

***Mise-en-scène* da fotografia no documentário em primeira pessoa: afeto e subjetividade em *Casa* (2019)**

Marcos Vinicius Yoshisaki*

Resumo: O artigo examina a *mise-en-scène* da fotografia no documentário *Casa* (2019), de Letícia Simões, privilegiando a materialidade das imagens e a performance da diretora-personagem. Busca-se compreender como as estratégias formais de utilização de fotografias domésticas no documentário em primeira pessoa geram sentidos, emoções e afetos, não restritos ao conteúdo visual das imagens.

Palavras-chave: documentário em primeira pessoa; documentário brasileiro; *mise-en-scène* da fotografia; materialidade da fotografia.

Resumen: El artículo examina la puesta en escena de la fotografía en el documental *Casa* (2019), de Letícia Simões, privilegiando la materialidad de las imágenes y la performance de la directora-personaje. Se busca comprender cómo las estrategias formales de utilización de fotografías domésticas en el documental en primera persona generan significados, emociones y afectos, más allá del contenido visual de las imágenes.

Palabras clave: documental en primera persona; documental brasileño; puesta en escena de la fotografía; materialidad de la fotografía.

Abstract: The article examines the *mise-en-scène* of photography in the documentary *Casa* (2019) by Letícia Simões, emphasizing the materiality of images and the performance of the director-character. It seeks to understand how the formal strategies of using domestic photographs in first-person documentary generate meaning, emotions, and affect, beyond the visual content of the images.

Keywords: first-person documentary; Brazilian documentary; *mise-en-scène* of photography; materiality of photography.

* Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes (USP-ECA), Programa de Pós-graduação em Meios e Processos Audiovisuais. 05508-020, São Paulo, Brasil. E-mail: marcos.yoshisaki@usp.br

Résumé : L'article examine la mise en scène de la photographie dans le documentaire Casa (2019) de Letícia Simões, en mettant l'accent sur la matérialité des images et la performance de la réalisatrice-personnage. Il cherche à comprendre comment les stratégies formelles d'utilisation des photographies domestiques dans le documentaire à la première personne génèrent du sens, des émotions et des affects, au-delà du contenu visuel des images.

Mots-clés : documentaire à la première personne ; documentaire brésilien ; mise en scène de la photographie ; matérialité de la photographie.

A mise-en-scène da fotografia a partir da realização de Bem-vindos de novo

Entre os anos de 2015 e 2020, dediquei-me à realização do documentário autobiográfico *Bem-vindos de novo* (2021). O filme aborda a experiência de separação familiar causada pela imigração dos meus pais para o Japão entre os anos 2000 e 2013; período no qual minhas duas irmãs e eu, adolescentes à época, ficamos no Brasil aos cuidados dos avós maternos¹. Na etapa de filmagens, trabalhei com um conjunto de fotografias enviado do Japão pelo meu pai durante o intervalo de mais de uma década em que estivemos separados. Em sua maioria, as fotografias seguiam o formato padrão, impressas em papel fotográfico com dimensões de 10x15cm. Chegavam em álbuns retangulares de capa ilustrada flexível, cujas páginas abrigavam duas fotos na vertical. Retravam desde a moradia e o local de trabalho até passeios e momentos de lazer: fragmentos da vida cotidiana no Japão, endereçados aos filhos. A intenção era compartilhar um pouco da experiência diária, mas também momentos excepcionais, como forma de amenizar o distanciamento emocional e afetivo causado pela separação. Em contrapartida, costumávamos enviar também algumas fotos nossas para eles.

Tão ou mais importante do que as imagens era o que se encontrava no verso das fotografias: textos escritos à mão pelo meu pai. Em sua maioria, descrições de lugares, situações e a identificação de pessoas, que auxiliavam no engajamento dos filhos com as fotos. Por vezes, as descrições misturavam-se a comentários espirituosos sobre as pessoas, os espaços, os objetos e as ações representadas nas imagens. Para além do caráter informativo do texto, tais comentários exibiam um traço da personalidade do meu pai: seu senso de humor. Ao mesmo tempo, vistos hoje, deixam entrever uma intenção subjacente: o desejo de comunicar – para os filhos do outro lado do mundo – a experiência angustiante da imigração e da separação familiar de forma leve e descontraída.

