

# Ética e encenação no cinema dos irmãos

**Dardenne:**

**De *A promessa* a *O jovem Ahmed***

**Ethics and staging in the cinema of Dardenne**

**brothers:**

**From *The Promise* to *Young Ahmed***

**Por Alexandre Silva Guerreiro**

## Introdução

O cinema dos irmãos Dardenne coloca, em primeiro plano, dois conceitos fundamentais para pensarmos o cinema na contemporaneidade, a saber, ética e encenação. A aproximação entre a materialidade dos filmes e as reflexões e visão de mundo desses cineastas nos ajuda a refletir sobre esse cinema no sentido de desvendar como, por meio da encenação dardenneana, podemos antever a postura ética dos Dardenne diante das questões cotidianas. É a partir dessa possibilidade que abordamos a obra dardenneana com o intuito de observar mais atentamente as formas pelas quais esses cineastas destilam, em seus filmes, suas visões de mundo.

Tendo como fonte não apenas os filmes dos irmãos Dardenne, mas também os livros *Au dos de nos images 1 e 2*, espécie de diários em que Luc Dardenne registra o processo criativo dele e de Jean-Pierre, podemos antever a relação que eles estabelecem com o mundo atual. Através de inúmeras entrevistas, também notamos como seu posicionamento ético se coloca de maneira radical. Esse posicionamento nos convida a visionar essa obra, considerando tanto as estratégias de encenação quanto a visão de mundo que marca o cinema dos irmãos Dardenne. O conceito de ética, aqui, segue a filosofia de Emmanuel Lévinas (2000; 2012) e se traduz como *responsabilidade em relação ao Outro*. É o próprio Luc Dardenne quem aponta, em seus diários, a centralidade de

Lévinas e sua concepção de ética na elaboração dos roteiros e na realização de seus filmes (DARDENNE, 2005, p.56).

Considerando a filmografia desses realizadores belgas, cineastas que iniciaram sua carreira no campo do documentário e que, há pouco mais de 20 anos, dedicam-se exclusivamente ao cinema de ficção, voltamo-nos para suas obras mais recentes, notadamente para os filmes realizados a partir do ano de 1996, apontado pelos próprios Dardenne como um momento de virada em sua carreira<sup>1</sup>. Os filmes de longa-metragem realizados a partir dessa virada são *A promessa* (1996), *Rosetta* (1999), *O filho* (2002), *A criança* (2005), *O silêncio de Lorna* (2008), *O garoto da bicicleta* (2011), *Dois dias, uma noite* (2014), *A garota desconhecida* (2016) e *O jovem Ahmed* (2019). Em todos esses filmes, encontramos a mesma estrutura narrativa, o mesmo movimento que coloca os personagens em xeque diante de um dilema moral, e uma série de escolhas estéticas e de linguagem que convergem para questões éticas.

A opção frequente pela não utilização de sons não diegéticos, o respeito absoluto pela estrutura cronológica dos acontecimentos da narrativa, o uso constante de atores alheios ao *star system*, a câmera na mão acompanhando as personagens, a simplicidade na ambientação sonora e imagética dos filmes: esses e outros elementos podem ser apontados como característicos da encenação dardenneana, que buscaremos aqui sistematizar para pensarmos de que maneira ética e estética atravessam o cinema dos irmãos Dardenne e em que medida podemos considerar essa relação uma chave para apreendermos seus filmes.

Este artigo propõe uma reflexão sobre encenação e ética no cinema dos irmãos Dardenne. Partiremos da análise de diversos trechos, evocando os filmes supracitados para construirmos uma panorâmica da encenação dardenneana, optando por considerar apenas a obra desses cineastas com o intuito de desenharmos de maneira mais acurada o painel formado pelos filmes em pauta. Em seguida, abordaremos mais frontalmente algumas questões éticas que nos autorizam a pensar em seus filmes como resultados diretos de sua relação com o mundo, inclusive como essa visão

---

<sup>1</sup> De 1978 a 1983, os irmãos Dardenne realizaram apenas documentários, tais como *Le Chant du Rossignol* (1978) e *R...Ne Repond Plus* (1981), passando, a partir de 1987, ao cinema de ficção. Foi com a experiência de *Je Pense à Vous* (1992), considerado pela dupla um fracasso, que eles estabeleceram as premissas (atores desconhecidos, simplicidade e baixo orçamento) que marcariam a dimensão ética de seu cinema a partir de *A Promessa*. Sobre a necessidade de uma virada na carreira, Luc Dardenne registra em seu diário: “Longa conversa com Jean-Pierre sobre a maneira como vamos continuar a fazer nossos filmes depois da experiência ruim de *Je pense à vous...*”. (DARDENNE, 2005, p.13-14, tradução nossa). Essa conversa resultou nas premissas que permanecem marcantes no cinema dardenneano até hoje.

repercute na escolha dos atores e nas jornadas das personagens. Por fim, concluiremos com uma aproximação entre encenação e ética como central para entendermos as relações entre os filmes e as reflexões teóricas dos irmãos Dardenne. Assim, acreditamos contribuir com novos elementos para um visionamento do cinema dardenneano que considere a dimensão ética e estética de seus filmes.

### **Panorâmica da encenação dardenneana**

O que mais chama atenção nos filmes dos irmãos Dardenne quando vistos em conjunto é o dilema moral que marca as personagens, dilema que se traduz pelas escolhas que essas personagens fazem em momentos decisivos e, além disso, uma certa repetição narrativa e estética. Há, nesse ínterim, muitos elementos que precisam ser ponderados, e consideramos importante elencar algumas estratégias da encenação dardenneana para entendermos como, a partir dela, chegamos à dimensão ética de seus filmes.

Janice Morgan (2004) usa a expressão *unadorned cinéma vérité style*<sup>2</sup> para se referir ao cinema dardenneano, o que nos faz refletir sobre o modo corriqueiro como a impressão de realidade nesses filmes é confundida com ausência de encenação, e que está na contramão do que os diários de Luc Dardenne atestam e do que os depoimentos dele e de Jean-Pierre indicam em inúmeras entrevistas. Para Morgan, é a soma da ambiência urbana industrial e das personagens que enfrentam dilemas morais que provoca tal efeito:

No tipo do corajoso *unadorned cinéma vérité style* que eles praticam, a especificidade desse cenário é altamente importante para sua visão social. Aqui, a paisagem urbana do norte da Europa, cinzenta em nuvens e pedras, combina com o tom dessas histórias sombrias sobre jovens que enfrentam momentos decisivos em suas vidas. (MORGAN, 2004, p. 1188-9, grifo nosso, tradução nossa).

