



Moonrise Kingdom (Wes Anderson, 2012)

# Wes Anderson e a dissecação<sup>1</sup>

André Darsie de Oliveira<sup>2</sup>

Graduando e pesquisador do curso de Cinema de Animação da UFPel

Ana Paula Penkala<sup>3</sup>

Professora e pesquisadora dos cursos de Cinema e Design da UFPel

## O FANTÁSTICO AUTOR ANDERSON

Por se tratar de uma obra coletiva e, em seu modelo industrial avançado (os filmes norte-americanos), com modos de produção e metas alinhadas com os propósitos do mercado, o cinema é um campo da arte onde a atribuição de autoria é algo complexa e não aceita por muitos pesquisadores e realizadores. Alguns roteiristas, diretores e até produtores do cinema, mesmo inseridos dentro de um modelo industrial, justificam essa atribuição por traçarem, no conjunto de suas obras e realizações, um fio de coerência visual e/ou temática que os identifica como autores. Esse fio condutor é formado por marcas que transcendem a multiplicidade que uma equipe de produção/realização pode pressupor, estabelecendo um fazer específico do campo da realização audiovisual que é, em suma, o trabalho coletivo que gera um produto coeso.

Wes Anderson, roteirista, diretor e produtor norte-americano é um dos realizadores que melhor ilustram a ideia de autoria no cinema, assinando filmes que possuem uma evidente marca identitária tanto nas temáticas quanto na linguagem visual e estética. Entre curtas e longas-metragem, Anderson assina a direção de 10 títulos lançados e um - *The Grand Budapest Hotel* – ainda em fase de pré-produção (lançamento previsto para 2014). Ao longo de quase duas décadas, o diretor vem demonstrando que pode tanto representar o mercado cinematográfico norte-americano, como atender (e principalmente) a um público alternativo. A recepção de seu último longa, *Moonrise*

---

1 - Este trabalho está vinculado aos projetos de pesquisa *Designer como autor e Cultura e Imaginário a partir das práticas do audiovisual e do design* (dos cursos de Design) na Universidade Federal de Pelotas.

2 - andredarsiedeoliveira@gmail.com

3 - penkala@gmail.com

*Kingdom* (2012) é um exemplo de que estéticas e temáticas alternativas podem figurar no alto escalão da produção para o circuito comercial, ainda que seu público cativo ainda fique entre os “intelectuais”. Sua marca autoral pode ser percebida ainda que o tipo de produção seja completamente diferente do habitual, como ocorre com *O Fantástico Sr. Raposo* (*Fantastic Mr. Fox*, 2009), uma realização em animação *stop-motion* protagonizada por animais.

Embora o cinema norte-americano seja visto muitas vezes como representante de uma cultura dos produtos industriais, há, naquela produção cinematográfica inegável valor artístico e cultural. A obra artística tem, em sua construção, a figura de um autor, que é quem a constrói enquanto experiência estética e discurso. Porém, diferente de outras obras artísticas que possuem uma única figura idealizadora (o pintor de um quadro, o compositor de uma música), o cinema é uma obra coletiva, sujeito à autoridade, vontades e visões de diversas pessoas durante o processo de sua realização, dentre produtores, diretores, chefes de estúdio, entre outros. Essa questão foi bastante discutida nos anos 50 pelos críticos da revista francesa *Cahiers du Cinéma* e acabou por fundar o que se conhece hoje por “política dos autores”, que defendia a idéia do diretor como autor do filme. Os *Cahiers* usavam como justificativa exemplos de diretores cujos filmes eram reconhecíveis por temática ou estilo a fim de atribuir a eles a responsabilidade artística pelo filme (AUMONT; MARIE, 2003). Essa forma de encarar o cinema foi um marco na produção cinematográfica francesa e tomou a forma de movimento, tendo muitos desses críticos, como François Truffaut, realizado seus próprios filmes seguindo essa perspectiva. Nos EUA, a “política dos autores” acabou por ser traduzida como “teoria dos autores”, o que ajudou a fazer com que o manifesto perdesse sua força em países anglófonos (ver PENKALA, 2012). A discussão sobre a autoria no cinema é, ainda, muito complexa e o que se tenta, aqui, é partir do reconhecimento de uma marca (estética e temática) no conjunto da obra de alguns diretores. Nesse caso, a figura do diretor centraliza criativamente a autoria de uma obra que, é inegável, só existe pelo esforço de uma equipe.

