

*A MISE-EN-SCÈNE EM CAMADAS NO FILME BARDO, FALSA CRÔNICA DE
ALGUMAS VERDADES*

*LAYERED MISE-EN-SCÈNE IN THE FILM BARDO, FALSE CHRONICLE OF A
HANDFUL OF TRUTHS*

*MISE-EN-SCÈNE EN CAPAS EN EL FILM BARDO, FALSA CRÓNICA DE UNAS
CUANTAS VERDADES*

Ândrea Sulzbach

Universidade Tuiuti do Paraná (UTP)

ORCID: 0000-0002-1096-5303

Curitiba, PR, Brasil

Recebido: 12/05/2025 / Aprovado: 19/03/2026

Como citar: SULZBACH, Â. A Mise-en-scène em Camadas no Filme *Bardo, Falsa Crônica de Algumas Verdades*. Revista GEMInIS, n. 17, p.94–114, 2026.

Direito autoral: Sob os termos da Licença Creative Commons-Atribuição 3.0 Internacional.

RESUMO

O presente artigo aponta elementos da encenação fílmica que podem vir a potencializar a estética cinematográfica tendo como *corpus* o filme *Bardo, falsa crônica de algumas verdades* (2022), de Alejandro González Iñárritu. O instrumento norteador da presente análise é a *mise-en-scène*, a hipótese é de que esta obra fílmica é constituída de uma encenação em camadas a qual é concebida através de uma expansão da composição visual, realizada sob diferentes meios, entre eles o simulacro, que resultam em estéticas diferenciadas. Quanto à fundamentação teórica sobre a *mise-en-scène* no cinema, o texto se apoia nos conceitos de David Bordwell (2008).

Palavras-chave: Cinema; *Mise-en-scène*; Camadas.

ABSTRACT

This article points out elements of film staging that can enhance cinematic aesthetics, using the film *Bardo, False Chronicle of Some Truths* (2022), by Alejandro González Iñárritu, as its *corpus*. The guiding instrument of this analysis is *mise-en-scène*. The hypothesis is that this film is constituted by a layered staging conceived through an expansion of the visual composition, realized through different means, including simulacrum, resulting in differentiated aesthetics. Regarding the theoretical foundation of *mise-en-scène* in cinema, the text relies on the concepts of David Bordwell (2008).

Keywords: Cinema; *Mise-en-scène*; Layers.

RESUMEN

Este artículo señala elementos de la puesta en escena cinematográfica que pueden potenciar la estética cinematográfica, utilizando como *corpus* la película *Bardo, falsa crónica de algunas verdades* (2022), de Alejandro González Iñárritu. El instrumento rector de este análisis es *mise-en-scène*, la hipótesis es que esta obra cinematográfica está conformada por una puesta en escena en capas, concebida mediante una expansión de la composición visual, realizada mediante diferentes medios, incluyendo el simulacro, lo que resulta en una estética diferenciada. En cuanto a la base teórica sobre la *mise-en-scène* en el cine, el texto se basa en los conceptos de David Bordwell (2008).

Palabras-clave: Cine; *Mise-en-scène*; Capas.

1. INTRODUÇÃO

O cinema atualmente é considerado uma arte, sendo assim, o cineasta deve ser visto como um artista e como tal possui um processo criativo que pode ser algo singular com características individuais ou pertencentes a um grupo ou ainda a um determinado movimento artístico. Sob esta premissa, mais do que entender a história do estilo visual dentro de um padrão que contempla um grande grupo ou quase todos os cineastas emergentes, esta pesquisa se atém em um único diretor que será analisado a partir da sua composição visual, tendo como complemento a inserção da descrição dos principais termos técnicos que compõem uma produção fílmica.

O presente artigo possui como recorte o estudo da análise fílmica atrelada as características do cinema *hollywoodiano*, seja em questões comparativas ou ainda como contraponto com o realizado no *corpus*. De acordo com David Bordwell (2004, p. 298) devido ao seu domínio no comércio cinematográfico internacional, o cinema *hollywoodiano* exerceu grande influência sobre a maioria dos outros cinemas nacionais e após 1917 as formas de produção cinematográfica dominantes no exterior foram, em sua grande maioria, influenciadas de alguma maneira, pelos modelos narrativos utilizados nos estúdios americanos. Ismail Xavier (1991) complementa que o cinema clássico norte-americano é o ponto central de atenção crítica devido a força que possui ao ser detentor de um papel nuclear dentro da indústria cinematográfica. Xavier também pontua que esse cinema é dominante e codificado e seu elemento base é a “impressão da realidade”. Posto isto, a metodologia se apoia na análise do filme *Bardo, falsa crônica de algumas verdades* (2022) que possui como fio condutor a descrição da *mise-en-scène* presente no filme elegido, e a hipótese se atém na possibilidade de uma encenação, que denomino de camadas, estar presente no *corpus*, realizada através do simulacro, escolha de criação que potencializa o estilo visual fílmico e possibilita novas estéticas.

A *mise-en-scène*¹ está presente no cinema desde o início, notadamente nos filmes gravados em estúdio. Com o passar do tempo ocorreram transformações quanto à estrutura que compõem, não apenas a linguagem cinematográfica, mas também a logística, em alguns casos visando o lucro, em outros por questões ideológicas e/ou culturais, fatores estes que alteraram a dinâmica e as potencialidades do processo criativo de um filme. Devido à estas variáveis ocorre uma expansão da *mise-en-scène* cinematográfica, mas certos padrões ainda fazem parte obrigatória de sua criação, seja para serem seguidos ou para servirem de referência como contraponto de uma produção fílmica que pretende expandir o estilo visual. Em virtude disso, este artigo estabelece uma confluência entre teoria

¹ A *mise-en-scène* compreende todos os aspectos da filmagem sob a direção do cineasta: a interpretação, o enquadramento, a iluminação, o posicionamento da câmera (Bordwell, 2008, p. 33).

e prática. O projeto se justifica por acreditar que uma análise descritiva dos elementos estruturantes da encenação fílmica, associada ao seu processo criativo, contribui com o estudo e pesquisa no campo cinematográfica, tanto no âmbito científico quanto na prática artística. Além destas contribuições, o texto aborda os principais operadores que compõem a linguagem cinematográfica. Estes, em alguns casos, conversam com a obra do *corpus* e, em outros, complementam o entendimento da produção fílmica de forma abrangente, com o objetivo de demonstrar a variedade de instrumentos técnicos disponíveis para a composição visual.

