

Cinema narrativo e o fluxo: uma comparação da linguagem cinematográfica entre *Jules e Jim* e *Amores Imaginários*¹

Gustavo Minho Nakao²

Sílvio Demétrio³

Universidade Estadual de Londrina, Londrina, Paraná

Resumo

Este projeto aborda as transformações da linguagem cinematográfica na comparação dos filmes *Jules e Jim* e *Amores Imaginários*. O estudo é relevante para elencar características formais que alteraram no decorrer do tempo. Para isso, analiso as técnicas de construção de cada filme e observo as similaridades ou distinções entre esses. Ambos são filmes em língua francesa sobre o amor triade e a paralelismo do tema evidencia os aspectos formais da comparação. O resultado mostrou uma paridade linguística com fatores de divergência ligados às vanguardas artísticas de cada filme ou escolha do diretor.

Palavras-chaves: Cinema, Linguagem, Fluxo, Mise-en-scène, Narrativo

Introdução

Entender as variações do uso da linguagem cinematográfica é entender as ondulações dessa no tempo. O cinema veio tencionado para o real, as grandes máquinas de exposição capturaram o movimento do mundo e fizeram rodar o reflexo daquilo que estava a frente. No entanto, logo em prelúdio, cineastas como George Albert Smith e Georges Méliès, romperam as predisposições iniciais da técnica e trouxeram à *tournage* elementos do narrar. Mas narrativa em cena, não a literária ou a plástica, a qual se tinha como comum, era a dramaturgia dos palcos e. por conta disso, algumas estruturas de organização e linguagem foram transpostas do teatro para o cinema. A alquimia desse contar, entretanto, mostrou-se incompleta e uma efervescência do que seria cinema e as possibilidades que essa arte inferia se expandiu pelos realizadores dispostos a explorar o novo.

A sétima arte impôs, assim, a necessidade de alfabetização do olhar, não só para o entendimento da imagem em movimento, mas também para a determinação do que deveria ser mostrado e como aquilo deveria ser visto. O enquadramento era uma nova ferramenta,

¹ Trabalho submetido ao GP Cinema, XVIII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Estudante de Pós-Graduação em Comunicação no CECA-UEL

³ Orientador do trabalho: Professor do Curso de Comunicação Social CECA-UEL

originária da fotografia, mas que ganhou dimensões plásticas e fluídas a partir do passado na pintura.

A palavra enquadramento e o verbo enquadrar aparecem com o cinema para designar o processo mental e material já em atividade, portanto na imagem pictórica e fotográfica, pela qual se chega na imagem que contém determinado campo visto sob determinado ângulo e com determinados limites exatos. O enquadramento é pois a atividade da moldar, sua mobilidade potencial, o deslize interminável da janela à qual a moldura equivale (AUMONT, 2007, p.158)

Desse modo, a narrativa visual depende do quadro e das limitações que esse impetra. O recorte que a princípio poderia ser visto como uma desvantagem do cinema, torna-se justamente um dos fatores que o faz único. A fragmentação técnica encaminha o olhar para os detalhes da cena que devem ser vistos naquele modo de montagem, isso é, cria-se uma estrutura de como contar a história sem ter que apresentar todos os elementos de uma vez só.

Assim como a montagem é um elemento estilístico determinante na característica de cada diretor, o enquadramento é a forma de condução do olhar. Uma expressão personalíssima, em que os méritos dos cineastas autores são postos a prova. A individualidade da visão de cada diretor permite a multiplicidade de histórias sobre o mesmo tema. A questão não está mais em o que narrar, mas em como narrar. As limitações que o recorte do quadro pressupõe libertaram o cinema para uma vasta margem de possibilidades criativas de recortes da realidade.

Os moldes que a luz torna, contém as sombras daquele que a conduziu, e assim como o recorte, a justaposição das imagens gera novos significados para essas. Construir histórias também é um arranjo de ordem. A transição entre cenas já estava em experimentações logo no início da linguagem. Griffith, aumentou a complexidade do modo operativo de narrar a história. No começo, “os cineastas da época tinham receio de que um corte repentino para um detalhe chocaria o público” (COUSINS, 2013, p. 31), receio o qual se apoiava novamente pela tradição do olhar no teatro.