Para Morgan (2004, p. 1189), que, a partir da enunciação de um cinema *sem adorno*, discorre sobre a força da linguagem corporal em *Rosetta*, a própria economia de figurinos, que reforça a ausência de adorno, nos convida a olhar para a personagem de uma forma diferente, “mas a maneira como ela é capturada e seguida pela câmera exigirá muito mais de nós”. Portanto, o termo *unadorned cinéma vérité style* mistura verdade e estilo em uma expressão colocada em

---

<sup>2</sup> Optamos por manter sem tradução, aqui e na citação direta, o termo *unadorned cinéma vérité style*, conforme aparece no original, para preservar a mistura de idiomas proposta pela autora.

xeque pela própria autora ao indicar as estratégias de encenação presentes em *Rosetta*. Com efeito, o que há no cinema dardenneano é um controle intenso de todo o processo, desde a concepção do roteiro, passando pela estrutura da história e pela construção das personagens, até a produção e a direção, do set à finalização.

Não deixa de ser ingênuo supor que a ausência de uma trilha sonora incidental ou de um virtuosismo de câmera denote a inexistência de *adorno*, entendido aqui como estratégia de encenação. Sabemos que a instabilidade da câmera é programada para atingir um determinado objetivo, bem como a ausência de sons não diegéticos. O que importa neste momento, contudo, é afirmar uma evidência: o tratamento que os Dardenne dão a cada obra contraria a ideia de ausência de adorno atribuída a seus filmes por críticos e analistas, como veremos a seguir.

Um exemplo contundente disso é a cena inicial de *Rosetta*. A protagonista anda apressadamente pelos corredores do seu trabalho e, por trás da planejada instabilidade da câmera, existe uma movimentação entre atores e equipe que indica o principal traço da encenação dardenneana. Essencialmente, encenar é colocar *em cena*, e vale pensar de que maneira o método criado pelos irmãos Dardenne no set contribui para a encenação dardenneana; nada se dá ao acaso, e confundir certa flexibilidade a que os irmãos se permitem com algo próximo da crônica ou do documentário está na origem de uma leitura questionável de sua obra.

Phillipa Hawker (2009, p. 113) discorre sobre o método criado pelos Dardenne. Segundo a autora: “O método dos irmãos é a combinação de uma preparação diligente com uma deliberada flexibilidade”. A cena inicial de *Rosetta* reafirma os Dardenne como encenadores conscientes dos efeitos de determinado uso da fotografia, que assume a instabilidade da imagem de maneira radical, ao contrário do efeito pretendido na única cena na casa de Riquet, no mesmo filme, em que a imagem permanece estável. Isso nos dá pistas sobre o porquê da opção pela câmera instável em alguns momentos, optando-se por certa estabilidade da imagem em outros. Bert Cardullo (2009, p. 41, tradução nossa) discorre sobre alguns filmes dos irmãos Dardenne e destaca o contraste da fotografia nesta cena particular de *Rosetta* em relação ao resto do filme.

... o filme dos Dardennes mostra esta cena no apartamento de Riquet em um estático e calmo longo plano, em plano médio. A maior parte do resto de *Rosetta*, por contraste, é fotografada com uma câmera na mão que permanece desorientada perto da protagonista enquanto ela circula, com um efeito duplo. Por um lado, a incansável, particular fotografia de Alain Marcoen (...) cria o equivalente

visual da instabilidade e incerteza da vida de Rosetta; por outro, a câmera na mão parece perseguir Rosetta com uma intensa fúria que encontra a dela própria...

Como no início de *Rosetta*, os demais filmes aqui considerados começam no meio de uma ação. A câmera, sempre na mão, não reivindica nenhuma estabilidade. Em *O filho*, vemos Olivier, na primeira cena, lendo algo, que depois saberemos tratar-se da ficha de mais um aprendiz, enquanto a câmera sobe, desde as costas do personagem, até enquadrá-lo por trás, a nuca revelando sua cabeça baixa, como quem lê algo. A câmera recua para revelar uma mulher ao seu lado, que o observa. Ao recuar, a câmera enquadra o batente da porta, o quadro fica dividido pela metade, à esquerda do quadro a mulher que observa Olivier, e a parte direita do quadro é preenchida pela porta que oculta Olivier. Retornando a Olivier, a câmera inicia um movimento de descida até encontrar o que Olivier tem em mãos, mas ele é chamado a ajudar um aprendiz na marcenaria, e a câmera interrompe seu movimento e desiste de sua suposta intenção, a de enquadrar o que ele está lendo, retornando rapidamente para um *close*, quando vemos o rosto de Olivier pela primeira vez. A câmera na mão passa a segui-lo pelas costas, como acontece em vários momentos na cena inicial de *Rosetta*: uma espontaneidade planejada, travestida de movimento ao acaso.

Com efeito, encontramos em *O filho* um recurso recorrente na encenação dardenneana: a interrupção do movimento da câmera quando ela vai ao encontro do que Olivier tem em mãos sugere uma imprevisibilidade que não existe de fato, mas cuja sensação é construída pela encenação dos irmãos Dardenne. Como aponta Luc em seu diário, o ensaio é algo fundamental para o método da dupla. Eles ensaiam por semanas antes do período das filmagens e, de novo, a cada dia de filmagem. Além disso, o método consiste, também, em ensaiar a movimentação dos atores antes de definir o posicionamento e a movimentação da câmera.

Sendo assim, resta claro que a interrupção da câmera que avança com o objetivo de enquadrar a pasta nas mãos de Olivier, mas que não chega a cumprir esse objetivo na medida em que Olivier é solicitado na marcenaria, passando a acompanhá-lo em rápido movimento, consolida-se como uma estratégia, uma marca registrada dos irmãos Dardenne em seus filmes, e sem dúvida, uma das responsáveis por afirmações de que a câmera nesses filmes apenas registra ou movimenta-se ao acaso. Por trás de uma suposta espontaneidade da fotografia, está um controle rigoroso do quadro e dos movimentos de câmera. Os irmãos Dardenne deixam pouco ao acaso.

