

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE INFORMAÇÃO E COMUNICAÇÃO  
PUBLICIDADE E PROPAGANDA

VICTOR JOSÉ DE MELO MORAES

**OSCAR BAIT:**  
**A LUCRATIVA ARTE DO *ACADEMY AWARDS***

GOIÂNIA

2019

VICTOR JOSÉ DE MELO MORAES

**OSCAR BAIT:  
A LUCRATIVA ARTE DO *ACADEMY AWARDS***

Monografia apresentada ao curso de Publicidade e Propaganda da Faculdade de Informação e Comunicação da Universidade Federal de Goiás, para obtenção do grau de Bacharel.

Orientador: Prof. Dr. Daniel Christino

GOIÂNIA

2019

VICTOR JOSÉ DE MELO MORAES

**OSCAR BAIT:  
A LUCRATIVA ARTE DO *ACADEMY AWARDS***

Monografia apresentada ao Curso de Publicidade e Propaganda da Faculdade de Informação e Comunicação da Universidade Federal de Goiás, para obtenção do grau de Bacharel. Aprovada em \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_, pela Banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

---

Prof. Dr. Daniel Christino – UFG

Orientador

---

Profa. Dra. Lara Satler – UFG

Banca Examinadora

---

Prof. Dr. Lisandro Nogueira – UFG

Banca Examinadora

Dedico este trabalho a minha companheira de vida, Marina Celestino, que me incentivou e ajudou ao máximo. Se hoje recobrei um sentido na finalização desta etapa, foi inteiramente graças a ela. Obrigado, amor!

## **AGRADECIMENTOS**

Aos meus pais, por terem se esforçado imensamente na minha formação como filho e ser humano.

Aos meus avós, por me darem exemplos vívidos de humildade, perseverança e abnegação.

Aos meus irmãos, por serem minha principal motivação no esforço de construir uma sociedade melhor.

À Universidade Federal de Goiás, por me fornecer vastas experiências de engrandecimento humano e profissional, possíveis graças ao apoio estudantil.

Aos amigos, em especial Maykon Cardoso, Emanuel Gonçalves e Samuel Lima, por cada momento de alegria.

Aos familiares, por todo o apoio e oportunidades geradas.

E a todas as pessoas maravilhosas que conheci em Goiânia, que me ajudaram de alguma forma a chegar até aqui, a minha mais sincera gratidão.

“Eu tenho um mau pressentimento sobre isso.”

Saga Star Wars

## RESUMO

O cinema é uma inquestionável forma de arte, ao longo do tempo incorporada como parte da indústria cultural. A produção em massa de filmes comerciais em Hollywood cresceu inspirada pelos movimentos de cinema europeu, porém, deu novo significado ao que se compreende por cinema, vinculando a arte ao produto de maneira intrínseca. O fortalecimento dessa indústria cinematográfica floresceu de tal forma que percebeu-se necessária a criação de uma premiação distinta que validasse não somente essa indústria, mas igualmente os profissionais que a ela se dedicavam. Nascia assim o *Academy Awards*, ou, como hoje é conhecida, a premiação do Oscar, a maior e mais importante premiação de cinema existente. Considerando o levantamento histórico tanto do cinema como arte, quanto, mais especificamente, seus desdobramentos em âmbito estadunidense, este trabalho concentra-se em análises fílmicas e pesquisa sobre o fenômeno verificado na indústria chamado *Oscar Bait*. Seria possível que como parte de sua evolução e desenvolvimento a indústria cinematográfica hollywoodiana tenha “aprendido” a fazer filmes direcionados a agradar o júri do Oscar, com o intuito de lucrar ainda mais com a publicidade “espontânea” que essa premiação irá acarretar? Ao analisar dois filmes distintos ganhadores do Oscar de Melhor Filme com o intervalo de 14 anos, serão verificadas as características técnicas de cada um e, posteriormente, será feita uma comparação entre tais dados e os sinais compreendidos como típicos de um filme *Oscar Bait*. Essa metodologia objetiva gerar material científico mais específico para estudos complementares sobre essa padronização das produções que almejam o Oscar. Tal fenômeno ainda é pouco estudado academicamente, sendo observado até então principalmente por críticos de cinema e membros da indústria cinematográfica e de entretenimento em geral.

Palavras-chave: cinema. Oscar. *Academy Awards*. *Oscar Bait*.

## **ABSTRACT**

Cinema is undoubtedly a form of art and, as time passed it has been incorporated as part of the culture industry. Massive production of commercial movies in Hollywood grew inspired by the European cinema, however, it gave a new meaning for what we understand as cinema intrinsically linking art to product. The cinema industry flourished strong and the creation of a distinct award which would both validate such industry and its workers was perceived as necessary. The Academy Awards, or simply the Oscars as they are known today, were born as the biggest and most important award in the cinema industry. The purpose of this essay is not only considering the history of cinema as a form of art and, more specifically how it spread and grew in the United States, but it aims mainly to conduct film analyses and research of the trend known as Oscar Bait. Could be possible that the Hollywood cinema industry has 'learned' to make movies that are built to please the Oscar jury, therefore making more money with the publicity that winning such an award is bound to generate? Two Best Picture winners with a 14 year difference are going to be subjected to a film analysis, then the technical and storytelling elements perceived are going to be compared with the typical Oscar Bait signs and characteristics. The objective methodology allows the research to generate specific material to be used as part of complementary studies on the movie production pattern used by those who want to win an Oscar. The Oscar Bait trend has not been widely studied, being mostly described and observed by movie critics and other professionals involved with the area.

Keywords: cinema. Oscars. Academy Award. Oscar Bait.



## SUMÁRIO

<b>1.</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	10
<b>2.</b>	<b>A ORIGEM DO CINEMA</b> .....	13
<b>2.1</b>	<b>Primeiro Cinema</b> .....	13
<b>2.2</b>	<b>Vanguardas</b> .....	16
2.2.1	Expressionismo Alemão.....	16
2.2.2	Impressionismo Francês.....	18
2.2.3	Montagem Soviética.....	18
2.2.4	Surrealismo.....	20
<b>2.3</b>	<b>Cinema Hollywoodiano Contemporâneo e Pós-moderno</b> .....	21
<b>3.</b>	<b>METODOLOGIA E OBJETO DE ESTUDO</b> .....	23
<b>3.1</b>	<b>Análise Fílmica como Metodologia</b> .....	23
<b>3.2</b>	<b>O Cinema como Linguagem e seu Estudo</b> .....	24
<b>3.3</b>	<b>O <i>Academy Awards</i> como Objeto</b> .....	25
<b>3.4</b>	<b><i>Oscar Bait</i> como Recorte</b> .....	29
<b>4.</b>	<b>ANÁLISE FÍLMICA COMPARATIVA: A FORMA DA ÁGUA (2017) X O SENHOR DOS ANÉIS: O RETORNO DO REI (2003)</b> .....	33
<b>4.1</b>	<b>Fichas Técnicas</b> .....	36
4.1.1	O Senhor dos Anéis: O Retorno do Rei.....	36
4.1.2	A Forma da Água.....	37
<b>4.2</b>	<b>Sinopses</b> .....	37
4.2.1	O Senhor dos Anéis: O Retorno do Rei.....	37
4.2.2	A Forma da Água.....	38
<b>4.3</b>	<b>Análise Bordwelliana de O Retorno do Rei</b> .....	38
4.3.1	Caminhos: cenas 1, 2, 3 e 4.....	38
4.3.2	Escolhas: cenas 5, 6, 7 e 8.....	40
4.3.3	As Minas: cenas 9, 10, 11 e 12.....	42
4.3.4	O Cerco: cenas 13, 14, 15 e 16.....	43
4.3.5	Influências: cenas 17, 18, 19 e 20.....	43
4.3.6	Novos Reis: cenas 21, 22, 23 e 24.....	44
4.3.7	Exércitos: cenas 25, 26, 27 e 28.....	45

4.3.8	Trevas: cenas 29, 30, 31 e 32.....	45
4.3.9	Morte: cenas 33, 34, 35 e 36.....	45
4.3.10	Coragem: cenas 37, 38, 39 e 40.....	46
4.3.11	Velhos Reis: cenas 41, 42, 43 e 44.....	47
4.3.12	Sacrifícios: cenas 45, 46, 47 e 48.....	47
4.3.13	“Por Frodo”: cenas 49, 50, 51 e 52.....	48
4.3.14	O Fim: cenas 53, 54, 55 e 56.....	48
4.3.15	Os Hobbits: cenas 57, 58, 59 e 60.....	49
<b>4.4</b>	<b>Análise Bordwelliana de A Forma da Água.....</b>	<b>49</b>
4.4.1	Era Uma Vez: cenas 1 e 2.....	49
4.4.2	Vão-se os Dedos: cenas 3 e 4.....	50
4.4.3	Silêncio e Som: cenas 5 e 6.....	52
4.4.4	Infiltrados: cenas 7 e 8.....	52
4.4.5	Monstros: cenas 9 e 10.....	53
4.4.6	Às Vistas: cenas 11 e 12.....	54
4.4.7	Fuga: cenas 13 e 14.....	54
4.4.8	Feridas: cenas 15 e 16.....	55
4.4.9	Afogando: cenas 17 e 18.....	55
4.4.10	Tormenta: cenas 19 e 20.....	55
4.4.11	Traição: cenas 21 e 22.....	56
4.4.12	A Forma do Amor: cenas 23 e 24.....	56
<b>4.5</b>	<b>Comparativo.....</b>	<b>57</b>
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>62</b>
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>63</b>

## 1. INTRODUÇÃO

Era o ano de 1911 quando o teórico e crítico de cinema italiano Ricciotto Canudo publicou em um periódico parisiense o artigo "*La Naissance d'un sixième art. Essai sur le cinématographe*", o primeiro texto conhecido em que o cinema é classificado como "sétima arte". Pondera-se que ao criar tal classificação, Canudo tinha em mente duas ideias principais: afastar o cinema da ideia de diversão para as massas e demonstrá-lo como parte das Belas Artes (eruditas), e, talvez principalmente, lançar a ideia de que o cinema seria um resumo, um conjunto das artes (pintura, arquitetura, escultura, dança, música e poesia) em uso dentro de um mesmo propósito.

Pode-se afirmar, atualmente, que existe alguma ironia no que tange o objetivo inicial da criação da definição "sétima arte" e o que de fato representou e representa o cinema como arte em constante mudança e evolução. Pelo contrário, o cinema, principalmente a partir do século XX (após sua consolidação dentro do mercado estadunidense) foi visto muito mais como um mecanismo de representação da pluralidade da cultura popular.

Sobre o desenvolvimento do cinema nos Estados Unidos, o artigo "A Formação do Espectador de Cinema e a Indústria Cinematográfica Norte-Americana" é pontual ao afirmar que:

O advento do cinema, surgido no final do século XIX, na França, "nasceu e se desenvolveu simultaneamente com os avanços da indústria, da tecnologia e dos mercados". Entretanto, nos Estados Unidos o cinema desenvolveu aspectos diversos, derivados de uma cultura popular, que, em algumas décadas, consagrariam o veículo como a mais poderosa arma da indústria do entretenimento. Assim, a indústria cinematográfica norte-americana, consolidada ao longo do século XX, foi moldada conforme as especificidades desta sociedade, com feições mais democráticas, como resultado do convívio de imigrantes de várias origens e classes sociais. (GETINO, 2007, p. 18, apud MACHADO, 2009, p. 77)

Partindo da perspectiva do cinema como uma forma de arte que se modifica e evolui não somente como forma de expressão e representação cultural, mas também como peça motora de uma indústria altamente lucrativa, este trabalho irá se desenvolver tendo como objeto de estudo a premiação mais importante dentro dessa indústria: o *Academy Awards*, popularmente conhecido como Oscar. Por meio de uma revisão bibliográfica, será levantado um histórico da premiação não somente como parte da evolução da indústria cinematográfica como um todo, mas ela própria como ponto em constante mutação de acordo com as necessidades ou exigências do mercado ao longo de sua existência.

A partir do estabelecimento da premiação Academy Awards como objeto, o presente trabalho delimitará um recorte de estudo no fenômeno da indústria do cinema conhecido como *Oscar Bait* (armadilha para Oscar, em tradução livre). O *Oscar Bait*, conforme observado por críticos de cinema e membros da indústria em geral, é percebido por uma série de características que, teoricamente, seriam inseridas propositalmente em filmes com o objetivo de agradar os jurados da premiação, de modo a ter maiores chances de vencer categorias mais concorridas e, conseqüentemente, tornar-se mais relevante para o público e gerar mais lucros.

Existe pouca literatura acerca do fenômeno *Oscar Bait* propriamente dito, visto que a percepção acerca de sua existência ocorre há relativamente pouco tempo. Não obstante, já é visto como fato inegável dentro da comunidade que permeia as produções cinematográficas (principalmente *hollywoodianas*) que a adequação de filmes dentro de padrões pré-estabelecidos para ganhar a simpatia dos que escolhem os premiados do *Academy Awards* tornou-se uma prática dentro da indústria, prática esta que vem se aprimorando e, conseqüentemente, tornando-se mais perceptível ao longo das últimas quatro décadas.

Delimitados o objeto e o recorte que serão primordialmente abordados, as questões que a pesquisa busca responder são: Há um padrão, facilmente identificável, nos filmes indicados nas principais categorias do Oscar? Se sim, existem exceções? Por que elas existem? É possível identificar elementos correlatos ao *Oscar Bait* nas premiações e/ou indicações ao *Academy Awards* dos últimos vinte anos?

Ao longo do segundo capítulo, será feito um levantamento histórico de embasamento para a pesquisa. Utilizando principalmente “A história do cinema mundial”, de Fernando Mascarello, o texto abordará o cinema desde sua criação pelos Lumière na França do século XIX, passando por suas diversas fases ao longo de sua evolução como forma de arte, seguindo pelas vanguardas caracterizadas pelos movimentos do Expressionismo alemão, Impressionismo francês, Montagem soviética e Surrealismo; as mudanças sofridas no período pós Segunda Guerra Mundial, fase conhecida como Cinema Moderno; chegando finalmente ao cinema Pós-Moderno, caracterizado pela produção dos grandes *blockbusters* e onde se encaixa o cerne da pesquisa que será realizada.

Finalizado o embasamento histórico da pesquisa, o terceiro capítulo irá tratar principalmente de descrever a metodologia que será usada na construção do argumento. Passando por autores como David Bordwell, Francis Vanoye, Christian

Metz, André Bazin e Ismael Xavier será demonstrado como as metodologias de revisão bibliográfica e análise fílmica serão utilizadas na tarefa de responder às perguntas propostas pelo trabalho. Ademais, será feita, já nesse capítulo uma abordagem detalhada sobre o histórico da premiação *Academy Awards*, que é o objeto de estudo.

Finalmente, no quarto capítulo serão expostos e analisados alguns dados colhidos acerca do recorte específico *Oscar Bait*. Por meio de uma análise dos vencedores da categoria Melhor Filme dos últimos vinte anos da premiação do Oscar. Sendo a categoria Melhor Filme a mais importante do *Academy Awards*, servirá ela como base de verificação para mensurar se, de fato, os filmes concorrentes e/ou vencedores apresentam as características descritas como as principais para serem considerados como *Oscar Bait*. Serão eles, de fato, concebidos como iscas para o Oscar, como sugerido?

## 2 A ORIGEM DO CINEMA

É sabido por muitos que o cinema como é compreendido hoje, tem sua origem oficialmente nos irmãos Lumière. Mas, como boa parte das grandes invenções da humanidade, sua gênese é um pouco mais complexa e remonta contribuições de várias épocas e lugares do mundo, passando desde a Grécia antiga até os Estados Unidos e a Europa do final do século XIX.

O presente trabalho terá como primeiro item uma breve abordagem histórica do cinema, a fim de melhor contextualizar o objeto de estudo dentro de períodos cruciais do desenvolvimento da sétima arte, segundo os registros ocidentais.

### 2.1 Primeiro Cinema

Como apontado por Flavia Cesarino Costa:

[...]quando apareceu, por volta de 1895, (o cinema) não possuía um código próprio e estava misturado a outras formas culturais, como os espetáculos de lanterna mágica, o teatro popular, os cartuns, as revistas ilustradas e os cartões-postais. (MASCARELLO, 2006, p. 17)

Isso demonstra como, ao longo de gerações, a humanidade vem desenvolvendo alternativas auditivas e visuais para o entretenimento. Como os teatros na Grécia pré-cristã e suas atuações, direção e produção, e os espetáculos de lanterna mágica, que desde o século XVII lidam com o manejo das sombras, cores e trilhas sonoras. Assim, cabe destacar como o cinema - e demais invenções, conhecimentos, artes e tecnologias geradas por um telencéfalo altamente desenvolvido e polegar opositor – é fruto de contribuições de várias épocas e pessoas, assim sendo, apesar do marco histórico da sua invenção ser atribuído aos irmãos Lumière, é um patrimônio da humanidade.

Esse patrimônio foi tomando forma no final do século XIX, com o aprimoramento das técnicas e tecnologias fotográficas. Havia uma grande corrida de inovação nessa área na tentativa de tomar esse mercado ainda emergente. Um grande diferencial pensado de imediato foi ir além da captura das imagens estáticas, assim vários investimentos foram feitos pelo mundo na tentativa de se registrar imagens em movimento. Um grande exemplo desse avanço foi o bioscópio, dispositivo de projeção desenvolvido pelos irmãos Max e Emil Skladanowsky, responsáveis pela primeira exibição pública de imagens em movimento, antes mesmo dos irmãos Lumière. Porém, esse mecanismo desenvolvido era muito maior e, portanto, menos comercial que os demais concorrentes da época. Vale mencionar também que desde 1889,

Thomas A. Edison estava desenvolvendo seu próprio mecanismo de “fotos em movimento”, sendo este chamado de quinetoscópio. O aparelho de Thomas Edison possuía um visor individual, o que dificultava sua difusão para um maior público.

