

O CLASSICISMO DE JAMES GRAY: melodrama e *mise en scène* no filme “Amantes”

Fernando Figueiredo Alves

Especialista em Produção Audiovisual em Multiplataformas
Universidade Positivo

RESUMO

A pesquisa objetiva investigar e estudar o filme “Amantes” (2008), do diretor norte-americano James Gray, observando que o cineasta realiza uma *mise en scène* clássica e características do melodrama, num momento de *glamourização* e excessos do cinema americano (computação gráfica, 3D). James Gray é um cineasta que crê nos pequenos gestos, na dramaturgia clássica e no ator, verificando assim, que é um cineasta da essência, do cinema americano por excelência.

Palavras-chave: James Gray. *Mise en scène*. Melodrama. Cinema Americano. “Amantes”.

THE CLASSICISM OF JAMES GRAY: melodrama and *mise en scène* in the movie “Two Lovers”

ABSTRACT

The research aims to investigate and study the movie "Two Lovers" (2008), from the american filmmaker James Gray, observing that the director realizes a classic *mise en scène* and uses melodrama characteristics, in a moment of “glamour” and excesses of the american cinema (computer-generated imagery [CGI], 3D). James Gray is a filmmaker who believes in small gestures, in the classical drama and in the actor, thereby determining that he is a filmmaker of the essence, of the american cinema by excellence.

Keywords: James Gray. *Mise en scène*. Melodrama. American cinema. “Two Lovers”.

Introdução

James Gray é um cineasta norte-americano nascido em 1969. Em 20 anos de carreira, dirigiu seis longas-metragens. Poucos filmes, mas uma grande obra. A partir de análises históricas e estéticas da *mise en scène* realista no cinema (em seu sentido mais clássico) e de pesquisas sobre o melodrama (e seus desdobramentos ao longo dos anos na história do cinema), será estudada sua obra mais poderosa: “Amantes” (*Two Lovers*, título original), filme de 2008, uma releitura contemporânea do clássico “Noites Brancas”, de Fiódor Dostoiévski.

O conto “Noites Brancas” foi escrito em 1848, e narra a história de um homem, denominado Sonhador, que vaga errante e solitário pelas ruas de São Petersburgo, onde o sol não se põe por completo, dando uma atmosfera noturna de semi-luminosidade (daí o título do conto), e que certa noite conhece e se apaixona perdidamente pela jovem e ingênua Natenska. Durante quatro noites, os dois se encontram em local e hora determinada para conversarem. Ambos contam suas histórias. Natenska vive com a avó e com uma criada surda, e alugam um quarto vazio para inquilinos, a fim de aumentarem sua renda mensal. Um desses inquilinos é um homem que se apaixona por Natenska, mas que se ausenta para uma viagem a Moscou, prometendo à jovem retornar depois de ano para se casarem. No dia em que o sonhador e Natenska se conhecem, é o dia exato do retorno do antigo inquilino.

Dostoiévski foge da característica literária que lhe foi taxado pelos seus romances anteriores, o Realismo, e entra de cabeça em uma história que se aproxima do Romantismo, onde a vida real, o cotidiano, se entrelaça com uma história de amor idealizada e personagens fantasiosos. Luchino Visconti, em sua adaptação do conto para o cinema com o título original *Le Notti Bianche* (1957), também deixa de lado o neo-realismo que o tornara conhecido, para criar uma Itália onírica, cenários em estúdios, e uma iluminação controlada, em belíssimos tons de cinza.

Mise en scène (termo francês) ou encenação, grosso modo, “no cinema significa enquadramento, gesto, entonação da voz, luz, movimento no espaço” (RAMOS, 2012, p. 53), e a relação estabelecida entre esses elementos.

