

A FAZENDA DE FORMIGAS DE WES ANDERSON¹

OLIVEIRA, André Darsie de¹; PENKALA, Ana Paula²

¹UFPel – Cinema de Animação; ²UFPel – Cinema e Audiovisual; Cinema de Animação; Design Gráfico; Design Digital.

andredarsiedeoliveira@gmail.com; penkala@gmail.com

1 INTRODUÇÃO

Embora o cinema norte-americano seja uma indústria e, assim, inegavelmente influenciado por questões mercadológicas, é impossível negar nele seu caráter artístico-cultural. Sendo assim, é natural procurar nos filmes a figura de um autor, aquele cujas marcas, temáticas e/ou visuais, sejam visíveis no filme. Embora essa figura geralmente seja a do produtor no cinema norte-americano, alguns diretores possuem traços tão característicos observáveis em sua filmografia que podemos perceber em seu conjunto uma autoria.

Estabelecer um diretor como autor no cinema não é algo simples também por ser, o filme, uma obra coletiva. Como mencionam Jacques Aumont e Michel Marie (2003), o autor é quem pinta o quadro, escreve o livro ou faz a composição de uma música, mas no cinema a obra é coletiva. Os modos de produção, que variam de contexto para contexto, é que determinam a possibilidade de uma criação individual, o que é raro.

Um diretor autor deixa em seus filmes uma série de marcas, que podem ser vistas no conjunto de sua obra e acabam por servir também como material de referência nas práticas do audiovisual (cinema, videoclipes, séries e etc.) e na cultura popular em geral. Ao estabelecer-se como autor, o diretor estabelece também uma cultura ao redor dos traços que o marcam. Esse debate não seria novo. Suas bases estão no que os críticos da revista francesa *Cahiers du Cinéma* já defendiam como “política de autores”. Segundo Aumont e Marie (2003), os *Cahiers* acreditavam na atribuição da responsabilidade artística ao diretor do filme. Essa defesa enfatizava e usava como exemplos diretores que eram reconhecidos em seus filmes por temática ou estilo. Este trabalho faz parte de uma pesquisa maior – onde venho buscando traços de autoria no cinema contemporâneo – e tem por objetivo identificar quais são esses traços na filmografia do diretor norte-americano Wes Anderson, bem como analisar como eles evoluem e se desenvolvem ao longo da carreira do diretor.

2 METODOLOGIA

Partindo da filmografia de Wes Anderson, e da instrumentalização adquirida na disciplina de Análise Fílmica dos cursos de Cinema da UFPel, o percurso metodológico estabelecido tem início com uma primeira observação sobre as recorrências nos filmes do diretor, as quais marcam de maneira inequívoca suas obras e possibilitam que Anderson possa ser reconhecido como autor, na acepção de autoria que vem sendo discutida desde os anos 50, a partir dos *Cahiers du*

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

Cinéma (PENKALA, 2012). Tais recorrências podem apresentar-se tanto na forma visual quanto nos temas e tratamentos das temáticas. 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 *O Fantástico Sr. Raposo (Fantastic Mr. Fox, 2009)*².

As recorrências, portanto divididas entre as categorias visual/estética e temática, serão abordadas a partir de técnicas de análise fílmica (AUMONT; MARIE, 2009) que articulam, aqui, os referenciais de linguagem visual e também de uma reflexão que reconhece em Wes Anderson uma expressão das novas relações disfuncionais, por exemplo – especificamente, em seus filmes, as relações familiares. Para tanto, o trabalho também é atravessado pelas discussões propostas pelos estudos culturais, especialmente no tocante às novas identidades (HALL, 2002).

3 RESULTADOS E DISCUSSÃO

Famílias disfuncionais são a base de diversas histórias no mundo do entretenimento. Seja no cinema ou na TV, elas vão de comédias exageradas como *Os Simpsons* (Matt Groening, 1989) a dramas familiares como *O Casamento de Rachel* (Jonathan Demme, 2008). De alguma forma, Wes Anderson consegue transitar entre os dois. É comum aprendermos na escola que a família é a unidade básica da sociedade, com sua estrutura, membros, papéis e funcionamento interno. Nos filmes de Wes Anderson, a família é o centro de tudo, mas é analisada em sua disfunção. Tão didaticamente quanto nos livros de Estudos Sociais adotados nas escolas.