O maior primor no mecanismo desenvolvido pelos Lumière, desde a eficácia na projeção, maior portabilidade, até o apelo comercial, contribuiu para um consenso de verdadeiros “inventores do cinema” com o seu cinematógrafo, aparelho que determinou os próximos passos que o cinema daria nos anos vindouros.

Os anos que se seguiram foram de extrema metamorfose, foi o período marcado pelo desenvolvimento das produtoras de filmes e da própria linguagem do cinema. Na Europa, boa parcela do mercado era dos Lumière, tanto nas projeções quanto nas produções, mas outros nomes surgiram trazendo algumas inovações com eles. O mais notório foi Georges Méliès, ilusionista que viu nos filmes uma ótima oportunidade de inovação, sendo pioneiro no uso de *storyboards* e no desenvolvimento de efeitos especiais. Já nos Estados Unidos, mesmo com filiais das produtoras dos Lumière e de Méliès, Thomas Edison conseguiu, aos poucos, se destacar nas produções cinematográficas locais. Com tantas transformações, quem conseguiu se estabelecer nessas primeiras duas décadas foi a Companhia Pathé, que investiu em mercados menosprezados pelos concorrentes além de ter comprado a patente dos irmãos Lumière e a Star Film, produtora de Méliès.

Outra questão que há muito tempo vem sendo debatida é se os primeiros anos da sétima arte foram de uma linguagem experimental e sem identidade ou se os clássicos historiadores da área, como Georges Sadoul, Lewis Jacobs e Jean Mitry, menosprezaram os pioneiros do cinema ao imprimir sobre suas obras uma visão evolutiva, como um embrião que aos poucos foi tomando sua verdadeira forma. Flávia Cesarino (GAUDREULT, 1989, p. 20, apud MASCARELLO, 2006, p. 24) relembra o historiador André Gaudreault para explicar alguns termos que contradizem essa visão mais conservadora: “...existem dois modos de comunicação de um relato: a mostraçõ e a narração. A mostraçõ envolve a encenaçõ direta de acontecimentos, ao passo que a narração envolve a manipulaçõ desses acontecimentos pela atividade do narrador.” E segue aplicando esses termos na análise do Primeiro Cinema:

No cinema, a mostraçõ está ligada à encenaçõ e apresentaçõ de eventos dentro de cada plano (filmagem); já a narração está ligada à manipulaçõ de diversos planos, com o objetivo de contar uma história (montagem). Para Gaudreault, o primeiro cinema está mais ligado à atividade de mostraçõ do que à de narração, principalmente nos filmes que possuíam apenas um plano, até 1904. (GAUDREULT, 1989, p. 20, apud MASCARELLO, 2006, p. 24)

Outro historiador que também demonstra uma visão mais valorativa dos primórdios do cinema é Tom Gunning, ao falar que esse período é característico pela forma única de interagir com seu público, o que foi chamado de “cinema de atrações”. “Nesse cinema de atrações, o objetivo é, como nas feiras e parques de diversões, espantar e maravilhar o espectador; contar histórias não é primordial.” (GUNNING, 1990 e 1998, p. 257-258, apud MASCARELLO, 2006, p. 24) Já ao citar Charles Musser, destaca-se:

[...] a falta de certos elementos narrativos não era uma deficiência dos filmes, mas um indício de que a coerência das imagens era dada por elementos externos ao filme - seja o prévio conhecimento dos assuntos por parte dos espectadores, seja a participação, muito comum na época, de um conferencista ou locutor. (MUSSEY, 1990, apud MASCARELLO, 2006, p. 25)

Com essas caracterizações da história do cinema, percebe-se a divisão do primeiro cinema em duas fases: a primeira vai dos anos iniciais, no final do século XIX, até aproximadamente 1906/1907 e tem no “cinema de atrações” sua linguagem predominante, já a segunda fase vai de 1906 até 1913/1915 e é chamada de “período de transição”, onde principia-se o maior desenvolvimento narrativo e demanda-se uma interpretação do espectador baseada em convenções exclusivamente cinematográficas. Boa parte dessa subdivisão se dá pelo surgimento dos distribuidores em 1905, que compravam os filmes das produtoras e os alugavam aos exibidores. Esse movimento popularizou os filmes e gerou uma nova forma de exibição, os *nickelodeons* (galpões destinados exclusivamente à exibição dos filmes a um preço muito acessível). A grande ascensão do cinema forçou uma reorganização no mercado, saindo do modo colaborativo das produções e exibições para a divisão industrial das etapas.

Ao mesmo tempo em que o ápice dos *nickelodeons* ocorria no início do período de transição, também havia uma preocupação em atrair camadas mais altas da sociedade, como a classe média. Assim, tem-se todo um movimento, ainda trôpego, arquitetado para definir uma linguagem própria para o cinema, com maior desenvolvimento dos personagens e enredos e técnicas que não mais priorizassem as ações, mas sim os aspectos psicológicos e abstratos das histórias contadas. Além de identidade para essa arte que já nasceu bastante comercial, essa iniciativa visava trazer maior prestígio e destaque ao cinema perante às demais classes socioeconômicas, sem deixar de investir no entretenimento dos marginalizados das



zonas industriais. Mas, com o passar da década, as produtoras foram enriquecendo e redirecionando suas principais obras para grandes e luxuosos palácios do cinema. O melodrama passa a ser o gênero predominante, já que sua moralidade maniqueísta e defesa do *status quo* eram bastante atraentes às camadas sociais mais elevadas.

Em 1913, todo o processo de expansão do período anterior resultou em uma grande notoriedade do cinema nas classes mais abastadas, sendo os palácios luxuosos os principais locais de exibição. Esse grande desenvolvimento também fez com que a indústria tivesse que se organizar, sendo que em 1917 a maioria dos estúdios norte-americanos já se encontravam em Hollywood e toda a linguagem padrão do cinema já estava bem estabelecida nas obras.

O próximo passo dado, seguindo a tendência europeia novamente, foi a implementação dos longas-metragens, um padrão estabelecido principalmente pelos épicos italianos que começaram a circular pelos Estados Unidos. Apesar do deslumbramento do público, inicialmente havia um problema, os filmes de maior duração mantinham a estrutura de um conflito por rolo, comum nos filmes de menor metragem, repetindo-se quantos rolos tivesse o filme. Isso fez com que os enredos fossem melhor desenvolvidos com mais personagens e situações, fugindo assim de histórias mais cansativas. Como Flavia Cesarino (MASCARELLO, 2006, p. 50) aponta: “Em 1917, o cinema estava livre da dependência de outras mídias. Aliás, agora, o cinema era a mídia mais importante do século XX. E o cinema hollywoodiano estava chegando.”

## **2.2 Vanguardas**

As vanguardas foram um movimento artístico do início do século XX que surgiu na ânsia de renovação na literatura, artes plásticas, música e cinema. Como será exposto, na sétima arte, com destaque para a palavra sétima, o vanguardismo surgiu como influência das demais artes, ainda mais pelo fato de que até aquela época as imagens em movimento ainda não haviam amadurecido o suficiente para ocupar seu atual posto no panteão de manifestação artística. Foi com a experimentação de vários artistas versáteis que as projeções foram deixando seu aspecto puramente científico e se firmando como expressão, com linguagem própria e representantes de peso. Os próximos parágrafos buscam reunir o que houve de mais relevante na evolução do cinema nesse período.

### **2.2.1 Expressionismo Alemão**

O expressionismo alemão como uma das vanguardas da sétima arte surgiu em

meio ao movimento artístico Expressionismo que, segundo o historiador Roger Cardina (1988, p. 25, apud MASCARELLO, 2006, p. 56):

[...] definido de forma tão ampla, o termo pode ser atribuído a uma variedade muito grande de trabalhos artísticos. Assim, a vertente moderna chamada de Expressionismo deve ser vista como a mais recente - embora também a mais veemente - afirmação desse princípio de alinhamento da criatividade com os impulsos emocionais e instintivos do ser humano.

O contexto europeu da segunda metade do século XIX era marcado por oposições. De um lado havia o orgulho das potências nas suas expansões imperialistas e de outro a resistência ao capitalismo e valorização das questões mais íntimas do ser humano. Com esse cenário, um pequeno grupo da burguesia intelectual alemã defendia uma emancipação individual, o que reverberou em várias áreas da cultura germânica do Segundo Império (1871 à 1918), segundo Laura Loguercio (MASCARELLO, 2006, p. 57):

Era o início do modernismo alemão, representado pela filosofia de Nietzsche, pela "dramaturgia do ego" de August Strindberg, pela música atonal de Arnold Schönberg, pela descoberta do inconsciente por Sigmund Freud, pelas pesquisas de Max Planck e Albert Einstein sobre a mecânica quântica e por várias outras novidades, entre elas um movimento radical nas artes plásticas e na poesia, que mais tarde ficaria conhecido como Expressionismo.

Apesar de ser uma das grandes pioneiras na criação do cinema e de participar desde o "primeiro cinema" do seu desenvolvimento, a Alemanha teve um crescimento mais modesto nas primeiras décadas dessa arte, muito por ter um mercado mais fechado, além das perdas irreparáveis, *a posteriori*, de produções e registros com a Primeira Guerra Mundial. Esses infortúnios fazem a cultura alemã perder peso nas constatações históricas do alvorecer das "fotos em movimento". O período do Expressionismo vem retomar o prestígio intrínseco da Alemanha na trajetória do cinema pelo mundo.

O grande expoente desse período foi "O Gabinete do Dr. Caligari" (Robert Wiene, 1920), uma produção que bebe do cinismo e da atmosfera obscura da sensibilidade artística do Expressionismo, mas essas características também iam ao encontro de uma demanda estética internacional, o que demonstra que o cinema alemão não se valia apenas das influências culturais locais para se moldar. Apesar disso, seus elementos Expressionistas são característicos, como aponta Laura Loguercio (MASCARELLO, 2006, p. 67):

[...] a criação da atmosfera de pesadelo que lhe daria fama duradoura só foi possível porque a cenografia produzida em painéis pintados ao estilo

expressionista conseguiu evocar a fisionomia de um mundo tortuoso e imprevisível. Ao evitar as formas realistas, reforçando as curvas abruptas e a pouca profundidade, esse cenário provocava sentimentos de inquietação e desconforto adequados à história que estava sendo contada. A isso se somavam a interpretação dos atores - repleta de exageros e de movimentos de grande impacto visual, reforçada pela maquiagem pesada e igualmente deformadora - e uma narrativa que envolvia personagens lidando com sentimentos destrutivos e de revolta contra a autoridade. Tratava-se, afinal, de uma obra que realizava a proposta expressionista de traduzir visualmente conflitos emocionais.

Mesmo muitos desses filmes não assumindo um comprometimento oficial com o movimento cultural Expressionismo, as marcas deixadas por *Caligari* reverberaram em muitas produções alemãs na década de 1920, o que as tornou genericamente como pertencentes a essa vanguarda cinematográfica.

### 2.2.2 Impressionismo Francês

Com o estopim da Primeira Guerra Mundial (1914) a Europa sofreria grandes impactos também na indústria cinematográfica, com produtoras diminuindo suas atividades e um fluxo cada vez maior de filmes norte-americanos sendo importados para suprir essa demanda. Isso tornaria os Estados Unidos da América o maior fornecedor de películas do mundo, título que carrega até hoje, e também consequentemente diluiria as influências culturais regionais desses grandes importadores na sétima arte.

No anseio de resistir à essa descaracterização, surge o movimento do Impressionismo Francês, orquestrado por poetas, escritores, críticos e demais artistas na tentativa de imprimir no cinema francês mais da cultura nacional.

Vale lembrar que desde os primórdios do cinema a França detinha uma posição muito favorável no mercado. Desde o pioneirismo dos irmãos Lumière, a sagacidade de Méliès e a potência da fundação Pathé que, até a Grande Guerra, era a maior empresa cinematográfica do mundo. Apesar disso, o foco nunca foi o mercado interno. A guerra, de certa forma, forçou o surgimento do movimento Impressionista, fazendo o cinema local voltar-se para si como concorrência da atual avalanche de filmes importados.

Com o fim dos conflitos (1918) e a França se reestruturando, essa vanguarda ganha maior espaço e passa a determinar grandes inovações cinematográficas, sobretudo na estética. As novas câmeras e a experimentação traziam novos planos, enquadramentos e ritmo de montagem.

### 2.2.3 Montagem Soviética

Por volta dos anos de 1917 e 1920 as repúblicas socialistas soviéticas ainda estavam em formação e com isso surgiam a todo momento problemas internos, como a guerra civil. Em meio à esse conturbado estado de transição, o sistema de estúdios cinematográficos soviéticos foram destruídos, tendo um renascimento e reformulação nas mãos do Estado, que proporcionou uma rápida reestruturação, possibilitando o nascimento da revolucionária montagem Soviética, mas que adiante se tornaria um grande limitador de acordo com as imposições políticas.

O contexto cultural da época era o construtivismo, que combatia a ideia de artista místico e envolto de subjetividade. O fazer arte detém técnicas compartilháveis e análises lógicas para mensurar suas repercussões, baseado nisso cunhou-se o termo “artista-engenheiro” para sintetizar a essência do Construtivismo. Sobre essa influência e todo o contexto sócio-político, Lev Vladimirovitch Kulechov, Serguei Mikhailovitch Eisenstein e Dziga Vertov mudaram a história do cinema com grandes inovações nas montagens das películas.

Desde muito novo envolvido com cenografia, Kulechov defendia que deveria haver uma maior integração e interdependência das funções na produção de um obra final única, afinal, o filme é uma criação coletiva e um cenógrafo poderia contribuir artisticamente muito mais do que apenas pintando painéis. Sendo o pioneiro da vanguarda de Montagem Soviética, promoveu muitos experimentos nessa área, como o famoso “efeito Kulechov” (uma série de planos apresentados em sobreposição, deixando a relação das imagens exibidas ser estabelecida pelo espectador, de acordo com as variadas ordens de exposição).

Já Eisenstein, diferentemente da montagem contínua do seu professor Kulechov, investia no choque, uma montagem mais incisiva, mas mantendo-se no cerne do construtivismo. Entende-se melhor as raízes criativas de Eisenstein segundo o apontamento feito por Leandro Saraiva (MASCARELLO, 2006, p. 67):

Sua negação da arte como substituição da experiência se faria não pela via de um intelectualismo hermético, mas, ao contrário, pelo desejo de mobilizar o espectador emocionalmente e, no limite, fisicamente. Dito de outro modo, Eisenstein tentava dar uma resposta ao ancestral dilema da catarse em termos à altura de sua época.

Em “A Greve” (1925), Eisenstein estreia nos longas-metragens aplicando vigorosamente os elementos chocantes que ele já experimentara no teatro. Alguns desses elementos são: o uso de caricaturas; a relação dos objetos com as pessoas e seus simbolismos; ausência de dimensões de continuidade, como a psicológica,

espaço-temporal e a narrativa; e a montagem metafórica propriamente dita. Já em “Encouraçado Potemkin” (1925), outro filme eisenteiniano renomado, temos o estilo desse diretor se rendendo a uma narrativa mais linear, personagens individualizados e um apelo emocional mais palpável. Essa obra serve de exemplo do equilíbrio entre uma linguagem de maior alcance e, ainda sim, a primazia e originalidade dessa fase do cinema soviético.

Como principal opositor de Eisenstein, Vertov foi muito mais radical na aplicação dos preceitos do construtivismo, se recusando ao uso de simbolismos e metáforas mas, ao mesmo tempo, se opondo ao simples retrato realista, vigente outrora. É o “cine-punho” do Eisenstein sendo confrontado pelo “cine-olho”, definido pelo próprio Vertov assim: “Por cine-olho entenda-se “o que o olho não vê”; como microscópio e telescópio do tempo; como o negativo do tempo; como a possibilidade de ver sem fronteiras ou distâncias”. (VERTOV, 1983, p. 261). Tem como principal filme o “O homem da câmera” (1929), com sua linearidade mais padronizada. É na montagem que ele se destaca ao usá-la não para associações simbólicas, mas sim para apresentar outros aspectos da realidade que geralmente eram menosprezados. Vertov também idealizava uma revolução na indústria do cinema, militando por um formato mais colaborativo de exibição.

A vanguarda da Montagem Soviética é muito mais ampla que esses momentos e envolve muitos outros personagens, mas é por meio desses três que podemos entender seus principais feitos, que repercutem até hoje na sétima arte.

#### 2.2.4 Surrealismo

Seguindo a tendência de se espelhar em movimentos artísticos diversos, o cinema também teve como vanguarda o Surrealismo, que surgiu aproximadamente na terceira década do século XX e teve como auge o ano de 1933.

Distanciando-se um pouco de outras vertentes artísticas, o Surrealismo do cinema era menos preocupado em uma ruptura total da linguagem e focava-se mais em uma originalidade que fosse ao encontro da demanda de quebra de paradigmas impostos por uma sociedade injusta. Era menos onírico e mais revolucionário, mas algo que unia essas diferentes áreas era o culto à liberdade como regra mor.

Um dos principais cineastas dessa época foi o Luis Buñuel com “Um Cão Andaluz” (1929) e “A Idade de Ouro” (1930), mas quem iniciou o movimento foi Germaine Dulac com “A Concha e o Pastor” (1927). Antes desses, houve o “Cinema Anêmico” (Mareei Duchamp, 1926) e “Retorno à Razão” (Man Ray, 1926), que

originalmente eram filmes dadaístas, porém há um consenso em considerá-los que toda essa fase está abarcada pelo termo Surrealismo. Essa unificação pode acarretar algumas incoerências já que esses dois últimos filmes têm como característica básica a não imersão proposital, e os demais buscam uma maior interação com os espectadores, que complementam as lacunas de sentido com suas próprias subjetividades.

