

# Das origens da mise-en-scène ao cinema dos irmãos Dardenne

From the origins of the staging to the  
cinema of the Dardenne brothers

Alexandre Silva Guerreiro<sup>1</sup>  
alexandreguerreiro@hotmail.com

## RESUMO

Este artigo propõe uma análise das origens do conceito de *mise-en-scène*, seu específico cinematográfico e as relações de poder que se estabelecem a partir dele, ao mesmo tempo em que evoca a obra dos irmãos Dardenne como exemplo de relativização das instâncias de poder que o conceito carrega, ancorando a encenação nos dias atuais. Na primeira parte do artigo, examinamos as origens teatrais e teóricas da *mise-en-scène* para, num segundo momento, traçarmos uma genealogia da encenação dardenneana, colocando o problema sobre os limites do conceito de *mise-en-scène*, discorrendo sobre sua dimensão ética e concluindo com uma discussão sobre o conceito na contemporaneidade.

**Palavras-chave:** Encenação. Cinema. Dardenne.

## ABSTRACT

This paper aims to analyse the origins of the concept of *mise-en-scène*, its cinematic specific and the power relation that are established from it, while evoking the work of the Dardenne brothers as a strategy of relativization of the instances of power that the concept carries, anchoring the staging nowadays. In the first part of the article, we examine the theatrical and theoretical origins of *mise-en-scène* in order to trace a genealogy of the Dardennean staging, placing the problem on the limits of the concept of *mise-en-scène* discussing its ethical dimension and concluding with a debate about the concept in contemporaneity.

**Keywords:** Staging. Cinema. Dardenne.

<sup>1</sup> Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Av. Pedro Calmon, 550 – Cidade Universitária da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro (RJ).

## Viagem aos confins da *mise-en-scène*

Quando André Bazin, em 1957, escreve no *Cahiers du Cinema* um artigo<sup>2</sup> sobre *Noites de Cabíria*, de Federico Fellini, ele reproduz ao longo do texto um vício que muitos dos que refletem sobre cinema tendem a repetir, em maior ou menor escala. Mesmo que tenhamos a clareza de que o cinema é uma arte coletiva, o diretor continua a ocupar um lugar de centralidade, sendo atribuído a ele boa parte do efeito do filme. A propósito do desfecho do filme, diz Bazin: “Mas o supra-sumo desse traço de *mise-en-scène*, e o que me faz admirar a genialidade, é que o olhar de Cabíria passa várias vezes pela objetiva da câmera sem nunca parar” (1991, p.306). Gênio, autor, encenador, são conceitos que desfilam com vigor nas décadas de 50 e 60, atingindo o auge durante a *nouvelle vague*, mas que serão colocados em xeque posteriormente. Esses conceitos parecem se atrair mutuamente e não é por acaso que genialidade e *mise-en-scène* aparecem lado a lado no artigo de Bazin.

Poderíamos supor que o tratamento dado a esses conceitos no artigo é datado e que os mesmos se transformaram com o tempo. No entanto, há mais permanências do que rupturas nas abordagens que se inclinam sobre o conceito de encenação, que colocamos aqui como elemento nuclear, em torno do qual giram os demais, como gênio e autor. Mesmo em obras contemporâneas, a relação entre esses conceitos é evocada constantemente. Jacques Aumont, na introdução de *O Cinema e a encenação*, se pergunta: “como é que podemos hipostasiar a “encenação” a ponto de nela vermos a qualidade do autor, do poeta, do gênio - e como se pôde conciliar isso com uma estética, uma moral e até uma política da arte cinematográfica...” (2008, p.14). Neste artigo, buscamos refletir sobre o conceito de *mise-en-scène* ligado a relações de poder, tendo como estudo de caso a obra dardenneana, evocada aqui como desarticuladora de um uso hierarquizante do termo na própria *praxis* cinematográfica proposta por esses cineastas belgas.

Quais são os limites da *mise-en-scène* cinematográfica? Ao problema central que se coloca, podemos acrescentar indagações sobre as relações de poder que se estabelecem por traz do uso desse conceito e sobre sua permanência nos dias atuais. Nesse sentido, torna-se fundamental analisarmos a evolução do conceito desde suas

origens, bem como questionarmos se a ele precisamos atrelar outros conceitos que vão além da teoria do cinema, tais como *ética*, presente desde as origens da *mise-en-scène* no cinema, como veremos a seguir, e *humanismo*, que evocamos para pensarmos a obra dardenneana, ao que chegaremos na segunda parte do artigo.

O conceito de *mise-en-scène* nasce no teatro clássico francês, entre meados do século XIX e início do século XX, relacionado ao modo como a cena é elaborada no teatro no que diz respeito à iluminação, movimentação dos atores, concepção do figurino etc. Porém, o surgimento da figura do encenador como um centralizador das diversas escolhas que envolvem a elaboração de uma cena não elimina o fato de que desde os primórdios do teatro grego, a encenação ocorria. De certa forma, a encenação nasceu junto com o teatro.

Contudo, entre as duas correntes, uma que pensa o surgimento da encenação com o teatro e outra que considera sua existência apenas a partir do século XIX, o fato é que a encenação, considerada de uma maneira mais ampla, sempre existiu. Encenar é, por definição, colocar em cena. Sendo assim, ela é uma prática que nasce com a necessidade humana de criar através da imitação.

Colocada sempre em comparação ao teatro, mas rompendo com este menos do que deveria, os autores tendem a colocar em perspectiva a *mise-en-scène* teatral, ignorando nuances e a inexistência de um consenso sobre o que seja a *mise-en-scène*, mesmo no teatro. Portanto, para trabalhar com esse conceito, é preciso, e de modo inevitável, repensá-lo.

Michel Moullet foi o primeiro teórico a tratar, de maneira mais sistemática, da questão da encenação no cinema. Isso se deve, em grande parte, ao seu artigo *Sur un art ignoré*, publicado em agosto de 1959 no *Cahiers du Cinéma*, mas também a diversos outros artigos, nos quais ele desenvolve e defende a centralidade da *mise-en-scène* no cinema. O livro *Sur un art ignore – La mise-en-scène comme langage*, reúne uma série de escritos publicados entre 1958 e 1964, não apenas no *Cahiers du Cinéma*, mas também em *L'Écran*, *La nouvelle revue française* e *Présence du Cinéma*, nos quais Moullet demonstra a importância da *mise-en-scène*, tratando especificamente da encenação no cinema.