Esse didatismo é geralmente usado a fim de ilustrar detalhes da vida de um personagem que seriam muito complexos para ilustrar de outra forma. Em *Rushmore*, por exemplo, uma série de planos nos explicam rapidamente todos os clubes dos quais o protagonista Max Fischer participa e quais suas funções nesse clube. O entendimento de que Max participa de uma série de atividades extracurriculares é vital para o andamento do filme, mas não poderia tomar muito tempo de projeção sem prejudicar o foco narrativo que vem em seguida. Nesse sentido, o didatismo de Anderson parece ter um caráter estritamente prático. Porém, outros exemplos de como Anderson usa planos igualmente descritivos mostram que, além de práticos, eles são uma marca estilística do diretor. Em *Sr. Raposo* (animação em *stop motion*), pouco antes da revelação da gravidez da Sra. Raposa, o Sr. Raposo comenta que ela parece estar brilhando. Neste momento, Anderson troca o boneco que representa a Sra. Raposa por um boneco com uma lâmpada dentro, sem deixar qualquer margem de dúvida: sim, a Sra. Raposa está grávida. Esse plano causa o mesmo efeito que, por exemplo, linhas numa lâmpada em um manual de instruções. É necessário, no manual, deixar claro quando a lâmpada está acesa e quando está apagada. Para Anderson, é necessário deixar claro que a Sra. Raposa está brilhando. Isso serve tanto como uma marca referente à forma de tratamento das temáticas (como em *Rushmore*) quanto como marca visual, seja pelo uso de planos descritivos, seja por outros recursos visuais didáticos recorrentes.

Mas a principal marca visual observada na obra de Anderson é uma espécie de “corte transversal” que ele usa em todos os seus filmes, desde *Pura*

2 Moonrise Kingdom, último filme de Wes Anderson, que estreou nos Estados Unidos em Junho de 2012, ainda não faz parte dessa pesquisa.

Adrenalina até Sr. Raposo. Não existindo necessariamente um “corte” efetivo, é um plano em que a câmera faz uma panorâmica horizontal, ilustrando em sequência o funcionamento dos diversos indivíduos em uma determinada situação. Em *Tenenbauns*, a câmera passeia na frente da casa da família, parando para mostrar como cada personagem está lidando com o recente acidente de carro durante o casamento da matriarca, Etheline Tenenbaum.

Em *Vida Marinha*, isso aparece em duas cenas em que Anderson faz efetivamente um corte ao longo do navio Belafonte, primeiro para nos apresentar a estrutura do navio, e em seguida para acompanhar uma discussão de pai e filho entre os personagens de Bill Murray e Owen Wilson. Em *Darjeeling*, ele faz um plano que percorre diversos vagões do trem do título.

Essas marcas visuais funcionam em articulação com alguns temas que costuram a obra de Anderson. A família, para o diretor, é a arena onde acontecem todas as batalhas. Mas o conceito que ele tem de “família” é bastante abrangente. Em *Tenenbauns*, a família não se resume a apenas laços sanguíneos. Isso fica evidenciado logo de início pela “filha adotiva Margot”, como Royal gostava de apresentá-la. Além disso, há o Tenenbaum honorário Eli Cash. O empregado da família, o estrangeiro Pagoda, também é um membro importante da união familiar. E se não fosse o desacato à estabilidade familiar pela parte de Sherman, todos os Tenenbauns estariam ainda felizes em sua organização familiar em linhas divergentes.

Em *Sr. Raposo*, são as ações deste que mudam a vida de todos os animais que habitam a floresta. Esta floresta, aliás, é bastante semelhante a uma cidade, onde animais de diversas espécies convivem, trabalham, estudam e etc. É uma sociedade onde animais diferentes interagem, talvez nos lembrando de um tema recorrente em Anderson: a interação entre etnias e culturas diferentes. Em *Vida Marinha*, a família é a tripulação do barco Belafonte, regida pelo “patriarca” Steve Zissou. Qualquer membro da tripulação que parece comprometido a ajudar Zissou a realizar seu filme acaba por se tornar membro da família. Isso inclui até o ex-marido da esposa de Zissou. É, mais uma vez, o espaço ou uma missão que define o que é família.