Essa era foi marcada pela necessidade artística de romper com padrões, que eram todos grandes representações de um *modus operandi* hipócrita da sociedade, onde se tinha extrema valoração de regras e normas na teoria, mas no cotidiano o egoísmo e a ganância eram as verdadeiras diretrizes. Toda essa atmosfera surgiu de um período histórico muito delicado, de um lado as lembranças ainda recentes da Primeira Guerra Mundial e de outro a anunciação de governos totalitários que moveriam a Segunda Guerra Mundial.

### **2.3 Cinema Hollywoodiano Contemporâneo e Pós-moderno**

Esse sub tópico é responsável por abarcar o período histórico que contextualiza o objeto de estudo do presente trabalho. Para maior objetividade, alguns períodos do trajeto até aqui terão menor destaque, respeitando o recorte escolhido.

Após o estabelecimento do cinema na cultura norte-americana, o mercado seguiu a tendência, já abordada no item 2.1 deste tópico, de elitização das suas produções/exibições. Assim se manteve até o início da Segunda Guerra Mundial, em 1939. Daí para frente, a indústria cinematográfica entraria em um longo período de reestruturação, que durou de 1945 até aproximadamente 1975, chamado de pós-Segunda Guerra Mundial. Essa fase de transição caracterizou-se pela lei antitruste, que enfraqueceu os estúdios, pela consolidação da televisão e pela queda de público nas salas de cinema. Claramente não era um momento fácil, não havia espaço para inovações, o apego e retomada dos clássicos era o único suspiro possível, o que ancorou a indústria por muitos anos.

Nessa zona de conforto, na década de 1970, começa a despontar o que seria chamado de Nova Hollywood, pós-clássico ou *hight concept*. Todos esses conceitos são usados por diferentes historiadores para designar mais ou menos a mesma coisa ou elementos coexistentes no mesmo período. Esse movimento sofreria todo tipo de resistência, tendo em vista um quase total rompimento com as obras clássicas. Caracteristicamente, temos os *blockbusters* como os representantes dessa fase, inaugurada por “Tubarão” (Steven Spielberg, 1975), seguido por “Star Wars” (George

Lucas, 1977) e *Alien* (Ridley Scott, 1979). São filmes, em sua maioria, com maior orçamento, menos dependentes da narrativa, voltados para a nova relação comercial envolvendo o marketing. Contudo, muitas vezes julgados por acabarem com os “filmes de arte” americanos (termo bastante controverso), como se não houvesse espaço para mais de um estilo de filme, sem levar em conta também os casos de hibridização de diferentes vertentes.

Na década subsequente, desponta a utilização recorrente da classificação de filmes Pós-modernos. Uma classificação desordenada pois, os critérios não estavam bem estabelecidos, além de atrasada, já que a maioria dos demais segmentos artísticos já a utilizavam com propriedade. Se por um lado, intuitivamente, era utilizada para agrupar filmes que fugiam das classificações até então apresentadas; tais como *O fundo do coração* (Francis F. Coppola, 1982), *Blade Runner*, o caçador de andróides (Ridley Scott, 1982), *Zelig* (Woody Allen, 1983), *Brazil*, o filme (Terry Gilliam, 1985) e *Veludo azul* (David Lynch, 1986); por outro, já era utilizada pontualmente em obras desde os anos de 1960, algumas com um apelo mais popular, outras sem nenhuma diferenciação dos filmes Modernos.

Essa nova organização evidencia como o cinema norte-americano Pós-guerra, por mais apego ao clássico que tinha, estava subjugado às grandes transformações que ocorriam na Europa, como o Neorrealismo Italiano e o *Nouvelle Vague*, o que já contrapunha os clássicos vanguardistas. Sendo assim, cada nova fase apresenta um rompimento com o tradicional ao mesmo tempo em que calca seus próprios clássicos, sendo o estranhamento das Vanguardas com o Modernismo pós-guerra equivalente ao que esse imprime sobre o Pós-modernismo apresentado. A situação atual dessa fase tem se definido melhor, mas não se esgotou. Compreende-se como algumas de suas características: a instabilidade narrativa, maior relação com a cultura de massa, minimização do cinema autoral, e apropriação de elementos da linguagem publicitária e do marketing. Entretanto, ainda não se sabe se as grandes inovações técnicas e tecnológicas da indústria, nos últimos anos, dão início a uma etapa completamente nova da história do cinema.

### 3 METODOLOGIA E OBJETO DE ESTUDO

Este capítulo tem como função delimitar qual conjunto de regras será utilizado na pesquisa/trabalho (Metodologia), bem como apresentar qual o eixo central da investigação/análise (Objeto de Estudo). Destaca-se aqui a relevância dos autores Wayne C. Booth, Gregory G. Colomb, Joseph M. Williams que contribuem fortemente no ensino sobre o Método Científico, principalmente em *A Arte da Pesquisa*. Os itens que se seguem colaboram para melhor entendimento do próximo capítulo, onde todas essas ferramentas serão usadas na tentativa de responder a Questão Problema: Como o estudo das produções cinematográficas possibilita o apontamento de um padrão nas indicações às principais categorias do *Academy Awards* no período de 2000 à 2019?

#### 3.1 Análise Fílmica como Metodologia

Após a abordagem da origem e desdobramentos que contribuíram para o desenvolvimento do cinema, e conseqüentemente, dos objetos desta pesquisa, passamos a metodologia de pesquisa que será utilizada para cumprir o objetivo de análise e identificação dos elementos que caracterizam ou não um filme como um *Oscar Bait*.

A metodologia da Análise Fílmica consiste em desconstruir o filme, de modo a detectar tanto o que diz respeito a seu processo interno de feitura, quanto ao que passa por sua construção como elemento externo (período histórico, âmbito social e cultural em que a obra foi produzida). De acordo com Vanoye (2002, p. 15):

Analisar um filme ou fragmento é, antes de mais nada, no sentido científico do termo, assim como se analisa, por exemplo, a composição química da água, decompô-lo em seus elementos constitutivos. É despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem isoladamente "a olho nu", uma vez que o filme é tomado pela totalidade. Parte-se, portanto, do texto fílmico para "desconstruí-lo" e obter um conjunto de elementos distintos do próprio filme.

Ademais, a análise fílmica demanda certo distanciamento do pesquisador para que possa ser realizada de maneira imparcial, o que é auxiliado pela referida fragmentação e desconstrução do objeto de estudo.

Ao passo que o filme é desconstruído em seus variados elementos, com abordagens mais ou menos aprofundada ou direcionada (no caso desta pesquisa, com foco específico em elementos que identifiquem o fenômeno *Oscar Bait*), é necessário que o pesquisador o reconstrua para compreender sua complexidade dentro dos elementos propostos para análise. Conforme as ideias expostas por



Vanoye (2002) a manipulação de uma película a fim de analisar suas características equivale a descrição e interpretação de uma obra, sendo essas análises compreendidas dentro do processo de metodologia científica.

### **3.2 O Cinema como Linguagem e seu Estudo**

O cinema encontrou seu próprio meio de comunicar-se dentro da esfera de manifestação artística e como transmissor de mensagens. Ocorre uma união da imagem conseguida pela fotografia e do movimento do discurso falado, de modo a assemelhar-se o suficiente à realidade para definir-se como linguagem. Christian Metz discorreu sobre a narratividade encontrada dentro da linguagem cinematográfica.

O cinema trouxe tudo isto de uma vez só, e - suplemento inesperado - não é apenas uma reprodução qualquer, plausível, do movimento, que vimos aparecer, mas o próprio movimento com toda a sua realidade. Enfim, suprema inversão, são imagens, aquelas mesmas da fotografia, que foram animadas por um movimento tão real, que lhes conferiu um poder de convicção inédito, mas do qual só o imaginário se beneficiou, já que, apesar de tudo, tratava-se de imagens (METZ, 1972, p. 28)

O entendimento da arte cinematográfica enquanto linguagem proporciona um leque de possibilidades de estudo dentro de sua evolução como expressão ao longo dos anos, desde sua criação até o uso das tecnologias para aperfeiçoamento da maneira de contar histórias, conforme abordado na segunda parte deste trabalho. Tal compreensão revela-se essencial para que seja feita de maneira ampla uma análise fílmica, pois mais do que somente um discurso ou mensagem, um filme reflete a época em que foi produzido e, conseqüentemente, demonstra os caminhos que essa forma de linguagem percorreu até chegar até ali.

O cinema, como forma de arte, demonstrou ser algo mais que somente imagens em movimento e evoluiu não somente em suas técnicas, mas ao passo que nascia e florescia toda uma indústria de produção de filmes a seu redor. O estudo bibliográfico de como a sétima arte se desenvolveu dentro de sua classificação de linguagem é essencial para a compreensão de fenômenos atuais como o que será abordado como objeto desta pesquisa, uma vez que, mesmo muito diferentes do que ocorria dentro dessa indústria outrora, seguem sendo resultado direto de todas as fases pelas quais ela passou dentro de seu processo de evolução como forma artística.

Nas palavras de Bazin:

Por imagem, entendo de modo bem geral tudo aquilo que a representação na tela pode acrescentar à coisa representada. Tal contribuição é complexa, mas podemos reduzi-la essencialmente a dois grupos de fatos: a plástica da imagem e os recursos de montagem (que não é outra coisa senão a organização das imagens no tempo). Na plástica, é preciso compreender o estilo do cenário e da maquiagem, de certo modo até mesmo da

interpretação, aos quais se acrescentam a iluminação e, por fim, o enquadramento que fecha a composição. Quanto à montagem, oriunda principalmente, como se sabe, das obras primas de Griffith, André Malraux dizia, em *Psicologia do Cinema*, que ela constituía o nascimento do filme como arte: o que o distingue realmente da simples fotografia animada. Na realidade, enfim, uma linguagem. (MALRAUX, 1959, apud BAZIN, 1991, p. 67)

Dessa maneira, embasada pelo levantamento histórico e estudo bibliográfico que proporcionou um grau interessante de compreensão acerca do surgimento e evolução do cinema como linguagem e forma artística, elucidando o caminho percorrido até a atualidade e como a indústria cinematográfica encontra-se em constante transformação, conjuntamente ao método de análise fílmica passo a passo descrito por Vanoye, podemos passar ao objeto de pesquisa de fato, e mais adiante, à ramificação deste na qual iremos nos aprofundar.

### **3.3 O *Academy Awards* como Objeto**

A *Academy of Motion Pictures, Arts and Science* (Academia de Artes e Ciências Cinematográficas) foi criada em 1927 por Louis B. Mayer, à época um dos fundadores da MGM Studios, juntamente a outros magnatas da indústria cinematográfica da época. Com o crescimento da referida indústria em plena ascensão na época, foi verificada pelos grandes empresários do ramo a necessidade de criação de uma organização que permitisse a eles tratar conjuntamente sobre o tema, além de (e talvez principalmente) trazer prestígio e legitimidade a essa forma de arte, por meio de uma premiação de peso concedida aos filmes que fossem escolhidos como os mais relevantes ou melhores dentro de determinado período.

Já em 1929, ocorreu a primeira cerimônia de premiação, que inicialmente ocorriam em salões de hotéis para um público bastante reservado, sendo o acesso por meio de bilhetes vendidos previamente ou pelas ondas do rádio. As cerimônias ocorrem anualmente, sendo a primeira televisionada em 1953. Os níveis de audiência sempre foram bons, apesar de nos últimos 20 anos sofrerem quedas preocupantes.

O famigerado nome “Oscar”, que popularmente é empregado para definir até a cerimônia, foi utilizado pela primeira vez em 1934, na coluna do jornalista Sidney Skolsky para simplificar a nomenclatura do prêmio que, até hoje, é oficialmente reconhecido como *Academy Award of Merit* (Prêmio de Mérito da Academia). Não se sabe ao certo a origem desse apelido, especula-se que alguém de notoriedade da Academia tenha dito que a estátua se parece com um parente chamado Oscar, o que posteriormente chegaria aos ouvidos de Skolsky.

Na década de 30 já havia outras premiações consideradas importantes no ramo, como o Globo de Ouro. Entretanto, a grande diferenciação proposta pelos membros da recém fundada Academia, era que, diferentemente do Globo de Ouro, cujos votantes eram jornalistas e membros da imprensa, o *Academy Award* seria fruto de votação de membros da própria indústria do cinema (como ex-atores e diretores).

A premiação conta com várias categorias, onde várias obras e artistas são indicados. Ao longo das edições várias dessas categorias já mudaram, foram adicionadas, retiradas, fundidas e segmentadas, mas as principais tendem a manter-se menos mutáveis, são elas: melhor filme, ator, ator coadjuvante, atriz, atriz coadjuvante, diretor, roteiro original e roteiro adaptado. Além dessas, existem as categorias técnicas, que geralmente contemplam fotografia, trilha sonora, figurino, cenografia, mixagem de som, efeitos especiais, entre outros; e as categorias mais específicas, como: curta-metragem, curta-metragem animado, longa-metragem animado, filme estrangeiro, documentário. Em algumas edições também ocorrem as premiações em homenagem a alguém ou algum feito específico.

Por ser uma das mais antigas e importantes premiações vigentes, uma indicação já é um grande reconhecimento pelo trabalho desempenhado, além, é claro, da visibilidade que a cerimônia, transmitida mundialmente para centenas de milhões de pessoas, proporciona para essas produções e artistas. Esse apelo comercial que a premiação tem justifica um olhar mais crítico sobre como a Academia é formada, quem são seus membros, quais os critérios de votação e até que ponto a premiação tem fomentado um mercado de filmes para o Oscar. Vale ressaltar que não cabe a esse trabalho o juízo de valor sobre o que uma associação privada norte-americana faz ou deixa de fazer. O objetivo deste estudo é analisar como se dá a relação da arte, o cinema hollywoodiano, com uma sociedade cada vez mais publicitária e midiaticizada. As repercussões na audiência da cerimônia, na representatividade da indústria cinematográfica e na promoção da arte são assuntos que devem ser debatidos em nível acadêmico, mesmo que ainda incipiente.

A estruturação da *Academy of Motion Pictures, Arts and Science* é bastante complexa, tendo mais de oito mil membros. Eles são agrupados de acordo com suas áreas de atuação no cinema como, por exemplo, atores, diretores, escritores, totalizando 17 núcleos. Geralmente existem duas formas de se tornar um membro, por convite, após ser indicado ao Oscar, ou pelo apadrinhamento de pelo menos dois membros do mesmo núcleo. Esses núcleos são responsáveis por escolher os 5

indicados das respectivas categorias do Oscar e também por votar nos vencedores de todas as categorias. Para se candidatar às indicações, os produtores dos filmes devem preencher um formulário eletrônico especificando em quais categorias a película tem condições de participar, respeitando uma série de critérios. Por exemplo, para se candidatar na categoria de melhor filme a obra tem que: ter mais de 40 minutos de duração; ser exibida em pelo menos cinco salas de cinema, para um público pagante, durante 7 dias, em Los Angeles, no período de 1º de janeiro à 31 de dezembro do ano anterior à cerimônia (que geralmente ocorre no primeiro trimestre); nos formatos 35mm, 70mm, 24fps ou 48fps; além de alguns formatos específicos de áudio e compressão.

Dos milhares de filmes submetidos são selecionados 300 que compõem a *Reminder List of Eligible Releases* para posterior escolha dos indicados. Tentando se destacar em meio a tantas opções, algumas produtoras e distribuidoras fazem campanhas para sempre manter seus filmes em evidência, além de bancar festas e, até mesmo, presentes para os membros da Academia. Algumas produções também chegam com mais força na disputa devido a boa repercussão em festivais de cinema pelo mundo.

A lista oficial dos membros da Academia não é divulgada mas, por meio do cruzamento de dados feito pelo *Los Angeles Times*<sup>1</sup> em 2012, conseguiu-se traçar um perfil padrão, visto que 94% são caucasianos, 86% têm mais de 50 anos e 77% são homens. Fica evidente a incapacidade de uma votação justa, vinda de um grupo estatisticamente tão homogêneo, sobre obras que abordam as mais diferentes situações, pessoas, crenças e preferências. Com tamanha falta de representatividade, cada vez mais, têm surgido movimentos dos artistas que buscam dar maior visibilidade às injustiças da indústria, como foi o caso do *#OscarSoWhite* e do *#TimesUp* que usaram a cerimônia do Oscar como vitrine das questões raciais e de assédio, respectivamente.

Se a estrutura da Academia já é complexa, seu sistema de votos é ainda mais. Na categoria de melhor filme, na qual esse trabalho irá se ater devido ao recorte escolhido, todos os membros votantes, de todos os núcleos, recebem uma cédula de papel onde precisam elencar uma ordem decrescente de 5 filmes que deverão ser indicados naquele ano. Após essa etapa, as cédulas são encaminhadas para a

---

<sup>1</sup> Disponível em: <https://www.latimes.com/entertainment/envelope/oscars/la-et-unmasking-oscar-academy-project-html-htmlstory.html>

empresa *Pricewaterhousecoopers*, numa espécie de auditoria, que estima-se levar em média 1700 horas<sup>2</sup> (doze pessoas encarregadas, durante sete dias) para contabilizar todos os votos e definir os indicados. Em seguida entra um sistema chamado de Voto Preferencial, que elimina o filme com menos votos como primeiro entre os indicados e redistribui seus votos para os filmes que ficaram em segundo lugar nas cédulas em que esse eliminado estava em primeiro. Adiante, analisa-se novamente o *ranking* para eliminar o próximo filme com menos votos como primeiro e assim repetir a fase anterior de redistribuição até que um dos indicados alcance 51% dos votos, tornando-se o vencedor. Por se tratar de um processo sigiloso, esses dados são a somatória da reportagem do *Los Angeles Times*<sup>3</sup>, do site oficial *oscars.org*<sup>4</sup> e de informações complementares do vídeo “Oscar, como funciona?”<sup>5</sup>, da crítica especializada Carol Moreira.

