

rebeca



Revista Brasileira  
de Estudos de  
**Cinema**  
e Audiovisual

**Articulações cênicas da espacialidade audiovisual:  
paradigmas criativos e tecnologias do cenário**

Cesar de Siqueira Castanha<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Doutorando e Mestre em Comunicação no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (PPGCOM-UFPE). Graduado em Comunicação Social – Jornalismo pela UFPE. Crítico de cinema.  
Email: [cesars.castanha@gmail.com](mailto:cesars.castanha@gmail.com)

**Resumo**

Este artigo busca compreender as formulações do espaço cênico no audiovisual, recuperando e enfatizando as tecnologias que reivindicam esses espaços audiovisuais como cenários. Inicialmente, organizam-se os parâmetros gerais pelos quais devem ser reconhecidas e lidas as articulações cênicas do espaço no audiovisual, definindo os papéis do enquadramento e da encenação desse espaço. Depois disso, são apresentados alguns exemplos que evidenciam uma instabilidade nessa articulação do espaço. Em uma perspectiva, discute-se as reconfigurações do lugar e o deslocamento operado por alguns gêneros da televisão. Em uma segunda perspectiva, são enfatizadas tecnologias como a projeção traseira e a sua atuação na articulação de espaços cênicos. Enfim, o artigo coloca em questão o papel de indexicalidade dos espaços do audiovisual e discute o uso dos conceitos de lugar e de paisagem para as encenações audiovisuais, relacionando-os às problemáticas criativas do cenário.

**Palavras-chave:** Audiovisual; Cenário; Espaço; Encenação.

**Abstract**

This article seeks to understand the formulations of the scenic space in the moving image by recovering and emphasizing the technologies that claim these audiovisual spaces as scenarios. Initially, the general parameters by which the scenic articulations of space in the audiovisual should be recognized and read are organized, defining the roles of framing and staging of this space. After that, some examples are presented that show an instability in this articulation of space. In one perspective, the reconfigurations of the place and the displacement operated by some television genres are discussed. In a second perspective, technologies such as rear projection and their role in the articulation of scenic spaces are emphasized. Finally, the article questions the role of indexicality in audiovisual spaces and discusses the use of the concepts of place and landscape for the *mise-en-scène*, relating them to the creative issues of the scenery.

**Keywords:** Moving image; Scenery; Space; Mise-en-scène.

### Introdução: enquadramentos e encenações do espaço na ficção audiovisual

Sombras de galhos de árvore se formam sobre blocos de cor nos créditos de abertura de *Bambi* (1942), longa-metragem de animação produzido pela Disney. A sequência é atravessada por uma melodia que acompanha esse seguimento de cores e formas da natureza. O fim dessa abertura nos deixa com um coro de vozes e uma imagem da floresta onde a história será ambientada. Essa imagem é fixa (à exceção do movimento da água que desce a cachoeira e corre no rio), mas o plano que a apresenta é móvel. O movimento do plano esconde a falta de movimento daquilo que nele se apresenta: a natureza rígida, folhas sem vento, um ecossistema visual que sucumbe à sua superficialidade. Este é o quadro da natureza que o filme nos apresenta, um *background* estático que é posto em cena como espaço fílmico (FIG. 1 e 2).



Figuras 1 e 2: O espaço cênico a que somos apresentados ao início de *Bambi* (1942).  
Fonte: *Bambi* (1942).

Essa superficialidade articulada pela rigidez permanece durante o filme. Os animais, como personagens, movem-se pelos diferentes quadros da floresta, mas o espaço no qual se movem, a não ser pelos elementos com os quais interagem diretamente, mantém-se como um cenário pintado ao fundo de um palco de teatro. Mas não estamos no teatro: aqui, na forma do audiovisual, esse espaço se transforma e é articulado pela fotografia e pela montagem. E não é articulado apenas como um cenário de fundo para as interações de seus personagens, é articulado também como uma floresta através do tempo, como uma paisagem dentro de uma narrativa de movimento, no sentido em que os personagens crescem nesse espaço e se desenvolvem junto com as transformações do cenário (passam fome no branco inverno, atingem a sua maturidade na colorida primavera, e assim por diante).

Pensemos agora uma outra obra, distinta de *Bambi* pelo período, gênero fílmico e país de produção. Esta seria *O Evangelho Segundo São Mateus* (*Il Vangelo Secondo Matteo*, 1964), em que o cineasta Pier Paolo Pasolini encena o Novo Testamento em locações italianas. Essa escolha, dada por uma impossibilidade de se produzir o filme



naqueles que seriam os lugares referidos na Bíblia e por uma descoberta de certo tipo de paisagem italiana, pode se articular, por exemplo, como uma reflexão da força que o cristianismo exerce na cultura italiana. Do mesmo modo, pode ser simplesmente ignorada – como não seria a primeira nem a última vez que a narrativa cristã é apropriada por outras geografias e encenada em diferentes locações. Há, no entanto, como ocorre em *Bambi*, uma articulação ficcional do espaço que é colocado em cena.

É argumentável, porém, que, no caso da espacialidade do cinema de Pasolini, essa articulação ocorre a partir de uma ênfase dada à espacialidade. Tal ênfase é reconhecida como um artifício formal do cineasta como autor (LEFEBVRE, 2006). Esse tipo de ênfase configura também aquilo que Martin Lefebvre (2006: 24) entende como a aparição da paisagem no cinema e aquilo que a diferencia do cenário, em que o segundo seria esse espaço de ambientação do evento, e a primeira manteria alguma autonomia em relação ao evento dada justamente por essa ênfase no espaço. Lefebvre sugere a autonomia da diegese, a composição pictórica, a durabilidade dos planos e a construção de um status simbólico – que o autor associa a uma estética do cinema moderno, acusando-o de “exibir sua profundidade interpretativa e hermenêutica” (2006: 38) – como aquilo que conduz o olhar do espectador para a paisagem.

