

Mise en scène e Performance em Rogério Sganzerla: Aspectos da Teoria do Diretor em seus Filmes na Belair ¹

Karine Matos de Oliveira ²
Universidade Federal de Goiás

RESUMO

O objetivo deste trabalho é entender como o conceito de performance, definido por Renato Cohen, se aplica a *mise en scène* delineada por Rogério Sganzerla em sua teoria do cinema moderno, estabelecendo uma relação com os filmes *Copacabana mon amour* (1970) e *Sem essa Aranha!* (1970). A hipótese é que existe uma abertura para o acaso na *mise en scène* moderna que, juntamente com um reconhecimento do ator como elemento central da encenação cinematográfica, resulta em uma liberdade de criação para o ator que possibilita a incorporação da performance nos filmes citados. O presente trabalho faz parte de uma pesquisa em andamento que visa estudar a performance nos filmes citados por meio da análise fílmica.

PALAVRAS-CHAVE: Rogério Sganzerla; *mise en scène*; performance; cinema moderno.

Introdução

A década de 1960 foi uma época em que muitas renovações formais surgiram na linguagem cinematográfica, a exemplo dos cinemas novos despontados em vários lugares do mundo. Ao final deste período, ocorreu um esgotamento da *mise en scène*, a sensação era de que tudo já tinha sido realizado (tanto no sentido clássico quanto no de rompimento), de maneira que, como aponta Jacques Aumont (2008), o exercício da encenação cinematográfica passou a exigir uma reflexão, com a consciência do lugar ocupado na história das formas. Uma das tendências surgidas neste período foi a de uma *mise en scène* que valorizava a força do momento e a presença do ator (OLIVEIRA JÚNIOR, 2013), no sentido oposto do planejamento da encenação clássica. No livro *Por um cinema sem limites*, Rogério Sganzerla (2001) defende um cinema que valoriza as

¹ Trabalho apresentado na DT 4 – Comunicação Audiovisual do XXI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Centro-Oeste, realizado de 22 a 24 de maio de 2019.

² Mestranda no Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Performances Culturais da Universidade Federal de Goiás com pesquisa sobre a performance no cinema brasileiro moderno. Bolsista CAPES/BRASIL. E-mail: karine.mdol@gmail.com

circunstâncias do momento de filmagem para a construção da *mise en scène* e o corpo do ator como elemento primordial de construção da cena.

É possível constatar características da teoria de Sganzerla nos filmes *Copacabana mon amour* (1970) e *Sem essa, Aranha!* (1970), realizados pelo diretor no contexto da Belair, produtora fundada por ele e Júlio Bressane, responsável pela realização de seis longas-metragens entre os meses de fevereiro e maio de 1970. As produções foram realizadas com orçamentos muito baixos e pouco tempo de filmagem, o que demandou o trabalho coletivo e muita utilização do improviso. Os filmes fazem parte do Cinema Marginal, cuja estética agressiva tinha o intuito de despertar o espectador diante da realidade do subdesenvolvimento brasileiro. Este cinema tem como característica uma narrativa fragmentada que, como salienta Fernão Ramos (1987), busca a significação de estados dramáticos em si próprios.

O conceito de performance que trazemos para a discussão da encenação de Sganzerla neste trabalho é de difícil definição, devido a sua abordagem em campos diversos do conhecimento. Enquanto linguagem artística, a performance se consolidou nos anos 1970. Embora relacionada a diversas expressões cênicas populares ao longo da história, as atividades de performance se desenvolveram mais significativamente durante o século XX. As experiências dos futuristas, dadaístas e surrealistas, bem como da escola Bauhaus e da Black Mountain College contribuíram para o surgimento do *happening* nos anos 60 e da arte da performance dez anos mais tarde.

