



CENTRO UNIVERSITÁRIO DE BRASÍLIA – UniCEUB
FACULDADE DE TECNOLOGIA E CIÊNCIAS SOCIAIS APLICADAS
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL

Mariana Duarte Teixeira

**O EXPERIMENTALISMO COMO VIA DE EVOLUÇÃO DA LINGUAGEM
CINEMATOGRÁFICA**

Brasília
2011

Mariana Duarte Teixeira

**O EXPERIMENTALISMO COMO VIA DE EVOLUÇÃO DA LINGUAGEM
CINEMATOGRAFICA**

Trabalho apresentado à Faculdade de Tecnologia e Ciências Sociais Aplicadas, como requisito parcial para a obtenção ao grau de Bacharel em Comunicação Social com habilitação em Publicidade e Propaganda no Centro Universitário de Brasília – UniCEUB.

Orientadora: Dra. Sandra de Souza Machado

Brasília
2011

Maria Duarte Teixeira

**O EXPERIMENTALISMO COMO VIA DE EVOLUÇÃO DA LINGUAGEM
CINEMATOGRAFICA**

Trabalho de conclusão de curso apresentado à Faculdade de Tecnologia e Ciências Sociais Aplicadas do Centro Universitário de Brasília como requisito parcial para obtenção do grau de bacharel Comunicação Social habilitação em Publicidade e Marketing.

Orientadora: Profa. Dra. Sandra de Souza Machado

Brasília, Junho de 2011.

Banca Examinadora

Profa. Dra. Sandra de Souza Machado
Orientadora

Prof. André Luís César Ramos
Examinador

Prof. Severino Francisco da Silva Filho
Examinador

Dedico à minha família e aos meus companheiros de estrada pelo apoio na realização deste trabalho, em especial, a minha mãe. Sem ela esse trabalho não se concretizaria.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à vida e à arte que sempre me foram generosas. Aos professores do curso que muito me ensinaram. À empresa onde trabalho pela compreensão, em especial, à Juliana. Aos meus amigos pelas palavras de auxílio, em especial, à Ana Paula.

"Continuo fechado com minhas posições de um cinema terceiro-mundista. Um cinema independente do ponto-de-vista econômico e artístico, que não deixe a criatividade estética desaparecer em nome de uma objetividade comercial e de um imediatismo político." (Glauber Rocha)

Ou

"O cinema não tem fronteiras nem limites. É um fluxo constante de sonho." (Orson Welles)

RESUMO

O presente trabalho de conclusão de curso – monografia – se propôs a estudar as sucessivas evoluções da linguagem cinematográfica ao longo de, aproximadamente, cento e quinze anos de cinema. Dividido em duas partes, o estudo apresenta primeiramente um levantamento histórico acerca do que apoiaram diversos movimentos e escolas de vanguarda. A segunda parte apresenta um estudo de caso do filme *O Intruso* (2004) de Claire Denis, a fim de que se pudesse verificar o experimentalismo na linguagem cinematográfica.

Palavras-chave: Evoluções da linguagem Cinematográfica. Vanguarda. Experimentalismo.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: *Nascimento de uma Nação (1915)* de D. W. Griffith

Fonte: www.adorocinema.com.br

Figura 2: *Viagem à Lua (1902)* de George Méliès

Fonte: www.adorocinema.com.br

Figura 3: *O Gabinete do Dr. Caligari (1918)* de Robert Wiene

Fonte: www.adorocinema.com.br

Figura 4: *Um Cão Andaluz (1928)* de Luis Buñuel e Salvador Dalí

Fonte: www.adorocinema.com.br

Figura 5: *Roma, Cidade Aberta (1945)* de Roberto Rossellini

Fonte: www.adorocinema.com.br

Figura 6: *Pierrot Le Fou (1965)* de Jean-Luc Godard

Fonte: www.adorocinema.com.br

Figura 7: *Deus e o Diabo na Terra do Sol (1964)* de Glauber Rocha

Fonte: www.adorocinema.com.br

Figura 8: Sidney e Antoinette fazem amor;

Fonte: *O Intruso*

Figura 9: Louis Trebor encontra um cigarro na floresta;

Fonte: *O Intruso*

Figura 10: a personagem de Katia Gulebava em meio às árvores;

Fonte: *O Intruso*

Figura 11: Louis Trebor deitado em sua cama;

Fonte: *O Intruso*

Figura 12: Louis Trebor observa o manual de um cargueiro;

Fonte: *O Intruso*

Figura 13: pintura de um cargueiro;

Fonte: *O Intruso*

Figura 14: cargueiro ao mar;

Fonte: *O Intruso*

Figura 15: A personagem de Katia Gulebava e Louis Trebor;

Fonte: *O Intruso*

Figura 16: Sidney encontra o manual do cargueiro queimado;

Fonte: *O Intruso*

SUMÁRIO

1. Introdução	11
2. O Percurso da Linguagem do Cinema.....	13
2.1 O Cinema Clássico: o início	13
2.2 Revisão Crítica da Linguagem Após 115 Anos de Cinema.....	18
2.3 A Linguagem Cinematográfica	33
2.4 A Análise Fílmica	38
3. Estudo de Casa: O Intruso	40
4. Considerações Finais.....	53
Bibliografia	55

1. Introdução

Pode-se afirmar que a arte do século XX, o cinema, incorporou tudo que estava ao seu redor e criou sua própria linguagem. Poucos meios representam, de maneira tão clara e eficiente, as ações humanas. O cinema possui em sua constituição as grandes ferramentas das outras artes (literatura, teatro, música, pintura, fotografia), fundindo-as em sua composição, unindo-as em sua sincronia, orquestrando-as na maestria dos grandes autores.

Muito além da habilidade de assimilar valores das outras artes, o cinema é capaz de absorver-se a si mesmo – o que faz muito bem, diga-se de passagem. Renovando-se e recompondo-se em uma linguagem incrivelmente inovadora em seu procedimento expressivo, pode ser considerada uma nova forma de ler e escrever o mundo.

Em toda a história do cinema estão presentes movimentos que propõe releituras de linguagens a fim de restabelecê-las, reconstruí-las ou mesmo superar barreiras. Do Expressionismo Alemão à *Nouvelle Vague*, do cinema clássico norte-americano aos *blockbusters*: o cinema acontece enquanto arte antropofágica – no sentido de devorar a si mesmo para renascer em forma e conteúdo diversos.

Cada um a sua maneira, nomes como Sergei M. Eisenstein e David L. W. Griffith foram responsáveis, durante as primeiras duas décadas do século XX, pela estruturação inicial dessa linguagem que só existia para o registro. Posteriormente teóricos como André Bazin questionaram quais funções teria o discurso cinematográfico. Sucessivamente, movimentos revolucionaram a maneira do pensar cinema, coerentes em sua forma com as culturas e momentos históricos dos quais eram tributários. Hoje, já não há mais lugar para a totalidade, o pós-moderno vem para combinar os múltiplos estilos originando sempre em novas situações artísticas.

A fim de entender a multiplicidade de escolas e movimentos e de destrinchar princípios e características que conferem inovação às diversas escolas e movimentos, essa pesquisa analisa um dos momentos

cinematográficos atuais para entender seu percurso histórico e responder a questão que orienta a análise: o que caracteriza um filme como experimental e/ ou de vanguarda?

Por objetivo geral, propõe-se analisar a contribuição do experimentalismo na constituição e construção de novos parâmetros de linguagem audiovisual. Por objetivos específicos: reconhecer as principais características de movimentos cinematográficos; identificar as inovações propostas nas sucessivas renovações das linguagens do cinema; e o estudo de caso para identificar o que seria o cinema experimental.

As questões que contribuíram para a consecução dessa investigação foram: como ocorreram as principais transformações na linguagem cinematográfica? Quais elementos as caracterizam? E a hipótese construída como resposta a esses questionamentos: a evolução da linguagem é fruto do experimental, de ideias em estudos e experimentações empíricas.

No primeiro capítulo, busca-se apreender a linguagem do cinema, desde o seu surgimento como arte e o surgimento do cinema em sua constituição clássica de apreensão da realidade. A partir daí, faz-se uma revisão crítica da linguagem ao longo de mais de um século de cinema. Com a análise das dimensões da linguagem cinematográfica em seus principais elementos, apresenta-se a metodologia do estudo realizado – a análise fílmica, finalizando com um estudo de caso do filme *O Intruso* (2004) de Clair Denis. No terceiro capítulo, à guisa de considerações finais, exprimi-se as principais aprendizagens construídas no processo de elaboração desse trabalho de conclusão de curso.

2. O Percurso da Linguagem do Cinema

2.1 O Cinema Clássico: o início

No princípio, não havia linguagem. O cinema surge como uma nova forma de registro do espetáculo ou acontecimento. Não havia a percepção ou composição desse novo meio como linguagem específica. O que ocorria era a constituição de um novo meio. Porém, para Eisenstein, um dos principais pensadores desta arte, o cinema funcionava ora como um organismo, ora como mecanismo¹. Em ambos os episódios dessa dialética, “ver um filme é como ser sacudido por uma cadeia contínua de choques vindos de cada um dos vários elementos do espetáculo cinematográfico, não apenas do enredo”.²

Nesse princípio, a intenção de registrar a realidade é substituída por interpretações da realidade, afinal

O que se poderia ganhar continuando a olhar para um evento cujo significado já fora absorvido? (...) a matéria-prima do cinema residia nos elementos de um plano capazes de provocar uma reação distinta (e potencialmente mensurável) no espectador.³

Em sua teoria, descrita nas páginas de *A Forma do Filme*, Eisenstein, aborda dois princípios fundamentais do cinema como arte provocadora de efeitos psicológicos: a transferência e a sinestesia. No primeiro, todos os elementos são combinados com a intenção de se produzir um único efeito imperante, ou seja, tais elementos contrapõem-se, criando um novo efeito resultante. Também é possível a entrada de um novo elemento inesperado, o

¹ ANDREW, J. Dudley. *As Principais Teorias do Cinema*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989, p. 48

² ANDREW, J. Dudley. *As Principais Teorias do Cinema*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989 p. 50

³ ANDREW, J. Dudley. *As Principais Teorias do Cinema*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989 p. 50

qual causa outro efeito necessário. O que acontece é uma transferência de efeitos entre os elementos formativos.⁴

A combinação dos elementos acarreta uma experiência multissensorial: a sinestesia. Em seu livro sobre as principais teorias do cinema, Dudley Andrew exemplifica essa técnica com a cena do filme de Jean Vigo, *L'Atlante* (1943). Nele Dita Parlo sai do porão do navio e, enquanto abre um sorriso, o sol brilha mais forte em seu rosto e a câmera muda do plano geral para o primeiro plano. Nota-se a combinação de, ao menos, três elementos fílmicos nesta cena, com a intenção de provocar a experiência multissensorial no espectador.