A solução para essa articulação ficcional dos espaços cênicos poderia se dar, portanto, por uma saída hermenêutica, pela aparição da paisagem como uma espacialidade simbólica. Mas é muito restrito o conjunto de obras ao qual é possível esse tipo de leitura, que é organizada para um cinema autoral, em que a paisagem só tem uma “profundidade interpretativa” porque foi construído esse “status simbólico” em torno dela. Como resultado, uma variedade de encenações audiovisuais e ficcionais do espaço não são consideradas por seu status simbólico e, para além disso, só são consideradas como articulações cênicas que enfatizam o espaço aquelas que se dão a partir de um conjunto muito específico de procedimentos formais, como a temporalidade dilatada (lentidão) e o rompimento com a narrativa. Aqui, busco descrever algumas das rasuras que aparecem nas encenações audiovisuais do espaço, buscando paradigmas que enfatizem essas espacialidades como fabricações criativas e tecnológicas. Para isso, no entanto, é preciso inicialmente ampliar nosso reconhecimento das articulações formais e narrativas que colocam esse espaço em cena, para além de um mesmo conjunto de práticas de construção de cena (*mise-en-scène*) e para além de uma expectativa pela autoridade autoral.

Confrontar essa produção criativa centralizada na figura do autor me leva a procurar exemplos de articulação do espaço em diversos gêneros fílmicos e, além disso, ficções audiovisuais que se originam em mídias diversas, incluindo nisso o cinema de



*live-action*, o cinema de animação, a televisão e a produção de vídeos para plataformas de compartilhamento como o Youtube.

A oposição de Lefebvre entre cenário e paisagem é continuamente problematizada por essas audiovisualidades diversas e também por tecnologias que constituem o espaço no audiovisual e por seus usos, nos casos em que o que poderia “ser entendido como cenário (seja por uma dada redução à função narrativa ou por ser constituído de uma arquitetura dos espaços interiores) frequentemente materializa todo o espaço de encenação” (PRYSTHON; CASTANHA; ASSUNÇÃO, 2020: 184). Isso é exemplificado pela problemática de alguns agenciamentos do lugar que, postos em cena, articulam toda a narrativa, relação entre os personagens, forma visual, reconhecimento geográfico e histórico – enfim, todo o sistema expressivo do audiovisual. Eu me refiro aqui ao universo dos filmes gravados em interiores de estúdios, dos usos da projeção traseira, das *sitcoms*, das telenovelas, das ficções encenadas sobre um palco de programa de variedades e também do teatro televisionado: todos espaços restritos de encenação que aparecem nas ficções audiovisuais.

Essas tecnologias e os artifícios que elas articulam perturbam a expectativa por uma representação indexical dos espaços filmados – em que os espaços audiovisuais teriam uma dependência ontológica dos espaços extramidiáticos, constituindo-se sempre a partir dessa dependência diante da expectativa por um funcionamento realista do cinema, identificada, por exemplo, na ética do cinema defendida por André Bazin. Bazin é interessado por “imagens que carregam as marcas de duas realidades heterogêneas, o processo de filmagem e o evento filmado”, essas imagens “iluminam perfeitamente a sua busca por significantes viscerais do real” (BAZIN, 1997 *apud* MARGUILES, 2003). Esses “marcadores de indexicalidade” são para Bazin as principais medidas de humanidade e realidade do cinema. As tecnologias aqui trabalhadas, ao contrário disso, reafirmam a paisagem como desdobramento à superfície, como tela, ao enfatizar encenações ficcionais que, como os filmes antes mencionados, dispensam ou ativamente reconfiguram os seus possíveis referentes extramidiáticos. Essas tecnologias são ativadas tanto por circunstâncias econômicas e padrões industriais da ficção audiovisual, como também por agenciamentos criativos dessas economias e padrões.

O conceito de moldura para as audiovisualidades de Kilpp (2010) e Kilpp e Montañó (2012) me ajuda, em uma análise desses agenciamentos, a estabelecer uma diferença entre o que chamo de enquadramento do espaço audiovisual – algo informado pelos gêneros midiáticos, pelo contexto histórico, geográfico e econômico da produção e por suas reivindicações e recepção diante da crítica (seja pela circulação em festivais



ou por uma posição que ocupa diante de um cânone) – e o que chamo de encenação do espaço, que observa a composição espacial no interior da cena, uma construção de cena (ou *mise-en-scène*) que tem como ênfase o aspecto espacial. Essa distinção, no entanto, não busca estabelecer uma fronteira que corte a leitura aqui proposta entre o enquadramento e a encenação do espaço. Está claro que essas duas instâncias frequentemente se confundem. Podemos pensar, por exemplo, como o uso de uma música *folk* estadunidense como parte recorrente da trilha sonora de *O Evangelho Segundo São Mateus* (“Sometimes I feel like a motherless child”, cantada por Odetta na versão do filme) compõe essa encenação do espaço e, ao mesmo tempo, como esse artifício da música estadunidense, da paisagem italiana e da narrativa bíblica se articulam em conjunto tanto na formulação de uma encenação do espaço (um que está além de uma especificidade histórica e geográfica, que enfatiza seu próprio anacronismo), quanto de um enquadramento desse espaço (a partir de seu contexto de produção, que atravessa as escolhas de locação, e de arquivos sonoros e visuais que são agenciados pelas escolhas criativas de quem faz o filme).

Para Kilpp e Montañó, as molduras seriam “ambientes atualizados que produzem territórios e ao mesmo tempo resultam de outro maior (seja uma ambiência ou uma tecnocultura ou um dispositivo, conforme a perspectiva teórica que adotemos)” (2012: 132). O que chamo de enquadramentos do espaço funciona também nesse sentido, como uma moldura da audiovisualidade que se apresenta para além das interfaces desenhadas na interatividade virtual e que reitera a moldura como uma construção em rede que é articulada de certo modo – daí também a ideia de um enquadramento. É importante se entender, enfim, que as articulações ficcionais dos espaços no audiovisual não se dão apenas por sua encenação, mas atravessam também esses enquadramentos.

Buscamos, então, reconhecer o modo como essas articulações se colocam em cena, formulando cenários. A maneira como as figuras cartunescas interagem com um *background* estático em *Bambi*, por exemplo, coloca essa articulação ficcional do espaço fílmico em cena. Assim como, em *O Evangelho Segundo São Mateus*, quando o Cristo é desafiado por Satanás, e planos de movimentos vertiginosos da paisagem italiana tomam o quadro, há ali uma articulação do espaço que vincula as regiões serranas ao Sul da Itália a uma narrativa mítica e a um confronto que coloca em disputa a “salvação” dessa mesma terra – articulando esse espaço cênico também a partir de algumas matérias da audiovisualidade, como o movimento e a montagem. As articulações cênicas que me interessam agenciam tanto um trabalho do enquadramento quanto da encenação do espaço, confundindo-os.



