

Transgredir para expressar

Uma análise da linguagem experimental em As Pequenas Margaridas (1966)

Isabela Borges Giles Ferrer

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Cinema e Audiovisual.

Orientadora: Prof. Kira dos Santos Pereira

FERRER. Isabela Borges Giles. **Transgredir para Expressar:** Uma análise da linguagem experimental em *As Pequenas Margaridas* (1966). 2018. 22 págs. Trabalho de Conclusão de Curso (Cinema e Audiovisual) – Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Foz do Iguaçu, 2018.

RESUMO

O presente estudo traz uma análise do filme *As Pequenas Margaridas* (Véra Chytilová, 1966), obra do Novo Cinema tcheco que aborda o totalitarismo e a destruição tanto física quanto moral da sociedade, em um cenário caótico do pós-guerra na Tchecoslováquia durante a década de 60. Chytilová desenvolve uma narrativa descontínua, característica muito presente no Cinema Moderno, criando sentidos e sensações por meio da montagem de imagens e sons, evidenciando os diversos recursos utilizados na obra, como técnicas de colagens, sobreposições e modificações de fotogramas e sons, em uma narrativa que rompe com a lógica de espaço-tempo. Objetiva-se analisar a linguagem experimental do filme, que usa esses recursos para construir sua narrativa, analisando-os e interpretando-os através de técnicas e teorias de cinema de autores como Chion, Ismail Xavier, Amiel, Virginia Flores e Bazin.

Palavras chave: Novo Cinema Tcheco; Experimentalismo, *As Pequenas Margaridas*, Cinema Moderno, Cinema Clássico

RESUMEN

El estudio aquí presentado enfoca un análisis de la película *Las Pequeñas Margaritas* (Véra Chytilová, 1966), obra de la Nueva Cinematografía Checa que aborda el totalitarismo y la destrucción tanto física como moral de la sociedad, en una escena caótica de la pós-guerra en Checoslovaquia durante la década de los años 60. Chytilová desarrolla una narración discontinua, característica frecuentemente encontrada en el Cinema Moderno, creando sentidos y sensaciones por medio del montaje de imágenes y sonidos, evidenciando los diversos recursos utilizados en la obra, tales como técnicas de encolado, sobreposiciones y modificaciones de fotogramas y sonidos, en una narración que separa la lógica del espacio-tiempo. El objetivo es analizar el lenguaje

experimental de la película, que usa estos recursos para construir su narración, analizándolos e interpretándolos a través de técnicas y teorías del cinema de autores como Chion, Ismail Xavier, Amiel, Virginia Flores y Bazin.

Palabras clave: Nueva Ola Checa; Experimentalismo, Las Pequeñas Margaritas, Cinema Moderno, Cinema Clásico.

Introdução

As Pequenas Margaridas (1966) é um filme da Tchecoslováquia, dirigido por Véra Chytilová, que assim como os demais diretores do Novo Cinema Tcheco, utilizou o cinema como forma de criticar e expressar os problemas sociais e a ditadura no país. Objetiva-se analisar esta obra, que usando a linguagem cinematográfica experimental evidencia a situação sócio-política durante o regime comunista, sendo importante para interpretar as produções artísticas no país que viriam a influenciar diversos cinemas. Pelo termo “linguagem cinematográfica” temos como base a definição de Aumont e Marie (2006).

Ver um filme é, antes de tudo, compreendê-lo, independentemente de seu grau de narratividade. (...) se um filme comunica um sentido, o cinema é um meio de comunicação, uma linguagem. (...) De maneira geral, a ideia de linguagem, a *fortiori* a de língua, têm sobretudo acompanhado as estéticas fundadas na montagem e sobre a marcação forte dos meios expressivos. (AUMONT e MARIE. 2006:177)

Para compreender o filme é preciso analisar o contexto que vivia a Tchecoslováquia nos anos 60 e seus antecedentes, que resultaram no desenvolvimento desse movimento cinematográfico. Para isso serão utilizados autores que analisam esse momento na Tchecoslováquia e dissertam sobre os Novos Cinemas, como Robert Stam (2003), Cristina Gómez (2018) e Ballester (2007).

Pelo fato da obra se situar num contexto dos Novos Cinemas, caracterizado por experimentações e renovações de estruturas, técnicas e estéticas cinematográficas, o chamado Cinema Moderno, é fundamental investigar os processos e mudanças que ocorreram, principalmente com relação ao que era explorado no Cinema Clássico. Por isso analisaremos as principais diferenças com relação à linguagem, as estruturas narrativas, ao uso do som e das montagens. Será utilizado o conceito de Ismail Xavier (2005) de transparência da linguagem, usada principalmente no Cinema Clássico; ou da negação desta, a opacidade, evidenciando os mecanismos envolvidos na produção fílmica, muito explorado em várias obras do Cinema Moderno. Outros teóricos utilizados foram Vincent Amiel (2010), que define as principais técnicas de montagem, e Bazin (1991), Chion (2011) e Virginia Flôres (2013) que dissertam sobre os diversos usos do

som nas narrativas fílmicas.

