

---

## **A Análise Fílmica como Metodologia de Comunicação: Uma Reflexão a Partir do Pensamento Complexo<sup>1</sup>**

Thiago da Silva RABELO<sup>2</sup>  
Lorrayne Caroline dos SANTOS<sup>3</sup>  
Rosana Maria Ribeiro BORGES<sup>4</sup>  
Universidade Federal de Goiás, Goiânia, GO

### **RESUMO**

Trata-se de uma reflexão sobre as possibilidades da análise fílmica quando aliada à noção de complexidade proposta por Morin (2015). O objetivo do artigo é discutir como as práticas dialógica, discursiva e hologramática podem auxiliar na compreensão do processo criativo próprio do fazer cinematográfico. Para isso, optou-se metodologicamente pela revisão bibliográfica voltada a conceitos básicos da análise fílmica e também aos pressupostos fundamentais da teoria da complexidade. Por fim, realizou-se, como exemplo, um estudo focado nos figurinos vistos em *Pendular* (2017), a partir do qual se notou que as vestimentas dos personagens elaboram micronarrativas inerentes ao arco dramático central do filme, além de se sustentarem enquanto realizações autônomas.

**PALAVRAS-CHAVE:** análise fílmica; complexidade; fazer cinematográfico; figurinos; *Pendular*.

### **INTRODUÇÃO**

Ao discutir o conceito de *mise en scène* sob a perspectiva do cinema, Oliveira Jr. (2013, p. 7) afirma que o termo diz respeito ao nosso “meio de fascinação perante a arte da escrita luminosa do movimento”, ao passo que, linhas depois, o autor afirma ser ela, também, “uma forma de conhecimento objetivo das coisas, um movimento investigativo do pensamento e da percepção”.

Condizentes com o tema ao qual se referem, ambas as definições, contudo, causam certa inquietação. O motivo diz respeito à proximidade que possuem daquilo que consideramos como

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado na DT 4 – Comunicação Audiovisual do XXI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Centro-Oeste, realizado de 22 a 24 de maio de 2019.

<sup>2</sup> Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM) da Faculdade de Informação e Comunicação da Universidade Federal de Goiás. E-mail: thirabeloo@gmail.com.

<sup>3</sup> Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM) da Faculdade de Informação e Comunicação da Universidade Federal de Goiás. E-mail: lorra-c@hotmail.com.

<sup>4</sup> Pós-Doutoranda em Comunicação e Cultura na Universidade Federal do Rio de Janeiro e professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e do Curso de Jornalismo da Faculdade de Informação e Comunicação da Universidade Federal de Goiás. E-mail: rosanaborges.ufg@gmail.com.

---

sendo a essência da análise fílmica, certamente interessada no que podemos inserir de movimento, pensamento, percepção e fascínio ao processo que a define.

Movimento porque tal processo jamais se limita a formas específicas. Analisar um filme, sobretudo no âmbito da pesquisa em comunicação, é não se contentar com a tradicional ficção cinematográfica. Aumont (2004), no desfecho de sua reflexão sobre o tema, afirma que propagandas, videoclipes e qualquer outro produto audiovisual pode tê-la enquanto metodologia de pesquisa. Mas há também o movimento interno, aquele que leva o(a) pesquisador(a) a diferentes aspectos da obra durante o processo de análise, buscando construir diálogos dinâmicos com base em elementos narrativos, técnicos, estéticos, entre outros. Como bem aponta Vanoye e Goliot-Lété (2006, p. 20), “o analista diz coisas sobre o filme, o filme também diz coisas. Podem ser estabelecidos um diálogo, uma respiração, que evitam a saturação, a estagnação”.

Já o termo “pensamento” vem à tona porque analisar um filme é trabalhar com decomposições, reorganizações, interpretações, entre outras atividades. Trata-se, portanto, da capacidade de se construir lógicas de raciocínio que extraiam da coleta não apenas informações, mas caminhos de descoberta.

A percepção, por sua vez, diz respeito ao “envolvimento prático com as coisas” (MATTHEWS, p.33, grifo do autor). Não se compreende uma análise fílmica que não seja precedida pela experiência cinematográfica *per se*. É preciso um mínimo de envolvimento passivo para que ações de coleta e análise façam jus ao filme, e não a uma obra que poderia sê-lo, mas não é. Afinal, “a passividade da percepção é uma espécie de garantia de que ela nos dá crenças verdadeiras sobre o objeto percebido” (MATTHEWS, p. 37).