Mas se as articulações cênicas do espaço são tantas e tão amplas, como podemos falar de suas rasuras? Entendo que a coerência ficcional de toda articulação cênica do espaço é desestabilizada pelo reconhecimento dessa articulação (em que, por exemplo, entendemos que a imagem do deserto estadunidense no faroeste é uma articulação fílmica e que sua historicidade e geografia passam pelas historicidades e geografias do cinema hollywoodiano). Se por um lado, porém, quero compreender como essas desestabilizações atravessam todo o espaço enquadrado e encenado no audiovisual, sou atraído pelas articulações cênicas e espacialidades que corrompem qualquer expectativa por um referente não ficcional e que afirmam e defendem a superficialidade dos espaços que enquadram e encenam. São essas as rasuras que busco aqui. Por isso me utilizo da metodologia de audiovisualidades comparadas, esperando que cada obra, cena e episódio descrito nos ajude a reconfigurar as formulações teóricas a partir das quais abordamos o espaço cênico, o arquivo de lugares do cinema e as paisagens do audiovisual.

Aqui, inicio uma discussão sobre os diferentes usos criativos do espaço audiovisual e articulações de suas tecnologias. Começo por descrever alguns casos de formulação do espaço que me são sugeridos pela ficção televisiva, não por entender as espacialidades da televisão como um conjunto homogêneo e diferenciado de outras audiovisualidades, mas por perceber algumas questões que atravessam muitas de suas articulações do espaço. Em seguida, refaço essa discussão partindo de uma específica tecnologia de articulação do espaço cênico, a *rear projection*, ou projeção traseira.

### **Articulações do espaço na televisão: deslocamento e reconfigurações do lugar**

Há expressões televisivas que enfatizam a rasura na representação indexical não por um trabalho autoral, mas por deslocamentos criativos e performáticos mais difusos que agem sobre a aparição do lugar, dados por enquadramentos econômicos e encenações intermediáticas. O teatro televisionado é um ponto de partida interessante para iniciar uma discussão nesse sentido. Primeiramente, porque há um deslocamento anterior da encenação, um em que, por exemplo, a Londres da exibição televisiva da peça *Sweeney Todd*<sup>2</sup> se encena em um palco de teatro, através dos objetos de cena (incluindo os cenários) e das interações criativas que se dão nesse âmbito. Mas, no caso

<sup>2</sup> Essa exibição foi realizada pela emissora *The Entertainment Channel* em 1982. A peça foi gravada para a televisão durante sua turnê nacional, três anos depois de sua estreia teatral na Broadway, em Nova York. Essa gravação voltaria a ser exibida na televisão como parte da série *Great Performances*, da PBS, que reúne, até hoje, várias gravações de montagens teatrais (seja de peças, peças musicais, espetáculos de dança ou óperas) para exibição televisiva. O catálogo corrente da série *Great Performances* pode ser acessado aqui: <https://www.pbs.org/wnet/gperf/episodes/>. Acessado em: 22 de julho de 2019.

de *Sweeney Todd*, há uma experiência que é filmada enquanto funciona como teatro (uma peça que é também dirigida para ser encenada fora da televisão, que se apresenta em um palco de teatro, para um público presente). Outras produções de teatro televisionado também encenam esse deslocamento mesmo ao serem concebidas especificamente para a televisão, embora esses deslocamentos partam geralmente de uma mimetização, pela encenação televisiva, da encenação teatral.

Esse é o caso dos musicais adaptados como especiais televisivos a serem exibidos ao vivo, uma prática retomada em anos recentes por emissoras como a NBC (*Hairspray live!*, *Peter Pan live!*, *The sound of music live!*) e a FOX (*Grease: live!*; *Rent*). E é também o caso de projetos como o *BBC Television Shakespeare* (1978-1985), que adaptou para a televisão todas as peças de William Shakespeare. Ao adaptar a tetralogia da Guerra das Rosas (as três partes de *Henrique VI* seguidas de *Ricardo III*), por exemplo, a diretora Jane Howell escolhe um cenário composto de algumas estruturas de madeira que cercam a ação dos personagens – que, em suas interações, evocam essas estruturas ora como as paredes de um palácio, ora como as fronteiras de uma base militar; encenando ora o lugar em que se dá o funeral de um rei britânico, ora um campo de batalha na França (FIG. 3 e 4). Essa incorporação simbólica dos objetos de cena e do cenário se assemelha à encenação teatral, mas se materializa aqui como televisão.



Figuras 3 e 4: Imagens de *The first part of Henry the Sixth* (1983).  
Fonte: *The first part of Henry the Sixth* (1983)

A encenação televisiva frequentemente agencia esse tipo de deslocamento, em que o lugar não se produz por uma relação indexical com a realidade, mas por uma articulação performática. Para além do teatro filmado, isso também se produz em outros tipos de programas, como as comédias de situação ou programas de variedade humorísticos. Desse modo, um apartamento em Mineápolis, na série *Mary Tyler Moore* (criada por James L. Brooks e Allan Burns, 1970-1977), por exemplo, é inicialmente apresentado com um plano externo (FIG. 5), que se repete por vários episódios, produzido de fato em Mineápolis, mas o que se encena como a área interna do



apartamento (FIG. 6), onde se dão as ações da série, é um cenário desenhado e construído na General Services Studios, em Los Angeles (ARMSTRONG, 2013). Um deslocamento mais autoevidente da encenação – um que não pretende qualquer confusão entre essa encenação e o lugar extramidiático a que se refere – dá-se em programas de esquete como o nova-iorquino *Saturday night live* (criado por Lorne Michaels, 1975-); o brasileiro *A praça é nossa* (1987-); e o programa de improviso *Whose line is it anyway?* (criado por Mark Leveson e Dan Patterson, 1998-2007). Nesses programas, a ocasional precariedade da encenação e o caráter farsesco da aparição do lugar faz parte de uma articulação cômica do meio televisivo. Em *Whose line is it anyway*, por exemplo, no quadro “Newsflash”, o comediante Colin Mochrie, em frente a uma tela verde, interpreta um repórter em campo, mas apenas a audiência e seus colegas veem o que é encenado nessa tela, e cabe a Mochrie descobrir onde seu personagem “está” (FIG. 7 e 8).