Caracterizada pela experimentação cinematográfica, *As Pequenas Margaridas* transgride e rompe com os padrões e códigos do cinema industrial, ao explorar técnicas da montagem soviética; trazendo elementos do surrealismo e do dadaísmo; da colagem e da sobreposição de imagens e sons; da descontinuidade; do absurdo e do humor; optando por romper com as formas clássicas de narrativa desenvolvidas. Definiremos o que seria o cinema experimental a partir de Nogueira (2010), e a análise de Braune (2000) acerca do uso de técnicas de colagens surrealistas servirá de base para examinar este recurso usado no objeto de estudo.

Cinema Clássico e Cinema Moderno

O Cinema Clássico, que teve sua época áurea durante os anos 1930 a 1950, ainda influencia fortemente as produções audiovisuais atuais. Uma de suas principais características é a verossimilhança, que cria a ilusão ao espectador de estar em contato direto com o universo diegético fílmico, ou seja, que o primeiro acredite, durante a projeção, estar assistindo a uma reprodução do “real”. Para isso, utiliza-se o recurso denominado por Xavier (2005) de transparência, que evita qualquer indício do aparato cinematográfico, anulando a presença do trabalho de representação através do “(...) controle total da realidade criada pelas imagens – tudo composto, cronometrado e previsto.” (XAVIER, 2005: 41).

As narrativas deste cinema costumam seguir uma linha lógica causal de acontecimentos lineares e contínuos, em uma estrutura teleológica, com começo, meio e fim bem definidos. Por isso cada um dos elementos apresentados têm um objetivo e ganha um sentido claro dentro da narrativa; com som, iluminação, enquadramento, diálogos, cenografia, atuações e montagem coerentes entre si.

A montagem invisível - que procura eliminar ou suavizar ao máximo os traços da feitura que possam tornar-se evidentes na obra- é a mais utilizada, principalmente em produções de Hollywood. Através do uso do campo e contra campo e de planos subjetivos, busca-se criar uma identificação do espectador com a realidade do filme. O *raccord* de movimento, uma das técnicas mais exploradas deste estilo de montagem,

cria uma continuidade e sequencialidade da mecânica da ação realizada entre os planos, camuflando o rompimento brusco entre estes (AMIÉL, 2007:26). O uso do som aqui também busca por essa verossimilhança e “naturalidade”.

O advento do som no cinema trouxe um fortalecimento para a estrutura formal narrativa, através de princípios estéticos como a continuidade temporal e espacial, contribuindo para a verossimilhança, forma dramatúrgica que o cinema clássico busca. O som veio, aí, reforçar o real, não por causa da matéria sonora, mas porque o aporte central desse tipo de cinema é o “naturalismo”, a busca da ilusão realista” (FLÔRES, 2013.1:89)

Ao buscar a verossimilhança com o “real” objetiva-se que o espectador perceba o universo fílmico como semelhante à sua realidade, tomando os modelos morais e comportamentais defendidos no filme como se devessem ou pudessem ser adotados na realidade. Em muitos filmes isso é usado para propagar e reafirmar certos valores morais da sociedade, por exemplo punindo certos personagens com comportamentos “inaceitáveis”, ao dar um fim trágico a estes – como a morte, a cadeia ou o abandono. Podemos notar esta tendência em melodramas mexicanos das décadas de 30, que, adotando a linguagem clássica, se utilizam de personagens arquetípicos como forma de reafirmar princípios morais. Como exemplo, o tema da prostituição da mulher, onde estas personagens eram condenadas com um final trágico ou se sacrificavam como forma de redenção. É o caso de *La Mujer del Puerto* (1934), onde a personagem Rosario, uma prostituta tomada pela culpa, se suicida no mar.

Por outro lado, personagens que se comportam de acordo com os valores morais, ou que se transformam e passam a segui-los, são recompensados com um final feliz, ainda que passem por desafios ao longo do filme. Para o espectador, que através de mecanismos de identificação, como planos ponto de vista, montagem invisível, e raccords, se coloca no lugar dos personagens, reforçando a ideia de que vivemos em uma sociedade na qual, apesar dos problemas e dificuldades, há uma compensação pelos esforços realizados, através do sucesso ou da esperança ao final do filme. É o que ocorre em *O Ladrão de Bagdá* (1924) onde o personagem de um astuto ladrão, passa por diversos testes a fim de provar-se digno da mão da princesa. Ao final ele é vitorioso e seus esforços recompensados, vemos então na tela a frase “A felicidade deve ser conquistada”.

