para assim analisar e considerar as seguintes categorias do que será denominado como *mise en scène*:

- a movimentação de câmera;
-a duração do plano;
- a composição e a iluminação;
- a movimentação dos personagens;
- o comportamento dos olhares.

3. A evolução do conceito de *mise en scène*

Para Luiz Oliveira Jr. (2010) uma definição possível, ainda que insuficiente de *mise en scène,* seria a de "levar alguma coisa para a cena para mostrá-la" (p. 12). Para Aumont (2008), a *mise en scène* está em toda parte, na vida urbana, na televisão, nas marchas políticas, nada podendo se imaginar sem encenação. O termo, especialmente na França, deu origem aos principais embates teóricos realizados entre as décadas de 1950 e 1960 sobre o cinema. Para podermos buscar uma definição possível de *mise en scéne*, será preciso explicar brevemente o contexto do surgimento da mesma no teatro e, especialmente, adentrar em alguns desses debates.

No começo do século XVIII, o teatro ainda era calcado nas regras da tragédia clássica, sendo caracterizado por uma constante busca de uma universalização, na qual a palavra e o texto deveriam se sobressair sobre os outros elementos da peça (os cenários eram padronizados e constantemente reutilizados, assim como o acervo existente de roupas). Independente de determinadas qualidades cênicas, o princípio norteador era o de que a dramaturgia deveria predominar sobre os outros elementos. Segundo Oliveira Jr. (idem)

Diderot vem nesse contexto em defesa de um teatro com mais ilusão realista, mais calcado na ação e com mais particularidades cenográficas em relação à trama, afirmando que a cena deveria se impor por sua qualidade de presença, deixando ao alcance dos sentidos o mundo imaginário da peça.

Como ressalta Aumont (2008), a partir das necessidades desse novo teatro, na qual cada peça necessitaria de uma abordagem e uma resolução de problemas cênicos, cenográficos e técnicos próprios, as técnicas se tornam mais complexas e as convenções do teatro clássico, que automatizavam a encenação, vão entrando em gradual desuso – a busca ideal do classicismo por um universalismo vai cedendo espaço ao foco individual do romantismo, cujo ideal reside em uma vida trágica e cotidiana – sendo necessário o surgimento de um intermediário responsável por essa passagem do texto à cena; surge, então, a figura do *metteur en scène*, aquele que irá coordenar a peça e buscar uma unidade para a mesma, acrescentando-lhe sua interpretação.

Todavia, se no teatro o ponto de vista do espectador é *a priori* fixo e imutável (embora os olhos possam percorrem determinados elementos da peça), no cinema a relação entre o olhar e a encenação se dará de maneira diferente. A encenação sempre se reportará ao quadro, que, por sua vez, está inserido em um contexto fílmico maior que se relaciona com a decupagem e o encadeamento de planos[4]. Ou seja, ao consideramos o que está sendo enquadrado, também estamos levando em conta o espaço cênico de que dispõe o ator para movimentar-se. O enquadramento condicionaria então, como afirma Aumont (idem), a própria encenação, clarificando-a e tornando-a definitiva.

Sendo a relação entre encenação e enquadramento/quadro e plano a principal especificidade do conceito de *mise en scène* aplicada ao cinema em detrimento do teatro, residirá na mesma relação um novo modelo de realização cênica, havendo no cinema a possibilidade de variar o ponto de vista dentro da cena sobre corpos e objetos.

> A câmera e sua mobilidade ampliam os recursos expressivos, potencializando a dramaticidade dos fatos e dos gestos. O potencial de efeito de cada movimento, de cada olhar, de cada palpitação do corpo, que no teatro precisava do excesso e da mímica para se amplificar, tem a seu serviço, no cinema, o quadro – e o plano, em sentido mais vasto (que leva em conta duração, movimento, foco, reconfiguração permanente do quadro etc). (OLIVEIRA JR., op. cit. p. 17)

[4] Eisenstein (2002) restringe o conceito de *mise en scène* à marcação da cena, somando a ela as expressões *mise en cadre e mise en shot*, sendo a primeira a encenação propriamente dita dentro do quadro e a segunda a montagem, ou seja, a sequência da combinação dos planos.

Nesse período[5], cineastas como David W. Griffith, mesmo que devedores da noção de encenação teatral[6], assimilariam esse paradigma e desenvolveriam elementos que viriam a caracterizar a linguagem cinematográfica básica, como a montagem paralela, na qual dois elementos distintos convergem para um mesmo fim, e a montagem analítica, caracterizada justamente por uma variação espacial dentro de um mesmo plano, onde o diretor utiliza-se de uma variação entre enquadramentos mais abertos e mais aproximados com o intuito de ressaltar gestos ou mesmo objetos cenográficos pormenores que não poderiam ser percebidos de outra maneira.

3.1 Os jovens turcos e a *Cahiers du Cinéma*

O período mais fecundo para o debate acerca da *mise en scène* se deu na França, na década de 1950, com a famosa geração de "jovens turcos", críticos que acreditavam que os diretores americanos, oprimidos pelas exigências dos produtores e do mercado, só podiam deixar sua marca autoral através da *mise en scène*, da maneira como filmavam e articulavam seus personagens dentro do universo fílmico. Para esses jovens, a Hollywood daquele período era como uma capital renascentista (como Florença durante o *Quattrocento*), repleta de artesãos que transmitiam seus segredos de geração em geração. Para esse fim, eles começaram a analisar as obras de determinados diretores, como Alfred Hitchcock e Howard Hawks, e definir características comuns a elas. Dentre essas, a mais significante era a própria *mise en scène*, o modo como esses diretores construíam um mundo através da maneira como filmavam seus personagens e paisagens. A escolha de Hitchcock e Hawks naquele período choca a "*intelligentsia*" da época, que acreditava em um cinema de qualidade francesa, ignorando possíveis valores artísticos de uma indústria como Hollywood. Esses críticos vêm em defesa de um cinema americano e desses cineastas, defendendo a tese de que os mesmos são verdadeiros artistas e *metteurs en scène*, sendo ainda superiores a grande maioria dos diretores europeus.