Eisenstein confessa não enxergar nos elementos de sua composição o ápice do espetáculo cinematográfico. Para ele é necessário combinar os planos, os quais são essencialmente “descritivos, isolados em significado, neutros em conteúdo – em contextos e séries intelectuais”⁵. Nesse momento, o respeitado e central conceito de montagem elaborado por Eisenstein é concebido.

Eisenstein apoiou seus estudos relacionados à montagem no conhecimento da composição da poesia haikai japonesa e sua inerente “montagem” observada por ele. Encontram-se na constituição do alfabeto japonês as bases de sua teoria.⁶

A questão é que a cópula (...) de dois hieróglifos da série mais simples deve ser considerado não como sua soma, mas como seu produto, isto é, como um valor de outra dimensão, de outro grau; cada um separadamente corresponde a um objeto, a um fato, mas a sua combinação corresponde a um conceito. De hieróglifos separados foi fundido – o ideograma. Pela combinação de duas

⁴ ANDREW, J. Dudley. *As Principais Teorias do Cinema*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989, p. 50

⁵ EISENSTEIN, Sergei. *A Forma do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002, p. 36

⁶ ANDREW, J. Dudley. *As Principais Teorias do Cinema*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989, p. 53

'descrições' é obtida a representação de algo graficamente indescritível.⁷

Assim exemplifica essa perspectiva com o ideograma *chorar*, o qual possui em sua composição a imagem de um olho somada à imagem da água. Dois elementos distintos que, agregados, simbolizam um terceiro estado, pleno de sentido e com capacidade de ser um todo.

O conceito de montagem também está essencialmente vinculado ao trabalho David Wark Griffith. Este, por sua vez, em toda sua trajetória, realizou mais de quatrocentos filmes que influenciam a produção do cinema industrial desde então. E, em virtude desta vasta produção, Griffith também é amplamente estudado por sua elaboração de linguagem específica com a montagem da divisão em planos.

Assim como Eisenstein, Griffith rompeu com parâmetros vigentes desde o surgimento do cinema. Incorporou ao seu método de produção os *close-ups*, plano e contra-plano, os movimentos de câmera, a montagem paralela e os planos detalhes. Na verdade, o que acontece em Griffith é a sistematização dos elementos já presentes de uma maneira muito dispersa na linguagem cinematográfica.

Em uma forma de reconhecimento à importância de Griffith, Eisenstein dedica a ele um capítulo de livro *A Forma do Filme*. Eisenstein afirma-o como representante de uns “Estados Unidos tradicionais patriarcais, provincianos”⁸ a fim de justificar alguns destes traços presentes em seus filmes. Deve-se entender que sua obra nasce nesse contexto e a esse contexto pertence, bem como o próprio autor e seu espectador está inserido nessa realidade.

Por exemplo, em o *Nascimento de uma Nação (1915)*, obra-prima de Griffith percebe-se traços de glorificação à escravatura e à segregação social. A estréia do filme foi acompanhada por duros protestos raciais e também é associada ao segundo renascimento da Ku Klux Klan – movimento que

⁷ EISENSTEIN, Sergei. *A Forma do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002, p. 36

⁸ Ibid, p. 178

cultivara o racismo de forma deliberada e que reaparece no mesmo ano do lançamento do filme.

O *Nascimento de uma Nação* (1915) é o ápice da obra griffithiana. Aqui o realizador encerrou a dependência construtiva do plano à ação. Ao fazer isso, Griffith propagou o potencial emotivo do corpo fílmico através da montagem paralela ao desenvolver duas (ou mais) ações simultaneamente. Seus elementos são consubstanciais e intercalados de forma a se diferenciarem conferindo ritmo à narrativa fílmica.



Figura 1: *Nascimento de uma Nação* (1915) de D. W. Griffith

Fonte: www.adorocinema.com.br

David Bordwell, em uma tentativa de esmiuçar as principais regras do que concerne à forma da narrativa clássica cinematográfica, afirma que esta apresenta um modelo claro: seus indivíduos são bem definidos, possuem problemas evidentes e objetivos claros. A fim de completar a estrutura circular e linear, há o conflito entre estes personagens e, conseqüentemente, a resolução do problema com uma vitória ou derrota decisiva. Há, igualmente, o alcance ou não dos objetivos pretendidos. O personagem principal é claramente o agente motivador de toda trama e com ele os espectadores deverão se identificar.

O filme clássico respeita o padrão canônico de estabelecimento de um estado inicial de coisas que é violado e deve ser reestabelecido. Na verdade, os manuais de roteiro hollywoodianos há muito insistem em uma fórmula

que é resgatada pela análise estrutural mais recente: a trama é composta por um estágio de equilíbrio, sua perturbação, a luta e a eliminação do elemento perturbador.⁹

Há, portanto, que se apresentar ao espectador um desenvolver lógico, o qual necessariamente será solucionado no filme. A interação entre personagem, cenário e trama é intrínseca, visto que, no olhar clássico, a casualidade é o princípio unificador primário. Sendo assim, a trama filia-se substancialmente ao movimento causa e efeito.

Geralmente, a organização da narrativa fílmica é dupla cujo protagonista apresenta duas linhas de enredo: uma concentra-se na resolução do problema apresentado e a outra envolve o romance amoroso⁷. Normalmente, ambas possuem seu ápice no mesmo momento narrativo, são distintas e interdependentes.

Ainda segundo Bordwell, os elementos fílmicos da narrativa cinematográfica possuem uma relação de redundância. Geralmente, “as informações são reiteradas pelas falas ou pelos comportamentos dos personagens”.¹⁰

No que diz respeito à organização dos dispositivos técnicos, Bordwell afirma que a forma clássica deve induzir o espectador a criar e perceber o tempo e o espaço fílmicos da ação de maneira bem definida e clara. Para que isso ocorra cada plano deve vincular-se a seu antecessor de maneira lógica e inequívoca, apresentando posições repetidas de câmeras. A iluminação deve estar à disposição do protagonista, destacando a figura do fundo, bem como a cor deve destacar os planos essenciais. Igualmente em mesma função, a movimentação das câmeras deverá construir os elementos em cena por meio de movimentos que os revelem por completo. Os

⁹ BORDWELL, David. *O Cinema Clássico Hollywoodiano: normas e princípios narrativos*. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria contemporânea do cinema. Documentário e narrativa ficcional*. São Paulo: Senac, 2004, p. 289

¹⁰ Ibid, p. 290

enquadramentos geralmente variam entre plano americano – os quais apresentam o personagem a partir dos joelhos – e primeiro plano – o qual enquadra o rosto e parte dos ombros do personagem.

2.2 Revisão Crítica da Linguagem Após 115 Anos de Cinema

Uma das primeiras experimentações sistemáticas da linguagem fílmica foi identificada por teóricos em George Méliés (1861-1938). Presente na primeira exibição da imagem em movimento, realizada pelos irmãos Lumière no *Grand Café*, em Paris seu cinema nasce da fusão da magia - até então seu *métier* - e a imagem em movimento.¹¹

Essa linguagem se caracteriza por truques e efeitos simples, porém ainda não utilizados. Substituições de pessoas, *stop-motions*, dupla exposição, ilusões que impactam o recente e ingênuo público da cinematografia.

Segundo Noriega (2002), Méliés aplicou ao cinema os recursos ilusórios que já utilizava como mágico em espetáculos, shows e apresentações teatrais. Além das ilusões provocadas por recortes fílmicos, a coloração artesanal da película acentuava o fantástico sempre presente em sua obra. Muitas das técnicas utilizadas por Méliés foram descobertas acidentalmente, fruto de falhas materiais e mecânicas, como ele explica (em tradução livre):

Certo dia eu estava fotografando de uma maneira prosaica na praça do Opera, quando o bloqueio do aparelho cinematógrafo que eu utilizava no princípio produziu um efeito inesperado; necessitei um minuto para desgrudar a película e voltar a colocar o aparelho em funcionamento. Durante esse minuto, está claro que os transeuntes, os veículos haviam mudado de lugar. Ao projetar o filme, logo

¹¹ NORIEGA, José Luis Sánchez. *Historia del Cine*. Alianza Editorial, Madrid 2002

observei que o ônibus se transformava em um carro fúnebre e os homens em mulheres.¹²

Foi em um estúdio construído em Mellieur que Meliés realizou a primeira grande película, de quinze minutos, e também onde criou e experimentou numerosos de seus truques espetaculares. Sua obra carregava consigo a marca do experimental e mágico¹³.



Figura 2: *Viagem à Lua* (1902) de George Meliés

Fonte: www.adorocinema.com.br

Em pouco menos de duas décadas após o lançamento de *Viagem à Lua*, a cinematografia foi presenteada com um grande trabalho, o qual deixou um incrível legado: *O Gabinete do Dr. Caligari* (1918) de Robert Wiene. Considerado o marco do movimento expressionista alemão, no cinema, o filme reúne as principais características expressivas desse paradigma filosófico-cultural.

O expressionismo alemão surge no contexto da primeira guerra mundial. A Alemanha dos anos seguintes vivera algo que se assemelhou a uma guerra civil e sua população teve de conviver com a humilhação pós-tratado

¹² MELIÉS apud NORIEGA, José Luis Sánchez. *Historia del Cine*. Alianza Editorial, Madrid 2002 p. 230-231

¹³ NORIEGA, José Luis Sánchez. *Historia del Cine*. Alianza Editorial, Madrid 2002

de Versalhes. Diante dessas mudanças sócio-políticas, grupos artísticos buscavam um meio de esquivar-se de toda a depressão presente no país e encontraram no fantástico o grande marco de sua expressividade.