Em “Amantes”, Leonard (Joaquin Phoenix), é um bipolar que mora com os pais. Depois de uma fracassada tentativa de suicídio, ele volta para a casa e é avisado pelo pai de um jantar com os amigos da família. Na confraternização, conhece Sandra (Vinessa Shaw), que se mostra interessada em Leonard. Pouco tempo depois, o homem conhece Michelle (Gwyneth Paltrow), sua vizinha. Leonard então fica dividido entre a conveniência de ficar

com Sandra ou viver uma paixão adolescente com Michelle. A encenação e a intensa presença dos atores fazem de “Amantes” um filme singular.

Trabalhar com James Gray significa se aproximar de um cineasta que se afasta da ideia de gênero em seu sentido mais corriqueiro. Mesmo assim, é possível relacioná-lo com o melodrama. Porém, que melodrama é esse? Para isso, faz-se necessário associar à estética de sua *mise en scène*, a busca investigativa do diretor por uma realidade/verdade do mundo (hoje em dia visto de forma microscópica e detalhado), e no seu desejo de conhecer os sentimentos e as pessoas. Como Gray, com seu cinema “modesto”, utilizando recursos do melodrama, consegue trazer algo poderoso para a tela, numa montagem geométrica precisa? Onde está a força de seu cinema?

Da *mise en scène*

Na leitura do livro “A *mise en scène* no cinema: do clássico ao moderno”, Luiz Carlos de Oliveira Jr. na conclusão de seu estudo, afirma que

A *mise en scène* está longe de ter sumido do mapa, seja como conceito crítico, seja como modalidade de realização de filme. Clint Eastwood, James Gray, Jean-Claude Brisseau, Jacques Rivette, Claude Chabrol e Éric Rohmer são apenas alguns dos cineastas que praticaram nas duas últimas décadas uma *mise en scène* no sentido clássico do termo” (OLIVEIRA JR, 2013, p. 206).

O diretor americano, com seu classicismo e sua fluência dramática, mostra o mundo como ele realmente é. As personagens de “Amantes” são pessoas comuns, frágeis, que quase não têm controle sobre o que acontece na narrativa, e são afetadas pelas consequências de suas próprias ações. A direção de atores é primorosa e essencial para entendermos seu lugar no cinema contemporâneo. É a supremacia dos gestos. Alguns desses gestos mostram a complexidade das personagens e dão o tom melodramático ao filme. Luiz Carlos de Oliveira Jr., em sua crítica ao filme na revista *Contracampo*¹, cita uma passagem em que Leonard e Michelle saem juntos para uma casa noturna. Leonard dança com Michelle e tenta beijá-la no pescoço. O celular de Michelle toca e ela sai de perto para atender a ligação. Com sua demora para voltar, Leonard sai em busca da amada e a encontra fora da boate, chorando. Ela conta que tem um namorado que é casado. Leonard segura suas emoções para não desapontar Michelle e tenta reconfortá-la. Cabe aqui lembrar uma passagem do livro de Dostoiévski, quando a certa altura o Sonhador narra (o mesmo sentimento de Leonard):

¹ Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/93/critamantes.htm>>.

Meu Deus, como pude sequer pensar nisso? Como pude ficar tão cego, quando sabia de sobra, que tudo aquilo já pertencia a outro, e quando devia dizer a mim mesmo que toda ternura e carinho... sim, seu carinho por mim... não eram mais do que a expressão de sua alegria ante o iminente encontro com ele e seu desejo de me fazer compartilhar dessa alegria ou simplesmente de desafogar comigo? (DOSTOIÉVSKI, 2007, p. 47).

Logo após, ele sugere levá-la para a casa. Michelle diz que vai só pegar a bolsa que esqueceu dentro da boate. Leonard espera do lado de fora. O tempo passa e nada de Michelle aparecer.

Ele, apreensivo, descasca um adesivo que está colado num poste: é isso, é esse gesto que o filme busca, esse ponto culminante – ainda que discreto – do fluxo dramático, esse momento pleno em que o evento já traz em si sua própria narração, o objeto sua *mise en place*, o gesto sua *mise en scène*. (<<http://www.contracampo.com.br/93/critamantes.htm>>).