---

[5] Pode-se encontrar referências à expressão *mise en scène* até mesmo em George Mèlies, em escrito datado de 1907: "A mise en scène é preparada de antemão, assim como os movimentos de figuração e o posicionamento do pessoal. É um trabalho absolutamente análogo à preparação de uma peça de teatro; com a diferença de que o autor deve saber por si mesmo tudo combinar no papel, e ser, por conseguinte, autor, metteur en scène, desenhista e freqüentemente ator, se ele quiser obter um todo que se sustente." (OLIVEIRA JR., idem, p. 11)

[6] Para Aumont (2008), o teatro desempenha um papel de modelo no âmbito cinematográfico ao que diz respeito à encenação frontal, à centralização, à sobreposição em profundidade e ao desempenho do ator, sendo que, a partir dos cineastas de uma segunda geração (aqueles que haviam crescido com o cinema mudo), de John Ford a Ingmar Bergman, "a encenação conjuga exemplarmente a memória da teatralidade primitiva com a consciência da liberdade do ponto de vista, do ângulo e da distância" (p. 44).

> No que concerne a mise en scène, a "política dos autores" inventada pela ala jovem da redação dos Cahiers du Cinéma possuía uma interessante premissa, hoje bastante conhecida, segundo a qual era justamente em Hollywood, sob a pressão de grandes produtores e no seio de um conjunto de regras técnicas e profissionais, que a assinatura de um autor podia provar que seu lugar de inscrição era mesmo a mise en scène. Não raro privado da escrita do roteiro e/ou impedido de exercer qualquer controle sobre a montagem, ao diretor hollywoodiano só restava concentrar sua expressão artística individual naquele conjunto de fatores – incluindo iluminação, performances dos atores, gestual, enquadramento, decupagem, angulação etc – que ele podia controlar durante a filmagem, no ato da encenação. Em suma, restava-lhe a mise en scène. (OLIVEIRA JR., idem, p. 25)

Ao elegerem Hitchcock enquanto modelo, os "jovens turcos" questionam a oposição conteúdo *versus* forma, a noção de grandes e pequenos temas como de boas e más mensagens. Para Baecque (2010), eles defendem uma ideia de cinema radicalmente nova: é através da *mise en scène* que o pensamento de um autor assume forma, pensamento esse que constitui a beleza absoluta de um filme, sendo aquilo que o crítico deve ver e amar. O que caracteriza então um grande filme seria a verdade em sua *mise en scène*.

Para os jovens turcos, a montagem também se reporta à *mise en scène*. Segundo Bordwell (2013), os hitchcock-hawkasianos[7] veem na *découpage*[8] invisível, da montagem analítica e do campo/contracampo, não fórmulas estereotipadas, mas recursos expressivos utilizados para a obtenção de um efeito máximo, ilustrados perfeitamente pelo cinema de Hawks. Eles iram elogiar os diretores americanos por terem compreendido que o que deve ditar os cortes é a interação entre os atores e o desenvolvimento narrativo.

Esses críticos enxergam nesses cineastas uma maneira de ver o mundo, uma postura em relação a ele, através principalmente da maneira como articulam a *mise en scène* em seus filmes. A *mise en scène*, assim, não é apenas uma questão estética, mas moral. Será essa a afirmação de Godard alguns anos depois, invertendo o axioma proposto por Luc Moullet, ao escrever que o *travelling* é uma questão de moral[9]. Eles irão escrever textos sobre cineastas como Orson Welles - em posição de destaque na "política de autores", afinal, o "golpe de

---

[7] Bordwell traz à tona o texto "*Défense et Illustration du découpage classique*" (*Cahiers du Cinéma,* nº 15, de setembro de 1952), de Jean-Luc Godard, na qual o último argumenta que o corte é o meio mais eficaz para transmitir certos estados psicológicos e emocionais, como hesitações e trocas de olhares.

[8] O termo *découpage* (decupagem) abrigaria dois significados: o primeiro, que seria a decomposição em planos ou um roteiro de filmagem que precede à gravação, e o outro que seria também o tipo de montagem que disseca a cena, decompondo a ação em planos breves. Ao contrário da noção de *montage* (montagem), que reuniria fragmentos heterogêneos, a *découpage* decompõe um todo espacial em vistas mais próximas. Essencialmente a dissecação griffitiana do espaço. A essa noção de *découpage* será atrelada a ideia de um cinema clássico, o qual prega a transparência através do uso da montagem analítica, dos movimentos de câmera fluidos e do campo/contracampo.

[9] Enquanto que, para Moullet, "a moral é uma questão de *travelling*", uma vez que não são o tema ou o discurso do filme que importam, e sim sua *mise en scène*, para Godard cada gesto do cinema está associado a um "querer dizer" moral, "o olhar sobre o cinema que carrega essa moral" (BAECQUE, 2010, p. 236).

estado wellesiano"[10] advindo de seu *Cidadão Kane* (Citizen Kane, 1941) havia plantado as sementes para que o cinema de autor pudesse ser exercido plenamente em Hollywood – John Ford, William Wyler, George Cukor, Nicholas Ray, Elia Kazan e Otto Preminger.

3.2 Rivette, Rohmer e Mourlet

Realiza-se aqui, devido ao amplo escopo teórico, um pequeno recorte de alguns dos principais textos dos jovens turcos nesse período. Foca-se, a exemplo do trabalho de Oliveira Jr. (2011), nos seguintes autores: Jacques Rivette, Eric Rohmer e Michel Mourlet.

O primeiro a trazer a expressão *mise en scène* para a redação dos *Cahiers,* segundo Godard, foi Rivette. Em "*Génie de Howard Hawks"*[11], um de seus primeiros artigos para a revista, ele buscar definir um traço hawkasiano. Para Rivette, o mesmo encontra-se na maneira com que Hawks articula sua *mise en scène*, na maneira como ele busca retratar, através dos corpos de seus personagens, e suas ações e interações, a ação do tempo e do mundo sobre os mesmos. Em suma, na sensação física da imagem. Segundo o crítico, Hawks imprime na película um "sentimento severo de existência" (1953, p. 23 apud OLIVEIRA JR., idem), nos dando a sentir o peso do mundo. Hawks estaria, através disso, emprestando uma consciência clássica a uma sensibilidade moderna.