Há ainda o fascínio, que tratamos aqui enquanto garantia da presença de um sujeito na análise. Segundo Morin (2015, p. 39) “a ciência ocidental fundamentou-se na eliminação positivista do sujeito a partir da ideia de que os objetos, existindo independentemente do sujeito, podiam ser observados e explicados enquanto tais”. Diante de uma metodologia que tende a ser interminável (AUMONT, 2004), notamos a importância de um recorte que delimite o que se busca e o que se espera como provável resultado. Definições como essas sugerem a presença citada e também a ação de um sujeito que pensa e que se assume enquanto ser pensante; analisar um filme, portanto, é uma ação que necessita do fascínio do(a) pesquisador(a) pela inquietação que a obra lhe causou e que pede dele(a) o protagonismo próprio de um posicionamento.

Nota-se, com isso, que a análise fílmica é composta de várias dimensões, derivadas de uma relação marcada e marcante entre objeto/sujeito, exterior/interior, subjetividade/objetividade. O que remete à possível ideia de que analisar um filme não apenas é, mas precisa

ser tratada enquanto uma metodologia complexa, e que depende dessa complexidade para fazer jus à sua essência.

É a isso que o presente trabalho se propõe. Partindo daquilo que diz Morin (2015) e envoltos no contexto da pesquisa em comunicação, buscamos refletir sobre possíveis elos entre a análise fílmica e a teoria do pensamento complexo. Para isso, o texto se divide em três momentos. No primeiro, busca-se uma revisão bibliográfica sobre análise fílmica. No segundo, sobre a ideia de complexidade no campo científico. Já o terceiro une ambos os temas e traz exemplos práticos de variações metodológicas nascidas dos diálogos estabelecidos ao longo do texto, tendo, para isso, o filme *Pendular* (Brasil, 2017) como objeto capaz de ancorar a reflexão.

## 1 A ANÁLISE FÍLMICA

Segundo Penafria (2009), a análise fílmica diz respeito ao processo de decomposição de um filme. Para Aumont (2004, p. 10), "o objetivo da análise é apreciar melhor a obra ao compreendê-la melhor". Dentro desta perspectiva, Vanoye e Goliot-Lété (2006) afirmam que analisar uma obra audiovisual implica em duas etapas importantes: decompor (descrever) e, em seguida, estabelecer e compreender as relações entre os elementos decompostos, ou seja, interpretar. Há abordagens de análise que, no entanto, evitam tratar a interpretação como um de seus principais objetivos metodológicos.

‘Ler um filme’, para mim, implica que a interpretação é o principal objetivo de um estudo mais aprofundado. Eu costumo usar a interpretação como uma parte da análise, mas raramente a trato como objetivo principal. Para mim, análise, grosso modo, significa perceber padrões na relação mantida entre os mecanismos individuais que compõem um filme (mecanismos entendidos aqui como técnicas estilísticas e forma) e descobrir o porquê destes padrões estarem ali. Qual é o propósito deles? (THOMPSON, 2013, p. 1, tradução nossa)

Para Vanoye e Goliot-Lété (2006, p.12), “analisar um filme não é mais vê-lo, é revê-lo, e, mais ainda, examiná-lo tecnicamente”. Não se trata de construir um novo filme. É preciso voltar à obra estabelecendo uma relação entre os elementos encontrados. Para tal, faz-se necessário vencer o que os autores chamam de ‘obstáculos de ordem material’, no intuito de melhor estabelecer dispositivos de observação.

Enquanto a análise literária explica o escrito pelo escrito, a homogeneidade de significantes permitindo a citação, em suas formas escritas, a análise fílmica só consegue transpor, transcodificar o que pertence ao visual (descrição dos

---

objetos filmados, cores, movimentos, luz etc.) do fílmico (montagem de imagens), do sonoro (músicas, ruídos, grãos, tons, tonalidades das vozes) e do audiovisual (relações entre imagens e sons). (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2006, p.110).

Além dos obstáculos de ordem material, há também aqueles de ordem psicológica, pois a análise fílmica lida com as significações da obra, de forma que, para Vanoye e Goliot-Lété (2006, p.12), “a descrição e análise procedem de um processo de compreensão, de (re)constituição de um outro objeto, o filme acabado passado pelo crivo da análise, da interpretação”.

Para Penafria (2009), a decomposição trata, sobretudo, de uma atividade que separa e desune elementos, com o propósito de compreendê-los isoladamente a fim de perceber uma articulação entre eles, sem, relembramos, construir um novo filme.

Despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem isoladamente ‘a olho nu’, pois se é tomado pela totalidade. Parte-se, portanto, do texto fílmico para ‘desconstruí-lo’ e obter um conjunto de elementos distintos do próprio filme. (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2006, p.15)

Bordwell, Thompson e Smith (2017) seguem caminho semelhante, mas focados na decomposição baseada em padrões estilísticos e formais. Para os autores, três são os passos necessários para que a análise, enquanto empreendimento científico, tenha sucesso: é preciso, primeiro, identificar no filme sua estrutura organizacional; depois, salientar as principais técnicas utilizadas (sejam elas narrativas ou estéticas); em seguida, listar os padrões técnicos estabelecidos; por fim, é preciso associar funções para as técnicas encontradas, assim como para os padrões que elas formam.

A decomposição corresponde, para Penafria (2009), a conceitos relativos à imagem, ao som e à estrutura fílmica. Em relação à imagem, são observados princípios relativos ao enquadramento, composição e ângulo. No que se refere ao som, é preciso verificar a presença ou a ausência de elementos do tipo. Já na estrutura fílmica são examinados os planos, as cenas e as sequências que compõem o objeto em questão, assim como elementos próprios do fazer fílmico, como os cenários, os figurinos, a fotografia, o ritmo, a encenação (também chamada de *mise en scène*), entre outros. “Esse processo permite uma visão das partes em relação ao todo, o que faz a diferença na hora de analisar e interpretar.” (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2002, p. 15).

---

Ainda segundo Penafria (2009), em um momento posterior, após a identificação dos elementos, é necessário perceber a articulação entre eles. Este processo possibilita ao analista a compreensão de um determinado filme e a possibilidade de propor a ele uma interpretação. Percebe-se, com isso, que a reconstrução tem o intuito de notar o modo através do qual os elementos fílmicos são associados para, juntos, criarem um produto audiovisual.

É necessário, contudo, ressaltar que “não existe um método universal para analisar filmes” (AUMONT, 2004, p. 39). Há, na verdade, tipologias de análise que possibilitam a compreensão de um ou mais elementos da obra.

À década de 70, que conheceu o desenvolvimento, em todos os planos muito rápido, dos estudos cinematográficos à escala mundial, sucede hoje um período em que esses estudos têm mais ainda a preocupação de legitimar-se plenamente, igualando em seriedade e rigor as disciplinas humanísticas mais tradicionais (e às vezes aspirando sem rodeios à ciência). Nesta preocupação de legitimação, o gesto mais habitual é pedir emprestados conceitos, métodos e campos teóricos a outras disciplinas, ou, o que é mais frequente, a outras teorias, constituídas a propósito de outros objectos (em especial, mas não unicamente, o objecto 'literatura'). Foi assim que se pôde ler análises fílmicas estrutural-marxistas, semiopsicanalíticas, neoformalistas, derridianas, e até lyotardianas ou deleuzianas. É uma rotulação algo fácil [...] - mas algumas dessas análises foram, por vezes, tão caricatas como os seus rótulos. (AUMONT, 2004, p. 6)

Nesse sentido, a análise textual, segundo Aumont (2004), surge como referência para os estudos fílmicos modernos. Decorrente da vertente estruturalista de inspiração linguística dos anos 60 e 70, nesta abordagem o filme é considerado como um elemento textual e sua estrutura é decomposta segundo parâmetros semelhantes àqueles tratados anteriormente. Algumas de suas principais características são a rígida sistematização – a obra analisada é dividida em sintagmas, ou unidades dramáticas – e seu interesse por interpretações minuciosas, a partir das quais compara-se elementos fílmicos a códigos próprios de uma língua.

O que nos permite tentar uma teorização da análise do filme é antes do mais o aparecimento, entre 1965 e 1970, de um contexto universitário ou para-universitário, em estreita ligação com os primórdios de uma teoria moderna do cinema, de um tipo de análise mais minuciosa, mais sistemática - a que às vezes se chamou algo abusivamente 'análise estrutural'. A análise estrutural é apenas um ponto de partida, logo ultrapassada por todos os lados [...], mas que ainda hoje desempenha o papel de uma espécie de mito condutor da análise fílmica em geral. (AUMONT, 2004, p. 6)

Para além da análise textual, Penafria (2009) destaca a análise de conteúdo, que trata o filme enquanto relato; a análise poética, interessada pelos efeitos/sensações criadas pela obra; e a análise de imagem e do som, que entende o produto audiovisual como uma forma, um meio expressivo. Já Thompson (2013) empreende aquela que ficou conhecida como abordagem neoformalista, inspirada, como a própria definição indica, no formalismo russo e que se interessa, sobretudo, pelos padrões estilísticos de um filme, evitando utilizar como base teorias externas ao campo cinematográfico (como a psicanálise, por exemplo).