A cena descrita acima, também é utilizada por Marcello Mastroianni em “Noites Brancas”. Logo no início do filme, Mário (o sonhador do filme de Visconti) acaba de conhecer Natalia (Natenska) e sugere acompanhá-la até sua casa, mas não obtendo resposta imediata, ele segue para uma parede e arranca um pedaço de um anúncio no jornal, que está colado no concreto. As referências de James Gray não param por aí. Anteriormente a essa cena de “Amantes”, Joaquim Phoenix invade a pista de dança em um momento de raro exibicionismo e felicidade. Mario faz o mesmo em uma cena num bar, quando outro rapaz mais jovem é um dançarino nato e exhibe sua qualidade a Natalia. Mario, meio enciumado, entra na roda e tenta mostrar que também sabe dançar. Meio desajeitado, consegue arrancar sorrisos e palmas da “plateia” em volta.

James Gray é um diretor clássico. Para falar de classicismo no cinema, há a necessidade de recorrer a David Bordwell. Seus trabalhos sobre o “cinema clássico americano” são referências em estudos sobre o tema. Personagens cujos comportamentos e ações são agentes de causa e efeito, coerência dramática, estabilidade e unidade narrativa com tempo, espaço e ação bem definidos, centralidade do quadro, montagem invisível (BORDWELL, 2005), são características desse cinema que podem ser inseridos (de alguma maneira) ao estilo de Gray, que, hoje em dia, é um dos poucos diretores que ainda acreditam no drama, na dramatização, e no poder dela. James Gray consegue “compreender” seus personagens dentro do quadro com seus movimentos sutis de câmera, gestos e fala dos atores, com objetividade e transparência admiráveis.

O cinema clássico pode estar associado aos recursos narrativos, estéticos ou sistema de estúdios. O conceito de um cinema americano clássico foi popularizado (no âmbito teórico) por Bordwell (autor já citado anteriormente) na década de 1960, quando lançou um estudo aprofundado em “The Classical Hollywood Cinema”. A *New Hollywood* sofreu influência do intenso crescimento das empresas (na maioria, independentes) de cinema e de profissionais especializados, durante a crise do cinema clássico – com o surgimento dos cinemas novos mundiais – no final da década de 1950 e 1960. Mas apesar da mudança organizacional da estrutura de produção hollywoodiana, a indústria não foi afetada, nem prejudicada, e a feitura do dito “cinema clássico” continuou, com certa reorientação, de cunho, por vezes maneiristas, mas também sobrecarregados com orçamentos exorbitantes, publicidade, marketing e produtos multiplataformas. Porém, nada é novo, mas sim, adaptado (NEALE; SMITH, 2008).

Nos anos 1950, em pouco mais de meio século de vida do cinema, fez-se um balance “muito mais estético, formal e ideológico do que técnico ou industrial” (AUMONT, 2008, p.75). Dentre as pessoas mais importantes que desenvolveram suas teorias, estão os jovens críticos da revista francesa *Cahier du Cinéma* (alguns posteriormente deixaram a crítica de lado para se dedicarem a realização de filmes). A essa altura, no cinema, como enfatizou Bazin em “A Evolução da Linguagem Cinematográfica”, havia dois tipos de diretores: os que acreditavam na imagem e os que acreditavam na realidade. Explica que “se o essencial da arte cinematográfica consiste em tudo o que a plástica e a montagem [organização das imagens no tempo], podem acrescentar a uma realidade dada, a arte muda é uma arte completa” (BAZIN, 2014, p.98). Porém, Bazin também discorre sobre o tipo de montagem de diretores como Orson Welles, Stroheim, Murnau, Flaherty, mais especificamente sobre o plano-sequência, longas panorâmicas, profundidade de campo, e compreende que esses novos elementos, aliados a imagem sonora, podem alcançar um realismo (em maior grau), muitas vezes o transformando, que elimina tanto “o expressionismo plástico quanto as relações simbólicas entre as imagens” (BAZIN, 2014, p.105), possibilitando um equilíbrio e maturidade nunca vistos no cinema mudo.

