



## **Viagem à Ilha de Nova Penzance: Narratividade e Figuratividade na Produção do Filme Intertextual *Moonrise Kingdom*<sup>1</sup>**

Raquel Assunção OLIVEIRA<sup>2</sup>

Lilian Carla MUNEIRO<sup>3</sup>

Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, RN

### **RESUMO**

A escolha de análise do *Moonrise Kingdom* (2012), dirigido pelo estadunidense Wes Anderson, se deu especialmente pelo filme trazer condensado vários elementos comuns à filmografia do diretor. Além disso, o filme permite uma análise imagética bastante didática e a aplicação de vários conceitos, de diferentes bibliografias. Levando tudo isso em conta, este trabalho se presta a entender quais possíveis referências foram utilizadas na construção da narrativa e como elas funcionam como elementos persuasivos. Para tanto, nos valeremos das contribuições teóricas de autores como LIPOVESTSKY e SERROY (2009), SANTOS (2007), VANOYE E GOLLIOT-LÉTÉ (2012) e JOLY (2012), tudo embasado pela forma de produzir conhecimento teorizada por MILLS (2009) e da metodologia explicativa trazida por GONSALVES (2001).

**PALAVRAS-CHAVE:** cinema; intertextualidade; figuratividade; narratividade; Wes Anderson.

### **O UNIVERSO DE *MOONRISE KINGDOM***

Wesley Wales Anderson, mais conhecido por Wes Anderson, é um diretor e roteirista nascido em 1969 na cidade de Houston, no Texas (EUA). Foi nesse estado que ele cresceu e onde, em 1990, concluiu sua graduação na Universidade do Texas de Austin e conheceu o estudante de Letras Owen Wilson, seu parceiro – seja como co-roteirista ou como ator em seus filmes.

Foi com Owen que ele lançou seu primeiro projeto: o curta-metragem *Bottle Rocket (Pura Adrenalina, 1994)*, que dois anos depois foi lançado como longa. Desde

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no DT 4 – Comunicação Audiovisual do XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste realizado de 02 a 04 de julho de 2015.

<sup>2</sup> Graduando do Curso de Publicidade e Propaganda da UFRN. Estudante da Especialização em Cinema da UFRN. Graduada em Design Gráfico pela Universidade Potiguar. email: raquelassuncao@live.com.

<sup>3</sup> Prof. Dra. do Departamento de Comunicação da UFRN. e-mail: lilianmuneiro@gmail.com.

<sup>4</sup> Graduando do Curso de Publicidade e Propaganda da UFRN. Estudante da Especialização em Cinema da UFRN. Graduada em Design Gráfico pela Universidade Potiguar. email: raquelassuncao@live.com.

<sup>5</sup> Prof. Dra. do Departamento de Comunicação da UFRN. e-mail: lilianmuneiro@gmail.com.



então sua carreira deslançou. Em 1998 lançou *Rushmore (Três é Demais)*, filme extremamente aclamado pelos críticos pela direção e pela atuação do ator coadjuvante Bill Murray. Em seguida, Wes Anderson dirigiu os longas *The Royal Tenenbaums (Os Excêntricos Tenenbaums, 2001)*, *The Life Aquatic With Steve Zissou (A Vida Marinha com Steve Zissou, 2004)*, *The Darjeeling Limited (Viagem a Darjeeling, 2007)*, *Fantastic Mr. Fox (O Fantástico Sr. Raposo, 2009)*, *Moonrise Kingdom (2012)* e *The Grand Budapest Hotel (O Grande Hotel Budapeste, 2014)*, além de diversos filmes publicitários para marcas como *Prada* e *Stella Artois* e curta-metragens, como *Hotel Chevalier (2007)* e *Castello Cavalcanti (2013)*.