**Figuras 5, 6, 7 e 8:** Acima, imagens da série *Mary Tyler Moore*; abaixo, imagens do quadro “Newsflash”, do programa *Whose line is it anyway?*.  
Fonte: Reprodução do YouTube<sup>3</sup>.

Um segundo sentido em que a encenação televisão dá ênfase à rasura na expectativa de uma representação do lugar é identificado por Meghan Sutherland em sua abordagem da transmissão ao vivo. Trata-se da promessa televisiva de “plenitude social, espacial e temporal que nem o cinema, nem o teatro podem fazer, mas que, enfim, prova-se ser uma mera economização do mundo”, o que opera como uma “compensatória ilusão de holismo e plenitude para a fragmentação espacial, temporal,

<sup>3</sup> Disponíveis em: < <https://www.youtube.com/watch?v=cxwZAFf4C0> >, acessado em: 13 de julho de 2019; < <https://www.youtube.com/watch?v=xiJdXRUb3v8> >, acessado em: 25 de agosto de 2019; e < [https://www.youtube.com/watch?v=Hzt3\\_0Cs7k](https://www.youtube.com/watch?v=Hzt3_0Cs7k) >, acessado em: 25 de agosto de 2019.



social e até ideológica que a televisão simultaneamente produz na realidade material” (SUTHERLAND, 2011).

As produções que encenam o teatro filmado ou que se assemelham a essa encenação evidenciam esse segundo sentido do deslocamento televisivo ao produzir e reproduzir, como televisão, uma encenação que se apresenta também para fora da materialidade televisiva. Isso implica em se entender que não apenas a Londres de *Sweeney Todd* é uma Londres encenada em um palco estadunidense, mas que o lugar da encenação, quando televisionada, é reconfigurado materialmente do teatro para a televisão. Do mesmo modo, se nós assistimos *Mary Tyler Moore*, *Saturday night live*, *A praça é nossa* ou *Whose line is it anyway?* pela televisão ou por qualquer outro dispositivo que o permita, a ontologia da nossa espectadorialidade não é a mesma daqueles que assistem à gravação desses programas como parte da audiência presente no teatro ou no estúdio. É nesse sentido também que há uma reconfiguração da encenação presentificada pela televisão: uma reconfiguração que seus críticos chamam de deslocamento.

É preciso compreender, no entanto, que o que me refiro aqui como o segundo sentido do deslocamento encenado pela televisão é parte de uma crítica marxista relatada por Sutherland, segundo a qual

a promessa de unidade e presença se transmite em uma realidade de homogeneização em massa e, pior ainda, na recapitalização sem fim de um *corpus* social que é alienado de si mesmo precisamente *porque* a tecnologia midiática o deslocou da copresença efetiva. (2011: 22)

É nessa perspectiva crítica que a localidade da televisão (e não apenas da encenação televisiva) é diferenciada da do cinema e do teatro. Não se espera da televisão, por exemplo, que “compartilhe características com o sonho” no modo como “nos engaja em uma imagem do mundo”, como é definido o cinema (ZUMMER, 2015: 22).

Não há “uma imagem do mundo” em que a televisão nos engaja e nem a sua espectadorialidade pode ser vista como uma “interface para ato de sonhar” (ZUMMER, 2015: 22). No seu deslocamento dito alienante, “o lugar que a tecnologia televisiva nos mostra na tela não existe no mesmo registro que o lugar referencial fora da tela” (SUTHERLAND, 2011: n.p.), e a possibilidade de um engajamento criado pela televisão é questionada. No lugar de restringir essa aproximação do lugar pela televisão à própria televisão ou à encenação televisiva, no entanto, é tomada aqui a oportunidade para repensar uma ontologia midiática na representação do lugar.



Isso se dá a partir do entendimento de que, muito embora a televisão seja crucial para uma outra leitura da encenação do lugar – uma que evidencie as rasuras representativas dessa encenação –, a maneira como a televisão nos leva a pensar o lugar deve atravessar, para além de uma leitura crítica da televisão, o modo como descrevemos as espacialidades do audiovisual como um todo. A televisão apresenta uma rede epistemológica que nos permite reler as espacialidades do audiovisual como a tela descrita por Giuliana Bruno, ou seja, “a superfície que reveste as materialidades fílmicas: a fabricação e o tecido do filme” (2014: 56), motivando o esboço de uma teoria da espacialidade no audiovisual, uma em que se abra os lugares distorcidos e representações rasuradas que atravessam os agenciamentos fílmicos e televisivos de uma encenação do espaço. Se a televisão nos ajuda a visualizar essas rasuras como parte dos próprios processos pelos quais o lugar é colocado em cena, confronto em seguida as articulações ficcionais do audiovisual que percebemos ao olhar através dessas rasuras para reivindicar, enfim, uma recuperação do conceito de cenário.

#### **Areia cenográfica e *rear-projection*: as instabilidades do espaço cênico**

“Mas realmente o que interessa é que logo em breve estaremos em Paris”,  
Leona Vingativa em *Leona a assassina vingativa 3 – a aliança do mal*<sup>4</sup>.

Leona Vingativa tinha 12 anos quando lançou no YouTube a terceira parte da sua trilogia de vídeos *Leona a assassina vingativa*, que produziu com amigos no bairro de Jurunas, na cidade de Belém (PA). Os vídeos buscam imitar os exageros, excessos dramáticos e tramas típicas da telenovela latino-americana. Paris é aqui o destino de Leona, a personagem principal, que matou seu marido e foi denunciada pela Aleijada Hipócrita, sua grande rival. Chegar à capital francesa, constantemente mencionada, é o objetivo da personagem, que demanda, no segundo vídeo<sup>5</sup>: “Preparem o táxi, estou indo para Paris”. Paris é uma promessa que está fora do quadro, na utopia dessas personagens e do bairro de Jurunas encenado como estúdio de telenovela.

Em 2017, o coletivo recifense Surto e Deslumbramento produziu junto com Leona Vingativa uma continuação para a trilogia, ambientada em Paris, mas filmada na cidade do Recife, *Leona assassina vingativa 4 – a track em Paris*. Em uma cena criada

<sup>4</sup> Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=XNmEf4-HdMY> >. Acessado em: 17 de março de 2020.