Outro artigo importante para esse período é "*Lettre sur Rossellini*"[12], no qual Rivette relaciona a modernidade no cinema a obra de Roberto Rossellini, onde existiria uma apreensão do mundo mais imediata e menos autoconsciente. A *mise en scène* de Rossellini seria objetiva, não apresentando "psicologia", e sua busca pela captura do instante, conforme fosse se aproximando mais de uma "matéria miraculosamente viva, capturada intacta em sua origem" (1955, p. 20 apud OLIVEIRA JR., idem), estaria chegando mais perto de um "desenho perfeito", que começaria nessas imagens e se revelaria no intelecto humano, por Deus, através desse encontro. Dessa maneira, a matéria seria uma via de acesso à alma das coisas. Aumont (2007 apud OLIVEIRA JR., idem) vê nesse artigo de Rivette uma colocação radical do cinema de Rossellini enquanto a modernidade em si e nascida de si mesma (não progredindo de um período clássico anterior ou significando um novo ciclo dentro de uma tradição de rupturas).

---

[10] Expressão trazida por Luiz Oliveira Jr. (2010).
[11] *Cahiers du Cinéma,* nº 23, maio de 1953.
[12] *Cahiers du Cinéma* nº 46, abril de 1955.

Já uma das mais importantes contribuições de Rohmer para as discussões da época será o aprofundamento de uma relação classicista com o cinema. Para ele, a sabedoria do classicismo consiste em artistas que não buscam fazer nada mais do que lhes permite sua matéria prima, sendo os períodos clássicos caracterizados pelos momentos nos quais a beleza segundo a arte e beleza segundo a natureza se confundem (como o classicismo grego da tragédia e da Itália do Renascimento). O cinema, assim, teria desfeito um erro histórico da crença de que o valor da arte residiria na intervenção humana, buscando provar que o grande mérito do artista pode consistir na busca por uma beleza presente no mundo, a qual o mesmo não precisaria inventar. Ou seja, através de um respeito ao mundo e a natureza seria possível encontrar a graça e a beleza. O respeito à matéria implica em um respeito pela instância criadora, e a *mise en scène* seria, portanto, um "gesto de humildade diante do mistério da criação" (OLIVEIRA JR., idem, p. 30). Dessa maneira, para o crítico, a verdadeira modernidade do cinema seria o classicismo e sua inerente noção de beleza eterna.[13]

Michel Mourlet, dentro dessas questões, escreve um dos mais radicais artigos sobre *mise en scène* como guia norteadora no cinema: "*Sur um Art Ignoré*"[14]. Devido a sua vasta abrangência, iremos analisar apenas alguns tópicos importantes para esse trabalho. Nesse artigo, Mourlet reafirma que em virtude da capacidade do cinema para captar a realidade enquanto tal, é preciso que a mesma seja a matéria prima dos cineastas. Para ele, porém, o cineasta não pode se resumir a buscar essa realidade, é preciso que, não descartando sua fenomenalidade do olhar e sua intuição, ordene-a. Tem de se buscar um equilibro entre a emoção e a lógica para poder atingir a beleza, reconciliando-se com ela. O cinema precisaria atender ao seu chamado criador, o de representar uma realidade em contato com os desejos do homem, a qual "toda deformação da realidade com fins de expressão, condição das artes tradicionais, pelo fato de que ela chega ao espectador de cinema através da objetividade da câmera, se revela como mentira" (MOURLET apud OLIVEIRA JR., idem, p. 38). Isto é, como Mourlet acredita que o cinema está em um processo linear de evolução em busca de uma forma de exprimir a beleza e os desejos do homem, ele vê apenas deformações e trucagens no expressionismo alemão e em cineastas como Welles, Eisenstein e Hitchcock.

---

[13] Cabe ressaltar que para Rohmer a *mise en scène* é apenas uma das dimensões da beleza. Ele acredita que um outro tipo de beleza pode ser encontrada em um cineasta como Hitchcock, definida como uma arte "de sondar o interior das almas e exprimir, pelo visível, o indizível dos sentimentos" (OLIVEIRA JR., idem, p. 33). No artigo "*Le goût de la beauté*" (*Cahiers du Cinéma,* nº 121, julho de 1961) ele ainda afirma que: "A Beleza – ou belezas – é um conceito preferível ao da mise en scène, também aqui preconizado, mas que não quero, porém, denunciar. A primeira noção inclui a segunda, a qual, por sua vez, possui também uma acepção técnica" (ROHMER, 1961, apud OLIVEIRA JR., idem, p. 34).

[14] *Cahiers du Cinéma* nº 98, agosto de 1959.

> O único belo é o verdadeiro, só se pode amar o verdadeiro. […] Descobrimos a grande regra: só deve existir na tela aquilo que pode existir no mundo dos homens; quero dizer, sem temer de novo os mal-entendidos, no mundo de todos os dias. […] Falei de alma, excessivamente, de nudez, de beleza, de verdade. É que, para mim, essas palavras são praticamente sinônimas. Pode-se partir do corpo, ou chegar nele; desde que se vá tão longe, chega-se à verdade, e para mim, a verdade do homem é bela. (MOURLET apud OLIVEIRA JR., idem, p. 37)

Embora próximo de Rohmer na concepção classicista de arte, o que diferencia significativamente Mourlet será a defesa de uma ideia de um absoluto da *mise en scène*, intrínseco a um herói tipicamente romântico. Ao contrário de Rivette e Rohmer[15], Mourlet acredita que o homem deve ser o deus da *mise en scène*, ele deve se orientar segundo sua vontade, sendo que é através dele que o espaço deve ser coordenado. A *mise en scène* não deve ser um movimento rumo ao criador ou a algo que presida o mundo dos corpos, mas sim subordinada ao homem, ao herói mourletiano, e o cineasta deve elaborar sua decupagem da maneira mais transparente possível para lhe permitir essa liberdade.

3.3 David Bordwell: a noção de estilo, o paradigma do problema/solução e a continuidade intensificada

Ao analisar correntes conceituais que buscam definir um processo histórico evolutivo do cinema através do estilo, Bordwell nota incongruências dentro das mesmas[16]. Para ele, "não há nenhuma razão para crer que a mudança estilística obedeça a quaisquer leis de grande escala. Um estilo pode ir do complexo ou da complexidade para a simplicidade" (idem, p. 64). Em virtude disso, Bordwell insere-se em um programa Revisionista calcado em um paradigma de problema/solução, que busca trabalhar através da identificação e análise dos problemas e das soluções concretas encontradas por cineastas em períodos históricos diferentes (com enfoque especial na questão de como dirigir adequadamente a atenção do espectador). Dessa maneira, ele traz a tona um elemento crucial a todas essas correntes historiográficas: a noção de encenação em profundidade.