A partir do final da Segunda Guerra, parte do cinema começa a se distanciar das narrativas clássicas, principalmente nos países da Europa que viviam as consequências pós-guerra e passavam por crises e mudanças sócio-políticas. Tais filmes seriam utilizados como ferramenta de enfrentamento e crítica às injustiças sociais, a fim de representar a dura realidade vivida.

Se pierde definición, tanto en los personajes como en la propia historia, ya no hay buenos ni malos, los héroes desaparecen y los individuos corrientes con sus problemas cotidianos y su particular visión de la vida ganan protagonismo. (...) Del mismo modo el lenguaje fílmico tiende a la fragmentación, rompe con las formas clásicas de contar un relato y experimenta en la pantalla gracias a nuevas fórmulas expresivas. (GÓMEZ, 2018:45)

Opondo-se ao cinema clássico, algumas destas narrativas tornam-se descontínuas e deixam de objetivar uma transparência fílmica, visibilizando os diversos mecanismos envolvidos na realização da obra. Um outro aspecto presente é a busca de significado através da associação de ideias que as imagens sugerem através da montagem, não mostrando os atos em si necessariamente, mas fazendo uma alusão ou sugestão, possibilitando várias interpretações por parte do espectador. Isso foi explorado no experimento de Kulechov, onde a mesma imagem de um homem justaposta a outras imagens, como um prato de comida, uma pessoa num caixão e uma mulher, criava um sentido diferente para cada combinação através da associação.

Isso foi explorado pela montagem soviética nos anos 20, como na montagem de atrações, criada por Eisenstein, em que o sentido de uma imagem através da justaposição com outra, que não pertence necessariamente ao mesmo acontecimento, cria metáforas e novos significados ao espectador (BAZIN. 1991:67). Como exemplo, a cena de *A Greve* (1925) onde são intercaladas imagens de o abate de uma vaca com as de operários fugindo na mesma direção da faca que tira a vida do animal. Sugerindo uma chacina e exploração dessas pessoas. Isso volta a ser usado nos cinemas pós-guerra, estando presente em *As Pequenas Margaridas*, que cria metáforas e vários significados a serem interpretados a partir dessa justaposição de imagens.

Som e imagem começam ser pensados e articulados individualmente no filme, sem que haja a necessidade de serem apenas síncronos. O valor dessa relação se dá

através da estruturação entre imagem e som realizada pela montagem, a qual já não objetiva a verossimilhança, mas sim a possibilidade de criação de novos sentidos ou percepções através destes.

O som, nessa fase do cinema, começa a se distanciar das comunicações que a imagem visual carrega e começa a se insinuar como imagem sonora (DELEUZE, 1990), como representação também, sem ser mais repetição ou confirmação da imagem visual. (FLÔRES. 2013:10 O som a partir do cinema moderno)

É através da experimentação desses vários recursos cinematográficos, utilizados como forma de expressão e crítica aos problemas sociais, que surge o Cinema Moderno. Sob esse viés se formaram diferentes movimentos artísticos em vários países, principalmente nos anos 60 – os chamados Novos Cinemas - que foram influenciados por vanguardas europeias das primeiras décadas do século XX, explorando muitos de seus recursos, técnicas e estéticas. Tais cinematografias muitas vezes manifestavam traços estilísticos do expressionismo alemão, impressionismo italiano, do construtivismo russo ou do surrealismo francês, este último presente em *As Pequenas Margaridas*. Estes novos cinemas, como a *Nouvelle Vague* na França, influenciaram nas produções cinematográficas de diversos países, como exemplo, o movimento do Novo Cinema que se desenvolveu na Tchecoslováquia.

O Novo Cinema Tcheco

Este último pode ser dividido em duas “fases”. A primeira situa-se em um contexto no qual o país, - após a Segunda Guerra, teve o comunismo ortodoxo instaurado contra a vontade da população, esta então sofreu com repressões, censuras e perseguições políticas. Isso afetou a produção artística no país, principalmente na FAMU, a escola de Cinema de Praga, onde começaram a surgir experimentações cinematográficas impulsionadas pelos docentes e discentes. “El profesorado de la FAMU trasmitió a los estudiantes algo de ese espíritu vanguardista de experimentación formal, de ruptura y búsqueda de la realidad (...).(BALLESTER. 2007:21). Muitos destes alunos se tornaram os principais diretores do movimento no final da década de 50, como Vladimír Svitáček, Vojtěch Jasný, Ján Kadár e Elmar Klos.

Impulsionados pelo desejo de romper com a estética do realismo socialista¹, imposta pelo governo stalinista, esses diretores não visavam mais o coletivo e a idealização (defendido pelo regime) em suas obras, e sim o protagonismo e a realidade cotidiana (Goméz, 2018:60). Tais filmes foram duramente reprimidos e censurados pelo governo, que temia o desenvolvimento de valores contrários aos ideais pregados pelo comunismo ortodoxo, impedindo assim a continuidade da “Primeira Onda” do Novo Cinema Tcheco.