Renato Cohen (2001) possui um estudo em que predomina a delimitação das características da arte da performance. De acordo com o autor, arte da performance caracteriza-se, ontologicamente, por uma aproximação entre a arte e a vida (COHEN, 2001). Esta abordagem da arte é proveniente da *live art*, que, como salienta Cohen “É uma forma de se ver arte em que se procura uma aproximação direta com a vida, em que se estimula o espontâneo, o natural, em detrimento do elaborado, do ensaiado” (Ibid, p. 38). A natureza da performance é do acontecimento no instante. Embora possua um hibridismo de linguagens, decorrente de movimentos próprios das artes visuais como a *live art* e a *body art*, a performance, como salienta Cohen “[...] é antes de tudo uma expressão cênica” (Ibid, p. 28).

A partir da definição de Cohen, existe uma problemática no estudo da performance no cinema. A experiência do público no cinema se difere da experiência da performance por se tratar de algo gravado em outro momento, enquanto a performance ocorre no

momento de sua exibição. Contornamos esta questão por uma abordagem da performance no fílmico. Esta ideia se aproxima de uma visão do filme enquanto documento do acontecimento de sua filmagem. De acordo com Aumont, “O filme ‘documenta’ a sua rodagem, porque a rodagem é o verdadeiro momento de sua criação: o momento do risco, da surpresa, do inesperado, do incontrolável” (AUMONT, 2008, p. 121). Neste sentido, o conceito de performance não é abordado pelo acontecimento da exibição, mas pelo acontecimento de filmagem captado pelo diretor. Ultrapassando a questão da exibição, aplicamos o conceito ao estudo da *mise en scène* de Sganzerla, traçando paralelos entre os escritos teóricos do autor sobre o cinema moderno e os filmes realizados por ele na Belair.

Neste trabalho, daremos destaque a dois aspectos da performance que se encontram nas teorias e nos filmes de Sganzerla: a valorização do instante presente, ocasionada pela abertura da *mise en scène* no cinema moderno para o acaso proveniente do momento de filmagem, e a valorização do corpo do ator. Esta discussão passa por outras características da performance como a ruptura com a representação nos moldes do teatro tradicional, a utilização do improvisado para a construção da cena e o rompimento com a estrutura dramática clássica. Começaremos por uma discussão sobre a *mise en scène* e sua reconfiguração no cinema moderno para depois darmos destaque a *mise en scene* na teoria e nos filmes de Sganzerla, em suas relações com os aspectos da performance.

Sobre a *mise en scène*

O termo *mise en scène* tem suas origens no teatro, arte da qual o primeiro cinema foi herdeiro e da qual tentou se desvencilhar. No entanto, no cinema a *mise en scène* extrapola um “colocar em cena”, pois a encenação no cinema está submetida a algumas especificidades técnicas constituintes do mesmo. David Bordwell define a *mise en scène* como “cenário, iluminação, figurino, maquiagem e atuação dos atores dentro do quadro” (BORDWELL, 2008, p. 36). Na definição do autor, a *mise en scène* cinematográfica está limitada ao que é filmado. Em outras visões, a *mise en scène* pode ser considerada a partir de elementos da cinematografia, incluindo os movimentos da câmera.

Bordwell defende a *mise en scène* por sua importância essencial na construção dos filmes ao longo da história. De acordo com o autor, o trabalho de detalhar as relações dos

personagens no espaço foi uma importante atribuição do diretor desde o início do século XX até os anos 1970 (BORDWELL, 2008). No entanto, Bordwell aponta uma falta de percepção da *mise en scène* por parte do espectador de cinema. O autor relaciona este fato ao histórico da crítica, que nos anos 1910 e 1920, ao se empenhar em afirmar a arte cinematográfica como distinta do teatro, criou uma tradição de valorização da montagem que só foi equilibrada com os novos críticos que surgiram após o cinema sonoro.

