

**O plano e a *mise-en-scène*:
uma análise semiótico-sistêmica sobre
a sintaxe e a forma da imagem em movimento**

SANTOS, Marcelo Moreira; Doutorando em Comunicação
e Semiótica pela PUC-SP | marcelo_m.s@terra.com.br

resumo

O presente artigo enfoca uma análise semiótica e sistêmica da relação entre o plano e a *mise-en-scène* no cinema. Partindo das reflexões feitas por Jacques Aumont no livro *O Cinema e a Encenação* (2008), pretende-se avançar a discussão realizada por este autor, buscando entender a construção intersemiótica envolvida na confecção dessa interação. Tomamos como referência teórica principal a Semiótica de C. S. Peirce (1839-1914), trazendo para tanto, como fonte de contribuição a este estudo, o livro *Matrizes de Linguagem e Pensamento* (2001), de Lucia Santaella, bem como a teoria sistêmica de Edgar Morin e Jorge Vieira.

PALAVRAS-CHAVE: cinema; semiótica; linguagem; complexidade

abstract

*This article focuses on a semiotic and systemic analysis of the relationship between plan and mise-en-scène in a film. Building on insights from Jacques Aumont's book *O Cinema e a Encenação* (2008), the aim is to advance the discussion held by the author, seeking to understand the intersemiotic construction involved on this interaction. We take as our main theoretical reference the Semiotics of C. S. Peirce (1839-1914), bringing both as a source of contribution to this study, the book *Matrizes de Linguagem e Pensamento* (2001), by Lucia Santaella, as well as the systemic theory of Edgar Morin and Jorge Vieira.*

KEYWORDS: cinema; semiotics; language; complexity

introdução

Uma das perguntas mais recorrentes quando se filma uma ação, seja ela baseada em um roteiro de ficção ou um documentário, é: onde a câmera deve estar? Ela deve ser fixa em um determinado ponto? Ou mover-se junto à ação? Deve estar longe ou perto do evento? O que, como cineasta, busco nessa cena que possa representar meu ponto de vista? Será que a encenação tem que ser toda orquestrada ou simplesmente aberta ao improviso dos atores? Essas perguntas frequentemente tumultuam a mente dos realizadores há mais de um século de cinema, desde Griffith, Murnau, Eisenstein até Hitchcock e Godard. De fato, lidar com essa relação, aparentemente referente somente à práxis é um incômodo epistemológico que, recentemente, Jacques Aumont (2008) resolveu trazer à baila para ser arguida e, em muitos aspectos, revista.

O desafio enfrentado é que a relação entre o plano e a *mise-en-scène* trata não apenas com o filme pronto, mas principalmente com o processo de criação, construção e realização da ação filmada. Por isso, o ponto de partida de Aumont foi a herança do teatro ao cinema no que se refere à encenação para, logo em seguida, introduzir os aspectos referentes à linguagem cinematográfica. Para tal, retomou os apontamentos de cineastas que resolveram escrever sobre o seu ofício, dedicando uma grande atenção ao desenvolvimento da ação fílmica e sua sucessão em quadros.

De fato, o cinema é uma arte que nasce carregando a herança de outras artes sobre seus ombros, apesar das inúmeras tentativas de purificá-lo com o intuito de erigir uma autonomia de discurso e linguagem a partir da sua capacidade de registro da realidade. Porém, o que pode ser visto é que o cinema é uma arte sincrética, que se desenvolveu pelas associações, junções, articulações e influências da linguagem sonora, visual e verbal, além das artes que advêm dessas três matrizes ou da combinação delas.

A proposta deste artigo é, primeiramente, entender o processo de autoria colaborativa envolvido na construção da *mise-en-scène* para, então, refletir sobre quais princípios semióticos se desenvolve essa relação entre câmera e encenação no cinema.

a autoria colaborativa sob uma perspectiva sistêmica

A realização de um filme implica a integração e a interação de um conjunto de agentes especializados em áreas que, em outras artes, aparecem como dominantes, mas que no caso do cinema, são co-participantes. O que Riccioto Canudo havia previsto com o mito da arte total (STAM, 2003: 43) torna-se palpável nos *sets* de filmagem, em que artistas de diferentes formações são unidos no desenvolvimento de uma obra complexa.

O fato do cineasta/diretor tomar as decisões cruciais na realização do filme

não tira a co-autoria dos outros agentes, e nem o caráter poético de suas funções no que toca à confecção do filme. Seguindo essa perspectiva, o que se constata é que essas interações (MORIN, 2008: 105) que compõem e moldam a realização de um filme são sistêmicas, isto é, há um conjunto de agentes semióticos com funções específicas que interagem e se integram na realização da obra.

Segundo Vieira (2008: 89), existem três parâmetros classificatórios fundamentais para se observar um sistema: sua capacidade de permanência, seu meio ambiente e sua autonomia. Ainda dentro dessa perspectiva, para um sistema se consolidar como tal, existem parâmetros chamados hierárquicos ou evolutivos delineados da seguinte forma: composição, conectividade, estrutura, integralidade, funcionalidade e organização, todos permeados por um parâmetro que pode surgir desde o primeiro estágio, a complexidade. Assim, um sistema é caracterizado por seu processo temporal e sua capacidade de crescimento. A complexidade de tal movimento se dá pela diversidade de conexões que são realizadas em prol da sobrevivência do sistema.