Além de uma complexidade alta, esse sistema acaba sendo nivelador, favorecendo filmes que se arriscam menos – seja na narrativa, formato, técnica – pois, um filme que na primeira contagem tinha mais votos como o primeiro dos indicados, e portanto foi o escolhido da maioria, pode também ter muitos votos como último dos indicados e assim ter menos chances de receber os votos de redistribuição nas contagens subsequentes. Com o Voto Preferencial a Academia está sinalizando que terão mais chances os filmes que não dividam muito a opinião. Não é o filme que mais agrada que vence, mas aquele que menos desagrada.

Esse sistema de voto, por si só, não seria um problema se o principal critério da Academia não fosse que o prêmio deve ir para conquistas excepcionais, artística e cientificamente. No que concerne à arte, as obras mais relevantes para o mundo sempre trouxeram alguma inquietação ou controvérsia, não transitando por essa média confortável que o voto preferencial favorece, como amplamente discutido no vídeo “Oscar de Melhor Filme: Como (não) Funciona”<sup>6</sup> do canal Mimimidias.

---

<sup>2</sup> Disponível em: <https://people.com/movies/how-oscar-nominations-work-inside-voting-system-academy-award/>

<sup>3</sup> Disponível em: <https://www.latimes.com/visuals/graphics/la-et-g-how-oscar-votes-are-counted-20150217-htmlstory.html>

<sup>4</sup> Disponível em: [https://www.oscars.org/sites/oscars/files/90aa\\_rules.pdf](https://www.oscars.org/sites/oscars/files/90aa_rules.pdf)

<sup>5</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hsi97NKEJe4>

<sup>6</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bTbN2HduR4g&t=39s>

Obviamente, essa é uma escolha deliberada da Academia, evitando resultados polêmicos, mas também põe sua credibilidade em questionamento, no tocante a reconhecer as artes que se destacam nesse campo.

### 3.4 *Oscar Bait* como Recorte

O *Oscar Bait*, também conhecido como Filme de Oscar, é um termo recente para um fenômeno ainda pouco estudado, mas que já acontece há muitos anos no *Academy Awards*. São filmes que são pensados e executados para se enquadrar nos padrões de obras indicadas, dentro da lógica de não desagradar uma Academia tão homogênea e conservadora. Como apresentado anteriormente, essas indicações são muito lucrativas para as produções cinematográficas, podendo alavancar os lucros em torno 30 milhões de dólares, segundo o vídeo “OSCARBAIT! O que é um filme de Oscar?”<sup>7</sup> de Carol Moreira. Alguns filmes, inclusive, têm algumas exhibições antes do lançamento só para serem enquadrados dentro das regras de indicação ao prêmio e estreiam oficialmente só após a cerimônia, carregando o prestígio e a divulgação que o Oscar proporciona.

Cabe elucidar que a lógica dos filmes indicados teve uma mudança decisiva na década de 1970. Até esse período havia uma relação bastante íntima entre os filmes indicados e os mais populares. Entretanto, a Academia percebeu a necessidade de dar mais visibilidade para produções menores e, em sua maioria, com menor apelo popular, já que as grandes produções já teriam seu público independentemente da premiação. Com o tempo esse distanciamento foi tornando-se mais rígido, gerando, em contrapartida, um desestímulo dos *blockbusters*, que passaram a se utilizar maciçamente de fórmulas de sucesso que focam exclusivamente na bilheteria. Esse modelo tem se replicado tanto que muitas das grandes produções têm sofrido de um marasmo criativo persistente. Atualmente esse círculo vicioso se agravou tanto que as indicações ao *Academy Awards* dos últimos anos, exceto 2019, nas principais categorias, não contemplam nenhum dos 10 filmes mais populares do ano<sup>8</sup>. Obviamente isso tem gerado uma queda nas audiências das cerimônias, podendo, a longo prazo, comprometer a relevância dessa premiação.

Sendo um dos componentes desse atual cenário da *Academy of Motion Pictures, Arts and Science*, o *Oscar Bait* vem ganhando mais relevância nas análises sobre o

---

<sup>7</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SI2Njk8xKss&t=2s>

<sup>8</sup> Disponível em: <https://www.boxofficemojo.com/yearly/?view2=worldwide&view=releasedate&p=.htm>

cinema hollywoodiano. Ao se observar as indicações e premiações dos últimos vinte anos fica evidente que esse fenômeno não é apenas uma tendência, mas sim um padrão amplamente instaurado. Na categoria de melhor filme fica mais evidente que as preferências do grande corpo dos membros da Academia vem se consolidando desde 1970 ao ponto que hoje são extremamente decisivas na maioria das indicações e quase que unânimes na entrega das estatuetas (tabela1). De acordo com o vídeo “Mini-Canon: ‘Oscar Bait’: A History”<sup>9</sup> da produtora e crítica Lindsay Ellis, essas preferências podem ser categorizadas como as seguintes características que um filme *Oscar Bait* deve buscar:

Cinebiografia – filmes que foquem na vida de pessoas que realizaram grandes feitos, passaram por situações extraordinárias ou que tenham relevância para a história mundial ou dos Estados Unidos;

*Actor Driven* – esse termo é utilizado para definir atuações que exigem muito do ator ou atriz, seja das suas capacidades interpretativas ou das de transformações físicas para se adequar a um papel;

Dramas – obras que tenham como gênero predominante o terror, a comédia ou qualquer outro que não seja o drama têm pouquíssimas chances de ganhar um Oscar. Vale citar nesse item a necessidade de existirem categorias específicas para as animações, filmes estrangeiros e documentários, já que esses estilos são raramente contemplados na categoria principal;

Filmes de guerra – é uma temática bastante recorrente nos indicados. Primeira e Segunda Guerra Mundial, Vietnã, Afeganistão, Guerra Civil norte-americana, entre outras;

Épicos históricos – recriações de grandes momentos históricos, do Império Romano ao 11 de setembro, da Revolução Francesa ao Apartheid. Novos recortes e perspectivas também podem ser utilizados;

Homenagem ao Cinema – filmes que fazem autorreferências ou que demonstrem as agruras e belezas de se fazer cinema, principalmente se for o hollywoodiano;

Momento político – as questões sociais que estiverem em debate também serão, em menor proporção, consideradas. É uma forma da Academia tentar se mostrar menos conservadora.

---

<sup>9</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nxkjLQdFmRI>

Tabela 1. Vencedores do Oscar<sup>10 11</sup>x Características *Oscar Bait*

<b>Academy Awards</b>	<b>Melhor Filme (Vencedor)</b>	<b>Características <i>Oscar Bait</i></b>
2001	Gladiador	Épico Histórico
2002	Uma Mente Brilhante	Cinebiografia
2003	Chicago	Drama
2004	O.S.d.A.: O Retorno do Rei	_____
2005	Menina de Ouro	Actor Driven
2006	Crash – No Limite	Drama
2007	Os Infiltrados	Drama
2008	Onde os Fracos não Têm Vez	Actor Driven
2009	Quem quer ser um Milionário?	Drama
2010	Guerra ao Terror	Filme de Guerra
2011	O Discurso do Rei	Cinebiografia
2012	O Artista	Homenagem ao Cinema
2013	Argo	Cinebiografia
2014	12 Anos de Escravidão	Cinebiografia
2015	Birdman	Homenagem ao Cinema
2016	Spotlight - Segredos Revelados	Momento Político

<sup>10</sup> Disponível em:

[https://www.imdb.com/search/title?count=100&groups=oscar\\_best\\_picture\\_winners&sort=year,desc&ref=nm\\_ch\\_osc](https://www.imdb.com/search/title?count=100&groups=oscar_best_picture_winners&sort=year,desc&ref=nm_ch_osc)

<sup>11</sup> A premiação sempre contempla os filmes lançados no ano anterior.



2017	Moonlight: sob a luz do luar	Momento Político
2018	A Forma da Água	Drama
2019	Green Book: O Guia	Cinebiografia

#### 4 ANÁLISE FÍLMICA COMPARATIVA: A FORMA DA ÁGUA (2017) X O SENHOR DOS ANÉIS: O RETORNO DO REI (2003)

Para melhor elucidar o fenômeno *Oscar Bait*, o presente trabalho lançará mão das ferramentas da análise fílmica para dissecar dois filmes vencedores da categoria de melhor filme do *Academy Awards*, dentro do período estabelecido previamente. O intuito é pinçar duas obras que tenham um certo distanciamento cronológico, para minimizar interferências sócio-político-econômicas semelhantes que possam trazer algum tipo de viés na escolha desses filmes para a premiação. Outro ponto de separação é o apelo artístico e de entretenimento que essas obras possam ter. As obras em questão são “A Forma da Água” (Fox Searchlight Pictures, 2017) e “O Senhor dos Anéis: O Retorno do Rei” (New Line Cinema, 2003), que apresentam vários pontos de dissonância no tocante de idealização, produção, divulgação, distribuição, entre outros, tendo como uma das únicas semelhanças entre eles o elemento fantasioso que é abordado no enredo de ambos em algum grau.

O autor que será utilizado para pautar essa análise será o David Bordwell, especialmente uma de suas obras mais recentes, *Figuras Traçadas na Luz: a Encenação no Cinema* (2005). Essa deliberação levou em consideração a atualidade da publicação, que contempla o tempo recorte do presente trabalho, a capacidade de diálogo dessa obra com outros estudiosos, Bazin por exemplo, e com outros estudos do próprio Bordwell, e, obviamente, a pertinência metodológica. Sobre esse último ponto, destaca-se, contraditoriamente, o frescor de ideias que Bordwell apresenta sobre a análise fílmica ao retomar elementos clássicos da composição da linguagem cinematográfica que há tempos têm tido menor relevância nas discussões da área.

Ao utilizar a *mise-en-scène* (composição da cena; geralmente montada pelo diretor ao definir o cenário, a iluminação, a trilha, as atuações/encenações e os enquadramentos e planos) como cerne da análise, Bordwell traz uma perspectiva mais artística para os estudos cinematográficos. Com as análises fílmicas de diretores como Louis Feuillade (1873-1925), Kenji Mizoguchi (1898-1956), Theo Angelopoulos (1935-2012) e Hou Hsiao-Hsien (1947), que priorizam a *mise-en-scène*, o autor chama a atenção para como esse elemento pode imprimir estilo, ritmo e uma assinatura artística aos longas. Entretanto, uma série de fatores têm promovido um olhar mais destreinado dos espectadores e dos críticos, como aponta o próprio Bordwell (2008, p. 28):

Desde o começo do século XX até os anos 1970, os diretores da indústria cinematográfica em todos os continentes tinham de transformar roteiros em cenas, e essa tarefa envolvia detalhar, momento a momento, as relações dos personagens no espaço. No sistema de estúdio, a encenação era o fundamento do ofício do diretor. Havia especialistas em iluminação e figurino, cenografia e montagem, mas o diretor era responsável por dar forma às representações dentro do espaço-tempo da cena.

Bordwell (2008, p. 29) acrescenta ao demonstrar a importância ingrata da *mise-en-scène*:

[...]os rostos (e os corpos), as palavras (e seus efeitos) e os gestos (e sua coreografia) são linhas diferentes do mesmo bordado. A cada momento, em grande parte do cinema narrativo, a ficção é orquestrada para nosso olhar pela encenação cinematográfica, que é construída para informar, manifestar ou simplesmente encantar visualmente. Somos afetados, mas não percebemos.

Pontuando também:

Até hoje, os críticos elogiam uma montagem habilidosa, esquecendo de momentos da *mise-en-scène* muito mais sutis e fortes. Muitos teóricos do cinema chamam a montagem de “invisível”, mas, tanto para o espectador comum como para o estudioso, a encenação cinematográfica permanece uma arte verdadeiramente imperceptível. (BORDWELL, 2008, p. 29)

O uso da montagem e dos *close-ups* como alternativa à encenação, o ritmo mais frenético das narrativas e a postura de alguns cineastas e estudiosos de considerarem a *mise-en-scène* um artifício tão básico que já foi esgotado, são fatores que culminam numa análise fílmica mais superficial e que esvazia as composições de cenas do seu valor como arte. Esse incômodo com um certo padrão dos estudos cinematográficos também está presente em *Figuras Traçadas na Luz* desde o seu prefácio, escrito por Fernão Pessoa Ramos, que questiona:

A questão que então se coloca é: como cercar a dimensão estilística sem cair nas armadilhas da análise fílmica descritiva? Bordwell irá centrar-se na dimensão da encenação cinematográfica. Trata-se de um movimento novo, que o autor adentra somente nos anos 2000. A recuperação da *mise-en-scène*, por meio da encenação, surge como espécie de tábua de salvação para a análise fílmica. (BORDWELL, 2008, p. 15)

E segue esclarecendo:

A crítica hermenêutica, acoplada aos grandes construtos teóricos (os “conceitos-baleias”), obedece, para o autor, à influência dos departamentos de estudos literários sobre os estudos fílmicos, influência que trouxe para o campo dos estudos de cinema uma metodologia de interpretação que desconhece a tradição da arte com que trabalha. A surpresa está em que, mesmo com a chegada do DVD, que dá amplo acesso às imagens fílmicas, continua a predominar análises envolvendo “proliferação de leituras” que se servem do filme como momento ilustrativo. (BORDWELL, 2008, p. 15-16)

Ao focar nos elementos característicos da *mise-en-scène*, como Bordwell o faz nas análises fílmicas, pode-se analisar as imagens e os sons como artes que são, e

assim buscar seus mais amplos significados e intenções.

Cabe ressaltar aqui que, *a posteriori*, será estabelecido como fatores externos à produção dos filmes podem ou não auxiliar na composição de um filme *Oscar Bait*. Lembrando que a intenção do trabalho não é trazer resposta definitiva com relação ao fenômeno estudado, mas sim, gerar substrato para análises mais aprofundadas sobre o cinema hollywoodiano atual e suas relações com a Comunicação Social. Sendo assim, tudo que se apresenta nessas linhas é um convite aos colegas da área para somarem forças nos estudos dos elementos que permeiam as discussões cinematográficas contemporâneas.

Tabela 2. Termos Técnicos de Cinema Utilizados

<b>Termos</b>	<b>Significado</b>
Câmera Lenta	Ação com o padrão de duração mais lento.
“Câmera na mão”	Movimento de câmera associado ao do cinegrafista.
Cena	Conjuntos de planos sucessivos.
Cinegrafista	Responsável técnico por operar a câmera.
Corte	A interrupção entre os planos.
<i>Close/Close-up</i>	Enquadramento fechado, geralmente usado para focar rostos ou um objeto específico.
Diegese/Diegético	O que ocorre dentro da narrativa.
DMP	Duração Média do Plano.
Edição/Montagem	Ordenamento das imagens gravadas na sequência desejada.
Encenação	Conjunto de realizações técnicas e artísticas da cena.
Enquadramento/ Quadro	Seleção de uma porção da imagem para figurar na tela.
Fotografia	Composição de iluminação e enquadramentos de uma cena ou filme.
Grande Plano Geral	Um plano geral mais abrangente, usado para grandes cenários.
<i>Mise-en-scène</i>	A disposição de todos os elementos da cena.
Som Incidental	Música ou efeitos sonoros de fundo que geram ambientação.

Panorâmica	Rotação da câmera em torno dos seus eixos.
Plano	Trecho de filmagem contido entre dois cortes consecutivos.
Plano Americano	Enquadramento que não contempla as pernas dos personagens.
Plano Detalhe	Mostra apenas uma parte do personagem ou objeto.
Plano Geral	Abrange uma grande porção do cenário.
Plano Médio	Enquadramento do busto de um personagem.
Plano-sequência	Um longo plano, que não aparenta cortes.
Primeiro Plano	Enquadramento do rosto e ombros.
Tomada	Filmagem contínua de cada segmento do filme.
Tomada Aérea	Câmera sobrevoa cena por meio de grua, <i>drone</i> , avião, etc.
<i>Travelling</i>	Deslocamento contínuo da câmera.
Trilha Sonora	Músicas que compõem as cenas.
<i>Voice-over</i>	Narração de um personagem fora do enquadramento.
<i>Zoom out</i>	Efeito da lente da câmera para gerar sensação de afastamento do elemento dentro do enquadramento.

#### 4.1 Fichas Técnicas

A ficha técnica de um filme é uma forma concisa de apresentar os principais dados de uma obra, dando crédito aos principais envolvidos na produção e também apresentando ao público dados sobre a duração, classificação, etc. Este subitem apresentará as fichas técnicas das duas obras escolhidas para a análise fílmica.

