

“DECIFRA-ME OU TE DEVORO”: DESVELANDO AS IMAGENS/DIZERES NO FILME “INCÊNDIOS”

Mahalla Stephany Feitosa Aguiar (UEMASUL)

mahallastephany@hotmail.com

Antonio Ismael Lopes de Sousa (UEMASUL)

antonio.ismael@ufma.br

Gilberto Freire de Santana (UEMASUL)

gilbertofreiredesantana@hotmail.com

RESUMO

O presente trabalho analisa o filme “Incêndios”, dirigido por Denis Villeneuve, precisamente no que diz respeito às imagens que suscitam um exame mais minucioso para melhor compreensão, em cujas cenas há economia de diálogos falados, estalinguagem cinematográfica possibilita, ao espectador, identificar dizeres imagéticos, uma vez que, no filme, tudo possibilita uma leitura com o fim último de transmitir mensagens, persuadir, entreter. A análise teve fundamentação em teóricos como: Jullier & Marie (2007), apresentando ferramentas para a análise fílmica; Deleuze (2009), que trata sobre a imagem; Aumont (2009) refletindo sobre por que se olha uma imagem e que relação constitui com o espectador; Martin (2007), sobre a linguagem cinematográfica, especialmente no que se refere ao ponto de vista, ângulos e enquadramentos, Vanoye e Goliot-Lété (2012), sobre características gerais da análise fílmica, Gerbase (2003), Joly (2009), Aumont (2009), entre outros, com o intuito de desvendar as mensagens não ditas por palavras, mas por recursos imagéticos presentes no filme. Para o desenvolvimento do trabalho, foi realizada, obedecendo aos princípios gerais da teoria de base, uma análise detalhada das cenas que não apresentavam diálogos falados, objetivando sua leitura/interpretação em determinados contextos do filme.

Palavras-chave:

Filme. Incêndios. Linguagem cinematográfica. Análise de imagens.

ABSTRACT

The present work analyzes the movie “Incendies” by Denis Villeneuve, precisely with regard to the images that require a closer examination for a better understanding, in whose scenes there is an economy of spoken dialogues, this cinematographic language enables the viewer to identify imagetic sayings, since in the movie, everything enables a reading with the ultimate purpose of conveying messages, persuading, entertaining. The analysis was based on theorists such as: Jullier & Marie (2007), presenting tools for film analysis; Deleuze (2009), which deals with the image; Aumont (2009) reflecting on why an image is looked at and what relationship constitutes with the viewer; Martin (2007), about film language, especially with regard to the point of view, angles and framings, Vanoye and Goliot-Lété (2012), on general characteristics of film analysis, Gerbase (2003), Joly (2009), Aumont (2009), among others, in order to unveil messages not spoken by words, but by imagery resources present in the film. For the development of the work, it was carried out, obeying the general principles of the basic theory, a

detailed analysis of the scenes that did not present spoken dialogues, aiming its reading / interpretation in certain contexts of the film.

Keywords:

Imageanalysis. Fires. Movie. Cinematic language.

1. Introdução

Para Édipo conseguir se tornar rei teve de decifrar o segredo há muito guardado pela esfinge, pois caso o indivíduo não conseguisse, teria a morte como punição. Édipo sabiamente decodificou o enigma. Semelhantemente, no cinema as imagens fílmicas também possuem sempre um porquê de estarem em determinada cena. Às vezes as perguntas são dirimidas rapidamente, no entanto, há ainda outras que se tornam difíceis de serem apreendidas rapidamente, de forma que o espectador é incitado a tentar entender os “segredos” dessas imagens.

Vanoye e Goliot-Lété (2012, p. 14) lembram que analisar um filme ou um trecho do mesmo significa examiná-lo os seus complexos componentes e “despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebe normalmente a ‘olho nu’, uma vez que o filme é tomado pela totalidade”. Sendo assim, a análise requer um afastamento do filme para que a análise seja estabelecida.

Considera-se que o cinema, nesse sentido, possui uma linguagem diferente da linguagem escrita, pois tem como base a imagem, elemento característico e mais importante do fazer cinematográfico. Esse visual tem objetivos amplos, quer seja produzir entretenimento quer seja despertar no espectador diversas reflexões.

Outro fator relevante é o som que estabelece um elo à imagem de forma significativa completando e/ou atribuindo-lhe sentido. Nesse caso, o som é mais um elemento determinante na condução do filme, como exemplo, os filmes “mudos” que utilizavam de artifícios como legenda-narração ou música orquestrada, desse modo ao “ver” o som, a mente complementava. Hoje, as técnicas mudaram, aperfeiçoaram-se conforme o gênero (drama, suspense, romance, comédia...). Variando o gênero, variam as imagens, bem como o uso do som e seus efeitos. Não importando o estilo do filme e sim a forma como cada cena será trabalhada para seduzir/transportar o espectador.