Devido a essas características, as fotos enviadas pelo meu pai propunham um desafio específico ao serem incorporadas ao filme. Era preciso levar em consideração as suas materialidades, para além da imagem em si. Tratava-se de objetos remetidos pelos correios que cumpriam o papel de comunicar experiências e mediar afetos, cujos indícios dessas intenções estavam inscritos na própria fotografia, por

1. O documentário estreou nos festivais de cinema no final de 2021, ainda no contexto da Pandemia de Covid-19. O lançamento nas salas de cinema ocorreu em junho de 2023. O trailer pode ser assistido aqui: < <https://www.youtube.com/watch?v=fwrK5k6FSyI>>

meio do conjunto imagem-texto. Para compreender a função dessas fotografias e seus sentidos, era necessário, portanto, considerar as características físicas das fotografias na forma de filmá-las. Em certa medida, tratá-las como objetos cenográficos em sua relação inevitável com o trabalho de câmera e a decupagem. Concluí que era preciso conceber uma *mise-en-scène* para o uso das fotografias no filme.

O conceito de *mise-en-scène* suscita variadas questões na história da teoria, da crítica e da prática cinematográficas. Expressão de origem teatral, historicamente foi utilizada para designar técnicas de encenação, mas também procedimentos estéticos capazes de manifestar a visão de mundo dos cineastas, no contexto da “política dos autores” francesa da década de 1950. Por isso, é necessário especificar o sentido considerado aqui: *mise-en-scène* refere-se à forma como os elementos da diegese filmica se apresentam e se desenvolvem na duração do plano e no espaço do campo e do fora-de-campo do enquadramento. Tais elementos podem ser cenário, iluminação, figurino, maquiagem, atores, como elenca David Bordwell (2008: 36); ou fotografias, no nosso caso.³

A partir desse escopo, há inúmeras formas de incorporar fotografias em um documentário. Pode-se apresentá-las em tela cheia, preservando seu enquadramento original ou reenquadrando-as, com ou sem movimento. É possível adicionar efeitos, sobreposições, colagens. Ou então, as fotografias podem estar dispostas em álbuns, depositadas sobre superfícies, sustentadas nas mãos e, até mesmo, projetadas em espaços e superfícies diversas. A cada uma dessas propostas somam-se as diferentes maneiras de trabalhá-las com a câmera: fixa ou em movimento, planos abertos ou fechados, *plongée* ou *contra-plongée* etc. Ainda mais: é necessário considerar os sons (ou o silêncio) que, combinados com a imagem, alteram seus sentidos.

Proponho que essas múltiplas possibilidades estabelecem as diretrizes formais para a concepção de uma *mise-en-scène* da fotografia em filmes documentários. Ao optarem pelo uso da fotografia como um dos recursos visuais dos filmes, cineastas invariavelmente lidam com tais decisões estéticas e discursivas. Se os resultados variam caso a caso, atendendo a diferentes propostas e objetivos, a variedade de formas que a fotografia assume quando incorporada aos filmes pode ser abordada por duas tendências: considerá-la enquanto *imagem* ou abordá-la como *objeto*.

Essa divisão, que distingue dois elementos constituintes da fotografia analógica, nos servirá de procedimento analítico para explorarmos possibilidades formais relativas ao uso das fotografias nos filmes⁴. Ao se privilegiar a dimensão imagética

2. Para análises detalhadas da história e da teoria vinculadas ao conceito, ver: Aumont, J. (2008). *O cinema e a Encenação*. Lisboa: Edições Texto e Grafia. E também: Oliveira Jr. L. C. (2013). *A mise en scène no cinema: Do clássico ao cinema de fluxo*. Campinas: Papyrus.

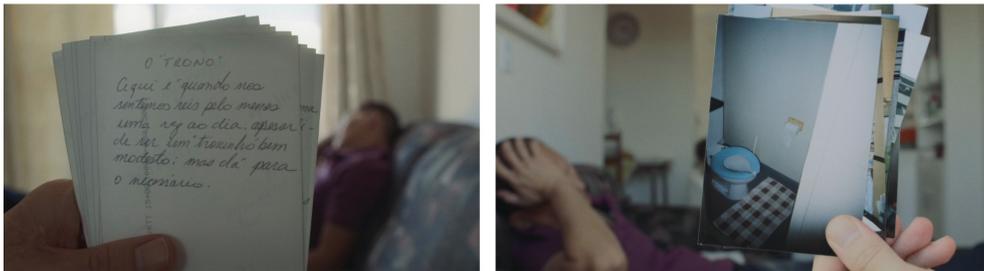
3. No caso específico da *mise-en-scène* da fotografia, vale citar o texto *A imagem-memória ou a mise-en-film da fotografia no cinema autobiográfico moderno*, de Philippe Dubois (2012), no qual o autor francês opta pela expressão “*mise-en-film* da fotografia” para se referir às formas como a foto é capaz de falar no, e pelo, filme. A mesma expressão é adotada por Glauro Cardoso Vale (2020), no livro *A mise-en-film da fotografia no documentário brasileiro e um ensaio avulso*.