Com o tempo, a linguagem cinematográfica estabeleceu estilísticas de organização dos planos e cenas. Em uma categorização simplista, é possível dividir a montagem em dois eixos nomeados em francês: a *Montage* e a *Découpage*. Apesar da similaridade com os verbetes em português, os termos carregam outras semânticas além das já utilizadas. A *Montage* seria uma reverberação do cinema mudo, no qual as explorações linguísticas proporcionaram uma demonstração efetiva do corte. Dessa forma, os experimentos de Kuleshov ou a os filmes de Eisenstein, desse período, cometiam “uma grande violência contra a realidade ao juntar planos unicamente para gerar a ideia” (BORDWELL, 2016, p. 81). A

Montage seria, por conceito, uma justaposição de planos distintos na forma e na estrutura para a obter efeitos simbólicos sobre isso. A *Découpage*, por consequência, é uma disposição mais fluída dos planos no narrar (Cinema Narrativo). Quando quebra os enquadramentos em recortes menores, a *Découpage* dispõe um entendimento mais sutil da transposição de imagens e “decompõe um todo espaço-temporal em vistas mais próximas” (BORDWELL, 2016, p. 81).

As maneiras de montagem figuram, assim, um grande poder subjetivo para o enredo. Em estruturas mais díspares de ligação de cenas, a forma elucida-se tanto quanto a história e as tremulações do lírico à luz podem causar afetos desconcertantes ou, em onda mais morna, apenas uma distração nos olhos de quem as vê. No lirismo subjacente ao requisito de forma, uma aparente invisibilidade da técnica paira cálida nas brechas do contar.

A *mise en scene*, entretanto, não é apenas composta pelo enquadramento e pela montagem, a quinta essência cinematográfica é a junção de todos os elementos do cinema no melhor modo que consigam se articular. Apesar de praticamente ser alicerce indispensável para a fotografia, a nitidez no cinema não é só conduta infraestrutural, é, também, imposição de direcionamento do olhar e sintaxe no quadro.

O primeiro uso do foco narrativo provavelmente ocorreu no filme *Deixe-me Sonhar Outra Vez* dirigido por G.A. Smtih (George Albert Smith) em 1900, quando o fotógrafo do realizador girou o “tambor da lente para fazer passar de uma imagem com foco nítido para uma imagem desfocada” (COUSINS, 2013, p.30). E nesse pequeno gesto de conexão entre imagens estabeleceu significados imensos de interpretação que foram revisitados e transmutados ao longo da história cinematográfica.

Em *Cidadão Kane* o aparato focal ganhou novas explorações subversivas. Inspirados na visão humana, Orson Welles e o diretor de fotografia Gregg Toland delimitaram a invenção de uma técnica denominada *Pan-focus*, a qual consistia em uma capacidade de foco otimizada, combinando a abertura de exposição nas condições de luz com a distância intermediária do foco mais próximo e o foco infinito. O resultado desse esquema é um maior campo nítido para trabalhar a cena.

Concomitante ao transgredir dos realizadores na linguagem, outras tecnologias do cinema acompanharam o cair dos anos. Películas mais sensíveis de filme permitiram um aumento da profundidade de foco. Com a capacidade focal no ápice do aproveitamento e as técnicas materiais disponibilizando recursos aprimorados, cineastas como Welles remontaram a ação no quadro, otimizando todo o espaço nele disponível. O percurso cênico

passa a ser aproveitado em máxima eficácia. Os atores e cenários ocuparam todas as camadas de espessura da imagem, contabilizando uma esfericidade visual imensa. A narrativa ganha espectros de mobilidade no passo do personagem que se descola da proximidade quase invasiva do primeiro plano e caminha dentro do quadro – diminuindo de tamanho na relação de perspectiva – e encontra a solitude do plano aberto, diminuto, mas ainda nítido e participando do conteúdo da ação.