O objeto de estudo é a obra cinematográfica *Bardo, falsa crônica de algumas verdades* sendo este o sétimo longa-metragem do diretor mexicano Alejandro Gonzales Iñárritu, em síntese, o filme traz a história de Silvério (Daniel Giménez Cacho) um jornalista e diretor de documentários mexicano que migrou para os Estados Unidos, onde consolidou sua carreira. Prestes a receber um prêmio internacional pelo seu documentário com o título - *Falsa crônica de algumas verdades*, ele volta ao México, onde se depara com o seu passado pessoal e conflitos históricos de seu país de origem. Suas relações familiares estão distantes, sua filha mais velha, Camila, vive em outra cidade, seu filho mais novo, Lorenzo, questiona certas escolhas e posicionamentos do pai. E por fim, a sua esposa, Lucía, ainda sofre pela morte do filho recém-nascido Mateo, ocorrida anos atrás, fato que reflete uma melancolia também em Silvério. O filme apresenta uma narrativa não linear e fragmentada que transita entre a realidade, a memória e a fantasia. Os aprofundamentos serão realizados a partir do conceito definido aqui como encenação em **camadas**. O objetivo principal é apontar e descrever quais elementos compõem a *mise-en-scène* e como ela se estrutura dentro desta opção de composição visual, sendo que cada camada é dividida entre o **surreal**, o **realismo** e a **hipersimulação** ou hiper-realidade, as quais se alternam ao longo do filme, dentro de núcleos narrativos díspares. Com base nisso, passaremos à análise desta linha de encenação no próximo tópico, iniciando com a camada 1, que discursa através do real do ficcional da personagem.

2. CAMADA 1 – O REAL

A análise do filme *Bardo, falsa crônica de algumas verdades*, conforme já anunciado, será feita através das três camadas identificadas na encenação do *corpus*, quais sejam: real, surreal e hipersimulação. A primeira sequência, de objeto de estudo, pertence ao que denomino de camada 1- o Real, apesar de ser longa (45:33 até 54:00) em seus primeiros 08 minutos ela possui somente três mudanças de enquadramento, Iñárritu opta por uma câmera fixa, em que a movimentação ocorre através das entradas e saídas dos atores, similar a uma encenação teatral, dentro dos moldes do palco italiano, mas com alguns diferenciais entre eles a utilização da profundidade de campo e montagem.

Essa sequência inicia com o protagonista Silvério sentado de costas para a câmera enquanto conversa com sua mulher e toma o café da manhã, conforme ilustra a figura 1.

FIGURA 1. Cena da sequência da cozinha. (*Bardo, falsa crônica de algumas verdades*, 2022, de Alejandro González Iñárritu).



FONTE: Netflix.

Em seguida, ao fundo da cena, uma porta se abre e o filho de Silvério entra na cozinha. A câmera permanece fixa; apenas as personagens se movem perante a cena (figura 2).

FIGURA 2. Cena da sequência da cozinha. (*Bardo, falsa crônica de algumas verdades*, 2022, de Alejandro González Iñárritu).



FONTE: Netflix.

A mãe sai da cena e ficam apenas pai e filho tomando o café da manhã.

FIGURA 3. Cena da sequência da cozinha. (*Bardo, falsa crônica de algumas verdades*, 2022, de Alejandro González Iñárritu).



FONTE: Netflix.

O plano fixo se altera com a inserção da montagem; com isso, o enquadramento se modifica com um contracampo. No lado esquerdo, através da janela, vemos a alteração do clima: a cena inicia ensolarada e vai escurecendo até começar a chover, momento em que o filho de Silvério fecha a janela e a cena continua naturalmente.

FIGURA 4. Cena da sequência da cozinha. (*Bardo, falsa crônica de algumas verdades*, 2022, de Alejandro González Iñárritu).



FONTE: Netflix.

A mudança do clima, ensolarado para chuvoso, é feita de forma transparente, a encenação é tão verossímil que fica a dúvida se o cineasta utilizou efeitos técnicos para a iluminação dessa cena,

ou realmente o clima mudou durante a gravação do filme. De acordo com Bordwell (2004, p.293) no cinema de narrativa clássica² a iluminação deve destacar a figura fundo e a cor deve definir os planos espaciais, é o que ocorre nesta cena, bem diferente da iluminação de outras sequências do *corpus* que pertencem à camada 3 do filme, em que a preferência é pelo predomínio de uma iluminação escura. Os diálogos e marcação cênica também se mantêm dentro do condizente com a narrativa dita real. Nessa cena a *mise-en-scène* no que se refere a posição da câmera é de um enquadramento que segue os moldes do cinema clássico em que, de acordo com Bordwell, “...a onipresença clássica transforma o esquema cognitivo a que denominamos “câmera” em um observador invisível *ideal*, liberto das contingências de tempo e espaço, mas discretamente confinado a padrões codificados, em nome da inteligibilidade da história” (Bordwell, 2004, p. 288). A sequência da cena da cozinha, do filme *Bardo*, se apoia nos elementos da narrativa clássica em que a encenação se desenrola frente a este observador invisível.