<sup>5</sup> Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=Nc4cxludKFk> >. Acessado em: 17 de março de 2020.

na Rua da Aurora, o Rio Capibaribe aparece, por exemplo, como uma fantasia do Rio Sena (FIG. 9), e a antena da Rede Globo, em Santo Amaro, é uma sugestão da Torre Eiffel (FIG. 10). A encenação é aqui muito autoevidente, há uma expectativa cômica na estrutura diegética de que possamos reconhecer que aquela é uma Paris de brincadeira, não muito diferente do que era encenado nos primeiros vídeos de Leona, uma telenovela “de brincadeira”.



Figuras 9, 10, 11 e 12: Imagens do vídeo *Leona assassina vingativa 4*.  
Fonte: *Leona assassina vingativa 4 – atack em Paris* (2017).

Um dos momentos em que essa brincadeira, essa *gag*, é mais veementemente enfatizada no filme de 2017 é quando Leona e seu ajudante, Julio Valentina, sobem à Torre Eiffel e se deparam com a Aleijada Hipócrita. Há uma projeção da paisagem de Paris, como vista da Torre Eiffel, por trás das três personagens (FIG. 11), mas essa projeção treme, e a tela sobre a qual essa Paris é projetada se revela nas pontas do quadro. A imagem de Paris projetada é fixa, os carros que aparecem nela não estão em movimento, assim como é fixa essa breve imagem da Torre que aparece quando Julio Valentina é lançado dela pela Aleijada Hipócrita (FIG. 12). Esses artifícios, mais do que as locações recifenses, expõem a ambiguidade diegética, esse “não estar” onde se encena, como uma ambiguidade expressiva e cômica articulada pela e dentro da precariedade das técnicas de encenação.

A projeção de um lugar, no entanto, não é uma técnica de encenação agenciada apenas por essa precariedade. Durante a emergência do primeiro cinema falado, com a inserção do diálogo em cena, Hollywood recorreu a um dispositivo semelhante para produzir um efeito realista na sua articulação diegética. A chamada *rear-projection* (projeção traseira) permitia que se juntasse em cena o elenco, o diálogo e a locação ficcional ao se “dividir a cena em duas partes separadas” (MULVEY, 2012: 207):

primeiramente, uma equipe era enviada para filmar a locação em que se ambienta a cena; essa gravação é então adaptada para a tecnologia de projeção, e os atores, enfim, fazem a cena dentro de um estúdio (com todo o aparato de captação de diálogo disponível), geralmente em planos fechados, diante da projeção dessa locação exterior.



Figuras 13 e 14: Imagens do filme *Gigi* (1958).  
Fonte: *Gigi* (1958).

A cena de dois personagens em uma carruagem no filme *Gigi* (1958), por exemplo, apresenta também uma projeção das ruas de Paris em movimento ao fundo. A Paris projetada de *Gigi* aparece, no entanto, diferentemente de *Leona assassina vingativa 4*, articulada em uma diegese de expectativa realista. Consideremos, por exemplo, as aparições da Torre Eiffel em cada filme. Em *Leona*, há uma expectativa pelo reconhecimento de que os atores não estão em locação na Torre ou em Paris, expondo a farsa da encenação em cumplicidade com o espectador, a mesma cumplicidade esperada do reconhecimento de que as crianças nos primeiros vídeos de *Leona* estavam em suas próprias casas em Jurunas, e não em um *set* de telenovela. Em *Gigi*, diferentemente, embora o uso da *rear-projection* possa ser também reconhecido pelo espectador, a aparição da Torre não expõe uma farsa da Paris encenada. Ela é, aliás, atravessada pelos personagens (FIG. 13), que a mencionam, sem que se chame atenção para a disjunção entre o corpo do ator e a paisagem em cena formulada naquele espaço diegético. Curiosamente, a montagem aqui também costura um plano com *rear-projection* com um plano de locação sem personagens no quadro (FIG. 14), do mesmo modo que é feito em *Leona Assassina Vingativa 4*, para outros efeitos.

A *rear projection*, nos diz Laura Mulvey, “produz imagens estranhas aos princípios de transparência e realismo associado aos quais o cinema hollywoodiano geralmente aspirava” (2012: 207). Logicamente, esse realismo hollywoodiano sempre foi tensivo, especialmente em sua encenação dos espaços. É por isso que alguns movimentos fílmicos reivindicariam um “neorrealismo”, uma atualização da diegese realista para fora dos estúdios e das decupagens hollywoodianas. Se o mesmo dispositivo é usado tanto em *Gigi* quanto em *Leona Assassina Vingativa 4*, a diferença entre essas duas imagens traseiras de Paris é uma diferença de uso, determinada pelas diferenças no enquadramento e na encenação desse espaço – embora seja um



argumento de Mulvey (2012: 208) que, mesmo na Hollywood clássica, a tecnologia já insere os filmes em outro tipo de realismo, um que expõe a realidade dos processos e materiais de encenação. Em comum, ainda, as tecnologias articuladas tanto no enquadramento do espaço nos filmes de Leona Vingativa quanto no uso da *rear projection* por Hollywood colocam em questão a identificação do espaço narrativo e diegético com uma ideia de espaço “representado”, a ideia de fidelidade a algum referente extramidiático.

A Paris criada por Leona Vingativa e os exteriores hollywoodianos são ambas criações ficcionais do audiovisual. Pensemos isso, assim, como um exercício mimético, no sentido em que o conceito aristotélico de *mimesis* é defendido por Jorge Cunha Cardoso Filho e Juliana Freire Gutmann, para quem ele não “trataria de uma mera imitação da realidade, mas de uma autêntica arte do fazer”, que opera “no campo das ações de forma organizada e coerente, desenvolvendo esse fazer de modo estratégico e articulado” (2019: 110). Cardoso Filho e Gutmann enfatizam, assim, o “caráter performático em detrimento da ideia de referencialidade” da articulação desse sentido de *mimesis* ao fictício, pressupondo algo “que se presentifica no processo de interação com o espectador” (2019: 110).

