

A *Mise-en-scène* em Moebius a Partir da Ausência de Diálogos¹

Jeferson MARTINS²

Lucas GONÇALVES³

Erika SAVERNINI⁴

Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, MG

Resumo

O presente artigo propõe uma análise do filme *Moebius*, lançado em 2013 e dirigido pelo cineasta sul-coreano Kim-Ki-Duk. Visto que o longa-metragem se destaca por não apresentar diálogos em sua narrativa, a pesquisa tem como objetivo discorrer sobre como o diretor apropria-se de ruídos e dos recursos imagéticos para construir o sentido. A análise, que nos demonstrou que o diretor alcança a autossuficiência mesmo que abrindo mão de alguns artifícios, foi realizada através de duas premissas: a *mise-en-scène* cinematográfica e a utilização do som no filme.

Palavras-chave: cinema; linguagem; som; *mise-en-scène*.

Introdução

A estética do cinema modificou-se profundamente com o aparecimento do filme falado. Encontrando-se à beira da falência, a produtora americana Warner se arriscou em um experimento comercial introduzindo artifícios sonoros em seus produtos. Desse modo, provocou, segundo Martin (2010), uma reação positiva do público, sendo inspiração para outras produtoras realizarem o mesmo.

Com o remodelamento da sétima arte, a imagem adquiriu um novo sentido. A adição do som enriqueceu e intensificou seu significado, possibilitando uma contribuição para as insuficiências do filme mudo, que, em seu fim, situava-se em um beco sem saída. Tomando medidas desesperadas para compensar a ausência da fala, os filmes da época viam-se obrigados a tornar os efeitos visuais autossuficientes e duplamente significativos, alcançando uma menor potencialidade descritiva do que quando acompanhados do som.

¹ Trabalho apresentado na Divisão Temática Cinema e Audiovisual, da Intercom Júnior – XI Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Estudante de Graduação do 6º semestre do Curso de Jornalismo da FACOM/UFJF, bolsista PET (Programa de Educação Tutorial) SESU/MEC email: jeferson.martins@hotmail.co.uk.

³ Estudante de Graduação do 6º semestre do Curso de Jornalismo, da FACOM/UFJF. E-mail: lucasgoncalvesferreira@yahoo.com.

⁴ Orientadora do trabalho, professora do Departamento de Comunicação e Artes da FACOM/UFJF, E-mail: erika.savernini@uff.edu.br.

Portanto, o primeiro cinema, que defrontava-se com desafios para descobrir soluções apenas com o auxílio de elementos visuais encontrou novas possibilidades de desenvolver e aperfeiçoar sua significação e objetivos. Assim sendo, “[...]a imagem readquire o verdadeiro valor realista graças ao acompanhamento sonoro” (MARTIN, 2010, p.142).

Em vista disso, é possível percebermos que a tentativa de desvinculação da assistência sonora à imagem, atualmente, pode suportar alguns empecilhos, tornando o processo de produção do filme mais árduo. Mesmo que desligando-se somente de alguns artifícios, como a fala, música ou ruídos, a imagem deve tornar-se mais autônoma, gerando sentido para o entendimento quase que somente por si só, se assemelhando aos filmes mudos.

Em alguns casos, como no filme *Moebius*, do diretor sul-coreano Kim-Ki-Duk, é possível percebermos e identificarmos melhor a discussão proposta. Não portando nenhuma fala ao longo de sua trama, o filme é conduzido por personagens sem nomes, descrevendo o cotidiano de violências de um adolescente, do seu pai libidinoso e de sua mãe alcoólatra. O filme visa contar a separação e discórdia de uma família de classe média, que é desfeita por episódios de adultério, incesto e castração.

Por conseguinte, tentaremos compreender como Kim-Ki-Duk, em *Moebius*, explora o recurso imagético do filme. Pois, dessa forma, o diretor estrutura uma narrativa com imagens que não requerem, de todas as ferramentas sonoras disponíveis. Não fazendo o uso de diálogos falados, o diretor conta com os ruídos para auxiliá-lo na construção do sentido.

A fundamentação teórica foi encontrada na definição de Linguagem Cinematográfica por Martin (2010) e Carrière (2006), nos conceitos de *Mise-en-scène* propostos por Bordwell (2008) e Aumont (2006) e nas explicações sobre efeitos sonoros de Leonardo Sá (1991) e Pudovkin (1985).