---

[15] Faz-se referência aqui ao artigo da "*De l'abjection*" (*Cahiers du Cinéma,* nº 120, junho de 1961), na qual Rivette defende que fazer um filme será sempre mostrar certas coisas por um certo viés, sendo esses dois atos indissociáveis.

[16] Bordwell denomina e define as mais influentes dessas correntes como Versão-padrão (a qual os adeptos viam no cinema mudo, das imagens, a verdadeira maturidade do cinema), programa Dialético (na qual o cinema estaria se desenvolvendo em direção a realismo) e o programa Oposicionista (caracterizado por uma dualidade entre o cinema narrativo e o de vanguarda). Ele ainda define o cânone dos jovens turcos, vendo no mesmo uma coleção atemporal de grandes filmes pairando no espaço estético, o qual pode aumenar conforme os diretores forem realizando novas obras-primas.

Tendo por base essas questões, Bordwell (2009) analisa períodos específicos da história do cinema, apontando para esquemas de encenação. Ele observa um modo de prática vigente no cinema Hollywoodiano da década de 1930, intitulado de **cinema de continuidade clássico**, nas quais os diretores combinavam táticas de montagem fundadas na continuidade com planos alongados nos quais os corpos podiam se mover com alguma liberdade pelo quadro e nos quais os diálogos podiam ser mais longos e os atores podiam reagir tanto por expressões faciais quanto por gestos e posturas. E, aos quais os jovens turcos denominariam de *découpage* invisível, atrelando a noção de transparência a uma qualidade essencial da *mise en scène* do cinema clássico.

Bordwell, ao observar o cinema contemporâneo, elabora uma poética denominado pelo próprio como **continuidade intensificada**, que teria emergido nos anos 1960 e se difundido enormemente nos anos 1980[17]. Nesse contexto, ele percebe o domínio de dois esquemas de encenação, "levanta-e-fala"[18] e "anda-e-fala"[19], os quais revisariam práticas do cinema de continuidade clássico buscando intensificá-las[20]. Dessa forma, esse estilo caracteriza-se por, através da montagem, acelerar o ritmo das cenas, ênfatizando cada fala em uma tomada separada e se utilizando de planos únicos que progressivamente se aproximam com o intuito de concentrar o drama nos rostos, especialmente em olhos e bocas.

O teórico fala também de um **cinema da *mise en scène,*** uma tradição de encenação rica em possibilidades*,* na qual o diretor busca fixar a câmera e apresentar simultaneamente olhares, gestos e variações de posição, imprimindo um arco dramático a um plano-sequência. Esse modelo de encenação possibilita uma liberdade ao olhar e o desenvolvimento de uma

[17] Utiliza-se poética aqui no sentido exposto por Bordwell (2008), sendo caracterizada como o estudo do processo de construção de uma obra, do princípio geral de acordo com a qual essa é construída, assim como suas funções, efeitos e usos: "qualquer interrogação ao princípio fundamental na qual uma obra é construída em qualquer meio representacional pode cair dentro do domínio das poéticas" (idem, p. 12, tradução do autor).

[18] Para Bordwell (2009) na abordagem "levanta-e-fala" os personagens normalmente tomam posições em um plano-sequência. Através de um eixo de ação que orienta as linhas de olhares dos atores proposto, sucedessem tomadas de vários ângulos, porém do mesmo lado do eixo. Os movimentos dos atores são coordenados pelo corte, e, conforme a cena se desenvolve, a tendência é que os planos aproximem-se dos atores, como que nos conduzindo a essência do drama. Quando esses personagens mudam suas configurações dentro desse espaço surge um novo plano geral para nos informar.

[19] Na solução "anda-e-fala" os personagens estão em uma rua ou em um escritório, em um longo corredor, e andam em direção à câmera acompanhados por um *travelling*. Bordwell (idem) acredita que graças as câmeras mais leves e os suportes manuais, os longos *travellings* que companham os personagens começaram a tornar-se praticamente obrigatório nos anos 1980.

[20] É importante ressaltar que Bordwell (2006) delimita elementos da continuidade intensificada em diversos campos. Algumas das características ligadas a questões técnico-estilísticas da continuidade intensificada seriam: montagem mais rápida, ações cobertas por múltiplos ângulos, o uso de lentes de distâncias focais variantes, a dependência do uso de *closes* e planos mais próximos dos atores, assim como de movimentos de câmera amplos (uso recorrente de câmera na mão, *traveling* e grua), tal como de filtros e efeitos de foco.

ação secundária, que pode servir como contraponto ou até mesmo rivalizar com a ação principal. Esse esquema não renega necessariamente os recursos de montagem, pois como defende Bordwell, a dicotomia montagem/*mise en scène* é demasiada simplista para ter valor crítico, e pode até mesmo apoiar-se neles para a obtenção de um efeito máximo através da mudança de plano.

A partir dessas premissas, busca-se analisar de que maneira o estilo de James Gray questiona e problematiza o lugar da *mise en scène* na produção Hollywoodiana contemporânea, e como o mesmo insere-se dentro das práticas da continuidade intensificada.

4. O cinema de James Gray

É possível dizer que o pulso vital do cinema de James Gray é a dramaturgia[21]. Em seus filmes existe uma busca por imergir o espectador nas sensações do mesmo. O seu cinema almeja o sentimento, uma relação de proximidade com o espectador. Aliado a isso, uma das principais características de seu cinema é o trabalho sob um guia de invisibilidade. Nota-se que Gray não busca atrair a atenção para artifícios do cinema, mas sim para o universo do filme. Podem-se trazer algumas questões como o uso de *slow motion* em *Os Donos da Noite*, mas esses artifícios servem menos a uma questão de virtuosismo técnico, de uma busca por uma quebra da relação do espectador com o filme, do que como uma maneira de obter de um efeito dramático eficaz. Assim, o cinema de James Gray também não pode ser considerado como acadêmico, estático ou rígido. Pelo contrário, é um cinema que se problematiza em diversos momentos, dentro de sua própria coesão: a dramaturgia e o envolvimento do espectador.