As imagens podem comunicar de forma ampla, ainda que sem palavras. Porém é sabido que a imagem cinematográfica é fruto de diverso-

selementos que possibilitam uma comunicação/diálogo(s)/leitura(s) com o espectador. Sobre isso, Alexandre Arnoux (2007) afirma que esta “é uma linguagem de imagens, com seu vocabulário, sua sintaxe, suas flexões, suas elipses, suas convenções, sua gramática. (...) um sistema de signos destinados à comunicação” (MARTIN, 2007, p. 16).

Desse modo, no cinema, elas possuem uma linguagem específica que necessita ser interpretada, decifrada, compreendida, isso porque, de acordo com Foucault (1999), “sabe-se bem que não se tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância” (FOUCAULT, 1999, p. 9). Esse posicionamento diante de fatos em que não devem ser revelados caracteriza-se como discurso interdito, muito percebido nas imagens cinematográficas, que dizem sem explicitamente dizer.

Martin (2007) assegura, também, que a imagem fílmica desperta, no espectador, um forte *sentimento de realidade* para induzir à crença na existência objetiva do que aparece na tela.

Partindo desse pressuposto, este trabalho tem como objetivo a leitura/análise de algumas imagens do filme “Incêndios”, identificando como o diretor Denis Villeneuve trabalhou os enquadramentos e de que forma isso contribui/direciona a percepção do espectador.

O filme apresenta uma narrativa complexa, com personagens igualmente complexos, enredados a partir do testamento deixado pela mãe, Nawal Marwan. Após sua morte, seus filhos, os gêmeos Simon e Jeanne, recebem envelopes, com “pistas”, indicando que eles deveriam encontrar o pai e um irmão que, até então, eles não sabiam da existência. Uma vez desvendados os segredos, contidos nas cartas, é que eles puderam colocar uma lápide no caixão da mãe e enterrá-la de costas e nua, atendendo a seu último pedido. No entanto, esses enigmas da trama são revelados ao espectador, sem que ele saiba, em diversas cenas (desde o início), principalmente naquelas marcadas pela omissão de diálogos-resposta, ou um quase sem palavras, apenas imagens, “pistas”, a serem desvendadas pelo espectador.

Assim, as imagens construídas vão além das palavras, pois elas não dariam conta de expressar a intensidade das sensações provocadas nas personagens e, por consequência, nos espectadores.

Essa pesquisa pretende mostrar alguns elementos constitutivos do filme com os seguintes objetivos: comprovar a relevância de se compre-

ender a linguagem cinematográfica; analisar a forma como as imagens foram trabalhadas, em alguns planos, para atingir o espectador, considerando a intencionalidade da narrativa fílmica; clarificar a importância do papel da câmera como a que direciona o olhar do espectador; explorar, no filme, elementos da linguagem cinematográfica que possibilitaram o processo de compreensão-análise.

Na pesquisa utilizou-se o método analítico-crítico, de modo que se deu em duas etapas básicas: pesquisa bibliográfica e análise da obra cinematográfica. Tendo como referência principal Martin (2007), sobre a linguagem cinematográfica, especialmente no que se refere ao ponto de vista, ângulos e enquadramentos; Julier & Marie (2007) apresentando ferramentas para a análise fílmica; Deleuze (2009) sobre a imagem; e Aumont (2009) refletindo sobre por que se olha uma imagem e que relação constitui com o espectador.

Com o propósito de melhor compreensão do trabalho, fez-se uma divisão em vários itens. A introdução no primeiro item; no segundo, considerações sobre o cinema e a linguagem cinematográfica; no terceiro, questões pertinentes à imagem; no quarto, pistas de segredos incendiários; no quinto item, a análise do filme, especialmente algumas cenas nas quais a ausência/economia de diálogo dá maior sentido às leituras dessas imagens. Este último apresenta a forma como os elementos da linguagem cinematográfica foram trabalhados para dar sentido às imagens e à construção lógica da narrativa, que possibilita que o enigma da protagonista Nawal seja desvendado pelos filhos e por ela própria. E finalmente, o sexto item, refere-se ao esclarecimento final do estudo empreendido.

2. Breves considerações sobre o cinema e a linguagem cinematográfica

A imagem em movimento, apresentada pelos irmãos Lumière em (1895), em um de seus primeiros filmes *Entrée d'un train en gare de La Ciotat* (*A chegada do trem na estação de Ciotat*), fez a plateia deslumbrar-se com um dos primeiros registros cinematográficos da história. Bernardet¹¹⁶ (2001, p. 4) define o cinema como uma espécie de “ver o trem na tela como se fosse verdadeiro” e que, ainda que saibamos que não é real, fingimos que o é, despertando, mesmo na ilusão, uma certa

¹¹⁶ No livro “O que é cinema”.

sensação de vida real.

A partir desse artifício, várias outras pesquisas sobre o aparato técnico surgiram para aprimorar a arte que, ao se utilizar distintas outras expressões artísticas, constitui-se sob um forte grau de carga semântica que possibilita o avanço de diversos estudos além de deleite humano. O cinema enquanto arte gera, portanto, não apenas prazer e sensações várias como medo, angústia, felicidade e tristeza, mas também estabelece elos de múltiplos significados para quem assiste.