##### 4.1.1 O Senhor dos Anéis: O Retorno do Rei<sup>12</sup>

Título Original: The Lord of the Rings: The Return of the King;

Estreia: 01 de Dezembro de 2003 (EUA); 25 de Dezembro de 2003 (Brasil);

Classificação Indicativa: para maiores de 12 anos nos EUA e 14 anos no Brasil;

Duração: 3 horas e 21 minutos;

Gênero: Aventura/Fantasia;

País de Origem: Estados Unidos da América e Nova Zelândia;

Diretor: Peter Jackson;

Roteiro: J.R.R. Tolkien (material fonte), Fran Walsh, Phelippa Boyens e Peter Jackson;

Produção: New Line Cinema, WingNut Films e The Saul Zaentz Company;

<sup>12</sup> Disponível em: [https://www.imdb.com/title/tt0167260/?ref=adv\\_li\\_tt](https://www.imdb.com/title/tt0167260/?ref=adv_li_tt)

Custo: \$94.000.000,00 (estimativa);

Principais Prêmios: 5 BAFTA, 3 Globos de Ouro e 11 Oscars (Melhor Filme, Melhor Diretor, Melhor Roteiro Adaptado, Melhor Trilha Sonora, Melhor Canção Original, Melhor Direção de Arte, Melhores Efeitos Visuais, Melhor Mixagem de Som, Melhor Montagem, Melhor Figurino e Melhor Maquiagem e Penteados);

Bilheteria: \$1.119.929.521,00

#### 4.1.2 A Forma da Água<sup>13</sup>

Título Original: The Shape of Water;

Estreia: 22 de Dezembro de 2017 (EUA); 01 de Fevereiro de 2018 (Brasil);

Classificação Indicativa: para maiores de 16 anos nos EUA e no Brasil;

Duração: 2 horas e 3 minutos;

Gênero: Drama/Fantasia;

País de Origem: Estados Unidos da América;

Diretor: Guillermo del Toro;

Roteiro: Guillermo del Toro e Vanessa Taylor;

Produção: Fox Searchlight Pictures, Bull Productions, Double Dare You (DDY) e TSG Entertainment;

Custo: \$19.400.000,00 (estimativa);

Principais Prêmios: 3 BAFTA, 2 Globos de Ouro, 1 Leão de Ouro e 13 indicações ao Oscar (ganhando nas categorias de Melhor Filme, Melhor Diretor, Melhor Trilha Sonora e Melhor Direção de Arte);

Bilheteria: \$195.243.464,00

## 4.2 Sinopses

As sinopses cinematográficas têm como objetivo apresentar um pequeno trecho da obra de forma a ser um chamariz para o público, destacando a premissa sem revelar pontos chave da trama. Sendo, de certa forma, um resumo, os subitens que se seguem terão o papel de melhor situar os leitores na análise envolvendo os dois filmes citados. De forma alguma as sinopses substituem a compreensão mais abrangente que as películas proporcionam ao serem assistidas, entretanto, para que o presente trabalho também se sustente de forma independente, seguem os apanhados para uma contextualização mais imediata.

### 4.2.1 O Senhor dos Anéis: O Retorno do Rei

<sup>13</sup> Disponível em: [https://www.imdb.com/title/tt5580390/?ref=adv\\_li\\_tt](https://www.imdb.com/title/tt5580390/?ref=adv_li_tt)

A conclusão da trilogia de adaptações da saga de fantasia “O Senhor dos Anéis” (J.R.R. Tolkien). Frodo (Elijah Wood) e Sam (Sean Astin) seguem no caminho para a Montanha da Perdição, guiados pelo ambíguo Gollum (Andy Serkis), na missão de destruir o Um Anel. Enquanto isso, Gandalf (Ian McKellen) e Aragorn (Viggo Mortensen) lideram os Exércitos dos Homens contra a ofensiva das forças maléficas de Sauron, o Senhor do Escuro.

#### 4.2.2 A Forma da Água

Década de 1960, em meio aos conflitos sociopolíticos da Guerra Fria nos Estados Unidos, Elisa (Sally Halkins), zeladora muda de um laboratório secreto do governo, encontra um homem-anfíbio (Doug Jones) que está sendo mantido preso e sob maus-tratos do Coronel Richard Strickland (Michael Shannon) naquelas instalações. Ao se envolver afetivamente com a criatura, Elisa, com ajuda do seu vizinho Giles (Richard Jenkins) e da sua colega de turno Zelda (Octavia Spencer), vai tentar libertá-la.

### 4.3 Análise Bordwelliana de O Retorno do Rei

Antes da análise fílmica propriamente dita, cabe salientar que, após seu lançamento, “O Senhor dos Anéis: O Retorno do Rei” teve algumas versões diferentes comercializadas, mas a análise em questão se aterá à versão original do cinema. Em DVD, essa versão apresenta 60 cenas que estão dispostas em 15 blocos contendo quatro cenas cada um, que será a divisão adotada neste trabalho a fim de manter uma proporcionalidade entre as obras comparadas. Sendo assim, seguem as análises das cenas.

#### 4.3.1 Caminhos: cenas 1, 2, 3 e 4

A primeira cena desse longa inicia-se com o nome da saga “O Senhor dos Anéis”, tipografia característica, em fundo preto. Nesse primeiro instante já se pode destacar duas questões. A primeira é a ausência do subtítulo “O Retorno do Rei”, demonstrando a continuidade direta entre os filmes da trilogia, da qual este é a terceira e última parte. Já o segundo ponto é a trilha sonora que ditará todo o ritmo da primeira cena, iniciando-se melancólica. No próximo plano temos, em detalhe, uma mão segurando uma minhoca. O próximo plano, um pouco mais aberto, mostra Sméagol (Andy Serkis) com olhos vidrados tentando colocar a isca no anzol. Nesse momento, a trilha já se encontra com notas mais bucólicas e alegres. O próximo plano é aberto, um dos poucos da cena, mostrando um pequeno rio ladeado por muita vegetação e nele uma canoa com Sméagol e Déagol (Thomas Robins) pescando ao som incidental

de pássaros. Ao fisgar um peixe, Déagol fica bastante eufórico e Sméagol o motiva a puxar o animal, demonstrando companheirismo entre eles. Entretanto, Déagol é puxado pelo peixe, caindo na água e deixando Sméagol preocupado. O peixe arrasta Déagol, que já se apresentava desesperançoso, até o fundo, onde encontra um pequeno objeto dourado. Nesse momento a trilha se transforma para imprimir um tom temerário e, ao mesmo tempo, sedutor. Déagol sai do rio incrédulo, já que hobbits não sabem nadar, e, ao perceber que havia pegado um anel, já se apresenta encantado pelo objeto. Sméagol fica feliz em ver Déagol bem, mas assim que coloca os olhos no anel, passa a desejar fortemente o achado. Os dois passam a brigar pelo anel até o momento em que Sméagol estrangula Déagol, coloca o “precioso” (o Um Anel) no dedo e desaparece. Toda essa sequência alterna de *closes* à planos americanos, focando nas reações durante o conflito e a trilha passa de suaves cantos líricos à sons mais agudos misturados com batidas que remetem um coração parando de pulsar e sussurros. A última sequência se dedica a uma montagem rápida demonstrando o isolamento e a degradação do Sméagol, com bastante planos detalhe de dentes, mãos, olhos e a trilha com zumbidos agudos e vozes sobrepostas, até se transformar na criatura Gollum, encerrando o *flashback* de sua origem.

A segunda cena é embalada pela trilha sonora tema, em seu tom mais originalmente melancólico, e se passa no presente com Sam (Sean Austin) e Frodo (Elijah Wood) repousando até a chegada de Gollum que os apressam para seguirem a trilha até a Montanha da Perdição. Nesse segmento, os planos têm mais efeito de “câmera na mão”, introduzindo o espectador novamente dentro da jornada dos hobbits. O que se destaca é o ambiente que se torna cada vez mais árido e sombrio e a relação desses três personagens. Frodo, atual portador do Um Anel, se deteriorando pela influência maligna, Sam assumindo o papel de grande protetor de Frodo ao racionar alimento e se preocupar com a condição do amigo, e Gollum, apesar de não ser confiável, se mostrando um bom guia. Essa cena apresenta um diálogo com uma montagem dinâmica, que para Bordwell é a cena padrão de qualquer filme, sobre isso o autor também afirma:

Tendo colocado os atores em seus lugares, os diretores dinamizam os diálogos pela montagem e por outros artifícios cinematográficos. Chamamos esse novo estilo, que emergiu nos anos 1960 e se difundiu enormemente nos anos 1980, de continuidade *intensificada*. (BORDWELL, 2008, p. 46)

Passando para a terceira cena, temos a chegada de Gandalf (Ian McKellen), Théoden (Bernard Hill), Aragorn (Viggo Mortensen), Légolas (Orlando Bloom), Gimli



(John Rhys-Davies) e um soldado de Théoden à Isengard. Nesse momento surge o subtítulo “O Retorno do Rei”, demonstrando aqui de qual capítulo da história se trata o filme. A comitiva se depara com Pippin (Billy Boyd) e Merry (Dominic Monaghan) celebrando a vitória do embate que havia ocorrido ali no capítulo anterior. Os dois se juntam ao grupo e vão conversar com Barbárvore (John Rhys-Davies, voz), quando Pippin encontra uma esfera mágica, Palantír, que é imediatamente guardado por Gandalf. Nessa cena não há grandes alterações na trilha e os planos em sua maioria são *closes*, devido ao caráter de diálogo entre múltiplos personagens, exceto pelos planos mais abertos e tomadas aéreas que exploram a condição que se encontra Isengard após a batalha.

Já a quarta cena inicia-se com um plano aberto mostrando a chegada dessa comitiva às terras de Rohan. Nesse momento a trilha sonora é mais épica, com a base de instrumentos de corda. No salão real, Théoden, rei de Rohan, promove uma festa em homenagem aos guerreiros que morreram na última batalha. Eowyn (Miranda Otto) se aproxima de Aragorn de forma interessada e lhe oferece uma bebida. Após um gole, Aragorn deixa a moça, que logo é abordada por Théoden. Enquanto o rei demonstrar aprovar a paixão de Eowyn, Gandalf está em outro ponto do salão assistindo as danças e cantorias de Pippin e Merry, quando Aragorn o questiona sobre o paradeiro de Frodo. A celebração é conduzida com planos gerais e americanos para demonstrar a grandiosidade do evento, sempre mantendo os personagens principais centralizados, destacando-os da multidão em volta. A trilha nesse momento é a própria música que está sendo cantada, ou seja, *diegética*.

#### 4.3.2 Escolhas: cenas 5, 6, 7 e 8

Anoitece, Frodo e Sam estão dormindo, enquanto isso Gollum conversa consigo mesmo maquinando uma emboscada para os hobbits, visando recuperar o Um Anel. Sam acorda a tempo de ouvir seu guia falando que queria matá-los e o ataca com uma panela. Frodo interfere e diz a Sam que eles precisam do Gollum para chegar ao destino final. Quase toda a cena é composta por tomadas em primeiro plano já que se trata apenas de uma cena de diálogos do Sméagol com seu *alter ego* representado no reflexo, Gollum, e Sam com Frodo. A trilha é suave e remete a uma ameaça vindoura. Sobre os diálogos e sobre a montagem mais dinâmica, chamada por Bordwell de “continuidade intensificada”, o autor também acrescenta:

Do começo do cinema sonoro até 1960, a maioria dos filmes de Hollywood continha entre 300 e 700 tomadas, com uma duração média de planos (doravante, DMP) variando entre 8 e 11 segundos. Desde os anos 1960, o

ritmo da montagem vem se acelerando sensivelmente, desse modo, a típica DMP que oscilava entre cinco e nove segundos em 1970 caiu para uma variação de três a oito segundos em 1980. Nos anos 1990, essa tendência continua e a velocidade tornou-se ainda maior; vários filmes têm mais de 2 mil tomadas e a DMP vai de dois a oito segundos. Como era de esperar, os filmes de ação dão o exemplo, mas, no final do século, o filme típico de qualquer gênero, mesmo comédias românticas, como *Shakespeare apaixonado* (1998) e *Noiva em fuga* (1999), apresentam uma DMP entre quatro e seis segundos. (BORDWELL, 2008, p. 48)

A cena seis apresenta três momentos, o primeiro é o quarto onde Gandalf e os demais estão dormindo. Pippin não consegue dormir pois está desejando ver o Palantír mais uma vez, ao se levantar para tentar pegá-lo de Gandalf, Merry acorda e o aconselha a não fazer isso. Teimoso, Pippin pega o Palantír e é preso à esfera por um feitiço que o tortura. Nesse instante Gandalf desperta e consegue pegar o objeto mágico, mas Pippin encontra-se debilitado. Ao usar palavras de cura em Pippin, Gandalf, o Mago Branco, o questiona sobre o que ele viu. O hobbit curioso fala que viu uma árvore branca em uma cidade em chamas e também diz que Sauron, O Senhor do Escuro, tentou forçá-lo a revelar o paradeiro do Um Anel, mas ele resistiu. Esse momento não há destaque na trilha sonora e os planos são mais fechados e dinâmicos, já que se trata de um acontecimento rápido. No segundo momento da cena temos uma reunião no salão real, onde Gandalf está explicando para os demais que o plano de Sauron é atacar a cidade de Minas Tirith, parte do reino de Gondor, e que todos devem se preparar para a guerra. Neste momento não há trilha sonora e os planos seguem o padrão de diálogos, já apresentado. O último momento dessa cena é fora do palácio de Rohan, onde Gandalf se prepara para ir a Gondor avisar sobre o ataque dos exércitos de Sauron, levando consigo Pippin, pois agora ele pode estar sendo considerado o hobbit portador do Um Anel e sua permanência ali talvez seja arriscada. Merry se despede do seu amigo e demonstra que, com a iminência da guerra, talvez eles nunca mais se vejam. Esse momento tem uma trilha heroica, devido aos possíveis sacrifícios que cada um terá que fazer para vencer as forças do mal, e apresenta um grande plano geral para mostrar a partida de Gandalf e Pippin no cavalo Scadufax.

Na sétima cena temos um grupo de elfos partindo em uma viagem pela floresta, Arwen (Liv Tyler) tem uma visão de um futuro filho que ela poderá ter com Aragorn e resolve largar a comitiva e voltar para Valfenda para falar com seu pai, Elrond (Hugo Weaving). Ela questiona sobre as visões de seu pai e afirma que mesmo sabendo que poderá morrer, não conseguirá abandonar Aragorn, ainda mais agora que sabe que

terá um filho com ele. A trilha sonora cria uma atmosfera triste e é intercalada com o *voice over* de Elrond falando que sua filha terá que partir para outro continente pois a Terra-média só lhe trará morte. Os planos gerais estão mais presentes nessa cena, mostrando a extensão de todo o domínio dos elfos, e as tomadas também são um pouco mais longas.

A cena oito é curta e com montagem bem ágil, mostrando Arwen lendo sobre a profecia da Narsil, espada quebrada dos herdeiros do rei dos homens. Ela pede para seu pai reforjá-la e Elrond, temendo a condição frágil da filha, atende seu pedido. A trilha sonora inicia-se com tons de mistério passando, ao longo da cena, para notas que remetem esperança, seguindo o padrão de músicas instrumentais/medievais da saga.

#### 4.3.3 As Minas: cenas 9, 10, 11 e 12

A cena nove mantém a trilha da anterior, adquirindo caráter cada vez mais épico, e as tomadas têm planos gerais e panorâmicos, mostrando o trajeto de Gandalf e a suntuosidade de Minas Tirith. Os viajantes desembarcam bem em frente da árvore branca da visão de Pippin, Gandalf logo explica ao hobbit que eles irão falar com o atual regente de Gondor, Denethor (John Noble), já que há anos não se sabe sobre nenhum herdeiro do Reino dos Homens na Terra-média. Denethor não recebe bem os dois, já que seu filho mais velho, Boromir (Sean Bean) morreu para defender Pippin e Merry no passado. Além disso, as notícias de Gandalf não são levadas a sério, uma vez que o regente não quer abrir mão do reino e sabe que o mago encontrou Aragorn, legítimo herdeiro do trono.

Na décima cena temos Pippin preocupado com a função de guarda que lhe foi dada ao oferecer-se como compensação da morte de Boromir. Ele e Gandalf estão nos seus aposentos observando as erupções da Montanha da Perdição enquanto o mago explica que os exércitos de Sauron estão se aproximando, cheios de orcs, mercenários e criaturas místicas, em especial o Rei Feiticeiro de Angmar. Esse ser sombrio é um dos nove Nazgûl, espectros de homens corrompidos que têm como montaria bestas aladas, e será o líder do exército de Sauron. Além de alguns efeitos sonoros, a cena não possui trilha e os planos são os padronizados para diálogo.

A cena 11 mostra Frodo, Sam e Gollum chegando à Minas Morgul, covil do Rei Feiticeiro de Angmar, onde há uma escadaria pelas montanhas que levam até Mordor e a Montanha da Perdição (seu destino final). No momento que os três começam a subir, os portões da Cidade Morta se abrem e eles podem ver, do alto, as tropas do

Nazgûl marchando para Gondor. A trilha é de ameaça e os planos gerais, com tomadas aéreas, também, evidenciando toda a extensão do exército.

A décima segunda cena é minúscula, com Gandalf incumbindo Pippin de assumir a missão secreta de acender os faróis de Minas Tirith pedindo reforços, já que o regente não o fará.

#### 4.3.4 O Cerco: cenas 13, 14, 15 e 16

Tem-se início a uma sequência de batalha, com a décima terceira cena apresentando a chegada dos orcs pelo rio da cidade de Osgiliath, última antes de Minas Tirith. As tropas de Faramir (David Wenham), filho mais novo de Denethor, estão encarregadas de conter a invasão. Os planos são ágeis, a trilha tem tons crescentes de tensão e a fotografia se apresenta mais sombria.

A cena 14 apresenta Pippin ascendendo, clandestinamente, um dos faróis de Minas Tirith. O recado se espalha e são usados grandes planos gerais contemplando os demais faróis sendo acesos pelas montanhas até Rohan. A trilha sonora representa a esperança que ressurge.

Na cena seguinte, Aragorn vê o sinal e corre para avisar Théoden, que imediatamente mobiliza todos os seus homens. Eowyn diz a Aragorn que os acompanhará só até o acampamento, mas o guerreiro repara que ela está levando uma espada. Toda a cena é intercalada por planos médios, durante os diálogos, e planos gerais, destacando todo o exército que partirá em socorro a Minas Tirith. A trilha mantém-se heroica.