No entanto, o espetáculo do cinema alemão do início do século XX não representou sua fantasia através do lúdico ou da magia, nem por meio de experiências com o cinematógrafo, como fez Méliès. O expressionismo do cinema alemão se articulou justamente em sua cenografia, a qual aparece deformada, transfigurada e acentuada por uma iluminação radical e um tanto sinistra. É possível observar que, enquanto Eisenstein e Griffith se ocupavam do que concerne à organização dos códigos narrativos, o expressionismo alemão faz na cenografia o melhor meio de fugir ao desequilíbrio daquela sociedade.

É necessário compreender que, ao clamar pela fuga da tirania, o cinema alemão não deixa de expressar sua dor frente aos acontecimentos históricos vivenciados. Luiz Carlos Marten, em seu livro, *Cinema – Entre a realidade e o artifício*, explica que a “Alemanha derrotada se identificou nas deformações plásticas”¹⁴ daquele movimento. “É a identificação entre homem, sociedade e cinema”¹⁵.

Essa dependência construtiva do filme ao cotidiano sócio-político experimentado (assim como acontece em toda a história do cinema), aqui, é tão forte que Siegfried Kracauer usou o cinema expressionista alemão para entender a alma de sua população durante o período entre guerras. Kracauer explica que durante os anos após a Primeira Guerra Mundial havia uma tendência da população alemã em retirar-se para “dentro de uma concha” em um “mergulho no intangível domínio da alma”¹⁶. É, inclusive, possível

¹⁴ MERTEN, Luiz Carlos. *Cinema: entre a realidade e o artifício: diretores, escolas, tendências*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2003, p. 40

¹⁵ Ibid, p. 39

¹⁶ KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988, p. 88

observar a fuga no processo de produção, uma vez que esta se dava, em grande maioria, exclusivamente em estúdios.

Eles preferiam comandar um universo artificial a depender dos acasos do mundo exterior. Sua fuga para dentro do estúdio era parte da retirada geral para dentro de uma concha. A partir do momento que os alemães haviam escolhido procurar abrigo dentro da alma, do mesmo modo não poderiam permitir que a tela explorasse a verdadeira realidade que haviam abandonado.¹⁷

Kracauer (1947) reúne, em suas páginas *De Caligari a Hitler*, os principais legados deixado pelo expressionismo alemão à cinematografia mundial, identificados essencialmente em *Dr. Caligari (1918)*. Afirma que a câmera nunca havia alcançado tanta mobilidade, até então. Sua iluminação com fortes claros-escuros é utilizada até hoje como referência e pode ser observada em grandes obras da atualidade. Para o crítico de arte Jean Cassou, o que os alemães fizeram foi uma brilhante iluminação feita em laboratório. Foi provavelmente neste filme em que o maior número de pessoas pode presenciar, pela primeira vez, na grande tela uma simpatia pelos doentes mentais. A partir daí, o cinema não estava mais à disposição do entretenimento do espectador, como desenhou Griffith e, posteriormente, Hollywood. O expressionismo alemão materializou um meio de expressão verdadeiro e coerente em seu conteúdo.

¹⁷ KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988 p. 91



Figura 3: O *Gabinete do Dr. Caligari* (1918) de Robert Wiene

Fonte: www.adorocinema.com.br

É possível identificar essa mesma prática no cinema norte-americano experimental feito por mulheres. E. Ann Kaplan, em seu livro *A Mulher e o Cinema – Os dois lados da câmera* (1995), afirma que para muitas mulheres homossexuais o cinema experimental operou uma liberação das representações artificiais e repressivas cinema norte-americano. Muitas cineastas lésbicas procuravam expressar sua sexualidade de maneira quase ininteligível - experimental ou surrealista - em seus filmes, para que pudessem escapar da tirania patriarcal sempre presente no contexto sócio-político e cultural. Semelhante à situação vivida pelos cineastas na Alemanha pós-guerra.

Porém, foi na França em que o movimento surrealista encontrou seu maior espaço de expressão na década de 1920 e 1930. Definido por si e em si mesmo como estética do sonho, o surrealismo detinha e propagava uma visão de mundo nada familiar. Por meio do inconsciente articulou suas várias possibilidades de linguagem, as quais estavam sempre carregadas de ceticismo, espontaneidade e experimentalismo.

No entanto, não se pode enganar-se com sua linguagem aparentemente sem significado, o movimento surrealista também leva a

marca da denúncia do período entre as Guerras Mundiais. Embasava-se em teorias marxistas e freudianas, entre outras e, como as principais vanguardas deste período, não mais se satisfazia com o modelo superficial desenvolvido durante o período clássico do cinema.

André Breton, em 1924, sintetizou os princípios do movimento surrealista em seu *Manifesto do Surrealismo*, no qual agradece a Freud, e seu estudo sobre o inconsciente, a descoberta e a libertação da imaginação - inconsciente. Ele afirma que após a consagração das teorias freudianas,

talvez esteja a imaginação a ponto de retomar seus direitos. Se as profundezas de nosso espírito escondem estranhas forças capazes de aumentar as da superfície, ou contra elas lutar vitoriosamente, há todo interesse em captá-las, captá-las primeiros, para submetê-las depois, se for o caso, ao controle de nossa razão.¹⁸

No mesmo documento, Breton define e explica o porquê da palavra *Surrealismo* de duas maneiras:

1. Surrealismo, s.m. Automatismo psíquico puro pelo qual se propõe exprimir, seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de todo controle exercido pela razão, fora de toda preocupação estética ou moral.¹⁹

2. Surrealismo, *Filos.* O Surrealismo repousa sobre a crença na realidade superior de certas formas de associações desprezadas antes dele, na onipotência do sonho, no desempenho desinteressado do pensamento. Tende a demolir definitivamente todos os outros mecanismos psíquicos, e a se substituir a eles na resolução dos principais problemas da vida.²⁰

Aqui, já se percebe a despreocupação no tocante à estética e à organização dos procedimentos expressivos. Embora, em outro momento

¹⁸ BRETON, André. *Manifesto Surrealista*, 1924, p. 4. Disponível em: ww.culturabrasil.pro.br/zip/breton.pdf. Acessado em 27 de Abr. De 2011.

¹⁹ Ibid.

²⁰ Ibidem.

deste manifesto, Breton afirma que há, mesmo que imperceptível, uma organização dos códigos narrativos no sonho que deve ser utilizada como referencial durante a montagem cinematográfica.

Como no expressionismo alemão, o surrealismo também possui uma tendência a exprimir a normalidade através da loucura. Nota-se isso em *Um Cão Andaluz* (1928), em que há clara presença de distúrbios mentais, podendo observá-los, por exemplo, em um dado momento no qual um de seus personagens se excita ao presenciar um suicídio - excitação seguida de abuso sexual. *Um Cão Andaluz*, principal obra do movimento surrealista no cinema, realizada por Luis Buñuel, em parceria com Salvador Dali, denuncia, de forma violenta, os valores da época, confrontando o espectador com alguns aspectos, até então, observados, em sua grande maioria, somente nos sonhos. O filme possui um claro viés anticlerical ao apresentar em sua constituição o assassinato, a perseguição, o suicídio o culto ao sexo.



Figura 4: *Um Cão Andaluz* (1928) de Luis Buñuel e Salvador Dali

Fonte: www.adorocinema.com.br

O filme já utilizava as técnicas de montagem paralela desenvolvidas por Griffith, bem como a utilização de diferentes tipos de planos e uso da câmera subjetiva. O filme também conta com o método de substituição de objetos em um plano desenvolvido por Meliès.

Nota-se que, durante os anos após a Primeira Grande Guerra, grupos artísticos, em diferentes partes do mundo e âmbitos sócio-culturais,

movimentam-se para que o cinema – e a arte em geral – pudesse expressar o que, de fato, sentiam e viviam. Uma nova onda, igualmente revolucionária surgiu após a Segunda Guerra Mundial. O principal orientador desta nova movimentação nos cinemas foi o crítico e teórico francês André Bazin, segundo Dudley. Bazin deu bases teóricas à cinematografia, para que houvesse o surgimento de uma corrente crítica do cinema após o massacre da Segunda Guerra Mundial.²¹

Em oposição à tradição formativa do cinema de Eisenstein e Griffith, Bazin sugeriu que o cinema dependia da realidade e atingia “sua plenitude sendo arte do real”. Sobretudo a realidade espacial e visual. Portanto, “não é certamente o realismo do assunto ou o realismo da expressão, mas o realismo do espaço, sem o qual os filmes não se transformam em cinema”²²

Um filme deve existir enquanto espaço de representação do humano e não basear-se em uma noção física da realidade. Logo é necessário que não funcione como mero registro mecânico da realidade para que o espectador não o veja como vê a realidade e sim como cinema, linguagem.²³

No caso do registro iconográfico das telas de pinturas, a origem da reprodução dos objetos passa necessariamente pelo talento e mente do artista. Em oposição, a fotografia exige um processo físico e depende unicamente do real, condicionado somente às leis físicas, em sua representação.

Para Bazin, a fotografia deveria ser encarada como um modelo de luz, algo que retira do objeto uma impressão. Sendo assim, esta jamais poderá ser de fato o objeto e é, portanto, seu desenho, sua impressão digital.

²¹ ANDREW, J. Dudley. *As principais teorias do cinema*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989, p. 113

²² BAZIN, André, *O Cinema* São Paulo: Brasiliense, 1991, p.112.

²³ ANDREW, J. Dudley. *As Principais Teorias do Cinema*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989, p. 115.