Este artigo é resultado de uma pesquisa em andamento onde a busca por compreender a autoria no audiovisual (especialmente cinema) passa preponderantemente pela estética e linguagem visual de diretores como marca identitária em suas produções. Essa perspectiva

demonstra uma fundamentação que vem da articulação entre as áreas do audiovisual e do design. A abordagem feita sobre o trabalho de Wes Anderson tangencia, no entanto, algumas das temáticas mais caras ao diretor, já que observa uma perceptível coesão entre os temas dos filmes e algumas opções estéticas e decisões no que se refere à linguagem visual. Enquanto os temas de Anderson permanecem como um fio condutor de seus filmes e conjunto da obra, a linguagem visual de seus filmes constrói uma metáfora que conduz histórias de personagens sempre muito interessantes. Ou, ainda, usa uma metáfora para desconstruir histórias e cotidianos, em um *cinema da dissecação*. O trabalho que segue usa a estrutura mais característica do diretor, um contador de histórias didático maravilhado com a natureza humana (e nem só) e a diversidade cultural que o mundo representa. Como observadores de uma feira de ciências, temos, os espectadores de Anderson, a experiência de analisar, como se diante de uma fazenda de formigas, os personagens de sua imaginação. O diretor é constantemente reconhecido por essa prática, que coloca seus personagens como espécimes de natureza estranhamente peculiar e nos sugere o lugar de observadores de um mundo fantástico e às vezes bizarro que mistura múltiplas culturas e hábitos com o que existe de mais humano nas pessoas.

## APRESENTAÇÃO

Tendo dirigido até o momento sete filmes de longa-metragem e três curtas, Anderson possui uma filmografia já extensa o suficiente para que se possa observar nela marcas que são próprias de um autor. Embora essas características não se limitem a elementos visuais, a análise aqui apresentada tem a estética e a linguagem visual como foco. Não discutimos, portanto, se é possível atribuir uma autoria a Wes Anderson, mas como e onde estão expressas ou manifestas essas marcas. Os filmes que servem de corpus desta pesquisa são: *Pura Adrenalina* (*Bottle Rocket*, 1996), *Rushmore – Três É Demais* (*Rushmore*, 1998), *Os Excêntricos Tenenbauns* (*The Royal Tenenbaums*, 2001), *A Vida Marinha Com Steve Zissou* (*The Life Aquatic With Steve Zissou*, 2004), *Viagem a Darjeeling* (*The Darjeeling Limited*, 2007) e os já citados *O Fantástico Sr. Raposo* (2009) e *Moonrise Kingdom* (2012).

Essas características visuais que chamaremos aqui de marcas de autoria são predominantes em seus filmes, o que pode explicar a fama do diretor segundo a qual Anderson seria bastante específico

quanto ao que quer. Essas marcas, que atendem também a uma temática muito comum entre seus filmes, estão na paleta de cores de seus filmes, na cinematografia (linguagem cinematográfica e direção de fotografia), no design de produção (direção de arte) e também na edição e montagem. Esses elementos, combinados, formam uma estética amarrada por uma estrutura onde predominam o didatismo e a desnaturalização do mundo, de tal forma que podemos comparar Anderson ao cientista pra quem o objeto de análise chega ao ponto da artificialidade, tão profundo é o processo de dissecação empreendido. A estrutura dos filmes de Wes Anderson é uma mistura de livro científico com apresentação didática, contanto com títulos, capítulos e outros elementos que estabelecem o *quod erat demonstrandum*<sup>4</sup> que ajuda a conduzir suas narrativas. Esses elementos vão se construindo aos poucos desde o longa de estréia, *Pura Adrenalina*, amadurecem em *Rushmore* e, a partir de *Tenenbauns*, se tornam elementos explícitos na obra do diretor. Nesse sentido é preciso salientar que há uma diferença bastante considerável entre *Pura Adrenalina* e os filmes seguintes. Como na obra de um pintor, onde é possível identificar maior domínio de técnica e exploração de sua individualidade artística ao longo de sua produção, os filmes assinados por um diretor que dê a suas produções marcas autorais devem ser percebidos no seu contexto de produção. Os primeiros filmes normalmente esboçam e sugerem já algumas características temáticas e estéticas, que vão sendo confirmadas conforme sua carreira vai amadurecendo na sucessão de seus trabalhos. *Pura Adrenalina*, quando colocado ao lado dos outros filmes de Anderson, destoa bastante do conjunto geral, mas possui alguns detalhes em si que são, por assim dizer, proto-Anderson e podem ser observados em suas futuras produções. O que se entende, aqui, por “proto” é a apresentação em forma rudimentar de elementos que depois se tornarão proeminentes na carreira de Anderson, como veremos a seguir. Além de não lançar mão dos dispositivos didáticos. Assim, *Pura Adrenalina*, apesar de apresentar a semente de marcas visuais do diretor, se relaciona mais à sua filmografia pelo seu tema.