Elio Girlanda (2006) se pergunta se o que os Dardenne criaram seria uma fórmula ou um sistema. Luc Dardenne (2005; 2015), por sua vez, coloca, ao longo de seus livros, a preocupação de que ele e seu irmão estejam se repetindo a cada novo filme. Os traços em comum que podemos encontrar nos filmes que compõem nosso recorte nos fazem pensar que apenas um sistema, entendido aqui como algo mais abrangente, um universo propriamente dardenneano, justifica a proximidade entre os filmes, mas não sua congruência. A objetividade do roteiro torna similar o início de todos os filmes. Os personagens estão, sempre, no meio de uma ação, e a questão principal já é colocada claramente. Por exemplo, em *A promessa*, o universo moral em que vive Igor, ao roubar o dinheiro da senhora que ele, supostamente, tenta ajudar, revela que esse será o embate principal do personagem. Em *O garoto da bicicleta*, a cena inicial da tentativa de Cyril de falar com o pai pelo telefone e sua revolta ao fracassar marcam o objetivo e o estado de espírito do protagonista ao longo de sua jornada. Em *A criança*, Sônia sobe as escadas para descobrir que seu apartamento foi alugado pelo namorado para outras pessoas enquanto ela estava no hospital, indicando a fraqueza de caráter de Bruno. A mesma estratégia de encenação dardenneana pode ser encontrada em todos os filmes.

O próprio Luc Dardenne (2005, p. 14, tradução nossa) anunciou os pilares desse sistema quando os irmãos ainda iam começar a escrever o roteiro de *A promessa*, que marca o início da nova fase da filmografia dardenneana.

Uma coisa é certa: orçamento pequeno e simplicidade em tudo (roteiro, cenários, figurinos, iluminação, equipe, elenco). Ter nossa equipe, encontrar atores que tenham realmente o desejo de trabalhar conosco, que não nos bloqueiem com seu profissionalismo, desconhecidos que não nos conduzam pelo que já é conhecido e reconhecido. Contra a afetação, o maneirismo que prevalece: pensar pobre, simples, nu.

Baixos orçamentos e simplicidade em todos os setores da realização do filme. Uma simplicidade, podemos dizer, relativa, pois não há nada de simples na escritura de um roteiro ou na direção e produção de uma obra audiovisual que resultem em filmes como *Rosetta* ou *A criança*, ambos vencedores da Palma de Ouro em Cannes, nos anos de 1999 e 2005, respectivamente. A simplicidade está no fato de se prescindir de grandes equipes ou equipamentos caros, ou de modelos de produção próprios da indústria, haja vista os filmes não terem, em geral, grandes estrelas (salvo raras exceções), gruas ou locações dispendiosas. O estudo da encenação dardenneana desvenda a complexidade que há por trás de uma suposta simplicidade.

Dentro desse estudo da encenação dardenneana, os traços da montagem e da fotografia merecem destaque. Existe, em um primeiro momento, uma aparência de repetição nessa encenação, mas, ao analisarmos mais atentamente, constatamos que a questão não é tão simples. A verdade é que as escolhas feitas pelos irmãos Dardenne não estão implicadas por nenhum radicalismo. A opção de não trabalhar com atores famosos é contrariada por eles mesmos ao escalarem Marion Cotillard ou Cécile de France, como veremos mais adiante, e a convicção de não utilizar música não diegética é relativizada no plano final de *O silêncio de Lorna* e em alguns momentos de *O garoto da bicicleta*, quando a trilha musical se faz presente. Podemos afirmar que a inflexibilidade não faz parte do universo dardenneano, e isso se aplica também à montagem e à fotografia, mesmo que, em um primeiro momento, seja possível intuir o contrário.

A fotografia de todos os filmes é caracterizada pelo uso da câmera na mão, e isso se dá mesmo em momentos nos quais os cineastas poderiam utilizar a câmera estática, dada a ausência de movimentação dos atores dentro do quadro. A câmera na mão se mantém radicalmente próxima aos atores nas cenas em que eles se movimentam, notadamente quando andam pela rua, mas a mesma opção pela câmera na mão permanece em momentos nos quais não existe deslocamento de atores no quadro. Esse recurso é frequente, como podemos notar nas análises de alguns fragmentos feitas aqui, e se constitui como um fundamento da encenação dardenneana.

O modo como a montagem é utilizada é outro fundamento. Os irmãos Dardenne optam pela montagem com o máximo de parcimônia, sempre resistindo a dividir a cena em vários planos, salvo quando há algum impedimento na continuidade do plano que justifique o corte. Não há nenhum *insert*, nenhum maneirismo na narrativa, como diriam os próprios Dardenne. Existe, de maneira bastante clara, a intenção de não manipular a narrativa por meio da montagem de maneira excessiva. Mas é evidente que a montagem cumpre um papel importante dentro dessa encenação.

Complementando a opção por planos longos que é dada pela fotografia, a montagem se dá no interior de uma cena respeitando certa economia. O mais característico da encenação dardenneana é resolver a cena em poucos planos. No entanto, a montagem será usada no interior de uma cena sempre que houver uma necessidade de mudança do posicionamento da câmera, ainda que a câmera esteja na mão. Uma das limitações de continuidade do plano que podemos perceber é quando um personagem passa de um andar para o outro de uma locação. Como acompanhar o personagem nesse tipo de deslocamento com a câmera na mão implicaria a

execução do plano com menos estabilidade do que usualmente encontramos em seus filmes, os Dardenne optam pelo corte. É isso o que acontece quando Lorna visita a loja que acabara de alugar, no filme *O silêncio de Lorna*. Subindo os três andares do estabelecimento, sempre que a personagem passa de um pavimento a outro, há um corte na imagem e o início de um novo plano, que permanecerá até que a personagem mude novamente de pavimento. Também em *Dois dias, uma noite*, quando Sandra sobe as escadas de sua casa, a câmera não a acompanha. O uso da montagem, aqui, é funcional, e não vai além do que a limitação espacial impõe.

Esse tipo de uso da montagem é bastante frequente nos filmes. Em *A criança*, no primeiro plano, Sônia sobe as escadas com o filho recém-nascido nos braços. Há um corte, e o plano seguinte mostra Sônia já na porta do apartamento. O filme utiliza, no restante da narrativa, esse mesmo tratamento, o corte sendo usado apenas quando é inevitável por alguma limitação espacial. Mesmo na mudança de cômodos, no interior das locações, o corte normalmente se dá apenas quando o personagem sai de um cômodo para outro.

