



CENTRO UNIVERSITÁRIO DE BRASÍLIA – UniCEUB
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS APLICADAS – FASA
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
HABILITAÇÃO EM PUBLICIDADE E PROPAGANDA
DISCIPLINA: MONOGRAFIA
PROFESSORA ORIENTADORA: MAÍRA CARVALHO
ÁREA: ARTES, CINEMA

A Influência da Arte Pictórica no Cinema Realista Francês

Andréa Rodrigues Guerra Cravo
2026633-9

Brasília, outubro de 2006

Andréa Rodrigues Guerra Cravo

A Influência da Arte Pictórica no Cinema Realista Francês

Trabalho ao curso de publicidade e propaganda, como requisito parcial para a obtenção ao grau de Bacharel em comunicação social do UniCEUB – Centro Universitário de Brasília

Prof.a Maíra Carvalho

Brasília, outubro de 2006

Andréa Rodrigues Guerra Cravo

A Influência da Arte Pictórica no Cinema Realista Francês

Trabalho ao curso de publicidade e propaganda, como requisito parcial para a obtenção ao grau de Bacharel em comunicação social do UniCEUB – Centro Universitário de Brasília

Banca Examinadora

Prof. Maíra Carvalho
Orientadora

Prof. Flor Marlene
Examinadora

Marcus Barbieri
Examinador

Brasília, outubro de 2006

Agradecimentos

Como não poderia deixar de ser, aos meus pais pelas diretrizes da vida. A minha querida orientadora Máira por colocar ordem nessa cabeça hiper-ativa. Cátia e Gabriel, que não são chefes e sim amigos, que me apoiaram nos momentos de desespero final. Meu primo, Rodolpho Hastenreiter, pela dedicação, incentivo constante e noites em claro e, finalmente, à Valéria Martins, amiga minha, por existir e segurar todas as minhas ondas.

"As várias maneiras que usei em minha arte não devem ser consideradas como uma evolução, mas como variações".

Picasso

RESUMO

O cinema é um dos mais completos aparatos visuais de representação da imagem. Suas semelhanças e características intrínsecas às outras artes visuais, como a fotografia e pintura, são diversas e representativas. As características de um movimento cinematográfico obedecem tanto o momento histórico como o movimento artístico contemporâneo à sua existência, além das particularidades, na maneira de representação das imagens, de cada diretor. O realismo poético marca um importante momento do cinema francês que é tanto o surgimento do cinema falado como a passagem do cinema experimental para o cinema social. Jean Renoir é um dos maiores representantes do naturalismo e do realismo poético, vivenciado na década de 30, adotando em suas obras elementos pictóricos de representação a fim de garantir maior veracidade às cenas e unicidade com a cultura cinematográfica da época.

Sumário

1	Introdução.....	13
1.1	Justificativa.....	13
1.2	Objetivos.....	14
1.2.1	Objetivo Geral.....	14
2	Capítulo II - Referenciais teóricos:.....	16
3	Capítulo III: As artes visuais	18
3.1	Arte Moderna	18
3.1.1	Impressionismo.....	18
3.1.2	Cubismo.....	19
3.1.3	Expressionismo.....	21
4	Capítulo IV: Arte Pictórica e cinema	22
4.1	Arte pictórica e cinema	22
4.1.1	Enquadramento e planos.....	22
5	Capítulo V: O cinema francês	25
5.1	O Cinema francês:.....	25
5.1.2	Década de 1930 – O Realismo Poético.....	29
6	Capítulo VI – Análise do filme A regra do Jogo , Jean Renoir.....	31
6.1	Elenco:.....	31
6.2	Análise fílmica:.....	31
	Referências Bibliográficas	36
	Anexos.....	37
	- Tipos de plano:	38

1 Introdução

O cinema e as técnicas cinematográficas permitem a simulação de praticamente todos os elementos plásticos - luz, cores, texturas, montagens, etc. – que são responsáveis pela criação ou atribuição de significado a um objeto. A pintura não serve somente como um suporte ao cinema; podemos observar vários filmes que fazem alusão direta à pintura além de utilizar-se de seus elementos para construção da obra cinematográfica. O cinema, por vezes, serve-se de elementos pictóricos para representar a própria pintura e conferir maior veracidade a esse simulacro do simulacro; noutros casos, podemos encontrar, também, filmes cujo enredo é inspirado na vida e obra de grandes pintores.

O objeto de apreciação nesta monografia é a influência da arte pictórica no cinema francês, mais especificadamente, a fase do Realismo Poético. Esse período foi marcado não somente pela transição do cinema mudo para o cinema sonoro, mas por um cenário histórico carimbado por diversas crises sociais. As vanguardas francesas que sofriam influência do surrealismo e abstracionismo e eram voltadas ao experimentalismo passaram por um momento de inquietudes e transformações em virtude dessas crises sociais. Ao longo da discussão, esses movimentos serão mais bem explanados.

A partir dessa vontade de expressão e sede por mudança das vanguardas francesas, pode-se verificar uma corrente de libertação em relação ao experimentalismo e uma instituição cada vez maior do cinema como representante do naturalismo e instrumento de crítica à realidade social. René Clair, em 1930, com sua obra *Sous les toits de Paris* criou um estilo próprio de comentar e representar a realidade; porém foi com Jean Renoir que o naturalismo encontrou maior força de expressão cinematográfica. Seus filmes *A grande ilusão - 1937* e *A regra do jogo - 1939* são considerados, por muitos críticos, como dois dos melhores filmes do mundo.

1.1 Justificativa

A história de evolução cinematográfica é carimbada por diversos acontecimentos marcantes tanto no âmbito social quanto no artístico. O cinema não só atua na

maneira de existir de outras formas de artes visuais como, por exemplo, a fotografia e a pintura, mas também tem seu momento artístico fortemente influenciado por elas.

A pintura é a forma de expressão estética e subjetiva que mais se aproxima ao cinema; o fato de ambos serem dispostos em telas - sejam elas estáticas ou seqüenciais - talvez seja uma das mais banais semelhanças entre eles. É inegável a influência de elementos da pintura, como a luz e as cores, na formação dos estilos e movimentos cinematográficos. A escolha pelo cinema francês acontece em decorrência da grande influência e contribuição de artistas franceses no desenvolvimento de teorias e movimentos que proliferaram em diversos outros países; já a decisão pelo foco no período do Realismo Poético se dá em virtude das grandes mudanças significativas que aconteceram como consequência dessa forma de pensamento iniciada por esse movimento informal. O Realismo Poético consiste na transição do cinema experimental para o cinema social, foi a quebra de paradigmas, o momento de apelo à valorização de elementos visuais pictóricos.

1.2 Objetivos

1.2.1 Objetivo Geral

Buscar uma compreensão mais completa da fase do cinema francês marcada pelo realismo poético.

1.2.2 Objetivos específicos

Será realizado um estudo histórico, artístico e cultural dos movimentos antecessor e sucessor ao Realismo Poético; bem como o movimento em si. A partir daí poder-se-á abordar a relação entre a arte pictórica, a fotografia e o cinema, nesse período. Não obstante serão apontadas as principais características das artes visuais - pintura, cinema, fotografia, as diferenças entre elas e a forma como se relacionam, nesse período.

Se fez necessário uma análise da fase da arte moderna, os movimentos que nela surgiram e correlação dessa arte pictórica com o cinema; bem como uma

visão sobre o panorama do cinema francês contemporâneo e das décadas de 1920 e 30. O filme *A regra do Jogo*, de Jean Renoir foi o objeto escolhido para análise cinematográfica, mais profunda, do período.

1.3 Metodologia

Qualquer tipo de projeto, como se sabe, exige uma prévia pesquisa bibliográfica do assunto a ser levantado não só para uma fundamentação teórica como também para definir os limites exploratórios da pesquisa. A pesquisa bibliográfica procura explicar um problema a partir de referências teóricas publicados em documentos. Pode ser realizada independentemente ou como parte da pesquisa descritiva ou experimental.

A presente monografia pode ser considerada, basicamente, de caráter exploratório. A pesquisa exploratória tem o objetivo de proporcionar maior familiaridade com o problema por meio do levantamento de informações bibliográficas, entrevistas, filmes e demais materiais. Busca conhecer e analisar as contribuições culturais e científicas do passado, existentes sobre um determinado assunto, tema ou problema. Objetiva constatar algo em um fenômeno ou em um dado período, a partir desse levantamento de registros e informações.

O período artístico que marca o contexto histórico em que o realismo poético acontece é o Modernismo, logo, será feita uma análise dos diversos movimentos formadores desse período apontando suas principais particularidades, artistas representantes e elementos de influência no cinema. Com o objetivo de situar o leitor a cerca do objeto de estudo, também será feita uma análise do que consiste o objeto pictórico em si e sua relação com a fotografia.