A profundidade de campo permitiu a estruturação de tomadas mais longas (*long shots*), a qual abarcavam uma série de outros planos menores da mesma cena. Todas as ações dos atores eram capturadas na mesma sequência sem cortes (Plano sequência). Desse modo, subordinava o olhar do espectador a elaborar a própria montagem. Era ele que escolhia o corte narrativo e quais informações eram relevantes para serem vistas. Como efeito, a tomada longa infere uma tensão silenciosa na trama, “quanto mais tempo um plano é mantido sem cortes, quanto mais tempos os atores estão representando ‘para valer’ sem intervalos, mais absorvente a sequência se torna” (COUSINS, 2013, p.194)

São muitos os componentes da linguagem cinematográfica, alguns nasceram no titubear incerto dos primeiros *takes*, outros foram desenvolvidos por diretores irrequietos, que tencionaram a luz até limites desconhecidos. De todas as características que fazem cinema ser o que é, cada um deles executa uma função importante no traço da subjetividade hermética, mas os objetivos fundamentais de narrar uma história no prisma de um olhar continuam os mesmos. Das artes clássicas, a que quase matou a morte, mantém a tentativa de vencer o tempo e se transmutar na invariável eternidade dos dias.

Referências Teórico-metodológico

Neste trabalho comparo as distinções e equidades de linguagem nos filmes *Jules e Jim* e *Amores Imaginários*. Para isso, segue uma descrição geral das vanguardas artísticas em que cada filme se aproxima. Apesar de não serem representantes completos de cada movimento, ainda carregam elementos estilísticos comuns a outras obras de mesmas escolas. Depois, descrevo as formas de linguagem presentes em cada filme com base nas estruturas acima.

Nouvelle Vague

A ocupação alemã na França teve como uma das consequências históricas a censura dos filmes estadunidenses nos cinemas do país. Esse fato acarretou em uma linguagem

cinematográfica francesa dessoante à norte americana nesses anos. Sem referências diretas das explorações em profundidade de campo e narrativa focal no outro continente, os “poucos filmes franceses de metade da década tentaram esse equilíbrio dramático, e os melhores compartilharam um pessimismo atribuível ao seu tempo” (COUSINS,2013, p.162).

Nessas condições que o termo *Novelle Vague* se origina. A condição de um nome, entretanto, não condiciona unidade ou mesmo uma verdade. Como efervescência do desdobramento de crescer, os pulsares dos pensamentos nos integrantes da denominada, pela imprensa, *Nouvelle Vague*, nem sempre entravam em total concordância. Diferenciações formais como a função do corte, politização das temáticas de enredo e expressividade estilística, eram algumas das incongruências do agrupar jornalístico de toda uma geração em duas palavras. A publicidade e imaginário, em torno da *Nouvelle Vague*, repercutiu na mídia e no gosto popular que se identificou na promoção de uma ideia poética de transgressão. Na cronologia, a *Nouvelle Vague* existiu como conceito antes da existência material dessa no cinema.

Apesar dos estrondosos primeiros sucessos nas estreias de *Os Incompreendidos*, *Hiroshima Meu Amor* e *Acosado* e na difusão mítica e midiática não conseguiu manter o mesmo ritmo de mercado. “Essa extraordinária paixão pelo cinema sentida pelos cineastas franceses não encontrou ressonância no público geral” (COUSINS, 2013, p. 275). O autor elenca ainda que a frequência aos cinemas caiu 36%, diminuindo de 420 milhões de pessoas em 1957 para 270 milhões em 1963. No entanto, parte da queda se deve pela transição do público de meia idade e idosos para o consumo de filmes pela televisão.

A *Nouvelle Vague* viveu de quatro a cinco anos, o que não é negligenciável para um movimento cinematográfico submetido ao humor instável da mídia e aos desejos volúveis do público. Ela alterou totalmente a paisagem cinematográfica francesa e provocou vários “choques” psicológicos na maioria das cinematografias estrangeiras que descobriram esses filmes com certa estupefação, misturada com paixões contraditórias. (MARIE,2011, p.20).

François Truffaut foi um dos grandes difusores da amplificação publicitária da *Nouvelle Vague* por conta do sucesso crítico e monetário do primeiro longa em que dirigiu “Os incompreendidos”. Truffaut percebia poética no titubear da vida, as incertezas do próprio passado foram abauladas pelo cinema e nessa nova óptica, priorizou os encantamentos do devir como “caneta da câmera” e escopo de contar. Fez carreira como crítico na *Cahiers du Cinema*, para então adentrar nas produções cinematográficas. Chegou a ganhar um Oscar pelo filme *A Noite Americana* e um César por *O Último Trem*. Dirigiu mais de 20 filmes, sendo *Jules e Jim* o terceiro da filmografia.