Nesse mesmo período adquiriu-se um carinho especial pelo estudo da *mise en scène*, por acreditarem ser essencial para a compreensão do cinema. A encenação se tornou um evidente fundamental para o entendimento estético de uma obra cinematográfica. O termo vem do teatro do final do século XIX e início do XX, com a valorização da figura do diretor.

Rivette publica um texto intitulado *L'âge des metteurs em scène*, em que percebe que “o cinema estende ao universo o jogo dramático que o teatro restringia ao palco [... e que

tinha a] possibilidade de oferecer a própria textura da realidade sensível à encenação das ações e das paixões humanas” (OLIVEIRA JR, 2013, p. 33). O diretor irá reverenciar o cineasta moderno, tendo por mestre-mor o italiano Rossellini, por dizer que tudo nele é acidente e que os acontecimentos são imprevisíveis, de maneira a capturar de forma imediata tais eventos. Éric Rohmer, por sua vez, irá desenvolver textos que irão exaltar tanto o cinema clássico quanto o dito moderno. O meio de atingir uma beleza é representar no mundo sensível, uma verdade, cujo espaço fílmico se torna menos aparente, “a arte, portanto, deve reconduzir as coisas da natureza a seu estado original, mais do que sujeitá-las a uma lei humana” (OLIVEIRA JR, 2013, p. 46).

O elogio de Rohmer ao classicismo destaca a luz que se propaga em linha reta, o olhar sem filtro, sem maneiramento, sem fermento de estilo, atido ao essencial. Quanto ao realismo de Rossellini, nada mais seria que a ‘busca escrupulosa’ de uma beleza já presente no mundo dos corpos, já impressa nas faces das coisas, ainda que sua aparição se limite a instantes fugidios (eis uma semente de teoria para as ‘epifanias’ rossellinianas) – daí a necessidade de uma atenção redobrada, de uma meditação cuidadosa. (OLIVEIRA JR, 2013, p. 48).

Porém, um grupo chama a atenção e é mais significativo para essa pesquisa. Os macmahonistas eram um grupo de cinéfilos (críticos, à posteriori) que frequentavam a sala de cinema *Le Mac Mahon* na França e fundam a revista *Presence du Cinéma*. “Sobre uma arte ignorada²”, poética normativa escrita por Michel Mourlet, é “um dos manifestos artísticos mais diretos já escritos sobre o cinema” (AUMONT, 2008, p. 77). Publicada no *Cahiers du Cinéma* em agosto de 1959 (número 98), o artigo de Mourlet é dividido em 9 partes.

Esse escrito é uma espécie de sistema estético, e regido por leis absolutas, num momento em que a definição do conceito da *mise en scène* clássica era o mesmo em que surgia o cinema moderno. Para Mourlet, assim como Rohmer, a arte tem a característica de apreensão imediata do real. Mas Mourlet enxerga um cinema incompleto, onde muitos consideram modernidade. Todos os movimentos de vanguarda surgidos a partir dos anos 1920, como por exemplo, o expressionismo alemão, fogem da premissa de imediatismo do real, e distorcem de alguma maneira a natureza (a pureza do próprio mundo), revelando uma mentira, ao invés da verdade buscada por Mourlet, que, a grosso modo, é a relação homem (gesto) x mundo (drama, espaço). Não por acaso, desprezava trucagens de câmera que fossem contra as leis do mundo real, como em Alfred Hitchcock ou Orson Welles, porque “a verdade de uma cena está no ator e não no movimento de câmera” (OLIVEIRA JR, 2013, p. 63).

² Disponível em: <http://arqueologiadocinema.blogspot.com.br/2009/05/sobre-uma-arte-ignorada_18.html>.