A crítica cinematográfica desenvolvida na revista *Cahiers du Cinéma*, a partir de 1951, atribuiu destaque à *mise en scène* nas discussões sobre cinema. A publicação, em 1954, do texto *L'âge des metteurs en scène*, de Jacques Rivette, é apontada por Luiz Carlos Oliveira Júnior (2013) como consolidadora do termo nos *Cahiers*. De acordo com Oliveira Júnior, a partir de então foi lançada a ideia de que o autor de filmes inscrevia sua marca na *mise en scène*, a título dos exemplos da produção hollywoodiana que o impedia de ter controle sobre o roteiro e a montagem.

O artigo *Sobre uma arte ignorada*, publicado por Michel Mourlet em 1959 nos *Cahiers* teve grande relevância nesse contexto. No artigo, Mourlet tenta definir a arte cinematográfica em sua essência em comparativo com outras linguagens artísticas. Partindo de uma ideia do cinema como um olhar sobre a realidade, o autor defende *mise en scène* como seu elemento essencial. Mourlet considera a *mise en scène* como energia do cinema, contrariamente as teorias que tentavam afastar o cinema do teatro.

No cinema clássico hollywoodiano, a *mise en scène* era realizada no sentido do domínio e do planejamento. De acordo com o Sganzerla (2001), o cinema tradicional, que teve seu auge na década de 1930, contava uma história de forma ideal, com a câmera onisciente mostrando ao espectador todos os momentos relevantes. A *mise en scène* era realizada de forma que todos os elementos constituintes (cenários, iluminação, atores, som), eram planejados com o intuito de criar um cinema de visão absoluta. Como exemplo de encenação clássica, podemos citar o cinema de Otto Preminger, considerado por Rivette “simplesmente um encenador perfeito” (Rivette, 1957, p. 39 *apud* Aumont, 2008, p. 92). No cinema de Preminger, a encenação é fluida, mas não neutra. De acordo com Aumont “Preminger apresenta-nos uma cena escolhendo a cada instante aquilo que dela nos mostra, o ângulo sob o qual devemos ver” (AUMONT, 2008, p. 89). Desta forma, o planejamento não acontece apenas na encenação, mas também no direcionamento do olhar do espectador.

Nos anos 60, os novos cinemas modificam as formas da *mise en scène*. Diante disto, no âmbito da crítica cinematográfica, Andre S. Labarthe, como destacado por Oliveira Júnior (2013), considerou que o próprio termo *mise en scène* teria deixado de ser aplicável às novas formas. O debate iniciado na crítica influenciou na realização dos filmes, de forma que o cinema chegou a um ponto em que encenação já não era mais praticada sem reflexão. De acordo com Aumont (2008), o exercício da encenação passou a ser realizado com a consciência de sua localização na história das formas. A partir de então, a *mise en scène* sobreviveu em uma constante tensão entre o domínio da cena e a passividade diante da realidade. Os diretores se dividiam entre aqueles que preferiam uma encenação muito planejada e aqueles que acreditavam “no mundo e no seu ser-á inflexível e indominável” (AUMONT, 2008, p. 120). Oliveira Júnior (2013) aponta para a existência de duas tendências de encenação adotadas neste ponto. Uma delas era a construção de uma *mise en scène* muito elaborada, com dispositivos complexos, a outra era por uma encenação em que o registro da força do momento e da presença do ator era preferível à boa qualidade técnica.

A *Mise en scène* moderna e a performance em Sganzerla

Na teoria de Sganzerla (2001) do cinema moderno, o autor relata a aquisição de liberdade expressiva em relação ao cinema clássico. De acordo com o autor, o cinema moderno se coloca diante da realidade, que é muito vasta para ser limitada a uma estrutura cartesiana de representação. O planejamento minucioso é substituído pelo o que a realidade permite filmar:

Não há situações pré-concebidas, estas nascem em contato com o espaço e tempo reais, determinados, concretos e individuais. Uma parede imprevista, um gesto não ensaiado, um reflexo solto, são instantes espontâneos e fugazes que, registrados pela objetiva, tornam-se preciosos e vitais: são instantes de liberdade (SGANZERLA, 2001, p. 19).