*Tudo está na mise-en-scène.*

*A cortina se abre. A noite se faz na sala. Um retângulo de luz vibra neste momento diante de nós, logo invadido por gestos e sons. Estamos absorvi-*

<sup>2</sup> Artigo originalmente publicado no *Cahiers du Cinema*, n.76, nov-1957 sob o título *Cabíria, ou a viagem aos confins do neo-realismo*. Citamos a coletânea brasileira de artigos de André Bazin, publicada em 1991 com o título *O Cinema, Ensaios*.

*dos por este espaço e tempo irrealis. Mais ou menos absorvidos. A energia misteriosa sustentada pela felicidade dos vários redemoinhos de luz e sombra e suas espumas de ruído é chamada de mise-en-scène. (MOURLET, 2008, 42-3, tradução nossa)*

No artigo que, de certa forma, traduz-se como um manifesto estético do que, para Mourlet, é a *mise-en-scène* cinematográfica, podemos perceber a centralidade que o termo assume para o autor. Porém, temas como o realismo cinematográfico e a ideia de um evolucionismo vigoram no seu pensamento, e precisam ser devidamente equacionados. Por exemplo, Mourlet considera que o cinema mudo era apenas uma primeira etapa, um desabrochar do verdadeiro cinema, que teve início com o cinema sonoro, e julga os cineastas de acordo com a relação que estes estabelecem com a realidade e o modo como a representam através da *mise-en-scène*.

Oliveira Jr. (2013) nos lembra que Mourlet considera a arte da *mise-en-scène* como estando atrelada a uma determinada perspectiva do fazer cinematográfico, sendo a *mise-en-scène* atribuída a apenas um grupo de cineastas capazes de enriquecer a realidade através dessa arte. “Para Mourlet, achar o equilíbrio que configura a *mise-en-scène* implica rechaçar tanto a sobrecarga barroca e a estilização expressionista quanto o simples registro bruto do real” (OLIVEIRA JR., 2013, p.51), concepção que exclui tanto Rossellini quanto Hitchcock, por supostamente ocuparem esses extremos.

Os escritos de Mourlet sofrem de certo radicalismo, mas isso não diminui o fato de que foi ele o primeiro a pensar a *mise-en-scène* como um conceito central no cinema. A ideia de que a *mise-en-scène* reside no mistério que existe entre a realidade e o exagero da encenação é a essência do que Mourlet coloca. Ele condena o neorealismo italiano com a mesma ênfase com que despreza cineastas que se utilizam de um estilo barroco, para denotar os extremos de uma maneira de se dirigir um filme. O que está em jogo, como aponta Oliveira Jr., é a manutenção da transparência. “Mourlet tem verdadeira ojeriza aos procedimentos de montagem intelectual ou de atrações, que rompem a lógica dramática da cena” (OLIVEIRA JR., 2013, p.59). O que está por trás desse pensamento é uma apologia à narrativa clássica, alijando do rol de eleitos, como Fritz Lang ou Otto Preminger, todos os cineastas que ousam realizar seus filmes de maneira diferente. A *mise-en-scène*, para Mourlet, está no encontro entre o mundo e o artista, mas para que esse encontro ocorra satisfatoriamente, é preciso que o artista altere e reconstrua o mundo, e essa re-construção

deve se dar sem enquadramentos insólitos ou movimentos de câmera gratuitos.

Inegavelmente, o pioneirismo de Mourlet ao discorrer sobre essa “arte ignorada” traz ao proscênio um termo outrora confinado ao teatro, mas há um direcionamento bastante radical, em sua concepção, do que seja a *mise-en-scène*, contribuindo definitivamente para a polissemia do termo. Ao excluir da arte da *mise-en-scène* todos os diretores que, segundo ele, erram na dosagem com que o artista altera o mundo, para mais ou para menos, Mourlet combate, também, a ideia de autor, que não aparece de maneira explícita em seus textos.

A *mise-en-scène* seguiu sendo tratada com certo radicalismo, a exemplo da ácida crítica de Jacques Rivette ao *travelling* de *Kapo*, (*Kapô*, de Gillo Pontecorvo, 1959). Num texto que compartilha o mesmo entusiasmo de Mourlet em relação ao conceito de *mise-en-scène*, mas não as mesmas premissas, Rivette condena o famoso *travelling* utilizado por Pontecorvo para mostrar o suicídio de uma personagem que se atira na cerca eletrificada. Sobre a questão moral do *travelling*, diz Rivette, ao citar Mourlet e Godard:

*... nós citamos muito, a torto e a direito, e com frequência, uma frase de Mourlet: a moral é uma questão de travellings (ou a versão de Godard: os travellings são questão de moral); nós desejamos ver o ápice do formalismo, agora que a gente pode criticar os excessos “terroristas” (...). A respeito disso, veja, em Kapô, o plano no qual Riva se suicida ao se jogar contra a cerca eletrificada; o homem que decide, nesse momento, fazer um travelling para enquadrar o cadáver em contraplongé, com o cuidado de manter a mão elevada com exatidão no ângulo de seu enquadramento final, esse homem merece somente o mais profundo desprezo.” (RIVETTE, 1961, p.54, tradução nossa, grifos no original)*

O que está em jogo nesta famosa passagem do texto de Rivette, quando confrontada com as proposições de Mourlet sobre a *mise-en-scène*, é uma certa relativização do conceito, isto porque Rivette e Mourlet, em grande medida, não falam da mesma *mise-en-scène* já que entendem o conceito de maneira diversa, este, elaborando um pensamento que coloca a *mise-en-scène* no universo do formalismo; aquele, atrelando, inexoravelmente, o trabalho do *metteur en scène* às questões éticas e de leitura de mundo. Não se trata apenas de reproduzir o mundo

sem os extremos de que nos fala Mourlet, mas de colocar no filme uma certa visão, o que faz com que Pontecorvo receba o desprezo de Rivette por conta do modo como ele escolheu mostrar o suicídio da personagem Terese, vivida por Emmanuelle Riva.

Certamente, se fôssemos cortar de suas críticas o exagero que Rivette e Mourlet condenam em alguns cineastas, pouco sobraria de seus textos. Mas essa rivalidade torna muito claro o dilema provocado pelo uso do termo que, ao ser importado do teatro para o cinema, silenciosamente trouxe sua natureza controversa e plural. No cinema, porém, há algo de elementar que deveria ser assumido de saída para minimizar as dissonâncias em torno desse conceito, e que se refere a um caráter mais pragmático da definição de *mise-en-scène*.