Partindo do pressuposto de que o cinema é a sétima arte e, como tal, se utiliza das demais, e se apresenta como uma das manifestações artísticas mais influentes da contemporaneidade, uma vez que transmite informações através do visual.

Martin (2007, p. 13) lembra que os que menosprezam o cinema é porque, na verdade, não conhece suas belezas e é “irracional negligenciar uma arte que, socialmente falando, é a mais importante e a mais influente de nossa época”.

Compreende-se então sua importância, dada a capacidade de comunicação diversificada, visto que o cinema é uma escrita em imagens, que estabelece diálogos por meio das sensações despertadas no espectador e dos sentidos apreendidos por ele.

Assim, através da incessante eferescência técnica que é a sua marca registrada, o cinema [...] desempenhou um papel insubstituível na exploração de associações. Em primeiro lugar, porque vive exclusivamente de associações: entre imagens, emoções, personagens. (CARRIERE, 2006, p. 33)

A partir da identificação com o filme, a plateia torna-se *voyeur*, seguidora do direcionamento da câmera, e quando adentra nesse labirinto e, “prova” do que lá está, segue, perde-se, acha-se. Para Freud, citado por Arlindo Machado, “o prazer do filme não pode ser dissociado de uma inevitável pulsão escópica: quando estamos no cinema, submetemos a imagem do outro a um olhar concentrado e bisbilhoteiro, como se a espiássemos pelo buraco da fechadura” (FREUD *apud*. MACHADO, p. 125). É a câmera influenciando o olhar do espectador, que por sua vez, “cegamente” segue-a.

A forma como cada cena é trabalhada, em harmonia com o som ou “ausência” dele, tem o intuito seduzir/atingir o espectador, despertar nele, inevitavelmente, algum tipo de sensação e, também, desempenhar influência nesse processo de identificação, uma vez que

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

[...] a linguagem é complexa, já que se dirige a cada espectador individualmente e a plateia como um todo (com reações que podem variar de uma projeção para outra). (CARRIERE, 2006, p. 31)

Embora esse processo de identificação ocorra independente dos conhecimentos do espectador sobre as técnicas do cinema, sua compreensão sobre a importância da imagem é fundamental, segundo Aumont (2002, p. 111), por motivos qualitativos e quantitativos, posto que a “distância é uma das mais fracas suscitadas por imagens”, sendo esse o objeto da “distância psíquica”. Ou autor acrescenta que isso não torna o cinema uma arte do ilusionismo, mas que simplesmente faz com que o espectador seja psicologicamente envolvido na imagem.

Saliente-se que o filme é uma escrita em imagens, sons, movimentos etc., e todos estes recursos não são colocados sem razão, mas com o objetivo de pulsar significados, seja entreter, persuadir, denunciar ou estabelecer outros pensares.

Observar um filme é, com as devidas reservas, como apreciar uma pintura ou a música. A pintura, com seus detalhes, leva o observador a notar cada traçado tentando atingir a perfeição; a música transporta o ouvinte a várias emoções, épocas, sentidos... com seu sibilante som. São universos que, de certa forma, dialogam, uma vez que ambos fazem uso de recursos, tão próprios, para firmar, expressar e provocar sentidos a quem vê e/ou escuta. O mesmo acontece com a obra cinematográfica, pois segundo Marcel Martin (2007):

Convertido em linguagem graças a uma *escrita* própria que se encarna em cada realizador sob a forma de um *estilo*, o cinema tornou-se por isso mesmo um meio de comunicação, informação e propaganda, o que não contradiz, absolutamente, sua qualidade de arte. (MARTIN, 2007, p. 16)

Posto que a obra filmica é um meio de comunicação ou expressão artística, ela é uma provocadora para quem a assiste, produzindo efeitos, sejam eles quais forem. Mas o espectador nunca ficará isento deles, o que implica em uma constatação: o indivíduo não será o mesmo ao se submeter a essa experiência. Ele irá observar, conscientemente ou não, que nada foi colocado ao acaso, sempre terá ou pretende-se ter uma explicação, por exemplo, quanto à escolha de determinado objeto, dele ser de tal forma e estar em determinado local.

Assim sendo, o modo como filme é mostrado/visto possibilita um aproximar-se do espectador, e para tanto faz uso de elementos fundamentais na sua construção.

3. Questões pertinentes à imagem

A imagem cinematográfica é um grande instrumento de conhecimento, pois ela é construída para captar e produzir múltiplos significados, utilizando todos os recursos inerentes à sua construção. Descrevendo as sensações realísticas produzidas por um filme, Aumont (2008) diz que:

A impressão de realidade sentida pelo espectador quando da visão de um filme deve-se, em primeiro lugar, à riqueza perceptiva dos materiais fílmicos, da imagem e do som. No que se refere à imagem cinematográfica, essa “riqueza”, deve-se ao mesmo tempo a grande definição da imagem fotográfica [...] que apresenta ao espectador efigies de objetos com um luxo de detalhes e à restituição do movimento (AUMONT, 2008, p. 148)

Nesse sentido, compreende-se que para se chegar à produção de imagens, o cinema se utiliza de recursos variados, denominados elementos cinematográficos, tais como o enquadramento, a luz, a cenografia etc., a fim de estabelecer um diálogo com o espectador.