Uma das marcas que melhor caracterizam o trabalho de Anderson está nos elementos que constroem o didatismo em seus filmes, os quais já

---

4 - O termo em latim, usado também como Q.E.D. (ou, em português, C.Q.D.), significa “como se queria demonstrar”, e é usado como figura de linguagem especialmente em demonstrações da matemática e em argumentos filosóficos (o que dá origem ao seu uso tanto nas ciências exatas quanto nas ciências sociais e humanas). O termo latino tem origem na expressão do grego antigo “*hoper edei deixai*”, melhor traduzido como “o que era preciso que fosse provado” ou “o que era preciso provar”, segundo a Wikipedia: <<http://en.wikipedia.org/wiki/Q.E.D.>>.

podem ser observados desde *Rushmore* e são cada vez mais apurados ao longo da produção do diretor. Esses elementos interferem na estrutura e estética de seus filmes, ajudando a conduzir narrativas tão peculiares que representam um dos casos mais evidentes de autoria no cinema contemporâneo. Este artigo propõe uma discussão sobre essas marcas em especial, buscando compreender de que forma Anderson usa a linguagem visual para, mais que contar histórias, explicar coisas.

Os filmes de Anderson costumam iniciar já com esses elementos didáticos. *Tenenbauns* começa com um aluguel de um livro homônimo, seguido da primeira página da introdução do livro e uma narração (Figura 1). *Rushmore* começa com o abrir de cortinas de teatro. Em *Vida Marinha* vemos um documentário gravado por Zissou antes de partirmos para a gravação de mais um com o personagem-título. *Moonrise* tem em seu início não só uma narração de um disco analisando trechos de uma orquestra, mas depois disso ainda apresenta um documentarista dirigindo-se diretamente para a câmera (Figura 2).

## CAPÍTULOS

Elemento que surgiu na filmografia de Anderson em *Rushmore*, a divisão dos filmes em “capítulos” só não existe nos filmes subsequentes no caso de *Darjeeling*. Todos os outros são divididos assim. Em *Rushmore*, se dá pelo abrir e fechar de cortinas, mostrando o nome do mês em que as cenas ocorrem, aludindo às peças de teatro que o personagem Max Fischer dirige no filme.

Em *Tenenbauns*, todo o filme é construído com a ideia de parecer um livro, aludindo à família Glass dos contos de J. D. Salinger (ver CUNHA, 2008 e ROLLO, 2006). O filme começa com uma pessoa alugando de uma biblioteca um livro homônimo ao filme. Após receber o carimbo de retirada, vemos um plano que exhibe a primeira página da prólogo do livro, bem como outras cenas posteriores também mostraram a primeira página de outros capítulos. A metáfora visual é complexa em Anderson, uma vez que sua linguagem e estética é construída ao mesmo tempo por elementos da temática do filme e da história dos personagens e também por citações que seus filmes fazem à cultura popular. Por esses dois exemplos é possível ver a relação estreita que não apenas os personagens de Anderson, mas o próprio diretor tem

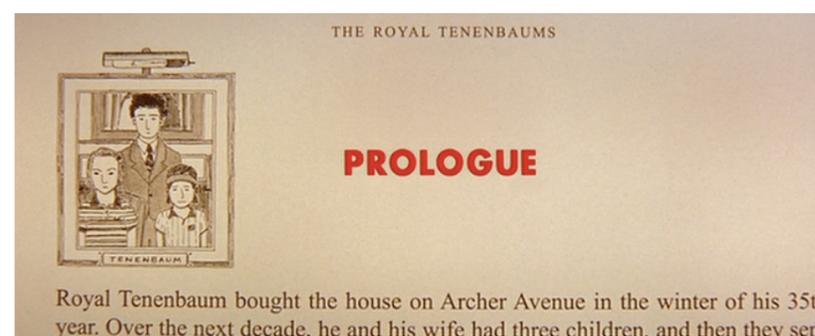


Figura 1: Página do prólogo do livro apresentado em *Os Excêntricos Tenenbaums*. (Fonte: DVD)



Figura 2: Documentarista se dirigindo diretamente ao público em *Moonrise Kingdom*. (Fonte: Divulgação)

com o teatro e a literatura. O primeiro aparece na figura das cortinas, mas também na cenografia de seus filmes e, principalmente, na própria sugestão da cena como em um palco, metáfora a qual também nos referimos aqui como a da *fazenda de formigas*, ou o *corte transversal*, que iremos discutir mais adiante.

Em *Vida Marinha* e *Sr. Raposo*, a divisão se dá pela inclusão do nome do capítulo em meio a uma cena. No primeiro porque supostamente estamos vendo trechos do último documentário de Steve Zissou, ou mergulhados na feitura do mesmo; e no outro por se tratar (o filme de Anderson) da adaptação de um livro de Roald Dahl. Também há em *Sr. Raposo* uma série de legendas indicando o avanço dos planos do Sr. Raposo (Figura 3) e a passagem do tempo, fazendo uma brincadeira ao converter “anos de gente” em “anos de raposa”.