Em 1960 o país começa a passar por reformas políticas incentivadas por intelectuais, a partir das quais foram atenuadas as medidas restritivas impostas anteriormente, garantindo direitos civis e uma maior liberdade de expressão, um momento chamado de Primavera de Praga. A “Segunda Onda” surge em 63, desencadeada por descontentes alunos da FAMU com a situação do país e durou até 68, com a invasão dos tanques em Praga marcando o fim do movimento. Ainda que tenham sido feitos alguns filmes após este ano, seguindo o mesmo caráter, considera-se que a segunda onda teve duração de apenas seis anos, já que a maioria das produções ocorreram neste período.

Os diretores e diretoras deste movimento viam o cinema como forma de questionamento e crítica às normas de controle social no país e acreditavam no cinema como arte revolucionária. Formam-se duas vertentes estéticas dentro do movimento, sendo que uma delas tendia para o realismo, com diretores como Miloš Forman, Ivan Passer e Jiří Menzel, e filmes como *A Pequena Loja da Rua Principal* (1965), *Iluminação Íntima* (1965) e *O Baile dos Bombeiros* (1967). A segunda vertente optou por um cinema com traços experimentais ou angustiantes, tendo como representantes Jan Němec, Věra Chytilová, František Vlácil e Jaromil Jireš, em filmes como *As Pequenas Margaridas* (1966), *Marketa Lazarová* (1967) e *Valerie E Sua Semana de Deslumbramento* (1970). Estes filmes traziam temas como o totalitarismo; a crítica à censura e à imposição do comunismo; a juventude tcheca; o cotidiano e seus problemas sociais. Usavam muitas vezes o humor; a ironia; o absurdo; metáforas e simbolismos para realizar tais críticas

¹ Estética imposta pelo comunismo ortodoxo às produções artísticas como ferramenta de propaganda do regime.

indiretamente, devido à constante ameaça de censura aos filmes pelo governo

As Pequenas Margaridas

As Pequenas Margaridas (1966) destaca-se no movimento como um dos filmes que mais ousam em técnicas cinematográficas experimentais, rompendo com a realidade objetiva, a fim de provocar sensações subjetivas, ao explorar o uso de sobreposições de imagens e sons, cortes secos e descontínuos, sons e imagens não síncronos, uso de filtros coloridos, símbolos, colagens e desenhos na película. Véra Chytilová viria a explorar ainda mais essa tendência experimental em Frutos do Paraíso (1970), em um frenesi de imagens em negativo, sons e cores saturadas.



Imagem 1. Fruto do Paraíso (Véra Chytilová. 1970)

O cinema experimental pode ser caracterizado pelo desejo de romper e transgredir com as normas cinematográficas dominantes e desconstruir os padrões e códigos do cinema industrial, *mainstream*, nos âmbitos da criação, produção e exibição (NOGUEIRA. 2010). Isso incentiva o uso de inúmeros recursos cinematográficos, e essa inconstância impede que uma estética ou um padrão se crie entre as obras. Outros termos também são usados para referir-se ao cinema experimental, como cinema *Avant-garde*, cinema *underground* ou cinema de poesia.

Assim, quando falamos de *underground*, assume-se que certas obras exibem uma vontade de quase clandestinidade subterrânea, e que, de algum modo,

laboram sob a superfície das modalidades mais comuns e recorrentemente aceites do cinema, como a verossimilhança narrativa, o glamour do star-system ou os quadros éticos e políticos dominantes. Quando falamos de vanguarda, por seu lado, trata-se de descortinar numa obra a sua vontade de tomar a frente da criação artística, o desejo de transgredir as estéticas e as temáticas vigentes e de relançar em cada novo filme o desafio da originalidade. (NOGUEIRA. 2010:118)

As Pequenas Margaridas repete este tipo de estratégia, utilizando-se de uma narrativa fragmentada que não busca linearidade. As diversas interpretações que se pode criar da obra se dão por uma montagem discursiva - que gera sentidos através da justaposição e sobreposição de sons e imagens - e da montagem de correspondência - que cria emoções e sensações (AMIEL. 2010). O filme evidencia sua descontinuidade, através de cortes abruptos, falsos *raccords*² e pelo rompimento da lógica espacial.

Chytilová aborda os temas das consequências de um regime político totalitarista, do patriarcado, dos estereótipos de gênero e da decadência e corrupção da sociedade, negando ao mesmo tempo o status quo político e social. O primeiro diálogo no filme já deixa transparecer a atmosfera de censura e pessimismo que abatia o país. Marie I e Marie II, como chamam uma à outra, percebem que o mundo anda corrompido, onde estas não podem e nem conseguem fazer nada, concluindo que a única forma de lidarem com isso é comportando-se à altura. Elas acabam se colocando em várias situações cômicas e absurdas, e a crítica de Chytilová se dá através das diversas transgressões aos padrões de comportamento que as jovens personagens cometem.