Jules e Jim faz-se no pulsar do movimento e da ação. Tão rápida e contínua, a condução de Truffaut na câmera, segue uma lógica intrínseca da vista, que se acostumou com a vida rápida. A ação também segue velocidade, no entanto, com exceção dos planos detalhes, a duração média do quadro é mais calma e percorre todo o caminho lógico do ato. O recorte móvel segue solto pela real, recriando as molduras do visível a cada instante, exatamente como os olhos às vezes se distraem e tendem a cair nos lugares mais estranhos. Em algumas transições até, há uma mudança repentina do zoom, uma alteração bruta como o mover da cabeça em queda livre.

Também como efeito de ligação de duas cenas distintas, Truffaut utiliza a sobreposição dessas como artifício - ao mesmo tempo - de passagem do enredo e de conexão simbólica entre elas. Uma correlação forçada e simultânea que transgride o realismo clássico de representação e os princípios de *découpage* disseminados por Bazin e outros críticos na *Nouvelle Vague*. Criar é subverter. É o anseio irrequieto de expressar o inexpressável que pune, que pula, que pode romper.

Ainda no rompimento com o real, *Jules e Jim* faz formalismos forjados para por um pouco de poesia nas feições do filme. Além inserir alguns congelamentos de imagem no final da cena, mantendo por mais alguns instantes o último quadro estático para a apreciação fotográfica, também insere recortes dentro do próprio corte em cena. Delimitando o quadro em uma subdivisão menor que a tela.

Apesar dessas experimentações transporem o realismo comum e parte da linguagem da *Nouvelle Vague*. Truffaut reitera a participação no movimento na captura de momentos ínfimos do cotidiano. São pequenas metragens do comum que não aparecem tão facilmente na câmera, ficam escondidas dos grandes painéis de luz e das magnitudes dos grandes estúdios. São detalhes como o quase passo em falso de Jules no campo ou o modo como os olhos de Catherine se contraem nas bordas por causa do sol na praia.

Jules e Jim também segue uma correspondência baziniana ao compor o quadrado que faz do mundo como estrutura de camadas mais distantes entre si. Explora os percursos do espaço em cena e toda a distância que o foco longo consegue proporcionar. Não se elabora em uma magnitude suntuosa de *Kane*, mas cai na tendência de se ver real ao aceitar a nitidez cumprida.

Encontrar o equilíbrio entre os preciosismos do movimento e os pensamentos de autor, em parte é o uso do movimento livre, quase desengonçado da câmera, um cambalear próprio e preciso; em parte é a filiação nos ares da Nova Onda, em parte é o olhar atento de

quem sabe mostrar por já ter olhado com atenção. Truffaut é dos cineastas que descrevem no tempo as significâncias do existir.

Cinema de Fluxo

O corte no sentir. O cinema de fluxo é uma investigação nas capacidades sensoriais humanas. As datas dessa estética são convencionadas no transcorrer dos últimos 20 anos. Nomeado pelo crítico de cinema Stéphane Bouquet em uma série de artigos de 2002, em textos que remontaram a classificação da história estilística cinematográfica desses filmes desde a década de 1990. A genealogia do fluxo, a longo prazo, é uma descendência do maneirismo no cinema herdada das produções hollywoodianas da década de 1970, as quais se caracterizam “por imagens que retomam outras imagens e que, por isso mesmo, muitas vezes dependem de um conhecimento prévio” (OLIVEIRA JUNIOR, 2014, p. 119). Um formalismo gratuito na estilização da técnica pela técnica. As composições rebuscadas, no entanto, causavam muitas vezes uma desconcertante forma de olhar, por conta do labirinto tecnicista em que ela se inseria.