Já *Moonrise* não divide efetivamente a narrativa em capítulos, mas faz pausas ocasionais na história principal para mostrar um documentarista dirigindo-se diretamente para a câmera, adicionando mais informações acerca da ilha onde se passa a história e a tempestade que está por atingi-la. Essa pausa funciona como a pontuação didática equivalente aos capítulos. Se em *Rushmore* a alegoria didática se dá pelas figuras do teatro, em *Tenenbaus*, da literatura e em *Sr. Raposo* e *Vida Marinha* existe também a relação com os livros, embora neste último o filme conte a história da feitura de um documentário, no último filme lançado, *Moonrise*, Anderson sugere no tratamento da história e nas inserções do “documentarista” a própria alegoria do cinema documental. Didático por natureza e propósito, o cinema documental serve também como uma construção pontual no conjunto da obra de Anderson, uma vez que seus filmes nada mais são que uma dissecação da natureza humana e das formas de vida, cultural ou individualmente observadas. *Moonrise* evoca o estilo de vida norte-americano em sua relação com a paisagem natural do país e com a tradição estadunidense que mistura uma espécie de pagamento da dívida para com os nativos e uma forçada construção social e cultural encerrada na figura do pioneiro explorador. O personagem escoteiro é uma alusão a essa figura tão presente no imaginário norte-americano.

Também é comum o uso de legendas detalhando cenários ou certas características dos personagens, como a lista de atividades extracurriculares de Max Fischer em *Rushmore* (Figura 4) ou o arquivo de antecedentes de Margot em *Tenenbaus* (Figura 5). Em *Sr. Raposo*



Figura 3: Legenda indicando andamento do plano do Sr. Raposo em *Fantástico Sr. Raposo*. (Fonte: DVD)



Figura 4: Listagem das atividades extracurriculares de Max em *Rushmore – Três É Demais*. (Fonte: DVD)



Figura 5: Lista dos antecedentes de Margot em *Os Excêntricos Tenenbaus*. (Fonte: DVD)

há também uma cena em que o nome científico dos animais com que o Sr. Raposo fala aparece escrito na tela (Figura 6), o que demonstra claramente a disposição de Anderson para o didatismo científico, desnaturalizando o que, em qualquer outra animação com animais, seria apenas a antropomorfização dos bichos. A tendência do diretor para a explicação às vezes exaustiva do mundo que mostra em seus filmes torna a experiência de suas produções algo próxima da experiência do público dos documentários sobre seres e ambientes absolutamente desconhecidos e exóticos. Seja pela dissecação da vida de raposas e outros bichos, seja pela de pessoas, estranhos seres humanos com hábitos e individualidades peculiares, Anderson apresenta, para aqueles que sabem compreender suas narrativas, um relatório aprofundado da infinita e fantástica diversidade cultural que o mundo oferece, a partir de um olhar desnaturalizante que mostra o quão artificial pode ser aquilo que observamos profundamente.

## CENÁRIOS

Os cenários nos filmes de Anderson possuem geralmente características que os tornam bastante artificiais, seguindo a mesma lógica das divisões em capítulos. São cenários geralmente de cores saturadas e a disposição dos personagens e objetos em cena possui um planejamento bastante cuidadoso. (CUNHA, 2008) A impressão geral que a disposição dos elementos de cena e os enquadramentos e cores dão é a de que estamos vendo um infográfico sobre os personagens ou o ambiente em que vivem em forma de vídeo. Há uma disposição precisa de seus elementos, muitas vezes propositalmente artificial. A predileção de Anderson pelo didático transparece até mesmo no ângulo de câmera no qual são filmados os espaços. O diretor, via de regra, sempre filma em ângulo reto com relação aos cenários, salientando a impressão de que estamos observando esse infográfico à nossa frente. Assim como os elementos são alinhados pelo plano com esse propósito, também em termos de profundidade eles tendem a ser separados em camadas claras e bem definidas.