Em *A Arte do Cinema*, Bordwell e Thompson (2013) sustentam que o que é próprio da *mise-en-scène* é tudo o que aparece no plano, excluindo, portanto, a própria montagem como constituinte do termo. Atritando-se à definição original, Bordwell e Thompson perdem de vista algo que constitui o cinema em sua essência, e que uma *mise-en-scène* cinematográfica deve considerar aquilo que é próprio do cinema, inclusive a montagem, como veremos em nossa análise da encenação dardenneana.

*Em francês, originalmente, mise-en-scène (...) significa “pôr em cena”, uma palavra aplicada, a princípio, à prática de direção teatral. Os estudiosos do cinema, estendendo o termo para a direção cinematográfica, o utilizam para expressar o controle do diretor sobre o que aparece no quadro fílmico. Como seria o esperado, mise-en-scène inclui os aspectos do cinema que coincidem com a arte do teatro: cenário, iluminação, figurino e comportamento das personagens. (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p.205)*

Essa concepção da *mise-en-scène* cinematográfica não apenas exclui algo que é próprio do cinema como, de maneira arbitrária, ignora também o que é próprio do teatro, e que está na origem do conceito de *Cena*. Ao analisarmos esse conceito, somos levados ao encontro de uma significação concreta. A *Cena*, do grego *skènè*, era, originalmente, uma construção atrás da área de atuação, do palco, e era utilizada para troca de máscaras e figurinos. Tendo surgido no século V a.C., a *skènè* ficava diante do público, e em geral, tratava-se de uma pequena construção de madeira, inicialmente temporária, tendo se tornado permanente com o passar do tempo. Aos poucos, o pros-

cênio, do grego *proskénion*, ou espaço em frente da *skènè*, cresceu e tomou a proporção do que entendemos como sendo o palco de um teatro. Sendo assim, no teatro, a *cena* passou a traduzir o espaço da atuação, a parte principal do palco, limitada pelo proscênio e pelos bastidores.

Por outro lado, a evolução do conceito de *Cena* afastou-se significativamente de uma definição atrelada à materialidade do palco para se tornar um conceito fundamental da dramaturgia, de uma forma geral. Sendo assim, a *cena*, notadamente no uso que se faz dentro do conceito de *mise-en-scène*, passou a equivaler à subdivisão da ação de uma peça. Essa divisão da ação não é mais simples no teatro do que no cinema, mas certamente há um acréscimo de complexidade quando pensamos no cinema, tendo tanto a espacialidade quanto a temporalidade reconstruída, dificultando as definições mais imediatas que indicavam a *cena* vinculada a uma unidade espacial ou temporal concreta.

Ao apresentarem o verbete *cena* em *Dicionário Teórico e Crítico do Cinema*, Amount e Marie (2012) optam por uma subdivisão que aponta para a *cena* como espaço dramático, por um lado, e como unidade de ação, por outro, finalizando com o *cinema da cena*. Eles apontam as extensões sucessivas de sentido que levaram a uma evolução do conceito, que saiu de sua materialidade para designar o lugar imaginário onde se desenrola a ação. Assim, a *cena* ganha uma importância conceitual que passa a ser central para a ideia de *mise-en-scène* que queremos defender.

Então, quando falamos em *mise-en-scène*, estamos nos referindo a, naturalmente, - seguindo uma definição mais pragmática que Oliveria Jr. busca em determinado momento vetar -, “levar alguma coisa para a cena, a fim de mostrá-la” (2013, p. 25). Sendo assim, essa definição mais objetiva parece se aproximar da *cena* em sua acepção mais antiga, a *cena* como um espaço físico no qual atores, figurinos, iluminação etc., serão “colocados” pelo encenador. Porém, ao prosseguirmos na separação entre a *mise-en-scène* do cinema e do teatro, encontramos alguns entraves. O primeiro e mais notório é o de considerar a *cena* enquanto unidade dramática como diferente da do teatro. Ao considerar esta diferença, Oliveira Jr. vincula a *cena* no cinema ao plano, tornando congruentes os conceitos de *mise-en-scène* e de *mise-en-cadre*.

*A mise en scène, aqui, estaria inextricavelmente vinculada a seu núcleo nominal, a cena (...), não a cena do teatro, de onde ela decola, mas sua decupagem, ou seja, sua submissão à arte da du-*

*ração e da variação dos pontos de vista. A cena cinematográfica se constrói pelo plano (ou soma de planos), que é sua unidade de composição...” (OLIVEIRA JR., 2013, p.29)*

O dilema em torno do tratamento dado à cena faz emergir algumas incoerências. Ao mesmo tempo em que Oliveira Jr. recusa uma definição mais pragmática de “cena”, ao decantar a cena do teatro e a do cinema, faz parecer que aquela se define como o espaço físico, a cena em que transitam atores, usando figurinos, sob determinada iluminação, quando na verdade, mesmo no palco, a evolução do conceito de cena nos obriga a considerar que esta é, inevitavelmente, mais do que apenas o espaço físico em que uma trama se desenrola. No cinema, o plano não representa a cena, salvo em situações extremas em que uma unidade dramática é resolvida em apenas um disparar de câmera. O plano-sequência não pode ser tomado como regra e é mesmo a exceção, o que nos faz considerar que a imensa maioria das cenas no cinema se resolve com uma multiplicidade de planos.

Dilemas à parte, o que nos parece mais grave é a insistência em hierarquizar a *mise-en-scène*, criando com ela uma instância de poder que permite supor até a inexistência da *mise-en-scène* quando a obra, sob determinado julgamento, não é satisfatória para alguém.

*Praticar a mise en scène seria, então, explorar ao máximo todas as possibilidades (de um texto, de um ator, de um cenário, de uma luz, de uma paisagem natural... e das relações entre eles), para atingir um efeito espetacular máximo, em germe desde o começo, porém só revelado e sentido na passagem dos materiais de base à obra posta em cena. (OLIVEIRA JR., 2013, p.28)*

A ideia de que seria possível explorar ao máximo ou realizar plenamente as possibilidades funciona como uma idealização da *mise-en-scène* que não convém ao seu uso no teatro ou no cinema. Antes de tudo, a *mise-en-scène* é uma prática e tal hierarquização só serve para recuperar a forma como o termo era aplicado nos anos 60. Sendo uma prática, é preciso considerar que qualquer pessoa que assuma a posição centralizadora do *metteur en scène*, executa a *mise en scène*. Defender separações nesse sentido contribui apenas para perpetuar as palavras de Bazin com as quais iniciamos este capítulo, evocando também os conceitos de gênio e autor. O fato é que a *mise-en-scène* atende tanto à materialidade da *skènè* quanto

ao conceito dramaturgico de cena. Se a *mise-en-scène* é competente ou não, e quais os critérios serão estabelecidos para considerar essa competência, é outra história. Na prática da *mise-en-scène*, aquele que assume o lugar de centralizador de decisões diante da realização de uma obra audiovisual é, de maneira inevitável e independente de qualquer hierarquia ou relação de poder, um encenador.