O fluxo designa uma estética que rejeita a racionalização do mundo e a apreensão intelectual de suas formas, preferindo se construir na sensorialidade, na instalação de ambiência, na mobilidade fluida e contínua de uma olhar que vagueia pelo espaço sem finalidade aparente. Contrariamente ao maneirismo, esse cinema não exige do espectador nenhum conhecimento prévio, nenhuma consciência sobre as histórias das formas cinematográficas. Na estética do fluxo, o olhar é convidado a se perder na exploração da matéria sensorial de um mundo concebido como deslocamento e passagem constantes, mutações e desordem. Os compromissos com a narração e o drama, ou até mesmo com a ficção, são enfraquecidos em benefício da “pureza” da experiência de narrar. (OLIVEIRA JUNIOR, 2014, p.120)

Além das vertentes de estilo, a consolidação do Festival Sundance de Cinema auxiliou na visibilidade e na validação ao por um “selo sobre uma cultura de cinema independente que prosperara em parte como uma reação ao conservadorismo predominante” (KEMP, 2009, p. 454). O Festival alavancou diversas carreiras desde a fundação em 1982, como Steven Soderbergh e Gus van Saint. Este, nascido em Kentucky, inspirou-se nas obras modernas e subversivas de Andy Warhol para adentrar um campo semântico de filmes polêmicas, com uso criativo do plano e originalidade de forma. Destaque para *Garotos de Programa* e *Elefante*, lançado em 2003, época em que o cinema de fluxo já vigorava como vanguarda e impunha participação nos mais renomados festivais de cinema do mundo.

O cinema de fluxo, então, conduz mais uma vez na história do cinema a máxima de *Lumière-Melies*. As exasperações da busca infundável sobre o conteúdo real da imagem. No

recorte do fluxo, há uma intenção realística de respeitar as eventualidades do mundo na observação filmada dele. Ao mesmo tempo, a teleologia de produzir sensações empíricas, muitas vezes condiciona a um recorte artificial do real. Mais comum é dentre as organizações clássicas do plano, os realizadores utilizarem lapsos de *montage* para experiências mais específicas do sentir. Como escapes para a pele tocar as texturas de uma imagem quebrada.

Xavier Dolan é um canadense de 29 anos que se inspirou nas divergências sensoriais dentro do enredo normal, e alinhado as estéticas do vídeo musical, remanejou elementos do cinema de fluxo para as próprias obras. Aproximou-se do cinema ainda criança, atuando em produções de outros realizadores, no entanto, aos 20 anos, lançou *Eu Matei Minha Mãe* e conseguiu prestígio internacional ao conseguir participar da mostra competitiva do Festival de Cannes.

Amores Imaginários, lançado em 2008 pelo jovem diretor canadense, materializa a estrutura do sentir na *mise en scene* do cinema de fluxo. A ênfase do estético e da percepção sensorial em detrimento da forma clássica de narrativa em decomposição da ação no mesmo plano; a densidade do foco raso; as cenas curtas e alternadas em pequenos recortes ritmados no tempo da música ou perduram até o diretor julgar necessário.

Há vida no vazio. O hiato entre uma imagem e outra se constrói em *black frame* sonorizado, quando o quadro visual permanece sem imagem, apenas em preto e o mundo inconfundível continua em cena por meio da paisagem sonora. Em fato, o som na obra de Dolan assume encargos infra-estruturais no percurso da narrativa, não é um fator de complemento ou adorno subjacente a imagem. É elemento de semântica e posicionamento do enredo. Conduz o ritmo da montagem tanto quanto a ação cênica, que tem o começo e o final marcado pela composição dessa harmonia. Como a preparação dos amigos Francis e Marie para o encontro com o personagem foco de desejo de ambos, o jovem Nicolas. A música *Bang Bang* de cantora Dalida direciona a conduta dos personagens em *slow motion* os amigos (Francis e Marie) caminham em profusão lenta, acompanhando a reverberação extensa nas notas do violino. Os passos vagarosos, friccionados pela ficção dos segundos longos, quase acompanham as batidas espaçadas da melodia, essa a qual intende a permanência dos planos e motivos dos cortes entre eles.

A montagem em *Amores Imaginários* é guiada pelos princípios do cinema fluxo: escolha do diretor ou elaboração estética de sentido. O enredo é construído por dois eventos distintos que se organizam paralelamente, mas não possuem conexão direta entre eles. O primeiro é uma espécie de diálogo entre amigos sobre temas como sexo, relacionamentos e

sentires. A conversação em si, é feita em monólogos de poucos minutos cada, contendo um núcleo temático com desenvolvimento completo da ideia apresentada pelo personagem que a fala, mas não contém toda a cena, a qual pressupõem uma existência anterior e posterior de sentido.