O cinema é um olhar que se substitui ao nosso para nos dar um mundo em acordo com nossos desejos, ele nos colocará sobre rostos, corpos radiantes ou feridos mas sempre belos, dessa glória ou desse fracasso que testemunham uma mesma nobreza original, de uma raça eleita que, com embriaguez, reconhecemos nossa, último avanço da vida rumo a deus. Não, como em Rossellini, a aproximação tateante da criatura rumo a um criador, tema exterior à *mise en scène*, mas o homem tornado deus na *mise en scène*, pela revelação de seus poderes, brecha aberta bruscamente na superfície das coisas e nos arrebatando. Hino à glória dos corpos, o cinema reconhece o erotismo como sua motivação suprema. Queremos dizer com isso que o cinema não escolheu o erotismo dentre outras vias possíveis, mas que estando dada sua dupla condição de arte e de olhar sobre a carne, ele estava dotado ao erotismo como reconciliação do homem com sua carne. (<http://arqueologiadocinema.blogspot.com.br/2009/05/sobre-uma-arte-ignorada_18.html>).

A câmera cinematográfica tem como objetivo posicionar o homem diante do mundo. Mourlet também enfatizou que o cinema começava no sonoro. Julgava o cinema mudo como incompleto, “uma espécie de pintura móvel³”, e afirma “que o som é uma implicação necessária das premissas visuais do cinema⁴”. O pensamento de Mourlet, nesse sentido, vai de encontro ao de Bazin em “A Evolução da Linguagem Cinematográfica” e ao texto utópico (do mesmo autor), intitulado “O mito do cinema total”. O mito “identifica a ideia cinematográfica com uma representação total e integral da realidade; ela tem em vista, de saída, a restituição de uma ilusão perfeita do mundo exterior, com o som, a cor e o relevo” (BAZIN, 2014, p.37). É preciso um total domínio do diretor/autor de cinema para recriação de um mundo a sua imagem e semelhança, ou seja, uma perfeita ilusão da vida.

Pode-se identificar no texto Mourlet, as três fases da estética de Hegel (OLIVEIRA JR, 2013): a primeira (arte simbólica), que no cinema é o cinema mudo; a segunda (arte clássica), equilíbrio entre matéria e forma; e a terceira (arte romântica), representada pelo “cinema de autor”, cinema moderno. O que interessa para Mourlet é a arte clássica, porque só ela consegue capturar o mundo como realmente ele é dentro de uma estrutura dramática (organização do mundo sensível). Um dos pontos mais importantes do texto é sobre a preeminência do ator. Mourlet acreditava que a *mise en scène* é a arte da epiderme,

porque o cinema é um olhar que se substitui ao nosso para nos dar um mundo em acordo com nossos desejos, ele nos colocará sobre rostos, corpos radiantes ou feridos mas sempre belos, dessa glória ou desse fracasso que testemunham uma mesma nobreza original, de uma raça eleita que, com embriaguez, reconhecemos nossa, último avanço da vida rumo a deus”

³ Disponível em: <http://arqueologiadocinema.blogspot.com.br/2009/05/sobre-uma-arte-ignorada_18.html>.

⁴ *Ibidem*.

(<http://arqueologiadocinema.blogspot.com.br/2009/05/sobre-uma-arte-ignorada_18.html>).

O espaço corporal dos atores, um gesto realizado por eles, é, portanto, chave central para a definição de cinema de Mourlet. Uma ação se torna uma revelação, uma presença que escapa ao mundo sensível e se transporta para o mundo real, como no exemplo citado anteriormente, quando Leonard retira um pedaço de jornal colado na parede, ou mesmo na cena do restaurante, quando Leonard confunde um palito de mexer a bebida com um canudo.