Já as temáticas de seus filmes podem ser consideradas enquanto "simples" por buscarem retratar a vida cotidiana, mesmo que sob uma ótica trágica. Ele não procura fazer um tratado sobre considerados "grandes temas", mas sim a questões próximas ao ser humano, como as complexas e ambíguas relações familiares e amorosas. Dessa maneira, os filmes de James Gray trabalham através de narrativas conhecidas do grande público, como o retorno do filho de volta à casa (*Pequena Odessa*, *Caminho Sem Volta*), os irmãos em lados opostos da lei (*Os Donos da Noite*) e o triângulo amoroso (*Amantes*, e, de certa forma, *Era Uma Vez em*

[21] Utiliza-se dramaturgia aqui em seu sentido aristotélico, como uma arte de organizar coerentemente determinados atos humanos provocando fortes emoções ou um estado irreprimível de encantamento e maravilhamento.

Nova York). Porém, não é adequado afirmar que os filmes de James Gray trabalham confortavelmente dentro das estruturas e gêneros intrínsecos a essas narrativas. Pelo contrário, pode-se notar uma busca por problematizar mesmos. Para Gray, por exemplo, a estrutura do gênero policial parece servir mais como uma maneira de simplificar, mas também de ampliar, o problema geral da existência social, do que para se filiar ao mesmo. Além disso, seus filmes chamam a atenção por seu trabalho peculiar com a utilização de sombras como elemento dramático, na qual explora de maneira constante o uso de planos sub expostos, compondo constantemente um jogo de luz suave entre áreas claras e escuras: personagens que vão, ou saem, em direção às sombras, rostos e corpos parcialmente iluminados, bem como cenários parcialmente nítidos. Essas são algumas das características que compõem o estilo de Gray e abarcam parte do universo tátil de seus filmes.

4.1 A perspectiva de Jean Douchet: um cineasta clássico, portanto moderno

Oliveira Jr. (2010) acredita que no cinema clássico ou derivado do mesmo, os cineastas irão trabalhar sob ou através do olhar de algo maior que o homem, podendo ser a Lei, o Tempo, a Arte, o Destino, Deus, sendo que o que faz de Clint Eastwood um cineasta clássico, nesse sentido, é "menos a decupagem do que a existência de forças que pesam sobre os personagens" (idem, p. 83). Dessa maneira, podemos aproximar o cinema de James Gray a um cinema clássico na medida em que observamos que seus personagens estão sob um olhar que pesa, embora seja difícil precisar qual olhar, do final solitário de Joshua Shapira (Tim Roth) em *Pequena Odessa*, a persistência de Ewa Cybulska (Marion Cottilard) em se manter nos Estados Unidos em *Era Uma Vez em Nova York*. Ainda se pode relacionar os filmes de Gray ao cinema clássico, devido ao primeiro buscar obedecer um princípio essencial do segundo, que é buscar não atrair a atenção para artifícios do cinema, trabalhando sob um guia de invisibilidade. Porém, é necessário problematizar essa questão e analisar seu cinema dentro do âmbito estilístico. Jean Douchet[22] (2011), aproximando-se de valores rohmerianos, por exemplo, afirma que James Gray é um cineasta clássico, portanto moderno:

> Muitos consideram esse estilo clássico [referindo-se a James Gray], mas eu acredito que seja o contrário. Pois modernidade no cinema é menos sobre inventar alguma coisa nova – uma ideia que tem obcecado Hollywood nas últimas décadas – do que retornar ao passado para construir sobre as fundações do cinema. Os filmes de James Gray, em seu pensamento e expressão, são obras clássicas que reinventam nossa

[22] Importante colaborador da *Cahiers du Cinéma* durante o período analisando nesse trabalho.

> concepção de classicismo. Eles são, portanto, totalmente modernos.[23] (DOUCHET, 2011, p. 15)

Analisando o estilo de Gray, Douchet (idem) acredita que o mesmo reduziu seu estilo ao essencial, do *frame* como pura expressão de seu pensamento. Um estilo, que segundo ele, nasce com Griffith, é desenvolvido por Murnau e finalmente aperfeiçoado por John Ford: "se alguém não está no quadro, não existe. Não há *hors-champ*, nenhum mundo para além dos limites do quadro, e quanto mais ele avança, mais James Gray utiliza a moldura e o quadro somente como uma ferramenta narrativa"[24] (DOUCHET, idem, p. 14). Ou seja, para Douchet, Gray trabalha em cima da essência de um determinado cinema clássico, dando continuidade ao legado e aos conhecimentos transmitidos ao longo das épocas pelos diretores e artesãos do período.

4.2 *Amantes*

Amantes é um filme sobre Leonardo (Joaquin Phoenix), um jovem bipolar e solitário, dividido entre a mulher que seus pais gostariam que ele ficasse, a despretensiosa e discreta Sandra (Vanessa Shaw), e sua extrovertida e problemática vizinha Michelle (Gwyneth Paltrow). É um filme que permeia a obra do diretor James Gray, desenvolvendo alguns dos temas mais caros ao seu cinema, como as relações familiares e amorosas. Douchet (2011), por exemplo, exemplifica o estilo de James Gray através de uma cena de *Amantes*:

> Isto é particularmente evidente em *Amantes*, na cena em que Sandra fala com Leonard em seu quarto. Inicialmente, ela é enquadrada sob diferentes ângulos, mas durante o momento crucial da cena – onde ele diz a ela sobre a mulher que ele amou mas acabou perdendo – Sandra é vista exatamente no centro do quadro. Para Leonard, isso significa simplesmente que não há como escapar a mulher que tanto seu passado e família vão força-lo a amar, e a mise en scène coloca-se nua diante dele. Ela é o alvo dos desejos de qualquer um, mas não dos seus.[25] (DOUCHET, idem, p. 14)

---

[23] Tradução do autor. Texto original: "Many will deem such a style classical, but I find it to be the opposite. For modernity in cinema is less about inventing something new - an idea which has obsessed Hollywood for the last few decades - than about returning to the past to build upon cinema's foundations. The films of James Gray, both in their thought and expression, are classic works which reinvent our concepction of classicism. They are, therefore, entirely modern" (DOUCHET, idem, p. 15).