Quando se trata de limitação espacial, as cenas que se passam no interior de carros chamam a atenção por um uso particular da montagem. Essa situação extrema de limitação espacial une os fundamentos da fotografia e da montagem na encenação dardenneana. Em *O Garoto e a Bicicleta*, Samantha leva Cyril ao encontro do pai. Após a constatação de que o pai não quer mais vê-lo, Cyril e Samantha voltam para o carro. A cena dura 82 segundos e começa com o uso de plano / contraplano. Três planos compõem a cena, sendo um primeiro de Cyril, seguido por um de Samantha, e finalmente um de Cyril que tem, como enquadramento final, o garoto deitado sobre o colo de Samantha. Ao vê-lo desferir golpes contra o próprio rosto, Samantha para o carro e o abraça, consolando-o. O abandono da montagem se dá no momento mais dramático da cena. Depois, quando Samantha e Gilles encontram Cyril na companhia do jovem traficante, a cena no carro tem 103 segundos e começa com planos fechados dos três personagens até que Cyril briga com Gilles, e quando este pergunta se Samantha escolhe ficar com ele ou com o jovem, abandona-se o corte no momento mais dramático da cena. Samantha diz que é com Cyril que ela vai ficar, a câmera sai do plano fechado de Samantha para Gilles e de volta para Samantha, sem cortes.

Em *Dois dias, uma noite*, encontramos situação similar. Quando Manu acompanha Sandra em sua jornada, o uso do plano / contraplano é reduzido ao mínimo, ou seja, ainda que lancem mão desse recurso, ele é utilizado com uma quantidade mínima de planos. Por exemplo, na cena



em que Sandra atende ao telefone no carro e, em seguida, Manu tenta interromper uma música no rádio, a cena se resolve em cinco planos, sendo dois brevíssimos planos de Manu, e a opção pelo movimento de câmera se dá, novamente, no instante mais intenso da cena, quando a música une os dois; nesse momento, a câmera vai de Sandra para Manu, e de volta para Sandra. Mais tarde, quando Sandra, Manu e Anne cantam uma música de rock no carro, a cena dura 87 segundos e se resolve em apenas um plano. Anne está sentada atrás do motorista, com o corpo projetado para a frente, justificado pelo diálogo entre ela e Sandra. O plano começa com a câmera enquadrando Sandra; a câmera ocupa o lugar de um quarto passageiro, atrás do banco do carona. A partir daí, a câmera se desloca horizontalmente para enquadrar Anne, e retorna para Sandra, sempre passando por Manu. Ao aumentar o som, os três personagens cantam, a câmera volta a enquadrar Anne e retorna a Sandra, em um único plano.

Acreditamos ser constante a opção de evitar o corte nos momentos mais dramáticos, o que nos leva à máxima baziniana da *montagem proibida*: “Quando o essencial de um acontecimento depende de uma presença simultânea de dois ou mais fatores da ação, a montagem fica proibida.” (BAZIN, 1991, p. 62). No entanto, o que é apontado como *lei estética* por Bazin surge no cinema dos irmãos Dardenne como recurso de encenação. Isso vai ao encontro do uso do plano longo na encenação dardenneana, o que contribui para a leitura do cinema dos irmãos Dardenne pelo viés do realismo. Tal leitura dialoga com uma tradição que atribui ao plano longo e ao uso parcimonioso da montagem a base do realismo, e o próprio conceito de *montagem proibida*, de Bazin, remete a isso. Com efeito, a opção pelo plano longo e o uso parcimonioso da montagem se complementam e alimentam diversas leituras da obra dardenneana. Na contramão, nossas análises dos fragmentos dos filmes dos irmãos Dardenne indicam o uso da montagem como uma escolha em função de determinado efeito, em diversas situações, e, em outras, pela imposição das limitações espaciais.

Ao fazer menção à escola crítica de Bazin, e também de Michel Mourlet, Jacques Aumont (2008, p.104) afirma que: “O plano longo (...) foi tendencialmente considerado (...) mais ajustado ao ideal de realismo expressivo, de encenação como aparecimento transparente da evidência, do que qualquer montagem”. É importante considerar essa tradição da teoria do cinema sobre a continuidade dramática dada pela ausência de corte, como se ela fosse mais *real* do que aquela para a qual o corte contribui, como se não houvesse uma escolha por trás do uso do corte em um

momento, e da sua ausência em outro, como os interiores das cenas nos carros na encenação dardenneana mostram tão bem. Os personagens permanecem em seus assentos, a encenação opta ora pelo uso do corte, ora pela continuidade do plano, não de forma aleatória, mas para acentuar um determinado momento de tensão, e, ao que parece, é apenas nesses instantes que a montagem se torna *proibida* nesses filmes.

Opção mais radical encontramos em *O filho*, quando Olivier oferece carona a Francis, o jovem aprendiz. Ao ver que Magali, sua ex-esposa, vai de encontro a Francis, Olivier corre para evitar o confronto. A câmera na mão segue Olivier enquanto ele corre de um carro a outro. A cena é composta por três planos, mas nenhum corte quando ela atinge seu ápice dramático, ainda que isso traga um intenso ruído à imagem enquanto Olivier corre para impedir que Magali se aproxime.

No mais, vale salientar que os efeitos obtidos quando da utilização de um plano sem cortes após uma série de cortes no interior da mesma cena, como no caso de *Dois dias, uma noite* e *O garoto da bicicleta*, é diferente do efeito que teríamos se as cenas fossem totalmente resolvidas em um único plano, algo largamente encontrado no cinema dos irmãos Dardenne, ou se, ao contrário, a opção fosse por amplificar a decupagem, mantendo os cortes para mostrar sempre planos fechados das personagens. Essa ideia de pensar em que instantes a montagem é necessária é uma marca da encenação dardenneana, fazendo ecoar, em alguns momentos, o conceito de *montagem proibida*. Contudo, algo que não é tão explorado ao se falar do cinema dos irmãos Dardenne e que merece destaque é o constante uso do plano-sequência.

Em *Rosetta*, a cena final é um exemplo de plano-sequência dentro da encenação dardenneana. São 12 minutos e 52 segundos sem nenhum corte, ainda que seja rara a menção a essa cena como um plano-sequência. O interessante é notar que cenas sem cortes são uma constante no cinema dos irmãos Dardenne, fato que passa, com frequência, despercebido. Também encontramos o uso do plano longo na cena final de *O jovem Ahmed*, durante as tentativas do protagonista de entrar na escola e encontrar sua professora. Em *O silêncio de Lorna*, a protagonista vai à farmácia comprar remédio para Claudy e, em outro momento, Lorna leva Claudy para a emergência do hospital; o mesmo acontece em *A promessa*, quando Igor leva Assita e seu bebê ao hospital: em todos esses casos, as cenas se resolvem em um único plano, mas, vale salientar, nos fragmentos apontados em *O silêncio de Lorna* e *A promessa*, as cenas são brevíssimas, ao contrário do que acontece nos exemplos de *Rosetta* e *O jovem Ahmed*. Ou seja,

são usos distintos do plano longo, mas todos resultam de um uso contido da montagem e da ausência de qualquer virtuosismo na fotografia. Essa encenação não corresponde ao que se estabeleceu pelo senso comum como um plano-sequência, sempre marcado por algum virtuosismo de câmera para que o plano seja considerado como tal. No cinema dos irmãos Dardenne, o maneirismo não tem lugar, como também não tem o virtuosismo da fotografia. A encenação dardenneana nos filmes do nosso recorte faz ecoar, ainda que sem radicalismos, o que Luc Dardenne estabeleceu em seu diário: baixo orçamento, atores desconhecidos, e não resta dúvida de que a ausência de maneirismo evocada por Luc Dardenne acaba por se constituir em uma determinada maneira de encenar.