Com o cinema, então, somos confrontados com dois tipos de sensações realistas. Primeiro, o cinema registra o espaço dos objetos e entre os objetos. Segundo, o faz automaticamente, isto é, de modo não humano. Para Bazin, toda fotografia começa a nos afetar como um ímpeto psicológico primitivo derivado do fato de ela ser ligada à imagem que representa através de uma transferência fotoquímica das propriedades visuais. Se percebemos que a foto foi modificada depois do fato ou que os objetos representados foram adulterados antes do fato, uma parte do ímpeto psicológico será perdido.²⁴

No entanto, mesmo que não haja modificações antecedentes ou posteriores, a fotografia nunca será exatamente igual à realidade da qual se origina. Bazin acreditava que estas diferenças não eram suficientemente fortes para serem levadas em consideração pela psique do espectador. Mas foi pensando nas mesmas dessemelhanças que configurou alguns exemplos destas contradições em de seus ensaios, os quais se encontram reunidos em *What is Cinema?*

Paralelo à ascensão crítica da Bazin sobre o cinema realista, surge na Itália o movimento neo-realista de cinema, em 1945. Este veio para romper com a linguagem estética vigente durante os anos após a guerra. O cinema italiano até então era pautado em comédias sem conteúdo e que não comunicavam a realidade que vivia aquele país: um país que via a reconstrução de suas ruínas após o massacre da Segunda Guerra Mundial.²⁵ A produção cinematográfica na Itália durante os anos de 1930 via-se algemada ao regime fascista. Certa vez, Mussolini, ao perceber a importância do cinema como meio de propagação de idéias políticas, disse que “a cinematografia será a arma mais forte”. Mais tarde essa mesma frase se tornaria um *slogan*.²⁶

²⁴ ANDREW, J. Dudley. *As Principais Teorias do Cinema*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989, p. 16

²⁵ NORIEGA, José Luis Sánchez. *Historia del Cine*. Alianza Editorial, Madrid 2002

²⁶ FABRIS, Mariarosaria. *O Neo-Realismo Cinematográfico Italiano*. São Paulo: Edusp, 1996 p. 95

Por volta de 1943, o cinema Italiano vê-se um pouco mais liberto com a desestruturação do fascismo. O neo-realismo, então, assume uma posição muito mais crítica frente aos problemas sociais da época, nega o processo produtivo tradicional imposto pelo cinema norte-americano, inova principalmente na temática e no posicionamento do cinema Italiano.²⁷ Leo Longanesi, em um artigo que muitos consideram como um prenúncio das idéias neo-realistas repreende o fato de o cinema italiano do período se constituir de cópias de baixa qualidade do cinema feito nos EUA, França e até Rússia.²⁸

Enquanto o expressionismo alemão encontra sua catarse nos estúdios, onde dominava grande parte das variáveis da produção de um filme, os neo-realistas italianos viam nas tomadas ao ar livre o melhor meio de “expressar sua realidade”. Longanesi explica que era justamente a verdade que faltava nos filmes italianos, portanto, levar as câmeras às ruas, nas casas e campos era o que os realizadores deveriam fazer.

A interação entre personagem e paisagem, uma paisagem italiana, não só focalizada em seus elementos pitorescos, mas integrada como algo vivo e determinante à ação, havia estado praticamente ausente das telas.²⁹

A experiência neo-realista, então, passa por produções com baixos recursos, artistas não-profissionais, tomadas fora dos estúdios, filmes que retratam o dia-a-dia do proletariado italiano e camponeses.³⁰

²⁷ NORIEGA, José Luis Sánchez. *Historia del Cine*. Alianza Editorial, Madrid 2002

²⁸ FABRIS, Mariarosaria. *O Neo-realismo Cinematográfico Italiano*. São Paulo: Edusp, 1996 p. 58

²⁹ *Ibid*, p. 66

³⁰ NORIEGA, José Luis Sánchez. *Historia del Cine*. Alianza Editorial, Madrid 2002



Figura 5: *Roma, Cidade Aberta* (1945) de Roberto Rossellini

Fonte: www.adorocinema.com.br

Apesar da sua curta duração, o neo-realismo italiano influenciou o cinema mundial como um todo no que se refere ao pioneirismo vanguardista da época. A trilogia de Roberto Rossellini, *Roma Cidade Aberta* (*Roma, città aperta* – 1945), é considerada a obra inaugural deste movimento. Rossellini constitui o quadro dos grandes nomes desse movimento, juntamente a Vittorio de Sica com *Ladrões de Bicicletas* (1948). Também destaca-se nesse ciclo *O Capote* (1952), de Alberto Lattuada, "*O Ferroviário*" (1956), de Pietro Germi, e "*A Terra Treme*" (1948), de Visconti.

Em 1951, Bazin, em parceria com Jacques Doniol-Valcroze, lançou o *Cahier de Cinema*, segundo Dudley uma das mais importantes publicações da história do cinema. A partir de seu lançamento, realizadores e produtores de cinema da época viriam até Bazin em busca de bases para a produção de um novo cinema revolucionário. Jovens cineastas como François Truffaut, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, entre outros, produziam trabalhos sob suas orientações. Alguns desses nomes, poucos anos adiante, instituíram a *Nouvelle Vague* francesa.

O grupo sistematizou sua produção em contraponto ao academicismo vigente fazendo um cinema autoral, sem disfarces e, até certo ponto, marginal. Suas obras revolucionárias foram impulsionadas pela realidade da

dificuldade econômica do pós-guerra e os problemas da descolonização na Indochina ou Argélia, entre outros fatos históricos.³¹ O movimento, assim como a nova onda que se propagou pela cinematografia mundial, iniciou-se ao presenciar a revolução do cinema neo-realista italiano.

No entanto, as produções, diferentemente do neo-realismo italiano, não possuíam, em sua composição, caráter social. O individualismo, por sua vez, o qual determinou procedimentos expressivos da *nouvelle vague* não incomodava aos realizadores, pelo contrário, os motivava. Isto ocorre, provavelmente, porque grande parte destes cineastas pertencia à burguesia, para ela produziam, e sobre ela abordavam.³² As produções deste período estavam essencialmente vinculadas ao hedonismo e utilizavam-se do sexo como “manifestação suprema da comunicação humana”.³³ Alguns críticos, com base nessa veiculação de mensagem sem engajamento social, consideravam alienadas as suas instâncias narrativas. Os filmes eram realizações de baixo orçamento, quase sempre custeadas pelos diretores.

O advento da tecnologia facilitou o desenvolvimento da linguagem durante a *nouvelle vague* francesa. Segundo Merten, o uso da câmera na mão, uma das grandes marcas desse movimento, só foi possível após o surgimento da câmera portátil Arriflex e do gravador Nagra. “Graças a isso, a essa mobilidade e praticidade, a câmera podia participar da ação, dialogando, ela própria com os personagens”.³⁴ E, como os italianos, suas tomadas se deram, quase sempre, ao ar livre.

Os principais representantes desse novo modelo francês são Jean-Luc Godard com *Acosssado* (1960), *Pierrot Le Fou* (1965); François Truffaut com *Os Incompreendidos* (1959), *Jules et Jim* (1962) e Alain Resnais com

³¹ NORIEGA, José Luis Sánchez. *Historia del Cine*. Alianza Editorial, Madrid 2002

³² MERTEN, Luiz Carlos. *Cinema: Entre A Realidade e O Artificio: diretores, escolas, tendências*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2003

³³ MERTEN, Luiz Carlos. *Cinema: Entre A Realidade e O Artificio: diretores, escolas, tendências*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2003 p. 165

³⁴ *Ibid*, p. 165

Hiroshima, meu amor (1959); entre muitos outros que incorporaram e colaboraram para a construção de um modelo de produção com referências estéticas que perduraram por mais de 30 anos e durante esses mesmos anos distinguiram seu trabalho do restante do mundo.



Figura 6: *Pierrot Le Fou* (1965) de Jean-Luc Godard

Fonte: www.adorocinema.com.br

Merten analisa que a combinação entre *nouvelle vague* e neo-realismo deu origem ao que mais tarde no Brasil foi chamado de cinema novo, o qual empregou a estética da *nouvelle vague* de forma extrema, atribuindo-lhe engajamento política radical.

O Cinema Novo nasceu em meio a uma porção de jovens frustrados com a produção nacional e a falência das grandes companhias brasileiras de cinema. Em 1952 o Cinema Novo brasileiro começa a se desenhar durante o Congresso Nacional de Cinema Brasileiro, onde novas propostas estéticas são discutidas, almeja-se um cinema com mais realidade, menores custos, que deixasse de lado os modelos de vida norte-americana e desvendasse a rica diversidade cultural brasileira.³⁵ A intenção era criar uma linguagem própria, a qual superasse as pornô-chachadas e a alienação existente no

³⁵ SIMONARD, Pedro. *A Geração do Cinema Novo: para uma antropologia do Cinema*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2006

cinema comercial. Era, de fato, um cinema sem parâmetros dentro do seu próprio ser enquanto movimento cinematográfico, era tão diverso quanto a miscigenação existente por todo o país. Trata-se de um cinema pautado na pluralidade regional, com tratamentos naturalistas e barrocos, locações urbanas e indígenas, formatos melodramáticos e inovações experimentais, contrastes. Rio, 40 Graus de Nelson Pereira dos Santos é considerada a obra inaugural do movimento Cinema Novo. Porém, a obra mais aclamando e mais conhecida nas nacionalidades restantes é Deus e o Diabo na Terra do Sol, de Glauber Rocha.



Figura 7: *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) de Glauber Rocha

Fonte: www.adorocinema.com.br

Ao analisar-se a história do cinema, e o momento atual pelo qual perpassa a sétima arte, é possível apontar que o cinema debate-se por entre as tensões do pós-moderno. Durante todo o decurso da história cinematográfica, há momentos de desestruturação e restauração, em que tudo deve mudar de posição, no qual a arte, enquanto espaço de representação expressiva, deve *movimentar-se*. Afinal, originariamente do latim, a palavra *Kynema*, significa movimento, arte essencialmente vinculada à experiência do movimento em todos os multisignificados interpretativos.³⁶

Porém, ao vivenciar a pós-moderinidade imagética frente à realidade global atual, a idéia da multiplicidade não acontece de forma pontual e, sim, vigora em todo o procedimento expressivo vigente. Desde sempre atrelada a

³⁶ SIMONARD, Pedro. *A Geração do Cinema Novo: para uma antropologia do Cinema*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2006

esse conceito, a sétima arte vive então o ápice da sua alinearidade atemporal.