A décima sexta cena é dividida em dois momentos, o primeiro é a tomada de Osgiliath pelos orcs, obrigando a cavalaria de Faramir a se retirar. O segundo é a caçada dos Nazgûl e suas criaturas aladas aos homens que estão em retirada para Minas Tirith, obrigando Gandalf a usar uma magia de luz, afastando provisoriamente o mal. Já em Minas Tirith, Faramir conta para Gandalf sobre a invasão e também comenta que havia encontrado Frodo e Sam há dois dias, o que gera um pouco de alegria no mago. Destaque no segundo momento para planos gerais e um breve momento de cantos angelicais no instante do uso da magia.

#### 4.3.5 Influências: cenas 17, 18, 19 e 20

Na cena 17 vê-se Frodo extremamente cansado pela subida da trilha nas montanhas de Minas Morgul, mas também pela influência do Um Anel. Gollum o ajuda a subir um pouco mais adiante do ponto onde Sam está e nesse momento aproveita para persuadir Frodo a acreditar que Sam quer tomar o Um Anel. A música é

suavemente ameaçadora e os planos gerais apresentam-se de uma visão superior para demonstrar o perigo da escalada.

A cena seguinte mostra Pippin jurando lealdade a Denethor e logo em seguida o regente pressionando Faramir a retomar Osgiliath, demonstrando claramente desprezo pelo filho mais novo em detrimento à memória de Boromir. Mais planos de diálogo no formato da “continuidade intensificada” e uma trilha sonora suavemente incômoda.

A décima nona cena retoma a jornada de Frodo e Sam, que estão dormindo. Nesse momento, Gollum se desfaz do restante dos suprimento deles e joga as migalhas na roupa de Sam. Ao acordarem, Sam briga com Gollum pelo sumiço da comida e o guia mostra as migalhas em Sam, que fica furioso pela mentira e agride o sorrateiro. Frodo tenta intervir, mas está exausto. Nesse instante, percebendo que as forças do amigo estão se esvaindo, Sam pede para carregar o Um Anel. Era o que Gollum precisava para colocar Frodo contra seu amigo e assim mandá-lo embora. Os planos e a trilha sonora mantém-se no formato da cena 17.

A vigésima cena apresenta a cavalaria de Faramir partindo para a morte em Osgiliath, enquanto Pippin canta uma triste música para Denethor, embalando diegeticamente o sacrifício. As tomadas são longas com planos gerais e em câmera lenta, apelando para uma carga mais sentimental.

#### 4.3.6 Novos Reis: cenas 21, 22, 23 e 24

A vigésima primeira cena mostra o acampamento de Rohan sob a montanha da estrada para Dimholt. Os cavalos estão inquietos e os homens calados, pois essa passagem é amaldiçoada, o que torna estranha a atração de Aragorn por essa estrada. O Rei Théoden faz a contagem dos homens que já chegaram; Merry e Eowyn aprontam suas armas; Légolas, Gimli e Eomer também estão se preparando. A trilha sonora é a tema de Rohan e os planos os estabelecidos em conversas.

Na cena subsequente, surge uma figura misteriosa no acampamento de Rohan, que logo se revela sendo Elrond. O elfo veio entregar para Aragorn a Andúril, espada Narsil reforjada, e explicar para o legítimo herdeiro que os fantasmas que habitam a montanha serviriam ao verdadeiro portador da espada. A trilha é de mistério e os planos, mais uma vez, de diálogo.

Na cena 23, Eowyn confronta Aragorn sobre os motivos dele estar rumando para a estrada de Dimholt e ele esclarece que não teria como o amor dela ir adiante, partindo sem mais explicações. Légolas e Gimli insistem em acompanhar Aragorn e

Théoden demonstra para seus homens que confia naqueles três, mesmo sendo estranha a atitude deles. A *mise-en-scène* se mantém com as características da cena anterior, o que também se aplica a próxima cena.

A vigésima quarta cena é a de Eowyn sendo informada por Théoden que ela o substituirá como rainha de Rohan, caso ele faleça na guerra.

#### 4.3.7 Exércitos: cenas 25, 26, 27 e 28

A vigésima quinta cena explora o caminho que Aragorn e seus dois amigos estão fazendo. Légolas vai explicando para Gimli que aquele exército que se esconde ali foi amaldiçoado por não ajudar o último rei de Gondor, tendo uma dívida com essa linhagem.

A próxima cena é a de partida das tropas de Rohan para a batalha de Minas Tirith. Eowyn e Merry se infiltram entre os cavaleiros, já que nem mulheres e nem hobbits podem batalhar.

Na vigésima sétima cena Aragorn e seus companheiros se deparam com o exército de fantasmas. Ao confrontá-los, o líder dos amaldiçoados reconhece a espada dos herdeiros de Gondor e, com isso, Aragorn propõe perdoar a dívida deles em troca da ajuda na atual guerra contra as forças de Sauron.

A cena 28 é o início da grande guerra. Orcs estão sitiando Minas Tirith e as catapultas são a primeira ofensiva de ambos os lados. Faramir aparece nos portões da cidade, sendo arrastado por seu cavalo, e Denethor, ao ver seu filho gravemente ferido, enlouquece, já dando-o como morto. Gandalf vê a necessidade de assumir a liderança das tropas, já que o regente está completamente fora de si. Destaca-se aqui uma plano sequência acompanhando a trajetória de um destroço sendo arremessado. A partir desse grupo de cenas o foco são as batalhas, onde os planos gerais dominam, as tomadas são um pouco mais longas, e a trilha sonora é de tensão. Não obstante, esses momentos serão intercalados com cenas padrão de diálogo. Para evitar redundâncias, serão apontados apenas os elementos da *mise-en-scène* que se destacarem, indo de acordo com as limitações da abordagem, descrita por Bordweell (2008. p. 306): “Minha estratégia de exposição foi destacar cenas particulares, para ver como um andamento dramático pode se desenvolver pictoricamente. Infelizmente, esse método não contempla a estrutura geral do filme.”

#### 4.3.8 Trevas: cenas 29, 30, 31 e 32

A vigésima nona cena foca na emboscada em que Gollum colocou Frodo, ao indicá-lo uma caverna como caminho, sendo esta lar da aranha gigante Laracna.

Frodo se perde pelos túneis e começa a ser contido por teias espalhadas pelo local. Para iluminar o local, ele usa a Luz de Eärendil, presente dado pela elfa Galadriel (Cate Blanchett) e mostrado em cena em *flashback*, bem no momento em que o monstro o encontra. Ao escapar, Frodo se depara com Gollum e é atacado, o que leva o guia a ser arremessado em um precipício. Enquanto isso, Sam estava iniciando sua descida de volta para casa, mas encontra os alimentos descartados por Gollum e, tomado pela fúria, resolve voltar para proteger seu amigo Frodo.

Nas cenas 30 e 32, a guerra segue em Minas Tirith, agora com o exército de Sauron conseguindo arrebentar o portão principal.

A trigésima primeira cena mostra Pippin observando Denethor, no auge da sua loucura, organizando um crematório para ele e seu filho desacordado.

#### 4.3.9 Morte: cenas 33, 34, 35 e 36

De volta à jornada de Frodo, que não percebe que Laracna o seguiu em seu caminho, em uma cena com planos gerais que revelam a ameaça se aproximando sem que a presa perceba. O Monstro ferrou Frodo, que cai inerte, e nesse momento Sam ressurgiu com a Luz de Eärendil e a espada que haviam se perdido na fuga de Frodo na caverna da Laracna. Sam consegue afugentar o monstro, mas tem que se esconder rapidamente já que orcs se aproximam. As criaturas encontram Frodo desacordado e o levam para Cirith Ungol, um refúgio nas redondezas.

A cena 34 retoma o dilema de Pippin, que tenta impedir que Faramir seja queimado vivo. Denethor o enxota e o liberta dos seus votos de servidão para que ele vá embora.

A trigésima quinta cena revela a invasão de Minas Tirith, todo o seu povo é obrigado a recuar para partes mais internas da cidade. Nesse momento, surgem as tropas de Rohan, que partem para defender a capital atacada. Pippin encontra Gandalf e o avisa sobre a loucura que o regente está prestes a fazer.

Na cena 36, Denethor está jogando óleo em seu corpo e no do seu filho. Quando o mago e o hobbit chegam para impedir, o regente atea fogo na madeira a sua volta. Imediatamente Pippin resgata Faramir, mas já não há salvação para o regente de Gondor.

#### 4.3.10 Coragem: cenas 37, 38, 39 e 40

A cena 37 revela as tropas de Rohan em uma investida potente contra os orcs, até a chegada de um bando de elefantes gigantes guiados por mercenários. O conflito é desequilibrado, mas Théoden, Eowyn, Eomer e Merry demonstram bastante bravura

e habilidade no campo de guerra.

Na sequência, enquanto as forças de Sauron tentam entrar na parte mais interna de Minas Tirith, Gandalf encoraja Pippin a lutar. Cena típica de diálogo.

A trigésima nona cena retrata o ataque de uma besta alada, montada pelo Rei Feiticeiro de Angmar, à montaria de Théoden, que é arremessado e gravemente ferido. Eowyn surge para defender o rei de Rohan, mata o monstro e parte para um combate direto contra o Nazgûl.

Na quadragésima cena, chegam barcos piratas para desequilibrar ainda mais a batalha a favor de Sauron. Ocorre uma quebra de expectativa ensaiada pelo roteiro quando Aragorn, Légolas e Gimli saltam dos barcos, demonstrando que já haviam tomado essas embarcações e estão chegando com o exército de fantasmas para ajudar na luta pelo reino dos homens.

#### 4.3.11 Velhos Reis: cenas 41, 42, 43 e 44

Na quadragésima primeira cena, quando Eowyn parece subjugada, Merry consegue ferir o Nazgûl e ela finalmente mata o espectro do mal.

A cena 42 foca em Aragorn, Gimli e, principalmente, Légolas usando suas habilidades de luta, enquanto o exército de fantasmas varrem os orcs de Minas Tirith.

Na cena 43, Eowyn corre para socorrer Théoden, mas o rei de Rohan acaba sucumbindo.

Com o fim desta batalha, na quadragésima quarta cena, Aragorn cumpre com o prometido e liberta o exército de fantasmas da sua maldição, assim eles podem descansar em paz. Em um plano geral, a cena demonstra o exército de espíritos se desfazendo na brisa.

#### 4.3.12 Sacrifícios: cenas 45, 46, 47 e 48

A cena 45 começa com Frodo despertando, passado o efeito do veneno da aranha, no covil dos orcs. Todos naquele local estão brigando para decidir com quem ficarão os bens que o hobbit carregava, o que facilita a entrada de Sam, que enfrenta poucos inimigos. Ao se encontrarem, Frodo fica aliviado ao perceber que Sam tinha pegado o Um Anel, e o retoma para si. Eles saem trajados com as armaduras orcs e se deparam com Mordor, região onde está a torre de Sauron, o acampamento de seus demais exércitos e a Montanha da Perdição.

No palácio de Minas Tirith, na quadragésima sexta cena, Gandalf lamenta pelo futuro de Frodo, já que para destruir a fonte do poder de Sauron, o Um Anel, o hobbit terá que passar pelos exércitos inimigos para chegar à Montanha da Perdição. Então



Aragorn sugere que eles partam, com os homens que estiverem em condições, para o Portão Negro, entrada de Mordor. Assim eles chamarão a atenção do Olho de Sauron, a forma atual do Senhor do Escuro, e suas tropas, para que Sam e Frodo tenham a passagem liberada e consigam chegar ao vulcão da Montanha da Perdição.

Com a chegada do Exército dos Homens na entrada de Mordor, os orcs se mobilizam no Portão Negro, abrindo caminho para Sam e Frodo subirem a Montanha da Perdição, o que é mostrado na cena 47.

Na quadragésima oitava cena, a trilha sonora se destaca, agora com sons de uma flauta, acompanhando Frodo se arrastando, em câmera lenta, tentando superar a exaustão, para chegar no topo da montanha. Enquanto isso, Aragorn faz um discurso para motivar o exército, que está agora em uma desvantagem numérica ainda maior.

#### 4.3.13 “Por Frodo”: cenas 49, 50, 51 e 52

Ainda na subida do vulcão, a cena 49 mantém o tom dramático, agora com Sam carregando seu amigo nas costas.

Na quinquagésima cena, Aragorn e seu exército partem para o combate, mesmo sabendo que a derrota é iminente.

A cena 51 retrata a chegada de Sam e Frodo na entrada da Montanha da Perdição, quando Gollum ressurgue e tenta roubar o Um Anel. Sam começa a brigar com a criatura e Frodo usa suas últimas forças para seguir caminhando.

Quando as bestas aladas chegam, na cena 52, Gandalf recruta águias gigantes para combatê-las.

#### 4.3.14 O Fim: cenas 53, 54, 55 e 56

Ao se desvencilhar de Gollum, na quinquagésima terceira cena, Sam encontra Frodo já dentro da montanha e percebe que seu amigo está hesitando em jogar o anel na lava, objetivo de toda a missão. Frodo cede ao encanto do Um Anel e desiste de destruí-lo. Quando tenta deixar o local com a jóia, é atacado por Gollum novamente. Durante o conflito, ambos caem da passarela que dá acesso ao vulcão, Gollum e o Um Anel são engolidos pela lava, e Frodo se agarra na beirada, sendo resgatado por Sam.

A cena 54 é focada na destruição do Olho de Sauron e sua torre, bem como na explosão do vulcão, fazendo com que a terra se abra em Mordor e engula a maioria dos orcs. Os homens se alegram ao perceberem a vitória, mas imediatamente se preocupam com os hobbits que ainda estão na montanha.

A quinquagésima quinta cena mostra Frodo e Sam cercados de lava em um rochedo, felizes com o fim do mal na Terra-média, mas resignados com suas mortes. Eis que surge Gandalf com suas águias e resgata os hobbits heróis.

A última cena desse bloco apresenta Frodo em uma cama, sendo recebido por todos os seus amigos de jornada. A fotografia é bem mais clara e a música surge em uma crescente de alegria.

#### 4.3.15 Os Hobbits: cenas 57, 58, 59 e 60

A cena 57 inicia-se com um grande plano geral, mostrando o pátio principal de Minas Tirith lotado. Gandalf está coroando Aragorn como legítimo rei dos homens. Da multidão, Arwen se aproxima e finalmente pode selar seu amor com o rei. Quando Aragorn se aproxima de Pippin, Merry, Sam e Frodo, ele que se curva perante os hobbits, sendo seguido por sua rainha e todos os demais. A cena se encerra com outro grande plano geral, agora em *zoom out*.

Na quinquagésima oitava cena, a câmera percorre o mapa da Terra-média enquanto um *voice over* de Frodo explica que se passaram 13 meses desde o início da jornada e que agora os hobbits voltarão para suas casas, no Condado. Na taverna, os quatro amigos brindam e Sam vai conversar com sua pretendente. Eles logo se casam e os anos se passam naquele pacato lugar. Ao final da cena, temos mais um *voice over* de Frodo falando que ele jamais será o mesmo depois de tudo que passou e um plano médio o mostra terminando de escrever o livro que seu tio Bilbo (Ian Holm) havia começado.

A última cena dessa história começa com Gandalf levando os quatro amigos hobbits e o tio Bilbo para o porto, já que o pequeno ancião ganhou o privilégio de ir com os elfos no último barco que partirá para um continente mágico. Ao chegarem, Bilbo embarca e Gandalf também se despede, esclarecendo que tinha cumprido sua missão ali. Para surpresa de Pippin, Sam e Merry, Frodo também partirá, assim os três amigos se despedem em prantos e o barco desaparece no horizonte. Sam, que ganhou o livro que era de Bilbo e Frodo, retorna para sua casa, e a história se encerra com um *voice over* de Frodo dizendo que a parte da história de Sam ainda deve ser contada. “*The End*”.

A sexagésima cena é reservada aos créditos finais.

#### 4.4 Análise Bordwelliana de A Forma da Água

Seguindo a divisão estabelecida no item anterior, ao analisar um filme menor como “A Forma da Água”, 24 cenas, este trabalho optou por organizá-lo em doze

grupos, contendo duas cenas cada, que seguem.

#### 4.4.1 Era Uma Vez: cenas 1 e 2

A primeira cena inicia com um plano sequência, onde a câmera caminha por um apartamento submerso. A trilha sonora é suave e ajuda a compor a atmosfera lúdica, juntamente com a fotografia de tons de verde e azul e com uma iluminação focal mágica. Nessa imagem onírica, surge a protagonista Elisa (Sally Hawkins) flutuando junto com os móveis, enquanto um *voice over* de Giles (Richard Jenkins) entra se perguntando de onde ele deveria começar a contar a história: se é pela protagonista muda, pela pequena cidade perto do litoral ou se pelo “monstro”. Seguindo, Elisa acorda e, meticulosamente, começa a preparar seus ovos, tomar banho, conferir o calendário e a se arrumar para sair. Lá fora se ouve sirenes e abaixo do apartamento as cenas do cinema, que também está instalado naquele prédio. Antes de sair, a moça passa no apartamento ao lado, onde Giles também mora sozinho. O pintor agradece a comida que Elisa levou e a mostra um número de sapateado na televisão. A senhorita demonstra ouvir muito bem, o que indica que sua mudez é atípica. Nos corredores do prédio, longe da vista de todos, Elisa executa, com muita alegria, alguns passos de sapateado.