### **Ética e estética no cinema dos irmãos Dardenne**

Um dos pilares da encenação dardenneana reside na escolha dos atores e na forma como eles atuam, o que nos remete à dimensão ética dessa escolha. Aqui, vale considerar a forma como os atores são colocados no quadro de uma maneira ampla, o que pressupõe, inclusive, quais premissas são consideradas na escolha dos atores que compõem o elenco de um filme como parte inerente à encenação. Ao projetarem como realizarão *A promessa*, é com clareza que os Dardenne veem a necessidade de buscarem atores sem os maneirismos próprios do profissionalismo. Nesse anti-*star system*, os Dardenne irão buscar atores desconhecidos, evitando trabalhar com atores de renome, o que será, lentamente, relativizado ao longo de seus filmes.

Como sabemos, seus filmes são sempre baseados em jornadas individuais, tendo como protagonistas Igor, Rosetta, Olivier, Lorna, Bruno, Cyril, Sandra, Jenny e Ahmed. De um modo geral, os Dardenne não repetem as atrizes que protagonizaram seus filmes, mas o mesmo não acontece com os atores. E não deixa de ser paradoxal que alguns atores desconhecidos que passaram pelas cenas dos irmãos Dardenne tenham se tornado estrelas e retornado a seus filmes na condição de atores famosos.

Em *A promessa*, dois atores merecem destaque. Em primeiro lugar, Olivier Gourmet, que se tornou figura frequente nos filmes dos irmãos Dardenne. Ele interpreta o pai, Roger, que emprega imigrantes ilegais e conduz Igor, seu filho, a um verdadeiro embate moral. Quando foi escalado para *A promessa*, Olivier já era ator de teatro na Bélgica e, mesmo no cinema, já havia trabalhado

em *O oitavo dia* (*Le huitième jour*, de Jaco van Dormael, 1996), ainda que em um papel inexpressivo. Foi com o sucesso de *A promessa* que Gourmet se tornou conhecido e passou a ser constantemente escalado para trabalhar com os irmãos Dardenne. Ele retorna como o dono da fábrica de waffle em *Rosetta*, e assume o protagonismo como o marceneiro que emprega, como aprendiz, o assassino de seu próprio filho no filme que lhe rendeu o prêmio de melhor ator no Festival de Cannes de 2002. *O filho* é o único filme dos irmãos Dardenne em que Gourmet assume o papel principal, mas ele atuou em todos os filmes dos irmãos Dardenne desde *A promessa* (a exceção é apenas *O jovem Ahmed*), mesmo que em papéis menores, e acumula mais de 30 filmes no currículo, com diretores variados.

Não foi diferente o que aconteceu com Jérémie Renier. Quando os irmãos Dardenne o escalaram para *A promessa*, Renier já tinha experiência, inclusive no cinema, tendo atuado aos dez anos em *Les sept péchés capitaux* (de Beatriz Flores e outros, 1992) e no telefilme *La melodie des herós* (de Tiziana Caminada, 1993). Portanto, a ideia de que os irmãos Dardenne trabalham com não-atores é equivocada. O que funciona como premissa para eles é encontrar atores que não sejam conhecidos do grande público e que não tenham o que os Dardenne chamam de vício profissional. Mas, sobretudo, é contra o *star system*<sup>3</sup> que os Dardenne se colocam. Renier também se tornou figura frequente nos filmes dos irmãos Dardenne, ainda que não apareça na totalidade dos filmes, tendo sido escalado em papéis centrais em *A criança*, *O silêncio de Lorna* e *O garoto da bicicleta*.

Outro ator que é presença constante nos filmes dos irmãos Dardenne é Fabrizio Rongione. Ele interpreta Riquet em *Rosetta*, e retorna como um criminoso em *A criança*, tendo mais destaque como o taxista contraventor de *O silêncio de Lorna* e o marido de Sandra em *Dois dias, uma noite*. Ao ser escalado para *Rosetta*, Fabrizio já havia atuado no curta-metragem *Foudres* (de Véronique van Meerbeeck, 1998). Ao lado de Gourmet e Renier, Rongione forma o trio de atores frequentes dos irmãos Dardenne, ao contrário do que acontece com as atrizes, com as quais os irmãos Dardenne trabalham uma única vez.

---

<sup>3</sup> Vale registrar que, quando nos referimos a *star system*, pensamos na forma pela qual atores famosos agregam valor de mercado aos filmes, o que acontece em diversas cinematografias e não se confunde com o *star system* do período marcado pelo sistema dos grandes estúdios estadunidenses, que assinavam contratos de longo prazo com atores durante os anos 30 e 40.

É o que acontece com a escalção de Assita Quedragogo, que interpreta Assita em *A promessa*, e com todas as outras atrizes que tiveram papel de destaque. Quando Emillie Déquenne foi escolhida para debutar no cinema em *Rosetta*, ela já atuava em um grupo de teatro amador, tendo ingressado em uma companhia de teatro aos 12 anos. Ao receber o prêmio de Melhor Atriz no Festival de Cannes de 1999, ela iniciou uma carreira de atriz de cinema, sem nunca ter retornado a trabalhar com os irmãos Dardenne.

O mesmo aconteceu com Déborah François, de *A criança*, e com a atriz albanesa Arta Dobroschi, de *O silêncio de Lorna*. Em nenhum dos casos, os Dardenne optaram por não-atores, mas por atores que não estavam, pelo menos ainda, inseridos no *star system*. Seja como for, *O garoto da bicicleta* marca uma reviravolta nesse método de escolha dos atores, já que, naquela altura, Cécile de France já era uma atriz de renome, tendo trabalhado, inclusive, em um filme de Clint Eastwood dois anos antes, a saber, *Além da vida* (*Hereafter*, 2010). Seu primeiro longa-metragem é de 2000, e ela já havia recebido o César de Melhor Atriz pelo filme *Albergue espanhol* (*L'auberge espagnole*, de Cédric Klapisch, 2003).