Ainda no tema realismo poético, as características mais marcantes dessa fase do cinema francês e o momento histórico em que ele acontece serão apontados e explanados; não obstante, será feita uma breve apreciação a respeito dos nomes mais notáveis dessa fase e suas obras. De qualquer forma, o filme *A regra do jogo*, de Jean Renoir, foi selecionado como objeto de análise profunda e representativa do que foi o realismo poético. Esse diretor foi escolhido não só em virtude do seu grau de parentesco com o grande pintor impressionista, Auguste Renoir; mas também pela grande representatividade que seu filme atingiu perante o contexto explorado pelo realismo poético.

2 Capítulo II - Referenciais teóricos:

Obviamente, todas as artes visuais têm uma parcela significativa de atuação na formação do que se tem por cinema. Ignorar a interação, importância e influência de cada uma delas seria optar por uma análise incompleta do espaço tempo em que o cinema acontece.

Ao contrário de algumas linhas de pensamentos e ciclos, que movem forças no sentido de pensar o fato fílmico de forma isolada e distinguir aquilo que é específico ao cinema, o norte dessa monografia segue a linha defendida por Jacques Aumont - um dos mais destacados pensadores do cinema na atualidade, grande ensaísta, aclamado por muitos como o novo marco crítico e teórico pós André Bazin.

Para Jacques Aumont¹, uma imagem colocada no mundo é modificada ao longo do tempo, sem a intervenção do espectador e apenas através do dispositivo que as produz. Isso se dá, pois uma imagem única sofre alterações espaço-temporal tanto quanto uma seqüência de imagens dispostas lado a lado. A partir dessa premissa podemos considerar que o cinema por si só resulta na alteração espaço temporal de imagens. Quando falamos de imagens dispostas lado a lado, temos que levar em consideração o tempo e espaço tanto individual de cada uma delas, quanto delas juntas formando uma unidade.

Lúcia Santaella², estabelece três tipos de tempos que estariam imediatamente ligados à questão das imagens. De acordo com SANTAELLA (1998), “no cruzamento entre um sujeito perceptor e um objeto percebido, quer dizer, o tempo que é construído na e pela percepção. Em todos os seus níveis, a percepção é feita de tempo”. O primeiro é o tempo intrínseco à imagem; o segundo é o tempo extrínseco a ela e o terceiro é o tempo intersticial.

¹ É um dos mais destacados pensadores do cinema na atualidade, brilhante ensaísta da geração que sacudiu a redação dos Cahiers du Cinema no final dos anos 60, definindo um novo marco crítico e teórico pós-André Bazin. Ensina na École des Hautes Études en Sciences Sociales e na Universidade de Paris III. Para a Cinemateca Francesa, organizou vários livros, tais como *L'invention de la figure humaine. Le Cinema: l'humain et l'inhumain* (1995) e *Jean Epstein: cinéaste, poète, philosophe* (1998).

² Professora titular da PUCSP com doutoramento em Teoria Literária na PUCSP em 1973 e Livre-Docência em Ciências da Comunicação na ECA/USP em 1993. Diretora do CIMID, Centro de Investigação em Mídias Digitais, da PUCSP e Coordenadora do Centro de Estudos Peirceanos (Grupo de pesquisa cadastrado no CNPq). É presidente honorária da Federação Latino-Americana de Semiótica. Desde 1988, é membro do Conselho Diretor do Instituto Internacional de Semiótica com sede na Finlândia. Em 1989, foi eleita Vice-Presidente da Associação Internacional de Semiótica, tendo sido re-eleita para o cargo em 1994, exercendo-o até 1999.

Dessa maneira podemos considerar o tempo no mundo, o tempo da imagem e o tempo do espectador que observa a imagem. A síntese entre os tempos desse observador e daquela imagem, que estão no mundo, é onde se dá o reconhecimento do tempo. Ou seja, uma mídia visual (fotografia, pintura, etc) representa algo por meio de uma norma que deve ser interpretada. E esta interpretação é uma síntese de dois momentos distintos no tempo.

De volta aos pensamentos explorados por Jacques Aumont, em seu livro *A Imagem*, ele levanta a tese de que a imagem é empregada de uma maneira que o espectador já conhece, ela possui uma posição temporal histórica. No cinema, por exemplo, são várias as convenções criadas que podem ser interpretadas por duração, sensação de tempo, ou ainda, uma representação do tempo. Existem as imagens que duram, as montagens e colagens, as seqüências e os intervalos, etc. Não obstante, o tempo cultural que os diferentes estilos cinematográficos denotam, deve ser observado já que por meio dele pode-se diferenciar o estilo e o movimento artístico cultural que determinada produção cinematográfica representa. Por exemplo, o cinema do Expressionismo Alemão é facilmente diferenciado de uma produção da Nouvelle Vague francesa.

As mudanças ocorridas na história do cinema e os elementos visuais, plásticos, as temáticas e ambientes, utilizados constantemente por essa arte, como forma de representação, sofrem influência direta das escolas, artistas e movimentos contemporâneos à sua existência. Na maior parte das vezes, a tendência artística de uma geração pode ser notada tanto na fotografia, como na pintura ou no cinema. A pintura, grosso modo, é a tela de cinema estática; o cinema, da mesma forma é a inserção do objeto pictórico ou fotográfico no espaço-tempo.

Os estudos de André Bazin e Eisenstein foram amplamente explorados a fim de uma maior compreensão em relação aos processos de montagem e enquadramento. A importância dos planos na significação da cena e as formas de apresentação das imagens, abordados também por André Bazin e Jacques Aumont, são diretrizes fundamentais no processo de compreensão do fato fílmico.

3 Capítulo III: As artes visuais

3.1 Arte Moderna

Arte moderna é o termo que engloba e representa a maior parte da produção artística do fim do Século XIX até meados dos anos 1970. A surgimento da arte moderna corresponde a um momento no qual não mais era importante que a arte representasse literalmente um assunto ou objeto. Ao invés disso, os artistas passaram a experimentar novas visões, a quebrar velhas regras e conceitos e, com frequência, caminharam em direção à abstração.

Durante as primeiras décadas de sua existência, a arte moderna foi um fenômeno exclusivamente Europeu. Artistas românticos e realistas plantaram as primeiras sementes de idéias modernas e, em seguida, representantes do impressionismo e pós-impressionismo as experimentaram começando com as maneiras novas de representar a luz e o espaço através da cor e da pintura. A Arte moderna foi introduzida na América quando um grande número de artistas de Montmartre e Montparnasse³ fugiu da I Guerra Mundial.

Em 1922, no Teatro Municipal de São Paulo, aconteceu a Semana de Arte Moderna. Esse evento, que desagradou a conservadora elite paulistana da época, visava mostrar as novas tendências artísticas que já vigoravam na Europa. A Semana representou a explosão de idéias inovadoras que aboliam por completo a perfeição estética tão apreciada no século XIX. No caso do Brasil, os artistas buscavam uma identidade própria e liberdade de expressão; com este propósito, experimentavam diferentes caminhos sem definir nenhum padrão.

3.1.1 Impressionismo

Monet deu vida à sua obra *Impressão: O nascer do Sol* e junto a ela surgiu à expressão “Impressionismo”; os primeiros pintores modernos foram os impressionistas. Auguste Renoir foi o artista da geração que ganhou maior popularidade e chegou até mesmo a ter o reconhecimento da crítica – que era ferrenha, como supracitado - ainda em vida. Seus quadros manifestam otimismo,

³ Importante ponto de encontro de artistas e intelectuais, famoso pela sua animada vida noturna. Modelos, bailarinas e pintores como Degas, Cézanne, Monet, Van Gogh, Renoir e Toulouse-Lautrec freqüentavam-no contribuindo para criar um clima de vida bastante libertária.

alegria e a intensa movimentação da vida parisiense do fim do século XIX. Dono de pinceladas ligeiras e capaz de lidar com a plenitude das cores, Renoir tinha como principal objetivo realizar uma obra agradável aos olhos. Em suas obras, apesar de serem dotadas de uma técnica essencialmente impressionista, nunca deixou de dar importância à forma. Beleza e sensualidade são outros atributos freqüentes. Mais tarde, seu filho – Jean Renoir – tornou-se um dos principais representantes do Cinema, no Realismo Poético francês.

De maneira geral, o movimento impressionista dava ênfase à luz, à sua vibração e ao movimento – questões essenciais e fundamentais tanto à fotografia quanto ao cinema – e ficou conhecido pelo hábito de seus artistas de realizarem pinturas ao ar livre, numa nova concepção de exaltação dos espaços do mundo e da luz. A pintura deve refletir a tonalidade que o objeto adquire ao se exposto à luz solar, já que as cores da natureza se modificam constantemente dependendo da incidência de luz. As figuras não devem ter contornos nítidos já que a linha é uma abstração do ser humano para representar as imagens. Ainda na questão da luz, eles acreditavam que os contrastes deveriam seguir regras das cores complementares, pois a impressão de luz causada pelo contraste das cores complementares produz um efeito de sombra muito mais luminoso que o contraste básico entre o preto e o branco.