O Cinema Como Linguagem

Definindo o cinema como uma das diversas formas de linguagem, Martin (2005) analisa que os inúmeros processos de expressão que são utilizados por essa mídia têm uma maleabilidade e uma eficácia comparáveis às da linguagem falada. Dentre os fatores que constituem e tecem a linguagem cinematográfica, o autor discute que uma série de aparatos circundam sua composição: a iluminação, o figurino, a cor, o cenário, enquadramentos,

planos, ângulos, movimentos de câmera, elipses, ligações, transições, metáforas, montagem e muitos outros.

Martin (2005) descreve a imagem como sendo o elemento primordial na formação da linguagem cinematográfica. Proporcionando a base para a construção e reprodução da realidade e de seu sentido, a essência do cinema é constituída a partir da junção do som e do movimento. O autor aborda, nessa perspectiva, a realidade como sendo escolhida, ou seja, como um fator que se demonstra na imagem a partir do resultado de uma percepção subjetiva - a do diretor.

Para alguns teóricos, dentre os quais destacamos André Bazin (1991), o cinema deveria manifestar a realidade do mundo sem a aplicação de mecanismos e recursos, reverenciando, assim, sua unidade. Deste modo, assinalando a espacialidade dos objetos e o espaço que eles ocupam. Para outros, como Eisenstein (1990), o cinema está fundamentado na montagem, que manifesta-se como sendo uma imprescindibilidade ideológica, visto que alinha os códigos para transmutá-los em uma forma de expressão cinematográfica.

Como consequência, o primeiro cinema, que anteriormente era baseado na simples ação, dá lugar a uma arte de ideias, o que possibilita uma gama maior na sofisticação do sentido. Contudo, não só a montagem ampliou os recursos para a prática e desenvolvimento de novas formas de realismo, ou, se preferirmos, de realidades. Com o surgimento das novas tecnologias, o cinema vai adquirindo uma remodelação e uma maior significação em sua essência.

Carrière (2006, p.16) aponta que “não surgiu uma linguagem autenticamente nova até que os cineastas começassem a cortar o filme em cenas, até o nascimento da montagem, edição”. A linguagem cinematográfica, posteriormente a sua sistematização (nos anos 1910) uniu elementos visuais com elementos sonoros, montando assim, a ilusão do real. Carrière afirma que o cinema pode retratar imagens e histórias com uma grande capacidade realística, fazendo com que as pessoas se esqueçam por um momento que a narrativa é uma mera história de ficção.

Pelo emprego da gramática específica do cinema, os realizadores conseguem transmitir ideias, estados de espírito, sentimentos ou até mesmo pensamentos com uma simples mudança de efeitos sonoros, de iluminação ou de plano. Se colocássemos uma música de suspense quando uma pessoa estivesse procurando a origem de um barulho no porão de sua casa, entenderíamos que ela encontraria algo aterrorizante ou extremamente banal, sendo o som somente para gerar medo e expectativa no espectador. Ou, por exemplo,

o modo como a iluminação se dispõem no rosto de um marido que avista a mulher com outro homem: “se o rosto do marido fica iluminado por baixo[...] exagerando os ossos das maçãs do rosto e as rugas da testa, o homem parecerá cruel e aterrador” (CARRIÈRE, 2006, p. 17). Contudo, se essa iluminação estiver mais fraca e suave poderíamos subtender um homem pacífico ou clemente. Deste modo, Carrière (2006, p.19) afirma que o cinema cria, assim, um novo espaço, com um simples deslocamento do ponto de vista.

O Som Como Componente da Linguagem Cinematográfica

O som, como ressalta Leonardo de Sá (1991), é a sensação decorrente da percepção do aparelho auditivo, ou seja, das ondas provocadas por um objeto em movimento vibratório. Não haveria sensação sonora se não houvesse um aparato orgânico que transformasse as vibrações em imagens acústicas. Para o autor, pensamos os sons a partir do que percebemos. Possibilidades sonoras são imaginadas de acordo com as condições efetivas de vivenciar os seus meios, as suas fontes e os seus instrumentos. Ainda nessa linha de percepção, a expressão sonora dá-se em condições nas quais as imagens sonoras vivenciadas compõem um conjunto de possibilidades que transitam pelo nosso imaginário e pela própria cultura em que estamos inseridos, espaço este criado e recriado pela imaginação à medida que vivemos e interagimos.