No caso do cinema, um processo similar pode ser visto na realização e produção do filme. Dada a necessidade do trabalho conjunto de agentes especializados para a realização de um filme, o que há neste ambiente é um processo temporal que demanda evoluir por cada parâmetro hierárquico apontado acima, que reflete na capacidade de permanência, isto é, na capacidade de atingir uma regularidade na construção fílmica, que pode ser constatado no filme pronto. Pois, ao fim, o filme tem que apresentar uma autonomia, em que tudo se conecta de forma coesa e coerente: direção de arte, direção de fotografia, cenografia, figurino, roteiro, direção, planos, montagem, etc.

Aliás, os parâmetros de coesão e coerência são também parâmetros de consolidação de um sistema. A coesão lida com a sintaxe entre elementos, sua articulação e efetividade. Por outro lado, a coerência, com a semântica, se desenvolve pela dialogia intersemiótica de seus elementos para a construção de sentido entre os mesmos, em um todo integrado, complexo e significativo.

O que se observa é que a necessária construção das partes para o todo se reflete tanto no processo de realização do filme quanto no processo de interpretação do mesmo. Há, em graus maiores ou menores, o risco dessa combinação entre agentes e especialidades entrar em processo de entropia (MORIN, 2008: 94), perdendo a coesão sintática e a coerência semântica, prejudicando as interfaces e intercâmbios intersemióticos entre suas várias camadas de significação. Essas camadas são cunhadas e entrelaçadas pela integralidade e organização da direção de fotografia, direção de arte, figurino, cenografia, trilha sonora, roteiro, direção, etc. dentro de um todo, o filme.

Desta forma, a *mise-en-scène* é confeccionada nesse jogo sistêmico das interações entre agentes semióticos responsáveis por comporem um todo

múltiplo e cooperativo. Cada agente é responsável por um fragmento sógnico que passa pelo crivo de sua criação, desenvolvimento e produção. Esse fragmento tem que: a) se conectar; b) traçar relações; c) se integrar com todos os outros elementos; d) estruturar-se, isto é, estabelecer e fortalecer essas relações intersemióticas visando uma cooperação mútua; e) cumprir uma função; f) e corporificar-se em uma organização sólida o suficiente que consiga manter uma regularidade durante todo o processo de realização do filme. Assim, uma fotografia, um vestuário, uma direção de arte, por exemplo, integram-se e tomam corpo pela complexidade com que dialogam entre si, pelas interfaces e intercâmbios sógnicos que são capazes de realizar e, principalmente, manter.

Entretanto, o que faz essa multiplicidade de agentes funcionarem em uma unidade complexa e atuante é aquilo que Aumont chama de ideia do filme que o realizador/cineasta tem da obra ainda no início de seu processo criativo (2008: 136). O sentido dado à ideia parece ser bem platônico, isto é, a de um ideal a ser atingido. Para Peirce, esse estágio configura aquilo que chamou de Estética, primeiro ramo de suas Ciências Normativas, composta ainda pela Ética e pela Lógica ou Semiótica. Quando transpostas para a realidade sistêmica encontrada na realização de um filme, essas ciências são responsáveis por três instâncias: a) visualizar e direcionar um ideal estético a ser atingido, b) refletir sobre os caminhos lógicos para se atingir tal ideal e c) a ação efetiva (ética) para se realizar tal ideal.

Aristóteles esclarece esse processo de vislumbre de um ideal da seguinte forma:

Quando o poeta organiza as fábulas e completa sua obra compondo a elocução das personagens, deve, na medida do possível, proceder como se ela decorresse diante de seus olhos, pois, vendo as coisas plenamente iluminadas, como se estivesse presente, encontrará o que convém, e não lhe escapará nenhum pormenor contrário ao efeito que pretende produzir (ARISTÓTELES, 2005: 63).

De fato, um filme é o resultado de intensa reflexão de possibilidades, escolhas, previsões, erros, acertos, aprendizagem, enfim, de experiência. Há todo um complexo movimento intelectual que relaciona as partes, mensura os resultados dessas associações, realiza e avalia os rumos de cada decisão tomada na produção.

O roteiro, herança da literatura (AUMONT, 2008: 40), serve de guia para a produção que se concentra em tentar trazer à superfície a história ali descrita. Fazendo uma analogia, o roteiro seria a planta-baixa de um edifício que vai consumir horas e horas para ser erigido. A direção de arte (herança das artes plásticas) trata de esboçar os aspectos visuais sugeridos pelo roteiro e pelo diretor; o cenógrafo (herança do teatro e em alguns aspectos da arquitetura) trata

de dar vida aos espaços onde a encenação será realizada; o figurinista (herança da moda e do teatro) trata de encarnar no vestuário os aspectos psicológicos dos personagens e da trama; o diretor de fotografia (herança da própria fotografia) trata de escrever a história ali encenada por meio da disposição e articulação das luzes, lentes e enquadramentos; o compositor da trilha sonora (herança da música) trata de contar e transmitir os sentimentos das cenas encenadas por meio da música, ainda que inserida na pós-produção, a música tem o caráter de enaltecer e intensificar a encenação; o diretor (herança das outras artes) é um autor complexo que possui a competência conjugada do regente, pintor, escritor, encenador, fotógrafo, arquiteto, poeta e compositor. É, sobretudo, um mediador de competências cujo discurso se desenvolve por meio da integração e consolidação de uma dialogia entre os outros agentes semióticos envolvidos no processo de criação do filme.

O diretor, como mediador, é o responsável por organizar a coesão e a coerência ontológica/ sistêmica entre esses agentes semióticos responsáveis pela construção da *mise-en-scène*. Esse perfil de mediador, entre a idealização de um filme até a sua materialização efetiva, revela aquilo que Peirce denominou como pragmatismo, rebatizado mais tarde como pragmaticismo. Apesar da confusão com o termo, muitas vezes confundido como “ser prático”, o pragmatismo peirciano demonstra que a ideia, o argumento ou o conceito aparecem externamente por meio de nossas ações e hábitos. É devido a isso que, para fundamentar seu pragmatismo, Peirce o ancora nas Ciências Normativas (PEIRCE, 1998: 371).