O caracteriza o vídeo pós-moderno é a sua recusa em assumir uma posição clara diante das suas imagens, seu hábito de margear a linha da não-comunicação de um significado claro. Nos vídeos pós-modernos, ao contrário de em outros típicos específicos, cada elemento de um texto é penetrado por outros: a narrativa é penetrada pelo pastiche; a significação, por imagens que se alinham numa cadeia coerente; o texto é achatado, criando-se com isso um efeito bidimensional e a recusa de uma posição clara para o espectador no âmbito do mundo fílmico.³⁷

Fredric Jameson propõe, em sua teoria sobre a cultura pós-moderna, que cada grupo incorpora uma face inovadora e exclusiva, na qual não se encontram possibilidades de semelhança a qualquer material produzido anteriormente, não importando sua origem. Os grupos artísticos obedecem, na pós-modernidade, à hierarquia de um presente infundável cujas raízes e procedimentos construtivos foram esquecidos ou, até mesmo, sintetizados. A experiência do pós-moderno cultua a desconstrução de uma identidade totalitária. A produção cultural atual se perde em seu jogo perpetuado de aleatoriedades e não há, portanto, a produção do majestoso e imponente.³⁸

Esta nova realidade possui em si uma aprovação intrínseca, tudo que é produzido a partir das mutações dos sujeitos culturais é aceito.³⁹ No entanto é necessário concordar que “esse pluralismo, contudo, não é organizado de acordo com qualquer princípio discernível”.⁴⁰ Não há, portanto, algo que exista enquanto caráter motivador ou regulador, não há o que oriente a forma do pensar os muitos âmbitos sociais – “nem na economia, como argumentaram os marxistas, nem no corpo político como pensaram os liberais, nem mesmo, como insistiram os conservadores, na história e na

³⁷ KAPLAN, E. Ann. *A Mulher e o Cinema*. Rio de Janeiro, Rocco, 1995, p. 63

³⁸ JAMESON, Frederic. *Modernidade Singular: ensaio sobre a ontologia do presente*. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 2005

³⁹ Ibid

⁴⁰ KUMAR, Kristian. *Da Sociedade Pós-Industrial à Pós-Moderna: novas teorias sobre o mundo contemporâneo*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997. p. 113

tradição”.⁴¹ Assim, a estética da vanguarda e do experimentalismo não se articula mais como exceção e, sim, como a regra.

2.3 A Linguagem Cinematográfica

A imagem dentro do espaço cinematográfico é, conceitualmente, a melhor representação da realidade presenciada e vivenciada por seres humanos. Essa afirmação reside no fato de que esta imagem contempla essencialmente os campos visuais, os quais, por sua vez, integram o movimento vital, combinados com o campo sonoro – ao passo que estes ambientalizam o espectador no tocante ao espaço geográfico. A linguagem cinematográfica é “dotada de muitas aparências da realidade”.⁴²

Contudo, a imagem cinematográfica, possui sua carga de estetização e é filiada a uma concepção de mundo. Todos os seus elementos constituintes, foram na tela organizados e orquestrados por meio da visão do realizador. Portanto, é inevitável concluir que a mensagem assimilada pelo espectador de certa obra cinematográfica é uma combinação entre “realidade artística”⁴³ do realizador, e “atividade mental”⁴⁴ do espectador. Há ainda que se considerar que a imagem possui significado estreito e preciso, visto que não se pode expressar, por vias de imagem, a amplitude das vidas. É sempre apresentado ao espectador uma vida específica ou objeto específico e não o que eles representam em um sentido geral.

Estes elementos constituintes da narrativa cinematográfica serão aqui brevemente apresentados a fim de que se possa mais à frente analisar

⁴¹ KUMAR, Kristian. *Da Sociedade Pós-Industrial à Pós-Moderna: novas teorias sobre o mundo contemporâneo*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997, p. 113

⁴² MARTIN, Marcel. *A Linguagem Cinematográfica*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1963, p. 20

⁴³ *Ibid*, p. 23

⁴⁴ *Ibidem*, p. 77

conceitualmente o filme *O Intruso* (2004) de Claire Denis, ao qual se tributa o caráter experimental e de vanguarda.

A câmera talvez seja a peça fundamental dentro de uma produção cinematográfica. Isso se justifica no fato de a imagem ser captada por ela, mas não quer dizer que esta determina todos os procedimentos expressivos da linguagem. Nota-se que, anterior à sua maleabilidade, possui caráter de “palco-tela”. Sadoul explica que

a câmera tornou-se móvel como o olho humano, como o olho de o espectador ou como o olho do herói do filme. O aparelho é doravante uma criatura em movimento, ativa, um personagem do drama. O diretor impõe seus diversos pontos de vista ao espectador. Abandona-se o palco-tela de Méliès. Levanta-se o ‘chefe da orquestra’ sobre um tapeta voador”⁴⁵

É, portanto, possível concluir que a câmera dentro do espaço fílmico, possui caráter que pode ser definido como sublinguagem. Dentro da narrativa do cinema pode incorporar diversos papéis, como por exemplo: incluir o espectador enquanto personagem; emprestar o olhar do personagem ao espectador (câmera subjetiva); pode, aparentemente, registrar a ação fílmica pura e simplesmente; delimitar o espaço visual do espectador sob a ação e assim por diante. É inevitável observar que a câmera possuiu um grande papel no tocante à evolução da linguagem, visto que “a história da técnica cinematográfica pode ser considerada em conjunto com a história da liberação da câmera”.⁴⁶

O espaço fílmico entre dois *recs* da câmera é chamado de plano ou *shot*, ou seja, está situado entre o momento no qual se inicia a gravação e o corte seguinte da mesma. Para tanto, a câmera poderá estar em movimento ou parada, com foco ou sem e com movimentos de *zoom*. Segundo Chris Rodrigues o plano é “usado pelo diretor para descrever como o filme será

⁴⁵ SADOUL, apud MARTIN, Marcel. *A Linguagem Cinematográfica*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1963, p. 30

⁴⁶ MARTIN, Marcel. *A Linguagem Cinematográfica*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1963, p. 29

dirigido, é a menor unidade narrativa de um roteiro técnico”.⁴⁷ A dimensão do plano, por sua vez, é determinada pela distância entre a câmera e o sujeito da ação e sua duração é, necessariamente, representação fiel do tempo material do espectador.

Existem muitos tipos de planos, entre eles podem-se destacar alguns como principais: o plano geral que é utilizado para mostrar edificações, prédios, paisagens e é bastante aberto; o plano inteiro enquadra o personagem da cabeça aos pés com um leve espaço entre as extremidades; o plano americano no qual o personagem é mostrado a partir dos joelhos; no plano médio o personagem aparece da cintura para cima; no plano próximo ou primeiro plano, o personagem apresenta o espaço entre o início de sua cabeça e o busto; no close, somente o rosto do personagem é enquadrado; há ainda o plano detalhe, no qual somente um pequeno detalhe é mostrado. A respeito dos efeitos cognitivos causados pela utilização dos planos, Martin afirma que

a maior parte dos tipos de planos não tem outra razão de ser senão a da comodidade de percepção e a da clareza da narrativa. Apenas os primeiros planos e o plano geral têm na maioria das vezes, um significado psicológico preciso e não somente um papel descritivo.⁴⁸

O primeiro plano, ainda segundo Martin, tem papel, por essência, ambientador, ou seja, “reintegra o homem no mundo, faz dele a presa das coisas” e, assim o sendo, expressa a solidão. Já o primeiro plano revela-se na intimidade máxima entre espectador e espetáculo, não há, em sua composição, nenhum obstáculo que interfira ou cause ruído nessa relação. “Um semblante sobre a lente abre-se, estende sua geografia fervente... É o milagre da presença real, a vida manifesta, aberta”⁴⁹

⁴⁷ RODRIGUES, Chris. *O cinema e a produção*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2007, pg26

⁴⁸ MARTIN, Marcel. *A Linguagem Cinematográfica*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1963, p. 42

⁴⁹ *Ibid*, p. 42

Há ainda os ângulos de enquadramento de um plano, que se definem, basicamente, em linear (olhar normal do espectador), *plongée* (de cima para baixo) e *contre-plongée* (de baixo para cima). É interessante reparar que os ângulos que não pertencem ao enquadramento vital do espectador, atribuem algum significado à ação. O *contre-plongée*, por exemplo, articula alguma sensação de superioridade ao sujeito filmado. E se utilizado em conjunto à câmara subjetiva, como afirma Martin, pode transcender ao espectador um sentimento do personagem: um desequilíbrio moral.

O posicionamento da câmara e a forma com ela é trabalhada pode originar efeitos psicológicos no espectador. Chris Rodrigues observou que alguns ângulos de câmara acarretam em efeitos específicos. Entre eles destacam-se: personagem entre duas paredes cria a sensação de confinamento; no momento em que o personagem se afasta da câmara o espectador tem a sensação de solidão - intensificado se o personagem caminhar em direção à chuva ou mar; se o personagem caminha em direção à câmara, há uma sensação ameaçadora; as câmeras altas e baixas fazem o personagem parecer mais importante e inferior respectivamente; no caso do enquadramento do céu, o espectador tem a sensação de liberdade, no entanto, o enquadramento do teto causa a impressão de confinamento.

Rodrigues afirma que a cena é, portanto, um conjunto de planos postos frente à frente. Jean Mitry completa essa informação em seu *Dicionário de Cinema* dizendo que a cena é o conjunto de planos situados em um mesmo local ou cenário e que se desenrolam dentro de um tempo determinado. Ao passo que a sequência, então, poderá ser definida como um apanhado de cenas e deverá possuir início, meio e fim.

O processo de articulação dos planos é denominado por Martin como transições. Definem-se basicamente entre corte seco e fusão, nos quais o primeiro é a união, de forma simplificada, de dois planos. A combinação entre planos utilizando da fusão, normalmente, evoca a passagem de tempo. Martin defende que o corte seco é essencial e elementar ao cinema, tributa a esse aprendizado (montagem) o fato do cinema ter se consagrado como arte.

Martin propõe, ainda, que as transições podem ocorrer a vários níveis. Primeiramente e de forma simplificada, como analogia de conteúdo material em quem um mesmo objeto une dois planos. Posteriormente, há a analogia de conteúdo estrutural que acontece quando existem semelhanças estéticas entre dois planos, um plano aproximar-se-á do outro em sua geometria. Por sua vez, a analogia de conteúdo dinâmico sucede quando há movimentos idênticos de sujeito ou personagem. Ao passo que as transições oriundas de razões antes de tudo psicológica se justificam na ligação mental que faz o espectador e não por razões plásticas da imagem. Por outro lado, a analogia de conteúdo ideológico se dá por vias do pensamento do personagem, acompanhado pelo do espectador.