Portanto, ao mesmo tempo que os Dardenne mantinham o mesmo critério na escolha de Thomas Doret para viver Cyril, eles optavam, pela primeira vez, por uma atriz conhecida, o que marcará também *Dois dias, uma noite*, com a premiada atriz Marion Cotillard, que já havia recebido um Oscar por *Piaf, um hino ao amor* (*La Vie en rose*, de Olivier Dahan, 2007) sete anos antes do encontro com os Dardenne. Porém, todos os atores, conhecidos ou não, recebem o mesmo tratamento ao serem inseridos no universo dardenneano. Não se trata, portanto, de escalar não-atores, mas de questionar, por meio de sua própria relação com os atores e com o mundo, um modelo industrial de cinema, no qual certa reprodução do modo como os atores ocupam posição de estrelas é colocado em xeque, uma vez que, ao trabalharem com atores renomados, os Dardenne fazem questão de manter a premissa da simplicidade anunciada por Luc em seu diário.

Para além desse elenco dardenneano, é importante salientar que uma equipe fiel acompanha os irmãos Dardenne, fazendo valer o desejo apontado por Luc em *Au dos de nos images*, o que não deixa de ter repercussão na estética dos filmes. Alan Marcoen se manteve como fotógrafo de *A promessa* até *A garota desconhecida*, sempre acompanhado, em sua equipe, do operador de câmera Benoit Dervaux, cuja contribuição é notável, e que assume a direção de fotografia em *O jovem Ahmed*. O mesmo acontece com Marie-Hélène Dozo, que assina a edição

de todos os filmes dos Dardenne desde *A promessa*. Essa continuidade contribui, indubitavelmente, para que os filmes mantenham um mesmo padrão, para além do que poderíamos encontrar se houvesse uma rotatividade de profissionais em áreas tão estratégicas como fotografia e montagem, por exemplo. Assim, as escolhas que culminam na encenação dardenneana começam na definição de equipe e elenco, e seguem sempre pautadas pelas premissas apontadas pelos irmãos Dardenne e amparadas por sua visão de mundo.

No que concerne às jornadas das personagens dardenneanas, sustentamos que elas possuem algo em comum, um mínimo divisor comum: trata-se da questão moral que impõe escolhas difíceis às personagens, mas que resulta em sua humanização. A forma como os heróis enfrentam esses dilemas demonstra com clareza essa congruência no desfecho das narrativas. Tanto em *A promessa* quanto em *Rosetta*, isso se dá de maneira clara. Igor e seu pai Roger trabalham com imigrantes ilegais, e o título faz menção à promessa de Igor a um desses imigrantes que se acidenta e morre. Assim, a promessa de cuidar do filho e da esposa do trabalhador imigrante que faleceu fará Igor enfrentar Roger como consequência de seu dilema moral. Já em *Rosetta*, a personagem-título trai Riquet, o único que lhe estendeu a mão, para que ele seja demitido e ela possa ficar com seu emprego. É esse dilema moral que a conduz à cena do suicídio frustrado no final, por não conseguir seguir em frente após a traição. As jornadas dos personagens dardenneanos são jornadas que humanizam os protagonistas e que se traduzem pela crença no ser humano e pela responsabilidade em relação ao Outro.

Para Lévinas (2012, p. 101), a Ética está baseada na responsabilidade pelo Outro: “Desde a sensibilidade, o sujeito é para o *outro*: substituição, responsabilidade, expiação”. A centralidade do Outro une a filosofia de Lévinas e o cinema dos irmãos Dardenne. É a partir desse eixo que a obra dardenneana ganha contornos mais definidos. O apelo ao Outro é um apelo ético.

Vale salientar que, em todos os filmes do nosso recorte, o embate moral que atravessa a vida dos heróis dardenneanos e que os leva a uma experiência humanizadora está sempre presente. Em *O filho*, ao descobrir que seu jovem aprendiz foi responsável pela morte de seu filho, Oliver enfrenta o dilema de perdoar ou punir, e tanto ele quanto o jovem saem mais humanos desse confronto. Em *A criança*, Bruno vende seu filho, e a reação de Sonia o coloca em xeque. É a partir desse embate que inicia sua jornada de humanização. Em *A garota desconhecida*, Jenny decide não abrir a porta a uma jovem que estava sendo perseguida e que, no dia seguinte, é encontrada

morta, o que leva a protagonista a uma jornada que a faz repensar sua postura ética diante do mundo. Em suas trajetórias humanizadoras, o desfecho significa, invariavelmente, uma escolha pautada pela ética e pela responsabilidade pelo Outro.

Em *O silêncio de Lorna*, o embate moral da protagonista é dos mais evidentes. Lorna aceita participar de um casamento de fachada com Claudy e sucumbe aos planos de Fábio, dentre eles o assassinato de seu falso marido; esse é o seu silêncio, e se torna inviável para Lorna seguir em frente sem se transformar em alguém mais humano. Em *O garoto da bicicleta*, após ser abandonado pelo pai, Cyril passa os fins de semana com Samantha, que conheceu acidentalmente, contra quem ele canaliza a revolta da rejeição, e suas atitudes o levarão a um caminho em que se tornará impossível seguir sem se arrepender. Em *O jovem Ahmed*, após um acidente, o protagonista que flerta com o fundamentalismo religioso pede perdão à professora que planejava assassinar. E, no caso particular de *Dois dias, uma noite*, Sandra descobre que seus colegas de trabalho optaram por um bônus salarial no lugar do seu emprego, o que a faz partir em uma jornada para convencê-los do contrário. Ela será colocada em xeque quando souber que, para manter seu emprego, um dos colegas contratados temporariamente, e que votou pelo seu retorno, terá que ser demitido. A particularidade está no fato de que ela impõe a cada personagem secundário, também, um dilema moral, que é um dos principais fundamentos do cinema dos irmãos Dardenne.

Paralelamente, o estilo da fotografia de Alain Marcoen vai ao encontro da premissa dardenneana de baixo orçamento, ao mesmo tempo que estabelece uma relação de proximidade com os atores. O método criado pelos irmãos Dardenne, que primeiro definem a movimentação dos atores, lançando mão intensamente dos ensaios, para então encaixar a câmera, permite que a encenação evoque uma sensação de naturalidade, já que a câmera é inserida de modo orgânico no *set*, estabelecendo uma relação simbiótica com as personagens. Nesse sentido, a fotografia reproduz as premissas éticas do cinema dardenneano.