4. É claro que a fotografia se funda justamente na duplicidade imagem/objeto, a partir da qual é possível definir sua natureza contraditória em termos de uma série de oposições: a imagem, enquanto passado; o objeto, presente; ausência, de um lado; presença, de outro (Dubois, 1993: 311-314). Mas, na

da fotografia, incorporando-a, por exemplo, em tela cheia, ignoram-se alguns de seus traços materiais, como o tamanho, o formato e as interfaces de apresentação; características que se tornam significativas quando ela é tratada como objeto. De um lado, a fotografia aproxima-se da ideia de *fotograma* (ou até melhor, *frame digital*), na qual a primazia do conteúdo visual depende menos de seus atributos materiais; de outro, da *cenografia*, em que a materialidade dos suportes fotográficos permite, afinal, a existência da imagem enquanto objeto no espaço, com dimensões e características específicas. Enfatizar a dimensão cenográfica da fotografia significa atentar para diferentes aspectos que caracterizam a existência desse objeto no mundo - um objeto particular, pois atrelado a um sem número de práticas, rituais, instituições e dispositivos técnicos. Do momento em que é captada, vista e compartilhada até seu arquivamento, a fotografia atravessa diversos espaços, intermedia relações interpessoais e institucionais, e é alvo e agente de afetos, pensamentos e memórias.

No exemplo de *Bem-vindos de Novo* apresentado acima, a opção de *mise-en-scène* foi inserir com as mãos as fotografias em cena. O momento escolhido foi durante a soneca dos meus pais após o almoço, no período em que ambos se dedicavam à administração do restaurante de um hotel localizado em Três Lagoas-MS. Enquanto se recostavam no sofá do apartamento, interpus algumas das fotografias na frente da câmera. Esse procedimento propõe um choque de temporalidades entre o passado estampado nas fotografias e o presente da cena, conectadas pelo mundo do trabalho característico de cada um dos dois tempos. Além disso, no momento de filmar o texto no verso das fotografias, optei por um corte de 180°, espécie de campo e contracampo, como forma de espelhar os dois olhares entrecruzados que formam o usufruto daquelas fotos, produzidas para propor a comunicação entre pais e filhos distantes.

Imagem 1: *mise-en-scène* da fotografia em *Bem-vindos de Novo*



Fonte: *Bem-vindos de Novo* (2021)

medida em que o cinema virtualiza as fotografias por meio de seu próprio dispositivo de filmagem e projeção – quando se perde, portanto, a possibilidade de manuseio da fotografia –, a distinção entre os dois termos adquire outro sentido, não mais relacionado à experiência da fotografia no mundo, mas à sua apropriação pelo e no filme.

A partir das questões suscitadas por essa experiência de realização, comecei a perceber uma forma recorrente de se trabalhar com fotografias domésticas em alguns documentários em primeira pessoa contemporâneos. Um modo de encarar as fotografias que privilegia sua dimensão material. Imagens, em sua maioria de natureza doméstica, que assumem o caráter de objetos, particularmente, objetos de afeto; passíveis de serem, não apenas observados, mas tocados e manuseados, em estreita relação com a corporeidade dos participantes dos filmes, em especial, seus diretores(as)-personagens. Assim, de modo análogo à cena descrita em *Bem-vindos de novo*, é possível constatar que, ao considerar a materialidade das fotografias, diretores e diretoras propõem estratégias de filmagem que indicam a utilização de *mise-en-scène* variadas no uso das fotografias.

Com intuito de explorar tal tendência, proponho analisar usos de fotografias familiares no documentário autobiográfico *Casa* (2019), de Letícia Simões, no qual desempenham importantes papéis narrativos e discursivos. No filme, a materialidade das imagens é incorporada à *mise-en-scène* da fotografia por meio, principalmente, de intervenções gráficas na imagem e performances cênicas, que sugerem os vínculos subjetivos e afetivos que a diretora-personagem estabelece com as pessoas e os lugares representados, mas também com a temporalidade vinculada ao passado e à memória suscitada pelas fotos. Através da forma com que as fotografias são trabalhadas cenicamente, e seus sentidos resultantes, é possível inferir traços da subjetividade da diretora-personagem, aspecto significativo nas obras em primeira pessoa. Cabe dizer que tais usos da fotografia se apresentam como alternativas estéticas e semânticas à descrição informativa. Ou seja, ao invés, por exemplo, da diretora dizer na narração o que as fotos representam e significam para ela, tais sentimentos adquirem significação na própria forma com que a *mise-en-scène* das fotografias está proposta, ainda que de forma aberta ou polissêmica.