As Maries rompem com os estereótipos de gêneros, não se importando com relacionamentos com homens, zombando deles e usando-os para conseguirem jantares. Elas dão atenção apenas uma à outra e se interessam apenas em como podem se divertir pela cidade. Um desses passatempos é enganar homens casados que, interessados em favores sexuais, bancam requintadas refeições em restaurantes – em uma sociedade que enfrentava escassez de alimentos e pobreza. Elas então pedem todos os pratos que conseguem comer, para depois mandarem os acompanhantes desiludidos e sozinhos de

² Falso *raccord*: Designa-se assim a passagem de um plano a outro que não corresponde às convenções de continuidade da montagem clássica. Por exemplo, quando os espectadores sentem um “salto” espacial ou temporal, quando os planos ou as cenas não “fazem *raccord*” logicamente. (AMIEL. 2010:121)

volta para casa de trem, ao saltarem do vagão no último momento de partirem da estação.

A comida é um elemento que possui grande importância para as personagens: as Maries devoram compulsivamente todo tipo de alimento que aparece à sua frente, deixando restos e uma caótica desordem pelos lugares que passam, em uma metáfora à destruição da guerra, a fome e a escassez de alimento no país. Isso foi utilizado também por Forman em O Baile dos Bombeiros, em que o roubo de alimentos por parte dos convidados de uma festa, realizada por generais do governo, e aqui na forma de bombeiros, evidencia essa situação de pobreza no país e a constante tentativa de conseguir comida.

A transgressão atinge seu auge ao final do filme, quando as Maries se depararam com um farto banquete, destinada à elites e generais do governo, se servindo dos variados pratos, e depois realizam o que seria um ato profano em uma sociedade em crise, fazem uma guerra de comida entre elas. A cena tem sua atmosfera de sátira aumentada por uma música de trompetes militares, e isso é intensificado quando elas pisoteiam o banquete, dançando e simulando um desfile ao som de uma divertida música com guitarras. A transgressão se dá pelo ato das Maries destruírem fartas quantidades de alimento da elite, em uma afronta e crítica à corrupção dos ideais comunistas, questionamento muito explorado nos filmes dos Novos Cinemas.

“Antiautoritária, socialista, igualitária e antiburocrática, a Nova Esquerda também se afastou da antiga ênfase sobre a exploração de classe, incorporando as descobertas da psicanálise, do feminismo e do anticolonialismo em uma crítica abrangente da alienação social”.
(STAM.2003:153)

A disparidade entre o mundo delas e o restante da sociedade é trabalhada através de diversos símbolos, principalmente no quarto colorido e cheio de elementos onde as Maries vivem, uma metáfora para uma sociedade onde só é possível expressar-se criativamente dentro de casa. Junto a elas sempre vemos imagens de flores, frutas e borboletas coloridas, que remetem ao orgânico, à naturalidade da liberdade que as personagens têm. Essas imagens são contrapostas com as de engrenagens, pedaços de ferro, restos de construções destruídas e imagens de bombardeios, em sua maioria em

tons monocromáticos, em uma metáfora a uma sociedade mecanizada, com normas impostas e destruída por guerras. As Maries são apresentadas fazendo parte deste contexto logo na primeira cena, na qual a cada movimento “robótico” de braços e cabeças que elas realizam é acompanhado por sons mecânicos, de metal rangendo, enquanto estas reclamam da impossibilidade em fazer o que querem. A cena seguinte as introduz no outro universo, o da liberdade, através do simbolismo de uma maçã, que no cristianismo representa a fruta proibida, mas também pode representar a conquista de alimento e liberdade, criando uma metáfora às mudanças de comportamentos das personagens.

Esse contraste é mostrado principalmente no quarto delas, local para onde as Maries são transportadas, logo após comerem a maçã em meio à um campo de flores no início do filme. Pode-se ouvir o som de um relógio enquanto as personagens conversam, uma das Maries então pega a colcha branca da cama e a corta com uma tesoura, virando-a ao avesso e mostrando um tecido colorido de flores que estava por dentro. O som neste momento agrega um valor de tensão à cena, em que sincronizadamente ao o ato de cortar o lençol, o som do relógio se torna mais rápido. A ausência de som ambiente contribui para esse efeito de tensão, já que não é possível ouvir nenhum ruído que venha da cidade pela janela aberta, mostrando como esses dois mundos estão separados.

Outro ponto a ser destacado que evidencia esse contraste pela montagem é a contraposição da imagem colorida do ambiente do quarto com a imagem monocromática da vista para a janela da rua, onde vemos um homem andando rapidamente, acompanhado por uma agitada música de trompete e bateria, sugerindo que a cidade tem seu próprio ritmo e sonoridade, destoando-se do quarto. Aqui nota-se uma característica presente em outras cenas do filme, o uso de filtros coloridos na imagem como forma de pontuação. A tonalidade da imagem muda, geralmente de forma abrupta, acompanhando a mudança da música, pontuando diálogos ou à medida que a tensão ou comicidade da cena aumenta.