Assim como as palavras remetem a imagem, esta também remete às palavras, de modo que, ambas possibilitam dizeres significativos, não obstante de forma diferente, de sorte que o espectador as interpretará conforme suas querências e subjetividades. O modo como são projetadas, suscitará reações em quem assiste, e cada um as decodificará de um jeito particular.

A imagem mental corresponde à impressão que temos quando, por exemplo, lemos ou ouvimos a descrição de um lugar, a impressão de *o-ver* quase como se lá estivéssemos. Uma representação mental é elaborada de um modo quase alucinatório e parece pedir emprestadas as suas características à visão. (JOLY, 2007, p. 19)

Isto remete à afirmação de Gance (2007, p. 19) sobre a produção fílmica, mencionada por Martin, ao esclarecer que “não são as imagens que fazem um filme, mas a alma das imagens”, isto porque ela trará sensações ao espectador, em virtude da construção da trama, que incitará a participação de quem assiste.

Jullie & Marie (2009, p. 68-70), chamam essas possibilidades de

interação, de participação, transgressão, cumplicidade e vertigem¹¹⁷.

Então, o cinema de fato, atinge o espectador, causando-lhe sentimentos, seja de agonia, espanto, desejo, felicidade, dor, decepção ou prazer; quadro mental que reconhece a construção de imagens. Isto porque palavras podem ser ditas, mas não vistas, no entanto são refletidas. Acontece também quando personagens não verbalizam, mas gesticulam, produzindo uma ação que incita o espectador a rapidamente visualizar quadros, graças à imagem e suas técnicas de produção, orquestração.

Nesse sentido, o ponto de vista termina sendo um instrumento fundamental, pois consiste no modo como e de onde partirá o olhar da câmera para observar/direcionar o espectador. Nesse caso a câmera institui-se como uma privilegiada testemunha, que por vezes “permite” a visualização de uma cena, em outro caso, subjetivamente sugere, deixando a critério de o espectador tirar suas conclusões e referências.

Todas as posições da câmera conduzem sua série de conotações (...) o ponto de vista óptico, adquire também o sentido figurado, o ponto de vista moral, ideológico ou político. Na verdade, o lugar onde se encontra a testemunha de uma cena com frequência condiciona a leitura que ela fará da cena. (JULLIER; MARIE, 2009, p. 22)

Dessa forma de onde parte o olhar da câmera vai definir o que ela deseja mostrar, funcionando como se fosse o olhar de alguém: os movimentos dos olhos do espectador, de um ator ou dela mesma (câmera) como mediadora de um universo (o real e o cinematográfico). O espectador capta então, na tela, a essência daquilo que é mostrado.

Como parte da linguagem do cinema o enquadramento tem seu papel importante para dar sentido ao que se quer mostrar. Aumont em *A Imagem* ratifica:

Todo enquadramento estabelece uma relação entre um olho fictício- o do pintor, da câmara, da máquina fotográfica- e um conjunto organizado de objetos no cenário: o enquadramento é pois, nos termos de Arnheim, uma questão de centramento/descentramento permanente, de criação de centros visuais, de equilíbrio entre diversos centros, sob a direção de um

¹¹⁷ A transgressão sacia o desejo de não fazer o que nos parece bom - mas “desfrutar livremente” - quando se está cansado de uma sociedade gregária e das regras estabelecidas “por causa dos outros”. (...) a cumplicidade une a equipe que fez o filme com o público que foi assistir a ele, tendo por base uma cultura comum. (...) A vertigem (...) baseia-se na utilização de figuras audiovisuais às quais reagem automaticamente partes do aparelho perceptivo humano (especialmente a visão periférica e a orelha interna).

Assim sendo, a maneira como cada personagem, espaço e objeto é enquadrado, de certa forma, direcionará a leitura/análise e dará sentido a mesma. Carlos Gerbase, em *Impactos das tecnologias digitais na narrativa cinematográfica*, recorre a outros elementos importantes para conceituar o enquadramento:

O “plano” depende da distância entre a câmara e plano filmado, considerando o ângulo visual da objetiva empregada, enquanto o “ângulo” é determinado pela maneira como o cineasta coloca a câmara em relação a uma linha imaginária que parte, em linha reta e a frente, da pessoa ou objeto que está sendo filmado [...] (GERBASE, 2003, p. 55)

De fato a análise da imagem dependerá da forma como ela foi enquadrada, que tipo de plano e ângulo foi usado com o propósito de capturar e transmitir informação ao espectador, desse modo a imagem constrói uma narrativa, propiciando assim comunicação.