Martin (2005) demonstra a complexidade da linguagem cinematográfica a partir do entendimento de que sua essência é constituída a partir do movimento e do som. O aparecimento dos efeitos sonoros, ainda que somente em 1926 - mesmo admitindo-se que pesquisadores já efetuavam projeções sonoras e o os filmes mudos comportavam um acompanhamento musical - caracteriza-se como sendo um elemento tão relevante e fundamental quanto a imagem. Ela, que anteriormente era muda e obrigada a torna-se duplamente significativa, encontrou-se em um beco sem saída e o cinema mudo precisou “ultrapassar os limites da pura expressão plástica” (MARTIN, 2005, p.140). Por conseguinte, a imagem, desde então, readquire o verdadeiro valor realista graças ao acompanhamento sonoro, permitindo o filme alcançar um registro descritivo bastante extenso.

Visto que o som desempenha um papel importante e significativo para a narrativa de um filme, Pudovkin (1985) analisa a inserção dos ruídos e diálogos no cinema a partir do advento do filme sonoro. Segundo o autor, ao contrário do cinema mudo, o cinema sonoro possibilitou uma representação mais construída e profunda do conteúdo fílmico. Entretanto,

Pudovkin afirma que “esta compreensão mais profunda do conteúdo do filme não pode ser oferecida ao espectador simplesmente através do acréscimo de um acompanhamento naturalístico do som” (PUDOVKIN, 1985, p.69). Para que o som no filme seja uma construção de fato, tanto a trilha da imagem quanto a trilha do som devem ser trabalhadas em um movimento rítmico separados. Deste modo, o autor concluiu que “a primeira função do som é aumentar o potencial expressivo do conteúdo do filme” (PUDOVKIN, 1985, p.69).

Pudovkin (1985) aborda que, no cinema, a utilização do som pode ser tanto sincrônica quanto assincrônica. A noção de som sincrônico está entrelaçada à percepção natural, isto é, o som é percebido em sincronia com a imagem mostrada. O som assincrônico é, portanto, o contrário. O assincronismo define-se como a não correspondência, total ou parcial, entre os sons e as imagens.

Para Pudovkin (1985), existem sempre dois ritmos em um filme: o curso rítmico do mundo objetivo e o tempo e o ritmo com que o homem observa este mundo. O autor destaca que “o mundo é um ritmo total, ao passo que o homem recebe apenas impressões parciais deste mundo através de seus olhos e seus ouvidos” (PUDOVKIN, 1960, p.70). O tempo varia de acordo com as emoções propostas e o ritmo segue um tempo que não se modifica. Desta forma, o filme sonoro possibilitou a relação entre o mundo objetivo e a percepção humana deste mundo. “A Imagem pode manter o tempo no mundo, enquanto a trilha sonora acompanha o ritmo variável do curso da percepção humana, ou vice-versa. Esta é uma forma simples e óbvia do contraponto entre som e imagem” (VIEIRA, 2005, p.79).

Outro elemento sonoro importante para um filme é a trilha sonora e musical. Para Pudovkin “assim como a imagem é uma percepção objetiva dos acontecimentos, a música expressa a apreciação subjetiva desta objetividade” (PUDOVKIN, 1985, p.72). As trilhas, portanto, são utilizadas para dar à cena ou ao bloco dramático um tom expressivo específico. Além de compor a narrativa, as trilhas, principalmente a sonora, também são inseridas ao filme para entreter o espectador.

Quanto aos diálogos, Pudovkin (1985) salienta que as representações da fala no filme são, em grande maioria, filmadas com base no teatro, cuja principal ideia é registrar a fala como um fenômeno natural. Nos primórdios do filme sonoro, como nos primeiros filmes mudos, os diretores utilizam as imagens justapostas para compor o diálogo através de tomadas separadas. Atualmente, os diálogos dentro da narrativa fílmica podem ser

tratados de formas distintas. Em casos que não há a presença dos diálogos, por exemplo, o diretor precisa apropriar-se, além dos ruídos e dos sons ambientes, de outras técnicas cinematográficas para que o sentido seja construído. A *mise-en-scène* é um dos recursos mais trabalhados neste processo.