Os personagens também estão sujeitos a essa divisão, quer na disposição plana do infográfico, quer em termos de camadas de profundidade. Exceto quando necessário, os personagens são filmados de frente ou de lado, evitando planos em  $\frac{3}{4}$  ou disposições desalinhadas ao cenário. A introdução de *Moonrise*, particularmente, nos brinda com diversas cenas percorrendo a casa de Suzy e nos mostrando ao fim a

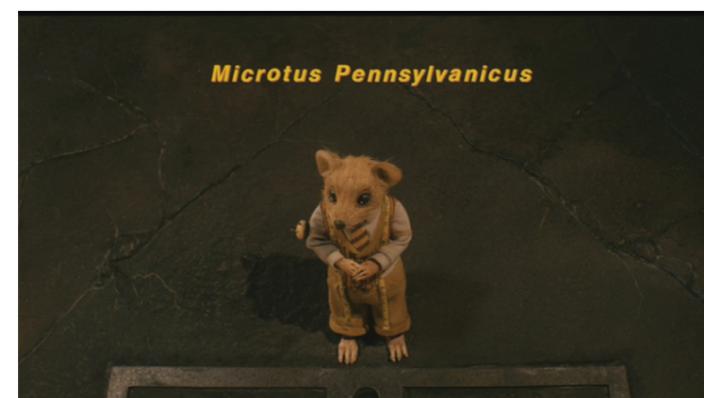


Figura 6: Nome científico em Fantástico Sr. Raposo. (Fonte: DVD)

personagem em primeiro plano, observando com seus binóculos em direção ao espectador. É quando Anderson faz uso desse olhar que destrói, inclusive, a própria naturalidade com que percebemos a ficção no cinema, reforçando essa ruptura não apenas com um simples olhar do personagem para “a câmera” ou para o espectador: o personagem nos observa com um binóculo (ver Figura 7). No enquadramento, o desenho pictórico de suas cenas é flagrante. Suzy e o cenário são como um quadro clássico. É sabido, como menciona Arlindo Machado (2007) que “[...] o olhar dirigido diretamente para a câmera é comum na fotografia e é regra na televisão, enquanto no cinema, mesmo no cinema documental, tem um efeito francamente transgressor” (p. 71). O plano frontal e dirigido à câmera produz um efeito reconhecido como “anticinematográfico”, reconhecido também como “teatral”. A dinâmica do cinema e seu sistema significantes são preservados a partir de um jogo no qual o espectador deve ser mantido como um observador ignorado e invisível, um ausente. Mas, nessa ausência, o espectador tem papel constitutivo, pois é essa dinâmica e esse estatuto de invisível e ignorado que permite a ele “[...] experimentar os eventos da diegese na função de seu sujeito”, como diz Machado (2007, p. 72).

É nos cenários que o “corte transversal”, elemento já mencionado, aparece em sua importância, recurso que Wes Anderson usa desde *Rushmore*. Não existindo necessariamente um “corte” efetivo, o que chamamos de *corte transversal* é um plano em que a câmera faz movimento lateral (em panorâmica horizontal), ilustrando em sequência o funcionamento dos diversos indivíduos em uma determinada situação, dentro de um espaço. Funciona como se, de repente, passássemos a ver os personagens em cenários de estúdio, enxergando inclusive a inexistência da *quarta parede*, figura que representa ao mesmo tempo a câmera e o olhar do espectador. O corte transversal e o plano frontal que o diretor usa são suas marcas nesse processo de desconstrução de uma dinâmica de olhares que o cinema não apenas pressupõe, mas da qual depende.

Ao colocar Suzi em um plano frontal, nos observando com um binóculo bisbilhoteiro, Anderson destrói a quarta parede e corta a delicada *sutura* (ver MACHADO, 2007, p. 74) que faz com que o espectador, em sua ausência, possa fruir da diegese ficcional como, em tese, ela deve ser fruída. Na cultura pictórica a partir do Renascimento assim como no cinema, a quarta parede é o que possibilita ao



Figura 7: Suzy em destaque na introdução de *Moonrise Kingdom*. (Fonte: Divulgação)

espectador a entrada invisível nesse espaço simbólico de observação. “O objeto figurado no quadro, nesse sentido, funciona como índice da presença do sujeito no compartimento anexo, na ‘quarta parede’, nesse lugar que em todo quadro figurativo é sempre um ‘buraco’, isto é, um campo ausente.” (MACHADO, 2007, p. 73) É o fato de a imagem ser considerada sempre incompleta que permite que o espectador tome seu (devido) lugar de observador. No cinema, no entanto, os planos são sucessivos. E essa sucessão pressupõe um constante jogo de olhares, frequentemente modificando o estatuto e o lugar do observador, o sujeito da visão. Então, se a relação especular é constantemente invertida no cinema, não há risco de que se perca a solidez da quarta parede. A não ser que, como faz Anderson aqui, o plano se construa de tal forma que, uma vez desfeita essa sutura, uma vez tendo vindo abaixo essa parede, não seja mais possível retomar o lugar de ausente que o cinema gentilmente cede ao espectador, para seu próprio bem. Nessa parada, onde Suzy nos observa, Anderson desnatura toda a relação muito tênue travada entre filme e sujeito da visão.