Assim, o pragmatismo aparece como método responsável por clarear o caminho a ser trilhado no processo de produção de uma obra cinematográfica, indo do ideal estético vislumbrado, passando pela criação, desenvolvimento e validação (lógica), até chegar à sua correspondência em ações (ética), em que os signos são/estão corporificados, encarnados, dispostos e arranjados na *mise-en-scène*.

Como Aristóteles bem define:

A ação, pois, não se destina a imitar caracteres, mas, pelos atos, os caracteres (signos) são representados. (...) Importa pois que, como nas demais artes miméticas, a unidade da imitação resulte da unidade do objeto. (...) convém que a imitação seja una e total e que as partes estejam de tal modo entrosadas que baste a supressão ou o deslocamento de uma só, para que o conjunto fique modificado ou confundido (...) (ARISTÓTELES, 2005: 36–42).

Esse todo integrado e sistêmico da encenação forma camadas de interações sógnicas responsáveis por intersemioses ou pelo diálogo entre os elementos que a compõem. Essas intersemioses são micronarrativas tecidas em uma rede

de relações e intercâmbios de sentido que vão moldar uma macronarrativa, ou simplesmente narrativa cinematográfica, responsável pela condução dos eventos em uma sequência gradativa de significação. Assim, cada elemento na *mise-en-scène* é um depósito de informações sobre a história a ser contada, o ambiente, a época, o lugar, o perfil psicológico dos personagens envolvidos, além do estilo e do ponto de vista adotado. Enfim, muito do caráter do universo do drama proposto é definido pela confecção da encenação.

De todo, esse processo se caracteriza por dispor na superfície da película o processo intelectual ou o discurso no qual o diretor e sua equipe estão dispostos a trazer para o cinema. Por isso, esse processo de corporificar o caráter/signo em ação encenada era tão caro para Aristóteles, a ponto de ele enfatizar que mais importante que o poeta era a figura do encenador (2005: 38), pois era pelas mãos desse profissional que as ideias do poeta interagiam de forma mais intensa com o espectador. No cinema, essas funções de poeta e encenador estão conjugadas, muitas vezes, na figura do diretor. Principalmente, no chamado cinema de autor (STAM, 2007: 102).

A preocupação de Aristóteles, no que se refere à tragédia grega, era com a linguagem teatral da época, composta pelo arranjo da eloquência, do canto e da encenação, que só podiam ser produzidos por meio do ritmo e da harmonia dos elementos cênicos, empregados separadamente ou em conjunto (ARISTÓTELES, 2005: 23). Essa preocupação era concernente ao resultado preterido pelo autor, já que é por meio da linguagem que a semiose ou processo de comunicação se efetua, portanto, era por meio dessa consolidação pragmática que a catarse ocorria. Entretanto, cada meio possui características específicas no que se refere ao desenvolvimento e articulação de sua linguagem. O cinema, arte híbrida e sincrética, carrega consigo características advindas de outras linguagens que merecem o detalhamento necessário para que a *mise-en-scène* seja vista pelos seus aspectos lógicos ou semióticos.

o plano: a relação semiótica da sintaxe e da forma na imagem em movimento

O que primeiro chama a atenção quando se fala de cinema é a linguagem visual, isto é, a imagem em movimento. Mas enquanto o campo visual do plano tem bordas, o mundo visual não as tem (SANTAELLA, 2001: 185). Assim, o primeiro desafio imposto aos realizadores foi a adaptação ao espaço retangular do fotograma/câmera do cinematógrafo, isto é, houve a necessidade de escolher o que enquadrar e o que selecionar no mundo. Tal qual o pintor e o fotógrafo, o cineasta teve que aprender onde focar sua atenção, pois, na realidade, tudo é visivelmente contínuo, isto é, o mundo se estende para trás de nossas cabeças e à frente de nossos olhos (SANTAELLA, 2001: 186).

Logo, a visão da câmera é um recorte retangular do mundo determinado pelo espaço retangular do fotograma (ou uma série de fotogramas), portanto, é

um fragmento do objeto externo. A relação direta entre câmera e mundo se faz por essa forma fragmentada, logo, reduzida, de se olhar. Assim, o que a câmera capta é apenas uma face delimitada da realidade.

Esse olhar do cineasta, que se aprimora por meio da câmera é o resultado de uma mediação entre esse espaço do plano e o mundo que aparece à frente. E é exatamente para superar esse fato que o cineasta aprende a capturar a realidade através das delimitações do plano, assim, o “enquadrar” um objeto requer um refinamento de um olhar fragmentado, de espaço reduzido, delimitado. Isso faz com que tal “olhar”, em meio à imensidão de imagens possíveis que a realidade apresenta seja distinto, seja particular, a ponto de distinguirmos um cineasta de outro pelo modo como ele “enquadra” e articula uma história. Portanto, não é por acaso a clássica imagem do diretor com os braços esticados, as pontas dos polegares juntos e os indicadores em paralelo, pois isso se assemelha precisamente ao trabalho de recorte da câmera.

A noção de plano no cinema, considerada por muitos teóricos como unidade primeira na linguagem cinematográfica, nasce de uma necessidade de se superar seus limites físico-técnicos em meio a uma miríade de formas e objetos que compõem o mundo visual. Assim, a noção de plano pode ser vista por dois aspectos semióticos: o plano em relação a si mesmo e o plano em relação ao objeto.