Max Fischer (*Rushmore*), por sua vez, secretamente repudia seu pai enquanto procura em Herman Blume uma figura paterna e um mentor. Ao mesmo tempo, Blume repudia seus filhos e prefere a companhia de Max. A relação sofre um duro golpe quando Max apaixona-se pela professora Rosemary Cross. Ela acaba por desenvolver um relacionamento com Blume, o que leva Max a tentar destruir Blume e conquistar Rosemary, em uma espécie de “complexo de Édipo adotivo”.

Pura Adrenalina começa com dois amigos, Dignan e Anthony roubando a casa de Anthony, que prefere passar o resto da vida com Dignan e Bob, sua gangue, ao passo que Bob precisa abandonar a gangue para resolver problemas com seu irmão biológico, com quem ele tem uma relação de ódio mútuo, porém senso de honra. Dignan, por sua vez, quer juntar essa gangue (particularmente Anthony) com a gangue de seu antigo patrão, Sr. Henry. Dignan diz que, quando isso acontecer, ele pegará o telefone e dirá “Sr. H, estamos indo para casa”. “Lar é onde o coração está”, é o que essas situações nos indicam. Essa ideia é recorrente no tema das relações sempre discutido nos filmes do diretor.

A visão mais tradicional de família em um filme de Anderson está em *Darjeeling*, que mostra a relação entre três irmãos, que não se vêem há um ano, desde que enterraram seu pai, e uma mãe distante. Mesmo assim, a relação entre os irmãos não é simples. Peter tem medo de ser pai e está surpreso por ainda não

ter se divorciado; Francis tem uma atitude paternalista com seus irmãos e exige total sinceridade entre eles, mas guarda seus próprios segredos; e Jack não consegue se ver livre de um relacionamento autodestrutivo que seus irmãos abertamente desaprovam.

As famílias que Anderson nos apresenta são complexas, mutáveis e multiculturais. São totalmente diferentes do conceito tradicional de “família”, mas conseguem organizar-se dentro de uma lógica própria, única. São famílias e relações naturais também perante as novas perspectivas de sociabilidade e comunidade. Construídas tipicamente em um espaço onde o multiculturalismo é o imperativo – a presença do estrangeiro e das culturas diversas convergindo nos filmes de Anderson é algo evidente – e as identidades são fragmentadas. Como Stuart Hall (2002) diria, a respeito dos modelos de sociabilidade pós-modernos, não existe mais uma identidade, mas identidades em um só indivíduo. Ou, ainda mais evidente nos filmes aqui analisados: identificações. Como quando “estranhos” à família identificam-se mais dentro dela que aqueles ligados por laços de sangue, ou quando um espaço ou missão une indivíduos tão diferentes.

4 CONCLUSÃO

A filmografia de Anderson é marcada por uma predileção pelo estilo em detrimento da aparência de realidade, uma característica dos hibridismos estilísticos ou da própria estetização da realidade, próprios da pós-modernidade. Uma das manifestações estilísticas muito presentes na filmografia de Wes Anderson é a celebração do didático, o que, ironicamente, é a desnaturalização de um fenômeno a fim de entender sua natureza.

As famílias de Anderson são um objeto de estudo cuidadoso, organismos complexos, que só podem ser explicados através desse didatismo. A marca de Anderson não é uma filmografia que prima por personagens relacionáveis e universais, mas sim que expõe o bizarro e o inusitado com um olhar que se mantém distante o suficiente para parecer documental e, ainda assim, explicar ao espectador todos os motivos e processos de seus personagens, como se olhássemos para essas famílias dentro de um aquário, uma fazenda de formigas exposta por cortes transversais, científica e didaticamente. Mas formigas diversas, de culturas diferentes, de lugares diferentes, unidas no formigueiro apenas porque, por algum motivo, é lá que elas se sentem em casa. E assim formam comunidades, cooperando umas com as outras.

5 REFERÊNCIAS

- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A análise do filme**. Lisboa: Texto & Gráfica, 2009.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papirus, 2003.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.
- PENKALA, Ana Paula. **Os colecionadores da arca perdida**: Cultura pop e memória nas autorias do cinema. Orson Revista. v. 2. 2012.