Esta valorização do tempo presente e dos imprevistos na filmagem permite a aproximação com a vida característica da arte da performance. Para Sganzerla, o improviso, apesar de arriscado, abre espaço para inúmeras possibilidades, “Constitui justamente a valorização do instante presente e o cinema é “a arte do presente”” (SGANZERLA, 2001, p. 19). Neste sentido, há mais liberdade para o ator em relação à

mise en scène planejada do cinema clássico. De acordo com Oliveira Júnior, no cinema moderno não há mais a regra da “boa atuação”. Godard, por exemplo, valoriza os momentos em que os atores cometem erros, pois dos erros resultam instantes de verdade (OLIVERIA JÚNIOR, 2013). Ao valorizar o instante da filmagem e abandonar um método de criação fundamentado em um roteiro restritivo, o diretor possibilita uma margem criativa para o ator que permite o acontecimento da performance.

A improvisação foi substancial nos filmes que Sganzerla dirigiu na Belair. *Copacabana mon amour* e de *Sem essa, Aranha!* foram produções de baixo orçamento, realizadas com a ajuda de amigos e das comunidades. A contribuição dos atores foi significativa para a criação da encenação. Como afirma Guiomar Ramos “*Sem essa Aranha!*, última produção da Belair, [...] foi toda baseada no improviso e na criação momentânea, com filmagens rápidas e simultâneas” (RAMOS, 2013, p. 335). No documentário *Copacabana, a restauração* (2014), no qual os atores relatam sobre o processo criativo do filme, é possível constatar a abertura que Sganzerla dava para o improviso. É considerável o exemplo que Helena Ignez conta da cena em que realizou um retoque de maquiagem utilizando o retrovisor de um camburão da polícia militar que estava parado na rua. “Obviamente uma loucura”, como afirma a atriz, devido à repressão da ditadura militar no período.

Ainda no sentido da valorização do instante, Sganzerla (2001) afirma que no cinema moderno, cada cena existe em função de si mesma, não no contexto do desenvolvimento de uma trama com o objetivo de chegar ao desenlace. Neste ponto, a construção da cena se aproxima das formas da performance pelo distanciamento da estrutura dramática convencional. Como é possível perceber nas definições de Cohen, na ausência de uma narrativa definida, a performance se localiza muito mais em um “sentir”, que em um “entender”. O foco está em “como” é realizada uma ação e não em um “o quê” (COHEN, 2001). Desta maneira, a dramaticidade da performance é expandida pela abstração do sentido, objetivando uma leitura emocional do espectador.

Fernão Ramos (1987), no livro *A estética Marginal*, discorre sobre a fragmentação da narrativa no gênero. Ramos assinala que o dilaceramento da narrativa no Cinema Marginal rompe com o referente da representação, almejando a significação nos próprios estados dramáticos (RAMOS, 1987). A ausência de uma história e a não evolução dos personagens na trama motivam a exploração da dramaticidade. O autor relaciona a isto a ideia de que no cinema marginal existe uma predominância de um “mostrar” em vez de

um “contar”. A potencialidade imagética tem maior importância, a câmera pode se deter longamente em uma situação que não tem função na evolução da trama. De acordo com Ramos, a exploração das estruturas ligadas à imagem, sem relação com a intriga, gera a criação de núcleos narrativos desarticulados entre si.

Em *Sem essa, Aranha!* A fragmentação da narrativa se dá em seis núcleos distintos que tem como elemento de ligação apenas a presença constante de alguns personagens. “A exacerbação dramática que percorre o filme de ponta a ponta impede o desenvolvimento dos personagens para além da caracterização em tipos” (RAMOS, 1987, p. 140). Em *Copacabana, mon amour*, existe uma definição narrativa maior, porém a narrativa se desenvolve de forma muito fragmentada. O que determina o encadeamento dos planos no filme, como salienta Ramos é “a significação de estados de espírito de dramaticidade elevada que se estabelecem de forma gratuita” (RAMOS, 1987, p. 141).