Ainda sobre os elementos pertencentes à organização do enquadramento fílmico, Gaudreault e Jost (2009), complementam que dependendo de como a câmera é posicionada ou movimentada ela pode modificar a percepção do espectador. “Ela pode mesmo, sempre é bom lembrar, forçar o olhar do espectador, nem mais, nem menos *dirigi-lo*” (Gaudreault e Jost, 2009, p.41). Essa é uma técnica cinematográfica que está atrelada também no que concerne a narrativa, ou seja, em buscar demonstrar o máximo possível os elementos presentes no roteiro e enfatizar o que naquele momento possui maior relevância para a exposição e entendimento da história que pode ser; o cenário, expressão do ator, figurino ou adereço que revelam características da personagem, além disso, pode servir também ao estilo criativo do cineasta. Dentro dos filmes *hollywoodianos* a sua aplicação é sistemática em sua composição, segundo Bordwell (2004, p.293), sempre é reservado um espaço no quadro antes da entrada de outro personagem, característica também presente na sequência da cozinha do filme *Bardo*.

No que se refere a montagem clássica, ela deve fazer com que cada plano seja resultado lógico de seu antecessor em que o espectador é orientado, de acordo com Bordwell (2004), por meio de enquadramentos repetidos de câmera. Sendo que o seu posicionamento possui várias repetições quanto ao ângulo e distância em relação aos personagens, com o objetivo de manter a lógica de exibição da trama, conforme ocorre nas cenas analisadas no filme *Bardo*. Com isso constatamos que a sequência da cozinha, se enquadra na Camada 1- o real, a qual está dentro do mundo real do ficcional do personagem. O protagonista está na cozinha conversando com a esposa e o filho enquanto toma o

² Aqui o termo narrativa clássica se refere ao que Bordwell define como a estabilidade e a unidade da narração *hollywoodiana*, sendo que o classicismo, em qualquer arte, sempre se caracterizou pela obediência a normas extrínsecas. (Bordwell, 2004, p. 295).

café da manhã, sendo que o cenário, figurino e adereços estão de acordo com o tempo histórico da narrativa. A marcação cênica dos corpos está condizente com o diálogo dos personagens, montagem/edição e iluminação completam a *mise-en-scène* de forma a proporcionar uma encenação transparente, dentro dos preceitos propagados por Ismail Xavier, visto que aqui nenhum dispositivo é revelado, e com isso ocorre um alto grau de imersão do espectador na ilusão fílmica, característica do cinema narrativo clássico. Esse tipo de encenação é pautada na anterioridade que objetiva suscitar a impressão de que as imagens capturadas pela câmera foram feitas anterior ao momento em que estão sendo exibidas. Xavier (2005, p.62) explica que este efeito são aspectos do mesmo tipo de discurso, ou seja, “a narração que pretende esconder-se de sua própria estrutura”.

As características descritas aqui exemplificam uma encenação transparente, ou seja, dentro da camada do real. A definição de transparência nos é relevante no filme *Bardo, falsa crônica de algumas verdades*, devido ao fato do filme não ser composto de apenas essa narrativa fílmica, visto que ele possui distintas camadas que se alternam ao longo de sua exibição. Bordwell nos traz que para os filmes pensados a partir de sua narrativa padrão de filme clássico, é desnecessário aplicar o termo transparência ou invisibilidade, já que isso é um lugar comum nessas produções cinematográficas. “De um modo geral, pode-se dizer que a narração clássica tende a ser onisciente, possuir um alto grau de comunicabilidade e ser apenas moderadamente autoconsciente” (Bordwell, 2004, pg. 285). A presença do onisciente e o autoconsciente se alternam ao longo da narrativa, mas um padrão que permanece na maioria dos filmes clássicos é, segundo Bordwell, que esse tipo de narrativa quase nunca reconhece que está se dirigindo ao público. Em relação ao filme *Bardo, falsa crônica de algumas verdades*, além da montagem analítica, a qual segue os moldes da continuidade clássica, a presente sequência analisada aqui traz outro elemento pertencente a encenação transparente que é uma planificação estruturada em um modelo, que de acordo com Bordwell (2008), se tornou referência para muitos cineastas, que é a *mise-en-scène* constituída do “levanta e fala” e do “anda e fala”, sendo que o “levanta e fala” pode se tornar “senta-e-fala” organizados geralmente em um plano sequência. Essa planificação, segundo o autor, se tornou um padrão que é praticamente uma regra da *mise-en-scène* fílmica que emergiu nos anos de 1960 e se difundiu na década de 1980, denominado de continuidade intensificada.

Se voltarmos ainda mais no tempo e analisarmos o contexto histórico, poderemos entender melhor como esta padronização foi construída. Os primeiros filmes eram de curta duração, com uma encenação própria e uma padronização que estruturava todos os gêneros dentro de uma mesma durabilidade de exibição, isto é, curtas-metragens, os quais eram produzidos com uma pequena diferença de minutos entre si. Com a transformação do cinema composta, entre outros fatores, pelo

aumento da duração das películas, chamado mais tarde de longa metragem, os diretores precisaram se reinventar, pensando principalmente em prender a atenção do público. Segundo Bordwell (2008) aos realizadores cabia pensar em formas de conduzir a atenção do público para os pontos centrais da história, que se tornavam gradativamente mais complexas, através de um envolvimento emocional do público que tornasse o filme rentável financeiramente. De acordo com o autor, vários elementos surgiram para estruturar essa nova forma de duração fílmica, sendo entre as principais: “[...] escolher os detalhes mais pertinentes por meio da montagem, alternar os núcleos espaço-temporais e fisgar o espectador jogando com a espera e o suspense” (Bordwell, 2008, p. 114). Naturalmente, com isso, a encenação se torna mais intrincada; o estilo visual, concebido com novas estéticas, vai se agregando progressivamente ao mesmo tempo em que uma codificação e normatização é construída, muitas delas ainda presentes em praticamente todos os filmes comerciais produzidos e exibidos atualmente no cinema hegemônico.