Um exemplo é a cena na qual as Maries almoçam com um senhor em um restaurante, onde à medida que uma das personagens o constrange, com cada vez mais perguntas e pedindo vários pratos para comer, a troca de filtros nas imagens vai se

tornando mais rápida, sincronizada com cada fala dos personagens, e aliada a uma música alegre. Esses elementos unidos intensificam o humor na cena gerada pela situação. A experimentação de filtros e cores na imagem é repetida na cena seguinte, na qual as Maries levam o senhor para a estação de trem para que vá embora.

Vemos então imagens, editadas de forma acelerada, filmadas em longa exposição, do caminho que o trem faz. A longa exposição e sobreposição dessas imagens, junto com a inserção de cores vivas em cima da imagem monocromática, gera um efeito colorido e surreal dos vários caminhos feitos pelo trem e pelas pessoas em volta.



Imagem 2.



Imagem 3.

Os sons que ouvimos não são os naturais de uma locomotiva, mas sim sons modificados de engrenagens e correntes se movendo, junto com uma arrastada música de trompete. O conceito de síncriese³ (CHION. 2011) nos permite relacionar estes sons, que não tem sua origem dessa fonte natural, o trem, e associar com o som de locomoção, aceitando a realidade proposta pela cena.

A mudança de cores através de filtros é usada também para indicar o estado psicológico dos personagens. Na cena onde as meninas estão em um cabaré assistindo a um espetáculo de dança, estas começam a competir com os dançarinos no intuito de roubar a atenção, incomodando outros espectadores e subindo na mureta que separa as mesas. À medida que elas vão se embriagando as imagens recebem um tratamento

³ A síncriese, segundo Chion, permite relacionar um movimento visual com um som que se pontuam sincronizadamente.

com sobreposições, filtros e cores em negativo.

É possível ver isso quando uma delas, em um filtro vermelho, toma o resto de sua bebida conforme faz uma careta, devolvendo o copo à mesa, o filtro vai se tornando verde, evidenciando sua embriaguez. A montagem cria esse ambiente de confusão ao tornar os cortes entre os planos mais rápidos e abruptos, junto com a música, uma canção animada e rápida, que vai recebendo rupturas e mudanças no ritmo à medida que a banda se desespera e erra junto com os dançarinos, que tentam seguir com a apresentação.

Essa confusão criada a partir das atitudes das personagens é trabalhada em diversas cenas do filme, como exemplo uma das cenas no quarto, no qual este se encontra tomado pelo caos, com várias imagens coladas na parede, alimentos em cima da cama, varais com diversos fios e trapos enrolados, enquanto algumas lingüiças penduradas pegam fogo. As Maries rindo começam a queimar o varal, enquanto ouvimos a voz em *off* de um homem apaixonado no telefone, se declarando e implorando pelo amor de uma delas. Em uma das cenas mais emblemáticas do filme, uma metáfora à ruptura do patriarcado, as personagens começam a cortar e comer, com uma tesoura, diversos alimentos com formatos fálicos; bananas, pepinos e lingüiças; enquanto ignoram o homem desesperado.

A música utilizada nesta cena, um melódico coro de vozes, cria uma dramaticidade ao momento, intensificando o desespero e desolação do homem; o ato transgressor de cortar os objetos; e do cenário por onde pedaços de cinzas dos trapos voam pelo espaço. No entanto, contrariamente a essa dramaticidade criada, as personagens riem e se divertem com a situação, o uso dessa música é anempático (CHION. 2011), pois ironiza e reforça a indiferença das Maries ao sofrimento do homem.

O elemento da tesoura é outra metáfora à ruptura e transgressão, pois ao cortar alimentos, revistas, roupas e até elas mesmas, as Maries recriam e ressignificam elementos a partir da colagem - técnica já explorada nas vanguardas como o dadaísmo e o surrealismo, como nos esclarece Braune:

Ainda dentro do próprio espaço de representação, a realidade pode ser subvertida surrealisticamente quando se lança mão de colagens de quaisquer

objetos que venham, de alguma forma, produzir efeitos de mascaramento total ou parcial na imagem representada, desestruturando o espaço e, conseqüentemente, quebrando a homogeneidade do olhar, não apenas por interromper a linearidade e continuidade da leitura, como por introduzir novas texturas e campos, que alterarão os sentidos e remeterão o espectador a experimentar novas vivências. (BRAUNE. 2000:37)

Podemos notar esta estratégia quando as personagens estão no quarto e cortam braços e cabeças umas das outras. A cena se torna mais surreal ainda quando a montagem realiza uma colagem frenética de imagens se movendo sobrepostas às das Maries aos pedaços. Elas são sincronizadas com rápidos sons de corte de tesoura e uma música acelerada. Esses microritmos “criam valores rítmicos rápidos e fluidos, instaurando na própria imagem uma temporalidade vibrante, trêmula.” (CHION, 2011:20),



Imagem 4.