O *corte transversal* é bastante discreto em *Rushmore*, onde aparece de forma mais sutil e apenas na cena em que Max está inaugurando o aquário da escola. Em *Tenenbauns*, o corte acontece numa das cenas finais em frente à casa da família. Enquanto a câmera se desloca, os diversos personagens vão reagindo à sua maneira ao acidente que ocorre na frente da casa. Essa característica de Anderson sugere uma montagem dentro do quadro também, já que serve para acompanhar duas ou mais ações simultâneas num mesmo espaço conceitual (um trem, um barco, uma casa), ainda que os personagens estejam separados por ambientes. É como se fôssemos gigantes observando a vida das pessoas reduzidas ao tamanho de formigas. Vemos suas reações e rotinas tal qual fizéssemos um corte cirúrgico num formigueiro ou, como se propõe aqui, como se estivéssemos diante de um aquário, onde os caminhos das formigas podem ser observados através do vidro. Um vidro que representa a câmera e o olho do espectador, ambos observadores não-participantes, ambos observando a vida no aquário criado pela prática do cinema.

*Vida Marinha* é o primeiro a fazer um corte explícito no próprio cenário, partindo o barco Belafonte ao meio e mostrando o funcionamento de diferentes salas em seu interior (Figura 8). Em *Darjeeling*, o corte de cenário é repetido nos vagões do trem em uma experiência transcendental, cada vagão contendo um cenário diferente, unindo

num mesmo trilho personagens que estão em lugares distantes do mundo. Uma alegoria que Anderson usa em quase todos os seus filmes e demonstra a relação estética visual estabelecida pelo diretor para com seus temas. Não raro, seus filmes misturam personagens de culturas diferentes, colocando num mesmo ambiente (o mundo de Anderson) uma variedade multicultural de pessoas que inclusive expressam suas individualidades através da linguagem visual. Há sempre um “agregado” de cultura muito diferente, um parente adepto de alguma religião “exótica” ou uma relação “inter-racial”. Os cenários acabam por expressar isso pela organização dos ambientes – que ao mesmo tempo sugerem diferentes países/culturas e locais e diferentes ações simultâneas – e pela decoração, que é sempre algo exagerada e resultado de uma mistura de gêneros e estilos que vão das influências da cultura visual vitoriana até a estética indiana.

O corte transversal do cenário ocorre de novo em *Sr. Raposo*, para exibir os túneis que os animais usam para invadir as fazendas e fugir dos fazendeiros (Figura 9). Neste filme, ocorre também na mudança para a nova casa do *Sr. Raposo*, nos dando um passeio rápido pelo cenário, teatralizando o espaço e desnaturalizando as histórias, como certa vez acabou por sugerir Lars Von Trier em *Dogville* (2003).

A característica proto-Anderson de *Pura Adrenalina* fica evidente à luz desses elementos. Apesar de possuir cores bem saturadas, os objetos de cena e o ângulo de câmera não corroboram com a impressão de cenário artificial ou de infográfico. Da mesma forma, não existe a presença do corte transversal, mas há uma em multiplano que foca tanto em Anthony tanto em Dignan, separados por uma janela em um bar (Figura 10). Essa cena emula o mesmo efeito que terá depois o corte transversal de cenário, observando ao mesmo tempo ações de personagens em ambientes diferentes.

Em *Moonrise*, esse corte de cenário ocorre no início, mostrando a casa da família de Suzy. E Anderson se permite, após passear algumas vezes com o corte lateral na casa, fazer um corte de profundidade, afastando a câmera por um corredor e mostrando cada grupo da família agindo em uma sala separadamente dos outros membros (Figura 11). Depois, ele parte novamente para o corte de plano ao mostrar o campo dos escoteiros.

## ESPAÇO E TEMPO



**Figura 8:** Corte transversal em *A Vida Marinha Com Steve Zissou*. (Fonte: DVD)



**Figura 9:** Corte transversal em *Fantástico Sr. Raposo*. (Fonte: DVD)



**Figura 10:** Anthony e Inez em primeiro plano, Dignan em uma briga de bar ao fundo, em *Pura Adrenalina*. (Fonte: DVD)

Nos filmes de Anderson, por alguns momentos, objetos que possuem alguma relação com a história ganham destaque de cena, através de um plano em zênite<sup>5</sup> que os coloca no centro ou na totalidade da tela. São, geralmente objetos pequenos, que precisam ser lidos, como o caderno contendo os planos de Dignan em *Pura Adrenalina*. Em *Tenenbauns*, um plano zênite do aluguel do livro. Em *Vida Marinha*, as correspondências entre Zissou e seu filho, etc (Figura 12). Esse tipo de plano, bastante comum e funcionando como mais um dos recursos de didatismo em seus filmes, espacializa a cena de maneira peculiar. Junto ao *corte transversal* e à estrutura de divisão de capítulos, o plano alto em zênite sempre aponta para algo importante na história, conduzindo, também como um infográfico, a narrativa. A direção de arte em Anderson, portanto, não está limitada ao objeto, mas a uma relação estreita com uma fotografia que sugere uma espécie de espacialização gráfica dos cenários/ambientes, nos quais cada elemento pode ser visto ora entre os outros, ora como se, em um jogo de computador, aproximássemos a imagem de um determinado objeto para compreendermos pra que ele serve.