Nesse sentido, a utilização desses procedimentos explora usos não-convencionais e/ou não-ilustrativos da fotografia no documentário em primeira pessoa. Pois a aparente facilidade que fotografias oferecem para convocar momentos de vida, de pessoas e de eventos, pode, e tem condicionado usos ilustrativos na prática documental. Não é incomum que fotografias atuem como material secundário e auxiliar, enquanto cobertura visual de um discurso que as ultrapassa, como argumentam Consuelo Lins e Luiz Augusto Rezende (2010). Muitas vezes os arquivos figuram como uma espécie de reservatório visual para atender discursos previamente constituídos, dentro do qual desempenham somente a função de prova ou ilustração. A lógica do banco de imagens. Por outro lado, há casos em que as especificidades dos arquivos assumem importância e influenciam a forma com que o discurso fílmico se constitui. Ele surge do encontro entre as questões que os/as cineastas lançam aos arquivos, mas também daquelas que o próprio material devolve para eles/elas.

Assim, interessa-nos pensar nas potencialidades da fotografia frente à progressiva banalização gerada pelo seu recorrente uso ilustrativo. Se por vezes seu emprego apressado ou irrefletido se orienta pela necessidade imagética que a economia do espetáculo sugere aos filmes, a título de “dinâmica visual”, tal decisão possui implicações éticas, estéticas e políticas. Parte do desafio, portanto, consiste em per-

seguir a justa medida entre as potencialidades e os limites das imagens com relação às experiências que representam e aos usos sociais e subjetivos com os quais se vinculam. Sob essa perspectiva, propomos explorar a dimensão material da fotografia, seu estatuto enquanto objeto, cuja materialidade fornece subsídios conceituais e estéticos para elaboração de formas inovadoras para sua aplicação nos filmes.

Mise-en-scène da fotografia em Casa

O documentário *Casa* se concentra na relação da diretora, Letícia Simões, com sua mãe, Heliana, diagnosticada com transtorno bipolar quando tinha 44 anos de idade. No tempo presente das filmagens, elas vivem em diferentes cidades: Salvador (mãe) e Recife (filha). A relação entre elas é marcada tanto pelo vínculo afetivo que as une de maneira irremediável, quanto por conflitos interpessoais e geracionais, particularmente no que se refere ao tratamento concedido por Heliana à sua mãe, Carmelita. Por meio da investigação do passado familiar, materializado pela casa de veraneio alugada pela família em Itaparica-BA, presente nas memórias de infância da diretora, mas também por uma certa noção de pertencimento familiar e pessoal metaforicamente representada pela ideia de “casa”, Letícia retrabalha os símbolos da ancestralidade familiar – em que as fotografias desempenham importante papel – na busca de compreender sua própria origem e identidade.

A relação mãe e filha se desenvolve em grande medida em interações diretas, nas quais Letícia também se coloca em cena, numa hierarquia visual quase semelhante às demais personagens. Quase, pois, quando não opera a câmera, é ela quem decide a posição dela dentro da cena. Sua presença no filme – como diretora-personagem – se estrutura em três instâncias principais de inscrição: (1) contracenando diretamente em cena com sua mãe e sua avó; (2) em narrações que descrevem trajetórias e eventos biográficos dos membros da família, mas que também incluem a leitura de cartas e mensagens trocadas entre ela e a mãe; (3) em ações diretamente concebidas para o filme, entre as quais se destacam gestos performáticos com uso das fotografias da família.

A noção de diretora-personagem ressalta o duplo papel, indissociável, que a figura de Letícia desempenha no discurso e na narrativa filmicas. Pois, na condição de filha-personagem que busca investigar o passado familiar e aprofundar a relação com a mãe, ela apenas o faz na condição de diretora. O esforço em desempenhar a personagem em busca de seus objetivos necessariamente se desenvolve por meio das decisões de direção que a colocam em ação sob determinadas condições. Ao utilizar as fotografias familiares como objeto de interação com a mãe, por exemplo, tanto a colocam em cena enquanto personagem, como apontam para escolhas de encenação a cargo da direção. Nesse sentido, Letícia-personagem age segundo parâmetros cênicos definidos por Letícia-diretora; que, por sua vez, tem seu trabalho afetado pelo desempenho em cena da primeira. Há trocas incessantes entre essas

duas instâncias que complexificam cada um dos objetivos em jogo: a realização do filme, sob responsabilidade da direção, e a relação com a mãe e a avó performada pelo desempenho da personagem.