No que concerne aos percalços que podem ser enfrentados durante uma análise fílmica, Vanoye e Goliot-Léte (2006) destacam, entre outros, o perigo de um(a) analista acreditar interpretar um filme quando, na verdade, apenas o descreve. Ou, num outro cenário, procura realizar interpretações antes mesmo de ter decomposto a obra. Fabulações pessoais e apego demasiado ao que já fora dito sobre seu objeto de análise também surgem como falhas. Ainda, é preciso que o(a) pesquisador(a) não tenha medo de se posicionar, enquanto sujeito pensante, sobre o filme que analisa. É preciso que ele(a) tenha algo a dizer sobre aquilo que estuda.

## 2 O PENSAMENTO COMPLEXO

Etimologicamente, o termo complexidade deriva tanto de *complexus*, que, em grego, significa aquilo que se tece em conjunto, quanto de *complexere*, que, em latim, corresponde a abraçar. Segundo Marcondes Filho (2009), o termo surgiu no século XVIII e tinha como função identificar fenômenos ou conjuntos que reúnem (ou que são constituídos por) diferentes elementos.

Desde sua primeira utilização, a ideia de complexidade transitou por quatro paradigmas centrais: o da simplicidade (1600 a 1850), o da complexidade desorganizada (termodinâmica e cinética química), o da complexidade organizada (final dos anos 40) e o da complexidade organizante (1975-1980). No caso do primeiro paradigma, nomes como Galileu Galilei, René Descartes, Antoine Lavoisier e Pierre-Simon Laplace se inspiraram na mecânica física para compreender o mundo a partir da separação entre sujeito e objeto.

Descartes formulou este paradigma essencial do Ocidente, ao separar o sujeito pensante (*ego cogitans*) e a coisa entendida (*res extensa*), isto é, filosofia e ciência, e ao colocar como princípio de verdade as ideias 'claras e distintas', ou seja, o próprio pensamento disjuntivo. [...] Tal conhecimento, necessariamente, baseava seu rigor e sua operacionalidade na medida e no cálculo. (MORIN, 2015, p. 11-12)

---

O paradigma da complexidade desorganizada, por sua vez, parte dos estudos de Nicolas Carnot, Rudolf Clausius e Ludwig Boltzmann, baseados na teoria da probabilidade e da mecânica estatística, para elaborar saberes na física quântica, na biologia e na economia. Já o paradigma da complexidade organizada ganhou relevância, segundo Marcondes Filho (2009), com as Conferências de Macy (ou Círculo Cibernético), a partir das quais pensadores como Heinz von Foerster, Gregory Bateson e Norbert Wiener desenvolvem as primeiras teorias da auto-organização.

Nos interessa com o presente estudo, no entanto, o quarto e último paradigma, conhecido como complexidade organizante, a partir da qual entende-se que:

A complexidade é um tecido (*complexus*: o que é tecido junto) de constituintes heterogêneas inseparavelmente associadas: ela coloca o paradoxo do uno e do múltiplo. Num segundo momento, a complexidade é efetivamente o tecido de acontecimentos, ações, interações, retroações, determinações, acasos, que constituem nosso mundo fenomênico. (MORIN, 2015, p. 13)

Segundo Marcondes Filho (2009), trata-se de um paradigma que ajuda a reinterpretar epistemologicamente saberes já adquiridos. Ao mesmo tempo, é um esforço que incita novas explorações baseadas na ideia de que o ser humano mantém relações de reciprocidade com o universo. Justamente por isso se aproxima, na contramão das três correntes que o precederam, do pensamento fenomenológico, ainda que o esforço de Edgar Morin ao propor esta vertente da complexidade (conhecida como *organização antropobiocósmica*) seja justamente reunir as diversas concepções do termo.

Elemento central da proposta é a *ação*, a partir da qual metas definidas no início de uma pesquisa raramente se convertem em metas finais. Algo acontece no percurso. Com isso, o saber científico fundamentado no pensamento complexo pode, no decorrer de seu desenvolvimento, alterar caminhos que, por suas vezes, podem levar a outros, distintos daqueles previamente imaginados. Para Morin (2015, p. 35), a complexidade envolve “a extrema quantidade de interações e de interferências entre um número muito grande de unidades”, ao passo que acaba não se resumindo apenas a números, pois “compreende também incertezas, indeterminações, fenômenos aleatórios”.