Os monólogos são filmados em técnica jornalística de entrevista, planos retratos com apresentação de fundos neutros, variação abrupta de zoom (*in e out*) durante o discurso e cortes secos para o mesmo plano. Esses personagens relatam histórias pessoais e emotivas sobre os efeitos do amar e da vontade e encaram o receptor do conteúdo diretamente, olhos subjetivos, como um amigo próximo ou agressor do sentimento em culpabilidade, no entanto, esses personagens não têm nome ou correlação explícita entre eles mesmos ou com os protagonistas da trama (Francis, Marie). Eles apenas se mesclam à narrativa principal pela identificação dos desejos e conflitos dos protagonistas e supressão dos ensejos do espectador. A catarse aparece nesses cantos do contar, pequenos cacos do sentir, memórias refletidas nos alicerces da vista.

A essa alternância de histórias, o enredo principal se desenvolve permeando o fundo do *black frame* anterior com os tons indicativos da semântica sonora que está por vir. E logo vem a outra luz, bem mais forte que a falta em último quadro. Tinha som, agora tem luz, depois recorte, segundos e ação. Um jantar. Dentro de um apartamento decorado em móveis antigos com afeições novas, jovens circulam o campo da câmera em foco raso, criando imagem reta e sem profundidade. Simetria plana, quase egípcia, Francis e Marie lado a lado em plano americano olham para o contra, a mesa de jantar, no entanto, não é esse o ponto de atenção, a curiosidade se faz humana, não só isso, individualizada nos cachos loiros de Nicolas, aquele que fuma, que sorri, que retribui o olhar.

A apresentação de todos os elementos formais do filme está feita. O conceito e temática estão distribuídos no platô, os protagonistas possuem a motivação e conflito marcados - Francis e Marie desejam a atenção de Nicolas, esse, no entanto, é um fator de dúvidas e brigas na amizade - o filme já tem o potencial de se desamarar nas varáveis do dever e amolar as condições de conflito para o corte na persona da história. Dolan além de roteirizar e dirigir *Amores Imaginários* também interpreta Francis. Não é a primeira vez que Dolan dirige a si mesmo no cinema, mas ao se privar do tempo em tela, ele fornece ferramentas de exploração com mais afinco para Marie. Ela retira os botões da personalidade plácida que a segura distante de todos os outros - menos do colega Francis - e em um rígido monólogo em frente ao espelho, repete a conversa que teve com Nicolas e se enfurece com o

próprio comportamento ao não corresponder o padrão perfeito do qual se cobra. Ela debocha de si mesma e encara a face distorcida como um retrato errôneo de quem é.

Das texturas de nitidez, *Amores Imaginários* corresponde a tendência do cinema de Fluxo em uso do foco raso ou específicas situações de hiper raso, delimitando os milímetros daquilo que deve ser visto e do que deve ser massa de cor ao fundo. Essa, a qual, quando positivada em intenções da subjetividade de quem conduz, move-se na cena mais do que só a neutralidade em campo. Esse volume pictórico, pode contribuir na execução do esquema cromático definido para o filme, posicionando a sensação, o sentido, o mundo inconfundível e até mesmo a *mise en scene*.

No retrato do campestre, as voltas do vento são vistas no vem e vai do verde, que corre sem traço de contorno como sotaque impressionista. Nicolas fuma e observa os dois amigos brigando ao chão, mas a natureza entorno só é revelada pela densidade das cores. Fosfenos sem formas, rastros de uma materialidade que deixou de existir para o recorte da lente, mas que tinge o quadro e se impõe como cenário tanto quanto as locações em concreto e linha de desenho.

Um dos efeitos do foco hiper raso é o uso não narrativo da profundidade de campo. Por conta da distância focal tão limitada, a perspectiva de massa de cor ao fundo não possui nitidez para costurar aspectos extra formais à história. O jogo cênico contém-se no arranjo de primeiro ou primeiríssimo plano. Por conta da informação visual do quadro se concentrar em uma camada fina de alcance focal, a duração desse tende a diminuir, justificando parte da linguagem de Dolan: múltiplos ângulos de pouco segundos cada.

O emprego de tais recursos, além de ratificar a estética sensorial de fluxo, também encontra similaridade com as características do videoclipe. Sobrepondo o arranjo musical na caligrafia da luz, Dolan permeia em passo duplo entre as estéticas do cinema e do clipe.