Por fim, sob o ponto de vista técnico, essa sequência possui elementos da montagem/edição do cinema clássico, devido ser constituída por uma mesma unidade de lugar e tempo, sendo assim se estrutura dentro de uma linearidade sem *flashbacks*. Com isso constatamos que a primeira sequência se enquadra na Camada 1- o real, a qual está dentro do mundo ficcional do personagem. O protagonista está na cozinha conversando com a esposa e o filho enquanto toma o café da manhã. Cenário, figurino e adereços estão de acordo com o tempo histórico da narrativa. A marcação cênica dos corpos está condizente com o diálogo dos personagens; montagem/edição e iluminação completam a *mise-en-scène* de forma a proporcionar uma encenação transparente, dentro dos preceitos propagados por Xavier (1991), visto que aqui nenhum dispositivo é revelado, e com isso ocorre um alto grau de imersão do espectador na ilusão fílmica, característica do cinema narrativo clássico.

3. CAMADA 2 – O SURREAL

A próxima sequência que será analisada aqui se enquadra na camada 2, a qual ainda está dentro do mundo ficcional do personagem, mas já não pertence à sua realidade fílmica, o espectador fica na dúvida se é imaginação, sonho ou memórias do protagonista. Nesta sequência, Silvério conversa com o seu pai morto, o que não condiz apenas com a nossa realidade de espectador, mas também com a do personagem. Tanto o diálogo como a *mise-en-scène* seguem uma linha surreal, pois o diretor utiliza efeitos especiais para nos mostrar um Silvério adulto, mas com o tamanho de uma criança (figura 5).

FIGURA 5. Cena da sequência do banheiro. (*Bardo, falsa crônica de algumas verdades*, 2022, de Alejandro González Iñárritu).



FONTE: Netflix.

Esta sequência exibe um diálogo entre Silvério e seu pai, que já está morto há muitos anos. O cineasta opta por uma encenação surreal ao mostrar um encontro que nunca existiu, a não ser na imaginação do personagem. Isso é identificado de duas formas: primeiro, por meio das falas, quando o pai fica surpreso com a quantidade de pelos brancos na barba do filho. Silvério diz que é porque ele tem quase a mesma idade que o pai possuía quando faleceu. O segundo recurso é através de efeitos especiais: Silvério é mostrado com a estatura de uma criança, mas com a cabeça de um adulto, desproporcional ao corpo. Na figura 6, podemos ver o pai abraçando um Silvério com uma estatura menor, intensificada com um plano mais aberto.

FIGURA 6. Cena da sequência do banheiro. (*Bardo, falsa crônica de algumas verdades*, 2022, de Alejandro González Iñárritu).



FONTE: Netflix.

Outro ponto técnico digno de ser observado nesta sequência é a planificação que, diferente da camada 1- real, a qual é constituída de tomadas longas, possui uma grande variedade de pontos de

vista, ângulos e movimentos de câmera. A sequência possui, no total, 42 enquadramentos com média de duração de 04 a 17 segundos, sendo que o tempo total é de pouco mais de um minuto. Bordwell e Thompson (2013) fazem uma comparação dessa alteração de duração das sequências e cenas ao longo da história do cinema.

Como os longas-metragens de hoje tendem a ter cenas curtas (normalmente de um a três minutos cada), num filme podem existir 60 sequências ou mais. Filmes mais antigos raramente contêm mais que 40 sequências e filmes mudos por vezes têm apenas 10 ou 20. Obviamente, sequências e cenas também podem ser subdivididas em partes ainda menores (Bordwell e Thompson, 2013, p.141).

Essa aceleração de exibição de imagens é uma característica muito presente em vários filmes contemporâneos. Bem diferente dos primeiros filmes europeus pertencentes aos períodos dos chamados primeiro e segundo cinema, (mais precisamente entre 1900 e 1920), os quais, em sua grande maioria, possuíam poucas variações de enquadramento. “Quase toda ação era representada para um único ponto de vista, chamado na França de *tableau*. Os personagens mais próximos eram enquadrados das coxas ou joelhos para cima” (Bordwell, 2008 p. 78). Se definido de forma simples e técnico o enquadramento consiste em três principais elementos: o plano (que é composto de acordo com a distância da câmera com o objeto filmado) o ângulo (que seria a altura da câmera em relação ao objeto captado) e por fim o movimento da câmera, quando a opção por uma câmera móvel.

Mas existem definições mais detalhadas do que seria um enquadramento. Gardies (2008) descreve que este elemento estabelece um limite ao mesmo tempo em que constrói um espaço visual que se torna um *espaço de representação*; esse espaço insere o filme em uma narrativa (a imagem conta) ou em um discurso (a imagem explica e demonstra). “[...] ao mesmo tempo que, no plano sensível, induz emoções pelo tema (o riso e as lágrimas) e pelos significantes (formas plásticas, qualidade do desempenho de um ator, ritmo...)” (Gardies, 2008. p.20). Essa forma de descrição de enquadramento de Gardies se assemelha muito ao conceito de encenação. O próprio autor enfatiza a análise da encenação a partir do enquadramento, ele afirma que a encenação remete à forma como o cineasta organiza os elementos pró-fílmicos em correlação com o seu enquadramento. Um ponto importante que Gardies traz é que o enquadramento tal como foi imaginado nem sempre é igual ao que foi executado, pois o resultado não depende somente da ideia inicial do realizador feita na planificação, mas também de fatores externos a ele, como questões econômicas, culturais, equipe técnica envolvida, entre outros aspectos.