Nos deteremos ao *Moonrise Kingdom*. Lançado em 2012, é um dos mais recentes longas-metragens do diretor e roteirista Wes Anderson. Seu roteiro, todavia, foi escrito por quatro mãos: também pelas de Roman Coppola, seu parceiro de outros vários projetos. A história narrada se passa nos anos 1960 e tem como protagonistas o escoteiro Sam (Jared Gilman) e Suzy (Kara Hayward), dois jovens de 12 anos considerados problemáticos pela família.

Depois de se conhecerem nos bastidores de uma peça de teatro em que Suzy iria figurar, os dois passam a trocar cartas e planejam uma fuga. Para encontrá-los, entram na história os pais de Suzy (Bill Murray e Frances McDormand), o capitão Sharp (Bruce Willis) e o escoteiro-chefe Ward (Edward Norton).

Todavia, o filme definitivamente não se resume a isso. Wes Anderson tem um histórico de conseguir transformar *plots* simples em histórias visualmente ricas, carregadas de humor e que são parte do universo do diretor, como se todas as personagens pudessem transitar tranquilamente entre um filme e outro sem causar estranhamento. Em *Moonrise Kingdom* não foi diferente, visto que a filmografia de Wes Anderson sempre carrega consigo elementos que rapidamente o identificam. Serão eles que analisaremos neste trabalho: especialmente como são carregados de significados, referências e poder persuasivo.

Para tanto, destacaremos no filme, na perspectiva semiótica, a caracterização das personagens, os posicionamentos de câmera, as cores escolhidas, a trilha sonora e os elementos incluídos na pós-produção, como a tipografia e o uso de computação gráfica.

Para começar, devemos ter em mente a conceituação de análise fílmica que, como enfatizam Vanoye e Goliot-Lété, se resume a:

“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. Através dessa etapa, o analista adquire um certo distanciamento do filme. [...]. Uma segunda fase consiste, em seguida, em estabelecer elos entre esses elementos isolados, em compreender como eles se associam e se tornam cúmplices para fazer surgir um significante: reconstruir o filme ou o fragmento.” (VANOYE e GOLLIOT-LÉTÉ, 2012, p. 15)

Tendo isso em mente, observaremos os elementos intra e extradiegéticos (aspecto narrativo do discurso) (GREIMAS, 2012) - tais quais posicionamento da câmera, cor, figurino, locações e trilha sonora - do longa *Moonrise Kingdom* (2012), para assim entendermos as relações entre eles e quais significados eles carregam no plano da expressão. Aqui, por plano de expressão e plano de conteúdo entendamos a dupla significante-significado, ou seja: como o texto fala e o que ele fala (GREIMAS, 2012).

A escolha do diretor se deu, portanto, pela sua identidade estética muito marcante e própria. Além disso, sua riqueza simbólica em cada detalhe do filme nos permite como analistas um estudo completo, que ultrapassa a escolha temática, passando pelo figurino e pela fotografia, por exemplo.



**Fig 1, 2 e 3:** Paletas de cores no filme, ilustrando a fotografia, um dos elementos que serão analisados neste trabalho.

Dentre os diversos filmes produzidos pelo Anderson, todavia, nos deteremos ao longa *Moonrise Kingdom* por este ser um dos seus trabalhos mais recentes, fruto de uma direção mais madura e contando, inclusive, com um material de divulgação que perpassa várias plataformas e que visualmente estão alinhados com a própria estética do longa, nos permitindo uma análise que, além da própria semiótica do filme, tem o potencial de ser desmembrado em outros trabalhos, indo além e explorando os diferentes meios de comunicação publicitária utilizados com o objetivo de apresentar o filme.



Com a intenção de englobar todas essas referências e formas de análise citadas, esse trabalho foi construído, enquanto pesquisa, embasado no pensamento de MILLS (2009) a respeito da produção do conhecimento. Para ele, o trabalho de um pesquisador assemelha-se ao do artesão, como um artista capaz de produzir bricolagens. Essa forma de fazer pesquisa científica nos é bastante cara, nos permitindo trazer à superfície autores que estudam diferentes áreas da comunicação, do cinema e das artes. Optamos, portanto, pela pesquisa descritiva e explicativa. A metodologia explicativa “identifica os fatores que contribuem para a ocorrência e o desenvolvimento de um determinado fenômeno” (GONSALVES, 2001, p. 66), enquanto que a descrição nos apresenta as características dos objetos.