Essa característica diádica da linguagem visual é o que a fundamenta semiótica e ontologicamente. Assim, a dualidade entre câmera e objeto pode ser explicada pelo fato do objeto ser um segundo em relação à câmera, portanto, está lá fora, “(...) se apresenta aqui e agora e insiste na sua alteridade, (...) com uma definitude que lhe é própria, algo concreto, físico, palpável, oferecendo-se à identificação e reconhecimento” (SANTAELLA, 2001: 196).

Dentro desse escopo, o que chama a atenção é exatamente essa dualidade entre câmera-objeto, uma dualidade que pode ser mais bem observada a partir da perspectiva fenomenológica peirciana, que oferece uma importante ferramenta epistemológica para se entender esse embate. A segunda categoria de experiência fenomenológica, segundo Peirce, se refere às experiências duais, como as de ação e reação. A esta categoria, o autor deu-lhe o nome de secundidade (*secondness*).

A secundidade corresponde ao outro, ao não-ego. Possui o caráter da alteridade, da negação, de se opor ao eu, é, portanto, um segundo em relação a. Advém da secundidade a idéia de ação-reação, aqui e agora, força bruta. Neste sentido, o mundo visível ou o objeto em frente à câmera se estende adiante como pura alteridade, como algo fora e que é captado e impresso na película. Todavia, dada a magnitude e complexidade deste objeto em relação ao espaço circunscrito e delimitado dos fotogramas, a única possibilidade de capturá-lo se

reduz a fragmentos de partes da realidade visível. Segundo Peirce, esse objeto real é denominado como objeto dinâmico e esses fragmentos do real impressos nos fotogramas podem ser vistos como os objetos imediatos, isto é, objetos que trazem partes do todo.

Esse mesmo processo é encontrado de modo similar na interação entre signo e objeto, pois o signo carrega informações do objeto dinâmico, informações estas fragmentadas e incompletas, as quais Peirce denominou como objetos imediatos. Esse processo entre signo e objeto se desencadeia por relações de semelhança, referência e convenção, que conferem ao signo graus de correspondência com o objeto real. Dessa forma, o signo jamais reproduz a realidade, porém, é desta realidade que o signo extrai seu caráter e sua funcionalidade, pois é por meio do signo e de seu processo de semiose e mediação que a realidade torna-se inteligível a ponto de construirmos, por meio dessa interação, nosso conhecimento e nossas teorias a respeito do mundo.

Assim, em cinema, o plano tem o caráter de signo, é algo que tem por função estar em lugar do objeto, é determinado pelo objeto quando filmado, mas não o substitui, é apenas um fragmento do objeto, uma face deste, sendo que aquilo que se observa na película, o que foi registrado a partir da complexidade do mundo visual é, na verdade, apenas o objeto imediato, isto é, o objeto dentro do signo/plano.

O signo/plano funciona como mediador entre o objeto e o efeito (significado) que ele está apto a produzir em uma mente, porque, de alguma maneira, representa o objeto. Mas o signo/plano só pode representar o objeto porque, por sua vez, é por ele determinado. Essa determinação do signo pelo objeto nos leva a pensar que o objeto tem primazia ontológica sobre o signo. Todavia, embora o signo/plano seja determinado pelo objeto, este último só é acessível pela mediação do signo (SANTAELLA, 2001: 191).

Dessa forma, o plano em si mesmo lida com três tipos de características fundamentais: o plano como mera possibilidade, o plano como existente e o plano como lei. Um plano em sua mera possibilidade é aquele que tem como domínio as imagens mentais e imaginadas. Um plano como existente é aquele que está em conexão aqui e agora com o objeto, há uma presentidade entre o plano e o objeto. Um plano como lei está sob o domínio das representações visuais, possui uma organização e um padrão ao se enquadrar o objeto, é um plano, portanto, já convencionado (SANTAELLA, 2001: 188).

Um plano como mera possibilidade é, em sua característica mais proeminente, um quali-signo. Os quali-signos são qualidades agindo como signos. É uma qualidade qualquer na medida em que pode funcionar como um signo. São planos ainda não definidos, não atualizados, não corporificados, são imagens que gozam da liberdade de serem livres e espontâneas, que se formam

na mente em um jogo de planos possíveis para uma cena, para um filme. São criações imagéticas que testam as diferentes variações de ângulos ao filmar uma idéia, um roteiro, uma situação, um argumento. Pode ser definido segundo Aristóteles, quando este enfatiza que o poeta tem que proceder como se a cena decorresse diante de seus olhos, pois, vendo as coisas plenamente iluminadas, como se estivesse presente, pode encontrar o que convém, não lhe escapando nenhum pormenor contrário ao efeito que pretende produzir. (ARISTÓTELES, 2005: 63). Aliás, é nesse momento que o cineasta compõe seus futuros planos, é nesse jogo aberto que ele descobre as qualidades das imediações do plano para filmar, que ele aprimora seu olhar/câmera, descobrindo as diversas possibilidades de construção.

Um plano como existente é, em sua característica mais proeminente, um sin-signo. É um plano no seu momento de apontar, de focalizar, de atentar para o objeto, é o capturar no aqui e agora o movimento de algo a sua frente. Carrega consigo, portanto, uma presentidade, isto é, uma conexão temporal e dinâmica entre aquilo que é registrado e o objeto de registro, ambos transcorrem juntos e se relacionam diadicamente. Abriga quali-signos de um tipo especial, aquele que dialoga com o evanescente e o singular, que há no presente de tudo que é capturado no instante exato de seu desenrolar diante da câmera.

