

O fim da *mise-en-scène*: uma análise de “Café Lumière” e a tendência do cinema de fluxo¹

Carlos Nascimento Andreotti Alves²

Maristela Carneiro³

Universidade Federal de Mato Grosso - UFMT

RESUMO

Este estudo analisa a tendência contemporânea do chamado cinema de fluxo, a partir de textos de críticos e teóricos do cinema que têm discutido o surgimento desse que seria um estilo de construção fílmica que desafia o conceito de *mise-en-scène*. Como objeto de análise, é destacado *Café Lumière* (2003), representante dessa tendência, sendo possível traçar um paralelo nítido entre ele e o período do primeiro cinema, com o qual compartilha similaridades. O objetivo é apresentar as suas características, e colocar em questão a assunção de que ele significaria o fim da *mise-en-scène*.

PALAVRAS-CHAVE: cinema de fluxo; *mise-en-scène*; Café Lumière; primeiro cinema; contemporâneo.

INTRODUÇÃO

Este estudo parte de uma análise de uma tendência do cinema contemporâneo que vem sendo descrita por críticos e teóricos do cinema a partir dos primeiros anos do século XXI, chamada “cinema de fluxo”. Segundo esses autores, seria uma nova forma de construção fílmica, diferente da que foi estabelecida pela *mise-en-scène* clássica e, por esse motivo, levanta debates se o fluxo não representaria o próprio fim da *mise-en-scène* enquanto conceito fundamental da produção cinematográfica. Como objeto de estudo, é evocado o filme *Café Lumière* (Hou Hsiao-hsien, 2003), que é capaz de exemplificar as características da tendência do fluxo e evocar paralelos com o período do primeiro cinema, permitindo discutir quais as reais inovações trazidas pelo fluxo à cinematografia atual. O objetivo da análise é apresentar quais foram os motivos que levaram à nomenclatura do cinema de fluxo, suas características e como elas podem ser percebidas e fomentar a discussão quanto à presunção do fim da *mise-en-scène*.

¹ Trabalho apresentado no Grupo de Trabalho Cinema e Audiovisual, evento integrante da programação do 25º Congresso de Ciências da Comunicação na Região Centro-Oeste, realizado de 20 a 22 de maio de 2025.

² Estudante de Graduação 6º. Semestre do Curso de Cinema e Audiovisual da FCA-UFMT, email: cnaa1204@gmail.com.

³ Docente Adjunta lotada junto à Faculdade de Comunicação e Artes (FCA) da Universidade Federal de Mato Grosso e ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Cultura Contemporânea (PPGECCO-UFMT), email: maristelacarneiro86@gmail.com.

A MISE-EN-SCÈNE DO TEATRO AO CINEMA DE FLUXO

Um dos termos mais essenciais para se discutir a teoria cinematográfica é “mise-en-scène”. Porém, ele não é originário do cinema, mas sim “emprestado” do teatro. Em seu livro “A mise-en-scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo”, o crítico e pesquisador Luiz Carlos Oliveira Jr. fala sobre como a noção de *mise-en-scène* já estava presente na arte teatral desde pelo menos o século XIX, se referindo a como se constrói a ação no palco (2013, p. 22).

O termo foi incorporado ao cinema, estando presente em escritos de George Meliès, já em 1907, para se referir à prática de organização da cena fílmica (Oliveira, 2013, p. 17). Na década de 1950 o termo ganha importância nos estudos de cinema. Os escritores da revista de cinema francesa *Cahiers du cinema*, como Jean-Luc Godard e François Truffaut, defendiam a *mise-en-scène* como ferramenta pela qual os autores do filme imprimiam à obra a sua visão de mundo (*ibid.*, p. 34). Ainda assim, o conceito nunca teve um significado fechado, além de ser muitas vezes descrito de forma poética, como faz Oliveira ao dizer que “a mise-en-scène é a ordem necessária para se contemplar o caos” (2013, p. 207). Alguns tentaram explicá-la de forma mais concreta, ainda que admitindo sua insuficiência, como David Bordwell, que a definiu como “levar alguma coisa para a cena, a fim de mostrá-la” (2008, p. 33, apud Oliveira, 2013, p. 25).

De qualquer forma, na visão dos escritores da *Cahiers* daquela época, a mise-en-scène era o pilar mais importante da arte cinematográfica, e teria atingido o seu apogeu na fase do cinema moderno, quando diretores como Howard Hawks e Alfred Hitchcock, tão admirados por esses críticos, estavam em seus auge (OLIVEIRA, 2013, p. 34). Porém, esse apogeu teria durado pouco tempo, já que os novos diretores que surgiram a partir das décadas de 1970 e 1980 acreditavam que o cinema moderno já tinha rapidamente esgotado todas as suas possibilidades de criação, o que instiga o surgimento do maneirismo no cinema (*ibid.*, 2013, p. 127).

O maneirismo é, na história da arte, o movimento que surge com o fim do classicismo renascentista (*ibid.*, p. 119). No cinema, é uma tendência caracterizada principalmente pela reutilização de técnicas do passado (*ibid.*, p. 119). Um ótimo exemplo desse tipo de prática é quando Brian de Palma em *Carrie, a estranha* (1976) é capaz de reinventar a dinâmica do plano e contra-plano, existente quase desde os primórdios da história do cinema, ao fazê-lo dentro de um mesmo plano.