No mais, a revisão bibliográfica nos foi vital, pois possibilitou entendermos com mais profundidade o contexto sociocultural em que as obras estão inseridas e testar as nossas hipóteses: hipóteses essas voltadas para a captação das várias referências a outros filmes e artefatos artísticos, verdadeiros intertextos que tornam a história ainda mais rica e passível de compreensão em diferentes níveis.

## **DO CLÁSSICO AO POP: A NARRATIVIDADE E FIGURATIVIDADE NA PRODUÇÃO DE UM FILME INTERTEXTUAL**

Uma das marcas de Wes Anderson é o seu uso de intertextos<sup>4</sup>, sejam eles visuais ou narrativos, que fazem referência aos trabalhos de diversos artistas. Isso fica bem claro quando observamos alguns de seus trabalhos anteriores, como *Viagem a Darjeeling*, que é uma direta homenagem ao trabalho do cineasta indiano Satyajit Ray, ou *A Vida Marinha com Steve Zissou*, que tem forte influência do filme *A Doce Vida* (1960), de Federico Fellini<sup>5</sup>.

Em *Moonrise Kingdom*, nosso filme em análise, as referências citadas pelo diretor em entrevista a Matt Zoller Seitz são ao filme *Melody: Quando Brota o Amor*

---

<sup>4</sup> Por intertextos iremos entender o conjunto de textos que permite a intertextualidade, um conceito de A. Malraux trazido por GREIMAS e COURTÉS (2012) no Dicionário de Semiótica. Nele lemos que a intertextualidade “implica, com efeito, a existência de semióticas (ou de ‘discursos’) autônomas no interior das quais se sucedem processos de construção, de reprodução ou de transformação de modelos, mais ou menos implícitos” (p. 272). O interessante da abordagem nesse verbete do Dicionário é interessante por prezar antes de tudo no comparatismo tipológico como “única metodologia capaz de empreender a realização das pesquisas intertextuais.” (p. 272).

<sup>5</sup> Também não podemos deixar de mencionar as influências que vários dos seus trabalhos têm da melancolia das personagens de Charles Schulz, especialmente da sua transposição para o cinema *O Natal do Charlie Brown* (1965), dirigida por Bill Melendez - e dos elementos estéticos e temáticos característicos dos filmes de François Truffaut (exploração das experiências da infância, por exemplo), Martin Scorsese (uso de câmera lenta, trabalho com a trilha sonora e cuidado com os detalhes) e Orson Welles (personalidade das personagens).



(1971), escrito por Alan Parker e dirigido por Waris Hussein, que assim como o *Moonrise* narra a história de um casal apaixonado de crianças; e *Black Jack* (1979), de Ken Loach, que conta a história de um menino que tenta salvar a sua namorada de ser internada num hospital psiquiátrico. Esses dois filmes, todavia, foram descobertos pelo diretor enquanto ele estava desenvolvendo o filme.

Por outro lado, o filme *Idade da Inocência* (1976), de Truffaut, tem uma influência mais direta, posto ter sido ele um dos filmes que o inspirou a escrever uma história em que as crianças são protagonistas. Os filmes de Truffaut, no geral, são muito marcantes para Wes, especialmente em relação à inocência das suas personagens (vide *Os Incompreendidos*, 1959).

Indo além das aproximações diretamente citadas por Wes na entrevista, identificamos também uma interessante relação entre *Moonrise* e o filme *O Demônio das Onze Horas* (1965), de Jean-Luc Godard. Citando apenas alguns dos elementos em comuns, destacamos que tanto Suzy quanto Marianne - a protagonista do filme de Godard - usam maquiagem azul nos olhos e cometem crimes com tesouras, e tanto *Moonrise Kingdom* quanto *O Demônio das Onze Horas* narram histórias de casais em fuga.