Um plano como lei é um legi-signo. Como esclarece Peirce, um legi-signo é uma lei que normalmente é estabelecida pelos homens. É um plano convencionalizado, que tem como fundamento um padrão. Mas não é apenas um padrão que se institucionalizou, há na composição desse plano uma organização da disposição dos objetos ao serem enquadrados, uma estruturação de como enquadrar, que pode ser inferido e analisado antes de se filmar. Nesse sentido, são tipos gerais e abstratos.

São planos que muitas vezes aparecem em *storyboards* e no processo de decupagem de uma cena, que nada mais é do que o planejamento dos enquadramentos a serem utilizados na filmagem (AUMONT, 2008: 49 – 50). Por serem gerais, toda a equipe envolvida na produção do filme consegue visualizá-los. Exemplos desse tipo de plano com caráter de lei são: plano médio, plano americano, *travelling*, *plongée*, *contra-plongée*, *close-up*, plano aberto etc.

A segunda categoria de planos envolve aqueles que se relacionam diretamente com seus objetos. Enquanto o plano em si mesmo lida com o caráter da imediatez (sin-signo), das possibilidades (quali-signos) e da organização (legi-signo) do olhar, o plano em relação ao objeto lida diretamente com o movimento da ação que ocorre na frente da câmera e o seu desenrolar dentro dos planos, isto é, ocupa-se com o caráter da construção da imagem, da forma.

Em sua composição, esse movimento é diádico, pois há o movimento da

ação de um lado e o enquadramento, captura, do outro. Há uma temporalidade em comum e um enlace entre ambos, dessa forma, o plano tem o caráter de signo, isto é, ele é determinado pela ação, faz a mediação revelando a ação, acompanha o movimento lá fora, trazendo as qualidades, a presença, o drama ali encenando para a película. A *mise-en-scène* ou ação possui a primazia ontológica e o plano a primazia semiótica. O objeto determina o olhar/plano que, por sua vez, busca representar o drama à sua frente de tal forma que consiga conter naquele espaço retangular, que lhe é inerente, o caráter de estar em lugar da ação, de agir como representante desta.

Como já visto, o plano, ou uma série destes, não conseguem substituir a encenação como um todo, apenas uma face desta, daí a importância do plano, isto é, de sua formação, maturação e construção. Um drama pode ser mal filmado por não se saber como olhá-lo/filmá-lo, por não se saber como formar imagens que transmitam o que a ação tem contida em si mesma: sua força e presença, suas qualidades, alteridade, relação interna com outros fatos e sua relação externa com os temas gerais que aborda ou sugere.

Assim, saber compor um plano de tal forma que consiga representar a ação requer um olhar poético que, por um fragmento de ângulo e de tempo, forme em uma imagem, ou uma sequência delas, o todo do argumento, do conceito e da ideia geral envolvidos. Portanto, é um olhar com caráter de síntese, mediado pelo cineasta e pelo diretor de fotografia e sua equipe. Ainda que essa síntese seja apenas estética, marcada pelo instinto, um juízo perceptivo que consegue formar uma imagem como se formula uma hipótese que tenta dar conta de representar o drama, há, todavia, uma mediação que depende desse olhar/plano poético.

É importante pontuar essa característica de síntese. O que há por trás dessa mediação é um conceito importante para a linguagem sonora e que, no cinema, consegue explicar com propriedade a composição do plano em relação ao objeto.

A característica primordial da linguagem sonora é a sintaxe entre os sons, instrumentos, elementos de origens diversas e seus possíveis arranjos, todos eles inseridos em uma temporalidade onde se traçam relações que são avaliadas pela qualidade resultante dessas misturas, pelos timbres que se amalgamam em uma gênese de possibilidades que se entrelaçam, formando sonoridades diversas. Dessa forma, “(...) a sintaxe pressupõe a existência de elementos (objetos) a serem combinados.” (SANTAELLA, 2001: 112).

A temporalidade do movimento dos objetos e a temporalidade do plano e, muitas vezes, de seu movimento junto à ação, tecem um enlace em que o olhar/plano tenta capturar todos os elementos presentes à ação de forma sintética: ambiente/cenário, figurino, objetos de cena, atores, luzes, sombras, texturas, cores, profundidade, sons etc. A sintaxe desses elementos se assemelha

ao trabalho do compositor que arranja os instrumentos em uma música. A imagem resultante depende da capacidade de se objetivar uma sintaxe dentro do plano, pois há um ritmo, um deslocar, uma passagem das coisas diante da câmera, um tempo e um transcurso, ainda que ensaiado. Tudo tem seu fluxo que converge e se arranja na composição de uma imagem ou na pluralidade de imagens em seqüência.

De fato, a composição da sintaxe nos enquadramentos se desenvolve por meio de dois aspectos fundamentais: a horizontalidade e a verticalidade; algo explorado por Eisenstein em seus filmes (2002). Para esclarecer, vale destacar:

Na música convencional, baseada em escalas e notas, o espaço sonoro resulta da percepção da diferença na altura dos sons, a saber, a diferença entre sons graves e agudos. Essas diferenças se estendem no tempo, desenhando arabescos que, por tradição, correspondem à melodia. Essa é a dimensão horizontal da música. Mas os sons também se agrupam na simultaneidade, em acordes, correspondendo ao aspecto harmônico ou dimensão vertical, dada pelas alturas concentradas em blocos complexos, provoca, por sua combinação na escuta, a sensação de espaço sonoro (SANTAELLA, 2001, p. 156).