Quanto ao ponto de observação da cena, de onde parte o olhar que a câmera direciona, Aumont (2002) assegura três designações¹¹⁸: “1. um local, real ou imaginário, a partir do qual uma cena é olhada; 2. o modo particular como uma questão pode ser considerada; 3. enfim, uma opinião, um sentimento com respeito a um fenômeno ou a um acontecimento”. Nesse caso, o ponto de vista é aliado ao enquadramento para atribuir sentido ao que está sendo visto.

Então o que condicionará a leitura será a forma como a imagem é transmitida, que técnicas foram trabalhadas na sua construção. Tem-se assim uma “relação” com aquilo que é mostrado e o espectador é levado à emoção/sentido devido a lembranças, não somente pela imagem em si, mas por tudo que ela representa, pelos elementos característicos que carrega.

Um dos elementos característicos cinematográficos é o som, pois ele tem o “poder” de influenciar, estabelecer uma linha tênue entre o es-

¹¹⁸ O primeiro desses sentidos corresponde ao que acabamos de expor, a encarnação de um olhar no enquadramento-em que a questão é saber a quem atribuir esse olhar, essa vista: ao produtor da imagem, ao aparelho, ou nas formas narrativas da imagem(especialmente no cinema), às vezes a uma construção já imaginária, a uma personagem. Além disso, a outros valores, conotativos do enquadramento: a tudo o que nas imagens narrativas lhe faz traduzir uma visão subjetiva, “focalizada”; mais amplamente, a tudo o que faz com que um enquadramento traduza um julgamento sobre o que é representado (...). (AUMONT, 2002, p. 156).

pectador e o que está sendo mostrado na tela, havendo, com isso, uma espécie de identificação, que naquele momento possibilita a ser “vivido”. Em *Aestética do cinema*, Betton Gérard aborda a influência do som¹¹⁹ no filme.

O som e imagem complementam-se: o que o som não diz, a imagem sugere. Nessa perspectiva, o sonoro está fortemente ligado à imagem como elemento expressivo.

Outro instrumental imprescindível é a fotografia, responsável por dar uma característica à ambientação, objetos e/ou atores, visto que ela é a escrita da luz que ajuda a dar veracidade ao que é mostrado, “vender” uma ideia, criar e gerar sentidos para o filme. O responsável por essa questão é o diretor de fotografia, que viabiliza ou concretiza as ideias do diretor que, segundo Edgar Moura, em *50 anos Luz, câmera e ação*:

[...] lida com a psicologia. Dos atores e dos personagens que os atores representam. O fotógrafo, com a imagem. A melhor imagem possível desses atores. Lida com a cor. Com a fluidez da câmera e com a luz (MOURA, Edgar, 2001, p. 249)

O diretor de fotografia trabalha dando vida ao filme, para tanto, aproveita-se a luz, uma vez que a fotografia é a própria leitura desta. Nesse sentido, capta a essência das cores envolvidas, no intuito de representar o cenário, as personagens etc., e faz o espectador sentir e “viver” o filme.

Sob estas perspectivas, é apresentado de maneira harmônica o modo como o diretor utiliza os elementos cinematográficos e impõe um discurso ideológico que estabelece sentidos, tal qual como acontece com o filme “Incêndios”, por meio de suas imagens/dizeres.

¹¹⁹ O som destina-se a facilitar o entendimento da narrativa, a aumentar a capacidade de expressão do filme e a criar uma determinada atmosfera. Ele completa e reforça a imagem. Obtém-se resultados frequentemente bem diferentes através das diversas combinações das duas linguagens, o som e a imagem: combinações complementares, redundantes, contraditórias (contrastantes) ou em contraponto. Acompanhamento musical e fundamentalmente um problema de sensibilidade e de gosto; não há regras imutáveis, mas convém que música e efeitos sonoros se harmonizem com o comentário e com a imagem. (GÉRARD, Betton, 1987. p.37-38)

4. *Pistas de segredos incendiários*

O filme “Incêndios”, de Denis Villeneuve, narra a história de Nawal Marwan, interpretada por Lubna Azabal, que antes de morrer deixa um testamento aos filhos gêmeos, Jeanne Marwan (Melissa Désormeaux-Poulin) e Simon Marwan (Maxim Gaudette). Neste documento pede-lhes que entreguem duas cartas, uma ao pai deles (que pensavam estar morto) e a segunda a outro filho (um irmão que eles não sabiam, até então, da existência). Eles terminam por empreender uma viagem ao Líbano, objetivando cumprir com o desejo da mãe, e se defrontam com fatos do passado até então desconhecidos, segredos nunca revelados.

Toda a construção fílmica é efetivada a partir do contraponto entre presente e passado, marcada por uma narrativa densa e diálogos econômicos, que instiga o espectador a desvendar esse enigma junto com os personagens. O desfecho é uma verdade crua e audaciosa: as cartas são entregues para a mesma pessoa.

No filme, o espectador atento, mesmo diante de sua agonia, perceberá as “dicas” entregues por meio das imagens e do som (e a sua falta). Nesse caso, ele tirará proveito das informações estabelecidas, verificando sua importância em cada detalhe. De fato, o filme exige um constante atentar-se para inúmeros enigmas e sorrateiras pistas.