Complexidade coincide com uma parte de incerteza, seja proveniente dos limites de nosso entendimento, seja inscrita nos fenômenos. Mas a complexidade não se reduz à incerteza, *é a incerteza no seio de sistemas ricamente organizados*. Ela diz respeito a sistemas semialeatórios cuja ordem é inseparável dos acasos que os concernem. A complexidade está, pois, ligada a certa mistura de ordem e desordem, mistura íntima, ao contrário da



---

ordem/desordem estatística, onde a ordem (pobre e estática) reina no nível das grandes populações e a desordem (pobre, porque pura indeterminação) reina no nível das unidades elementares. (MORIN, 2015, p. 35, grifos do autor)

Dessa forma, a concepção moriniana de complexidade se estrutura a partir de três princípios: o dialógico, o recursivo e o hologramático. O princípio dialógico, segundo Marcondes Filho (2009, p. 264), diz respeito ao ato de religar “o que foi separado”. Morin (2015, p. 73-74) elucida o conceito tomando como base a sexualidade humana:

O processo sexual produz indivíduos, os quais produzem o processo sexual. Os dois princípios, o da reprodução transindividual e o da existência individual *hit et nonc*, são complementares mas também antagônicos. [...] Há uma dialógica entre esses dois princípios. O que digo a respeito da ordem e da desordem pode ser concebido em termos dialógicos. A ordem e a desordem são dois inimigos: um suprime o outro, mas ao mesmo tempo, em certos casos, eles colaboram e produzem organização e complexidade. O princípio dialógico nos permite manter a dualidade no seio da unidade.

Já o princípio recursivo, Morin (2015, p. 74) o define como “um processo em que os produtos e os efeitos são ao mesmo tempo causas e produtores do que os produz”. Dessa forma, a ideia de recursividade no pensamento complexo diz respeito a uma recusa em aceitar linearidades próprias da objetividade científica clássica, como causa/efeito, estrutura/superestrutura, produto/produtor.

Os indivíduos que produzem a sociedade que produz os indivíduos. Somos ao mesmo tempo produtos e produtores [...], já que tudo o que é produzido volta-se sobre o que o produz num ciclo ele mesmo autoconstitutivo, auto-organizador e autoprodutor. (MORIN, 2015, p. 74)

Por fim, há o princípio hologramático, que trata da relação de reciprocidade entre a parte e o todo, o local e o global, de modo a jamais isolá-los durante a pesquisa. Segundo Marcondes Filho (2009), ele ressalta binômios como fragmento/totalidade, unidade/diversidade, ordem/desordem e padrão/desvio enquanto elementos que se encontram uns nos outros, numa dinâmica que, a exemplo dos outros princípios, também é constante.

Num holograma físico, o menor ponto da imagem do holograma contém a quase totalidade da informação do objeto representado. Não apenas a parte está no todo, mas o todo está na parte. [...] Essa ideia aparentemente paradoxal imobiliza o espírito linear. Mas, na lógica recursiva, sabe-se muito bem que o adquirido no conhecimento das partes volta-se sobre o todo. (MORIN, 2015, p. 75)



---

Partindo do pressuposto de que, com base em seus princípios centrais, o pensamento complexo moriniano prima por uma adaptação *multidimensional* a processos de pesquisa, investigaremos, no tópico seguinte, a possibilidade de associação entre ele e a análise fílmica, tendo como pano de fundo os estudos em comunicação e objetivando refletir sobre possibilidades no que diz respeito aos procedimentos de coleta e estudo.

### 3 POR UMA ANÁLISE FÍLMICA QUE BUSQUE A COMPLEXIDADE

Multidimensionalidade é o nosso ponto de partida. Trata-se de um termo que diz respeito não apenas à capacidade que o pensamento complexo tem de adaptar-se, à sua capacidade de criar conexões entre elementos constituintes do cosmos e da relação sujeito/objeto, mas, ao nosso ver, trata-se também de uma das principais características do próprio fazer fílmico. Exemplos disso não faltam: em rápida pesquisa no IMDb<sup>5</sup>, nota-se que o filme *Missão: Impossível – Operação Fallout* (*Mission: Impossible – Fallout*, 2018), por exemplo, contém um total de 96 profissionais *apenas em sua equipe de direção de arte*. Obviamente, o número varia de acordo com o contexto analisado, mas o que nos interessa é o seguinte: se a produção de um filme (seja ele ficção hollywoodiana, documentário, comercial, videoclipe, etc) conta com a participação de diversas equipes dentro das quais há diversos profissionais com suas respectivas funções, é natural pensar que todos eles buscam, sobretudo, apenas uma coisa: fazer com que o filme aconteça.