Esse espaço sonoro construído pela horizontalidade da melodia e pela verticalidade da combinação harmônica das notas em acordes é vista aqui como semelhante à organização da *mise-en-scène* dentro dos planos. A temporalidade dos movimentos, deslocamentos e fluxos dos objetos e dos atores constitui a horizontalidade, daí o emprego de termos como ênfase, tensões, relaxamentos, ritmo, clímax é tão usual e comum ao definir a encenação e seu andamento progressivo, haja visto que melodia e narrativa possuem características em comum (SANTAELLA, 2001: 115). Já as disposições dos atores, objetos, cores, luzes etc. na *mise-en-scène*, em conformidade com os princípios de profundidade de campo, perspectiva, composição e equilíbrio dentro do plano/quadro, constituem a verticalidade. Nesse sentido, a verticalidade também flerta com a herança cultural advinda da pintura e da fotografia.

Assim, a sintaxe no cinema possui três categorias: a primeira pontuada pelo acaso, a segunda pela heurística dos elementos e a terceira pela unidade harmônica. A primeira lida com os arranjos dos elementos à frente da câmera por puro acaso, uma busca pela imediatividade desses fluxos temporais e por sua possível composição, é “(...) o limiar de uma sintaxe em estado natural, caótica, absolutamente indeterminada, prenhe de originalidade, imprevisível no limite” (SANTAELLA, 2001: 121). Esse tipo de sintaxe pode ser simplesmente obra do acaso em que a encenação transcorre sem um ordenamento prévio, isto é, o movimento dos objetos nos enquadramentos são livres de qualquer organização, ocorrem por puro improviso.

A segunda categoria distingue-se pela heurística dos corpos em movimento, suas inter-relações, seus intercâmbios materiais entre as camadas daquilo que está em primeiro plano próximo à câmera, e aquilo que está em segundo plano mais distante da câmera. Lida com sobreposição, interposição, interpolação, coexistência variegada de elementos que se atraem ou se repelem, compressões e eflúvios, dos quais decorrem a criação de efeitos de tapeçaria espessa, textura e densidade (SANTAELLA, 2001: 147).

Pode ser previamente ensaiada, mas preserva esse objetivo macro da heurística dos corpos, suas combinações e relevos. Esse tipo de sintaxe busca explorar a arquitetura, as formas e os sons de locais já existentes como cidades, desertos, florestas etc. O drama depende desses ambientes e o que se busca nos enquadramentos é extrair um inter-relacionamento e um intercâmbio entre os corpos (incluindo os atores) nesses espaços. Diretores que se utilizaram desse tipo de sintaxe podem ser aqui destacados: primeiramente Michelangelo Antonioni em *Blow up - Depois daquele beijo* (1966) e *O eclipse* (1962); e Win Wenders em *Alice nas cidades* (1974) e *Paris/Texas* (1984).

A terceira categoria da sintaxe lida com a harmonia da composição dos movimentos e de suas qualidades, de suas convenções em uma unicidade. É uma propriedade que cria um senso de gravitação na direção de um ponto central que sustenta uma unidade estética entre esses elementos, pautada pelo tema ou argumento do drama (SANTAELLA, 2001: 180).

É um tipo de sintaxe ordenada com o máximo de precisão para compor uma harmonia entre todos os elementos que compõem a encenação. Geralmente é uma sintaxe produzida e construída em grandes estúdios, como *Cinecittá* e *Hollywood*, em que toda a *mise-en-scène* é controlada. Há, portanto, uma complexidade em sua organização, porém, regida por um campo harmônico que é o próprio drama. Exemplos desse tipo de sintaxe são: *Metrópolis* (1927) de Fritz Lang, *A Última Gargalhada* (1924) de F.W. Murnau, *E la nave va* (1983) de Federico Fellini e *Janela indiscreta* (1954) de Alfred Hitchcock.

O que a sintaxe nos revela como aporte conceitual é que, dentro da temporalidade da encenação, ocorrem e se desenvolvem um emaranhado de arranjos e intercâmbios de movimentos, pois “(...) onde houver tempo, há sintaxe” (SANTAELLA, 2001: 116). Saber organizá-los, dar-lhes forma dentro do plano é confeccionar imagens, é, portanto, o fundamento que dá corpo ao plano em relação ao objeto.

Um plano em relação ao objeto por suas qualidades é um plano icônico. Um plano icônico é aquele que captura a sintaxe dos elementos da encenação por suas singularidades. É um enquadramento que se impregna das qualidades encontradas na *mise-en-scène*, imprimindo-as na película. Tal plano lida diretamente com luz e sombra, textura e cor, além da combinação com outros

elementos da encenação como ritmo, cenografia, figurino, maquiagem, sons e o tom da atuação dos atores, isto é, a sintaxe desses elementos compõe um compósito de qualidades estéticas que se espraia pela ação.

Assim, o plano icônico se subdivide em três aspectos semióticos:

1) Plano icônico cujo objetivo é extrair da encenação peculiaridades como nuances, gradações, matizes, portanto, singularidades qualitativas relacionados a cores, texturas, luzes e sombras. Muitas vezes, essas singularidades são extraídas do tipo de película utilizada ou, no caso do digital, pela capacidade de resolução da imagem e pela iluminação empregada, desde números de pontos de luz, sua disposição e articulação junto à ação, até o uso de gelatinas;

2) Plano icônico cujo objetivo é extrair da encenação singularidades referentes à forma dos objetos, como a arquitetura dos espaços, a disposição dos corpos, o arranjo dos objetos cênicos e o relevo do ambiente onde a encenação é executada. De fato, o que se busca é extrair os aspectos qualitativos dos espaços arquitetônicos, da cenografia e dos ambientes, compondo-os dentro dos quadros;

3) Plano icônico cujo objetivo é extrair da encenação singularidades referentes aos sentimentos ali corporificados e encarnados pela atuação dos atores. O que se busca é capturar as peculiaridades referentes à qualidade da representação dos atores no que tange em dar vida ao caráter dos personagens, seus dramas e histórias sugeridos pelo roteiro (ARISTÓTELES, 2005: 37).