Na segunda cena, outro plano sequência, agora em um *traveling* vertical, mostrando a fachada do cinema Orpheum. Ao sair, Elisa se depara com o dono do local, Sr. Arzoumanian (John Kapelos) que lhe dá dois ingressos e comenta que ninguém vai ao cinema. É noite e a moça segue para seu trabalho, em um laboratório do governo, de ônibus. No local, Elisa encontra com sua colega Zelda (Octavia Spencer), que está guardando um local na fila do ponto para sua amiga. As duas começam a faxina por todas as salas e corredores, passando quase como invisíveis ao olhar dos cientistas. Em uma sala reforçada, as duas zeladoras estão limpando enquanto vários homens instalam equipamentos, quando Fleming (David Hewlett), o chefe de segurança, avisa para todos serem bastante cautelosos pois aquela sala receberá uma amostra muito importante, que estará sob os estudos do Dr. Robert Hoffstetler (Michael Stuhlbarg). Os planos são mais longos e a câmera percorre todo o espaço. A trilha também se destaca, assumindo um caráter de perigo iminente. Nisso, chega o Coronel Richard Strickland (Michael Shannon) com alguns homens trazendo um tanque metálico com alguma criatura dentro. Elisa se aproxima para ver, mas a criatura começa a se debater e as duas mulheres têm que deixar o local.

#### 4.4.2 Vão-se os Dedos: cenas 3 e 4

Pela manhã, Elisa e Giles vão comer torta em uma lanchonete em que o atendente (Morgan Kelly) despertou interesse do pintor. A trilha sonora agora está mais alegre e enérgica. Giles pede duas tortas de limão para levar e começa a puxar assunto com o rapaz, que é bem simpático. Ao chegarem em casa, Giles pergunta para Elisa se o rapaz tem algum interesse nele, mas a moça só consegue prestar atenção no péssimo sabor da torta. Giles então guarda as tortas na geladeira, junto com várias outras iguais, sugerindo que ele havia comprado o item com frequência, porém sem comê-lo. Entre os noticiários sobre a guerra fria ou confrontos raciais, eles preferem assistir aos programas musicais e ensaiar alguns passos. Em uma montagem rápida, é mostrado novamente toda a rotina metódica de Elisa ao acordar. Já em um banheiro masculino do laboratório, Elisa e sua amiga estão fazendo a limpeza. Zelda está comentando como as mentes brilhantes daquele local não conseguem urinar no local certo, eis que entra o Coronel Strickland. Ele diz para elas continuarem seus afazeres, deixa seu cassetete em cima da pia e vai urinar. Enquanto explica para elas que aquele aparato na verdade é um bastão feito para dar choques de alta voltagem, o coronel gesticula bastante. Antes de sair, ele pega uma pastilha e se recusa a lavar as mãos, alegando ser uma fraqueza de caráter. Com seu bastão em mãos, agora ele se despede, deixando uma gota de sangue onde o objeto repousava. Não há trilha sonora neste instante, mas os planos longos trabalham bastante a profundidade e a encenação. Sobre esses recursos, o *Figuras Traçadas na Luz* (BARR, 1963, p. 18-19, apud BORDWELL, 2008, p. 28) traz que “Com a câmera a uma distância média, o plano-sequência produziu um efeito que Charles Barr chama de “gradação de ênfase”, uma escala de tons dramáticos que reverbera com a ação principal da cena.”

Nos corredores, as duas seguem com a limpeza, quando escutam três disparos e um grito. Strickland sai da sala da criatura com a mão ensanguentada. Elisa e Zelda se retiram e vão para o refeitório. Logo em seguida, Fleming as procura para limparem a sala do incidente, que está cheia de sangue no chão, deixando as zeladoras sozinhas. Quando Elisa joga o primeiro balde de água, encontra os dois dedos decepados do Coronel. Zelda corre para avisar ao Fleming, deixando a amiga sozinha. Nesse momento, a criatura se revela em um tanque cilíndrico de vidro. Elisa se aproxima e nota que é um ser humanoide, meio anfíbio e que está ferido no tronco. Em casa, Elisa conta o ocorrido para Giles, que está se arrumando para ir vender sua nova pintura. Destaque, mais uma vez, para as músicas típicas dos anos 1950 e 1960,

vindas da TV e usadas para ambientação temporal da história contada. As tomadas são longas e os planos médios, dando condições de explorar melhor os cenários e as movimentações dos atores e atrizes. Giles se encontra com Bernard (Stewart Arnott), um antigo colega que encomendou a pintura para um anúncio publicitário, mas o executivo pede para fazer algumas alterações e também questiona se Giles ainda está bebendo, o pintor nega de imediato.

#### 4.4.3 Silêncio e Som: cenas 5 e 6

De volta ao laboratório, Elisa vai escondida ver a criatura mais uma vez. Chegando lá, ela percebe que o ser não está mais dentro dos tubos de água, mas sim acorrentado dentro de uma grande banheira com água verde escura. A moça resolve se aproximar e deixar um dos seus ovos cozidos na margem. A criatura finalmente se mostra fora d'água, tendo o corpo de homem, pele azulada e barbatanas. Mesmo arisco, o ser aceita o presente e volta a submergir. Coronel Strickland chama as duas zeladoras em sua sala para interrogá-las de acordo com suas fichas de trabalho. Ele demonstra não respeitar a Zelda, por ser negra, e inferioriza Elisa ao saber que ela foi encontrada quando bebê perto de um rio e com cicatrizes no pescoço, sinais de uma possível cirurgia para deixá-la muda. O militar dá ordens explícitas para elas ficarem o mínimo possível dentro da sala da criatura, pois ela havia arrancado seus dois dedos, já reimplantados, e era uma afronta a Deus.

Em casa, Strickland comenta com a esposa, Elaine (Lauren Lee Smith), que não gosta de estar na cidade de Baltimore, mesmo seus filhos gostando, e que acha que comprará um carro novo. Em uma cena íntima com a esposa, ele parece agressivo e faz questão que a mulher fique muda na cama. De volta na sala do homem-anfíbio, Elisa leva uma vitrola em seu carrinho de faxina e começa a ouvir Jazz enquanto come na lateral da banheira. A criatura demonstra gostar da música e tenta se comunicar com Elisa com alguns gestos. Os dois ficam lado a lado ouvindo música e comendo, ele ovos e ela um sanduíche. Ela passa a levar sempre ovos e mais músicas para seu novo amigo, o que é demonstrado em montagens com cortes rápidos caracterizando a rotina, de maneira similar aos utilizados com o mesmo propósito no começo do filme, porém agora com a música e a velocidade caracterizando mais felicidade. O Dr. Hoffstetler acaba vendo uma dessas interações de Elisa e o homem-anfíbio, mas não interfere.

#### 4.4.4 Infiltrados: cenas 7 e 8

A sétima cena expõe a vida do doutor, mostrando que, na verdade, ele é um

cientista russo infiltrado e que planeja extrair a “forma”, nomenclatura dada à criatura, dos Estados Unidos. Hoffstetler vai a um restaurante de fachada, em mais uma tomada com som diegético, se reportar ao Mirakov (Nigel Bennett), seu contato russo no país. No laboratório, Elisa e Zelda estão colocando as roupas sujas em carrinhos e levando para o carro da lavanderia na garagem, local onde alguns funcionários fumam escondidos, em um ponto cego da câmera de segurança.

Já na cena seguinte, Elisa vai levar mais ovos para seu amigo cativo, mas se depara com ele todo acorrentado fora d’água e com vários machucados. Ao ouvir o Coronel Strickland chegando, ela se esconde atrás de um equipamento, deixando, sem perceber, um ovo para trás. O coronel entra no recinto enfurecido e começa a eletrocutar a “forma”, quando percebe o ovo em um canto. Antes de tomar alguma providência, Strickland é obrigado a receber o General Hoyt (Nick Searcy), que está visitando o laboratório para conhecer a criatura. O Dr. Hoffstetler fica preocupadíssimo com o estado do homem-anfíbio.

#### 4.4.5 Monstros: cenas 9 e 10

Na sequência, os dois militares começam a discutir as vantagens que aquela descoberta poderia dar aos Estados Unidos na corrida espacial. Hoffstetler percebe que a “forma” não está bem e pede para que a coloquem de volta na água, pouco antes de avistar Elisa escondida. Strickland sugere para Hoyt que eles dissequem a criatura viva, já que os exames não foram capazes de revelar nenhuma informação. O doutor implora para que não, mas o general diz que a palavra final será a sua, após analisar a situação. A trilha sonora se apresenta com notas mais tristes e os planos um pouco mais rápidos. Elisa escapa e se dirige para a sala do coronel, onde avista, de longe, os dois militares e o cientista discutindo. Ao saírem, a zeladora pode ouvir o general comentado que Strickland tem autorização para abrir a criatura e, após os estudos, encerrar o caso. No apartamento de Giles, Elisa está desesperada pedindo para que ele a ajude a retirar a “forma” do laboratório. Giles não a leva a sério, pois não conhece a humanidade e inteligência do homem-anfíbio, e parte para uma nova reunião com Bernard, deixando Elisa desolada.

Já com Bernard, Giles é menosprezado, percebendo que não há mais futuro profissional com o executivo. Então o pintor vai a lanchonete de sempre, que está vazia, e se sente à vontade para pegar na mão do atendente que lhe atrai. O rapaz se afasta, aparentando estar enojado, e aproveita para expulsar um casal negro que estava entrando. Giles perde completamente o interesse e vai procurar Elisa. Ele

explica que só tem ela na vida e que, se a criatura é importante para ela, irá ajudar. Enquanto isso, Hoffstetler se encontra novamente com Mirakov, que diz não conseguir extrair a “forma” antes da dissecação, que deve ocorrer no dia seguinte, e que a melhor opção é o cientista usar um aparato que deixará o laboratório provisoriamente sem energia, garantindo-lhe a oportunidade de injetar uma substância letal na criatura sem que ninguém perceba.

#### 4.4.6 Às Vistas: cenas 11 e 12

Em uma concessionária, o Coronel Strickland está olhando alguns modelos de Cadillac e acaba comprando um, já que o vendedor afirmou que é o carro dos homens de sucesso, indo direto para o laboratório. Nesse momento entra uma montagem rápida mostrando Elisa averiguando as passagens do laboratório que ela usará na fuga, enquanto Giles pinta seu carro com a logo da lavanderia, ao som de Carmem Miranda na televisão. Mesmo filmes mais dramáticos, quando comparados aos filmes anteriores à era dos *blockbusters*, são mais dinâmicos, como constata Bordwell (2008, p. 54), “o estilo de Hollywood é sempre de movimento – se não for pela montagem, será pelo movimento de câmera. O que passou praticamente despercebido foi o plano-seqüência fixo.”

Na cena 12, Strickland faz Elisa ir ao seu escritório e a acua, dizendo que a condição dela o excita. A moça sai correndo. É o fim do expediente e Zelda está se preparando para ir embora, mas aguarda Elisa, que está atrasada. A moça está enchendo o carrinho de roupas com toalhas molhadas e mudando a posição das câmeras. Na sala do coronel, onde ficam os monitores de segurança, Hoffstetler tenta adiar o procedimento, mas Strickland quer ir logo embora daquela cidade e começa a discursar. Com o militar distraído, o doutor percebe a movimentação de uma câmera pelo monitor e se retira do local.

#### 4.4.7 Fuga: cenas 13 e 14

Elisa, passa pelos túneis de serviço e chega na sala da criatura, onde o doutor a esperava. Para a surpresa dela, ele entrega as chaves dos cadeados, explica quais cuidados ela terá que tomar com o homem-anfíbio e parte em busca do painel de energia do laboratório. Zelda, preocupada, bate o ponto da amiga e vai procurá-la, encontrando-a na garagem. Giles chega na guarita de entrada do laboratório e o guarda suspeita da identificação dele mas, nesse momento, a energia cai e o doutor surge, usando a injeção letal no guarda. Zelda ajuda Elisa a colocar a criatura no carro e partem, com Giles acertando, sem querer, o carro novo do coronel. A cena adquire

um ritmo padrão de sequências de ação, com uma trilha marcando a tensão.

Na décima quarta cena, Elisa e Giles acomodam o homem-anfíbio na banheira dela, enquanto Strickland acha o dispositivo no painel de energia, desconfiando que tenha sido uma ação dos russos. Voltando das compras, Elisa passa pelo canal da cidade que deságua no mar, e vê uma placa avisando que ele se abre com as chuvas de outubro/novembro. Em casa, ela escreve “docas” no calendário, esperando que em uma semana a chuva venha e ela possa libertar o homem-anfíbio no local.

#### 4.4.8 Feridas: cenas 15 e 16

Ao chegarem no laboratório, Elisa e Zelda se deparam com uma grande investigação. Giles, que passa a ser o cuidador da criatura na ausência de Elisa, está desenhando aquele ser extraordinário, mas acaba pegando no sono. O homem-anfíbio então passeia pela casa e acaba atacando um dos gatos de Giles. Quando o pintor tenta detê-lo, a criatura o arranha no braço e foge.

Na décima sexta cena, Elisa recebe um telefonema do seu vizinho e volta imediatamente para casa. A moça encontra a “forma” dentro do cinema vazio, eles voltam para casa e o ser toca o braço de Giles, demonstrando arrependimento.

#### 4.4.9 Afogando: cenas 17 e 18

O coronel chama Hoffstetler para conversar, diz que tem uma pista sobre o desaparecimento e o doutor reage com naturalidade. Elisa coloca a “forma” na banheira e os dois trocam carícias, mas a moça se afasta preocupada com como a relação deles está se desenvolvendo. Ela vai se deitar, mas não resiste e volta ao banheiro, ficando nua com o homem-anfíbio. A trilha sonora é uma canção romântica, que também está presente na próxima tomada, onde Elisa brinca com duas gotas de água, na janela do ônibus, até as duas se unirem, um forte simbolismo da união dela com a criatura, antes sozinhos, agora juntos.

Em casa, Hoffstetler recebe a visita de Mirakov, que foi avisar que os papéis para sua saída do país estão quase prontos, mas o clima é de tensão já que, com o sumiço da criatura, não há evidências do corpo. Strickland também está em casa, remoendo toda a raiva com o carro novo danificado, com a fuga da criatura e com seus dedos que estão apodrecendo. Já Elisa está radiante e inunda todo o banheiro para ficar submersa com seu amante. A água começa a vazar no cinema e o Sr. Arzoumanian vai ao apartamento reclamar. Giles intervém e fala que vai verificar a situação. Ao abrir a porta do banheiro, toda a água extravasa e Giles encontra Elisa abraçada ao homem-anfíbio. Após a confusão, Giles comenta com sua vizinha que notou que está



menos careca e que também seu braço já havia melhorado, cogitando que a “forma” tenha alguma propriedade curativa. Lá fora chove, mas o pintor não quer que a criatura já tenha que partir.

#### 4.4.10 Tormenta: cenas 19 e 20

Hoffstetler recebe uma ligação dizendo que poderá partir em 48 horas. Ele se preocupa, pois sabe que está sendo observado. No apartamento, o homem-anfíbio demonstra estar adoecendo, em razão do tempo prolongado em cativeiro. Elisa percebe e lamenta. O general volta ao laboratório para advertir que Strickland estará acabado se não resolver a situação imediatamente.

O coronel vai para o banheiro com muitas dores na mão e percebe que seus dois dedos reimplantados estão pretos. Na mesa de jantar, Elisa está triste pois sabe que terá que se despedir. Ela se imagina cantando e dançando com seu amor, como nos musicais que tanto gosta. Depois do turno de trabalho, Zelda volta junto com sua amiga para ver a criatura e, ao observar que a “forma” está perdendo as escamas, resolve ligar para o Dr. Hoffstetler. Em casa, o doutor acaba de sair para sua extradição, mas não percebe que o coronel o segue de carro. A trilha sonora que até então teve um ar de contos de fada, passa a apresentar notas mais tristes e sombrias.

#### 4.4.11 Traição: cenas 21 e 22

Hoffstetler está esperando no local combinado, os russos chegam e disparam contra ele. Antes que eles o executassem, Strickland mata os dois atiradores e tortura o doutor, que revela que foram as zeladoras as responsáveis pelo sumiço da “forma”.

Zelda já está em sua casa, quando o coronel chega e, em um ato de fúria, arranca os próprios dedos na frente dela, ameaçando-a caso ela não revele onde a criatura está. O marido de Zelda (Martin Roach) fala que ouviu a esposa falar no telefone com a amiga muda sobre algo que ela havia roubado no laboratório e Strickland sai em disparada. Zelda liga para avisar Elisa. Toda a cena é sem trilha, focando nos diálogos, com uma montagem no estilo de continuidade intensificada, como já apresentado.

#### 4.4.12 A Forma do Amor: cenas 23 e 24

Na última cena da história, Strickland chega ao apartamento de Elisa, encontrando-o vazio. O coronel se enfurece, mas logo vê no calendário a marcação que ela havia feito. Nas docas, Giles se despede do homem-anfíbio e se afasta, Elisa chora muito, mas quer que a “forma” vá logo. O ser mágico resiste em ir sem a amada, dando tempo para que o coronel chegue. Ele derruba Giles e dispara dois tiros na

“forma” e um em Elisa. Os dois amantes estão no chão, o pintor se recupera e acerta um golpe em Strickland, pouco antes de o homem-anfíbio brilhar e se regenerar. O coronel fica impressionado com os poderes da criatura, que logo lhe corta o pescoço. Zelda chega com a polícia e então a “forma” pula na água com Elisa em seus braços. No fundo, com o toque mágico, Elisa se cura e suas cicatrizes no pescoço tornam-se guelras. Os dois amantes se abraçam e entra mais um *voice over* de Giles falando que eles certamente serão felizes para sempre.

Sobre o estilo dos filmes atuais, Bordwell (2008, p. 57) expõe:

[...]os cineastas de hoje não só arriscam um estilo bombástico, mas também são obrigados a elevar o tom. Agora, os climaxes reais terão de ser pensados para produzir ainda mais efeito de comoção: câmera lenta, manchas coloridas, rabiscos digitais, acordes eletrônicos estrondosos.

O filme analisado neste item, apesar de ser de 2017, foge desse estilo apontado por Bordwell. Além disso, a fotografia, os cenários e figurinos mantêm-se, durante toda a narrativa, evocando uma atmosfera mágica de tons de verde e azul. As músicas, e algumas cenas, são referências aos filmes e programas da época. A vigésima quarta cena é reservada aos créditos.