Paralela, mas não próxima, a montagem intercalada dos monólogos com o enredo de Francis e Marie possui diferenciações estruturais de corte. Enquanto a primeira segue princípios jornalísticos de organização, o segundo desvenda o caminho da ação a ser mostrada pelo ritmo lírico ou pela percepção, no entanto, reafirma quase sempre as convenções de decupagem clássica, referenciadas também na *Nouvelle Vague*. Plano e contraplano para abranger o diálogo e os personagens que falam; corte em movimento; regra do eixo e variações de planos para enquadrar de modo mais evidente o fator principal do ato narrativo.

A câmera se move com o pulsar do oxigênio no corpo. Peristáltica, acompanha o fluxo orgânico da natureza e transcorre solta pelo ar. Quase não se fixa por mecanismos de

estabilidade e segue o ritmo do incerto guiando os limites do quadro. Nos poucos arranjos estáticos, mantém as linhas de campo retas em estrutura egípcia, quando os atores e elementos cênicos são dispostos em harmonia espelhada no recorte da imagem.

Em *Amores imaginários* outro resquício de profusão de sentidos é abordagem de figuras simbólicas a partir de composições desassociadas diretamente à narrativa, mas que ganham semântica no contexto esférico do filme. A elaboração é feita como retrato interiorizado de Nicolas para os protagonistas. Estátuas gregas e desenhos masculinos são evocados na transição de um plano para outro dentro da mesma cena, e apesar de descontinuidade aparente do corte, a justaposição das imagens estabelece potencial de sentido metafórico. Criando, assim, inferência de uma ode a perfeição da forma ideal da persona dele. As experiências de Kuleshov são retomadas em um novo século e em uma nova metragem de fazer cinema. Além da semântica de justaposição, Dolan recria o imaginário ao materializar elementos abstratos da narrativa em objetos cênicos filmados. Como o cair do silêncio doce de marshmelows sobre os cachos loiros de Nicolas, referenciando a noite bucólica em que os três personagens se aqueceram à fogueira e intensificaram o vinco dos sentires.

Talvez um resquício histórico do expressionismo alemão, que personificou o cenário com representações psicológicas ou apenas mais um dos fatores da linguagem de fluxo. De todo modo, *Amores Imaginários* aceita os encargos de fazer sentir na subjetividade do agente que a fez.

Desenvolvimento

Florescer e transformar são o bálsamo das últimas décadas na história do cinema. Desde as reminiscências do aprendizado de ver em movimento, tanto emissor quanto receptor entenderam a lógica sintática base de transcender em corte. E assim, a hierarquização das correntes cinematográficas no passado próximo é uma classificação de tendência ao erro. Considerar que a linguagem evoluiu no tempo pós alfabetização é cair em acomodações superficiais. Preterir entre cinema de fluxo e narrativo não deve ser uma escolha unitária, mas um ponderar de execuções nas esferas de cada um. A caligrafia muda, mas o ato de escrever continua.

O lirismo pomposo, que bate e abstrai, que sente e faz sentir, também não carrega o cinema. Da beleza que emana, só se descobre a linguagem quando se olha para o a forma. Nas faces e contornos, voltas e texturas, é possível encontrar os componentes de simbiose do

conto e do corpo. Investigar a linguagem é contemplar os requisitos da técnica. No entanto, uma história, assim como o cinema, também se faz de aroma. Ácidos a acre, ávidos ou adocicados. Lívidos *a lá* lavandas ou calmos carmins, são essas atmosferas etéreas que semeiam o sentir cinema. Só depois ver o lírio, sente-se a profusão concreta do perfume que o adorna e o diferencia, pois da terra em que nasce leva também a água.

A herança do solo e de tudo o que o entorna, é o que dá subsídio para o potencial personalíssimo de cada filme. É o fator de especificidade da obra, que até inserida em mesmo contexto social de outras produções e vanguardas, ainda se faz única pela escolha do realizador. A adequação e proximidade com os formalismos do movimento não ocasiona a condição mimética dentre esses filmes.