Essas modulações referentes aos aspectos semióticos do plano icônico não podem ser vistas como algo estanque, ou presas a classificações. Não é esse o objetivo aqui proposto. O intuito é esclarecer que existem gradações no relacionamento entre câmera-objeto ao se tentar abrigar as qualidades da *mise-en-scène* dentro das dimensões do plano. De fato, o terceiro tipo referente à atuação dos atores geralmente traz em seu bojo as características encontradas nos outros dois anteriores. Assim, esses três aspectos apontados acima são gerais e maleáveis, servindo de princípios “guias”, conforme as intenções do diretor e sua equipe ao tentar capturar as qualidades envolvidas na encenação.

Um plano em relação ao objeto por relação dinâmica é um plano indicial. Um plano indicial compele nossa atenção à ação (PEIRCE *apud* SANTAELLA, 2001: 197), está em relação direta com a encenação, acompanhando, conduzindo, conectando, muitas vezes se movimentando para dentro da ação em uma relação dinâmica, se embrenhando ao fluxo dos objetos à frente, transcorrendo pelo ambiente onde o drama se desenvolve. Podendo ser tanto um plano fixo quanto um plano móvel, traz consigo os fundamentos do plano icônico, mas tem a propriedade de testemunhar a ação, seja como um mero observador ou como participante da mesma. Portanto, os planos que se distinguem pelo índice lidam diretamente com os movimentos de câmera ao capturar a *mise-en-scène*, pois

trazem como fundamento lógico o sin-signo.

Existem três aspectos semióticos encontrados nesse tipo de relação:

1) O mais comum dos planos indiciais utilizado desde o princípio do cinema é o do plano fixo (AUMONT, 2008: 38). Nele, toda a encenação ocorre diante e em função ao plano. Assume, de fato, o papel de testemunha e/ou de observador da ação. Neste tipo de relação, o movimento de câmera é bem reduzido, quase inexistente, a não ser pela função de *zoom* da lente e do movimento de *pan*, porém, a câmera está sempre presa a um suporte ou tripé que lhe confere estabilidade;

2) Os planos indiciais dessa segunda categoria são testemunhas também da ação, entretanto, são móveis, isto é, a câmera se movimenta em torno ou ao lado da encenação. Geralmente, as câmeras são presas e estáveis em bases móveis e realizam movimentos conhecidos como *travellings*, *dollys*, *gruas* e, recentemente, o *bullet time* do filme *Matrix* (1999), dos Irmãos Wachowski;

3) Os planos indiciais dessa terceira categoria são extremamente móveis, algumas vezes desvinculados de bases estáveis (EISNER, 2002: 144), deslocam-se por dentro da encenação, relacionando-se dinamicamente com o ambiente em que a história se desenrola. São planos feitos em *steadycams* ou simplesmente com a câmera na mão ou presa a objetos que se movimentam ou partes do corpo. O plano subjetivo também entra nesse tipo de relação indicial, mas possui um grau de iconicidade bem marcante, já que tenta se assemelhar ao ponto de vista de um personagem do drama. Exemplos do emprego desse plano indicial podem aqui ser apontados: *A Última Gargalhada* (1924) de F.W. Murnau, *Festim Diabólico* (1948) de Alfred Hitchcock, *O Iluminado* (1980) de Stanley Kubrick, mais precisamente a cena do triciclo nos corredores do hotel, *Festa de Família* (1998) de Thomas Vinterberg e as cenas de plano subjetivo do tubarão no filme *Tubarão* (1975), de Steven Spielberg.

Um plano em relação ao objeto por convenção é um plano simbólico. Como Peirce destaca (2000: 52 – 53), todo símbolo é algo vivo, é algo que se transforma, possui um caráter de expansão através de réplicas ou casos que se atualizam em outros momentos, outras experiências ao longo do tempo. Um plano simbólico tem como fundamento o plano como lei ou legi-signo, isto é, os planos já padronizados e convencionados. Entretanto, devido ao seu alto grau de liberdade criativa, o cinema, com o passar das décadas e dos cineastas e seus filmes, adquiriu padrões de enquadramentos convencionados em conformidade aos gêneros, tipos e marca autoral. Assim, para representar ideias, conceitos, opiniões ou mesmo estabelecer um padrão de cinematografia, algo de natureza geral foi imputado (PEIRCE *apud* SANTAELLA, 2001: 263) e instituído ao longo do tempo a estes planos convencionais e abstratos, tratados comumente como *close-up*, plano aberto, plano fechado, *plongée*, *contra-plongée* etc.

Os planos simbólicos de gêneros podem ser observados em filmes que possuem enredos e um padrão de enquadramento similar. Filmes *noir*, expressionistas, *westerns*, musicais das décadas de 1940 e 1950, os neo-realistas, os da *Nouvelle Vague*, e os filmes do recente *Dogma 95*, por exemplo, são exemplos de planos de gênero. O padrão de enquadramento destes é facilmente identificado pelo público e pode ser, e é, empregado em outros filmes de mesmo gênero ou que buscam se referir a um específico.