A interação com a mãe estabelece um espelhamento por meio do qual a diretora compara suas próprias experiências em relação às trajetórias dos familiares. Esse aspecto alinha o filme à noção de “etnografia doméstica”, desenvolvida por Michael Renov (2004). Segundo o autor estadunidense, documentários autobiográficos baseados em laços afetivos próximos, particularmente, consanguíneos, complexificam a relação entre diretores/as e personagens. Ao abordar parentes ou amigos próximos, cineastas-etnógrafos necessariamente encontram-se implicados nas experiências, ações e nos sentimentos do Outro. Criam-se jogos de reciprocidade dentro dos quais a relação com pessoas próximas define o lugar familiar e/ou social do diretor(a), ao mesmo tempo em que deixa entrever suas inquietações e objetivos.

Em *Casa*, esse jogo de reflexos é assumido conscientemente pela estrutura narrativa. O filme apropria-se da noção de etnografia doméstica ao misturar cineasta e personagens, explorando a interação subjetiva entre elas, mediada pelas experiências e memórias familiares. Aproximadamente na metade do filme, por exemplo, a diretora propõe uma virada de foco, ao questionar se a mãe deseja fazer-lhe perguntas. Nesse sentido, não se trata de um filme unilateral de uma filha sobre a mãe. Letícia atravessa um processo de autoelaboração, perpassado pela relação materna. De certo modo, é para os olhos da mãe que a filha se apresenta e se constitui no texto filmico. Pois, se há interesse pela história materna, há igualmente o gesto de autoelaboração diante da mãe e, conseqüentemente, no interior da narrativa, na condição de diretora e filha.

Esse constante intercâmbio entre mãe e filha é central no uso e no papel desempenhado pelas fotografias familiares. Testemunhas de uma ancestralidade em comum, combustível para rememoração e objetos mediadores de conversas, as fotos povoam o filme inscritas em três formas principais de *mise-en-scène*.

Uma primeira forma se conecta às fotos maternas guardadas desde a separação conjugal de Heliana e sua subsequente crise de depressão. Trancafiadas no armário da sala, essas fotografias são apelidadas de “arquivos implacáveis”. Um dos principais gestos operados pelo filme é, literalmente, trazer à luz essas fotos, símbolo do passado voluntariamente enterrado da mãe, que a filha-diretora deseja recuperar e ressignificar. Ao fazê-lo, mobiliza traços da história e da identidade maternas, anteriormente recalcados na forma material e simbólica das fotografias.

Resgatados no contexto do filme, os “arquivos implacáveis” servem de mediadores da relação mãe e filha. As fotos são manuseadas, observadas e analisadas em cena pelas personagens. Sentadas junto à mesa da sala de estar, debruçadas sobre as fotos, mãe e filha compartilham a típica cena de visualizar fotografias antigas da família. O ritual desperta o misto de reconhecimento e assombro: para quem envelheceu, a nostalgia da mocidade, para quem conheceu pais e avós já adultos, a estranheza de vê-los muito jovens. Como geralmente ocorre com fotografias domésticas, o “modo privado” de usufruto das imagens de família, como observado por Roger Odin (2005), demanda informações adicionais às lacunas e descontextualizações

comuns aos álbuns fotográficos. Ou seja, os códigos de recepção são determinados pelo contexto familiar, seu histórico e relações, sendo, portanto, necessárias explicações geralmente oferecidas por membros mais velhos da família. Assim, quando explica à filha o contexto de determinada imagem, Heliana também o faz para o espectador, convidado *voyeur* daquele momento em família. A visualização das fotos permite comparar fisionomias e expressões, que delineiam linhagens e ancestralidades entre as gerações de mulheres da família, de origem afro-brasileira, ainda que sujeita a processos de embranquecimento.

Imagem 2: fotos da mãe: de trancafiadas a mediadoras da relação intergeracional



Fonte: *Casa* (Leticias Simões, 2019)

A mudança de status dos “arquivos implacáveis” – de objeto recalcado a objeto de contemplação – aponta para alterações na relação da mãe com seu próprio passado, e para descobertas da filha devido à interação com as imagens. Ao abordar as transformações que fotografias enfrentam em diferentes momentos de suas trajetórias, e aos diferentes sentidos que assumem a cada mudança de formato ou forma de exibição, Elisabeth Edwards e Janice Hart (2004) trabalham com a noção de “biografia social” associada à fotografia. A biografia social da fotografia se refere às trajetórias que elas cumprem nos diferentes espaços através do tempo; ao “processo contínuo de produção, troca, uso e significação” (Edwards e Hart, 2004: 4 – tradução nossa) a que estão vinculadas, particularmente, por meio de suas qualidades materiais. Segundo as autoras, a importância das características físicas das fotografias deve-se ao fato de que são os elementos materiais que efetivam, em primeiro grau, a relação da imagem com o sujeito-observador, orientando usos e formas de recepção. Trata-se de um modelo de abordagem da história das fotografias que focaliza evidências materiais presentes tanto no objeto fotográfico em sua condição atual, como nas diferentes transformações pelas quais ele já passou.