Mise-en-scène

David Bordwell (2008) observa que na maior parte da história do Cinema, a encenação (ou *mise-en-scène*) foi fundamental para que se construísse um filme. Do começo do século XX até os dias atuais, os diretores da indústria cinematográfica têm como função transformar roteiros escritos em cenas. Esta tarefa envolve o detalhamento das relações de personagens no espaço. Em um estúdio, a encenação fundamenta o trabalho do cineasta. Especialistas em iluminação, figurino, cenografia e montagem trabalham com o diretor para dar forma às representações dentro do espaço e do tempo de uma cena.

Para Jacques Aumont (2006), a origem da Encenação está no teatro filmado, do final do século XIX e início do XX, e surge com a valorização da figura do cineasta que passa a planejar, de forma geral, a colocação do drama atuado no espaço cênico. O autor ainda observa que foi nos anos 1920 que aconteceu a popularização do termo cineasta e que estava separado do termo encenador apenas por uma nuance recente no campo teatral. Ambos os termos, cineasta e encenador, designam a função de passar para a realidade ações, gestos e movimentos.

Com o crescimento das ambições artísticas e da especialização das tarefas, o vocabulário desenvolver-se e diversificou-se [...] havia, de um lado, o realizador e encenador; do outro, cineasta e, depois, autor. Cineasta é o único destes termos que tem uma data de nascimento e um progenitor. (AUMONT, 2006, p.20).

Aumont (2006) observa que tanto o cineasta quanto o encenador de teatro possuem a missão de ilustrarem um texto, ou seja, concebê-lo imagetivamente. Visto que esse é o papel do diretor, Bordwell (2008, p.32) salienta que o estudo da *mise-en-scène* cinematográfica é a maneira ideal para que os diretores de cinema ilustrem uma determinada história conferindo-a significado e emoção por meio da construção realizada em cada plano.

Bordwell (2008) confirma tal observação fazendo uma retomada à história do cinema. Durante os anos 1920, por exemplo, diretores de diversas partes do mundo experimentavam as composições em profundidade de campo através de elementos da mise-

en-scène. Bordwell (2008) exemplifica também com o cinema dos anos 1950 a 1970. Segundo ele, neste período, diretores da Europa exploraram diversos modos de comporem seus blocos dramáticos: as cenas eram construídas com a finalidade de amortecer o fluxo do drama presente em cada uma delas. De forma geral, o conceito de *mise-en-scène* é definido, entre outros elementos, como o espaço entre os corpos e os objetos em cena. Abrange o enquadramento, o gesto, a entonação de voz e a iluminação.

A encenação é pois, nem mais nem menos, o instrumento que permite construir, a partir de elementos do mundo (mesmo que totalmente teatrais), a apresentação convincente de uma história, que nos permite recebê-la com prazer, compreendê-la e atribuir-lhe um estatuto ontológico muito particular (o da simulação lúdica, ou ficção)". (AUMONT, 2006, p.163)

David Bordwell (2008) afirma que o conceito de encenação cinematográfica e *mise-en-scène* é o mesmo. Embora alguns críticos, como Jacques Aumont, incluam o movimento de câmera como um elemento da *mise-en-scène*, Bordwell prefere deixá-lo como uma variável independente. A movimentação da câmera diz respeito a cinematografia e não constitui uma característica do que é filmado. O movimento de câmera é interpretado por ele como elemento da *mise-en-shot*. A *mise-en-shot* consiste na forma como a *mise-en-scène* será concebida, ou seja, como a posição da câmera, os movimentos da câmera, o disparo da filmagem, a sua duração e o ritmo da edição vão interferir em uma sequência determinada. Para a análise do filme *Moebius*, de Kim Ki-Duk, utilizaremos os conceitos desenvolvidos e abordados por Bordwell (2008).

Moebius: Uma Análise da *Mise-en-scène* a Partir da Ausência de Diálogos

Moebius (Coreia do Sul, 2013), é um filme do diretor Kim Ki-Duk que não porta nenhuma fala ao longo de sua trama. É conduzido por personagens sem nomes, descrevendo o cotidiano de violências de um adolescente (Seo Young-ju), do seu pai libidinoso (Cho Jae – Hyun) e de sua mãe alcoólatra (Eun-woo Lee). O longa metragem visa contar a separação e discórdia de uma família de classe média, que é desfeita por episódios de adultério, incesto e castração, se iniciando com uma tentativa de uma esposa psicótica de cortar o pênis de seu marido em um ato de vingança por sua infidelidade; quando o homem, depois de uma luta, consegue se livrar de sua mulher, ela parte para retirar o membro sexual de seu filho adolescente. Após a castração, ela engole suas partes ainda sangrentas e foge sem rumo, enquanto o pai arrasta o menino mutilado ao hospital,

tomando a decisão de ter suas próprias genitais removidas com o objetivo de doar os órgãos para um transplante no jovem.