Já os planos simbólicos de tipo dizem respeito a padrões de enquadramento que se referem a um filme em particular. O filme possui um conceito de enquadramento que o individualiza perante seus antecessores sendo, muitas vezes, diferente do padrão de sua época, o que o torna uma referência de tipo. Exemplos de filmes com esse caráter de enquadramento são clássicos como *Cidadão Kane* (1941), de Orson Wells; *O Encouraçado Potemkin* (1925), de S.M. Eisenstein; e os recentes *Matrix* (1999), dos Irmãos Wachowski; e *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles. Da mesma forma, o padrão de enquadramento destes é facilmente identificado pelo público quando são vistos em outros filmes, pois muitas vezes são obras que influenciam outras, reforçando seu caráter como símbolo.

Os planos simbólicos de marca autoral são aqueles que dizem respeito às especificidades de direção, que os torna, portanto, singulares. Possuem um alto grau de pessoalidade na construção do enquadramento; é a marca do cineasta que se espalha por todos os seus filmes. De fato, independente dos temas com que lida a cada filme, o enquadramento se padroniza pelo seu toque, por uma espécie de assinatura que pertence ao cineasta, assim, sua forma de filmar se diferencia e essa diferença carrega consigo a qualidade de um olhar/plano único. É como se o cineasta enquadrasse algo que só ele vê, como se ele revelasse o que ninguém mais percebe. Tudo tem o tom de descoberta por seu olhar, um tom de originalidade. Exemplos de cineastas com esse caráter são: Charles Chaplin, F.W. Murnau, Alfred Hitchcock, Stanley Kubrick, Jean-Luc Godard, Federico Fellini, Michelangelo Antonioni, Ingmar Bergman, Akira Kurosawa, Win Wenders e Glauber Rocha. O público reconhece o padrão de seus enquadramentos por seus nomes.

conclusão

A junção da teoria sistêmica com a semiótica visa sanar algo que Jacques Aumont aponta em seu livro: “(...) não temos realmente uma teoria da encenação – no sentido de um corpo de doutrina racional que pudesse ser depois aplicado na prática” (AUMONT, 2008: 140). Dessa forma, este artigo tentou apresentar uma proposta coerente a essa necessidade epistemológica.

Como visto ao longo do texto, existe um aspecto diádico nessa relação entre câmera e *mise-en-scène*. De um lado, a primazia ontológica da encenação e, de outro, a primazia semiótica do olhar/plano. A primazia ontológica, defendida por

Bazin (STAM, 2000: 91), determina e impõe o foco de interesse do olhar/plano. Em muitos casos, os enquadramentos seguem passo a passo os acontecimentos adiante, como observadores ou testemunhas desses eventos. Desde a decupagem de cena até a sua execução, o que é preservado é a clareza de exposição e de composição dos planos. Por outro lado, a primazia semiótica constituída por um vetor poético do olhar, da escolha do que capturar e do que extrair da *mise-en-scène* lida com as impressões de quem as observa. Ainda que a encenação se imponha, o autor/diretor tem a liberdade criativa de pontuar o seu estilo, a câmera-caneta de Astruc (AUMONT, 2008: 68). Sob essa perspectiva, a confecção dos enquadramentos depende da mediação do diretor/autor, isto é, depende de uma interpretação desse autor, em conjunto com seus colaboradores, ao propor uma carga pessoal e uma assinatura sobre a encenação, que se caracteriza na consolidação de uma opinião diante dos fatos encenados.

O jogo semiótico-sistêmico da *mise-en-scène* e do olhar/plano traz em seu bojo a complexa questão sobre a qualidade da relação entre o ponto-de-vista e a encenação. O início do desenvolvimento e a construção do discurso do cineasta se baseiam nesse processo. Um processo que nada mais é do que uma busca estética para uma autonomia sintática, seja para o cineasta (como assinatura) ou para um filme. Essa autonomia sintática e poética forjada pela mediação do cineasta e sua equipe se molda não apenas pelo domínio semiótico da linguagem, ao articulá-la pela formação dos planos, mas, muitas vezes, pela faculdade de se endereçar ou apontar o sentido pelo qual o espectador poderia ou deveria olhar uma história ou a própria vida. De fato, por meio do olhar do cineasta – autonomia sintática e poética – o espectador é convidado a redimensionar a sua forma de ver o mundo em torno.

referências

ARISTÓTELES. **Arte Poética**. São Paulo: Martin Claret Editora, 2005.

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

EISENSTEIN, Serguei. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 2002.

EISNER, Lotte H. **A tela demoníaca**. As influências de Max Reinhardt e do Expressionismo. 2ª edição. São Paulo: Editora Paz e Terra S/A, 2002.

MORIN, Edgar. **O Método – 1**. A natureza da natureza. Porto Alegre: Editora Sulina, 2008.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.

_____. **The Essential Peirce**. Bloomington: Indiana University Press, 1998.

SANTAELLA, Lúcia. **Matrizes da linguagem e pensamento** – sonora, visual, verbal. São Paulo: Editora Iluminuras, 2001.

_____. **Estética** – de Platão a Peirce. 2ª edição. São Paulo: Editora Experimento, 2000.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papirus Editora, 2000.

VIEIRA, Jorge de Albuquerque. **Teoria do conhecimento e arte**. Formas de Conhecimento: Arte e Ciência uma visão a partir da complexidade. 2ª edição. Fortaleza: Gráfica e Editora, 2008.

como citar este artigo

SANTOS, Marcelo Moreira. O plano e a mise-en-scène: uma análise semiótico-sistêmica sobre a sintaxe e a forma da imagem em movimento. **Semeiosis: semiótica e transdisciplinaridade em revista**. [suporte eletrônico] Disponível em: <<http://www.semeiosis.com.br/u/39>>. Acesso em dia/mês/ano.