Porém o maneirismo não é a única reação à exaustão do cinema moderno. No final da década de 1990 e começo dos anos 2000, críticos de cinema como Stéphane Bouquet (2002) começam a perceber o surgimento de outras tendências da contemporaneidade, sendo a principal delas o cinema de fluxo. Este negaria a ideia de *mise-en-scène*, propondo uma forma diferente de se construir um filme, uma forma que assume a imprevisibilidade da vida, o descontrole das ações por parte do diretor e está menos preocupado no desenvolvimento de uma ideia do que na captura e exposição de um mundo em constante movimento e mudança (BOUQUET, 2002). E é enfim, por conta desse caráter opositivo à ideia de *mise-en-scène* clássica, que surge a indagação por parte de alguns críticos se o cinema de fluxo não representaria o fim da própria ideia de *mise-en-scène* (OLIVEIRA, 2013, p. 153).

A ESTÉTICA DO FLUXO E “CAFÉ LUMIÈRE”

É importante ressaltar que o cinema de fluxo não é exatamente um movimento cinematográfico, mas sim apenas uma tendência do cinema contemporâneo. Como explica o crítico e professor de cinema Phillipe Leão (2024), ao contrário dos movimentos cinematográficos históricos, como o construtivismo soviético, o dadaísmo e o surrealismo ou o neorealismo italiano, que tinham características e estilos muito sólidos e marcados, tendo muitas vezes um propósito organizado e até mesmo um manifesto estilístico, no cinema contemporâneo não haveria algo parecido. Tudo o que existe são tendências, como o cinema de fluxo, mas também o *slow cinema*, o filme dispositivo ou até o maneirismo (LEÃO, 2024). Todas essas tendências, portanto, seriam categorizadas como tal justamente por não terem ideias sólidas e constantes. Não por acaso, a maioria dessas nomenclaturas surgiram a partir de análises de críticos de cinema, e não partindo dos artistas responsáveis por essas obras exatamente (OLIVEIRA, 2013, pp. 136-137).

Mas afinal de contas, o que seria o cinema de fluxo? Em seu importante texto “plano contra fluxo” (2002), o crítico de cinema Stéphane Bouquet dá o nome de fluxo a esse cinema contemporâneo que ele nota que, ao contrário do cinema que preza por uma organização do informe para construir um sentido, o qual ele chama de “cinema do plano”, e que é justamente o cinema em seu sentido mais convencional, tem um interesse muito maior na confusão, na perturbação e na mistura, tendo como princípio um “escoamento permanente e infinito” de imagens. Dessa forma, o diretor nesse tipo de

filmes desaparece, no sentido que não há a necessidade de uma figura para ordenar nada, já que a essência dessa estética está justamente na profusão da desordem da realidade como ela é (BOUQUET, 2002).

E é dentro dessa estética do fluxo que se pode analisar um filme como *Café Lumière* (2003), dirigido por Hou Hsiao-hsien. A sinopse do filme que se encontra na Mubi, plataforma de curadoria e *streaming* de filmes, é a seguinte:

Numa Tóquio distintamente contemporânea que olha para trás, para o passado desaparecido da cidade, Yoko é uma escritora que investiga a vida de um compositor modernista da década de 1930. Ela está grávida de um homem com quem não quer se casar e encontrou uma alma gêmea no dono de um sebo que a ajuda em sua pesquisa. (Mubi, 2024)

Contudo, apesar de tudo o que a sinopse descreve realmente acontecer no filme, a obra não é exatamente sobre isso. Todas essas situações em que a personagem de Yoko está inserida é um mero pano de fundo; o que importa de verdade em *Café Lumière* é capturar esses movimentos de Yoko dentro dessa cidade. Segundo Oliveira, “o drama se constrói quase que na sua própria ausência, diluído na correnteza de situações prosaicas que a narrativa propõe” (2013, p. 148).

Por conta disso, os planos de *Café Lumière* são bem longos, dando assim tempo tanto para dar abertura para os atores fazerem o que quiserem, quanto para dar tempo à imprevisibilidade do mundo acontecer, ao mesmo tempo que consegue capturar esse tédio e a lentidão do mundo real. Nesse sentido, os planos da obra não são tratados como um ponto de vista privilegiado, pensado pelo diretor com um objetivo, como é nos filmes que buscam essa *mise-en-scène* clássica, mas sim como um ponto de vista possível e passageiro (*ibid.*, 2013, p. 149), o que se confirma no fato de a câmera se permitir até mesmo perder a protagonista de vista, distraída com o fluxo de pessoas.