Uma das principais críticas que podemos fazer à concepção de encenação elidida nos anos 50 é a respeito da exclusão da montagem, que até então ocupava lugar central na teoria do cinema. Muitos teóricos colocam a montagem em quarentena para definir *mise-en-scène* como algo mais radicalmente ligado ao quadro, a tudo o que entra e sai do quadro e, em última instância, ao plano como unidade mínima da encenação, desconsiderando que a montagem e a relação entre planos é algo intrínseco à encenação, e reiterando Aumont quando este afirma: “se, no teatro, encenar é pôr numa cena, no cinema, tudo reporta ao quadro” (2008, p.84). Porém, no cinema, assim como no teatro, a cena é definida como unidade dramática e, no caso do cinema, a cena se dá constantemente através de uma coleção de planos. A montagem, ao contrário do que é frequentemente indicado pelos teóricos da *mise-en-scène*, não pode ser deixada de fora.

Ao longo da história do cinema, a montagem foi sempre considerada, chegando mesmo a ser supervalorizada antes da ascensão do conceito de *mise-en-scène*. Quando teóricos como Bazin e Mourlet discorrem sobre a montagem, fica clara uma ruptura em relação a esses dois modelos, e lentamente, a relação entre planos perde seu lugar de centralidade em prol do que Bazin chama de montagem interdita. Ao discorrer sobre a montagem interdita, Bazin estabelece uma lei para a manutenção da unidade do espaço. “O que deve ser respeitado é a unidade espacial do acontecimento no momento em que sua ruptura transformaria a realidade em sua mera representação imaginária.” (1991, p.62)

A montagem interdita de Bazin, portanto, não se aplica à montagem de uma maneira geral, mas a certas situações que devem ser percebidas pelo *metteur en scène*. “Não se trata, de modo algum, entretanto, de retornar obrigatoriamente ao plano-sequência, nem de renunciar aos recursos expressivos e às eventuais facilidades da mudança de planos.” (BAZIN, 1991, p.62). Aumont lembra que, também para Mourlet, a montagem deve ser interdita, e de uma maneira mais radical do que para Bazin, “porque não se trata apenas de ontologia (...), mas de pragmática.” (AUMONT, 2008, p.83)

Se, para Bazin, o plano-sequência e a profundidade

de campo estão atrelados ao realismo cinematográfico, a montagem interdita se aplica a determinadas situações em que a interação de dois objetos só se realiza quando ambos estão em quadro. Na verdade, se uma determinada situação deve ser resolvida em um ou mais planos, ou se uma cena inteira será realizada num plano-sequência, cabe ao *metteur en scène* escolher, de acordo com sua proposta estética e de linguagem do filme.

Sendo assim, fica patente que a montagem é, também, uma questão própria da *mise-en-scène*. O plano-sequência, ao prescindir da montagem, não a torna menos relevante. Em sua ausência, a montagem também corresponde a uma questão de estilo do cineasta. Bordwell, em seu estudo sobre o estilo cinematográfico, aponta:

*No sentido mais estrito, considero o estilo um uso sistemático e significativo de técnicas da mídia cinema em um filme. Essas técnicas são classificadas em domínios amplos: mise-en-scène (...), enquadramento, foco, controle de valores cromáticos e outros aspectos da cinematografia, da edição e do som. O estilo, minimamente, é a textura das imagens e dos sons do filme, o resultado de escolhas feitas pelo(s) cineasta(s) em circunstâncias históricas específicas. (BORDWELL, 2013, p.17)*

Mesmo, como já apontamos antes, separando a *mise-en-scène* da montagem, ou ainda do som, Bordwell atribui ao cineasta o estilo como sendo decorrente de escolhas. Extraímos dessa ideia, então, a base para nossa proposição da *mise-en-scène* cinematográfica. Trata-se de escolhas feitas por um ou mais artistas que dotam o filme de um sistema complexo que irá ao encontro de outro sistema complexo presente no interior de cada espectador.

O primeiro passo para superar a definição de *mise-en-scène* que vimos até aqui é questionar a proposta por Bordwell. Não é possível separar a montagem, ou o som, da definição de encenação, ou entender *mise-en-scène* como sinônimo de *mise-en-cadre*. A cena no cinema, enquanto unidade dramática, não se confunde com o plano. Ao mesmo tempo, a *mise-en-scène* em cada uma dessas formas de expressão artística precisa levar em consideração a especificidade de cada mídia, e a montagem, sendo um dos pilares do cinema, não pode ser excluída, até porque das escolhas do *metteur en scène* no que concerne à montagem decorrerão, junto com os demais elementos que compõem o filme, as características de uma obra.

Se herdamos o conceito de *mise-en-scène* do teatro, talvez a solução para manusear esse conceito

com mais precisão seja ser fiel não aos fundamentos do teatro, como quer Bordwell ao excluir a montagem da encenação cinematográfica, mas ao fato de que o *metteur en scène* nasce como um centralizador, aquele que concebe o espetáculo a partir de suas escolhas pessoais e da sua visão de mundo, trazendo para o primeiro plano sua dimensão ética.

## Breve genealogia da encenação dardenneana

Ao tomarmos a obra dos irmãos Dardenne como objeto, é importante salientarmos o porquê de dessa escolha. Quando pensamos na obra dardenneana, levamos em consideração não apenas seus filmes para aprofundarmos nossa análise sobre *mise-en-scène*, mas também os livros escritos por Luc Dardenne, através do qual adquirimos o estofamento necessário para conduzirmos uma discussão ancorada nas teorias dos cineastas, ao abordarmos a obra de realizadores que nos trazem uma reflexão sobre sua própria obra, o que é interessante para pensar ética e *mise-en-scène*. Sem dúvida, outros cineastas poderiam ser convocados nessa análise, mas optamos por concentrar nossos esforços de reflexão nos filmes dos irmãos Dardenne por nos trazerem, de maneira mais clara, algumas possibilidades de se complexificar o conceito de *mise-en-scène* na contemporaneidade. Somos mobilizados, sobretudo, não por uma percepção valorativa dessa obra, mas pelo aspecto ético e humanista de seus filmes.

Nesse sentido, é relevante atrelarmos à noção de *mise-en-scène*, os conceitos de ética e humanismo, ambos centrais na obra dardenneana. Como vimos, a ética atravessa a *mise-en-scène*, encontrando nas palavras de Rivette seu ponto mais sensível. Além disso, o conceito de humanismo, constantemente ancorado numa perspectiva ética, é uma importante chave de análise da obra dardenneana. Sendo assim, como primeiro passo de nossa breve genealogia, nos debruçaremos sobre os conceitos de ética e humanismo.