O tratamento sonoro dos filmes é outro ponto a ser considerado e comprova, assim como vimos em relação à escolha do elenco, que os irmãos Dardenne se permitem romper com aquilo que eles mesmos estabelecem como uma certa tradição de seus filmes. Isso porque, nos quatro primeiros filmes do nosso recorte, *A promessa*, *Rosetta*, *A criança* e *O filho*, houve uma opção radical pela ausência de sons não diegéticos. Mesmo nos créditos iniciais e finais, não há música, sendo que em alguns filmes eles utilizam som ambiente sobre a tela preta, e em outros filmes, não

há nenhum som acompanhando os créditos. Foi apenas no quinto filme do nosso recorte, *O silêncio de Lorna*, que os Dardenne utilizaram, já no último plano, um som não diegético. A música que marca os créditos finais, a saber, Beethoven 2. *Arietta - Piano Sonata n. 32 em C menor, Op.111*, começa ainda no último plano do filme, enquanto Lorna se deita no chalé perdido no meio da floresta. Depois, apenas *O garoto da bicicleta* apresenta música não diegética, também uma composição de Beethoven, *Piano Concerto n.5, em E Maior, Op.73*.

Como sabemos, tanto para se estabelecer o uso ordinário da câmera na mão, considerando o deslocamento dos atores, muitas vezes andando ou mesmo correndo pelas ruas, quanto para a construção da ambiência sonora, sem sons não diegéticos, nada se dá de maneira simples, e os ensaios e o planejamento são constantes. Mais uma vez, a simplicidade é construída pela encenação, atravessada pelas premissas que os Dardenne estabeleceram para seus filmes.

De certa forma, o desejo colocado por Luc Dardenne sobre o que, na virada para a realização de *A promessa*, os irmãos queriam que fosse o seu cinema, em oposição ao que haviam realizado anteriormente, concretizou-se de maneira sólida por meio desses três pilares que influem diretamente na encenação dardenneana: baixo orçamento, atores pouco conhecidos e ausência de maneirismos. Esses pilares se retroalimentam: a exigência por trabalhar com orçamentos pequenos, de uma maneira geral, exclui a possibilidade de se agregar atores que se tornem dispendiosos para o filme; a simplicidade na escolha dos cenários e o uso de câmera na mão dialogam diretamente com a proposta de se manter o orçamento baixo; um modelo de filmagem simples torna-se compatível apenas com atores e equipe disponíveis que se enquadrem no sistema de realização fílmica criado pelos irmãos Dardenne.

Ao evocar a simplicidade e a ausência de maneirismo, Luc Dardenne coloca as premissas a partir das quais ele e Jean-Pierre alicerçaram suas filmagens a partir dali. Abdicar de uma estrutura maior de filmagem, de grandes orçamentos e de uma produção mais complexa coloca em xeque o profissionalismo da indústria cinematográfica, o que não está presente apenas na busca de atores desconhecidos. É mesmo contra a lógica industrial de se fazer cinema que os Dardenne se colocam com suas escolhas, com sua estética, com sua encenação.

Nós devemos filmar com orçamentos pequenos e pessoas próximas de nós, com amigos. Como disse Jean-Pierre: “Esta é, sem dúvida, nossa verdade”. Esta restrição econômica é para nós, talvez, uma oportunidade de reencontrar nossa força, nossa relação com o real, que não pode viver com o



profissionalismo crescente e esmagador da produção cinematográfica.” (DARDENNE, 2005, p.38, tradução nossa).

As escolhas que marcam a encenação dos irmãos Dardenne estão, antes, em sua visão de mundo. A simplicidade que eles reivindicam caminha ao encontro da humanidade perdida, na equipe de amigos, na recusa à hierarquização e ao *star system*, e mesmo na abolição de qualquer maneirismo que chame a atenção para si, para suas funções. Filmar a vida requer, necessariamente, uma *desglamourização* estranha ao modelo do cinema industrial. No entanto, Brooks (2009, p. 97, tradução nossa) aponta um paradoxo, deixando-lhe escapar a essência dardenneana.

Eles estabeleceram uma alta reputação internacional mantendo os pés no chão. Evitando atrair estrelas do Sistema e orçamentos pesados, os irmãos expõem histórias humanas a partir de seu local de origem e as tornam universais. Mas existe aqui um paradoxo, e que aparece toda vez que eles vestem seus smokings nos festivais. Será que eles receiam serem levados para longe dos marginalizados? Será que eles se preocupam com se tornarem vítimas do seu próprio sucesso?... / Os irmãos riem dessa noção. “Nós não somos o Spielberg.”, ironiza Jean-Pierre. “Spielberg é um sucesso; nós, não”.

Assim, os irmãos Dardenne logram realizar uma obra de grande repercussão, seguindo as premissas anunciadas por Luc Dardenne, atravessando a encenação cinematográfica com sua visão de mundo, unindo ética e estética a cada filme realizado. O universo dardenneano é permeável às questões cotidianas que colocam em primeiro plano a necessidade de humanização das pessoas e o desejo de transformação do mundo.

## Considerações finais

A encenação dardenneana segue as premissas anunciadas por Luc Dardenne, e um estudo desses pilares, como fizemos ao longo deste artigo, nos ajuda a propor uma nova chave de visionamento dos filmes dos irmãos Dardenne, por meio da aproximação entre a encenação e a postura ética desses cineastas e de sua obra.

Por trás desses pilares, nos escritos de Luc Dardenne, nos filmes que ele realizou com Jean-Pierre desde que decidiram escrever o roteiro de *A promessa*, o que encontramos é mais do que apenas a encenação de dois renomados cineastas. É uma visão de mundo que interfere diretamente em sua encenação, a partir do relacionamento que eles estabelecem no *set*, na forma como tratam atores e equipe, na negação da lógica industrial na produção de seus filmes, na recusa

de grandes orçamentos, ou de uma maior estrutura de produção, o que nos leva além do que apenas a análise da encenação dardenneana proporciona.

A inegável visão humanitária de seus filmes é um desdobramento do modo como eles apreendem a realidade. É a leitura de um mundo que se manifesta, uma leitura crítica aos excessos do capital, à marginalização dos desfavorecidos, à desumanização das pessoas. A pergunta central que ecoa nos filmes dos irmãos Dardenne, a saber, “o que significa ser humano hoje?” (DARDENNE, 2005, p.110, tradução nossa), em um mundo marcadamente desumano, é a questão que atravessa sua obra, e, com postura ética diante do mundo, eles mesmos respondem essa questão a cada novo filme.