O interesse nos estados dramáticos em si, destituídos de uma justificativa narrativa, favorece uma potencialização da expressividade do ator na *mise en scène*. Tanto em *Copacabana mon amour* quanto em *Sem essa Aranha!*, o trabalho dos atores diverge claramente de uma representação realista. Este trabalho ocorre no sentido de uma atuação corporal. A recusa da profundidade psicológica e a exploração da expressividade do corpo são bases na expressão performática. A atuação focada na expressividade corporal possui origens em teorias do teatro que foram assimiladas pela performance, como o teatro da crueldade de Antonin Artaud e o teatro laboratório de Jerzy Grotowski, mas também em toda uma tradição de atividades performáticas realizadas ao longo do século XX, que tem sua expressão máxima na *body art* (arte do corpo) nos anos 70.

Sganzerla defende um o cinema “do corpo”, o qual apreende o universo das aparências captável pela câmera cinematográfica. Todo os conflitos estão no corpo: no corpo em si mesmo, na interação entre corpos ou entre corpos e objetos. A ideia é de uma *mise en scène* que revela, pela materialidade do corpo do ator, “a presença do homem (diante da câmera) no mundo” (SGANZERLA, 2001, p. 50).

Considerações finais

De acordo com Aumont, a encenação adquiriu novas formas, “afastou-se de todos os valores objectivos e comunicáveis que envolviam a expressão [...]” (AUMONT, 2008, p. 121), deixou de ser a expressão de uma ideia de um autor, para contar com a

imprevisibilidade da realidade “deixar que algo apareça, não se sabe o quê, e submeter toda a sua arte à intuição” (Ibid, p. 122). Esta abertura para o mundo, para o acaso, permite a captação de momentos vivos, momentos de performance.

A performance toca o emocional, é uma arte que caminha, como salienta Cohen, “pelo princípio do prazer (dionisíaco)” (COHEN, 2001, p. 62). Esta intenção emocional é alcançada pelo corpo, pela presença física do ator. Presença esta que sugere um estar no mundo, no instante presente. A visão de Sganzerla do cinema como “arte do presente” é evidente nos filmes que diretor realizou na Belair. A apreensão do acaso e o aproveitamento do material advindo do trabalho dos atores foram aspectos especialmente explorados em um cinema realizado em um contexto tão adverso de produção. A ideia da encenação como uma aventura (AUMONT, 2008), no sentido do aproveitamento daquilo que advém do momento da filmagem, tem uma intensa expressão nos filmes da Belair.

REFERÊNCIAS

- AUMONT, J. **O cinema e a encenação**. Lisboa: Texto & Grafia, 2008.
- BORDWELL, D. **Figuras traçadas na luz: A encenação no cinema**. Campinas: Papyrus, 2008.
- COHEN, R. **A performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- COPACABANA, a restauração. Direção: Lucio Allemand Branco. Produção: Sinai Sganzerla. São Paulo: Mercúrio Produções, 2014. 1 DVD.
- MOURLET, M. Sobre uma arte ignorada. **Arqueologia da mise en scène**, 2009. Disponível em: <http://arqueologiadocinema.blogspot.com/2009/05/sobre-uma-arte-ignorada_18.html> Acesso em: 8 dez. 2018.
- OLIVEIRA JÚNIOR, L. C. **Mise-en-scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo**. Campinas: Papyrus, 2013.
- RAMOS, F. P. **Cinema Marginal (1968-1973): a representação no seu limite**. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- RAMOS, G. Aspectos performáticos no ator de cinema brasileiro. In Encontro Anual da AIM, II, 2013, Lisboa. **Atas**. Lisboa: AIM, 2013. p. 329-338.
- SGANZERLA, R. **Por um cinema sem limite**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001.
- XAVIER, I. **Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal**. São Paulo: Brasiliense, 1993.