Partindo deste pressuposto, para que o filme aconteça, é necessário que a história seja contada da melhor maneira possível por *todos* os elementos vistos e ouvidos ao longo da projeção (ao menos no que diz respeito, obviamente, a obras narrativas). Desse modo, até que ponto estaríamos errados em afirmar que os integrantes das equipes principais, a partir de suas respectivas habilidades, têm como dever criar *micronarrativas* que, juntas, constituem uma *macronarrativa*? É com base neste questionamento que iniciamos uma tentativa de estabelecer diálogos com a teoria do pensamento complexo de Morin (2015).

#### 3.1 PENDULAR E A PRÁTICA DIALÓGICA, RECURSIVA E HOLOGRAMÁTICA

---

<sup>5</sup>Internet Movie Data Base, disponível em <[https://www.imdb.com/title/tt4912910/?ref\\_=nv\\_sr\\_1/](https://www.imdb.com/title/tt4912910/?ref_=nv_sr_1/)>. Acesso em: 28 de jul. 2018.

Lançado em circuito de festivais no ano de 2017, *Pendular* (Brasil) é um longa-metragem dirigido por Júlia Murat e protagonizado por Raquel Karro e Rodrigo Bolzan. A obra acompanha um casal de artistas anônimos – ela, dançarina contemporânea; ele, escultor – que, decididos a morar no mesmo lugar em que trabalham, optam por alugar um galpão abandonado. Para que a decisão funcione, um método: ambos decidem dividir o espaço ao meio com uma fita adesiva. De um lado, ela ensaia. Do outro, ele constrói suas obras. O problema é que, com o tempo, brigas, necessidades, sentimentos e situações começam a causar atritos que os obrigam a reavaliar não apenas as mais recentes escolhas que fizeram, mas também a própria relação conjugal que construíram.

A narrativa proposta por *Pendular* é dividida em quatro partes, especificadas por cartelas que surgem durante o filme. Dessa forma, entende-se que a história parte de um ponto A – a chegada ao galpão; a relação de carinho que ambos mantêm um com o outro –, passa por um ponto B – o atrito por conta da divisão do espaço; dificuldades afetivas; o desejo que ele nutre de ser pai; a recusa dela à maternidade – e é finalizada num ponto C, em que uma espécie de equilíbrio entre as partes é alcançado. Com base nessa estrutura, como pensar os princípios dialógico, recursivo e hologramático numa análise do filme?

Segundo Morin (2015, p. 19), “o simples [...] não é mais o fundamento de todas as coisas, mas uma passagem, um momento entre complexidades, a complexidade microfísica e a complexidade macrocosmofísica”. Partindo disso, procuramos encontrar, na obra de Murat, o simples enquanto passagem *entre* níveis de complexidade específicos. O que nos levou, mediante processo de decomposição, aos figurinos utilizados pela personagem de Karro durante o filme.

**Figura 1:** Na primeira parte da obra, sintonia de casal se reflete nos figurinos que ambos utilizam.



**Fonte:** *Streaming*. Colagem dos autores. Tempo dos *frames*, do canto superior esquerdo ao canto inferior direito: 07'17" (Quadro 1.1), 08'04" (1.2), 07'59" (1.3) e 01'42" (1.4).

Na figura 1, o ponto A é ressaltado através de momentos nos quais ambos os personagens ainda estão em sintonia, sendo evidente como seus figurinos, através de escolhas cromáticas e de estilo, parecem pertencer a um mesmo universo, a uma mesma atmosfera. Ainda assim, há uma desordem inserida nessa complementariedade.

Nota-se, por exemplo, como a camiseta do personagem de Bolzan traz como estampa linhas que dividem (Quadro 1.1), numa alusão à própria delimitação espacial/sentimental que moverá o filme minutos depois. Há ainda a interferência de objetos dele – correntes, esculturas – em imagens protagonizadas por ela (1.2) ou dividida por ambos (1.4). Tratam-se de composições iniciais sobre uma situação que tomará conta de *Pendular* nas partes seguintes, culminando no isolamento de ambos os personagens (figura 2) e na completa transformação de seu relacionamento.