O objetivo do texto de Cardoso Filho e Gutmann, afinal, é aliar a ideia de *mise-en-scène* com a de performance. É nesse sentido, também, que os autores percebem a *mimesis* “na relação entre o texto midiático e seu interlocutor, possibilitando identificar as tramas narrativas e tessituras que articulam os mundos do texto aos dos leitores, fazendo emergir performances sociais específicas” (2019: 111). O que me interessa nessa leitura do fazer mimético, no entanto, é uma desvinculação à referencialidade e ao fazer artístico/midiático como um fazer representativo. Desse modo, “a ‘realidade’ filmada seria não apenas ‘uma narrativa’, mas *mise-en-scène*” (CARDOSO FILHO; GUTMANN, 2019: 112). Tal *mise-en-scène* é aqui definida a partir de Comolli como uma “trama de corpos hierarquizados, de gestos e rituais definidos” (2008 *apud* CARDOSO FILHO; GUTMANN, 2019: 112).

De maneiras diferentes, os exemplos de *Leona* e da *rear-projection* nos convidam a contemplar uma encenação do espaço que é organizada e articulada a partir de algumas distâncias e oposições diegéticas – uma Paris recifense, ou um Recife parisiense; e um interior exteriorizado, ou um exterior interiorizado. É preciso pensar, no entanto, como essa organização da “arte do fazer” mimética aparece também para além dessa articulação entre oposições diegéticas. Os usos do Monument Valley estadunidense, região situada dentro da reserva dos navajos que foi incorporada por



Hollywood em uma imagem do deserto do Oeste do país, constituem exemplos interessantes nesse sentido.

Os filmes dirigidos por John Ford, para citar um dos casos mais notórios desse uso, em geral não recorriam à *rear-projection*. Um dos que reivindicam mais visivelmente essa imagem do Oeste, *Paixão dos Fortes* (1946), é filmado em locação tanto no Monument Valley, quanto em regiões próximas nos estados de Wyoming, Arizona, Utah e Novo México. *Paixão dos Fortes* encena uma trama histórica que ganhou contornos de mito fundador nos EUA, o confronto armado protagonizado pelos irmãos Earp no O.K. Corral, um curral de cavalos em Tombstone, no Arizona, em 1881.

A noção de uma *mise-en-scène* “que não está na obra, mas transborda da obra para o lado de cá” (CARDOSO FILHO; GUTMANN, 2019: 113) é muito adequada para pensarmos os reconhecimentos e as performances sociais agenciadas por uma reiterada formulação fílmica do Monument Valley e do deserto estadunidense. O reconhecimento desse lugar de interação da performance, que daria acesso à experiência estética (CARDOSO FILHO; GUTMANN, 2019: 113), não deve considerar somente o modo como a paisagem fílmica que formula esse Oeste se espraia para a identificação do Oeste como região e território histórica e geograficamente constituídos, mas também o modo como o Monument Valley, essa região do deserto eventualmente descrita como uma “paisagem natural”, vai de uma locação fílmica para um destino turístico percebido como uma visita a um espaço cênico.

Retomo aqui a diferenciação proposta por Lefebvre (2006): em sua leitura, o Monument Valley, como utilizado por Ford em *Paixão dos Fortes*, por exemplo, não poderia ser algo além de um cenário. Essa redução ao cenário nos interessa porque, se a aparição dessa região como espaço cênico é articulada apenas a partir da narrativa (impedindo que ela apareça como aquilo que Lefebvre considera uma “paisagem”), então esse espaço que é enquadrado e encenado no filme não poderia aparecer como algo além de um espaço cênico, um cenário. No que acompanhamos o conceito de *mise-en-scène* utilizado por Cardoso Filho e Gutmann (2019), essa formulação fílmica se expande para as interações com o filme, para a experiência e a performance espectral, em que essa formulação do Monument Valley alcança a constituição desse espaço como um território histórico e geográfico, como destino turístico, como reserva navajo, etc. E, por causa do modo como ele aparece nessas formulações fílmicas, sempre articulado como cenário de uma narrativa que é reiterada, com pequenas variações, em diversos produtos midiáticos (outros filmes, literatura, pintura e programas de televisão), esse é um espaço geográfico e histórico que tende a sempre retornar a essa condição de cenário, de espaço cênico e de locação cenográfica.



Uma telenovela filmada por crianças em uma casa de Jurunas pode ser um bom indicativo de que os espaços que aparecem em cena no audiovisual são articulações complexas, diegeticamente instáveis. É preciso entender, no entanto, que essa instabilidade não é um acidente de percurso, ela faz parte do próprio processo de enquadramento do espaço midiático – das locações, das técnicas utilizadas pela indústria e do modo como as imagens produzidas nessa formulação do espaço se organizam histórica e geograficamente. É nesse sentido que a “arte do fazer” mimética se dá não pela reprodução midiática de um referente, mas pela composição dessa *mise-en-scène* que se dá no arranjo de atos performáticos dentro e fora do “texto midiático” (CARDOSO FILHO; GUTMANN, 2019), ou, como prefiro chamar, da “encenação”. Em conclusão do texto, enfatizo a organização desses espaços cênicos e reviso alguns dos conceitos utilizados para descrevê-los.

#### **Considerações finais: o lugar desdobrado como cenário e paisagem**

“The Earth is round, but everything on it is flat<sup>6</sup>”, Gaston Lachaille em *Gigi*.

Os exemplos já vistos de instabilidades na encenação do espaço (como o teatro televisionado, a *rear-projection* e a tetralogia de Leona Vingativa) desafiam a nossa expectativa de que o espaço em cena no audiovisual apareça como uma configuração orgânica, a mera imagem de um lugar no mundo. É preciso, no entanto, complexificar essa questão. Um dispositivo como a *rear-projection* desafia o princípio de indexicalidade da imagem fotográfica – o entendimento de que “o processo fotográfico implica numa ‘impressão’ luminosa da imagem na película” em que “esta imagem enquadra-se também na categoria de índice” (XAVIER, 2005: 18), configurando-se como um signo do objeto que a afetou – ao articular objetos distintos em um mesmo índice. O lugar que entra em cena pela *rear-projection* não pode, portanto, gozar desse princípio de realismo e transparência da indexicalidade, ancorando-se em um referente entre os objetos da realidade. Do mesmo modo, quando consideramos que os espaços construídos dentro de estúdios já são eles mesmos objetos afetados por essas imagens que serão produzidas a partir deles, fica muito difícil sustentar essa expectativa cartesiana de uma imagem simplesmente afetada por um objeto no mundo.