O garoto, recém amputado, cai nas mãos de uma gangue, onde é forçado, então, a participar de um estupro coletivo de uma jovem balconista a quem ele tinha identificado anteriormente como sendo a antiga amante de seu pai. O menino, que é preso, é visitado por seu progenitor, que descobre uma potencial solução para encontrar prazer sexual sem o uso de genitais: ao esfregar uma pedra contra sua carne, a intensidade do atrito leva ao orgasmo. Atendendo o conselho de seu pai, o menino regozija-se se mutilando com a rocha em um momento misto de prazer e dor e após sair da prisão descobre um novo nível de satisfação sexual com a mulher que antes foi violentada.

Agora, como sua nova namorada, a garota usa uma faca cravada em suas costas para fins de prazer sexual. Após o garoto conseguir o transplante, a mãe retorna ao seu antigo lar. A procura de aproximação com seu filho, a mulher percebe o menino com seu membro ereto enquanto seu marido se encontrava sem os órgãos genitais. Seguindo com o incesto, a mãe é impedida pelo pai, que a mata e suicida-se posteriormente. O filho, ao perceber, atira no seu próprio pênis em uma tentativa de bloquear seus prazeres carnis.

Na sequência que é demonstrada na próxima imagem, a mãe observa o pai adormecido e depois, seu filho se masturbando. Em um ato de vingança contra o adultério do marido, a mulher faz uma tentativa falha de cortar o membro sexual do seu parceiro. Não satisfeita, ela visita o quarto do adolescente e amputa seu pênis, engolindo-o logo após e fugindo enquanto o homem leva o menino até um hospital.



Figura 01 – Fotogramas da sequência em que a personagem amputa o membro do filho (05:31 à 09:46)

Aqui, os ruídos e os elementos dispostos na cena auxiliam na construção do sentido da narrativa. Após presenciar seu filho tendo prazer sexual, a mulher deixa escorrer uma lágrima de seu olho. Em seguida, como conseguimos observar na primeira imagem, ela apanha a faca que está posicionada no centro do quadro, que antes encontrava-se debaixo da estatueta de Buda. O movimento produz um ruído sincrônico em meio ao silêncio, demonstrando que algum ato violento será cometido. Por conseguinte, vemos a mulher em primeiro plano subindo na cama do marido que está dormindo no fundo, em uma iluminação intensificada. Contudo, o homem percebe sua intenção e os personagens envolvem-se em uma briga até que o homem a empurra para fora do quarto.

No chão, em prantos, a mãe segura a faca firmemente. Vemos, então, um plano detalhe no objeto, que tem a iluminação refletida e logo após é empunhado contra o piso. Dessa forma, constatamos certa determinação da mulher em prosseguir com sua tentativa de vingança. Logo, escutamos o ruído de seus passos indo em direção ao quarto do filho. Vemos a porta sendo aberta enquanto a personagem, que está em um primeiro plano, aparece quase sem iluminação, o que ressalta suas expressões faciais. Desse modo, o ato é consumado: o filme nos leva até o quarto do pai, que ouve os gritos do filho. Nesse momento, conseguimos observar o assincronismo sonoro. Retornamos ao quarto do adolescente e verificamos uma câmera subjetiva –sob o olhar do pai- emoldurada. A porta esconde parte do corpo do garoto, mostrando somente as pernas e rosto, cheios de sangue, enquanto a mulher se encontra posicionada na frente. As cortinas ao fundo tornam a imagem contrastante: são da mesma tonalidade que o figurino da mãe, tornando sua iluminação mais obscura, enquanto todo o resto da imagem encontra-se mais clara.