Imagem 5.

Podemos relacionar as experimentações do filme com as das obras de Maya Deren, cineasta ucraniana que, desde a década de 40, explorava o experimentalismo cinematográfico ao utilizar a montagem de imagens para criar um universo lúdico, rompendo com a lógica de espaço-tempo. Em *At Land* (1944) a personagem interpretada pela própria diretora está em uma praia, subindo em um tronco de árvore e termina seu movimento alcançando com as mãos uma mesa, em um salão cheio de pessoas sentadas e bebendo. Deren então sobe e rasteja pela mesa. Vemos aqui um corte que realiza essa transição de cenários ao mesmo tempo que mantém a fluidez do movimento da personagem, em um falso *raccord*.

De forma análoga, em *As Pequenas Margaridas* vemos a mesma técnica ser

realizada na cena na qual as personagens estão em um quarto de madeira e uma delas desfere um tapa no rosto da outra, que cai no chão (em continuidade) em meio a um campo de flores. Temos a impressão de um movimento contínuo devido ao uso da técnica do falso *raccord* de movimento, porém é perceptível o rompimento espaço-temporal, este último reforçado pela mudança entre uma imagem monocromática para uma colorida. Esse corte é acompanhado por sons de pratos de bateria, que começam num plano e terminam no seguinte, evidenciando e pontuando a ruptura não-natural entre os planos e a quebra lógica espacial da cena.



Imagem 6.



Imagem 7.



Imagem 8.



Imagem 9.

O salão onde Deren aparece inclusive tem elementos similares ao salão de banquete da cena final em *As Pequenas Margaridas*: ambos possuem um grande lustre ao centro e uma comprida mesa coberta por uma toalha branca, onde Deren rasteja entre os copos e convidados, que parecem não notar sua presença, e as *Marie*s dançam e pisoteiam a comida ao caminhar pela longa mesa. Ambas as cenas encenam um ato de transgressão contra a elite que estaria posta à mesa, seja na forma de pessoas

formalmente vestidas fumando e conversando, ou na forma de um vasto banquete em tempos de má distribuição de alimento no país.

Vários recursos sonoros são usados ao longo do filme, sons extradiegéticos; não síncronos; usados de forma retórica e como pontuação, como os sons de telefone e o bater do relógio, ou o som extradiegético de digitação de uma máquina de escrever. Este último é utilizado sincronicamente à fala das Maries lendo os números de telefones de homens na parede no quarto; quando surgem subtítulos nas cenas; e no mesmo ritmo de algumas músicas. A repetição do mesmo som cria relações na estrutura narrativa, o chamado *Leitmotiv*.

Isso se torna evidente ao final do filme, quando após comerem e pisotearem o banquete, as Maries caem de cima de um lustre que subiram, diretamente para um lago, novamente em uma quebra de espacialidade criada pela montagem. Os subtítulos que aparecem na tela, pontuados pelo som da máquina de escrever, preveem o que lhes irá acontecer. “Houve só uma forma que elas poderiam terminar. Há alguma forma de reparar o que tem sido destruído? Mesmo se elas tivessem uma oportunidade, isso pareceria desse jeito”. O som de digitação, junto com a frase, usado de forma retórica, remete à presença de um narrador onisciente que, como se estivesse digitando o enredo, anuncia o fim das personagens, trazendo-as de volta a uma dura realidade em que terão que enfrentar as consequências trágicas de seus atos.

A cena seguinte reafirma a atmosfera de pessimismo e incapacidade de mudar a situação do país. As Maries, arrependidas, voltam ao banquete tentando limpar o local e reverter os danos causados por elas, adequando-se aos padrões de comportamento da sociedade. A imagem, agora acinzentada e monocromática acentua essa mudança de pensamentos e atitudes das personagens. Ao acabarem de arrumar a mesa, elas se deitam sob ela, felizes. Surge então o *leitmotiv* do bater rápido de relógio novamente, sugerindo que algo irá acontecer, e que essa atmosfera de contentamento e a gratidão pelo trabalho realizado não será o suficiente para redimir as personagens.