A iluminação está presente em todo o decurso cinematográfico e constitui, principalmente, a “atmosfera” da narração. A luz pode originar-se do dia e ser “natural” (sempre com auxílio de refletores e rebatedores), nos casos de tomadas ao ar livre. Quando a filmagem ocorre em estúdios, a luz é, portanto, minuciosamente planejada conforme a necessidade do espetáculo. Grande parte do que se consagrou no campo da iluminação está essencialmente vinculado à iluminação alemã desenvolvida por expressionistas da década de 1920. “Toda escola ‘realista’ contemporânea é absorvida pelos problemas de iluminação e os resolve de maneira ‘expressionista’.”⁵⁰

Segundo Kaplan, a narrativa do espetáculo cinematográfico será dividida, basicamente, entre diégese, discurso e elipse. Nos quais, o primeiro representa o “o material denotativo da narrativa do filme (a história: ações, acontecimentos, personagens, objetos de cena), enquanto o discurso refere-se aos meios de expressão”.⁵¹ Ou seja, é a organização dos códigos cinematográficos articulados à mensagem. A elipse, por sua vez, será a supressão do ato dramático. Ocorreria esta supressão, por exemplo, em uma

⁵⁰ MARTIN, Marcel. *A Linguagem Cinematográfica*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1963, p. 50

⁵¹ KAPLAN, E. Ann. *A Mulher e o Cinema*. Rio de Janeiro, Rocco, 19, p. 39

cena na qual há uma arma e um sujeito a aponta para um personagem; uma vez que o sujeito é baleado em um plano e o plano sucessor já apresenta o personagem atingido.

2.4 A Análise Fílmica

A análise de um filme consiste em sua decomposição e, posteriormente, reconstrução. “Analisar um filme não é mais vê-lo, é revê-lo, mais ainda, *examinar tecnicamente*.⁵² A análise vem materializar o que seria a concepção da linguagem idealizada pelo realizador em harmonia à compreensão da mensagem recebida pelo espectador. Esta acontecerá considerando, por exemplo, referências de filmes anteriores, organização de seus códigos diegéticos e não-diegéticos, contextualização cultural, entre outras etapas que serão detalhadas mais adiante. O espectador atual, frente ao que se pode denominar como “globalização imagética”, por vezes esquece que as imagens que consome tão facilmente são pautadas em manipulações elaboradas por um realizador.

Francis Vanoye e Ann Goliot-lété utilizaram um processo de análise fílmica descrito por Michel Marie, o qual descreveu uma proposta de parâmetros a serem analisado em um material fílmico: duração em segundos dos planos; elementos visuais representados; escala dos planos, incidência angular, profundidade de campo; movimentos de câmera e atores/ outros; raccords ou passagens de um plano a outro: olhares, movimentos, cortes, fusões ou escurecimento, outros efeitos; trilha Sonora: diálogos, ruídos, música, escala sonora, intensidade, transições sonoras, encavalamentos, continuidade/ ruptura sonora; relações sons/ imagem: sons in/ off/ fora do campo, sons diegético (dentro do enredo) ou extradiegéticos, sincronismos ou assincronismos entre imagem e som.

⁵² VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio Sobre a Análise Fílmica*. Campinas: Papirus, 1994, p. 12

Feito isso, passamos à análise do cenário que, por definição, tem uma função muito mais semântica do que estética, cada móvel, cada elemento perceptível exerce um papel extremamente preciso dentro na cena e na narrativa. Nenhum elemento do cenário é gratuito. A cena não propõe qualquer plano descritivo, o que faz pensar que o cenário não vale por si só, mas só tem sentido em relação às personagens.⁵³

Em um terceiro momento, passa-se à análise dos personagens. Esta análise possui cunho psicológico e visa identificar os diversos traços, variáveis e invariáveis dentro do limite da cena. Por outro lado, busca identificar o significado da presença de personagens na cena, ora implícita, ora explícita, incluindo suas entradas e saídas.

Na análise do que se refere à pós-produção, deve-se considerar o ritmo da cena, características assumidas pela montagem do material fílmico quanto à ruptura, supressões, revelações, apresentações, contrastes, as quais exercem um efeito poderoso na organização dramática e na progressão emocional da cena. “A análise do funcionamento interno de uma sequência se enriquece desse modo sendo ampliada pela do papel da sequência no centro do filme”.⁵⁴

Para compreender o experimentalismo na inovação do cinema, buscou-se por filme representativo da escola experimental. A opção por esse filme justifica-se pela sua produção aparentemente e, conseqüentemente, sem grandes precedentes que habitam a cinematografia atual. Outro fator importante foi a direção de Claire Denis. Essa diretora tem em sua filmografia, grandes obras reconhecidas pela crítica como tributárias da linguagem experimental.

⁵³ VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio Sobre a Análise Fílmica*. Campinas: Papirus, 1994 p. 76

⁵⁴ Ibid, p. 83

3. Estudo de Casa: *O Intruso*

Não há em *O Intruso* (2004), de Claire Denis, um resumo claro do enredo que o compõe. Seu corpo fílmico se desenvolve menos como narrativa concreta do que como sensações. Pautado na intimidade entre câmera, espectador e personagem, a obra apresenta um desenrolar fluido e, inevitavelmente, escorregadio. A obra seduz e envolve quem a presencia. Para assistir a esse filme é necessário deixar-se envolver em uma experiência sensorial. Nesse sentido, o cinema concretiza a finalidade proposta por Eisenstein que reside na observação do cinema como linguagem individual e própria, não pretendendo o registro como único objetivo. Por definição o audiovisual é a combinação entre imagem e som, - a melhor aproximação do real e sua superação. Contudo, Claire Denis quebra as barreiras da audio-visão e transporta, ao espectador, sentimentos e sensações. Em alguns momentos é possível sentir o cheiro da cena e até tocar seus personagens.

O filme inicia-se com o um plano médio de Katia Golubeva. Enquanto acende um cigarro, sua voz em off pronuncia: - “seus piores inimigos estão escondidos no seu interior, escondidos nas sombras, escondidos em seu coração”. É provável que essa frase se posicione como introdução da trama que se desenvolverá. Louis Trebor, protagonista do filme, é um senhor com aproximadamente 70 anos e necessita de um transplante de coração. Trebor possui, aparentemente, dois filhos dos quais apenas um é apresentado ao espectador: Sidney, que vive na mesma cidade que Trebor, embora só exista um encontro entre os dois durante todo o filme. O outro filho não é apresentado ao espectador, nem mesmo a Louis. Mas é quem Trebor busca incansavelmente.

A primeira cena do filme se passa na fronteira entre Suíça e França. Antoinette, mulher de Sidney, é policial e inspeciona um veículo com seu cão farejador. O animal encontra algo suspeito no carro fazendo com que o motorista seja detido. Cumpre destacar que o protagonista dessa cena é o cão. O homem detido perde sua importância, sai de cena e dá lugar à

recompensa recebida pelo animal. Nessa cena duas barreiras são quebradas: a fronteira entre países e a linguagem clássica do cinema (sendo que a primeira pertence ao universo diegético do filme, enquanto a outra ao seu discurso). Era natural de se esperar - como assim pensou a narrativa clássica do cinema - que uma cena respondesse a todas as perguntas originadas naquele primeiro momento: o que havia naquele recipiente suspeito? De onde vinha aquele homem e o que aconteceria com ele a partir de então? Esse pensamento é natural, ao recordar-se de que, na concepção clássica do cinema, delineada, principalmente por Griffith, o espaço cênico deveria ser auto-explicativo e conter sempre respostas para perguntas.

Entretanto, essa expectativa não é concretizada no cinema de Claire Denis, uma vez que a diretora foca o fechamento da cena na relação do animal com sua condutora. Isso ocorre porque o elemento cão, por vezes, compõe um símbolo natural da proteção. Vale destacar que nesta cena, o animal protege a mulher, ou melhor, protege o país e por isso é o protagonista da ação. Esse é o anúncio do que se seguirá durante grande parte do filme: o cão estará sempre presente para resguardar, funcionando como barreira aos perigos e intrusões, sejam quais forem. O animal também opera, no filme, um alarme às chegadas de intrusos, o que dá margem para quem o acompanha se recobrir.

Após chegar em sua casa, Antoinette encontra o marido Sidney – quem cuida da casa e dos dois filhos do casal. Nota-se nesta cena outra marca de Denis: a contestação de valores sócio-culturais. Enquanto a mulher trabalha de uma forma que pode ser considerada masculina (como policial armada), o homem dá mamadeira às crianças. No entanto, como se Denis quisesse dizer “nada é o que parece”, como se pretendesse desvendar a realidade cotidiana de uma sociedade patriarcal, porém imperceptível, logo em seguida a mulher torna a aparecer lavando a louça enquanto seu marido a espera sentado. Outra cena durante o filme, na qual um padre (negro) vela um corpo, também permite a releitura de valores.

É nesse momento, enquanto Antoinette lava a louça, que Sidney a seduz ao contar uma história na qual ela é a protagonista de uma caçada, em meio a uma floresta de pinheiros. De maneira muito intensa, o casal começa a fazer sexo e a cena se desenvolve de forma muito envolvente. Durante toda a cena a câmera parece formar um triângulo amoroso com o casal. Extremamente intimista, a fotografia compõe-se sempre em primeiros planos, muito próxima do toque e da pele dos dois. Alguns críticos consideram este filme o melhor trabalho de Agnès Godard - diretora de fotografia muito conceituada que acompanha Denis há mais de vinte anos.



Figura 8: Sidney e Antoinette fazem amor;
Fonte: *O Intruso*

Pode-se afirmar que Denis atrela às suas obras o conceito “orgânico” desenvolvido por Eisenstein. Sua mise-en-scène é organizada com procedimentos expressivos combinados de maneira muito sofisticada e fluida. Muito embora a organização de sua narrativa funcione de maneira mais semelhante a proposta por cineastas realistas que transgridem o limiar entre irreal e real, subjetividade e objetividade, imaginário e concreto. Nas obras de Denis um campo, literalmente, invade o outro.