Enquanto nos dois volumes de *Au dos de nos images*, Luc Dardenne faz considerações sobre a escritura dos roteiros, a pré-produção, a filmagem, e registra pensamentos e anotações sobre livros e filmes, em *Sur l'affaire humaine* ele se dedica a pensar o ser humano a partir de uma abordagem filosófica. Em ambos os livros, Luc deixa sua visão de mundo atravessar suas linhas, como o faz com seu irmão em seus filmes e em inúmeras entrevistas.

A propósito da realização de *A Promessa* e *Rosetta*, e durante a escritura do roteiro de *O Filho*, Luc

Dardenne se coloca a questão: “o que significa ser humano hoje? Observar como ser humano, não em geral, mas nas situações concretas e extremas que a sociedade de hoje constrói” (2005, p.110, tradução nossa). Há, em seus escritos, um desejo explícito de transformação social, da possibilidade de repensar o mundo, ou de impedir seu fim. “A Arte não pode salvar o mundo, mas ela pode nos lembrar que é possível salvá-lo” (2005, p.142, tradução nossa). É nesse sentido que podemos afirmar que o humanismo<sup>3</sup> possui uma dimensão ética.

A Grécia Antiga é considerada o berço da Ética, mas podemos conceber, também, que a Ética como investigação da conduta humana existe desde sempre e acompanha o homem que vive em sociedade. O *ethos*, de certa forma, busca fundamentar as ações morais e, nesse sentido, podemos apontar a Ética como a ciência que estuda o comportamento humano. A Ética enquanto filosofia apoia-se, sobretudo, no desenvolvimento de sistemas éticos por diversos pensadores, de Aristóteles a Kant, de Spinoza a Schopenhauer, mas isso não impede a existência de um movimento de reflexão sobre o comportamento humano, independentemente de sua erudição.

Com frequência, é atribuído a Aristóteles o desenvolvimento de um primeiro sistema ético. Com efeito, Platão e Aristóteles foram pensadores pioneiros no que diz respeito a trabalhos mais cuidadosos sobre a Ética. Porém, isso se deu de maneira diversa: aquele repercute no conceito de Ética sua visão dualista do mundo, marcada por uma abordagem idealista e racionalista; este, em contrapartida, apresenta uma abordagem da Ética fundamentada no empirismo, abandonando o viés idealista formulado por seu mestre. Em *Ética a Nicômaco* (1991), Aristóteles discorre sobre a virtude, considerando que esta é adquirida. A virtude estaria associada ao saber e à cultura, o que contribui para um pensamento que considera a virtude como algo a ser ensinado. O sistema ético criado por Aristóteles semeou o terreno no qual se desenvolveu uma concepção de Ética voltada para o ser humano e para o mundo empírico, mas também atrelada ao conhecimento e à erudição.

Para além de Aristóteles, vale pensarmos na ética dissociada da erudição. Em *Introdução à ética contemporânea*, Olinto Perogano indica que

*A ética não é inventada por um sábio ou um santo; ela se origina na relação viva entre um eu e um tu ou entre duas pessoas. Portanto, a ética é relacional. Surge do convívio das pessoas e das comunidades. A reciprocidade interpessoal estabelece a eticidade de nossos comportamentos e ações”. (PEGORARO, 2005, p. 26)*

Podemos apreender, portanto, que a ética é relacional, e que a concepção de humanismo que nos interessa tem uma dimensão ética, o que está presente com certa evidência na obra dardenneana. E é com o intuito de aplicarmos alguns dos elementos referentes a *mise-en-scène* sobre os quais discorreremos que nos aproximamos da obra dos irmãos Dardenne, ancorados nos conceitos de ética e humanismo. Ao definirem sua *práxis* cinematográfica, expressa nos escritos de Luc Dardenne como alheia ao sistema de produção industrial, os irmãos Dardenne realizaram filmes que, de certa forma, problematizam as relações de poder estabelecidas pelos autores tradicionais da *mise-en-scène* que abordamos anteriormente.

Jean-Pierre e Luc Dardenne produziram dezenas de documentários até adentrarem no universo da ficção. Dentro de sua obra, nosso recorte compreende os filmes realizados entre *A Promessa* e *A Garota desconhecida*, realizados respectivamente entre os anos de 1996 e de 2017. Desde *A Promessa*, que segundo os próprios Dardenne marca uma virada em sua filmografia, passando por *Rosetta* e *A Criança*, ambos vencedores da Palma de Ouro no Festival de Cannes, os filmes dos irmãos Dardenne são terreno fértil para uma reflexão sobre encenação. Os diários de Luc Dardenne amparam o visionamento dos filmes através de anotações, pensamentos, registros, desnudando o processo, as incertezas, os desejos durante a realização dos filmes.

A opção quase radical pela ausência de sons não-diegéticos, o respeito absoluto pela estrutura cronológica,

<sup>3</sup> É importante salientar que o humanismo é um termo polissêmico e que encontra usos diversos em variados autores, que vão desde o humanismo como erudição e como estudo das humanidades (Pedro Dalle Nogare, Carla Brandalise), ao humanismo como um termo correlato ao existencialismo (Jean-Paul Sartre). Essa polissemia perdura mesmo quando ao humanismo se atrela o prefixo pós, uma vez que o pós-humanismo pode ser encarado tanto como o fim do humanismo na medida em que uma prática neoliberal tende a aprofundar os abismos sociais (Achille Mbembe) quanto através das infundáveis possibilidades de relação entre o humano e a técnica (Lúcia Santaella, Massimo di Felice e Mario Pireddu).

fazendo quase coincidir os conceitos de fábula e *syuzhet*<sup>4</sup>, o uso de atores quase sempre alheios ao *starsystem*, a câmera na mão acompanhando as personagens como uma segunda pele, a simplicidade na ambientação sonora e imagética dos filmes, esses e outros elementos são formadores da encenação dardenneana.