Adotando um princípio dinâmico, os impressionistas eliminaram os motivos clássicos, romperam com as tradições e se dedicaram a refletir a vida contemporânea, a nova Paris e as impressões momentâneas e do seu cotidiano, o naturalismo.

3.1.2 Cubismo

Nenhum outro período em uma cultura produziu e sofreu influências de obras tão diversas como o modernismo. Outra escola que carrega o prestígio de participar do modernismo de forma significativa é o cubismo; teve como fundadores Pablo Picasso e Georges Braque⁴, aconteceu entre 1907 e 1914. O cubismo não foi

⁴ GEORGES BRAQUE (1882-1963), pintor francês. Entrou adulto na escola de Belas Artes do Havre e posteriormente no ateliê do pintor Lécin Bonnat, um bom retratista de personagens famosos. Contudo, a influência decisiva que Paris exerceu sobre ele foi através das salas do Louvre dedicadas à escultura egípcia e grega primitiva; influência à qual temos que acrescentar a de Renoir com sua

pensado como um movimento, um grupo de escritores da vanguarda se juntou aos seus idealizadores e trouxe de volta o problema da representação do volume colorido sobre uma superfície plana. Os cubistas, ao contrário dos impressionistas, não pretendiam fixar na tela um momento fugaz, mas construir um quadro de motivos sólidos e duradouros. Os pintores cubistas procuravam representar os objetos de forma dinâmica; três dimensões eram exploradas numa superfície plana, sob formas geométricas, com o predomínio de linhas retas. A estrutura dos corpos ou objetos não era representada, mas sugerida através dessas linhas e retas. Os cubistas representam o objeto como se movimentassem em torno deles, representando todos os planos, a fim de que o espectador, apenas pela visão frontal, obtivesse uma imagem do objeto em sua totalidade. Outras características marcantes do movimento são: paleta de cores austeras, do branco ao negro ou do ocre apagado a um castanho suave; geometrização das formas e renúncia às perspectivas. Os contrastes claro-escuro perdem um pouco a sua função.

Além disso, o Cubismo divide-se em duas fases; o cubismo analítico é marcado pela desestruturação de todos os elementos da obra. Como citado anteriormente o pintor procura analisar o objeto de todos os planos e representá-lo frontalmente da forma mais completa possível. Essa desestruturação cada vez maior ocasionou a impossibilidade de reconhecimento de qualquer objeto nas telas cubistas, a cor também se reduz a tons cada vez mais escuros, fortes e misturados. Depois dessa fase, surgiu o cubismo sintético como forma de reação a essa excessiva fragmentação; era pretendido fazer com que os objetos voltassem a ser reconhecidos. A técnica da colagem foi introduzida causando novos efeitos nos espectadores, novas sensações táteis. Os cubistas trouxeram de volta o problema da representação do volume colorido sobre uma superfície plana. Contrários ao Impressionismo, eles não pretendiam fixar na tela uma impressão imaginária, um momento fugaz, mas construir um quadro de motivos sólidos e duradouros. A I Guerra Mundial trouxe um fim a esta fase, mas indicou o começo de um número de movimentos anti-arte, como Dadaísmo e o Surrealismo.

Moulin da Galette. A posterior admiração por Cézanne e o deslumbramento causado pelo autor das *Les demoiselles d' Avignon*, com quem tinha estabelecido uma sólida amizade, o conduzem para a experiência cubista. De 1910 a 1912, realizou as obras que hoje são conhecidas como cubismo analítico. Um exemplo desse estilo é *Violino e jarro* (1910). Em seguida fez experiências com colagem até 1914, quando começou a I Guerra Mundial. Concluído o conflito, continuou sua amizade com Picasso, mas não seu vínculo artístico.

3.1.3 Expressionismo:

O expressionismo é a arte da dramaticidade, do instinto; a pintura expressa o lado subjetivo dos sentimentos humanos. Confere plasticidade aos sentimentos como amor, medo, ciúmes, solidão e atua no domínio do psicológico. A Die Brücke (Ponte) foi o primeiro de dois movimentos expressionistas que surgiram na Alemanha durante as primeiras décadas do século XX. O grupo formou-se em Dresden em 1905, e seus membros encontravam inspiração na obra de Van Gogh e Gauguin e na arte primitiva.

Geralmente, os temas abordados dão preferência ao patético, ao trágico e sombrio. Alguns historiadores defendem que os pintores expressionistas não queriam acabar com os elementos do impressionismo e sim levá-los a um outro patamar. Dentre os vários importantes artistas que participaram desse movimento destacam-se Edvard Munch⁵, Paul Klee⁶ e Van Gogh.⁷

⁵ EDVARD MUNCH (1863-1944) - foi um dos primeiros artistas do século XX que conseguiu conceder às cores um valor simbólico e subjetivo, longe das representações realistas. Seus quadros exerceram grande influência nos artistas do grupo Die Brücke, que conheciam e admiravam sua obra.

⁶ PAUL KLEE (1879-1940) - considerado um dos artistas mais originais do movimento expressionista. Convencido de que a realidade artística era totalmente diferente da observada na natureza, este pintor dedicou-se durante a toda sua carreira a buscar o ponto de encontro entre realidade e espírito.

⁷ VICENT VAN GOGH (1853-1890) - empenhou profundamente em recriar a beleza dos seres humanos e da natureza através da cor, que para ele era o elemento fundamental da pintura. . O sol intenso da região mediterrânea interferiu em sua pintura, e ele libertou-se completamente de qualquer naturalismo no emprego das cores, declarando-se um colorista arbitrário. Em julho de 1890, ele suicidou-se, deixando uma obra plástica composta por 879 pinturas, 1756 desenhos e dez gravuras.

4 Capítulo IV: Arte Pictórica e cinema

4.1 Arte pictórica e cinema

O cinema usa a pintura e os pintores, de maneiras várias. Não só a arte pictórica influencia o cinema pela sua estética como os artistas e suas obras são material inspirador de diversos filmes, como acontece em *Modigliani – paixão pela vida*⁸. A pintura também pode servir como cenário, como é o caso de *2001 - Uma Odisséia no Espaço*; ou um quadro pode ser um argumento para um filme inteiro, com é o caso do filme: *Moça com Brinco de Pérola*⁹.

Moça com Brinco de Pérola, 2003 dá vida à história de um dos mais famosos trabalhos do pintor Johannes Vermeer: a tela "Girl with a Pearl Earring". O enredo conta a história de uma jovem camponesa de apenas 17 anos que foi trabalhar na casa do pintor e, aos poucos, ganhou sua atenção até se tornar sua musa inspiradora. O fascínio das cores usadas pelo pintor são transferidas à fotografia do filme. Já *Modigliani* é a cine-biografia do famoso pintor italiano de origem judaica Amedeo Modigliani (1884-1920). O roteiro tem seu foco dividido em duas frentes: a rivalidade pessoal e artística de Modigliani com o pintor espanhol Pablo Picasso e seu trágico caso de amor com Jeanne Hebuterne. Outras figuras históricas compõem a trama, como a escritora Gertrude Stein, o pintor Auguste Renoir, Frida Kahlo e Olga, a esposa de Picasso.

4.1.1 Enquadramento e planos:

Até a Primeira Grande Guerra, em Paris, Berlim, Londres ou Viena, as pessoas costumavam visitar prédios ornamentados com pinturas gigantescas – os panoramas. O panorama, elemento presente tanto na fotografia como na pintura e cinema, remonta de duas raízes gregas que significam onividência; ou seja, abranger uma vasta zona com olhar.

⁸ Ver fotos e ficha técnica em anexo

⁹ idem

Jacques Aumont em seu livro, *O Olho Interminável*, além de diferenciar os estilos de panorama do cinema europeu e americano apresenta uma definição comparativa de panorama entre cinema e pintura que vale transcrever:

Poder-se-ia, simplificando, falar de um panorama à européia, que consiste em uma imagem circular contemplada de uma pequena plataforma central, e de um panorama à americana, constituído de uma imagem plana que se desenrola diante do espectador (...) Essa segunda variedade, própria portanto da America, se desenrola, em geral de um modo bem lento, diante de um público que se imagina a bordo de um barco, aliás, a bordo de um trem (...) Bem diferente é o panorama europeu. A plataforma central, exígua, também deixa ao espectador a latitude de se deslocar. (AUMONT, *O olho Interminável*, 1989)

De qualquer forma, seja o panorama americano com a imagem plana que se desenrola, seja o panorama europeu que deixa ao espectador a latitude de girar seu olhar; paradoxalmente, o espectador está cercado, aprisionado. O espaço, apesar de ser grande e permitir a contemplação do horizonte, limita o “olho interminável” do espectador.