Em determinado momento de “Amantes”, quando Leonard tenta quebrar todo contato com sua amada vizinha e está aparentemente feliz com Sandra, Michelle liga pedindo socorro. Leonard vai ajudá-la e descobre que ela estava grávida e sofreu um aborto espontâneo. Os dois voltam a ficar conectados. Michelle, então, comenta que vai deixar o namorado e viajar pra São Francisco. Decidido a ir com ela, Leonard compra duas passagens pela internet e marca um encontro para irem ao aeroporto, no mesmo dia em que a mãe de Leonard (interpretada por Isabella Rossellini) dá uma festa em sua casa. Na hora do encontro, Michelle desiste da viagem, alegando que seu amado resolveu separar da esposa. Leonard, abalado, vai à praia para se matar (o que supomos pela referência a primeira tentativa de suicídio na ponte). No entanto, quando a água do mar bate em seus pés, uma luva (presente de Sandra) cai de seu bolso. Leonard pega-a de volta. A luva, aqui, é a metáfora de seu destino já traçado, e a marca sutil do melodrama apresentado por James Gray: o retorno à tradição familiar judaica e o desejo de seus pais de casarem com uma mulher da mesma “tribo”. Ele volta pra casa e entrega a Sandra o anel de noivado que tinha comprado primeiramente a Michelle. Leonard chora, os dois se beijam e se abraçam. “Você está chorando?”, pergunta Sandra. “Apenas estou feliz”, responde Leonard. O filme termina com uma olhada do protagonista para a câmera e um *travelling* que vai se afastando do casal.

Do melodrama

As origens do melodrama remetem às revoluções burguesas do final do século XVIII. Os teatros passam a ser frequentados por outro tipo de público: as classes populares. Antes, na tragédia clássica, os espetáculos eram mais calcados no texto e na palavra, por serem apresentados para a aristocracia. Depois da Revolução Francesa, as técnicas de iluminação, cenário, montagem cênica se tornam mais complexas. Há a valorização do gesto e menos da palavra, já que muitos dos novos frequentadores do teatro popular eram iletrados. Isso possibilitou um grande avanço nas técnicas de encenação teatral (podemos verificar essa

herança nos primeiros anos de cinema) e desenvolvimento do melodrama ao longo dos anos, gênero que se estabeleceu com Pixérécourt, por volta de 1800 (ISMAIL, 2003).

No senso comum, o melodrama é uma narrativa que leva o público às lágrimas. Esse tipo de comunicação e sentimentalismo, muitas vezes relegou o gênero a um status de menor importância. Ismail Xavier, em seu livro “O Olhar e a Cena”, diz que o melodrama é a organização de um mundo simples, no qual a personagem de sucesso é consequência de mérito, ao passo que a do fracasso “resulta de uma conspiração exterior que isenta o sujeito de culpa e transforma-o em vítima social” (XAVIER, 2003, p. 85). Porém, em certos melodramas contemporâneos prevalece uma “tonalidade reflexiva, irônica, que se faz estilo de encenação, havendo sempre o toque moderno de não inocência nas relações entre câmera e cena, música e emoção” (XAVIER, 2003, p. 87). Ou seja, a emoção é alcançada pela *mise en scène*. A encenação e a narrativa de excessos do melodrama, sempre buscam mostrar uma moral (um olhar julgador do público), que por sua vez, faz guiar o enredo. Xavier acrescenta que “vale na imaginação melodramática a ideia da expressão direta dos sentimentos na superfície do corpo, seja pelo gesto ou fisionomia que sublinha uma reação ou intenção da personagem” (XAVIER, 2003, p. 87). A imaginação melodramática, citada acima, é derivada de uma teoria criada por Peter Brooks. A “imaginação” diz respeito a modos e percepções sobre o mundo à medida que passamos por diversas experiências moralizantes no passado, possibilitando, então, a ampliação das reflexões (históricas e estéticas do melodrama) sobre as narrativas.

O excesso em que se tanto fala no melodrama, não é somente justificada no plano estético (cores saturadas, plasticidade), mas também no plano narrativo - as dificuldades enfrentadas pelas personagens ao confrontarem seus desejos com uma ordem da sociedade – por exemplo.