**Figura 2:** A desordem presente nos instantes de ordem em *Pendular* se mostra complexa e define caminhos dos personagens. É o princípio dialógico em destaque.



**Fonte:** *Streaming*. Colagem dos autores. Tempo dos frames, da esquerda para a direita: 91'59" (2.1) e 92'29" (2.2).

Tem-se aqui o princípio dialógico funcionando no universo diegético de *Pendular*. Lembremos, afinal, que ele “mantém a dualidade no seio da unidade” (MORIN, 2015, p. 74). Nesse sentido, a unidade presente nos figurinos do ponto A dialoga com a dualidade (ou a desordem) presente em seus enquadramentos. O simples (figurino), portanto, surge como passagem *entre* uma complexidade microfísica (os momentos de alegria do início) e outra, macrocosmofísica (os atritos emocionais que tomam conta do filme).

Partamos para o ponto B. Na figura 3, realizamos uma decomposição que representa os figurinos utilizados por Ela depois que Ele burla o acordo sobre a divisão do galpão (3.1). É nesse instante que as diferenças de ambos os personagens começam a afastá-los um do outro.

**Figura 3:** Atritos sugeridos no começo ganham espaço e dividem o casal. Figurinos dela simbolizam crise.



**Fonte:** *Streaming*. Colagem dos autores. Tempo dos *frames*, do canto superior esquerdo ao canto inferior direito: 23'15" (3.1), 33'14" (3.2), 69'39" (3.3) e 82'09" (3.4).

Aqui, o princípio recursivo ganha destaque porque o filme, enfim, chega à parte na qual os problemas da divisão feita no galpão (e também das diferenças subjetivas apresentadas pelos personagens) mudam a trajetória de ambos. Segundo Morin (2015), o princípio recursivo diz respeito a uma recusa da linearidade proposta pelo modelo científico clássico, no qual causa e efeito, por exemplo, era lógica dominante. Para o autor, a causa age sobre o efeito e o efeito age sobre a causa, numa relação dinâmica, de reciprocidade que jamais cessa. Em *Pendular*, a divisão inicial do espaço produz a separação do casal que, por sua vez, produz uma divisão *cada vez maior* no espaço. Dessa forma, ao compararmos a figura 1, a figura 2 e a figura 3, notamos que não apenas os objetos espalhados pelo galpão ganham mais destaque mediante o avanço do filme, mas os próprios figurinos da personagem de Karro (figura 3, quadros 3.2, 3.3 e 3.4) ressaltam sua crescente desilusão conjugal, surgindo cada vez mais distintos daqueles vistos no começo do longa-metragem.

É possível encontrar o princípio hologramático nos exemplos elucidados anteriormente, mas, ao decompor a obra, o momento no qual o diálogo nos pareceu mais evidente diz respeito ao instante em que, depois de descobrir que vai ser mãe sem, no entanto, querer, Ela realiza uma coreografia delirante como forma de expressar sua raiva, seu desespero (figura 4).

**Figura 4:** Munida de expressivo figurino, ela dança e, com isso, estabelece uma conexão com o princípio hologramático.





**Fonte:** Streaming. Colagem dos autores. Tempo dos *frames*, da esquerda para a direita: 87'29" (4.1) e 86'59" (4.2).

Com base na colagem, consideramos se tratar de uma cena em que a parte está no todo e o todo está na parte (MORIN, 2015). Nela, a mulher surge vestida com uma blusa que, exageradamente justa, parece apertá-la (4.1), sugerindo pertencer a uma pessoa muito menor. Em sua performance, inclusive, não são raros os momentos em que a personagem de Karro tenta sabotar a peça, como se estivesse com dificuldades até mesmo para respirar (4.2). Trata-se, ao nosso ver, de tudo que *Pendular* narra ao longo da projeção. A trama, ao versar sobre como Ela é pressionada pelos avanços d'Ele, encontra-se sintetizada pelos trajes que ela utiliza durante sua dança, ao passo que o figurino em si contém todas as representações simbólicas construídas pelo filme desde seu início.

O princípio hologramático também ganha destaque no desfecho de *Pendular*, considerado por nós como ponto C da narrativa. Na figura 5, quadro 5.1, notamos um retorno das cores que predominavam no início do filme (figura 1), mas com uma diferença: ao sentar-se na mesa, Ela revela elementos próprios do ponto B (figura 5, quadro 5.2, camiseta estampada com rosto de mulher gritando). Nesse sentido, a *mise en scène* de Murat é precisa, já que trabalha as fases da história também a partir da forma com que a personagem *se movimenta* no quadro.