Mas é do solo que também se faz o impulso para o salto e para o sonhar e é aí que a terra gruda na pele e revela a história do arriscar. Dolan e Truffaut carregam os elementos exponenciais das características cinematográficas dos movimentos em que estão inseridos. Mesmo com as peculiares pretensões de prosa, a marca de onde fizeram a rima se mantém. *Amores Imaginários* e *Jules e Jim* são estruturalmente próximos no virar dos versos no enredo. Histórias tríades de amores frustrados. As variações específicas de cada um se revelam como particularidades precisas da obra. A relevância nesse momento está na temática e na condução dos elementos cinematográficos com uma base similar de conto.

Ambos os filmes, no entanto, também possuem essa aproximação no transgredir. Desvinculando-se nos movimentos anteriores a eles, a *Nouvelle Vague* e o Cinema de Fluxo, questionam as artificializações extrema do real e partem na exploração do próprio coeficiente das verdades. A dissidência nesse ponto é no formalismo com que o cinema de Dolan opera os elementos da linguagem, apesar de filmar a existência como ela supostamente é, sem grandes distorções de fotografia, emprega um ritmo de sensações *pop*. Essa proximidade com os cliques musicais, implica em determinados planos extremamente diminutos e por consequência variação do realismo clássico convencionado no costume do olhar humano.

A forma do amor nas luzes de *Nouvelle Vague* é um arranjo fluído do contar. Nos embasamentos de Bazin no tempo de *tournage*, percebe-se que Truffaut busca a representação concreta da realidade com pequenas interferências de abstração poética no recorte. Como na cena em que “congela a imagem no rosto da atriz Jeanne Moreau quando ela ri simplesmente para estender o prazer de olhar para ela” (COUSINS, 2013, p. 273). Divergências do direto, voltas que vazam da vanguarda. O plano em específico é uma composição próxima dos escapismos musicais de Dolan, o qual intenta no tamborilar

transmitir e transmutar. A representação desse de cair na cadência do fluxo, é o narrar no mundo das marés, que ondulam e quebram, crescem ou vão, nas intemperes do momento. Dolan ricocheteia entre planos quando quer mostrar tensão e permanece na calidez nos minutos ao expressar sentires doídos.

Dentre as outras distinções, o uso da nitidez prolonga em Jules e Jim ratifica a incorporação a onda de Bazin e estrutura o recorte do mundo nas camadas que os corpos se fazem evidentes no quadro. Em contrário, a exploração da densidade ao invés dos detalhes, faz do fluxo em Dolan uma tendência de sentir no imaginário de poder ser. Contar com o campo curto, faz do filme face do frigidar.

Conclusão

A distinção temporal de meio século entre os filmes e uma qualidade cinematográfica de mesma potência, confirma que as variações de linguagem após os anos de alfabetização iniciais, pouco podem-se hierarquizar. Os filmes carregam diferenças no narrar, no estabelecimento da decupagem, na utilização musical, na duração do plano e na profundidade, apesar disso, possuem similaridade formais como a execução contemplativa de planos abstratos em casos específicos ou a comparação dos personagens alvo do desejo (Catherine e Nicolas) com estátuas gregas em justaposição de ambos; a transgressão consciente dos movimentos que os ligam e a justaposição quase sempre decoupage. A transformação da linguagem cinematográfica é um caminhar constante na história, dilatando os parâmetros e retomando as contingências estabelecidas no passado.

Referências

- AUMONT, Jacques. **A Imagem**. Campinas: Papirus, 2016.
- BAZIN, André. **O cinema**: ensaios. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1991.
- BORDWELL, David. **A arte do Cinema**. Campinas. Unicamp. 2013
- BORDWELL, David. **Sobre a história do estilo cinematográfico**. Campinas: Unicamp, 2016.
- CARRIERE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- CHABROL, Claude. **Como fazer um filme**. Lisboa: Dom Quixote, 2010.
- COUSINS, Mark. **História do cinema**. São Paulo: M. Fontes, 2013.
- KEMP, Philp. **Tudo sobre cinema**. Rio de Janeiro: Sextante, 2011.
- MARIE, Michel, **A Nouvelle Vague e o Godard**. Campinas: Papirus, 2011

OLIVEIRA JUNIOR, Luiz Carlos. **A mise en scène no cinema**. Campinas: Papyrus, 2014.

ROCHE, Henri-Pierre. **Jules e Jim**. Rio de Janeiro, J. Zahar, 2006.

TOUBIANA, Serge. **François Truffaut**. Paris: Flammarion, 2014.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**. São Paulo: Paz e Terra, 2012.