[24] Tradução do autor. Texto original: "If one is not in the frame, one does not exist. There is no hors-champ, no world beyond the limits of the frame, and the more he progresses, the more James Gray utilizes the frame and the frame only as a narrative tool" (DOUCHET, idem, p. 14).

[25] Tradução do autor. Texto original: "This is particularly apparent in Two Lovers, in the scene where Sandra talks to Leonard in his bedroom. Initially, she's framed at different angles, but during the scene's crucial moment - where he tells her about the wife he once loved but ultimately lost - Sandra is shown exactly at the center of the frame. For Leonard, this means quite simply that there is no escaping the woman that both his past and family

Essa centralização trazida por Douchet (figura 1) tem correspondência ao longo do filme. Em seu desfecho (figura 2), quando Leonard de certa forma acolhe seu destino e, após ser abandonado por Michelle, opta por ficar com Sandra e aceita as duras responsabilidades que acredita serem intrínsecas a esse relacionamento (uma vida cotidiana sem maiores emoções e descobertas).[26]

Figura 1. *Frame* de *Amantes*. Fonte: captura de tela do autor.[27]

Figura 2. Desfecho do filme.

A cena referida por Douchet é construída em cima dos padrões da continuidade clássica (apresentação do espaço através de um plano geral, utilização de montagem analítica, campo/contracampo e planos únicos) e se relaciona de maneira específica com a continuidade intensificada. Ao utilizar-se de uma intensificação do uso de campos/contracampos, Gray não busca acelerar a cena, mas sim a prolongar e pontuar pequenos gestos e inflexões (figuras 3, 4, 5 e 6) de cada personagem. Nesse sentido, embora a encenação de fato limite-se aos rostos dos personagens, ainda é possível realizar um questionamento acerca dessa cena: se ambos os personagens estão sentados, o uso de um plano mais aberto com maiores movimentação entre os personagens, não poderia distrair o espectador das importantes informações fisionômicas dadas com o intuito de apresentar a personalidade de Sandra e também do que será sua relação com Leonard? Pois, mesmo se utilizando de planos mais fechados, Gray consegue durante a cena, através de uma decupagem coesa, apresentar uma série de elementos significativos do quarto de Leonard.

---

will force him to love, and the mise en scène lays her bare before him. She is the target of anyone's desires but his own" (DOUCHET, idem, p. 14).

[26] Gray estrutura, ou reforça isso, principalmente por Leonard jamais se encontrar com Sandra em externas, estando sempre em locais fechados e comumente cercados por suas famílias.

[27] A fonte de todas as figuras nesse trabalho são de capturas de tela pelo autor da edição brasileira do filme, distribuído pela PlayArte Picutres, em DVD.

Figura 3. Sandra conta a Leonard, com certo embaraço, que seu filme favorito é *A Noviça Rebelde* (The Sound of Music, 1965), de Robert Wise, devido a sua relação afetiva com o filme: quando o filme passa na TV sua família costuma se reunir e assistir. Ao longo da cena ela relaciona, através de sua fisionomia, sentimentos de alegria e conforto em relação à um ideal de família.

Figura 4. Leonard está buscando algumas de suas fotografias para mostrar a Sandra, de maneira que evita olhar para ela. Entretanto, ao afirmar que *A Noviça Rebelde* é um bom filme, subestimado, ele olha para ela, demonstrando que de certa maneira concorda com Sandra no que diz respeito a um sentimento de conforto em relação ao âmbito familiar.

Figura 5. Leonard mostra-se mais interessado em Sandra a partir do momento em que ela afirma que gostaria de conhecê-lo não pela relação de suas famílias, e começa a olhar diretamente para os olhos de Sandra.

Figura 6. Sandra diz que Leonard chamou sua atenção ao vê-lo pedir para dançar com sua mãe no meio da loja dos pais de Leonard.

A apresentação do quarto de Leonard, assim como da casa, é essencial para a construção dramatúrgica do filme. Esses ambientes e seus objetos trazem uma noção de segurança e proteção significativos, e ajudam o espectador a elaborar um conjunto de características acerca do personagem, a criar em cima dos mesmos. O filme adiciona a isso mais um elemento, pois o quarto de Leonard está como ele havia deixado antes de sair de casa para morar sozinho. Ou seja, esse ambiente diz respeito ao jovem Leonard, sua personalidade, seus gostos e suas esperanças. O cartaz de *2001: Uma Odisseia no Espaço* (2001: A Space Odyssey, Stanley Kubrick) assim como a coleção de filmes e CDs dizem respeito ao Leonard de hoje, mas se remetem principalmente ao jovem Leonard. A ideia da *reminiscência* a um passado em constantemente movimento está intrínseco a isso. Esse ambiente está ligado profundamente a uma questão de conforto e segurança. Foi nessa casa, e nesse quarto, que Leonard cresceu e viveu a maioria de suas lembranças. Onde ele, intui-se, passou não somente outras viradas de ano, semelhante a do desfecho do filme, mas também seus aniversários. A parede da sala, repleta de fotografias antigas de seus pais e outros parentes pode sufocar na

mesma medida em que conforta. Não será por acaso que Leonard fará sexo com Sandra em sua casa, um ambiente que é ao mesmo tempo seguro e opressor, enquanto, com Michelle que o fará no terraço, um ambiente que é imprevisível e libertador.

4.3 Análise da cena do terraço

Na cena escolhida para a análise de *Amantes*, Leonard encontra-se com Michelle no terraço do prédio onde ambos moram. A mesma é significativa pois serve para delinear os sentimentos de Leonard: mesmo tendo feito sexo com Sandra na cena anterior, declara-se para Michelle. Durante a cena, Michelle quer saber sua opinião sobre seu amante, Ronald Blatt (Elias Koteas), e se Leonard acredita que o mesmo poderia abandonar sua família. Enquanto isso, Blatt espera por Michelle no apartamento da mesma.

Expõe-se aqui, para fins de clareza, um esqueleto dos principais enquadramentos da cena:

Figura 7. Michelle espera por Leonard.

Figura 8. Leonard afirma que não sabe dizer se Blatt abandonaria sua mulher.