O que é desafiado aqui é essa distinção entre os objetos do mundo (os referentes, a realidade, o extramediático) e as audiovisualidades midiáticas. É preciso pensar como os conceitos que usamos para nos referir aos espaços midiáticos (ou aos

<sup>6</sup> “A Terra é redonda, mas tudo nela é plano”.





aparecimentos midiáticos do espaço) nos aproximam ou afastam dessas distinções. Já discutimos, por exemplo, como um espaço pode ser formulado como *cenário* mesmo quando experimentado fora das audiovisualidades midiáticas, complexificando alguns conceitos de Lefebvre (2006) – em que cenário seria o espaço atrelado à narrativa, mas como alguém se livra das narrativas do Monument Valley em uma visita turística à região, por exemplo?

Dois outros conceitos devem ser também colocados em questão aqui: o conceito de lugar e o conceito de paisagem. Começamos por discutir um problema que aparece no conceito de lugar tomando como exemplo o episódio “Spectre of the Gun”, da série *Jornada nas Estrelas* (1966-1969). Nesse episódio, a tripulação da nave estelar *Enterprise* contraria um aviso de que não seriam bem-vindos em determinada região do espaço e, como punição pela invasão, são forçados a viver uma simulação do tiroteio protagonizado pelos irmãos Earp no O.K. Corral.

Elena Gorfinkel e John David Rhodes investigam o que os dois autores chamam de “experiência do lugar através da imagem em movimento” (2011) partindo de uma sugestão de Siegfried Kracauer de que os lugares, assim como os rostos e demais materialidades registradas na película fílmica, constituem “momentos fragmentados da realidade visível” que abrem a experiência fílmica para uma dimensão maior do que a trama ou o texto narrativo (KRACAUER, 1997: 303 *apud* GORFINKEL; RHODES, 2011: n.p.).

Para Gorfinkel e Rhodes, o reconhecimento de que filmes inevitavelmente “tomam lugar” é uma evidência de como “nossa experiência com a imagem em movimento está intimamente conectada com nossa experiência de lugar” (2011: n.p.). Mesmo quando eles levam em consideração, por exemplo, o cinema de vanguarda, os autores insistem nessa tomada de lugar como um fenômeno que alcança as imagens do cinema como registros ou “impressões das superfícies do mundo”. O princípio de indexicalidade da fotografia é aqui herdado pelo cinema, que formaria um “arquivo” desses lugares reais que vazam para dentro da encenação fílmica.

Para ser claro, Gorfinkel e Rhodes (2011) contemplam o caráter fabricado da encenação cinematográfica dos lugares, e muitos dos capítulos do livro que organizam juntos se referem às relações tensivas entre os lugares em cena e fora de cena. Mas como podemos pensar esse papel de formação de arquivo dos lugares em cena diante disso? Gorfinkel e Rhodes entendem que filmes gravados nos interiores de estúdios, por exemplo, informam-nos sobre o estúdio como um lugar, o que é de certo modo correto. Argumento, no entanto, que essas produções nos informem mais sobre o estúdio como dispositivo, enquanto o que é informado como lugar é o conjunto do que é encenado e



enquadrado como espaço pela obra. Nesse sentido, *Gigi*, por exemplo, informa-nos sobre o estúdio e a *rear projection* como dispositivos e sobre a sua estranha Paris, uma cidade interiorizada, falante de inglês, com seus exteriores estranhamente organizados na imagem, como um lugar. Mas esses dispositivos também não são inocentes, eles são agentes relevantes dessa encenação – o que questiono, portanto, é como esses lugares se desdobram a partir das articulações desses dispositivos.

Pensemos, finalmente, no caso do episódio “Spectre of the gun”, de *Jornada nas estrelas*. Os melkotianos, uma raça alienígena telepática, decidem punir os tripulantes da *Enterprise* com uma reencenação do tiroteio no O.K. Corral. Para isso, eles conduzem os personagens a uma reprodução precária da cidade de Tombstone, no Arizona, em 1881. Apenas as fachadas das edificações estão presentes, como em uma cenografia de teatro; ao fundo, tudo é vermelho. De modo geral, o que se coloca em cena são fragmentos desse Oeste imaginado: o bar, a delegacia, algumas memoráveis e as armas de fogo. Essa Tombstone não é articulada a partir de uma série de locações, como ocorre em *Paixão dos fortes* (1946), mas por um espaço cenográfico provisório, levemente indefinido nesse lugar entre um espaço de fantasia e a reconstrução de uma narrativa histórica.



**Figuras 15 e 16:** à esquerda, a cidade de Tombstone no filme *Paixão dos fortes* (1946); à direita, Tombstone no episódio “Spectre of the gun” da série televisiva *Jornada nas estrelas*.  
Fonte: *Paixão dos fortes* (1946) e Fandom<sup>7</sup>.

Essa Tombstone é interiorizada tanto por como esse espaço aparece dentro da diegese da série, quando entendemos que os personagens foram postos *dentro* desse espaço pelos melkotianos – como uma esfera, um cubo ou um tabuleiro de jogo –, quanto por ser evidente, até por essa qualidade diegética da encenação, que se trata de um cenário produzido dentro de um estúdio – o vermelho que reveste esse espaço, por exemplo, denuncia uma superfície interiorizada. Já que estamos *dentro*, as demais fronteiras entre interiores e exteriores se fragilizam – o bar não tem paredes, apenas

<sup>7</sup> Disponível em: < [https://explaining-errors-in-star-trek.fandom.com/wiki/Spectre\\_of\\_the\\_Gun](https://explaining-errors-in-star-trek.fandom.com/wiki/Spectre_of_the_Gun) >. Acessado em: 31 de março de 2020.



uma fachada que sinaliza esse segmento do ambiente. O modo como esse lugar se constitui como um espaço interno enfatiza a aparição desse espaço histórico como um cenário.

O lugar que aqui indicaria a cidade de Tombstone está desmontado – ou, pelo menos, deixado no meio do processo de organização mimética de sua *mise-en-scène*, “desorganizado”, nesse sentido –, mas, nessa imagem de um espaço em formação, os melkotianos nos revelam todo o arquivo de audiovisualidades do faroeste também como cenários – não como registros de uma região ao Oeste do país, mas como espaços organizados em cena. Dito de outro modo, quando a Tombstone melkotiana é colocada em cena nesses termos, ela evidencia as qualidades cênicas do nosso arquivo de imagens do Oeste estadunidense e do seu processo histórico e geográfico de colonização.