Sobre o aprofundamento técnico do que se refere ao enquadramento, Gardies (2008) contribui ao identificar dois elementos que podem também fazer parte da encenação, apesar de não estarem

presentes em todos os filmes, que seriam a profundidade de campo³ e o plano-sequência⁴. De acordo com Gardies, o enquadramento insere o espectador a uma distância perceptiva e imaginária do representado. “Esta distância tem um papel essencial na continuidade-descontinuidade dos planos em que se desenrolam a narrativa ou os discursos fílmicos” (Gardies, 2008, p. 27). A profundidade de campo e o plano-sequência potencializam esse jogo duplo de distâncias.

A planificação obteve uma grande expansão ao longo da história do cinema, sendo que ela se altera não apenas de acordo com o estilo visual do diretor ou do seu domínio técnico, mas também é pensada com o objetivo de auxiliar na compreensão da narrativa, indo além dos conceitos estéticos. Bordwell afirma que “mesmo a mais abstrata produção de padrão dos processos decorativos pode despertar frustração (porque a repetição da técnica, quando não tem aparentemente um objetivo narrativo?)” (Bordwell, 2008, p.61). É necessário que, além do domínio da *mise-en-scène*, o diretor consiga estabelecer uma experiência fílmica que envolva o espectador com a história que está sendo contada. A opção de uma grande variação de enquadramentos deve servir à narrativa e não ser aplicada apenas pelo uso aleatório da técnica que a decupagem e a montagem proporcionam. No caso da sequência do banheiro, analisada no filme *Bardo*, a diversidade de enquadramentos aplicada por Iñárritu contribuiu com a encenação devido à sua composição estar estruturada em um discurso surreal, esta organização visual intensificou a atmosfera onírica presente na narrativa.

FIGURA 7. Cena da sequência do banheiro. (*Bardo, falsa crônica de algumas verdades*, 2022, de Alejandro González Iñárritu).



FONTE: Netflix.

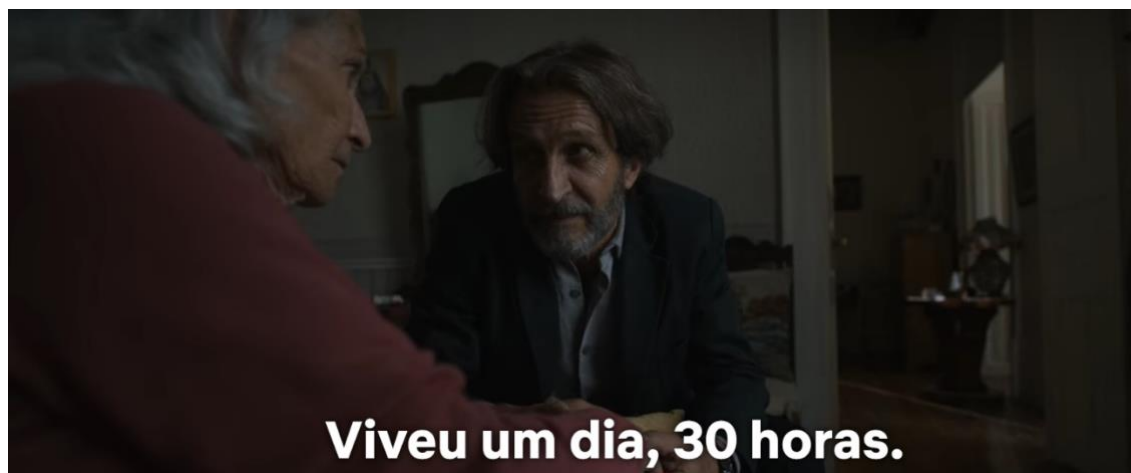
³ A profundidade de campo estabelece o partido narrativo e estilístico entre o primeiro plano, o segundo plano e o plano de fundo, com isso tem-se a impressão de que o espaço se estende sobre a superfície plana (Gardies, 2008, p.27).

⁴ O plano sequência em termos técnicos se configura como uma tomada de vista em contínuo com uma duração longa com evoluções complexas dos objetos filmados, ele evidencia o sentimento de duração e a transformação interna do plano, através da variação da marcação dos atores, cenário e posicionamento da câmera (Gardies, 2008, p. 28).

A sequência analisada apresenta uma transição gradativa da camada surreal para o real. Primeiro, o pai morto, após abraçar Silvério (como podemos ver na figura 7), sai do banheiro. Ao se ver sozinho, o protagonista também sai pela mesma porta e percorre um longo corredor que o leva até a casa da sua mãe. No início, ainda temos o elemento surreal, principalmente pelo fato de como a troca de cenário ocorreu: passa-se a impressão de que a casa da mãe estava interligada ao banheiro (que faz parte do mesmo prédio/ambiente onde ocorreu a festa feita em homenagem a Silvério), sendo que o que separa a cena do banheiro e esta é apenas um longo corredor, o que não condiz com a realidade ficcional do personagem.

Outro ponto é a forma como se iniciam as primeiras cenas da próxima sequência: ouvimos o diálogo de mãe e filho em *off*, mas suas bocas não se movem. Passado um tempo, começa o movimento dos seus lábios e, com isso, se instaura uma conversa normal do cotidiano; o filme retorna para a camada 1- real - da narrativa (figura 8, em 1h29min do filme).

FIGURA 8. Cena da sequência de Silvério na casa de sua mãe. (*Bardo, falsa crônica de algumas verdades*, 2022, de Alejandro González Iñárritu).



FONTE: Netflix.

Nesta transição de sequências, Iñárritu não segue o padrão do cinema *hollywoodiano*, onde, de acordo com Bordwell (2004, p.281), os limites da sequência são indicados por pontuações padronizadas (fusão, escurecimento, chicote e pontes sonoras). “Na narrativa clássica, o estilo caracteristicamente estimula o espectador a construir um tempo e um espaço da ação da fábula que seja coerente e consistente” (Bordwell, 2004, p.293). O autor ainda comenta que existem muitas outras normas narrativas que valorizam a desorientação do espectador. É o que acontece com essa sequência do filme *Bardo, falsa crônica de algumas verdades*, em que a *mise-en-scène* é composta de elementos que propositalmente desconcertam o espectador.