Nos melodramas de David Griffith, o rumo das personagens era conduzido por uma vontade Divina, um Deus cristão. Nos anos 1930, com a crise de desemprego e o aumento significativo da pobreza nos Estados Unidos da América, o destino era de cunho social: o sofrimento de alguém não é mais causado por uma pessoa má, mas por fatores socioeconômicos. Já nos anos 1940 e 1950, o cenário irá mudar mais uma vez. O discurso torna-se psicanalítico, visto que a luta da personagem é por uma identidade pessoal dentro de um contexto familiar (LANG, 2014): O melodrama “funciona ao tocar nas áreas sensíveis de repressão sexual e da frustração; o deleite que provoca vem do conflito não entre inimigos, mas de pessoas unidas por laços de sangue e amor” (MULVEY, 2012, p. 105). Na utilização

do melodrama como forma de retrato social de uma época, James Gray se aproxima muito de Douglas Sirk.

A dicotomia “destino” (casamento “forçado” pelos pais ou outro fator externo) x “livre-arbítrio” (luta do homem em se casar com a mulher que ama) está presente em alguns melodramas, como nos de Douglas Sirk, e se torna uma das características marcantes do gênero, visto que também podemos identificar essas duas forças no filme “Amantes”.

Leonard é judeu, o que significa, numa sociedade americana em que se tem uma identidade pluralizada, que o herói não pode escapar de seu destino: casar com alguém de dentro da comunidade judaica. Seus pais querem que ele se case com Sandra, judia, filha de um casal que está comprando a empresa de limpeza a seco da família. No começo do filme, Leonard revela a Sandra que era noivo de uma mulher (provavelmente não-judia) que o largou, porque a certa altura descobriu que tinha uma doença genética, a de Tay-Sachs, que a impossibilitava de ter filhos, pelo fator hereditário dos genes. Desde então, seus pais ficam o tempo todo vigiando Leonard, para que uma eventual tentativa de suicídio não se repita. Metaforicamente, eles querem que Leonard não se apaixone novamente por outras mulheres que não sejam da comunidade judaica, já que fica claro que Sandra pode ser a solução de todos os problemas do protagonista. Isso acarreta duas coisas: a primeira, e mais óbvia, é que ele não ama Sandra como ama Michelli; a segunda, é que terá que aceitar um emprego monótono, mas confortável, nos negócios do sogro, sendo que Leonard explicita ao longo do filme seu desejo em seguir uma carreira de fotógrafo.

Joaquin Phoenix no papel de Leonard é o ator que tanto Michel Mourlet buscou, cujo corpo, voz e rosto são tingidos de uma intensa capacidade passional. Num momento em que a cinematografia americana atual glorifica o excesso (hiper-valorização das tecnologias 3D e computação gráfica), James Gray faz o contrário, é um cineasta da essência, do cinema americano por excelência. Assim, conseguiu criar um dos filmes mais significativos dos últimos anos. E não seria exagero dizer que ele é um dos cineastas americanos mais importantes hoje em atividade.

Conclusão

Ao pesquisar sobre Gray, estudando os conceitos históricos e estéticos da *mise en scène* realista clássica, e compreendendo a construção artística do diretor a partir dela, verificando como o gênero do melodrama se modificou ao longo dos anos e como ele se aplica ao filme “Amantes”, fica evidente que a encenação ainda assume um papel

fundamental para a teoria cinematográfica, seja como conceito crítico, seja como modalidade de realização de uma obra.

Ao contrário da *mise en scène* de Douglas Sirk (mestre do melodrama), por exemplo, que registra com composições plásticas sofisticadas, cores extravagantes que expressam a subjetividade e os conflitos internos e externos de suas personagens, (re)significando a realidade do mundo, “Amantes” é um filme que busca o rosto e o gesto conciso, minimalista, a voz suave. James Gray parte de sua crença na dramaturgia para relacionar e colocar seus personagens no mundo, utilizando movimentos de câmeras sofisticados, música discreta e cortes precisos.