A noção busca traçar relações entre transformações físicas nas imagens que indiquem alterações de usos e de sentidos, quando, por exemplo, uma fotografia é ampliada para ser exibida em uma exposição ou impressa em um livro: a mudança de suporte, formato e dimensão representa também alterações de contextos e de modalidades de recepção. De modo análogo, transformar em filme uma fotografia não deixa de representar também um novo momento em sua biografia social. A materialidade da fotografia assume forma tanto pela plasticidade da imagem em si – sua

composição química, variação cromática, superfície de impressão – quanto pelos seus formatos de apresentação (*presentational forms*), que incluem as dimensões da imagem, os suportes de exibição e armazenamento, como cartões postais, miniaturizações, cartazes, álbuns, porta-retratos. Cada um desses formatos de apresentação indica, em sua própria constituição física, uma forma específica de comportamento diante das imagens: o tempo de observação, a postura do corpo, os ritos sociais, a qualidade do olhar. Quando incorporada aos filmes, a particularidade dos diferentes tipos de formatos sugere possibilidades de *mise-en-scène* para as fotografias. Na medida em que condicionam determinados regimes de visualização, os formatos de apresentação oferecem referências formais para o modo de se abordar as imagens.

A biografia social das fotografias maternas em *Casa* é mobilizada como elemento narrativo e de *mise-en-scène*. Os “arquivos implacáveis” são citados pela primeira vez durante uma conversa entre mãe e filha, na primeira parte do filme, enquanto Heliana tranca com correntes e cadeados as portas do armário da sala, onde supostamente estão as fotos, numa ação claramente desempenhada para o filme. Já na parte final, o assunto é retomado, e o que se vê é o mesmo armário agora sem as correntes. Ou seja, o filme encena a passagem de uma condição a outra da biografia social das fotos. Algo semelhante ocorre na cena em que quatro fotografias emolduradas, já esmaecidas pelo tempo, passam a ocupar uma das paredes do apartamento pela iniciativa da filha, como afirmação pública (já que parte visual do filme) de um passado previamente reprimido, mas em processo de ressignificação. Essa mudança no formato de exibição das fotos, isto é, a alteração em sua própria disposição material, reforça a ideia de que as fotografias possuem traços da história da família e das emoções nela presentes que ultrapassam seu conteúdo visual. Seu deslocamento físico e simbólico indica também uma transformação subjetiva. Em vez de recalcar e esconder seu passado, a mãe tem diante de si – literalmente – a possibilidade de assumi-lo, reposicionando-o como parte de sua trajetória de vida.

Numa segunda forma de *mise-en-scène* da fotografia presente no filme, a mais recorrente delas, as fotografias surgem em tela cheia, muitas vezes reenquadradas, destacando detalhes de elementos específicos ou partes dos corpos. Sobre elas, surgem intervenções gráficas digitais, que emulam pinceladas de tinta azul-marinho. Os traços dessas pinceladas são elegantes, compostos principalmente por padrões geométricos de linhas e círculos que se harmonizam com os demais elementos da composição. Apesar de digitais, há um forte componente tátil nessas marcações, que remetem à textura da aplicação de tinta acrílica ou a óleo.

Imagem 3: marcações em azul sobre fotografias



Fonte: *Casa* (Leticias Simões, 2019)

O uso desse efeito não aponta inicialmente para um sentido preciso ou único. Por um lado, ele lembra as marcações que fotógrafos e editores fazem sobre conjuntos de fotografias no processo de avaliação e seleção. Quando diante de cópias físicas de inúmeras imagens, tais profissionais circulam aquelas que interessam, marcam elementos e detalhes para edição. A conexão com essa atividade de intervenção nas imagens ressalta a base material das fotografias. Ao agir sobre a imagem, as pinceladas em azul atuam como procedimento reflexivo. Chamam atenção para a natureza de objeto da imagem fotográfica, passível de ser riscada e marcada. Os traços refletem também a intervenção da diretora-personagem, como quem busca tocar as imagens por meio de procedimentos estéticos à disposição da direção na etapa de pós-produção.