Posteriormente à cena de sexo entre Sidney e Antoinette, uma imagem noturna de pinheiros surge na tela. O plano inicia-se nas cópulas das árvores, desce até as raízes dos pinheiros, que se revelam uma fronteira entre países. Esta, por sua vez, é cruzada ilegalmente. É particular o modo como Claire Denis articula a ligação entre os planos. A cena do sexo é precedida por uma história contada à Antoinette e esta história se passa em meio a pinheiros. Martin (2003) definiu as “razões antes de tudo psicológicas”

na ligação mental do espectador entre os planos e essa articulação se justifica na ligação mental que faz o espectador, mas de modo consciente. Denis realiza esta mesma analogia de caráter mental, mas à sua maneira e sem que se perceba claramente. A união do plano que contém o título do filme e o plano antecessor (fronteira) ocorre através das respirações dos imigrantes ilegais que perduram até o momento da inserção do título. Seria possível chamar esse tipo de articulação de “analogias por razões antes de tudo sensoriais”.

Em seguida, a floresta onde vive Louis Trebor, personagem principal do filme e pai de Sidney, é apresentada. A relação de intimidade ainda é mantida aqui, Louis aparece muito bem iluminado pelo sol em um primeiro plano de seu rosto. Há um corte seco e Trebor reaparece deitado nu em meio à floresta e acompanhado de seus cães. É a relação mais fundamental da existência, a relação primitiva entre homem e natureza. O homem a contempla e ela o protege (por meio dos cães). Na mesma floresta Louis aparece nadando, sempre nu. Depois de sentir uma forte dor no peito, ele volta à margem e, expressando sua dor intensa, aperta a areia do rio. De sua mão sai uma guimba de cigarro. Aqui vemos novamente a intrusão do homem na natureza. É o anúncio da relação urbano-natureza que se prolongará por todo o filme.



Figura 9: Louis Trebor encontra um cigarro na floresta;

Fonte: *O Intruso*

Construído, sobretudo por meio de suas elipses, as cenas são apresentadas inicialmente sem que haja uma relação aparente. Ao longo do filme, estabelecem-se algumas ligações sempre muito efêmeras e fugazes.

Essa falta de conectividade explícita é verificada também no surrealismo francês.⁵⁵ Os surrealistas faziam isso de forma taxativa, porque esse era o princípio estético-narrativo. Por meio de infinitas possibilidades, o olhar humano se funde ao “olhar inconsciente” da alma em uma tentativa de se organizar o que acontece na tela.

A ambiguidade causada pelas infinitas possibilidades do filme se estende até o final. Logo no início, Louis é apresentado como perseguido quando há um plano feito por câmera subjetiva de seu perseguidor que o observa por dentre as árvores. Ele continua suas atividades normais dentro da floresta e, sem que se saiba ao certo quanto tempo se passou, na noite em que recebe a visita de uma amante, percebe que alguém ronda sua casa. Louis sai de casa para verificar e mata um homem que estava do lado de fora. A personagem da Katia Golubeva está mais à frente, escondida entre as árvores, mas seu rosto está à mostra e iluminado. Louis e ela trocam olhares, enquanto ela adentra a floresta sem se preocupar se está sendo vista por Louis.



Figura 10: a personagem de Katia Gulebava em meio às árvores;

Fonte: *O Intruso*

A iluminação desta cena segue com fortes marcas do expressionismo alemão. Uma luz dura e fria, com fortes contrastes entre claro e escuro, ressalta o olhar errante de Louis enquanto ele planeja, provavelmente, o que

⁵⁵ BRETON, André. *Manifesto Surrealista*, 1924, p. 10. Disponível em: www.culturabrasil.pro.br/zip/breton.pdf. Acessado em 27 de Abr. De 2011

irá fazer após essa morte. Durante o dia seguinte (um dos poucos momentos nos quais essa relação temporal está clara) Louis olha sua casa como se fosse a última vez e envia mensagens em russo solicitando um procedimento de emergência. Feito isso, ao parar para contemplar seus cães que brincam do lado de fora, uma onda de terror toma a face de Louis e a cena de um velório finaliza a sequência.



Figura 11: Louis Trebor deitado em sua cama;

Fonte: *O Intruso*

O velório é feito com o caixão fechado, deixando claro que Denis não tem intenções de dar respostas ao espectador. No plano não há profundidade de campo e uma forte iluminação encerra o quadro, o que confere um tom de lembrança à cena. O padre vela o corpo sem vê-lo. No entanto, ao final de seu pronunciamento anuncia: - Para os depravados, assassinos e mentirosos, o lote que sobrar é o lago de enxofre, a segunda morte. É possível reparar que esta cena, pertencente ao passado, anuncia o futuro. Aqui se inicia a segunda parte do filme: Louis parte em viagem por entre Suíça, Coréia e Taiti.

Aparentemente, no caminho da Coréia, Louis Trebor interrompe seu caminho em um banco, em Genebra. Retira do banco algo que à primeira vista parece ser uma sacola com muito dinheiro, além de lacrar uma carta que já estava pronta e endereçada ao Taiti. Logo em seguida, Trebor aparece em um hotel onde há um encontro crucial para o filme, entre ele e a personagem de Katia Golubeva. Ele a demanda um coração jovem e forte, pois deseja manter seu caráter. Trebor lhe dá uma grande quantia em dinheiro pelo coração. Na cena, o que o espectador vê é a transposição do

conteúdo da mesma sacola preta que havia retirado do banco em genebra para uma outra idêntica. Esta, por sua vez, estava nas mãos de Katia Gulebava que a coloca dentro de sua bolsa.

Mais uma elipse acontece no filme, não se vê o percurso de Trebor para a Coréia, nem mesmo seu transplante de coração é inserido na narrativa. O que se assiste é Trebor já em um hotel, aparentemente na Coréia, onde uma massagista que não possui olhos entra no quarto e revela a cicatriz do transplante com sinais de rejeição. Essa é a representação mais carnal e fundamental do princípio de intrusão do filme, Trebor agora possui um intruso em seu próprio corpo, um intruso vital e visceral - uma imagem de uma coréia amanhecendo finaliza a sequência.

Trebor, ainda no mesmo hotel, analisa panfletos que parecem instruí-lo em relação a um navio. O que se segue é a imagem do mesmo navio cargueiro, agora representado em uma pintura. O plano sucessor enquadra uma parte do mesmo cargueiro, agora real, e encerra-se no horizonte entre o céu e mar. Aqui nota-se mais uma vez a maneira particular como Denis articula a junção dos planos: o mesmo barco que aparece no panfleto de Trebor, dá lugar à pintura que, por sua vez, encerra-se com a imagem do cargueiro em movimento. Exceto pela pintura, essa assimilação dos planos poderia ser definida em Martin como “analogia por conteúdo material” (que ocorre por meio de objetos semelhantes). É provável que essa pintura represente ainda mais uma intrusão no filme.



Figura 12: Louis Trebor observa o manual de um cargueiro;

Fonte: *O Intruso*



Figura 13: pintura de um cargueiro;

Fonte: *O Intruso*



Figura 14: cargueiro ao mar;

Fonte: *O Intruso*

Essa cena parece ser a introdução da sequência de negociação que se seguirá, na qual Trebor encontra-se com coreanos que dizem aceitar sua encomenda. São os negociantes a revelarem ao espectador que a vida de Trebor teve muitas variações e surpresas. Passou pela França, Suíça e até a Rússia. Nesta cena, Trebor revela pela primeira vez a existência de um outro filho. Ele afirma que o barco será um presente para o filho que é um grande velejador e adora o mar. Nesse instante os negociantes e Trebor brindam a relação de pai e filho. Denis mais uma vez brinca com alguns valores da sociedade patriarcal: durante o brinde duas mulheres que estavam presentes na reunião não o fazem, embora também estivessem de pé.

A mesma bebida une o fechamento da sequência ao início da próxima. Trebor agora bebe em um bar com um recente amigo coreano. Os dois ficam bêbados e ao saírem do bar, Trebor percebe a presença de Katia Golubeva que persegue os dois. Ele puxa o novo amigo para que andem mais rápido em uma demonstração clara de medo. Após isso, Trebor se vira e diz a ela,

agora sem temê-la e em russo, que pare de segui-lo, pois seu coração é fraco. Ela rebate dizendo que ele não é fraco, apenas vazio.



Figura 15: A personagem de Katia Gulebava e Louis Trebor;

Fonte: *O Intruso*

Katia Golubeva é a representação máxima do enigma do filme. Está presente na maior parte das cenas, sempre observando Trebor e fazendo-o temer algo - algum tipo de vingança. O porquê da perseguição nunca é revelado de forma explícita no filme. Infere-se que ambos tiveram uma relação no passado, provavelmente na Rússia, onde Trebor parece ter se envolvido com alguma atividade criminal. No entanto, essa mesma personagem é quem “salvara” sua vida lhe vendendo um novo coração.

Na próxima cena, o espectador é transportado de volta ao casebre da floresta de Trebor. Agora quem está lá é seu filho, Sidney. Ele segue para dentro do casebre com o ar muito desconfiado e, aparentemente, em busca do pai. Sidney encontra alguns papéis queimados em uma caixa ao lado de uma bancada de concreto. Ele senta e começa a vasculhá-los. Alguns restos do mesmo panfleto que Trebor lia anteriormente dentro de um quarto de hotel são encontrados por Sidney. Isto introduz uma reflexão sobre a relação temporal desta cena com a negociação realizada na Coreia. Em seguida, Sidney encontra uma carta e começa a lê-la em voz alta: “Amado filho, amado filho, como tenho saudades. Estive ausente de sua vida por tanto tempo. Você verá, estarei mais com você. Cada dia perdido que nos mantém separados pesa como um ano inteiro em meu coração. Não me mantenha longe de você, eu estou no meu caminho”. Após ler, Sidney chora muito.



Figura 16: Sidney encontra o manual do cargueiro queimado;

Fonte: *O Intruso*

Esta carta introduz a próxima sequência do filme, na qual Louis sai em busca deste filho desconhecido e ansiado por ele. Nessa sequência Denis deixa claro seu procedimento não linear de apresentação dos fatos ao mostrar Louis já no Taiti antes de apresentar sua viagem de barco e avião até lá. Trebor vai até uma ilha onde encontra a mãe deste filho desconhecido. Ele a pergunta por que o filho não aceita seu dinheiro e onde ele está. Ela responde que ele não quer vê-lo. A analogia entre o plano do diálogo e o próximo plano está de acordo com o proposto por Martin, realizadas por “razões antes de tudo psicológicas” e justificada pela ligação mental do espectador: a mulher, mãe do filho de Trebor, oferece-lhe um copo d’água e um corte seco dá lugar a um plano do mar, no qual a água ocupa grande parte do enquadramento.