Se, em sua tradução mais básica, encenar é colocar em cena, é a partir do método criado pelos irmãos Dardenne no *set* que nasce essa interação entre a câmera e os atores. Sobre o método de trabalho criado pelos Dardenne, Hawker (2009) afirma que:

*O método dos irmãos é a combinação de uma preparação diligente com uma deliberada flexibilidade. Eles compartilham as tarefas entre si, e depois de uma vida inteira trabalhando juntos, eles parecem estar em absoluta sintonia. Eles ensaiam bastante, antes e durante a filmagem. (HAWKER, 2009, p.113, tradução nossa)*

Assim, evocamos algumas cenas dos filmes de nosso recorte para clarificar alguns elementos da encenação dardenneana. Nosso critério na escolha das cenas cumpre a função de montar um painel dessa encenação, dando a ver o modo como a *mise-en-scène* se dá em diversos filmes. É o caso de como a cena inicial de *Rosetta* demonstra as escolhas dos Dardenne como *metteurs en scène*, ao mostrar a personagem-título percorrendo os corredores da fábrica após perder o emprego, em contraste com a cena na casa do personagem Riquet no mesmo filme, em que Rosetta encontra um único momento de tranquilidade através do jovem que lhe estendeu a mão. No primeiro caso, a opção é pela câmera instável, optando-se, no segundo caso, por certa estabilidade da imagem. Cardullo (2009) discorre sobre o contraste da fotografia nesta cena particular em relação ao resto do filme.

*Para indicar uma relativa normalidade conquistada por Rosetta, o filme dos Dardennes mostra esta cena no apartamento de Riquet num estático e calmo longo plano, em plano médio. A maior parte do resto de Rosetta, por contraste, é fotografada com uma câmera na mão que permanece desorientada perto da protagonista enquanto ela circula... (CARDULLO, 2009, p.41, tradução nossa)*

Segundo os próprios Dardenne, além de ensaiarem em excesso na pré-produção, eles têm por hábito ensaiar também durante cada dia de filmagem, sendo uma característica de seu método ensaiar, primeiro, a movimentação dos atores para, apenas depois, tomar a decisão final sobre onde estará a câmera e qual será sua movimentação. Ao analisarmos a cena inicial de *O Filho*, encontramos um bom exemplo de como se dá essa encenação. Olivier olha uma pasta que está em suas mãos quando algo ocorre na marcenaria. Esse evento provoca uma interrupção no movimento da câmera, que avançava do rosto até a pasta nas mãos de Olivier. A câmera não chega a cumprir esse movimento, passando a seguir Olivier que corre para a marcenaria, trazendo certo ruído para a imagem. Consolida-se, aqui, uma estratégia de encenação, uma marca recorrente na obra dos irmãos Dardenne, e sem dúvida, um dos responsáveis para algumas afirmações de que a câmera se movimenta ao acaso em seus filmes. Por trás de uma suposta espontaneidade da fotografia está um controle rigoroso do quadro e dos movimentos de câmera que pretende, justamente, encenar essa espontaneidade.

Segundo Luc Dardenne, foi a partir de *A Promessa* que ele e seu irmão colocaram as premissas de como seriam seus filmes a partir de então. Baixos orçamentos e simplicidade em todos os setores da realização do filme. Esta simplicidade, vale salientar, se refere à forma como a equipe é montada e à negação das dificuldades próprias da indústria. É a partir de uma cotidiana reflexão dos efeitos que objetivam com seus filmes, explicitados pelos diários de Luc Dardenne, e de um universo de recursos dramáticos e de linguagem que eles colocam em cena a sua visão de mundo, trazendo uma dimensão ética e humanista para seus filmes. Sendo assim, os conceitos de *mise-en-scène*, ética e humanismo estabelecem uma relação simbiótica em nossa análise.

Ao refletirmos sobre a montagem e a fotografia nos filmes dos Dardenne, encontramos, num primeiro momento, uma tendência a repetir o mesmo tipo de tratamento para ambas. A fotografia de todos os filmes é marcada pela câmera na mão, mesmo em momentos nos quais os cineastas poderiam optar pelo uso de um tripé, dada a ausência de movimentação dos atores dentro do quadro. Se nos momentos em que a câmera acompanha as personagens, a câmera na mão parece ser a escolha obrigatória para se ter a sensação de uma “segunda pele”, aproximando o público das jornadas individuais das per-

<sup>4</sup> A principal questão, aqui, é a diminuição da distância que separa os conceitos de *syuzhet* e de fábula, que encontramos no formalismo russo. *Syuzhet* seria o equivalente a plot e fábula corresponderia à história. Sobre esse assunto, ver BORDWELL, 2005, p.278.

sonagens, a fotografia não cumpre essa função em outras cenas em que a opção pela câmera na mão permanece. É o que vemos em *Rosetta*, na já citada cena na casa de Riquet. Mesmo sem a necessidade da câmera na mão, por não haver deslocamento de câmera ou de personagens que justifique esta opção, a câmera na mão se mantém e funciona como uma espécie de fundamento da encenação dardenneana.

Os irmãos Dardenne utilizam a montagem com moderação, sem optar pela decupagem no interior das cenas, salvo quando há algum impedimento na continuidade do plano que justifique o corte. Vale salientar a absoluta ausência de *flashback* ou *flashforward* em seus filmes, o que já está dado pelo roteiro. O que Luc Dardenne aponta é o desejo de manter distância de qualquer “maneirismo” na narrativa. Isso, por si só, já indica o desejo de não manipular excessivamente a narrativa através da montagem. Mas, ainda que minimizada, a montagem está lá, e é interessante notar de que forma ela contribui para a encenação dardenneana.

A opção de evitar o corte nos momentos mais dramáticos é uma constante, fazendo valer a máxima bazineana da montagem interdita. E, além disso, o uso do plano longo na encenação dardenneana é um dos fundamentos desse cinema e, certamente, munição para a leitura do cinema dos irmãos Dardenne pela chave do realismo social. Existe, na teoria do cinema, uma longa tradição que atribui ao plano longo e à interdição da montagem a base da transparência e do realismo. O próprio conceito de montagem interdita, de Bazin, remete a isso, como se algo se perdesse na opção pelo corte. Consideramos, então, que a opção pelo plano longo e o uso parcimonioso da montagem são inseparáveis e provocadores de uma determinada leitura, ainda que tenhamos apontado o uso do corte no cinema dos irmãos Dardenne como uma escolha não só possível como constante em diversas situações. Sobre o uso do plano longo, Aumont afirma:

*O plano longo, na escola crítica de que falo, de Bazin a Mourlet, foi tendencialmente considerado mais transparente, mais ajustado ao ideal de realismo expressivo, de encenação como aparecimento transparente da evidência, do que qualquer montagem. (AUMONT, 2008, p.104)*

Em *Rosetta*, a cena final, na qual vemos a tentativa frustrada de suicídio, leva exatos 12 minutos e 52 segundos, mas raramente se referem a ela como sendo um plano-sequência. O mesmo se dá em diversas cenas, nas quais os irmãos Dardenne optam por utilizarem apenas 1 plano. Isso ocorre em *O Silêncio de Lorna*, na cena em que Lorna vai à farmácia comprar remédio para Claudy e, também, na cena em que Lorna leva Claudy para a emergência do hospital. São cenas que retratam situações banais, realizadas em plano-sequência sem a opção por movimentos de câmera mais elaborados; em *A Promessa*, quando Igor leva Assita e seu bebê ao hospital, é novamente em um único plano que a situação é encenada. No entanto, essa encenação não corresponde ao que se estabeleceu pelo senso comum como um plano-sequência, no qual algum virtuosismo precisa existir para que o plano chame atenção para si. A encenação dardenneana segue, ainda que sem radicalismos, o que estabelece Luc Dardenne em seu diário: baixo orçamento, atores desconhecidos<sup>5</sup>, mas não resta dúvida de que a ausência de maneirismo evocada por Dardenne acaba por se constituir numa determinada maneira de encenar.