Figura 9. Michelle pede para Leonard ser sincero.

Figura 10. Leonard diz que não acredita que ele largaria sua mulher e se declara para Michelle. Ela diz que o vê como um irmão.

Figura 11. Leonard vai embora e Michelle o segue, lhe chamando.

Figura 12. Leonard afirma que não se importa com Michelle e que acha que ambos não deveriam se ver mais.

Figura 13. Leonard sai batendo a porta enquanto Michelle observa.

4.3.1 A movimentação de câmera

A cena pode ser dividida em três enquadramentos principais. O primeiro mostra Leonard aproximando-se de Michelle. Leonard está no plano de fundo enquanto Michelle está de perfil para a câmera (figura 7). Ele se aproxima dela na diagonal, de maneira que a câmera move-se em uma panorâmica para a esquerda até chegar ao enquadramento final (figura 10). A mesma permanece fixa durante o ápice dramático da cena, quando Leonard afirma que não acredita que Ronald Blatt vai abandonar sua família para ficar com Michelle, declarando-se para a mesma em seguida. Michelle afirma que vê Leonard como um irmão e que se ele a conhecesse melhor não afirmaria isso. Assim, Leonard vai embora, e a câmera o acompanha em uma panorâmica semelhante à anterior, dessa vez em direção à esquerda, interrompendo o movimento apenas enquanto Leonard afirma que não se importa com Michelle (figura 12), até retornar ao enquadramento inicial (figura 13). Através desse acompanhamento da câmera, James Gray dá espaço para os atores se locomoverem, trabalhando através de um conceito de gradações, na medida em que, após cada enquadramento dentro do enquadramento, a dramaticidade parece se intensificar.

4.3.2 A duração do plano

A cena é composta por um plano-sequência que dura 2 minutos e 20 segundos, sendo uma das cenas mais estendidas do filme. Aqui, Gray realiza um “balé” coreográfico, inserido

na tradição da *mise en scène*, ganhando em uma intensidade dramática que dificilmente poderia ser obtida de outra maneira. Ao estender o plano ele dá a sentir o peso de forças externas agindo sobre os personagens, assim como obtém um efeito de proximidade. Acompanhamos Leonard abrindo a porta e percebendo o céu, enquanto Michelle tirlinta de frio e sai de seu estado de reflexão. Durante a discussão de ambos podemos variar o olhar conforme o nosso interesse, seja para notarmos o rosto de Leonard ou o de Michelle. Podemos acompanhar o desdobramento de suas inflexões emocionais sem sermos guiados com esse fim. O fluxo do plano preserva as emoções dos personagens, tornando-as mais ambíguas e, se o *travelling* é mesmo uma questão de moral, James Gray busca preservar seus personagens.

4.3.3 A composição e a iluminação

Como dito anteriormente, a cena é composta visualmente através de um jogo de reenquadramentos. Na análise do esqueleto da cena, essas reconfigurações espaciais estão clarificadas. Para além disso, a composição da cena atribui valor ao céu e a cidade ao fundo. As nuvens estão agitadas, movendo-se em direção contrária a do movimento dos personagens, e durante o pequeno fragmento representado pela figura 9, alguns pássaros voam no mesmo sentido das nuvens (a favor do vento). Através disso, a composição trás a presença de uma natureza em movimento para o mundo ficcional, tornando-o consistente e mais semelhante ao nosso. As nuvens e os pássaros não podem ser dirigidos, tornando-se um momento único que só poderia ser repetido através de composição gráfica. Nessa cena, em específico, pode-se dizer que Gray aproxima-se do sistema mourletiano e estaria cumprindo sua função de registro e ordenamento do real?

A ausência, ou pouca interferência, de fontes de luz dura é característica durante a cena. Michelle está escorada em uma parede no primeiro plano de profundidade da imagem. Ela está em uma área escura e mal podemos ver seus olhos devido às sombras. Durante o desenrolar da cena, os personagens constantemente se inserem em áreas de sombra sem praticamente nenhuma luz de recorte dramático. Mesmo durante o ápice narrativo da cena (figura 10), o rosto de ambos está em uma área escura sem incidência de luz dura. Ao analisar o casaco de Michelle e o de Leonard nota-se a ausência de praticamente nenhuma iluminação sob os mesmos.

4.3.4 A movimentação dos personagens

Leonard começa do *background* (figura 7) até ocupar o espaço de destaque no primeiro plano de profundidade (figura 10), passando pelo *middleground* (figura 9). Ele está com frio, então anda entrecruzando as pernas, buscando se aquecer. Durante o diálogo principal com Michelle, ele mantém-se de perfil ao afirmar que acredita que Blatt não vai abandonar sua família para ficar com Michelle, e se vira somente ao afirmar que certamente deixaria tudo por ela. Durante a cena, o momento em que Leonard mais se aproxima de Michelle é quando, irado, afirma que não se importa em conhecê-la melhor, ressaltando que abandonaria tudo por ela. Ao ouvir de Michelle que o vê como um irmão, Leonard se afasta da mesma e vai em direção a porta de acesso para a saída. Ele ainda abre os braços e diz que não se importa com Michelle, e afirma, de costas, que eles não deveriam mais se ver. Nesse momento da cena, Leonard está sendo levado inteiramente por seus sentimentos, de maneira que ao afirmar que eles não devem mais se ver, é difícil precisar se ele está sendo sincero, pois não temos acesso as suas expressões faciais.

Já a movimentação de Michelle é mais contida do que a de Leonard. Ela está no primeiro plano de profundidade desde o começo da cena e aproxima-se do *middleground* somente em seu desfecho (figura 13) e está constantemente de perfil, tirando as mãos de seu casaco somente no desfecho da cena. Durante o diálogo principal (figura 10), ela mantém praticamente a mesma distância de Leonard, não se aproximando ou se afastando em nenhum momento.