Na próxima sequência analisada a mãe aguarda a chegada do filho e logo em seguida ele é abordado por ela, que tenta, masturba-lo. O pai, observando-os, entra em cena e impede a consumação do ato dando um tapa em cada membro da família. Por conseguinte, o adolescente deixa a sala em direção ao seu quarto, enquanto sua mãe o segue, mas é impedida de entrar, pois a porta se encontra trancada. Todavia, a mulher bate na porta, o menino destrava-a, e ela é quase impedida de entrar pelo marido. Já dentro do quarto, ela estimula o garoto sexualmente enquanto ele cobre rosto para não vê-la e a toca em seus seios. Saindo do quarto, os pais escutam o pranto do filho, e o homem empunha a faca para castra-lo novamente, mas não consegue, pois é impedido pelos dois.



Figura 02 – Fotogramas da sequência em que a personagem masturba o filho e o pai, posteriormente, tenta amputar o seu pênis novamente (01:03:50 à 01:10:29). Fonte: *Printscreens* do filme.

No início da sequência, logo após o filho trancar-se no quarto e a mãe tentar acompanhá-lo, observamos o pai tentando impedi-la de seguir o garoto. Agora, dispostos nas extremidades do quadro, os dois personagens entram em conflito. No centro, notamos um espelho que reflete a mesma estatueta de Buda, que anteriormente guardava a faca utilizada para a castração do menino. Deste modo, observamos que a presença do objeto disposto no plano antecipa a ação que acontecerá ao final da cena.

Na segunda imagem, observamos a mulher enquadrada à esquerda e o menino à direita. O cenário é utilizado como recurso da *mise-en-scène* para moldura-la de uma melhor maneira no quadro. A cortina de tom escuro contrasta com o figurino utilizado pela personagem e intensifica o bloco dramático, ao passo que a cor da parede harmoniza-se com o tecido que cobre o garoto por inteiro. O som, aqui, intensifica a construção da sequência, visto que constatamos-la chorando, mas não a escutamos. Os únicos ruídos perceptíveis são os grunhidos de prazer do filho, o que ratifica uma tentativa de reconciliação dos dois.

Após o garoto alcançar um orgasmo, a mãe deixa o quarto se deparando com seu marido, que juntos escutam o pranto do filho. Ela começa a chorar, e logo recebe uma bofetada do homem, mas muda de expressão e retribui o tapa. Por conseguinte, percebemos o pai que joga a estatueta de Buda no chão, apanha a arma e segue em direção ao quarto do adolescente. Enquanto a mulher tenta impedi-lo, os personagens se confrontam e

constatamos, assim, os três em cima da cama, como ilustra o terceiro e quarto quadro. A iluminação se dispõe no centro do plano, destacando o objeto na mão do pai, que logo depois o deixa cair. A luz é utilizada também para evidenciar a transição em que a faca é largada na cama. Assim, a encenação que é intensificada de uma forma mais expressiva, demonstra os personagens dando as mãos, revelando a desistência na castração. Essa é a primeira vez que conseguimos observar a família unida no filme.

Na última sequência analisada se encontra o desfecho do filme. Pai, mãe e filho aparecem em cenas paralelas. A mulher visita o quarto do filho com os lábios pintados de vermelho e observa-o enquanto se despe. O homem, furioso, entra no cômodo e arrasta-a em direção ao seu quarto em uma tentativa de estupro. Entretanto, após uma briga, o ato sexual não é concluído, devido ao fato do personagem não possuir falo. O filho observa a cena pela porta e logo em seguida seus pais sobem para o escritório, onde decidem se suicidarem. Enquanto eles se preparam para tirar suas vidas, o garoto tem um sonho erótico com a mãe, mas é interrompido com o barulho de tiros. Ele então se levanta e caminha até a parte de fora do quarto, e encontra seus progenitores mortos. A sequência termina com o filho atirando no seu próprio pênis em uma tentativa de bloquear sua libido.



Figura 03 – Fotogramas da penúltima sequência do filme, onde acontece o desfecho (01:12:10 à 01:20:30).

Fonte: *Printscreens* do filme

Na primeira imagem, observamos a tentativa de estupro do pai, logo depois que a mãe se despe para o adolescente. Aqui, a construção da iluminação também exerce um papel importante na mise-en-scène. Notamos uma luz central que funciona de forma a

destacar a expressão facial da mulher, que se encontra de frente. A encenação dos atores, acompanhada de sons sincrônicos, como a mãe gritando e o rangido da cama, intensificam a sequência. Contudo, logo depois, os ruídos são amenizados dando quase lugar ao silêncio, enquanto a face da mulher encontra-se praticamente neutra.