Com base nessa perspectiva, tem-se a primeira cena (Imagem 01):

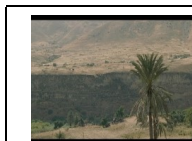


Imagem 01

É visto um lugar seco, espaço aberto com leve brisa tocando as palmeiras que ali restaram, e vai se comprimindo até a janela (de onde parte o olhar), por conseguinte a câmera resolve mostrar quem perdeu tal liberdade: meninos que à força foram retirados da escola para servir ao país.

A passos/olhos lentos o espectador é conduzido aos detalhes da informação subjetiva. Depois de observar em volta, o olhar/câmera dirige-se ao personagem infantil, reportando sua importância para a narrativa, a partir de um *close* direcionado. No guiar da câmera, o sentimento é de revolta por parte de quem assiste. A ausência de falas e uma trilha sonora angustiante causam, ainda mais, estranhamento/desconforto.



Imagem 02

Assim, o espectador se sente amedrontado por ser “cúmplice” do que vê e do que verá no olhar expressivo da criança (Imagem 02), com a aproximação da câmera indo ao seu encontro, como se quisesse expor à manifestação de seus pensamentos, a sua revolta para com o mundo em que está aprisionado.

Nada é dito. É visto, sentido.

Segunda pista do enigma: o pé do bebê (Imagem 03) é marcado com um sinal, como fonte de identificação e que servirá, no futuro, como identificação para que a mãe, na sua busca, o reconheça quando já adulto.



Imagem 03

O diretor ao enquadrar a marca no pé do bebê realça o drama e a sua importância como rastros de um mistério a ser desvendado. Precedido por uma imagem embaçada (Imagem 04), que denota o não dito ou que é sombrio, o não revelado.



Imagem 04

Esse calcanhar, de certa forma, alude ao de Aquiles.¹²⁰ Semelhante ao mito, essa vulnerabilidade/marca será o revelador, no futuro, de algo desconhecido para ambos.

Ela é, para Nawal, o fio condutor em busca do seu filho, que ao nascer foi entregue à adoção, por questão cultural, pois ela o concebeu sem marido, que foi morto antes deles se casarem.

Eisenstein diz que, (...) “a imagem de uma cena, de uma sequência, de uma criação completa, existe não como algo fixo e já pronto. Pre-

¹²⁰ O mito que aponta o calcanhar como sendo uma área especialmente ameaçada se remete a Aquiles, o herói da guerra de Tróia. Sua mãe queria impedir que qualquer coisa neste mundo acontecesse a seu amado filho e por esta razão mergulhou-o no rio do mundo dos mortos, o Estige, cujas águas concediam a imortalidade. Mas ela precisava segurá-lo por algum lugar, para que não afundasse completamente. Como ela escolheu os calcanhares estes ficaram sendo o único lugar vulnerável de Aquiles. (DAHLKE, 2007, p. 281).

cisa surgir revelar-se diante dos sentidos do espectador” (EISENSTEIN, 2002, p. 22). Através de peculiares enquadramentos-planos o cineasta vai revelando, aos poucos, ao espectador e para as próprias personagens, o mundo atroz da protagonista. É tanto que o trabalho de parto não é mostrado, apenas sugerido (sangue e bebê). Há uma sequência de omissões de imagens, remetendo à necessidade de se ocultar o nascimento, assim como foi com a gravidez. É na calada da noite que o bebê é levado.



Imagem 05

Na saga de encontrar seu filho, e para mostrar a aflição da sua busca/vida, a câmera é utilizada com maestria, tal qual ao movimentar-se, seguindo o ritmo das chamas de um ônibus incendiado (Imagem 05), que mimetiza o desespero de Nawal.

Até no espaço onde acontece a cena, se percebe o quão aberto é, porém o espectador (e as personagens envolvidas) não têm liberdade, e o que é sentido é apenas desespero e desolação. Marcel Martin (2007) chama esse cenário de impressionista, aquele que “condiciona e reflete ao mesmo tempo o drama dos personagens” (MARTIN, 2007, p. 63). Quanto a esta perspectiva Sergei, afirma:

No drama, é particularmente importante que, no curso da ação, seja não apenas construída uma *ideia* do personagem, mas também que seja construído, seja “formado mentalmente, o *próprio* personagem. [...] Consequentemente, no método real de criação de imagens, uma obra de arte deve reproduzir o processo pelo qual, *na própria vida*, novas imagens são formadas na consciência e nos sentimentos humanos. (EISENSTEIN, 2002, p. 22)



Imagem 06

No espaço aberto (Imagem 05) ou fechado (Imagem 06), quando a personagem é presa por ter assassinado o líder dos “Nacionalistas”, a sensação é a mesma. Espaços diferentes, porém a impressão de enclausuramento/sufoco persiste.