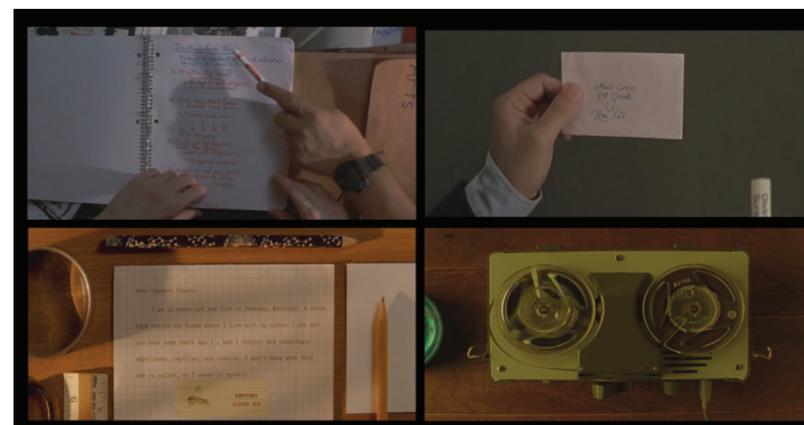
Esse plano também evoca fortemente o papel do espectador de filme como um explorador de espaços. Anderson constrói uma dinâmica onde, além de mostrar a quarta parede obviamente inexistente, ainda insere o olhar do público dentro do cenário de forma mais participante que um plano sequência em um ambiente poderia proporcionar. Mas não se trata de contradizer sua predisposição em nos tornar observadores não-participantes. O plano em zênite evoca a visão do cenário como em um mapeamento. Dispomos o mapa na mesa, olhamos a planta baixa do mundo ali em tamanho reduzido, e vamos direto a um ponto. Mapa e infográfico, essas figuras completam as alegorias gráficas do método dissecativo de Anderson. Mas seu didatismo também é explorado na ordem do tempo.

A espacialização gráfica que o diretor propõe é somada, em muitos casos, com uma determinação que passa pela manipulação do tempo. Manipulação esta que completa o plano de desnaturalização do autor através de um recurso de artificialidade de uso comum no cinema com o mesmo propósito: a câmera lenta. A única exceção sendo a animação em stop-motion *Sr. Raposo*, em todos os seus outros filmes Anderson usa esse dispositivo para elevar os momentos capturados a um novo patamar. A realidade elevada de Anderson é analisada

5 - Plano em *plongée*, com a câmera localizada no ponto extremo acima do objeto que enquadra.



**Figura 11:** Primeiro “corte transversal” em profundidade de Anderson, em *Moonrise Kingdom*. (Fonte: Divulgação)



**Figura 12:** Zênite nos filmes de Anderson. Em sentido horário a partir do superior esquerdo: *Pura Adrenalina*, *Rushmore* – *Três É Demais*, *A Vida Marinha Com Steve Zissou* e *Moonrise Kingdom*. (Fontes: DVD e Divulgação)

aqui em detalhes, em momentos de grande importância para os personagens. O funeral hindu em *Darjeeling*, Didnam voltando para a prisão em *Pura Adrenalina*, o reencontro entre Margot e Richie em *Tenenbauns*. São detalhes que, em Anderson, são elevados a um nível de importância que enriquece seu mundo e seus personagens e demarcam pontos “históricos” na experiência de cada um deles. O diretor apresenta vidas em suas especificidades e peculiaridades, e aponta os momentos-chave dessas vidas como se apontasse, numa linha do tempo, os “eventos que marcaram” essas vidas. Desacelerar o tempo, para esse diretor, é estabelecido claramente como um código que informa ao espectador que determinado momento é importante e deve ser bem observado. Como o zênite nos *objetos*, a câmera lenta nos *momentos* aproxima e detalha aquilo que está sendo enquadrado mas, ao mesmo tempo, no objetivo geral dessa observação científica e dissecativa da vida dos outros, artificializa o que, afinal, há de mais natural nas experiências humanas. Anderson é um curioso, colecionando objetos e informações sobre esses objetos, dissecando culturas e expondo, por detrás de uma placa de vidro, o que é real, mas parece ficção: o estranho a respeito do que é mais comum.