Entre tantos tratamentos que o conceito de *mise-en-scène* recebe, é sintomático dos desencontros acerca da importância da encenação algo apontado por Oliveira Jr.: “Alain Bergala, a propósito de Kiarostami, afirma que o dispositivo livra o cineasta do “fardo” da *mise en scène*...” (OLIVEIRA JR., 2013, p.138). Longe de ser um fardo, a encenação é algo fundamental a ser considerado quando pensamos o cinema. O que importa é destacarmos a *mise-en-scène* das relações de poder ou de seu passado teatral, buscando seu específico cinematográfico.

Por trás da encenação dardenneana, nos escritos de Luc Dardenne, nos filmes que ele realizou com Jean-Pierre desde que decidiram escrever o roteiro de *A Promessa*, encontramos um terreno fértil para refletirmos sobre os limites da *mise-en-scène* na contemporaneidade e a necessidade de atrelar a esse conceito a noção de ética, e especificamente no caso da obra dardenneana, de humanismo. É através dessas noções que uma visão de mundo interfere diretamente em sua *mise-en-scène*, a partir do relacionamento que eles estabelecem no set de filmagem, na forma como organizam atores e equipe, na recusa de orçamentos maiores ou de uma maior estrutura de produção, o que nos leva além do que o conceito de

<sup>5</sup> Nesse ínterim, vale registrar que, ocasionalmente, os irmãos Dardenne optaram por trabalhar com atrizes de renome. É o caso de Cécile de France, que vive Samantha em *O Garoto da bicicleta* e, sobretudo, de Marion Cotillard que interpreta Sandra em *Dois dias, uma noite*.

*mise-en-scène* poderia, tradicionalmente, chegar. Resta claro que essa dimensão ética e humanista se origina ainda nos roteiros, na própria construção das personagens. As jornadas das personagens dardenneanas possuem uma espécie de mínimo divisor comum: todos têm como ápice uma questão moral, embate que faz despertar a dimensão humana dessas personagens, que constantemente promove a humanização dos protagonistas. Reunindo a forma como esses protagonistas enfrentam seus dilemas morais, fica evidente a adoção de uma regra na condução para o desfecho da narrativa. Em *A Promessa*, Igor e seu pai, Roger, trabalham com imigrantes ilegais. Quando um desses imigrantes se acidenta, Igor faz uma promessa de que irá cuidar de sua esposa e filho. A promessa fará Roger e Igor entrarem num embate moral. Em *Rosetta*, a personagem-título vive com sua mãe alcoólatra num *camping* e deseja de forma intensa um emprego, que representaria a passagem para o que ela considera uma vida normal. Mas seu universo moral particular permitirá que ela traia Riquet, o único que lhe estendeu a mão, para ficar com seu emprego.

Assim, desde o primeiro filme do conjunto de títulos do nosso recorte, o embate moral que atravessa a vida das personagens está sempre presente. Em *O Filho*, Oliver, instrutor de carpintaria, recebe a ficha de Francis, um jovem que quer aprender esse ofício. Ao descobrir que o jovem foi responsável pela morte de seu filho, Oliver fica entre o dilema de perdoar ou de punir. Em *A Criança*, Sônia e Bruno são pais imaturos de um recém-nascido. Sem o consentimento de Sônia, Bruno vende o filho, mas acaba tendo que enfrentar as consequências da escolha moral que fizera.

Os dilemas morais que marcam as jornadas desses personagens contribuem, portanto, para a humanização dos mesmos. São personagens que extraem algo fundamental de suas jornadas individuais. Em suas trajetórias humanizadoras, o desfecho pressupõe uma escolha pautada pela ética e pela responsabilidade pelo outro. Em *O Silêncio de Lorna*, a imigrante Lorna vive um casamento de fachada com Claudy e aceita participar dos planos de Fábio, dentre eles, o assassinato de seu falso marido. Em *O Garoto da bicicleta*, Cyril é um menino de 11 anos que foi abandonado pelo pai num orfanato. Ele passa os fins de semana com Samantha, que conheceu acidentalmente. Cyril tem que lidar com a rejeição e canaliza sua revolta sobre a única pessoa que lhe estendeu a mão. Em *Dois dias, uma noite*, Sandra, recém-recuperada de uma depressão, descobre que seus colegas de trabalho optaram por um bônus salarial no lugar do seu emprego. Sua

jornada será a de convencê-los do contrário, e ela será colocada em xeque quando souber que, para manter seu emprego, um dos colegas contratados temporariamente, e que votou pelo seu retorno, terá que ser demitido. Em *A Garota desconhecida*, a médica Jenny parte numa jornada em busca de familiares de uma jovem assassinada por se sentir responsável. A dimensão ética do ser humano, a ética como algo relacional, se faz presente tanto na temática abordada quanto na *mise-en-scène*, que adquire nos filmes citados um enfoque humanista.

A encenação dardenneana é um desdobramento do modo como eles apreendem a realidade, o que faz ecoar os escritos dos primeiros teóricos da *mise-en-scène* cinematográfica. No caso específico dos irmãos Dardenne, essa leitura de mundo que se manifesta é pautada por uma crítica aos excessos do capital, à marginalização dos desfavorecidos. É através do cruzamento dos conceitos de ética, humanismo e *mise-en-scène* que a análise da obra dos irmãos Dardenne ganha novas nuances.

## Considerações finais

Ao aprofundarmos nossa abordagem sobre o conceito de *mise-en-scène*, percebemos que o mesmo recebeu no cinema um tratamento ora fiel a sua origem teatral, como defendido por David Bordwell, que exclui a montagem da *mise-en-scène* cinematográfica, ora distanciando-se dessa origem, como nas abordagens de por Jacques Rivette e Michel Mourlet, que atrelam questões éticas ou de contenção de excessos à encenação no cinema.