Tal impressão se confirma quando o lustre, com cores em negativo, cai em cima delas, seguido pelo corte da imagem e som de uma explosão de bomba. As imagens que se seguem em cortes rápidos, de uma cidade em bombardeios, é acompanhada pelo

som de tiros e da máquina de escrever sincronizados com a frase que aparece sendo digitada, “Este filme é dedicado àqueles que se indignam apenas por umas saladas pisoteadas”. Véra evidencia a hipocrisia de uma sociedade socialista que se incomoda com alimentos destruídos, porém que ignora o fato desses banquetes serem destinados às elites, juntamente com as questões que abarcam a ditadura, como a censura, a guerra e a opressão à qual estavam submetidos. Assim como o país teve seus intentos de reformas sociais frustrados à força pela invasão das tropas comunistas em 1968, As Pequenas Margaridas já antecipa o que parecia inevitável dois anos antes. Isso se torna evidente com as cenas finais do filme, em que as imagens de guerra prevalecem e as Maries são igualmente destruídas, em um desfecho trágico de impotência a àqueles que tentaram romper com os ideais impostos pelo governo, sendo reprimidos e censurados novamente. Assim como o próprio filme, que teve sua estreia negada pelo governo, sendo censurado no país, e conseqüentemente Chytilová teve seu trabalho impedido durante anos na Tchecoslováquia.

Véra articula sua crítica ao sistema, assim como os muitos outros diretores do Novo Cinema Tcheco, buscando uma renovação fílmica do que vinha sido produzido no país, principalmente fugindo da estética do realismo socialista imposta na época. Esse espírito de renovação e revolução cinematográficos já vinham sendo desenvolvidos em obras de diversos países, principalmente com o desenvolvimento dos Novos Cinemas. Chytilová utiliza diversos recursos explorados no Cinema Moderno, como uma narrativa não-linear, a sincronização de imagens e sons não “naturais” entre si, e técnicas de montagem soviéticas que possibilitam a criação de sentidos e diversas interpretações pelo espectador, principalmente aqui trabalhado através de muitas metáforas e alusões. Ao optar por uma linguagem experimental, Véra desconstrói e desestrutura modelos e padrões do cinema industrial, criando um universo surreal onde muitos elementos evidenciam a ruptura com a “realidade”, gerando estranheza, comicidade e cenas absurdas, provocando um choque que transgride e questiona a realidade do país e as exigências do sistema.

Índice de imagens

Imagem 1 - Fruto do Paraíso (Věra Chytilová, 1970)

Imagens 2 e 3 - Frames da cena da viagem do trem

Imagens 4 e 5 - Frames da cena no quarto onde as Maries se cortam com a tesoura

Imagens 6 e 7 - Frames mostrando a transição entre dois espaços distintos através do falso *raccord*. Deren na praia subindo em uma árvore (imagem 6) para então surgir na mesa de um salão (imagem7).

Imagens 8 e 9 - Frames mostrando o falso *raccord* utilizado da mesma forma, evidenciando a transição do quarto (Imagem 8) para um campo de flores (Imagem 9)

Filmografia

As Pequenas Margaridas (*Sedmikrasky*). Verá Chytilová, 1966

A Mulher do Porto (*La Mujer del Puerto*). Arcady Boytler, 1934

O Ladrão de Bagdá (*The Thief of Bagda*). Michael Powell; Ludwig Berger; Tim Whelan, 1940

A Greve (*Stachka*). Sergei Eisenstein, 1925

A Pequena Loja da Rua Principal (*Obchod na korze*). Ján Kadár & Elmar Klos, 1965

Iluminação Íntima (*Intimni Osvetleni*). Ivan Passer, 1965

O Baile dos Bombeiros (*Horí, má panenka*). Miloš Forman, 1967

Marketa Lazarová. František Vlácil, 1967

Valerie e Sua Semana de Deslumbramentos (*Valerie a týden divů*). Jaromil Jireš, 1970

Fruto do Paraíso (*Ovoce stromů rajských jíme*). Véra Chytilová, 1970

Bibliografia

Aumont, Jaques; Marie, Michel. **Dicionário Teórico e Crítico de Cinema**. 2. ed. Campinas:Papirus, 2006

Xavier, Ismail. **O Discurso Cinematográfico**. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005

Amiel, Vincent. **A Estética da Montagem**. Edições Texto & Grafia, 2010

Flôres, Virginia. **O Cinema Uma Arte Sonora**. São Paulo: Annablume, 2013.1

Além dos limites do quadro: O som a partir do Cinema Moderno Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2013

Goméz, Cristina. **La Nova Vlná: una propuesta de estudio sobre la Nueva Ola checa**. Madrid: Universidad Complutense Madrid, 2018

Bazin, André. **O Cinema: Ensaios**. São Paulo: Editora Brasiliense S.A, 1991

Ballester, César. **Miloš Forman**. Madrid: Catedra, 2007

Nogueira, Luís. **Manuais de Cinema II:Gêneros Cinematográficos**. Covilhã: Livros LabCom, 2010

Stam, Robert. **Introdução à Teoria do Cinema**. 5.ed. Papirus,2003

Chion, Michel. **A Audiovisão**. Edições Texto & Grafia, 2011

Braune, Fernando. **O Surrealismo e a Estética Fotográfica**. Editora 7 Letras, 2000