Voltando a questão da imagem, esse termo é tão utilizado que fica difícil se ater a uma simples definição. Uma reflexão de Platão¹⁰ oferece uma vasta compreensão no que diz respeito à imagem relacionada ao cinema e à pintura; para o filósofo as imagens em primeiro lugar são as sombras, seguida aos reflexos e todas as outras representações deste gênero. Ou seja, a imagem está diretamente envolvida em um processo de representação que obtém significância de acordo com o que é apresentado e qual percepção o espectador tem do que está sendo reproduzido. O cinema, como a pintura, faz uso de momentos, e, ao atribuir a esses recortes cadência e movimento, dá vida a uma seqüência linear ou não de representação.

O plano, por mais breve ou imóvel que seja, não transmite um momento único – como é o caso da arte pictórica. O plano sempre transmite a sensação de continuidade a despeito das delimitações do enquadramento. Definido pelo corte, será o elemento que confere a unidade diferencial de cada imagem, é a unidade mínima provida de significado; no interior do plano existe uma série de elementos, parâmetros e códigos. A tela, no cinema, é dividida em nove partes (9X16), mas na

¹⁰ Importante filósofo grego nasceu em Atenas, provavelmente em 427 a.C. e morreu em 347 a.C. É considerado um dos principais pensadores gregos, pois influenciou profundamente a filosofia ocidental. Suas idéias baseiam-se na diferenciação do mundo entre as coisas sensíveis (mundo das idéias e a inteligência) e as coisas visíveis (seres vivos e a matéria).

pintura a proporção humana é dividida em oito partes. A linha do horizonte que ocupa a altura dos olhos, tanto pra arte pictórica como para os audiovisuais, confere à imagem a importante noção de perspectiva.

André Bazin¹¹ encarava a montagem como a sucessão de planos, não passíveis de serem modificados, a fim de conferir à obra um sentido. Para ele a fragmentação dos planos deve acontecer apenas para privilegiar a integralidade. Logicamente, o autor não era contra a montagem; apenas defendia que ela devia acontecer de forma a preservar a realidade. Diferente de Bazin, que acreditava na montagem deveria funcionar apenas como uma técnica, Eisenstein¹² defendia a montagem como grande elemento formador do cinema. Para este teórico russo, o recurso da montagem permitia ao realizador atribuir à imagem o sentido que desejasse; a imagem poderia assumir qualquer acepção de acordo com a montagem que se fizesse dos planos. Eisenstein, um dos maiores teóricos da montagem, propôs o uso constante da montagem intelectual, que consiste em conceber racionalmente os efeitos da montagem e manipular o sentido que ela irá adquirir. Essa manipulação propunha o conflito-justaposição de planos significativos paralelos utilizando elementos como: luz, movimento, volume e composição. Bazin, como vários outros cineastas e diretores, via no plano-sequência a esperança de aproximação do tempo-real com o tempo do filme. Esse tipo de plano prende o olhar, fixa a atenção do espectador. Tanto o plano real como o panorama, citado anteriormente, provocam a ilusão da liberdade, da similaridade com a realidade.

Basicamente, para Bazin, a diferença entre o quadro fílmico e o quadro pictórico é que este é centrípeto, ou seja, obriga o olhar do espectador a voltar sempre pro interior da imagem. O quadro fílmico, por sua vez, é centrífugo: leva o olhar para longe do centro. O espectador fica na ânsia por mais espaço, por enxergar o fora-de-campo e montar o panorama.

¹¹ ANDRÉ BAZIN (1918-1958) devotou sua vida ao cinema. Foi um dos fundadores da revista *Cahiers du Cinéma* e, com sua presença intelectual, influenciou toda uma geração de cineastas que iriam formar o movimento da *Nouvelle Vague*, como François Truffaut, Jean-Luc Godard, Eric Rohmer e Jacques Rivette.

¹² SERGEI EISENSTEIN foi um dos mais geniais cineastas russos. São dele, entre outros, clássicos como *O encouraçado Potemkim*, *Outubro* e a trilogia interrompida *Ivã, o Terrível*. Poliglota em mais de um sentido da palavra, foi também dramaturgo, desenhista, caricaturista e professor, do Instituto de Cinema de Moscou.

5 Capítulo V: O cinema francês

5.1 O Cinema francês:

Cinema deriva da palavra grega *Kinema*, que significa movimento; é a arte de produzir imagens em movimento. O cinema francês, desde os seus primórdios, teve um papel de extrema importância no desenvolvimento dessa forma de comunicação visual. Tanto em termos de público e filmes produzidos como de receitas geradas por suas produções, é o mais dinâmico da Europa continental. Historicamente, isso acontece não só pela contribuição de vários nomes franceses, desde o início do cinema, inclusive Lumière – que fez a sua estréia no dia 28 de Dezembro de 1895 em Paris, considerada por muitos como a data de nascimento do cinema - na construção dessa arte; como também pela grande quantidade de filmes franceses cotados como marcos de relevante importância dentro do cinema arte.

Cinema é a arte de produzir imagens animadas. O cinematógrafo (construído pelos irmãos Lumière), é um dos diversos equipamentos desenvolvidos no séc. XIX capazes de registrar imagens sucessivas numa velocidade superior ao tempo da persistência retiniana¹³. A velocidade de filmagem e projeção foram padronizadas em 24 fotogramas por segundo e, por uma longa data – e isso ainda é um assunto controverso - acreditou-se que a persistência retiniana fosse a responsável pela síntese e absorção do movimento. Não é isso que alega Arlindo Machado; de qualquer forma ele não elimina a importância da persistência retiniana:

Mas o fenômeno da persistência da retina nada tem a ver com a sinterização do movimento: ele constitui, aliás, um obstáculo à formação das imagens animadas, pois tende a superpô-las na retina, misturando-as entre si. O que salvou o cinema como aparato técnico foi a existência de um intervalo negro entre a projeção de um fotograma e outro, intervalo esse que permitia atenuar a imagem persistente que ficava retida pelos olhos. O fenômeno da persistência da retina explica apenas uma coisa no cinema, que é o fato justamente de não vermos esse intervalo negro. A síntese do movimento se explica por um fenômeno psíquico (e não óptico ou fisiológico) descoberto em 1912 por Wertheimer e ao qual ele deu o nome de fenômeno *phi*: se dois estímulos são expostos aos olhos em diferentes posições, um após o outro e com pequenos intervalos de tempo, os observadores percebem um único estímulo que se move da posição primeira à segunda. (MACHADO, *Pré-cinemas e pós-cinemas*, 1997).

¹³ Capacidade que a retina possui para reter a imagem de um objeto por cerca de 1/20 à 1/5 segundos após o seu desaparecimento do campo de visão, ou seja, é a fração de segundo em que a imagem permanece na retina.

Jovens cineastas como Louis Delluc¹⁴ tiveram oportunidade de dirigir e formular novas teorias sobre como devia ser a arte cinematográfica. Era a época das vanguardas, o momento em que o experimentalismo ganha adeptos e obtem maior representação. Os resultados foram filmes baseados em histórias convencionais, sobre as quais desenvolviam uma série de efeitos fílmicos.

Quando surgiu o advento do cinema sonoro, o cinema francês sofreu uma série de fracassos em virtude de insuficiência de investimento nessa tecnologia ascendente. Em decorrência dessa deficiência, os equipamentos alemães e americanos, passaram a ser de enorme importância para o desenvolvimento dessa nova ferramenta. O primeiro filme de significativa representação do cinema sonoro francês para o mundo foi *Sob os tetos de Paris* (1930), de René Clair¹⁵.

Nos anos anteriores à guerra, vários cineastas que se propunham a acabar com as quotas de filmes importados e ainda taxar os mesmos com impostos destinados a apoiar a produção francesa, participaram ativamente das campanhas organizadas pelo Ciné-Liberté. Muitos filmes dessa época, como foi o caso de *Zéro de Conduite* (1933), de Jean Vigo¹⁶ tiveram suas licenças para exibição pública recusados; a abolição da censura cinematográfica era outra causa pela qual lutavam os cineastas adeptos a essas campanhas.

Na década de 1940, a II Grande Guerra Mundial foi o grande acontecimento responsável pela mudança do panorama cinematográfico mundial. Muitos artistas, como Jean Vigo - que foi citado acima - foram para os Estados Unidos; logicamente os cineastas franceses não eram exceção a esse fenômeno. Os realizadores que permaneceram na França direcionaram seus trabalhos em produções históricas ou alegóricas, destacando-se os trabalhos de Marcel Carné¹⁷ e Robert Bresson¹⁸.

¹⁴ LOUIS DELLUC (1890-1924) foi cineasta, escritor, jornalista e cineclubista. O prêmio com o seu nome foi atribuído, pela primeira vez, em 1937, ao filme *Les Bas-Fonds*, de Jean Renoir.