Tendo sua origem no teatro, o termo chegou ao cinema em meio a uma vigorosa discussão nos anos 60 que abarcava conceitos como o de autoria lado a lado com o de gênio. O *metteur en scène* foi visto, assim, não apenas como o artista que centralizava diversas funções, mas como aquele que imprimia sua marca e sua visão de mundo em seus respectivos filmes.

Entendendo a contribuição de cada teórico e crítico do cinema, chegamos aos dias atuais com um conceito de *mise-en-scène* que não se reduz a apenas uma definição, sendo necessário explicitar, a cada nova pesquisa, qual nossa visão de *mise-en-scène*, quais autores consideramos importantes e quais conceitos julgamos necessário atrelar àquele, como no caso da Ética e do Humanismo, que convocamos aqui para pensar a encenação dardenneana.

A breve genealogia que buscamos delinear rastejou alguns elementos, ao longo da análise, que surgiram a partir da explanação teórica. Nos filmes dos irmãos Dardenne, a centralidade das questões éticas, bem como

determinado uso da linguagem audiovisual, nos permitem concatenar algumas observações feitas pelos primeiros teóricos da *mise-en-scène* com a encenação dardenneana, ancorando na contemporaneidade um conceito que passou por transformações importantes, desde suas origens teatrais até seu uso nos dias atuais.

Além disso, observamos que a relevância da análise da obra dos irmãos Dardenne torna-se ainda maior a partir da contribuição dos escritos de Luc Dardenne, que imprimem uma nova dimensão à encenação em seus filmes, trazendo informações sobre as intenções, os anseios e a visão de mundo da dupla. Esses escritos confrontados com os filmes nos permitem referendar uma relativização das relações de poder que, como vimos, marcam até certo ponto o conceito de *mise-en-scène*. Desse modo, buscamos ultrapassar uma análise que ficasse restrita à materialidade fílmica, para confeccionar uma abordagem que desse conta da dimensão ética e humanista desse cinema.

Pensar o conceito de *mise-en-scène* na contemporaneidade pressupõe retomar as contribuições teóricas desde suas origens, mas também considerar o modo como a encenação se dá em obras específicas, o que nos permite vislumbrar a maneira como a *mise-en-scène* chega à atualidade, e como seu uso mais corriqueiro traz permanências que merecem ser relativizadas. Nessa perspectiva, acreditamos que a encenação dardenneana, a partir de sua dimensão ética e estética, nos permite uma aproximação que, ao mesmo tempo, enriqueça e estimule novos estudos ancorados no conceito de *mise-en-scène*.

## Referências

- A CRIANÇA (L'Enfant). 2005. Luc e Jean Pierre Dardenne, Bélgica, França.
- A GAROTA Desconhecida (La Fille Inconnue). 2016. Luc e Jean Pierre Dardenne, Bélgica.
- A PROMESSA (La Promesse). 1996. Luc e Jean Pierre Dardenne, Bélgica, Luxemburgo, França.
- ARISTÓTELES. 1991. *Aristóteles. Ética a Nicômaco; Poética*. (Os Pensadores, v.2) São Paulo: Nova Cultural. 374p.
- AUMONT, J. 2008. *O Cinema e a encenação*. Lisboa: Texto&Grafia, 196p.
- AUMONT, J.; MARIE, M. 2012. *Dicionário teórico e crítico do cinema*. São Paulo: Papyrus. 336p.
- BAZIN, A. 1991. *O Cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense. 224p.
- BORDWELL, D. 2013. *Sobre a história do estilo cinematográfico*. Campinas: Editora da Unicamp, 368p.
- \_\_\_\_\_. 2005. O Cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: RAMOS, Fernão Pessoa. *Teoria contemporânea do cinema*. Volume II, São Paulo: Senac. p.277-301.
- BORDWELL, D.; THOMPSON, K. 2013. *A Arte do cinema: uma introdução*. São Paulo: Editora da Unicamp, 768p.
- CARDULLO, B. 2009. *Committed cinema: the films of Jean Pierre and Luc Dardenne – essays and interviews*. Inglaterra: Cambridge, 218p.
- DARDENNE, L. 2005. *Au dos de nos images*. Paris: Seuil. 336p.
- \_\_\_\_\_. 2015. *Au dos de nos images II*. Paris: Seuil, 400p.
- \_\_\_\_\_. 2012. *Sur l'affaire humaine*. Paris: Seuil, 2012. 199p.
- DOIS Dias, uma noite. (Deux Jours, une nuit). 2014. Luc e Jean Pierre Dardenne, Bélgica, Itália, França.
- HAWKER, P. 2009. The Brothers believe in tough love. In: CARDULLO, Bert. *Committed cinema: the films of Jean Pierre and Luc Dardenne – essays and interviews*. Inglaterra: Cambridge, p.111-113.
- MARTINEAU, M. 2017. Mettre en scène selon Brecht. *Jeu: revue de théâtre*, n.43, p.111-114. Disponível em <http://id.erudit.org/iderudit/27258ac> Acesso em 23/01/19.
- MORGAN, J. 2004. The social realism of body language in Rosetta. *The French Review*, v.7, n.3. Disponível em [https://www.jstor.org/stable/25479391?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/25479391?seq=1#page_scan_tab_contents) Acesso em 20/04/2019.
- MOURLET, M. 2008. *Sur un art ignore: La mise en scène comme langage*. Ramsay, 296p.
- O FILHO (Le Fils). 2002. Luc e Jean Pierre Dardenne, Bélgica, França.
- O GAROTO da Bicicleta (Le Gamin au Vélo). 2011. Luc e Jean Pierre Dardenne, Bélgica, 2011.
- O SILÊNCIO de Lorna (Le Silence de Lorna). 2008. Bélgica, Itália, Alemanha, 2008.
- OLIVEIRA JR. L. C. 2013. *A Mise en scène no cinema: Do clássico ao cinema de fluxo*. Campinas: Papyrus, 224p.
- PEGORARO, O. 2005. *Introdução à ética contemporânea*. Rio de Janeiro: UAPÊ. 120p.
- RIVETTE, J. 1961. De l'abjection. *Cahiers du Cinéma*. n.120. Disponível em <http://simpleappareil.free.fr/lobservatoire/index.php?2009/02/24/62-de-l-abjection-jacques-rivette> Acesso em 20/04/2019.
- ROSETTA (Rosetta). 1999. Luc e Jean Pierre Dardenne, Bélgica, França.