Logo após o ocorrido, ao subirem para o escritório e decidirem suicidar-se, o homem pega uma arma de fogo e a carrega com munição. É inserida então, uma trilha sonora que intensifica a percepção do espectador. Os dois, em seguida caminham em direção à escada, como na segunda imagem. Aqui, vemos os personagens posicionados no centro do quadro, de forma a ganharem certo destaque. Percebemos também uma moldura que concebe à imagem uma noção de profundidade. Através de um movimento de câmera há uma transição para uma estética modificada, contudo, o cenário continua o mesmo. Nesse momento o som é construído de uma forma tanto sincrônica, quanto assincrônica. Identificamos, paralelamente, passos da mãe e do pai em direção ao quarto do filho. Posteriormente, presenciamos o enquadramento da arma na mão do pai enquanto o som da respiração ofegante da mulher e do adolescente em uma relação sexual inicia-se, como conseguimos observar na terceira imagem. Os gemidos são intensificados, mas logo a voz feminina é interrompida gradativamente com o barulho de um tiro. Logo após, acontece um segundo tiro enquanto os sons do garoto permanecem por um curto espaço de tempo. Percebemos que tudo é um sonho quando o menino abre os olhos. A trilha sonora, neste momento, é interrompida.

Na quarta cena, após ir em direção ao cômodo de onde veio o barulho dos tiros, o adolescente surpreende-se com os pais mortos. Ele pega a arma e direciona-a para sua própria genitália. Os corpos são posicionados nas extremidades da imagem, a fim de que o filho fique no centro, ganhando um maior destaque. Por conseguinte, é identificamos um plano detalhe do gatilho sendo puxado, e logo depois o barulho do tiro enquanto a casa da família é mostrada.

Conclusão

A partir da leitura dos textos teóricos apresentados anteriormente, o filme em questão (Moebius, 2013, direção de Kim-Ki-Duk) foi analisado de acordo com os conceitos abordados. Através da reunião de *printscreens* dos blocos dramáticos considerados mais importantes para a narrativa, conseguimos perceber que o longa-metragem, mesmo não tendo a inserção de diálogos, alcança a autossuficiência. A partir da exploração de outros

elementos como *mise-en-scène*, o diretor consegue dar sentido ao filme sem se apoiar em diálogos falados. Ademais, a sonoplastia torna-se importante, visto que o diretor apropria-se de artifícios sonoros como ruídos e trilha sonora para reforçar a atenção do espectador.

REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques. **O Cinema e a Encenação**. Tradução de Pedro Elói Duarte. Lisboa: Edições Texto e Grafia, 2006. (Coleção Mi.mé.sis) Título original: *Le Cinéma et La mise em scène*.

BAZIN, André. **O cinema** - Ensaio de André Bazin, Editora Brasiliense, São Paulo, 1991.

BORDWELL, David. **Figuras traçadas na Luz: A encenação no cinema**. Tradução de Maria Luiza Machado Jatobá. Campinas, SP: Papirus, 2008. (Coleção Campo Imagético) Título original: *Figures traced in light: On cinematic staging*.

CARRIÈRE, Jean-Claude. **A Linguagem Secreta do Cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme** (1949). Apresentação, notas e revisão técnica de José Carlos Avelar. Tradução de Teresa Otonni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2002. Título original: *Film Form*.

EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme** (1942). Apresentação, notas e revisão técnica de José Carlos Avelar. Tradução de Teresa Otonni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002. Título original: *The film sense*.

MARTIN, Marcel. **A linguagem Cinematográfica** (1971). Tradução de Lauro Antônio e Maria Eduarda Colares. Lisboa: Dinalivro, 2005. Título original: *Le Langage Cinématographique*.

MOEBIUS. Direção: Kim-Ki-Duk. Coreia do Sul, 2013. (89 min.), son., color., legendado. Tradução de: Moebiusu.

Vsevolod I. Pudovkin. **Asynchronism as a Principle of Sound Film** (1929), in: *Film Sound: Theory and Practice*, (eds.) Elisabeth Weis, John Belton (Nova York: Universidade de Columbia, 1985)

SÁ, Leonardo. **O sentido do som**, in *Rede imaginária - televisão e democracia*. São Paulo, Companhia das Letras, 1991.