¹⁵ Cineasta francês nascido em Paris, cuja obra cinematográfica foi marcada pela constante combinação da anedota popular com a ironia intelectual. Aderiu à vanguarda com *Entr'acte* (1924) e, ainda na fase silenciosa, realizou um documentário e cinco comédias longas.

¹⁶ A obra de Jean Vigo é compreendida numa transição entre a Vanguarda Francesa e o Realismo Poético, entre o cinema mudo e o cinema sonoro. Depois de *Zéro de Conduite* (1933), Jean Vigo dedica-se ao que viria a ser o seu último filme *L'Atalante*. Esse filme aproxima Vigo do Realismo Poético de René Clair por quem tinha uma grande admiração.

¹⁷ MARCEL CARNÉ (1909-1996) foi um dos expoentes do realismo poético, principal corrente estética do cinema francês nas décadas de 30 e 40. Nesse período, em colaboração com o poeta Jacques Prévert, realizou grandes obras-primas, como *Cais das Sombras*, *Trágico Amanhecer* e *O Boulevard do Crime*.

Já na década de 1950, o enredo foi deixado de lado e formas de apresentação não lineares passam a ser exploradas; a ambigüidade ganhou força. Era o movimento da Nouvelle Vague francesa, movimento que não compactuava com a estrutura tradicional dos roteiros e realizava vigorosos movimentos de câmera em detrimento às transições suaves, modificava o eixo da ação, abominava as iluminações de estúdio e buscava cada vez mais as locações naturais, tanto interiores como exteriores. Godard¹⁹ e Truffaut²⁰ talvez tenham sido os maiores representantes desse movimento, fundaram, com o apoio de André Bazin, a *Cahiers du Cinéma*, que se tornou a revista de crítica cinematográfica mais prestigiada no mundo.

A inovadora Nouvelle Vague, na década de 1960, ganhou projeção e relevância social jamais conhecida até então. A produção européia, em geral, mostrava-se fértil e inovadora. A revista francesa *Cahiers du Cinéma* dedicou um número especial à Nouvelle Vague, onde incluiu uma entrevista com o realizador Jean-Luc Godard. Outro acontecimento marcante para o cinema francês na década de 1960 foi em 1968 quando, em virtude da resistência da comunidade cinematográfica, o Governo Francês desistiu de controlar a Cinemateca Nacional.²¹ A partir dos anos 1970, o uso de aparatos eletrônicos começou a produzir um estranhamento no meio cinematográfico. Novas maneiras de combinar sons, manipular imagens e criar realidades e texturas surgiram provocando uma ruptura com os antigos suportes de produção.

A indústria cinematográfica francesa, nos anos 1980 passou por uma crise que culminou com o fechamento de aproximadamente 350 salas de exibição. Em 1980, o arquivo da cinemateca foi destruído por um incêndio. O domínio do cenário ficou por

¹⁸ ROBERT BRESSON nasceu em Puy-de-Dôme, na França, em 25 de setembro de 1907. Sua primeira experiência cinematográfica ocorreu em 1933, três anos após ele abandonar a carreira de pintor. Dois anos depois, deu partida à produção de longas-metragens que evidenciam sua inclinação pela temática religiosa e sua opção por um estilo de cinema avesso a psicologismo e excessos, em que os atores são "modelos" que servem à escrita da imagem.

¹⁹ JEAN-LUC GODARD é um cineasta francês reconhecido por um cinema vanguardista e polêmico, que tomou como temas e assumiu como forma, de maneira ágil, original e quase sempre provocadora, os dilemas e perplexidades do século XX. Além disso, é também um dos principais nomes da "Nouvelle Vague", assim como Truffaut.

²⁰ Um dos fundadores do movimento nouvelle vague e um dos maiores ícones da história do cinema do século XX. Em quase 25 anos de carreira como diretor, dirigiu 26 filmes. Conseguiu conciliar um grande sucesso de público e de crítica na maior parte deles. Os temas principais de sua obra foram as mulheres, a paixão e a infância. Além da direção cinematográfica, Truffaut foi também roteirista, produtor e ator.

²¹ Um dos mais famosos e respeitados arquivos cinematográficos do mundo.

conta das indústrias norte-americanas e, numa tentativa de reavivar esse mercado para os seus filmes, a indústria francesa criou o 1º Festival de Cinema Francês em Nova Iorque. Na década seguinte, a super exploração da imagem e os orçamentos exorbitantes provocam uma abertura de espaço para produções independentes e mais em conta. Novamente, o olhar artístico ganhou maior força que o espetáculo aos olhos, oferecidos pelas mega produções norte-americanas. De uma maneira geral, muitos filmes franceses obtiveram sucesso de bilheteria, mas o caráter experimental e passional das obras-primas da Nouvelle Vague são difíceis de encontrar.

5.1.1 Década de 1920 – As vanguardas francesas:

Após a Primeira Guerra Mundial, a falta de estabilidade e tranquilidade econômica, política e social fragmentou os pontos-de-vista tradicionais. A partir daí, vários artistas de vanguarda passaram a se interessar pela linguagem cinematográfica e pelas possibilidades de manifestação através dessa arte visual.

Nos dez anos compreendidos entre 1921 e 1931, desenvolveu-se um movimento artístico independente na cinematografia. Este movimento denominou-se Avant-Garde... Este movimento de arte em filme foi paralelo a movimentos nas artes plásticas tais como o Expressionismo, o Futurismo, o Cubismo e o Dadaísmo. Foi não comercial, não representacional, mas internacional. (RICHTER, Art and Cinema, 1947).

O Avant-Garde francês pode ser dividido em três fases, segundo alguns autores. As duas primeiras fases são mais conhecidas por possuírem filmes comerciais. Já a terceira fase, A Escola de Paris, ficou conhecida por sua autenticidade e ainda constitui um paradigma para muitos cineastas; nesta fase encontramos os cineastas que começaram a se libertar do ideal comercial das duas primeiras. Entre os cineastas do Avant-Garde que se dedicaram à realização de filmes não comerciais participavam, como principais representantes, os dadaístas²² que foram o grupo mais radical entre todos os vanguardistas deste período.

²² No Dadaísmo, a referência ao cinema foi ritmo e o movimento. A percepção da importância da luz e seu significado, pelos vanguardistas, possibilitou a realização de um trabalho original e extremamente importante para a História do Cinema.

Os primeiros traços de dadaísmo, no âmbito cinematográfico, surgiram com René Clair²³ em *Paris que Dort* - 1923 (ver imagem em anexo). Já em 1928, Man Ray filmou *L'Étoile de mer*, uma história de amor baseada em um poema de Robert Desnos. Este filme se distingue de suas obras dadaístas anteriores por ser totalmente surrealista. Man Ray ilustrou o texto poético com maestria, criando uma harmonia entre este e as imagens distorcidas de fundo. Utilizando-se de espelhos e filtros disformes, ele altera imagens que remetem a perversões sexuais.

Em função da grande importância e ênfase dada aos valores rítmicos, estéticos e experimentais, o Avant-Garde foi, muitas vezes, denominado de “cinema puro”. Em parceria com o pintor surrealista Salvador Dali, Luis Buñuel²⁴ deu vida ao tão discutido e mais famoso filme da década de 1920 do cinema francês: *Un Chien Andalou* – 1929; este filme é composto pela continuidade de planos narrativos incoerentes. As imagens são todas muito fortes como, por exemplo, a famosa cena de um olho sendo vazado por uma navalha, com o objetivo cumprido de provocar fortes sensações no espectador.

De qualquer forma, todo esse frenesi desapareceu nas décadas seguintes e, a partir de 1930, o cinema francês mudou seu foco. Os governos totalitários que surgiram encararam o Avant-Garde como uma forma degenerada de arte e muitos chegaram a censurá-lo. Aos artistas sobrou o fardo de se engajar aos novos modelos, porém, a partir daí surgiu uma nova forma de cinema, um novo foco. É o momento do Realismo poético.

5.1.2 Década de 1930 – O Realismo Poético

O advento do som e a necessidade de uma maior preocupação com os diálogos fizeram com que os diretores se ocupassem também em trabalhar com excelentes roteiristas, que soubessem manipular bem a palavra.

A partir de 1930, surgiu uma conjuntura política de regimes totalitários que defendiam ideais conservadores extremamente hostis a todo movimento de

²³ RENÉ-LUCIEN CHOMETTE nasceu em Paris em 11 de novembro de 1898. Seu primeiro filme, *Paris qui dort* (1923; Enquanto Paris dorme), revelou o gosto pelo fantástico e pela comédia; no segundo, aderiu à vanguarda e fez de *Entr'acte* (1924; Entreato) um clássico de média metragem. Ainda na fase silenciosa, realizou um documentário e cinco comédias longas.