Concluimos, portanto, que seu figurino (a parte) representa seu crescimento enquanto pessoa (o todo) ao misturar elementos inerentes a situações e sentimento passados. Assim, ponto C = A + B.

**Figura 5:** De costas, o passado. Ao se virar, o presente. Figurino dialoga com o princípio hologramático ao sintetizar a trajetória da personagem com o auxílio da *mise en scène*.



**Fonte:** Streaming. Colagem dos autores. Tempo dos *frames*, da esquerda para a direita: 95'39" (5.1) e 95'56" (5.2).

## CONSIDERAÇÕES

De volta à inquietação inicial, notamos que ao evidenciar o trabalho de figurino visto em *Pendular* a partir dos princípios da complexidade moriniana, confirmamos se tratar de uma micronarrativa concebida como forma de contribuir para a macronarrativa que é o filme. Do ponto A ao ponto C (A + B), o trabalho de Preta Marques, figurinista do longa-metragem, se mostra ele próprio como fundamental para a história, corroborando para a ideia de que cinema é, sobretudo, uma criação coletiva.

Nos recusamos, no entanto, a postular totalidades para uma experiência que é, em si inicial. Seria necessário dedicar estudos semelhantes a outros elementos fílmicos (fotografia, *design* de produção, montagem etc.) para que descobertas feitas aqui, seguindo os parâmetros da complexidade, trouxessem à luz um padrão de abordagem estético-narrativa ainda mais rigoroso por parte de *Pendular*. Cientes das incertezas e das contradições já destacadas por Morin (2015), a união entre pensamento complexo e análise fílmica, afinal, deve ter como fundamento a busca por novos caminhos *enquanto* o processo se desenrola.

No caso do presente artigo, a decisão pelo estudo de figurinos nasceu justamente de um interesse inicial pelos enquadramentos de Soledad Rodriguez, diretora de fotografia do projeto. Partindo de questionamentos e não hipóteses, nos sentimos livres para fazer mais perguntas à medida que a coleta e a análise avançavam, ao passo que jamais nos interessou a pretensão de esgotar as possibilidades de análise da obra, sejam elas fundamentadas apenas no figurino ou na fotografia do filme, sejam elas interessadas por todos os aspectos que o compõem. O que propusemos foi um recorte que servisse de exemplo para o debate presente nos dois primeiros tópicos, acreditando que é na multidimensionalidade que a análise fílmica demonstra seu verdadeiro interesse para os estudos da Comunicação.

## REFERÊNCIAS

**PENDULAR.** Direção: Júlia Murat. Produção: Tatiana Leite e Júlia Murat. Brasil; Argentina; França. Vitrine Filmes, 2017. Inspirado na performance *The Other: Rest Energy* (1980), de Marina Abramović e Ulay. *Streaming* (Net Now).

AUMONT, Jacques. **A análise fílmica.** Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2004.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin; SMITH, Jeff. **Film art: an introduction.** Wisconsin, Estados Unidos. Editora: University of Wisconsin, 2017.

---

MARIE, Michel. **Description-Analyse**, in *Ça/cinema*, n° 7,8, maio de 1975.

MARCONDES FILHO, Ciro. **Dicionário da comunicação**. São Paulo: Paulus, 2009.

MARCONDES FILHO, Ciro. **O rosto e a máquina**: O fenômeno da comunicação visto pelos ângulos humano, medial e tecnológico – nova teoria da comunicação. São Paulo: Editora Paulus, 2013.

MATTHEWS, Eric. **Compreender Merleau-Ponty**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2006.

MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2015.

OLIVEIRA JR., Luiz Carlos. **A mise en scène no cinema**: do clássico ao cinema de fluxo. São Paulo: Editora Papyrus, 2013.

PENAFRIA, Manuela. **Análise de filmes** - conceitos e metodologia(s). In: VI Congresso SOPCOM, Lisboa, 2009. Anais eletrônicos... Lisboa, SOPCOM, 2009.

THOMPSON, Kristin. **Interview**. *The Cine-Files 4 (Spring 2013) special issue on mise-en-scène*. Georgia: The Cine-Files, 2013. Disponível em: <http://www.thecine-files.com/current-issue-2/guest-scholars/kristin-thompson/>>. Acesso em: 25 jun. 2018.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Tradução: Marina Appenzeller. 4ª ed. Campinas: Papyrus, 2006.