Na ilha, Trebor reativa o que parece ter sido sua casa no passado, novamente em meio à floresta. Um antigo amigo, Henri, o ajuda a remontar sua casa e indaga o motivo de sua volta. Trebor responde dizendo que precisa de uma casa para receber seu filho, quem pretende encontrar. A cena é composta por interrupções do material filmado por Paul Gegauff para o filme *Le Reflux* o qual nunca foi finalizado. Verifica-se aqui uma nova intrusão no filme, agora transcendida para o seu processo de produção, visto que esse trecho da obra de Paul Gegauff não tem relação clara com o universo diegético de *O Intruso*. Podendo assim ser considerado um intruso na obra de Denis.



Figura 17: trecho do material de *Le Reflux* de Paul Gegauff;

Fonte: *O Intruso*

Trebor volta a viver na casa retomada de maneira pictórica. No entanto, Henri, ao visitar-lhe, percebe que Trebor ficou muito doente e chama um médico. Este lhe pergunta há quanto tempo realizou a cirurgia de transplante, mas novamente o espectador fica sem respostas. Trebor é levado para o hospital para ser internado. Enquanto isso, Henri, sensibilizado com a situação do amigo, inicia uma busca por Takki, filho desconhecido de Trebor. Na verdade, o que ele faz é buscar um filho para Trebor. Henri convoca um conselho que, durante uma audiência, busca encontrar um homem que possua semelhanças com Trebor para fingir ser seu filho. “Nós iremos selecionar um de vocês para ser o filho que procuramos” diz o primeiro conselheiro aos participantes. Inicia-se, então, a cena da seleção cujo tom se assemelha fortemente ao documentário. Isso se justifica na falta de prática dos atores em relação à dramatização de seus personagens. Aqui se verifica outro ponto de convergência com os movimentos ocorridos na Europa a partir do surgimento do neo-realismo italiano: atores não profissionais, os quais conferem grande realismo às cenas.

A sequência da busca finaliza-se quando Louis recebe a visita da personagem de Katia Golubeva que, aparentemente, o leva para reconhecer o cadáver de seu filho Sidney, ainda no Taiti (Sidney teria ido até lá em busca do pai? Mais uma pergunta sem resposta.). O corpo possui uma marca muito semelhante à cicatriz do transplante de Trebor (a personagem de Katia Golubeva teria se vingado de Louis vendendo-lhe o coração do próprio filho desprezado?). A busca pelo filho desconhecido possui aqui seu fim. Louis

segue, então, para o mar juntamente com o corpo de Sidney para, provavelmente, deixá-lo em meio à água.

Durante o filme, alguns planos não fazem parte do universo diegético, possuem apenas função simbólica no discurso, como por exemplo, os planos do mar em que o horizonte aparece sempre vacilante. Os quais parecem ser unidades de sentido em si.

O filme é pautado nas insinuações, as quais o tornam ambíguo. Ambiguidade que, parece, Denis não pretende desfazer. É essa relação de intrusão e invasão que constrói o universo semântico da obra. No filme, as cenas servem a este argumento e funcionam menos como apresentação do personagem do que como peça instigadora do jogo do filme. A realizadora a todo instante parece desafiar quem o assiste. É um jogo quebra-cabeça que Denis sempre ganha e que algumas peças sempre ficam fora de lugar.

Outra evidência da ambiguidade está na relação entre Louis e seus dois filhos. Enquanto Louis busca incansavelmente pelo segundo desconhecido, Sidney sente-se desprezado. No entanto, o pai (Louis) não consegue alcançar o segundo filho porque este não deseja vê-lo. Portanto, Sidney é um intruso na vida de Trebor, da mesma forma que este invade a vida do outro filho desconhecido. O jogo proposto por Denis fica claro ao observar-se esta relação.

Há ainda uma interpretação secundária e possível de ambas as relações de Louis: o filho, cuja face é desconhecida, até mesmo inexistente, pode representar o que Louis busca internamente sentir pelo seu único filho apresentado no filme, ou a sua culpa por não amá-lo. No entanto, Trebor não consegue encontrar o filho desconhecido e, assim sendo, não consegue encontrar-se com Sidney, em um campo metafísico desse conceito. O fato de Louis ter levado o cadáver de Sidney ao mar para deixá-lo ali também induz esse pensamento, uma vez que Louis, no momento da negociação na Coreia disse que seu filho amava o mar. A cena em que vários meninos se dispõem em uma seleção para que se encontre um filho substituto para Trebor

também denuncia essa relação narrativa-psicológica. A obra de Denis se complementa em suas múltiplas interpretações.

4. Considerações Finais

À guisa de considerações finais, o presente trabalho entende que, ao longo desse curto século de cinema, o experimentalismo vem servindo como via de evolução. As transformações de linguagem e elementos fílmicos, assim como a substituição do apego à realidade concreta e objetiva por uma aproximação de elementos subjetivos da trama – como o psíquico e viés inconsciente de personagens – essa arte acaba por elaborar e inaugurar novas formas de fazer cinema, justamente à medida que se distancia do mero retrato da realidade objetiva. Ao desprender-se dessa realidade, dialeticamente, o cinema inaugura e elabora novas formas de aproximar-se de verdades indizíveis – como é a falta de amor por um filho.

Dessa forma, a análise de *O Intruso* de Claire Denis é, antes de tudo, uma experiência sensorial. Essa análise permite verificar que os processos de assimilação de novos parâmetros de linguagens no campo audiovisual, em especial no cinema, se desenvolvem a partir de experimentações.

Percebeu-se como experimental toda e qualquer produção (cinematográfica) que por vias da linguagem quebrasse barreiras por ela estabelecidas. Sejam estas barreiras originadas de limitações técnicas ou mesmo concepções correntes de linguagem com finalidade artística.

Deparou-se com a necessária constatação de que, durante todo o percurso histórico cinematográfico, houve realizadores e idealizadores que ousaram utilizar técnicas inovadoras. Muitas vezes essas novas idealizações da linguagem originaram-se em outras artes. Como exemplo, observa-se nas obras de Griffith a influência do processo de narração de literatura desenvolvido por Dickens. Entretanto, por vezes esses realizadores buscavam identificar processos cinematográficos de diégese e discurso em outros campos totalmente inusitados – como fez Meliés que buscou na magia e no acidental formas a serem incorporadas à linguagem ou como idealizou Eisenstein, cujo respeitável conceito de montagem teve sua base na formação iconográfica dos ideogramas chineses.

Claire Denis realizou com maestria o conceito antropofágico da arte – de acordo com o conceito desenvolvido na semana de arte de 1922 e que se repetiu no movimento realista do Cinema Novo no Brasil. Em *O Intruso*, Denis realiza muitas inovações. Por exemplo, consegue relacionar muito do que já foi produzido de inovador durante a história do cinema, iluminação, externas, luz, planos. Destaca-se a narrativa de cunho psicológico, assim como o desenvolvido por cineastas realistas franceses. No entanto, a *nouvelle vague* esqueceu-se do social e fundamentou sua produção no individualismo do ser e suas questões internas. O cinema de Denis possui um viés evidentemente psicológico, porém não deixa de apresentar as marcas da denúncia ao contestar valores de uma sociedade machista, sexista e patriarcal. Denis também contesta, de maneira muito sutil, a falta de percepção arraigada à sociedade pós-moderna. Cineastas russos, primordialmente, também conceberam a linguagem cinematográfica em convenção à denúncia e contestação de valores burgueses vigentes em sua época.

Ao se pensar o cinema enquanto arte antropofágica – que incorpora tudo o que está à sua volta, ou seja, tudo o que por suas vias exprime – chega-se à visão pós-moderna de arte. Neste conceito, a arte toma conta de tudo o que a antecedeu e o que a circunda e transforma de acordo com uma ideologia. É possível verificar aqui, agora de maneira muito sutil, uma relação de invasão nesse processo.

Bibliografia

- AMESON, Frederic. *Marcas do visível*. Rio de Janeiro: Graal, 1990
- ANDREW, J. Dudley. *As Principais Teorias do Cinema*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.
- AUMONT, Jacques. *A estética do filme*. Campinas: P apirus, 1995
- BORDWELL, David. *O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos*. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria contemporânea do cinema. Documentário e narrativa ficcional*. São Paulo: Senac, 2004
- BRETON, André. *Manifesto Surrealista*, 1924, pg. 10. Disponível em: www.culturabrasil.pro.br/zip/breton.pdf. Acessado em 27 de Abr. De 2011.
- BAZIN, André, *O Cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1991
- EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002
- FABRIS, Mariarosaria. *O Neo-realismo cinematográfico italiano*. São Paulo: Edusp, 1996
- JAMESON, Frederic. *Modernidade singular: ensaio sobre a ontologia do presente*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2005
- KAPLAN, E. Ann (org.). *O Mal-estar no Pós-modernismo: teorias e práticas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993
- _____. *A mulher e o cinema: os dois lados da câmera*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995
- KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988
- KUMAR, Kristian. *Da sociedade pós-indutrial à pós-moderna: novas teorias sobre o mundo contemporâneo*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997. pg. 113
- MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1963

- MERTEN, Luiz Carlos. *Cinema: entre a realidade e o artifício: diretores, escolas, tendências*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2003
- NORIEGA, José Luis Sánchez. *Historia del Cine*. Alianza Editorial, 2002, Madrid
- PARENTE, André. *Narrativa e Modernidade*. Papyrus, 2000, SP
- ROCHA, Glauber. *A revolução do cinema novo*. Rio de Janeiro: Alhambra / Embrafilme, 1980
- _____. *O século do cinema*. Rio de Janeiro, Alhambra, 1985
- SIMONARD, Pedro. *A Geração do Cinema Novo: para uma antropologia do Cinema*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2006
- VANOYE, Francis; GOLLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio Sobre a Análise Fílmica*. Campinas: Papyrus, 1994
- WOLLEN, Peter. *Signos e Significação no Cinema*. Lisboa: Livros Horizonte, 1984