²⁴ Nascido em Calanda, província de Aragão (Espanha), Buñuel vai para Madri estudar Engenharia Agrônômica em 1917. Posteriormente abandona o curso. Nessa época conhece e fica amigo de Salvador Dali e Federico Garcia Lorca. Nos anos seguintes, escreve poemas, dirige peças e organiza mostras no cineclubes que funda no início dos anos vinte.

vanguarda. A produção cinematográfica francesa encontrava-se decadente em função da crise econômica mundial; diversos estúdios estavam indo a falência e os artistas não mais podiam bancar a realização de suas obras. Como consequência dessa situação, uma nova safra de produtores independentes e novos realizadores que seriam responsáveis por estabelecer as diretrizes do cinema francês. Jean Renoir e outros cineastas do cinema mudo se juntaram a essa nova safra e fundaram o Realismo Poético.

De início, a partir da obra de René Clair, o Realismo Poético optava pelo naturalismo²⁵ e apresentava elementos de classes populares, em ambientes torpes, de forma poética e pessimista. Renoir conseguiu maior naturalismo com suas obras *A grande Ilusão*²⁶ e *A regra do jogo*, que será mais bem analisada. O naturalismo tem como particularidade garantir que as pessoas acreditem na ilusão de estarem diante de fatos narrados, a seqüência clássica formada pela seqüência de planos reforçam essas características. O enquadramento do espaço deve ser feito de forma a não causar estranhamento no espectador, todo o momento ele deve saber localizar onde está; além disso, a integridade da cena deve ser mantida de quadro em quadro.

O avanço do fascismo na Espanha em função da Guerra Civil em união com a consolidação do nazismo, na Alemanha, repercutiu de forma negativa entre os meios intelectuais. Em 1937, a temática dos filmes começou a externar o temor de uma guerra e o clima derrotista. Os personagens, que antes eram os trabalhadores e operários que lutavam por uma vida mais digna, foram substituídos por elementos excluídos pela sociedade. Desertores, assaltantes, delinqüentes e fracassados compunham o cenário de temas que retratavam amores impossíveis, a vida frustrada pelo sonho jamais alcançado, a fuga da mesquinhez da vida e as fatalidades de um destino implacável.

O realismo poético encontrou seu fim com a ocupação de Paris pelas tropas nazistas, em 1941. Os principais idealizadores do realismo poético foram exilados e os poucos que decidiram ficar não tinham muito que fazer em virtude do regime imposto.

²⁵ Ver texto sobre o naturalismo em anexo.

²⁶ Fábula pacifista que sobrepõe a divisão entre os países em guerra.

6 Capítulo VI – Análise do filme *A regra do Jogo*²⁷, Jean Renoir:

Basicamente, o filme conta a história de um aviador que realiza um grande feito e, ao ser entrevistado por uma repórter, deixa que se torne público, em um acesso de indignação, seu caso com a marquesa. Instruído por seu amigo Octave, o Marquês de la Chesnays convida o piloto a participar de uma caça que realizará, no final de semana, em sua casa de campo. É durante esse final de semana que todos os pequenos dramas acontecem; o clima que envolve a trama revela as regras do jogo em que comportamentos e características de classes diferentes se misturam.

Acontecimentos sombrios e inusitados, como a morte do aviador André Jeuiex, compõem essa mescla de sátira e julgamento; Renoir faz uma crítica severa à sociedade francesa com foco na luta de classes entre os trabalhadores e a aristocracia. Anos depois, Robert Altman²⁸ homenageou a obra de Renoir, com o remake disfarçado *Assassinato em Gosford Park*²⁹.

6.1 Elenco:

Renoir faz o papel de Octave, um sujeito bom e um tanto quanto preguiçoso, que tem a função de principal elo de ligação entre os personagens do filme. Além de Carette, o elenco conta com atores afinados no espírito do filme, destacando-se Marcel Dalio (Robert), Nora Grégor (Christine) e Paulette Dubost (Lisette).

6.2 Análise fílmica:

O cenário é a França, década de 1930. Após créditos e dedicatória inicial a André Bazin, o filme abre com a seqüência supracitada em que a repórter vai entrevistar o grande aviador André Jurieux. Já nessa cena, Renoir faz uma crítica a espetacularização da informação por parte dos meios de comunicação de massa.

²⁷ Ver ANEXO C.

²⁸ Nascido em 20 de fevereiro de 1925, na cidade de Kansas City, Robert Altman é um dos cineastas norte-americanos mais originais do século XX. Conhecido por produzir filmes considerados "naturalistas", porém com uma visão dos fatos um tanto distorcida.

²⁹ Filme que fala sobre a divisão de classes nos anos 30, mostrando um final de semana numa enorme mansão cheia de esnobes burgueses, que se reúnem para uma visita informal e uma caçada, levando consigo seus empregados. Ver imagens e ficha técnica em ANEXO I.

Quando o piloto desata a falar lamentações e pouco se importa com o feito que comove a burguesia; a repórter imediatamente se dirige ao engenheiro mecânico a fim de salvar sua matéria. Podemos identificar aí os primeiros traços do realismo poético; a mudança do cinema experimental para o cinema social e crítico.

Durante a evolução do filme, o espectador sabe que está presenciando um jogo onde a realidade é a regra e o jogo é o desejo; não importa o que acontece no plano privado desde que não seja levado ao domínio público. Uma das possíveis interpretações que a obra oferece é que vivemos sobre regras a despeito de nossas vontades e diferenças; Uma das cenas em que as regras do jogo se mostram é a que André Jurieux se nega a fugir com seu grande amor, a marquesa, sem antes dar explicações ao marquês, que recebeu tão bem o herói da trama. Nesse momento, o piloto nega tudo que sente, o seu grande amor, a felicidade de conseguir seu desejo imediato em prol de regras que não são escritas, mas dominam plenamente a sociedade. Podemos identificar, na trama desses dois personagens um traço forte do realismo poético, a busca do amor jamais realizado. Esse traço é confirmado com o fim da obra. O piloto é assassinado e jamais chega a viver com seu amor.

Os enquadramentos de Renoir seguem à risca as tendências do realismo e mostram cenas amplas e vários acontecimentos simultâneos; a profundidade é vastamente explorada. Existe uma quebra com os modelos clássicos de representação; Renoir quase não usa planos próximos ou close-up e dá preferência aos planos geral, médio e americano. Isso acontece para que o espectador seja cada vez mais envolvido pela trama e sinta como se realmente estivesse participando da narrativa; os planos amplos permitem que o espectador recolha informação e forme a imagem além cena. Outro ponto marcante da direção de Jean Renoir, em *A regra do jogo*, é que ele realiza suas filmagens internas e externas em locações naturais, muitas vezes com som e iluminação ambiente. Isso é um traço forte congruente ao expressionismo, movimento artístico contemporâneo ao realismo poético. O conceito pictórico do filme prima por esse tipo de iluminação naturalista, com o máximo possível de perspectiva ótica e profundidade de campo. Na imagem 1³⁰, por exemplo, podemos notar a riqueza de detalhes na composição da cena, a iluminação o mais natural possível garante os traços de realismo e expressionismo;

³⁰ Ver ANEXO D.

a luz frontal provoca uma maior semelhança da cena com o a forma de representação do objeto pictórico.

O filme é trabalhado sobre dois momentos teóricos principais: a caçada e a festa no castelo. A forte seqüência da caçada, em que diversos coelhos e faisões são verdadeiramente eliminados, mostra implicitamente a situação da sociedade burguesa, alienada e decadente. Dentro dessa análise fílmica, vale comentar a maestria como Renoir desenvolve a trama a partir de planos-seqüência dos quais consegue o maior aproveitamento cênico possível. Isso demonstra a afinidade do diretor com as teorias defendidas por Bazin, que a narrativa é construída a partir da seqüência lógica de planos. A opção de Renoir por uma decupagem clássica é uma forte característica do naturalismo; na seqüência da caçada é esse estilo de decupagem que garante uma carga emocional grande à cena. O diretor faz uso de várias câmeras, na hora da filmagem, a fim de garantir a melhor seqüência, mostrar caçadores e caça, inserir mais de um ângulo de visão no mesmo espaço-tempo. Na imagem 2³¹ podemos perceber como, além de mostrar o personagem sob uma iluminação natural como em uma pintura, Renoir apresenta o máximo de integridade de cena e detalhamento dentro do quadro fílmico.

Durante o filme o comportamento de patrões e empregados se confundem e assemelham, na festa situações inusitadas acontecem e são tratadas de maneira cômica; até a morte do grande herói do filme por um dos empregados do marquês é encarada como um inevitável acidente, que deve ser esquecido e superado já que todos precisam voltar às suas vidas. A seqüência da festa mostra a preocupação do diretor em retratar cada detalhe da cena e criar unicidade entre a seqüência de imagens. É na festa que ocorre uma notável seqüência que faz alusão às fugas de Charles Chaplin; é o momento em que Marceau atravessa os corredores da casa, causando grande estardalhaço, fugindo de Beaumarchais, em virtude do caso que tem com Lisette. O pólo dramático que retrata a festa transmite uma realidade e dramaticidade muito grande, as seqüências utilizadas permitem que o espectador imagine o final da cena, garantem o caráter centrífugo da imagem. De qualquer forma, as reviravoltas que acontecem são inacreditáveis e muitos dos diálogos explanam a crítica social e a dramaticidade presente tanto no expressionismo como no realismo poético.