Em suma, a *mise-en-scène* da camada 2 foi construída com elementos narrativos surreais, em que a encenação é constituída de: efeitos especiais (Silvério em tamanho desproporcional em relação ao pai); diálogo que revela que o pai presente na verdade está, na verdade, há muito tempo morto; cenário (a troca de ambientes através de um corredor, não interligados no mesmo espaço cenográfico, sendo o banheiro de um clube e a casa da mãe); interpretação dos atores (o diálogo de mãe e filho apenas em *off*) e, por fim, a planificação, em que o cineasta insere uma grande gama de pontos de vista com enquadramentos e ângulos variados.

4. CAMADA 3 – A HIPER-SIMULAÇÃO

E por fim vamos para a camada que denomino de hiper-simulação. Nesta sequência, antes de entrar na camada 3, Silvério está na camada 2 – surreal, na qual, após escalar uma pilha de corpos, ele conversa novamente com um personagem que há muitos anos está falecido, que nesta cena é Hernán Cortés⁵. Mas essa conversa é interrompida e a *mise-en-scène* se altera no que se refere à camada da encenação fílmica. Essa alteração é feita através dos diálogos e da marcação cênica: os figurantes, que representavam cadáveres (vítimas de um genocídio), se levantam, supostamente sem a autorização do diretor, que continua a solicitar que os atores permaneçam em suas posições, (figura 9).

FIGURA 9. Cena da sequência da pirâmide de pilhas de corpos. (*Bardo, falsa crônica de algumas verdades*, 2022, de Alejandro González Iñárritu).



FONTE: Netflix.

⁵ "A conquista dos astecas foi um feito atribuído ao espanhol Hernán Cortés. Esse processo iniciou-se no ano de 1519 quando Cortés partiu de Cuba com cerca de 500 homens distribuídos em onze embarcações. A historiadora Marianne Mahn-Lot afirma que ele obteve o dinheiro para a expedição por um empréstimo [...] "O chamado **Massacre de Cholula** foi resultado de um suposto desentendimento entre astecas e espanhóis nessa cidade. O resultado disso foi um grande número de astecas mortos pelos espanhóis no templo religioso da cidade" (grifo do autor). Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/historiag/hernan-cortes-conquista-dos-astecas.htm>. Acesso em 28/03/2025.

A sequência tem um crescente com a mudança do enquadramento que revela os dispositivos da filmagem, como podemos ver na figura 10; os refletores de luz, câmeras e outros elementos que fazem parte de uma produção cinematográfica e comumente ficam ocultos do público são exibidos aqui. Ao mesmo tempo, o diretor continua a solicitar os atores permanecerem em suas marcações cênicas, mas o pedido supostamente não é atendido pela equipe.

FIGURA 10. Cena da sequência da pirâmide de pilhas de corpos (*Bardo, falsa crônica de algumas verdades*, 2022, de Alejandro González Iñárritu).



FONTE: Netflix.

Aqui a hipersimulação se estrutura com três elementos principais: diálogo, marcação cênica dos atores e revelação do dispositivo. O diretor simula revelar a simulação e, consequentemente, o dispositivo que a compõe, e com isso gera uma hiper-realidade dentro dos conceitos de Baudrillard (1991, p. 09): “Dissimular é fingir não ter o que se tem. Simular é fingir ter o que não se tem. O primeiro refere-se a uma presença, o segundo a uma ausência”. Na sequência analisada aqui, o diretor simula, dentro de outra simulação, qual seja, a filmagem do filme, ter ocorrido um mal-entendido no set, isto é, um não aceite dos seus comandos de direção por parte de seus atores.

Junto com o contemporâneo e o pós-modernismo, temos a era do simulacro, termo desenvolvido pelo filósofo francês Baudrillard (1991). Segundo o autor, a realidade deixou de existir, e passamos a viver a sua representação, difundida na sociedade pós-moderna pela mídia. Os símbolos têm mais peso e mais força do que a própria realidade. Desse fenômeno surgem os "simulacros", simulações malfeitas do real que, contraditoriamente, são mais atraentes ao espectador do que o próprio objeto reproduzido.

Baudrillard (1991) aborda também o conceito de hiper-realidade e suas implicações na perda do referencial por parte da humanidade, através de modelos, de uma realidade sem origem nela mesma. Existem vários estágios de simulacro de acordo com o autor; o último estágio seria a hiper-

realidade, em que são múltiplos os canais que intensificam, através de cores e formas a realidade - a qual nos é vendida como real - como a televisão, internet e outros meios de comunicação, incentivando o consumo através da espetacularização.

Do mesmo tipo que a impossibilidade de voltar a encontrar um nível absoluto do real é a impossibilidade de encenar a ilusão. A ilusão já não é possível porque o real já não é possível. É todo o problema político da paródia, da hiper-simulação ou simulação ofensiva, que se coloca. Por exemplo: seria interessante ver se o aparelho repressivo não reagiria mais violentamente a um assalto simulado que a um assalto real. É que este apenas desorganiza a ordem das coisas, o direito de propriedade, enquanto o outro atenta contra o próprio princípio de realidade (Baudrillard, 1991, p. 29 e 30).

Um bom exemplo dentro da arte é a imagem da figura 11: ao olhar para a ilustração, ela parece uma foto, mas na verdade é uma pintura que simula algo que não é através da hiper-realidade. Ou seja, o seu referente — a pintura — não faz parte do que é referenciado, a fotografia.