No pequeno artigo *Notes pour une étude em Gray*⁵, o(a) autor(a)⁶ ressalta que há opiniões divergentes sobre o cinema de James Gray: uns o consideram um grande cineasta e outros não veem nenhum interesse sobre ele. E acrescenta: “várias décadas vão se passar antes de se chegar a um consenso sobre o lugar que ele deve ocupar na história do cinema⁷”. Fato é, que por ser um cineasta com relativos poucos anos de carreira (e com poucos filmes em seu currículo), não foi ainda devidamente estudado, e até mesmo compreendido.

⁵ Disponível em: <<http://www.cahiersducinema.com/Notes-pour-une-etude-en-Gray.html>>.

⁶ Não citado no site o nome do autor ou autora do artigo.

⁷ “*Plusieurs décennies passeront avant qu’un consensus ne décide quelle place donner au cinéaste dans l’histoire du cinéma*”. Tradução minha.

REFERÊNCIAS

- AUMONT, J. **O cinema e a encenação**. Lisboa, Portugal: Edições Texto & Grafia, 2008.
- BAZIN, A. **O que é cinema?** São Paulo: Cosac & Naify, 2014.
- BORDWELL, D. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). **Teoria contemporânea do cinema**: documentário e narrativa ficcional. São Paulo: Senac, 2005. v. II. p. 277-301.
- BORDWELL, D; THOMPSON, K; STEIGER, J. **The classical Hollywood cinema**: film style & mode of production to 1960. New York, EUA: Columbia University Press, 1985.
- BROOKS, P. **The melodramatic imagination**: Balzac, Henry James, melodrama, and the mode of excess. New Haven, Inglaterra: Yale University, 1995.
- CAHIER DU CINÉMA. **Notes pour une étude em Gray**. Disponível em: <<http://www.cahiersducinema.com/Notes-pour-une-etude-en-Gray.html>>. Acesso em: 14 out. 2014.
- DOSTOIEVSKI, F. **Noites Brancas e outras histórias**. São Paulo: Martin Claret, 2007.
- LANG, R. Deconstructing Melodramatic “Destiny”: Late Marriage (Dover Koshashvili, 2001) and Two Lovers (James Gray, 2008). In: Michael Stewart (Edited). **Melodrama in Contemporary Film and Television**. 2014, p. 187-204.
- MOURLET, M. **Sobre uma arte ignorada**. Disponível em: <http://arqueologiadocinema.blogspot.com.br/2009/05/sobre-uma-arte-ignorada_18.html>. Acesso em: 21 jun. 2014. Tradução de Luiz Carlos de Oliveira Jr.
- MULVEY, L. Notas sobre Sirk e o melodrama. In: Pedro Maciel Guimarães, Cássio Starling Carlos (Org.). **Douglas Sirk: O Príncipe do Melodrama**. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil; Ministério da Cultura, 2012, p. 103-110.
- NEALE, S; SMITH, M. **Contemporary Hollywood cinema**. Londres, Inglaterra: Routledge, 1998.
- OLIVEIRA JR., L. C. **A mise en scène no cinema**: do clássico ao cinema de fluxo. Campinas, São Paulo: Papyrus, 2013.
- _____. **Amantes**. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/93/critamantes.htm>>. Acesso em: 15 abr. 2014.
- RAMOS, F. A *mise-en-scène* realista: Renoir, Rivette e Michel Mourlet. In: **SOCINE**, São Paulo, v.1, setembro, 2012, p. 53-67. Disponível em: <http://socine.org.br/livro/XIII_ESTUDOS_SOCINE_V1.pdf>. Acesso em: 17 jun. 2014.
- XAVIER, I. **O Olhar e a Cena**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

Sobre o autor

Fernando Figueiredo Alves possui graduação em Cinema e Vídeo pela Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR/FAP) e especialização em Produção Audiovisual em Multiplataformas pela Universidade Positivo. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Cinema.