³¹ Ver ANEXO D.

O final do filme mostra toda decadência e falsidade em que a burguesia francesa está mergulhada. Ironicamente, as pessoas voltam a viver sua rotina, com suas regras pré-determinadas, como se nada tivesse acontecido. A imagem 3 apresenta dois dos personagens que possuem características mais intrínsecas ao naturalismo: Octave (Jean Renoir) é o típico derrotado que depende dos favores dos amigos e nunca alcança suas ambições; Marceau (Julien Carette) é um delinqüente que tenta se reintegrar à sociedade mas não obtém sucesso e volta a sua condição marginalizada. Ainda na cena 3³² podemos analisar vários elementos tradicionais ao expressionismo como o uso do contraste em luz e sombras sem delimitações nítidas obedecendo à regra das cores complementares. A regra do jogo foi o último filme de Renoir realizado na França; depois dele houve a invasão nazista e o diretor se dirigiu para a América, exilado.

³² Ver ANEXO D.

7 Capítulo VII: Considerações finais

Não basta apenas aceitar como questão de evolução a relação entre essas as de expressão visual, já que a relação entre pintura, cinema e fotografia não acontece apenas como passos dentro de uma cadeia, que devem ser seguidos para atingir um objetivo principal, no caso o cinema. É preciso compreender que o cinema não faz uso da pintura e fotografia como maneira de garantir sua condição de arte. O objeto pictórico, no caso, não só influencia as formas de existir do fato fílmico como também atua junto a ele de maneira contextualizada.

A imagem sofre influência tanto da percepção do artista e do receptor, como da forma que é transmitida. O tipo de plano escolhido e enquadramento determinam a mensagem e a forma de interpretação que guiará a cena. Existem diversos tipos de especulação a respeito das formas de apresentação das cenas e da montagem do objeto fílmico. Eisenstein e Bazin são grandes teóricos do tema.

A França sempre abrigou grandes nomes representantes e idealizadores dos movimentos cinematográficos. O cinema realista poético sofreu influência tanto do expressionismo como do momento político vivido pela Europa na década de 30. O experimentalismo marcante nas vanguardas abriu espaço ao cinema político, irônico e plástico do realismo. Jean Renoir, filho do grande pintor expressionista Auguste Renoir garantiu legalidade ao naturalismo e construí duas das maiores obras do período. O realismo poético teve seu fim com a invasão da França pelos nazistas e o exílio da maior parte dos representantes. O movimento sucessor ao realismo poético foi a nouvelle vague, que se caracterizada, basicamente, a intransigência com os modelos clássicos de narração, através do amoralismo, presente nos diálogos e de uma montagem inesperada, sem concessões à linearidade narrativa.

Referências Bibliográficas

- GIL, Antonio Carlos. *Como elaborar projetos de pesquisa*. 3. ed. São Paulo: Atlas, 1994.
- BARTHES, R. *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.
- DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- BAZIN, André. *O Cinema — Ensaio*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- DUBOIS, P. *O Ato Fotográfico*. Campinas: Papyrus, 1998. 2ª Ed.
- EISENSTEIN, S. *Reflexões de um Cineasta*. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.
- AUMONT, Jacques: *O olho interminável. Cinema e pintura*. São Paulo: Ed. Cosac Naify, 2004.
- SANTAELLA, Lucia e Noth, Winfried. *Imagem- cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Ed. Iluminuras. 1998.
- GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. Rio de Janeiro, Guanabara Koogan, 1993.
- BERNADET, Jean-Claude e RAMOS, Alcides Freire. *Cinema e História do Brasil*. São Paulo: Editora Contexto, 1994 (pp.14 a 18).

Sites Consultados:

- <http://www.2001video.com.br>
- <http://www.chambel.net>
- <http://www.eusou.com/cinefilo>
- <http://pt.wikipedia.org>
- <http://www.universalpictures.com>

Filmografia:

- A regra do jogo (La Règle Du Jeu), França, 1939.
- Modigliani – Paixão pela vida (Modigliani), EUA, 2004.
- Moça com brinco de pérola (Girl with a Pearl Earring), Inglaterra, 2003.
- Um cão andaluz (Un chien andalou), França, 1929.

Anexos

- ANEXO A - Tipos de plano

Tipo de plano	Descrição
CLOSE-UP	Plano que enfatiza um detalhe. Primeiro plano ou plano de pormenor. Tomando a figura humana como base, este plano enquadra apenas os ombros e a cabeça de um ator, tornando bastante nítidas suas expressões faciais.
CUT-AWAY CLOSE-UP	Este conceito só tem significado dentro do contexto da montagem. É uma tomada em close-up de uma ação secundária que está desenvolvendo-se simultaneamente em outro lugar, mas que tem uma relação direta com a ação principal. O cut-away close-up deve ser montado entre duas tomadas da ação principal.
CUT-IN CLOSE-UP	Como o item acima, este conceito só tem significado no contexto da montagem. É uma tomada em close-up de uma parte importante da ação principal, e que deve ser montada entre duas tomadas normais dessa ação.
LONG SHOT	Plano geral; plano que inclui todo o cenário. É usado para mostrar um grande ambiente.
PLANO AMERICANO	Plano que enquadra a figura humana da altura dos joelhos para cima.
PLANO DE CONJUNTO	Plano um pouco mais fechado do que o plano geral.
PLANO DE DETALHE	Mostra apenas um detalhe, como, por exemplo, os olhos do ator, dominando praticamente todo o quadro
PLANO GERAL	Plano que mostra uma área de ação relativamente ampla.
PLANO MÉDIO	Plano que mostra uma pessoa enquadrada da cintura para cima.
PLANO PRÓXIMO	Enquadramento da figura humana da metade do tórax para cima.
PRIMEIRO PLANO	Posição ocupada pelas pessoas ou objetos mais próximos à câmara, à frente dos demais elementos que compõem o quadro

(Fonte: Vocabulário do roteirista Jorge Machado

<http://www.roteirodecinema.com.br/manuais/vocabulario.html>)

- ANEXO B - Naturalismo - Jean-Claude Bernadet, em *Cinema e História do Brasil*, 1994.

Na realidade, o filme histórico naturalista oferece às pessoas a ilusão de estarem diante dos fatos narrados (o que não se restringe ao filme histórico pois, em geral, toda a produção ficcional de estilo hollywoodiano está sujeita a este mecanismo ilusionista). Há aqui o ocultamento da linguagem, pois esta adquire total transparência. Desta maneira, o espectador não se pergunta em qual linha teórica a história do filme está sendo contada. Ela é mostrada como se fosse a única interpretação do fato, e a linguagem assume um papel fundamental. A esta linguagem estamos dando o nome de naturalista.

A estética naturalista constitui-se mediante uma manipulação muito particular do conjunto dos elementos que compõem a linguagem cinematográfica: comportamento da câmera, noção de continuidade, decupagem clássica, construção do espaço, relações da imagem com o som e, por fim, interpretação dos atores. Vejamos, de maneira simplificada, o tratamento que estes elementos recebem no interior desta visão estética.

A câmera tenta se comportar como se fosse o olho humano diante de um conjunto de objetos ou de pessoas. Nunca as cenas são mostradas mediante a utilização de uma angulação bizarra. Se a câmera não ficar bem comportada, o espectador perderá a sensação de estar em contato direto com os fatos: a ilusão se desfará.

A continuidade de cena para cena (manutenção da mesma intensidade de luz, mesmo figurino, mesmo local, etc.) também faz parte da estética naturalista. Há, portanto nestes filmes, um criterioso tratamento na passagem de uma cena para outra. Por exemplo: imaginemos que num determinado filme ocorra uma briga num bar. O mocinho machuca-se no rosto. A cena seguinte à luta não poderá, em hipótese alguma, em respeito ao naturalismo, mostrar o mocinho em perfeito estado, bonito, bem arrumado e sem a marca no rosto.

A decupagem clássica (segmentação das cenas em planos) oferece muitas possibilidades de intensificação emocional, além de maiores recursos para a narração. Imaginemos que num filme histórico qualquer, haja uma perseguição. As seqüências filmadas (de acordo com os procedimentos de câmera anteriormente aludidos) serão cortadas e alinhadas (montadas) de modo a mostrar alternadamente

perseguidos e perseguidores. Assim, são criadas maiores possibilidades para o estabelecimento de empatia do público com o filme e menores possibilidades de questionamento crítico da história apresentada.