Em alguns casos, os traços comentam as imagens em relação às informações presentes nas narrações ou falas em *off* que acompanham as fotografias. No começo do filme, por exemplo, a mãe diz que, em relação à liberdade que usufruía na casa de Itaparica, ela se sentia presa em Salvador. Nesse momento, sobre uma foto em que Leticia criança segura no portão da casa (a imagem à esquerda no trio apresentado acima), linhas paralelas surgem sobre a imagem, remetendo a barras de prisão. Em outros momentos, comentários menos literais também podem ser inferidos, como a presença do círculo como símbolo da reciprocidade das relações entre membros da família.

Mas há também um aspecto puramente visual-estético que esses traçados azuis exprimem. Atuam como elementos de composição cromáticos e visuais. Adicionam uma textura tátil às imagens, parecendo atualizar para o tempo presente o uso das fotos antigas, ao proporem um diálogo visual entre as imagens do passado e a estética contemporânea do filme. Também, na medida em que se desdobram no tempo, modulam a duração da visualização das imagens. Cadenciam o fluxo temporal, guiando o olhar e afetando a percepção de cada foto. Por fim, dada sua recorrência ao longo do filme, estabelecem um elemento de unidade estética, ao mesmo tempo em que se tornam elementos estruturantes da obra como um todo.

De modo geral, as fotografias marcadas de azul compõem a dimensão visual de perfis biográficos narrados em voz *over* pela própria diretora. O histórico familiar,

distribuído nas trajetórias da mãe, da avó e de Letícia, encontra sua contrapartida imagética nas fotografias domésticas. No entanto, a conexão entre evento narrado e representação fotográfica não segue uma estrita correlação. São raras as imagens que coincidem com as circunstâncias descritas pela narração. O que se sobressai são instantes da vida do familiar em questão, da infância à vida adulta, captados em fisionomias e no envelhecimento dos corpos. Para além da capacidade individual de cada imagem de representar acontecimentos passados, é o conjunto das fotografias que se destaca na construção de arcos cronológicos de vida. A conexão entre a narração dos fatos e a representação imagética é alusiva e indireta: as fotos atuam menos como documentos biográficos do que como elementos “atmosféricos”, que sugerem determinados climas de época.

No interior desse padrão de uso das fotos, há uma eloquente exceção: no momento em que a narradora-diretora traça o perfil biográfico do pai, Fernando, não surge nenhuma fotografia. Em vez disso, padrões abstratos, em tonalidades de azul, de texturas e manchas, sombras e luzes. Essas imagens texturizadas, semelhantes a telas de pintura, acompanham esteticamente os traçados azuis, mas dão um passo adiante em termos formais. Não mais se baseiam no índice figurativo da imagem fotográfica para presentificar o biografado, nem instauram apenas o sentido de ausência e vazio. É uma outra coisa. Algo próximo de uma matéria visual, de uma proposição estética e da expressão de um sentimento. Seja porque não há fotografias do pai, ou porque elas são inadequadas para representar a trajetória de vida de Fernando, a opção pelas texturas abstratas azuis indica um estado afetivo, uma condição subjetiva da diretora-personagem, ao mesmo tempo em que gera um efeito estético-visual.

Finalmente, a terceira forma de *mise-en-scène* se realiza por meio de ações performativas com as fotografias. Tais ações buscam conectar as imagens à presença do mar. Logo na primeira parte do filme, a diretora-personagem alinha um conjunto de cópias de fotografias da família junto ao que parece ser o quebra-mar de uma das praias de Itaparica. Uma onda atinge as fotos, derrubando-as. Posteriormente, em tomadas subaquáticas, vemos as imagens submersas, movimentando-se levemente ao sabor da maré. Já em uma parte mais avançada do filme, Letícia sustenta nas mãos uma foto da infância em que aparece junto do pai, aparentemente no mesmo local em que foi tirada décadas antes.

Imagem 4: performances com fotografias



Fonte: *Casa* (Leticias Simões, 2019)

O que significa essa forma de trabalhar com as fotografias? Será que o gesto de justapor as imagens do passado com o mar procura mobilizar e atualizar as experiências em Itaparica, uma ilha próxima a Salvador, e, portanto, estreitamente vinculada ao mar? Ou seria uma espécie de metáfora, na qual a água assume sentidos relacionados à memória e ao fluxo temporal?