## CONCLUSÃO

Se existe uma marca geral em Anderson que concede ao diretor o status de autor, essa marca é a escolha dessa estilização ao invés da impressão de realidade. A junção desses elementos que o marcam criam uma estética própria, em que os objetos são retirados de sua natureza e vistos em sua artificialidade, a fim de serem melhor compreendidos. Uma espécie de “estética da dissecação” que anda de acordo com o tema de seus filmes, nos quais o indivíduo, o ambiente familiar e a sociedade em que vivem são tratados como objetos de estudo devido à complexidade das interações entre eles. Essa estética adiciona uma nova camada à narrativa de seus filmes, tanto por transformar o filme em obra autoral quanto pelo proveito que tira dos elementos da comunicação visual e torna os filmes de Anderson facilmente reconhecidos como obras do autor que as criou.

Mas a estética da dissecação não vem sozinha na obra de Anderson, e isso fica evidente em alguns de seus filmes, mas principalmente em seu último lançado. *Moonrise Kingdom* alia o sub-tema (o cotidiano norteamericano clássico de retorno à “natureza selvagem”) a uma estética pictórica que, por sua vez, articula o código perspectivo renascentista

à evocação de uma pictorialidade tipicamente norte-americana e bem próxima do contemporâneo. Nas figuras do “corte transversal” em profundidade, Anderson reconstrói a cena clássica de Norman Rockwell (Figura 13, esquerda). O pintor retratou o cotidiano dos EUA principalmente no meio do século XX, ilustrando especialmente muitas das capas do *The Saturday Evening Post*, com o qual contribuiu por cerca de quatro décadas. Seus temas eram a vida comum do povo daquele país, especialmente nos subúrbios e cidades menores (Figuras 13 e 14). Essa vida é colorida e desenhada com requintes de detalhamento e marcam o estilo meticuloso de Rockwell. As cenas da vida norte-americana ilustradas por suas mãos habilidosas e seu olhar apurado fazem parte do imaginário daquele país sobre si mesmo, em um período histórico em que a televisão ainda não competia com o bucólico pictórico, e também do imaginário global sobre como era o cotidiano daquelas pessoas principalmente nos anos 40 e 50.

É a partir de uma estilização do cotidiano, da desnaturalização de cenas e até de dinâmicas simbólicas, e de uma dissecação da natureza humana que Wes Anderson estabelece suas marcas autorais, equilibrando temática e estética numa obra que faz um corte transversal sobre a vida do norte-americano médio e suas peculiaridades. Como documentários, os filmes de Anderson seriam profundamente alegóricos. Como ficção, parecem pinturas realistas, ou livros didáticos. Como imagem em movimento, parecem infográficos estáticos sobre aquelas realidades. E como cinema, parecem mais as teses de um cientista louco que, na feira de ciências, reduz seus personagens a formigas observadas em uma fazenda cortada por uma parede de vidro, expandindo, assim, nossa compreensão sobre a natureza humana. Assim como também tornando tudo o que sabemos sobre essa natureza algo tão fantástico como a vida das raposas e de outros bichos falantes.



**Figura 13:** Auto-retrato e pintura de cena familiar por Norman Rockwell. (Fonte: Divulgação)



**Figura 14:** Cenas da vida norte-americana nas ilustrações de Norman Rockwell. (Fonte: Divulgação)

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papirus, 2003.

CUNHA, Alberto Thimoteo da. O Design de Produção em Os Excêntricos Tenenbaums, de Wes Anderson. **Design, Arte e Tecnologia**. v. 4. p. 1-12. São Paulo: Rosari, Universidade Anhembi Morumbi, PUC-Rio e Unesp-Bauru. 2008. Disponível em: <<http://portal.anhembi.br/sbds/pdf/16.pdf>>. Último acesso em 13 nov 2012.

MACHADO, Arlindo. **O sujeito na tela**. Modos de enunciação no cinema e no ciberespaço. São Paulo: Paulus, 2007.

PENKALA, Ana Paula. Os colecionadores da arca perdida: Cultura pop e memória nas autorias do cinema. **Orson Revista**, Pelotas, v. 2, p. 118-135, julho de 2012. Disponível em: <[http://orson.ufpel.edu.br/content/02/artigos/primeiro\\_olhar02/penkala.pdf](http://orson.ufpel.edu.br/content/02/artigos/primeiro_olhar02/penkala.pdf)>. Último acesso em: 13 nov 2012.

ROLLO, André Corrêa. **Duas representações de família**: Os Glass, de J. D. Salinger, e os Tenenbaum, de Wes Anderson e Owen Wilson. Porto Alegre, 2006. Mestrado em Literatura Comparada – PPGLET/UFRGS. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/17525/000716354.pdf?sequence=1>>. Último acesso em 13 nov 2012.