A construção do espaço será feita de modo a não provocar estranheza no espectador. Portanto, o espaço deverá ser construído tal como ele aparecia para a nossa percepção imediata. Por exemplo: imaginemos uma conversa, numa sala de jantar, da qual todos os presentes participem ativamente. Toda a conversa deve ocorrer sem que tenhamos dúvida do local onde eles estão. Todos os enquadramentos devem tentar passar a idéia de que estão no mesmo lugar, na mesma sala de jantar. O som e a imagem devem estar perfeitamente sincronizados.

Por fim, a interpretação dos atores deve nos fazer acreditar que estamos diante de pessoas verdadeiramente incorporadas ao universo ficcional. As falas terão a fluência e o nível de complexidade encontráveis na realidade. Por exemplo: o ator que interpreta o papel de um médico falará como um médico normalmente fala, etc. Os gestos não são largos e chamativos, mas discretos, ou o mais próximo possível daquilo que, em cada época, é considerado verossimilhante.

Por questões didáticas, tomamos a liberdade de decompor esta visão estética em seus vários elementos constituintes. Esta decomposição, porém, é arbitrária, pois estes elementos, no momento da projeção do filme, são oferecidos ao espectador de maneira interligada compondo o quadro da história que se quer contar.

- ANEXO C - Ficha técnica do filme *A regra do jogo*:

Diretor:

Jean Renoir

Roteiristas:

Jean Renoir, Carl Koch

Elenco:

Nora Gregor, Paulette Goddard, Mila Parély, Odette Talazac, Claire Gérard, Anne Mayen, Lise Elina, Marcel Dalio, Julien Carette, Roland Toutain, Gaston Modot, Jean Renoir, Pierre Magnier, Eddy Debray, Pierre Nay, Richard Francoeur, Léon Larive, Nicolas Amato, Henri Cartier-Bresson, Celestin, Tony Corteggiani, Roger Forster, Camille François, Jenny Héliá, André Zwoboda

Compositores:

Pierre-Alexandre Monsigny, Wolfgang Amadeus Mozart, Frédéric Chopin, Gaston Claret, Lucien Delonnel, Louis Desormes, Léon Garnier, Eugene Rosi, Camille Saint-Saëns, Francis Salabert, Vincent Scotto, Johann Strau

Fotógrafos:

Jean-Paul Alphen, Jean Bachelet, Jacques Lemare, Alain Renoir

Montadores:

Marthe Huguet, Marguerite Renoir

Diretores de Arte:

Max Douy, Eugène Lourié

Figurista:

Coco Chanel

Maquiagem:

Ralph

Diretor(es) Assistente(s):

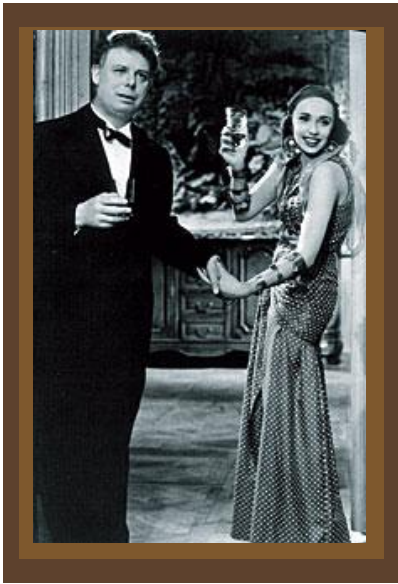
Henri Cartier-Bresson, André Zwoboda

Departamento de Som / Sound Department:

Joseph de Bretagne

Gênero	Arte
Idioma	Francês,
Legendas	Português,
Ano de produção	1939
País de produção	França,
Duração	110 min.
Vídeo	Tela Cheia (1.33:1)
Cor	Preto-e-branco

- ANEXO D - Imagens do filme A regra do jogo:



A regra do jodo, 1939, Versátil

Imagem 1: Festa no castelo. Jean Renoir e Mira Parely



A regra do jodo, 1939, Versátil

Imagem 2: Mira Parely na caçada.



A regra do jodo, 1939, Versátil

Imagem 3: Cena final, Jean Renoir e Julien Carette

- ANEXO E - Ficha técnica do filme *Moça com brinco de pérola*.

Título Original: *Girl with a Pearl Earring*

Gênero: *Drama*

Tempo de Duração: *95 minutos*

Ano de Lançamento (Inglaterra): *2003*

Site Oficial: www.girlwithapearlearringmovie.com

Estúdio: Archer Street Productions / Delux Productions / Film Fund Luxembourg / Pathé Pictures Ltd. / UK Film Council / Wild Bear Films

Distribuição: Lions Gate Films Inc.

Direção: Peter Webber

Roteiro: Olivia Hetreed, baseado em livro de Tracy Chevalier

Produção: Andy Paterson e Anand Tucker

Música: Alexandre Desplat

Fotografia: Eduardo Serra

Desenho de Produção: Ben van Os

Direção de Arte: Christina Schaffer

Figurino: Dien van Straalen

Edição: Kate Evans

Efeitos Especiais: SFX Factory S.A.

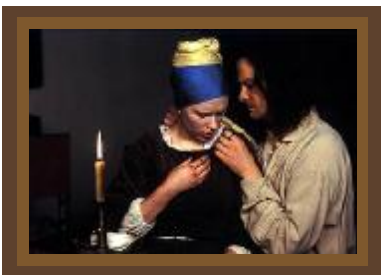
-ANEXO F - Imagens do filme *A moça com brinco de pérola*.



A moça com brinco de pérolas, 2003, Lions Gate Films Inc.



A moça com brinco de pérolas, 2003, Lions Gate Films Inc.



A moça com brinco de pérolas, 2003, Lions Gate Films Inc.

- ANEXO G - Ficha técnica do filme *Modigliani – paixão pela vida*.

Gênero: Drama

Duração: 128 min

Origem: EUA

Ano: 2004

Estúdio: Universal Pictures

Direção: Mick Davis

Roteiro: Mick Davis

Produção: Philippe Martinez, Stéphanie Martinez

Elenco: Andy Garcia (Amedeo Modigliani), Elsa Zylberstein (Jeanne Hébuterne),

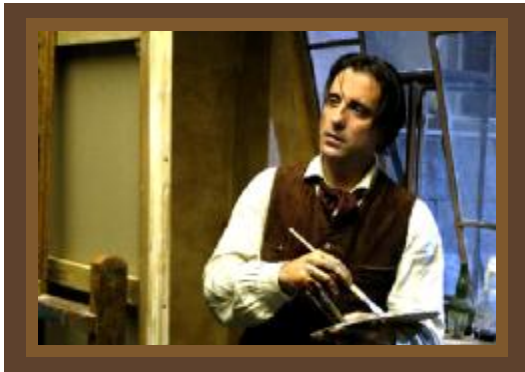
Hyppolyte Girardot (Utrillo), Omid Djalili (Pablo Picasso), Eva Herzigova (Olga

Picasso), Miriam Margolyes (Gertrude Stein)

-ANEXO H - Imagens do filme *Modigliani – paixão pela vida*.



Modigliani – paixão pela vida, 2004, Universal pictures



Modigliani – paixão pela vida, 2004, Universal pictures



Modigliani – paixão pela vida, 2004, Universal pictures

- ANEXO I - Ficha técnica do filme **Assassinato em Gosford Park.**

Título Original: Gosford Park

Gênero: Aventura

Tempo de Duração: 137 minutos

Ano de Lançamento (Inglaterra): 2001

Site Oficial: www.gosfordparkmovie.com

Estúdio: USA Films / Capitol Films / Chicagofilms / Film Council / Medusa

Produção / Sandcastle 5 Productions

Distribuição: USA Films / Capitol Films

Direção: Robert Altman

Roteiro: Robert Altman e Bob Balaban, baseado em estória de Julian Fellowes

Produção: Robert Altman e David Levy

Música: Patrick Doyle

Fotografia: Andrew Dunn

Desenho de Produção: Stephen Altman

Direção de Arte: Sarah Hauldren

Figurino: Jenny Beavan

Edição: Tim Squyres

Elenco: Maggie Smith (Constance Trentham), Michael Gambon (William McCordle), Kristin Scott Thomas (Sylvia McCordle), Camilla Rutherford (Isobel McCordle), Charles Dance (Raymond Stockbridge), Geraldine Somerville (Louisa Stockbridge), Tom Hollander (Anthony Meredith), Natasha Wightman (Lavinia Meredith), Jeremy Northam (Ivor Novello), Bob Balaban (Morris Weissman), James Wilby (Freddie Nesbitt), Claudie Blakley (Mabel Nesbitt), Laurence Fox (Rupert Standish), Trent Ford (Jeremy Blond), Clive Owen (Robert Parks)

- ANEXO J - Imagens de *Assassinato em Gosford Park*:



Assassinato em Gosford Park, 2001, USA Films



Assassinato em Gosford Park, 2001, USA



Assassinato em Gosford Park, 2001, USA Films