O tratamento poético e sugestivo que essa abordagem implica deixa margem para essas e outras interpretações. Permite também inferir aspectos da relação que a diretora-personagem possui com tais imagens a partir da forma como manuseia as fotos, da qualidade de seus gestos. Por exemplo, ao se colocar em cena numa relação corporal com a fotografia do pai ausente, sua ação suscita tanto o sentimento de falta e nostalgia advindo da sua condição de filha, quanto certo distanciamento afetivo gerado pela forma com que a cena é filmada e pela performance cênica da diretora-personagem: um movimento de câmera se aproxima da fotografia, sustentada pelas mãos da filha-diretora que, atuando como uma espécie de “suporte de apresentação”, segura impassível a imagem sobre o fundo da praia, para que a câmera a enquadre. Com isso, a cena mobiliza a ambiguidade com que se reveste a subjetividade da diretora-personagem: um misto de lástima pela ausência paterna e distanciamento afetivo traduzido em performance corporal.

É notória a importância que a materialidade das fotografias assume na execução dessas *mise-en-scène* de caráter performático. Num sentido mais básico, ao se constituírem como objetos, permitem que as fotos habitem os espaços, travem contato com corpos e matérias, mobilizando qualidades sensoriais e articulando diferentes temporalidades. Como objetos de afeto, se entregam ao olhar e ao manuseio, mas principalmente a usos poéticos, na forma de instalações cenográficas, cujas propostas manifestam de maneira sugestiva estados subjetivos da diretora-personagem em sua relação com a memória familiar e a construção das identidades.

As três formas de *mise-en-scène* desenvolvidas ao longo do documentário *Casa* oferecem exemplos de como fotografias domésticas podem ser incorporadas ao texto fílmico a partir da valorização de seus aspectos materiais. Ao transformar as fotos em objetos cenográficos ativos, explorando potencialidades estéticas da materialidade das imagens, a diretora-personagem estabelece novas camadas de significação entre as diferentes gerações da família. As imagens do passado assumem novas funções dentro da dinâmica familiar e na constituição subjetiva de seus membros por meio da *mise-en-scène* da fotografia.

Por isso, não se trata do emprego puramente ilustrativo e passivo das imagens. Há um trabalho de ativação das fotografias que implica a reconfiguração de seus sentidos prévios, seja por meio de intervenções gráficas, de caráter tátil e reflexivo, ou da exploração da “biografia social” das fotos, por meio da qual a narrativa fílmica opera transformações no modo como elas são encaradas. Ao serem incorporadas a ações performáticas, as fotos se tornam agentes centrais da narrativa, convidando o espectador a questionar e reinterpretar seus significados a partir de um discurso mais poético e afetivo. Para além de documentos comprobatórios, as fotografias em

Casa ativam memórias e emoções, desafiando usos mais convencionais da fotografia no documentário, e expandindo as possibilidades narrativas e estéticas à disposição dos cineastas.

Referências bibliográficas

- Aumont, J. (2008). *O Cinema e a Encenação*. Lisboa, Edições Texto e Grafia.
- Bordwell, D. (2008). *Figuras Traçadas na Luz: A Encenação no cinema*. Campinas, SP: Papyrus.
- Dubois, P. (2012) A imagem-memória ou a mise-en-film da fotografia no cinema autobiográfico moderno. *Revista Laika* (pp. 1-35). São Paulo: Laboratório de Investigação e Crítica Audiovisual (LAICA) da USP, v.1, n.1, junho.
- Odin, R. (2005). A questão do público: uma abordagem semiopragmática. *Teoria Contemporânea do Cinema. Vol. II* (pp. 27-45). Fernão Pessoa Ramos (org.). São Paulo: Editora Senac São Paulo.
- Oliveira Jr, L. C. (2013). *A mise en scène no cinema: Do clássico ao cinema de fluxo*. Campinas, SP: Papyrus.
- Lins, C. & Rezende, L. (2010). O audiovisual contemporâneo e a criação com imagens de arquivo. *Estudos de cinema e audiovisual* (pp. 587-598). Fabris, M., Souza G., Ferraraz, R., Mendonça, L., Santana, G. (Orgs.). X Encontro Anual da Socine 2010. São Paulo: Socine.
- Edwards, E. & HART, J. (2004). Introduction: Photographs as objects. *Photographs Objects Histories: On the Materiality of Images* (pp. 1-15). London: Routledge.
- Renov, M. (2004). *The Subject of Documentary*. University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Vale, G. C. (2020) *A mise-en-filme da fotografia no documentário brasileiro e um ensaio avulso*. 2ª ed. Belo Horizonte: Relicário Edições, Filmes de Quintal.

Filmografia

- Bem-vindos de Novo* (2021), de Marcos Yoshi.
- Casa* (2019), de Leticia Simões.