Se aceitamos que, nas produções audiovisuais, os lugares se desdobram como cenário – do mesmo modo como os melkotianos desdobram como cenário o espaço histórico e geográfico da colonização do Oeste estadunidense –, como considerar, ainda, as diversas formulações desse cenário? Confronto na minha leitura de Lefebvre (2006) a distinção entre cenário e paisagem que é reivindicada pelo autor – em que um é atrelado à narrativa, e que o outro é independente dela ou, ao menos, nos chama a atenção para fora dela –, mas é preciso considerar que, ainda que os espaços em cena sejam todos cenários (e não índices de objetos no mundo), os regimes formais de sua aparição não são os mesmos. Nessas formulações, nas articulações audiovisuais dessas encenações, deve ser considerado o papel da paisagem.

Por que considerar a paisagem como esse trabalho de formulação do espaço cênico? Porque há muitas sugestões nesse sentido em leituras anteriores do conceito de paisagem. Lefebvre (2006), como vimos, considera a paisagem no cinema como o resultado de um trabalho autoral justamente porque ela tem o potencial de romper com a narrativa a partir de sua organização formal. Nós não precisamos, no entanto, sustentar essa necessidade de uma autoridade autoral, um trabalho metafórico, para que essas aparições formais se configurem como paisagem. Jean-Luc Nancy, por exemplo, entende que a paisagem aparece quando há uma “ausência de toda presença que possuiria alguma autoridade ou capacidade para o sentido”, por isso a paisagem não pode ser “teológica ou política, nem econômica ou moral” (2005: 58-59). Veronica della Dora (2015) reconhece a paisagem, no trabalho do artista visual Luigi Ghirri, como espaço em tela e, por isso mesmo, espaço midiaticizado. E, finalmente, Giuliana Bruno relaciona a paisagem a um “design háptico da superfície”, que age na “nossa modelação diária do espaço” (2014: 20).



Seja nos quadros fixos da natureza em *Bambi*, na Nazaré italiana de Pasolini, na Paris recifense de *Leona Vingativa*, no Monument Valley de Ford ou na Tombstone dos melkotianos, os espaços audiovisuais são, em todos esses casos, desdobrados como cenários e articulados como paisagem. Essa articulação é, afinal, o que enfatiza a matéria audiovisual dessas encenações do espaço – afinal, elas só podem ser desdobradas como cenário porque são antes articuladas como paisagem, em um cálculo de cor (pensemos no vermelho que assola a Tombstone melkotiana), luz, sonoridades, montagem, movimento e tempo.

Aqui, busquei principalmente recuperar a noção de cenário nas nossas leituras sobre os espaços midiáticos, enfatizando os processos de enquadramento e encenação desses espaços, suas relações instáveis com a expectativa de fidelidade a referentes extradiegéticos, suas interações performáticas e sua associação problemática ao conceito de lugar. Quando trago essa afirmação do cenário a partir dessas discussões, busco trazer uma afirmação do artifício e uma complexificação dos espaços audiovisuais, compreendendo que sua encenação e seu enquadramento se dão a partir da conjunção de agentes diversos (estéticos, tecnológicos, econômicos, históricos e geográficos), e não apenas pela indexação de objetos do mundo ou pela autoridade criativa de um autor. Esse exercício nos permite perceber os cenários audiovisuais não como meros produtos de uma criação de fora para dentro, mas como atores, eles também, da nossa relação com as espacialidades, territórios e construções de cena dentro e fora das produções midiáticas.

### Referências

ARMSTRONG, Jennifer Keishin. *Mary and Lou and Rhoda and Ted and all the brilliant minds who made The Mary Tyler More Show a classic*. Nova York: Simon & Schuster, 2013.

BRUNO, Giuliana. *Surface: matters of aesthetics, materiality, and media*. Chicago: University of Chicago Press, 2014.

CARDOSO FILHO, Jorge Cunha; GUTMANN, Juliana Freire. “Performances como expressões da experiência estética: modos de apreensão e mecanismos operativos”. *Intexto*, Porto Alegre, n. 47, set.-dez. 2019, p. 104-120.

DORA, Veronica della. “Beyond the screen: Luigi Ghirri, landscape and paradox”. *GeoHumanities*, vol. 1, n. 2, 2015, p. 345-362.

GORFINKEL, Elena (Ed.); RHODES, John David (Ed.). *Taking place: location and the moving image*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011.

KILPP, Suzana. “Imagens conectivas da cultura”. *Revista FAMECOS*, Porto Alegre, v. 17, n. 3, set.-dez. 2010, p. 181-189.



KILPP, Suzana; MONTAÑO, Sonia. "Trânsitos e conectividades na web: uma ecologia audiovisual". MATRIZES, São Paulo, ano 6, n. 1, jul.-dez. 2012, p. 129-143.

LEFEBVRE, Martin. *Landscape and film*. Nova York: Routledge, 2006.

MARGUILES, Ivone (Ed.). *Rites of realism: essays on corporeal cinema*. Durham e Londres: Duke University Press, 2003.

MULVEY, Laura. "Rear-projection and the paradoxes of Hollywood realism". In: NAGIB, Lucia (Ed.); PERRIAM, Chris (Ed.); DUDRAH, Rajinder (Ed.). *Theorizing World Cinema*. Londres e Nova York: I.B. Tauris, 2012, p. 207-220.

NANCY, Jean-Luc. "Uncanny landscape". In: \_\_\_\_\_. *The ground of image*. Nova York: Fordham University Press, 2005. p 51-62.

PRYSTHON, Ângela Freire; CASTANHA, Cesar de Siqueira; ASSUNÇÃO, Larissa Veloso. "Algumas notas sobre paisagem e espaço na cultura audiovisual". In: PEREIRA DE SÁ, Simone (Org.); AMARAL, Adriana (Org.); JANOTTI JUNIOR, Jeder (Org.). *Territórios afetivos da imagem e do som*. Belo Horizonte: PPGCOM UFMG, 2020, p. 169-198.

SUTHERLAND, Meghan. "On the ground of television". In: GORFINKEL, Elena (Ed.); RHODES, John David (Ed.). *Taking place: location and the moving image*. [E-book]. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

ZUMMER, Thomas. "Projection and dis/embodiment: genealogies of the virtual". In: KHOLEIF, Omar (Ed.). *Moving image*. Londres: The MIT Press, 2015, p. 22-25.