**Alexandre Silva Guerreiro**

*Doutor em Comunicação pela UFF*

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0767-5054>

E-mail: [alexandregruerreiro@hotmail.com](mailto:alexandregruerreiro@hotmail.com)

Recebido em: 14 de janeiro de 2020.

Aprovado em: 18 de maio de 2020.

### Referências:

A CRIANÇA. Direção, Roteiro e Produção: Jean-Pierre e Luc Dardenne. Bélgica, França, Les Films du Fleuve, 2005. DVD (95min), som, cor. Título original: **L'Enfant**. Legenda.

A GAROTA DESCONHECIDA. Direção, Roteiro e Produção: Jean-Pierre e Luc Dardenne. França, Bélgica: Les Films du Fleuve, 2016. DVD (113min), som, cor. Título original: **La Fille Inconnue**. Legenda.

A PROMESSA. Direção, Roteiro e Produção: Jean-Pierre e Luc Dardenne. Bélgica, Luxemburgo, França, 1996. DVD (90min), som, cor. Título original: **La Promesse**. Legenda.

AUMONT, Jacques. **O Cinema e a encenação**. Lisboa: Texto&Grafia, 2008.

BAZIN, André. **O Cinema**: ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BROOKS, Xan. We're the same: one person, four eyes. In: CARDULLO, Bert. **Committed cinema**: the films of Jean Pierre and Luc Dardenne – essays and interviews. Inglaterra: Cambridge, 2009. P. 94-97.

CARDULLO, Bert. **Committed cinema**: the films of Jean Pierre and Luc Dardenne – essays and interviews. Inglaterra: Cambridge, 2009.

DARDENNE, Luc. **Au dos de nos images**. Paris: Seuil, 2005.

\_\_\_\_\_. **Au dos de nos images II**. Paris: Seuil, 2015.

DOIS dias, uma noite. Direção: Jean-Pierre e Luc Dardenne. Bélgica, Itália, França, Les Films du Fleuve, 2014. DVD (95min), som, cor. Título original: **Deux jours, une nuit**. Legenda.

GIRLANDA, Elio. Un sistema o una formula? In: GESÙ, Sebastiano (Org.). **Etica ed estetica dello sguardo**: Il cinema dei fratelli Dardenne. Catânia, Giuseppe Maione Ed, 2006.

HAWKER, Phillipa. The Brothers believe in tough love. In: CARDULLO, Bert. **Committed cinema**: the films of Jean Pierre and Luc Dardenne – essays and interviews. Inglaterra: Cambridge, 2009.

LÉVINAS, Emanuel. **Ética e infinito**. Madri: Edições 70, 2000.

\_\_\_\_\_. **Humanismo do outro homem**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

MORGAN, Janice. The social realism of body language in Rosetta. **The French Review**, v.7, n.3, 2004.

O FILHO. Direção, Roteiro e Produção: Jean-Pierre e Luc Dardenne. Bélgica, França, Les Films du Fleuve, 2002. DVD (99min), som, cor. Título original: **Le Fils**. Legenda.

O GAROTO DA BICICLETA. Direção, Roteiro e Produção: Jean-Pierre e Luc Dardenne. Bélgica, Les Films du Fleuve, 2011. DVD (87min), som, cor. Título original: **Le Gamin au vélo**. Legenda.

O JOVEM AHMED. Direção, Roteiro e Produção: Jean-Pierre e Luc Dardenne. Bélgica, Les Films du Fleuve, 2019. DVD (84min), som, cor. Título original: **Le Jeune Ahmed**. Legenda.

O SILÊNCIO DE LORNA. Direção, Roteiro e Produção: Jean-Pierre e Luc Dardenne. Bélgica, Itália, Alemanha, Les Films du Fleuve, 2008. DVD (105min), som, cor. Título original: **Le Silence de Lorna**. Legenda.

OLIVEIRA JR. Luiz Carlos. **A Mise en scène no cinema**: do clássico ao cinema de fluxo. Campinas: Papyrus, 2013.

ROSETTA. Direção, Roteiro e Produção: Jean-Pierre e Luc Dardenne. Bélgica, França, Les Films du Fleuve, 1999. DVD (90min), som, cor. Título original: **Rosetta**. Legenda.

## Resumo

O universo dardenneano é constituído por personagens que enfrentam dilemas morais, em um cenário marcado pela desumanização das pessoas no mundo atual. Este artigo propõe uma reflexão sobre ética e encenação no cinema de Jean-Pierre e Luc Dardenne, investigando como os filmes reverberam a postura ética dos cineastas em questão. Através de uma análise de fragmentos dos filmes realizados pela dupla desde *A promessa* (1996) até *O jovem Ahmed* (2019), buscamos examinar as obras a partir de sua dimensão estética para, em seguida, abordarmos as premissas éticas colocadas pelos cineastas. O objetivo é demonstrar de que forma a encenação é pautada pela visão de mundo dos irmãos Dardenne.

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

## Abstract

The Dardennean universe is made up of characters facing moral dilemmas, in a scenario marked by the dehumanization of people in the world today. This article aims to reflect on the ethics and staging in the cinema of Jean-Pierre and Luc Dardenne, investigating how the films reverberate the ethical posture of the filmmakers in question. Through an analysis of film fragments made by the duo from *The Promise* (1996) to *Young Ahmed* (2019), we seek to examine the works from their aesthetic dimension and then to address the ethical premises posed by the filmmakers. The aim is to demonstrate how the staging is guided by the Dardenne brothers' worldview.

**Keywords:** Ethic. Staging. Aesthetics. Cinema. Dardenne.

## Resumen

El universo dardenneano está formado por personajes que enfrentan dilemas morales, en un escenario marcado por la deshumanización de las personas en el mundo actual. Este artículo propone una reflexión sobre la ética y la puesta en escena en el cine de Jean-Pierre y Luc Dardenne, e investiga cómo las películas reverberan la postura ética de los cineastas en cuestión. Mediante un análisis de fragmentos de las películas realizadas por el dúo desde *La Promesse* (1996) hasta *Le Jeune Ahmed* (2019), buscamos examinar las obras desde su dimensión estética y luego abordar las premisas éticas planteadas por los cineastas. El objetivo es demostrar cómo la puesta en escena está guiada por la cosmovisión de los hermanos Dardenne.

**Palabras clave:** Etica. Puesta en escena. Estetica. Cine. Dardenne.