4.3.5 O comportamento dos olhares

O momento mais complexo entre a interação de olhares na cena remete-se a figura 10, quando ambos estão frente a frente, quando ambos evitam constantemente entrecruzarem seus olhares. Como visto anteriormente, enquanto Leonard afirma que Blatt não vai ficar com Michelle, ele está de perfil para a mesma (figura 14), olhando brevemente para ela, mantendo seu foco de visão em um ponto no chão. É difícil precisar se ele realmente acredita nisso, pois está influenciado pelo julgamento daquele que seria seu adversário. Enquanto ouve Leonard, Michelle mantem seu olhar no horizonte. Após isso ele se vira, ficando de costas para o espectador, e diz que certamente deixaria tudo por ela. Ele retorna a ficar de perfil para a câmera e prossegue sem olhar os olhos de Michelle. Ela o rejeita, dizendo que se Leonard a conhecesse melhor não faria isso, enquanto analisa seu rosto e seus olhos. Dessa maneira, Leonard reafirma seu interesse não somente pelo mistério que cerca Sandra, mas também por preservá-lo, dizendo, olhando em seus olhos, que não se importa com seu passado. Eles

mantêm esse olhar recíproco, mas quando Michelle diz que eles são como irmãos, Leonard de imediato vira a cabeça e começa a ir embora. Enquanto vai atrás dele, Michelle o acompanha com o olhar, mas Leonard só volta a olhar em seus olhos ao virar e dizer que não se importa, que ela deve viajar e ficar com Blatt.

Faz-se ainda uma observação para uma cena que retoma a cena analisada aqui, uma sequência na qual Leonard e Michelle fazem sexo no mesmo local, o terraço. Nessa cena, Michelle olha em direção a câmera (figura 14), da mesma maneira em que Leonard, no desfecho do filme, após entregar para Sandra o anel de noivado que era para Michelle, também olha em direção a câmera (figura 15). Existe uma ambiguidade inerente a esses dois momentos. Na figura 14, enquanto Michelle olha para os espectadores, Leonard faz planos sobre o futuro de ambos. Não é como se Gray buscasse realizar uma quebra despropositada da "quarta parede", mas sim reforçar uma ideia de que Leonard jamais ficará com Michelle. Ela, assim como os espectadores, parece saber disso. Já Leonard, na figura 15, mesmo estando desolado, precisa passar um sentimento de alegria. Aquilo que seria o destino maior, inevitável dos personagens, acaba por tomar curso. Nesse sentido, a questão para Gray não é avaliar e julgar esse destino, se as coisas terminaram bem ou não, mas sim registrar esse momento da vida desses personagens. Esses exemplos não podem ser considerados como provas contrárias ao cinema transparente de Gray, como um convite aos espectadores para se desviarem do mundo ficcional e tornarem-se cientes da ficção. Pelo contrário, eles reforçam a premissa de que o cinema de Gray busca artifícios eficazes para a obtenção de um efeito dramático potente, o qual busca envolver o espectador no mundo ficcional.

Figura 14. Michelle olha em direção a câmera.

Figura 15. Leonard olha em direção a câmera.

5. Conclusão

Ao revisar o conceito de *mise en scène*, adentrar em questões de estilo e de sua historiografia e relacionar os mesmos para analisar o cinema de James Gray, constata-se que esse se insere de maneira diferenciada nas práticas da continuidade intensificada. Ele busca, através de elementos característicos desse estilo, como a utilização de planos únicos e campo/contracampo, explorar e desenvolver as inflexões pessoais de seus personagens, não as falas e o textual. Através da cena analisada, pode-se afirmar também que seu cinema se diferencia dos moldes da continuidade intensificada por ocasionalmente retomar a liberdade proporcionada pelos esquemas do cinema da *mise en scène*, elaborando complexas coreografias e construindo a encenação por meio de uma gradação de ênfase, na qual a câmera permite que, simultaneamente, veja-se e percorra-se o quadro através dos sentimentos expressos por cada personagem. São poucos os diretores que, hoje em dia, buscam trabalhar sob esse prisma e possibilitam a coexistência entre esses modelos, cineastas que conseguem harmonicamente coordenar ambos, podendo-se destacar também o nome de M. Night Shyamalan. Isto é, a cena analisada nesse trabalho exemplifica e evidência elementos intrínsecos à encenação e ao estilo de Gray, e a maneira característica com que o mesmo se insere dentro de um panorama hollywoodiano contemporâneo.

Em vista disso, é possível dizer que James Gray articula seu pensamento a partir de um cinema essencialmente clássico – é como se, assim como Hawks na visão de Rivette, Gray emprestasse uma consciência clássica, aproximando-se da concepção de cinema daqueles que vieram antes dele, a uma sensibilidade moderna, representada pelas práticas do cinema atual, da continuidade intensificada – embora ele, por vezes, procure readequar essas práticas no sentido de retratar de uma maneira verdadeira os sentimentos de seus personagens, que os tornam singulares, e ajudam, através da *mise en scène*, a compor um universo fílmico sólido e complexo. Enquanto uma parte dos cineastas na atualidade utilizam-se das práticas da continuidade intensificada, com o intuito de operarem através de diálogos e falas, Gray busca operar através de expressões e inflexões. Pode-se afirmar que seu estilo, e sua *mise en scène*, são coesos, pois se a força principal de seu cinema é a crença na noção aristotélica de dramaturgia, ele trabalha constantemente em prol da obtenção de um bom funcionamento da mesma, buscando resolver questões acerca de como envolver mais intensamente o espectador no mundo ficcional de seus filmes.

6. Referências bibliográficas

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

BAECQUE, Antoine de. **Cinefilia: invenção de um olhar, história de uma cultura, 1944-1968.** São Paulo: Cosac Naify, 2010.

BORDWELL, David. ***The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies***. Los Angeles: University of California Press, 2006.

_____. ***Poetics of Cinema***. New York: Routledge, 2008.

_____. **Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema**. São Paulo: Papirus, 2009.

_____. **Sobre a história do estilo cinematográfico**. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

DOUCHET, Jean. *The Art of Thought*. In: ***Conversations avec James Gray***. MINTZER, Jordan (org.). Paris: Synecdoche Books, 2011.

EISENSTEIN, Serguei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

OLIVEIRA JUNIOR, Luiz Carlos Gonçalves de. **O cinema de fluxo e a mise en scène**. 2010. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-30112010-164937/>. Último acesso em: 12/11/2014.

_____. Os Donos da Noite. **Contracampo – revista de cinema**. 2007. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/89/critdonosdanoite.htm>. Último acesso em: 24/11/2014.