FIGURA 11: *Sorriso* | 48 x 64 pol. óleo sobre linho (2009, Alyssa Monks).



FONTE: <https://www.alyssamonks.com/2005-2009/>

Ao analisar o simulacro no cinema, Baudrillard (1991) afirma que, em seu percurso, o cinema partiu do fantástico ou mítico para o realístico ou hiper-realístico. De acordo com o autor, o cinema na atualidade se estrutura gradativamente na encenação apoiada no real absoluto, na sua banalidade e na pretensão de ser o real. “Simultaneamente a esta tentativa de coincidência absoluta com o real, o cinema aproxima-se também de uma coincidência absoluta consigo próprio - e isto não é contraditório: é mesmo a definição de hiper-real” (Baudrillard, 1991, p. 64).

O filme *Bardo, falsa crônica de algumas verdades* trabalha essa encenação dita hiper-realista, mas também traz uma hipersimulação, se Baudrillard condena o cinema atual pela sua extrema preocupação com uma encenação estruturada em elementos com alto poder de verossimilhança, *Bardo* se destaca por ir além. Suas camadas proporcionam diferentes narrativas; o roteiro não chega ao cinema romanesco⁶ ou mítico defendido por Baudrillard que, segundo ele, possuía uma relação viva e dramática. Mesmo assim, o filme suscita um cinema que foge da hegemonia atual, afastando-se assim do real criticado por Baudrillard (1991, p.65): “O cinema pode hoje colocar todo o seu talento, toda a sua técnica ao serviço da reanimação daquilo que ele próprio contribuiu para liquidar. Apenas ressuscita fantasmas e aí se perde ele próprio”. Segundo o autor, o cinema contribuiu para o desaparecimento da história e para o aparecimento do arquivo no lugar dos mitos. Bergan (2011, p.124) resume conceitos deste filósofo: “De acordo com Baudrillard, o guru francês da teoria pós-moderna, não existem originais, mas apenas cópias ou simulacros, imagens sem referência a qualquer realidade que seja”.

Seguindo estes preceitos, ao continuarmos a análise desta sequência, (figura 10), na qual o diretor solicita que os figurantes que representam os mortos e desaparecidos retornem à suas marcações, é percebido que ela é composta de uma hipersimulação. Isso ocorre porque a cena já não faz parte do mundo ficcional do personagem (camada 1 - real), nem a uma particularidade sua que poderia ser um devaneio (camada 2 - surreal). Aqui, o filme adentra ao que denomino de camada 3 - hipersimulação, a qual, através da revelação do dispositivo e da *mise-en-scène* simulatória, se insere em uma hiper-realidade que não condiz com o referente. Ainda se trata do filme, mas a encenação está estruturada em uma simulação que não representa o que está sendo referenciado, gerando com isso, um falso referente.

⁶ Baudrillard afirma que a princípio o cinema possuía características atrelados ao romanesco ou mítico, o qual era carregado de uma relação viva e dialética e que atualmente o cinema e o real é uma relação inversa que resulta da perda de especificidade de ambos e isto é visto pelo autor como algo negativo (Baudrillard, 1991, p. 64 e 65).

FIGURA 12. Cena da sequência da pirâmide de pilhas de corpos (*Bardo, falsa crônica de algumas verdades*, 2022, de Alejandro González Iñárritu).



FONTE: Netflix.

Agora, saindo da análise sob o ponto de vista conceitual, iremos percorrer o caminho técnico do qual é composta a presente sequência. Para criar o ambiente de simulacro, Iñárritu organizou os dispositivos também em camadas. Não nos referimos aqui à camada narrativa, mas à de equipamentos cinematográficos. Como pode ser percebido na imagem da figura 13, é possível visualizar o aparato técnico, o qual estaria filmando a camada 2 da narrativa, ou seja, o protagonista e os figurantes.

Esta cena, em que aparecem o diretor e os equipamentos, é captada por outra camada de dispositivos que não são revelados na encenação, mas que sobrepõe a produção e captação do filme. Fica claro que, ao revelar estes elementos através não apenas da imagem, mas também do diálogo do diretor e figurantes, essa estrutura de encenação foi previamente pensada na planificação. Além disso, foi providenciado todo o aparato técnico extra necessário para esta sequência, visto que ela difere das outras presentes no filme, já que é composta de uma gama de equipamentos sobrepostos.

Por fim, esta sequência ironiza o próprio discurso através da metalinguagem. Um exemplo é quando um dos figurantes atende o celular (figura 13) durante o que seria, supostamente, a interrupção das gravações e fala que está em uma filmagem com um diretor arrogante, que seria Silvério, o diretor do docuficção. Mas também é uma alusão a Iñárritu, visto que o filme é autorreferencial.

FIGURA 13. Cena da sequência da pirâmide de pilhas de corpos (*Bardo, falsa crônica de algumas verdades*, 2022, de Alejandro González Iñárritu).



FONTE: Netflix.

A proposta desta encenação é suscitar a ideia de um conflito entre direção e atores, mas o que está realmente sendo produzido aqui é o filme dentro do filme feito através de uma simulação. Com isso, é visível que, ao analisar uma cena ou sequência cinematográfica, é possível estender o estudo por meio de distintos instrumentos; através de conceitos que remetem à contextualização, como o simulacro, ou ainda focado na parte técnica. Sendo essa última uma característica própria da linguagem cinematográfica, possuindo como meta final o estilo visual do artista quando for o caso, pois nem todo cineasta apresenta em seus filmes elementos que expandem a composição visual a ponto de ser possível identificar uma assinatura artística.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho apontou, a partir da análise do filme *Bardo, falsa crônica de algumas verdades* (2022), de Alejandro González Iñárritu, elementos da encenação fílmica que podem vir a potencializar a estética cinematográfica. Na análise da camada 2 - Surreal, percebeu-se que, na passagem desta sequência para a subsequente, Iñárritu não seguiu o padrão do cinema *hollywoodiano*, a qual possui uma transição fílmica pontuada por fusão, escurecimento, chicote ou pontes sonoras. Deste modo, ao ignorar esta padronização, o diretor expande a *mise-en-scène*. A composição visual foi construída a partir de efeitos especiais, cenário, interpretação dos atores e montagem, constituída com uma diversificação de enquadramentos.