Na cena em que o ônibus é incendiado percebe-se que o movimento da câmera é ‘nervoso’, aludindo à maneira como se sente a protagonista, macerada em tensão e impotência. A distância focal deixa a protagonista pequena, confirmando a ideia de fracasso e vulnerabilidade. O fogo é que ganha destaque maior como símbolo de destruição que con-





some tudo: sonhos e desejos. É constatada a pequenez da mulher diante do mundo e sendo, também, um prelúdio do que acontecerá com ela na claustrofóbica prisão: o estupro.




O fato de a câmera optar por não mostrar o estupro de Nawal piora a situação da plateia, pois ela se torna cúmplice do que não vê, e tem as piores manifestações de pensamentos imaginários possíveis. Machado afirma que:

O cinema tem, portanto, certa afinidade com a mecânica do desejo: suprime o que ameaça mostrar, retarda o acesso ao sugerido, prolonga o suspense, fazendo com o objeto desejado escape retorne a todo o momento no domínio do olhar. (MACHADO, 2007, p. 55)


Por vezes, as imagens omitidas dão lugar às imagens sugeridas no consciente (ou subconsciente) do espectador, como é a sequência em que é a protagonista vendada, canta enquanto é conduzida para o seu alçó, em uma sala/cela. Ele a observa objetivamente de modo cru. Logo após, sua partida é vista, apenas debaixo para cima com enfoque nos pés (Imagem 08), sob os olhos de Nawal já encolhida no chão (Imagem 07).

Antes da porta se fechar ainda ouve de Abou Tarek, seu torturador, a sarcástica e ameaçadora frase: “Vamos, cante agora!”.

 <p>Imagem 07</p>  <p>Imagem 08</p>	<p>De fato, o estupro não foi visto explicitamente, mas as sugestões das imagens o comprovam.</p> <p>Ao descobrirem que são frutos de estupros na cadeia (Imagem 09), os filhos-gêmeos não falam nada. Suas emoções são expostas através da água. Eles mergulham e a surram com tanta força, porque palavras seriam insuficientes para descrever o que sentem. O foco no nadar mostra a aflição e/ou raiva e agonia individual dos personagens. A dor pode ser manifestada de várias maneiras, nesse caso, ao se lançarem na água em posição fetal (Imagens 09, 10 e 11).</p>
 <p>Imagem 09</p>  <p>Imagem 10</p>	<p>Isso revela o desejo de regressar ao útero, símbolo de proteção, uma vez que “a psicanálise vê o banho, também, como expressão de tentativa inconsciente de retorno ao útero” (LEXICON, 2006, p.33), bem como a revolta, o grito não é ouvido, mas é sentido pelos “açóites” na água, de modo similar é a reação da mãe ao saber que está grávida na cadeia, ela espanca, “açóita” a barriga (Imagem 12) como repulsa ao estupro.</p>

 <p>Imagem 11</p>  <p>Imagem 12</p>	<p>Diante dessas aflições, aos poucos, o filme fornece pistas para os filhos de Nawal compreenderem o seu passado sombrio, somente assim poderão colocar uma lápide em seu túmulo (desejo dela).</p> <p>O espectador deve “apanhar” as “migalhas” oferecidas, ou seja, juntar-se aos filhos de Nawal, pois as informações necessárias não são contadas/dialogadas e sim interpretadas (Imagem 13).</p>
 <p>Imagem 13</p>	<p>Nada é dito, tudo é visto e interpretado: “Um mais um é igual a dois, não pode ser igual a um”, diz Simon a Jeanne. Assim, eles desvendam o enigma: sabem que o irmão e o pai são uma só pessoa (Imagem 14).</p>

A verdade é tão crua que confunde/pasma o espectador que acompanha a reação (ou não) dos irmãos. A gravidade revelada se faz na ausência de falas e ausência de ar (o mergulho), da mesma maneira quando a mãe descobre que o filho, que tanto procurava, é o mesmo que a esturrou na prisão e, portanto, pai de seus filhos.

 <p>Imagem 14</p>	<p>Deleuze (2007, p. 43) diz que “a narração é fundada na imagem, mas não é dada. É preciso descobrir os elementos e relações distintas que nos escapam no fundo de uma imagem obscura”.</p>
--	--

Ou seja, cabe ao espectador decifrar e observar cada elemento posto na imagem, pois não foi colocado ao acaso, todas têm sua significação, havendo sempre uma razão de serem e de ali estarem.



Imagem 15

As imagens dos pés com as cicatrizes (Imagem 15) mostram sinais importantes para a compreensão da narrativa. A primeira cena do filme, por exemplo, foca o sinal no pé do garoto. Em outro momento esse sinal é exibido para lembrar ao espectador que se trata da mesma pessoa.

Assim como quando ele é mostrado na prisão (os pés estão calçados), porém a câmera sabiamente os foca na saída da cela após estuprar Nawal (Imagem 15), e posteriormente, quando é visto por ela na piscina (Imagem 16).



Imagem 16

De maneira sistemática, o diretor faz uso da água, em todo o filme, como condutor e deflagrador de grande parte dos enigmas. É esclarecido que os gêmeos são frutos do estupro, no riacho.