#### **4.5 Comparativo**

Antes de traçar um paralelo entre os dois filmes, vale ressaltar que o cinema atual, com DMP cada vez menor, tende a se pautar mais no enredo em detrimento da *mise-en-scène*. A encenação, que explorava os personagens em toda sua linguagem corporal, dá lugar às atuações com mais expressões faciais e *closes*. Os cineastas modernos, graças ao padrão contemporâneo da indústria, estão contando histórias de uma forma mais dinâmica, por vezes permitindo que a encenação e o cenário contribuam um pouco nos planos mais longos. Essa tendência é o oposto do que o próprio autor avalia nos diretores que vieram antes da década de 1970, destacando que “O que chama mais atenção ainda é que cineastas dessa tradição experimentam todas suas possibilidades, sem necessariamente renunciar a alguns recursos da montagem.” (BORDWELL, 2008, p. 30) O autor ainda acrescenta sobre essa mudança, principalmente sobre o cinema dos Estados Unidos, ponderando que “Nos anos 1950, Bazin e seus colegas mais jovens podiam considerar o cinema americano como o baluarte da encenação cinematográfica sutil. No geral, hoje, já não é assim.” (BORDWELL, 2008, p. 45)

Ao escolher a abordagem utilizada em *Figuras Traçadas na Luz*, o presente trabalho reconhece as vantagens de uma análise que não se baseia em elementos

com forte viés político-social como a narrativa/conteúdo, mas em elementos mais intrínsecos à própria linguagem cinematográfica, como Bordwell (2008, p. 57) mesmo se questiona: “Por que fazer pesquisa sobre o estilo? Não é o conteúdo – a história ou a significação maior do filme – o mais importante, afinal?” O próprio responde ao avaliar os estilos dos filmes de acordo com elementos da *mise-en-scène*:

O estilo do filme interessa, porque o que é considerado conteúdo só nos afeta pelo uso de técnicas cinematográficas consagradas. Sem interpretação e enquadramento, iluminação e comprimento de lente, composição e corte, diálogo e trilha sonora, não poderíamos apreender o mundo da história. O estilo é a textura tangível do filme, a superfície perceptual com a qual nos deparamos ao escutar e olhar: é a porta de entrada para penetrarmos e nos movermos na trama, no tema, no sentimento – e tudo mais que é importante para nós. (BORDWELL, 2008, p. 57-58)

Por outro lado, as fragilidades dessa abordagem também se fazem presentes. Primeiramente por se tratar de uma análise em que até críticos e estudiosos apresentam dificuldades de realizar, como Bordwell (2008, p. 58) assinala:

[...]os estudos de cinema tem atraído teóricos de uma vertente mais literária, mais confortáveis com a hermenêutica do que com a estilística (que permanece uma disciplina menos importante nos estudos literários). Além disso, até estudiosos têm dificuldades para observar as minúcias da técnica.

Acrescentando ainda que “críticos e estudiosos acham mais natural falar sobre o desenvolvimento psicológico dos personagens, sobre como a trama resolve conflitos e problemas ou sobre o sentido filosófico, cultural ou político do filme.” (BORDWELL, 2008, p. 58)

Outro desafio, e esse foi o mais presente ao longo do trabalho, é o próprio estilo dos filmes da atualidade, que tanto já foi falado. Mesmo uma das obras sendo mais voltada para o drama, as duas exploram bem menos a *mise-en-scène* do que os filmes analisados em Figuras Traçadas na Luz. Assim, as análises fílmicas realizadas buscam pinçar elementos técnicos que podem ou não estar presentes nos longas *Oscar Bait*, deixando os fatores sócio-político-econômicos como adendos ao comparar as duas obras.

Posto isso, um dos grandes elementos que se destaca é a duração dos planos, sendo o primeiro filme mais ágil na montagem, com pouquíssimas exceções, e o segundo dedicando alguns segundos a mais para o espectador percorrer a cena, fazendo sua própria “edição”. Isso aproxima, de maneira sutil, “A Forma da Água” de uma linguagem cinematográfica mais clássica.

Ao se tratar das sequências de ação, que pouco contribuem na análise proposta, é preciso considerar os próprios gêneros de cada filme. Sendo o terceiro filme de “O

“O Senhor dos Anéis” uma aventura/fantasia é esperado que tenha mais momentos de ação do que um de romance/drama como “A Forma da Água”. Interessante notar que, mesmo ambos os longas abordando elementos de fantasia, o segundo os usa apenas como pano de fundo para trabalhar as alusões à discriminação. De acordo com o próprio diretor, Guillermo del Toro, ele quis contar uma história de amor em tempos difíceis.

Outros elementos que podem ser usados no comparativo das análises são as quatro funções do estilo, apresentadas por David Bordwell (2008), que são: I) a Decorativa, com destaque em filmes não-narrativos; II) a Denotativa, com as descrições de personagens, cenários, situações, presentes nos itens 4.3.12 e 4.4.11, por exemplo; III) a Expressiva, que transmite uma emoção, como nos itens 4.3.5 (cena 20, o sacrifício de Faramir) e 4.4.10 (cena 20, os pensamentos românticos de Elisa); IV) e a Simbólica, com metáforas e analogias, que se faz presente na cena em que Elisa brinca com gotas de água (item 4.4.9, cena 17), mas não se destaca em nenhuma tomada de “O Senhor dos Anéis: O Retorno do Rei”.

O roteiro também é uma característica diferente entre as obras. “O Retorno do Rei” é um roteiro adaptado do livro de mesmo nome da saga “O Senhor dos Anéis”, já “A Forma da Água” é um roteiro original concebido pelo diretor Guillermo del Toro e coescrito pela Vanessa Taylor. Isso impacta no lançamento das obras, tanto na recepção do público, quanto na da crítica. Pois, o primeiro tem como material base uma história bastante difundida e com um grupo de fãs já estabelecido, o que pode ser negativo, caso não haja muito zelo pela obra original. Já o segundo longa, com uma história nunca antes vista, tem o desafio de conquistar um público do zero, mas, por outro lado, tem maior liberdade criativa.

Outra dissonância é o fator continuidade, sendo ‘O Retorno do Rei’ o último filme de uma trilogia, já ‘A Forma da Água’ é uma narrativa isolada. Esse fator tem implicações parecidas com o anterior, entretanto soma-se às continuidades a interdependência dos longas para que haja entendimento completo da história, o que pode afastar espectadores que buscam um entretenimento mais rápido.

Ainda sobre a análise filmica, as atuações são um ponto em comum dos filmes, ambos contam com grandes atores. Já na fotografia, ambas também são bem executadas, mas “A Forma da Água” a explora mais como composição de *mise-en-scène*, direcionando o olhar do espectador e gerando uma atmosfera de conto de fadas. A trilha sonora de ambos é marcante e bem eficiente em dar o tom necessário

de cada cena.

Sobre os diretores, coincidentemente, ambos são conhecidos por trabalharem bem os gêneros de terror e fantasia, por saberem criar atmosfera e se aterem aos detalhes, principalmente nos efeitos práticos. Mas claramente são diretores que influenciam e sofrem influência da geração dos filmes *blockbusters*.

A data de lançamento e o período de exibição também influenciam bastante com relação a bilheteria e a indicação ao Oscar. “O Retorno do Rei” foi lançado comercialmente em dezembro de 2003, nos principais circuitos, pegando o período das férias e próximo das principais premiações do ano. Gerou bilheteria por 170 dias, levando em consideração os países que têm o lançamento atrasado, num total arrecadado de mais de um bilhão de dólares e orçamento estimado de noventa e quatro milhões de dólares, tipicamente um filme comercial. Já “A Forma da Água” foi lançado em dezembro, apenas nos Estados Unidos, pegando o período de inscrição das principais premiações, mas foi lançado na maioria dos países em fevereiro, após a indicação ao Oscar. Outro diferencial são os inúmeros festivais que esse filme participou antes do lançamento. Gerou bilheteria por 154 dias, arrecadando aproximadamente cento e noventa e cinco milhões de dólares e orçamento estimado de dezenove milhões, um *Oscar Bait* em potencial.

Tendo em mãos essas análises fílmicas, que contribuem ao destacar elementos técnicos das obras em questão, e os dados sobre as tendências da indústria cinematográfica, já abordados no capítulo dois, torna-se natural a associação dos conhecimentos aqui.

Pode-se destacar como “A Forma da Água” tem como uma das abordagens a homenagem ao cinema e a televisão, desde as imagens usadas, às músicas de época, passando, discretamente, pela própria linguagem. Ao valorizar, mesmo que em pequena escala, elementos da *mise-en-scène* típicos dos filmes da década de 1950, o diretor Ihes presta reverência. Já “O Retorno do Rei” tem uma linguagem mais comum aos filmes de ação e aventura da atualidade, cumprindo bem o objetivo de transpor uma história dos livros para as telas de cinema.

Ainda sobre subtextos, “A Forma da Água” aborda a discriminação apontando os verdadeiros “monstros” em atos de racismo, misoginia, segregação e intolerância, assuntos bastante contemporâneos. Por outro lado, o filme de Peter Jackson não contempla questões sociais em voga, se atendo a assuntos mais generalistas como a dualidade entre o bem e o mal, a superação e a amizade.

Somadas a essas características há as estratégias financeiras e de marketing dos filmes. Com o longa de 2017 tendo um orçamento mais baixo e se focando no destaque que festivais e premiações promovem, para ter lucro sobre um público de nicho. Diferentemente, o filme de 2003 é voltado para um grande número de fãs, dos livros e dos filmes anteriores, se preocupando com um lançamento em um dos períodos de maior fluxo nos cinemas. Com um orçamento alto, esse filme não conta com uma possível divulgação espontânea que as premiações podem gerar, sendo um típico *blockbuster*, com campanhas publicitárias ostensivas e classificação etária baixa.

Baseado nas características previamente descritas do *Oscar Bait*, associado com uma análise fílmica que se norteia em elementos da linguagem cinematográfica existentes ao longo da história da sétima arte, o presente trabalho demonstra como o fenômeno estudado está presente em uma obra, “A Forma da Água”, que serve de modelo padrão dos vitoriosos da categoria de melhor filme do *Academy Awards*. Não obstante, “O Senhor dos Anéis: O Retorno do Rei” é posicionado como contraexemplo, não demonstrando características nítidas de um filme *Oscar Bait*, mas fazendo prevalecer as diversas qualidades técnicas que o levaram a ganhar o Oscar de melhor filme de 2004.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme observado anteriormente, o fenômeno *Oscar Bait* tem pouca abordagem acadêmica, porém vem sendo observado há anos por críticos e profissionais da área cinematográfica, chegando por vezes a ser utilizado por programas de comédia como alegoria humorística de previsão de vencedores na temporada da premiação (*Late night with Seth Meyers*<sup>14</sup> e *College Humor*<sup>15</sup> servindo como alguns dos exemplos).

Partindo das características principais de filmes que em teoria usam dessa “estratégia”, conforme listadas pelas críticas e estudiosas abordadas no terceiro capítulo, é possível afirmar, após a análise fílmica das duas obras destrinchadas no quarto capítulo, que a mais recente de fato possui várias dessas características. Obviamente, nem todos os filmes premiados poderão ser encaixados dentro de tais categorias, como demonstrou um dos filmes analisados. Porém, tais filmes são exceções. Voltando ao levantamento dos ganhadores dos últimos anos, é perceptível algo que pode, no mínimo, ser compreendido como uma tendência: a maioria desses filmes contempla as características descritas como *Oscar Bait*.

Assim sendo, não é exagero dizer que existem indícios de que a indústria cinematográfica hollywoodiana aprendeu ao longo dos anos a fazer filmes com um toque direcionado a agradar os membros da referida Academia, com a finalidade de ter mais chances de vencer a premiação e, conseqüentemente, obter mais lucros com as vendas provenientes dessa repercussão.

Não é da alçada desse estudo contemplar todas as análises possíveis de todos os filmes vencedores, na categoria em questão, nas últimas dezenove edições do *Academy Awards*. Com as considerações feitas, espera-se que este trabalho sirva de ponto de partida para demais análises que busquem discutir, comprovando ou refutando, a existência deste fenômeno calcado nos debates cinematográficos da atualidade, o *Oscar Bait*.

---

<sup>14</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HjE9FI4zKNs>

<sup>15</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bSNwudFGUOU>

## REFERÊNCIAS

- ACADEMY AWARDS OF MERIT FOR ACHIEVEMENTS DURING 2017. **Oscars**, Los Angeles, 2017. Disponível em: <[https://www.oscars.org/sites/oscars/files/90aa\\_rules.pdf](https://www.oscars.org/sites/oscars/files/90aa_rules.pdf)>. Acesso em: 15 set. 2018.
- A Forma da Água. **IMDb**. [2017?]. Disponível em: <[https://www.imdb.com/title/tt5580390/?ref=adv\\_li\\_tt](https://www.imdb.com/title/tt5580390/?ref=adv_li_tt)>. Acesso em: 02 maio 2019.
- ARAÚJO, Raphael. As Vanguardas Artísticas e o Cinema. **Revista do Colóquio de Arte e Pesquisa do PPGA-UFES**. Espírito Santo, v. 4, n. 7, p. 67-83, dez 2014.
- AUMONT, Jacques. Pode um Filme Ser um Ato de Teoria?. **Educação e Realidade**. Rio Grande do Sul, v. 33, n. 1, p. 21-34, jan/jun 2008.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário Teórico e Crítico de Cinema**. 2. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2006.
- BAZIN, André. A Evolução da Linguagem Cinematográfica. In: \_\_\_\_\_. **O Cinema**. Brasiliense, 1991. cap. VII.
- BEST Picture-Winning. **IMDb**. [1990?]. Disponível em: <[https://www.imdb.com/search/title?count=100&groups=oscar\\_best\\_picture\\_winners&sort=year\\_desc&ref=nv\\_ch\\_osc](https://www.imdb.com/search/title?count=100&groups=oscar_best_picture_winners&sort=year_desc&ref=nv_ch_osc)>. Acesso em: 18 maio 2019.
- BOOTH, Wayne C.; COLOMB, Gregory G.; WILLIAMS, Joseph M. **A Arte da Pesquisa**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BORDWELL, David. **Figuras Traçadas na Luz: A encenação no cinema**. Campinas, SP: Papyrus, 2008.
- BRASIL. Agência Nacional de Cinema. **Glossário de Termos Técnicos do Cinema e do Audiovisual, Utilizados pela ANCINE**. Brasil, 28 mar. 2008. 68 p.
- ELLIS, Lindsay. Mini-Canon: "Oscar Bait": A History. **YouTube**, 26 fev. 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=nxkjLQdFmRI>>. Acesso em: 10 out. 2018.
- HORN, John; SPERLING, Nicole; SMITH, Doug. Oscar voters overwhelmingly white, male. **Los Angeles Times**, Los Angeles, 19 fev. 2012. Disponível em: <<https://www.latimes.com/entertainment/envelope/oscars/la-et-unmasking-oscar-academy-project-html-htmlstory.html>>. Acesso em: 22 set. 2018.
- KEEGAN, Rebecca; POINDEXTER, Sandra; WHIPP, Glenn. 91% White. 76% male. Changing who votes on the Osacars won't be easy. **Los Angeles Times**, Los Angeles, 26 fev. 2016. Disponível em: <<http://graphics.latimes.com/oscars-2016-voters/>>. Acesso em: 20 set. 2018.
- MACHADO, Mariângela. A Formação do Espectador de Cinema e a Indústria Cinematográfica Nort-americana. **Cinema e Indústria**. Porto Alegre, n. 22, p. 77-87, dez 2009.
- MASCARELLO, Fernando (org.). **História do Cinema Mundial**. Campinas, SP: Papyrus, 2006.
- METZ, Christian. **A Significação no Cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- MILLER, Michael. Ballot Lessons! A Reminder on How the Oscar Voting System Works After the Best Picture Mixup. **People**, 27 fev. 2017. Disponível em: <<https://people.com/movies/how-oscar-nominations-work-inside-voting-system-academy-award/>>. Acesso em: 22 maio 2019.
- MIMIMÍDIAS. Oscar de Melhor Filme: Como (não) funciona. **YouTube**, 01 mar. 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bTbN2HduR4g&t=39s>>. Acesso em: 20 set. 2018



MOREIRA, Carol. OSCARBAIT! O que é um filme de OSCAR?. **YouTube**, 12 fev. 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Sl2Njk8xKss&t=2s>>. Acesso em: 20 set. 2018.

MOREIRA, Carol. OSCAR, COMO FUNCIONA?. **YouTube**, 02 fev. 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=hsI97NKEJe4>>. Acesso em: 20 set. 2018.

O Senhor dos Anéis: O Retorno do Rei. **IMDb**. [2003?]. Disponível em: <[https://www.imdb.com/title/tt0167260/?ref =nv\\_sr\\_2?ref =nv\\_sr\\_2](https://www.imdb.com/title/tt0167260/?ref =nv_sr_2?ref =nv_sr_2)>. Acesso em: 02 maio 2019.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a Análise Fílmica**. 2. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2002.

YEARLY Box Office. **Box Office Mojo**. [1989?]. Disponível em: <<https://www.boxofficemojo.com/yearly/?view2=worldwide&view=releasedate&p=.htm>>. Acesso em: 30 maio 2019.

ZARRACINA, Javier; GROOT, Len De. How Oscar votes are counted. **Los Angeles Times**, Los Angeles, 17 fev. 2015. Disponível em: <<https://www.latimes.com/visuals/graphics/la-et-g-how-oscar-votes-are-counted-20150217-htmlstory.html>>. Acesso em: 22 set. 2018.