Em relação à camada 3 - hipersimulação, ela é estruturada com três elementos principais: diálogo, marcação cênica dos atores e revelação do dispositivo. O diretor simula revelar a simulação e, conseqüentemente, o dispositivo que a compõe, gerando uma hiper-realidade dentro dos conceitos de Baudrillard. Essa simulação é feita dentro de outra simulação - a filmagem do filme – por meio de

uma narrativa que explicita ter ocorrido um mal-entendido no set, isto é, a não aceitação dos comandos da direção por parte dos atores. Fato este não condizente com o referente: a proposta desta encenação é suscitar a ideia de um conflito entre direção e atores, mas o que está realmente sendo produzido aqui é o filme dentro do filme, feito por meio de uma simulação que resulta em uma nova camada na narrativa. Essa camada utiliza elementos da *mise-en-scène* trabalhados de forma diversa da aplicada nas camadas 1 e 2, gerando uma estética diferenciada. Além de potencializar o processo criativo do diretor, essa organização pontua o trabalho do cineasta, em que a obra fílmica fica atrelada ao artista mais do que a um grupo ou movimento cinematográfico específico. Com isso, é visível que ao analisar uma cena ou sequência cinematográfica, é possível apoiar o estudo em distintos instrumentos, por meio de conceitos que remetem a contextualização, como o simulacro, ou ainda focado na parte técnica. O cinema, visto sob o ângulo de sua produção artística, complementa e agrega subsídios para os estudos ligados a pesquisa científica e se estende a profissionais da área cinematográfica, com possibilidade de suscitar um repensar no processo criativo.

Por fim, constata-se que o filme *Bardo* percorre diferentes camadas através da *mise-en-scène*, sendo que a camada 1 (real) é composta pelo universo ficcional da personagem que se apoia na encenação transparente. A camada 2 (surreal) é construída com elementos não convencionais, suscitando um universo onírico. A camada 3 (hipersimulação) ocorre quando o diretor revela o dispositivo dentro do conceito de simulacro, em que o referente não é o que está sendo representado, ao mesmo tempo que não pertence ao universo ficcional da personagem. Sendo assim, foi constatado que a *mise-en-scène*, realizada através de uma falsa diegese, gera uma encenação que denomino de *camadas*. Esta linha de composição visual proporciona uma estética que potencializa a linguagem cinematográfica, como a identificada no *corpus*, e se configura como um elemento que evidencia o estilo visual do diretor Iñárritu.

REFERÊNCIAS

- BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e Simulação**. Lisboa: Antropos, 1991.
- BERGAN, Ronald. **Ismos, para entender o cinema**. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2011.
- BORDWELL, David. **O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios**. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). Teoria contemporânea do cinema. São Paulo: SENAC, 2004. v.2.
- BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz: A encenação no cinema**. Campinas. Editora: Papirus, 2008.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema: uma introdução**. São Paulo: Editora da USP, 2013.

- DELEUZE, Gilles. **A Imagem Movimento. Cinema 1.** São Paulo. Editora 34, 2018.
- GARDIES, René (org.). **Compreender o cinema e as imagens.** Lisboa: Texto & Grafia, 2008.
- GAUDREAU, André. JOST, François. **A narrativa cinematográfica.** Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.
- XAVIER, Ismail. (org.). **A experiência do cinema: antologia.** 2ª ed. rev. aum. Rio de Janeiro: Edições Graal/Embrafilme, 1991.
- SILVA, Daniel. **Hernán Cortés e a conquista dos astecas.** Disponível em:
<https://brasilecola.uol.com.br/historiag/hernan-cortes-conquista-dos-astecas.htm>. Acesso em 25 abr. 2025.

Informações sobre o Artigo

Resultado de projeto de pesquisa, de dissertação, tese: Capítulo de tese de doutorado.

Fontes de financiamento: Bolsista PROSUP/CAPES

Apresentação anterior: Não se aplica.

Agradecimentos/Contribuições adicionais Não se aplica.

Ândrea Sulzbach

Graduada em Educação Artística habilitação em Artes Cênicas pela Universidade Estadual do Paraná- UNESPAR (Curitiba - 2003). Especialista em Cinema e Vídeo pela Universidade Estadual do Paraná - UNESPAR (2005). Mestre em Comunicação e Linguagens - Linha de pesquisa Estudos do Cinema e Audiovisual pela Universidade Tuiuti do Paraná - UTP (2015). Professora Efetiva na disciplina de Arte SEED - PR Núcleo Curitiba (2008-2021). Possui dois livros publicados, sendo que a obra "Artes Integradas" é referência obrigatória em cursos de Arte de várias universidades brasileiras. Trabalhou como diretora, dramaturga e produtora de espetáculos de teatro/dança por quase 30 anos. Idealizadora do SENOCINE (Seminário Nacional Online de Cinema e Arte), edição 2017/2018/2019, o qual contou com a presença de vários profissionais e pesquisadores da área do Cinema. Atualmente trabalha no setor de Comunicação da Secretaria de Educação do Paraná onde é responsável pelo Estúdio de produção de audiovisual de todos os departamentos da instituição. Organiza os eventos apresentados ao vivo realizados pela Secretaria e veiculados no Canal do Professor. Doutoranda em Comunicação e Linguagens (UTP). Bolsista-PROSUP/CAPES.

E-mail: andreasulzbach@hotmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1096-5303>