Por conta desse caráter, Oliveira percebe que o cinema de fluxo realiza um retorno ao primeiro cinema ⁴(2013, p. 150), algo que é ainda mais claro em *Café Lumière* pela homenagem aos irmãos Lumière, tidos como pioneiros do cinema (COSTA, 2006, p. 19), já no título. O cinema feito pelos diretores dessa época era de muita

⁴ “Primeiro cinema” é a expressão usada para se referir à primeira fase da história do cinema e abrange o “cinema de atrações (1894-1906) e o “período de transição” (1906-1915) (COSTA, 2006, pp. 25-26).

experimentação de filmagens do mundo, afinal, o cinematógrafo acabara de ter sido inventado (*ibid.* p. 22). Os próprios irmãos Lumière “gostavam de documentar cenas da realidade cotidiana, que fascinavam o espectador por mostrar detalhes simples” (*ibid.*, p. 31). Por esse motivo, o cinema de fluxo estaria retornando a esses primórdios através dessa “necessidade de captar o movimento do mundo (...), não podendo representá-lo senão de um ponto de vista e de um instante infinitamente passageiros” (OLIVEIRA, 2013, p. 150).

É interessante comparar *Café Lumière* a um dos primeiros filmes da história do cinema, e entre esses, o que mais faz sentido é provavelmente *A chegada do trem na estação* (1897). Dirigido pelos irmãos Lumière, a obra é um curta-metragem que registra “a agitação humana descendo do trem” (COSTA, 2006, p. 31), uma vez que consiste em, literalmente, o que é descrito em seu título: um trem que chega à sua estação, acompanhado por pessoas saindo de dentro dele e outras que andam pela estação.

Pode-se fazer um paralelo temático pelo fato de ambas as obras possuírem trens que se movem e param, e de onde saem e entram pessoas. Porém, a ligação mais importante, e que Hou Hsiao-hsien mais explora, é pela forma do filme, por esse comportamento da câmera em relação ao objeto filmado. Ao adotar a estética do fluxo, enxergando beleza na transitoriedade e no simples registro, ele se aproxima do que André Gaudreault via como um paradigma do primeiro cinema. Para ele, o cinema dos primórdios trabalhava com uma lógica de restituição do real, não interessando ao diretor nada “senão de garantir a captação ótima do evento profilmico” (Gaudreault, 2008, p. 104, *apud* Oliveira, 2013, p. 150). Oliveira conclui que os dois filmes se aproximam na medida que a “mise-en-scène se ‘limita’ à escolha de um ângulo, de um ponto de vista mediante o qual o simples registro do ser no mundo, se torna *arte*” (2013, p. 150).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É interessante notar que Oliveira usa o termo *mise-en-scène* para se referir ao modo de filmar do cinema de fluxo e do cinema dos primórdios, mostrando que vai contra a ideia de que o fluxo representa o fim do termo. Nesse sentido, pode-se até pensar que, se o cinema de fluxo resgata uma *mise-en-scène* anterior, talvez ele não seja tão diferente da tendência maneirista, na medida que ambos se constituem dessas referências ao passado, ainda que de formas diferentes.

Enfim, é perceptível como a “modernidade” de Hou Hsiao-hsien e consequentemente do cinema de fluxo como um todo representa um regresso a esse “impulso original do cinema” (Oliveira, 2013, p. 150). Contudo, isso não necessariamente significa o fim da mise-en-scène em si. Talvez, conforme Oliveira (2013, p. 153), seja apenas o fim de como ela era entendida anteriormente, já que as novas tendências contemporâneas empurram as fronteiras anteriores de seu significado e fazem necessárias novas formas de as interpretar.

REFERÊNCIAS

A chegada do trem na estação. Direção: Louis Lumière; Auguste Lumière. Produção: Louis Lumière; Auguste Lumière. França: 1897. YouTube. (1 minuto). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ALApKYhyLA&t=1s>. Acesso em: 22 set. 2024.

BOUQUET, S. “**Plan contre flux**”. Cahiers du Cinéma, n. 566, mar. 2002.

CAFÉ Lumière. Direção: Hou Hsiao-hsien. Produção: Hideji Miyajima. Japão: 2003. The Internet Archive. (103 minutos). Disponível em: <https://archive.org/details/cafe-lumiere.-2003.1080p.-webrip.x-264.-aac->. Acesso em: 22 set. 2024.

CAFÉ Lumière. **Mubi**. Disponível em: <https://mubi.com/pt/br/films/cafe-lumiere>. Acesso em: 02 out. 2024.

CARRIE, a estranha. Direção: Brian de Palma. Produção: Paul Monash e Louis A. Stroller. Estados Unidos: 1976. Prime Video. (98 minutos). Disponível em: https://www.primevideo.com/detail/0LPGS1PSO6OI4AVTGP7XC90UVS/ref=atv_sr_fle_c_Tn74RA_2_1_2?sr=12&pageTypeIdSource=ASIN&pageTypeId=B0CPHNNX7M&qid=1730223854780. Acesso em: 29 out. 2024.

COSTA, F. C. **Primeiro cinema**. In: MASCARELLO, F. (Org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2006.

LEÃO, P. “A HISTÓRIA DO CINEMA NÃO SE FAZ PELOS MOVIMENTOS CINEMATOGRAFICOS”. YouTube, 14 fev. 2024. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=7Nl8vG2Dh_o. Acesso em: 01 out. 2024.

OLIVEIRA, L. C., Jr. **A mise en scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo**. Campinas: Papirus, 2013.