Ao receberem a notícia, que o irmão desconhecido é também o pai procurado, eles vão à piscina e açoitam a água, assim como a mãe os açoitara ainda na barriga. Ao pularem na piscina buscam uma espécie de regressão ao útero da mãe.

De igual maneira, Nawal também descobre que pai e filho é a mesma pessoa quando está na água (em uma piscina). Herder (2006), em *Dicionário dos símbolos*, assevera que a água “simboliza a regenerescência e purificação física, psíquica e espiritual (...) a psicanálise vê a água, sobretudo um símbolo do feminino e das forças do inconsciente”. (LEXICON, Herder, 2006, p. 13). Em contraposição ele afirma, também, que “o fogo é considerado por muitos povos como algo sagrado, purificador e regenerador; seu poder de destruição é interpretado geralmente como meio para o renascimento é uma esfera mais elevada” (...) (LEXICON, Herder, 2006, p. 99). Então o fogo no filme “incendeia” todo o conhecimento que os filhos tinham, outrora, a respeito da mãe e conseqüentemente deles próprios e, por conseguinte, é descarregado as descobertas na “água”, servindo de purificação.

Pode-se afirmar, portanto, que se o filme não utilizasse a imagem, na sua forma peculiar de ser construída/mostrada, como “carro-chefe”

para se “contar” o segredo ou desvendar o enigma, não teria o mesmo impacto, se este fosse explicitado apenas em palavras. Mesmo, por vezes, fazendo uso de diálogos, embora econômicos, todavia, a verdade não foi dita, ela foi mais sugerida do que vista, possibilitando um exercício mais apurado por parte do espectador. Desse modo, o filme mostra é possível decifrar as imagens por meio da sensibilidade de contemplar os detalhes, tão importante no processo de apreensão dos sentidos, pois elas servem tanto para entretenimento quanto para impulsionar questionamentos.

5. Considerações finais

Por trás da câmera há um ser que, imbuído de intencionalidade, vai contribuir para a construção de uma narrativa, e conseqüentemente, para seus sentidos vários. Ele a utiliza como mediadora, e é o olhar dela que influencia o olhar do espectador.

Os irmãos Lumière sabiam o quão relevante foi a descoberta da imagem sendo movida, mas, talvez desconheciam a abrangência dessa “criação”, conhecida como a arte que reúne todas as outras. Hoje, com o surgimento de tecnologias, tornou mais amplo os recursos cinematográficos.

Para tanto, o espectador é presenteado pela “magia” do cinema que é a “presentificação” de um personagem/ator, ao ver um filme ele se torna presente naquele instante, o ator “revive”, pois o tempo é rompido, logo, as imagens dos atores serão eternas, tanto como as imagens cinematográficas.

Desse modo, o sentido da imagem é compreendido quando ela consegue assimilar a essência do roteiro e mostrar sabiamente seu papel, que é estabelecer uma ponte com o espectador, posto que é uma ferramenta de conhecimento, que capta sensações utilizando todos os recursos necessários para sua construção em consonância com os aparatos técnicos. Susan Buck (2009) disse que a imagem é sempre a imagem de “alguma coisa”, sendo intencional.

Assim, assistir ao filme é estabelecer relações ou identificar conceitos outrora conhecidos, como a fotografia, o “olhar” da câmera ou “com” a câmera, acarreta no universo da subjetividade, por meio de cores, figurino, objetos, devida iluminação, sonoplastia e etc. Mesmo quando o filme é econômico, em relação a diálogos, como vimos no caso de “Incêndios”, a imagem “conversa” com o espectador.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUMONT, Jacques. *A Imagem*. São Paulo: Papiros, 2009.
- JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. São Paulo: Papiros, 2009.
- MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Trad. de Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Trad. de Fernando Albagli e Benjamim Albagli. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2006.
- GERBASE, Carlos. *Impactos das tecnologias digitais na narrativa cinematográfica*. Rio Grande do Sul: Edipucrs, 2003.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema I imagem-movimento*. Trad. de Stella Senra. São Paulo: Brasiliense.
- _____. *Cinema II imagem-movimento*. Trad. de Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense, 2009.
- MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. São Paulo: Papiros, 2007.
- DAHLKE, Rudiger. *A doença como linguagem da alma*. São Paulo: Cultrix, 2007.
- LEXIKON, Herder. *Dicionário dos símbolos*. São Paulo: Cultrix, 2006.
- MOURA, Edgar Peixoto de. *50 anos luz, câmera e ação*. São Paulo: SENAC, 2001.
- EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. *Lendo as imagens do cinema*. São Paulo: SENAC, 2009.
- GÉRARD, Betton. *A Estética do Cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso. Aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de setembro de 1970*. Trad. de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 1999.

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

Buck-Morss, Susan. *A tela do cinema como prótese de percepção*. Trad. Ana Luíza Andrade. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2009.

INCÊNDIOS. Direção de Denis Villeneuve. Canadá: micro_scope, 2010. 1 DVD (130 min.).

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas, São Paulo: Papyrus, 2012.