Tais observações nos são caras para exemplificar o quanto o filme de Wes é rico em referências, sejam elas diretas ou não. Afinal, sabemos que, para a criação de um universo que é só seu:

“Os cineastas herdaram, observam, impregnam-se, citam, parodiam, plágiam, desviam, integram as obras que precedem as suas. Alguns elementos fílmicos que se acreditava ultrapassados, desaparecidos, foram retomados (por exemplo, a utilização dos efeitos de máscara, de íris, frequentes no cinema mudo, voltam à moda nos anos 1960 através dos cineastas da *Nouvelle Vague* francesa), mas em contextos diferentes as formas e as significações sendo, com isso, automaticamente renovadas.” (VANOYE e GOLIOT-LÉTÉ, 2012, p. 34).

São estas referências, significados e intertextualidades que nos interessam neste trabalho, pois, como bem afirmou Norval Baitello Jr. sobre a iconofagia pura, ou seja, sobre as imagens devoradoras de imagens:

“[...] a representação de um objeto não é apenas a representação de algo existente no mundo (concreto, das coisas, ou não concreto, das não-coisas), mas também uma re-presentação das maneiras pelas quais este algo foi já representado. Em outras palavras, em toda imagem existe uma referência às imagens que



a precederam. Ou seja, toda imagem se apropria das imagens precedentes e bebe nelas ao menos parte da sua força.” (BAITELLO, 2005, p. 95)

Em Wes Anderson tais referências às imagens precedentes são facilmente e, muitas vezes, propositalmente identificadas. No entanto, mesmo com essa bricolagem de diversas fontes, a filmografia de Wes de maneira alguma se transforma numa mera imitação, mas sim num trabalho de muita personalidade, que é rapidamente identificado como seu e inserido no universo de toda sua filmografia. São essas referências, que se enquadram no modo de fazer cinema da Indústria Cultural<sup>6</sup> vigente, aliadas ao poder persuasivo que elas proporcionam, que iremos analisar a seguir.

Em *Moonrise Kingdom* permanecem as características já conhecidas dos filmes de Wes. Referências ao teatro, paleta de cores restrita e marcante, uso de câmera lenta, planos-sequência, forte trilha sonora, inocência das personagens, uso de câmera lenta, enquadramentos simétricos e lugares fantásticos são claramente identificados no filme.

A trilha sonora, em grande parte pensada por Wes já na idealização do filme (o que comprova o cuidado do diretor com cada detalhe), tendo sido apenas as músicas escritas por Alexander Desplat e as de Hank Williams adicionadas depois da gravação, é marcada pelo uso de música clássica e de corais infantis. Leonard Bernstein (EUA, 1918 -1990) e Benjamin Britten (Reino Unido, 1913 – 1976) destacam-se. Bernstein com a condução de composições provenientes de seus concertos de música clássica voltados para jovens, gravados para a rede de televisão estadunidense CBS (*Young People's Concerts*, 1954 – 1989) com a Orquestra Filarmônica de Nova Iorque; e Britten, com a ópera *Noye's Fludde*, composta especialmente para amadores e crianças.

Ou seja, fica claro que, mesmo escolhendo grandes nomes da música clássica para a trilha sonora de *Moonrise*, Wes manteve uma preocupação de selecionar aqueles cujo trabalho estão vinculados ao universo infantil, o que cola com a história do filme, cujos protagonistas são um casal de crianças. Observamos também que a escolha das músicas, repletas de flautas e vocais infantis, complementa a atmosfera mágica que a produção audiovisual deseja transmitir.

---

<sup>6</sup> Levaremos em conta o estudo teórico de COELHO (1993), que antes ao mesmo tempo explica e contextualiza a Indústria Cultural como um fenômeno posterior à Revolução Industrial, fruto dela e também da economia de mercado e de uma cultura baseada no consumo de bens. Nesse contexto a cultura também passa a ser produzida em série e é perecível: um produto trocável por dinheiro, como qualquer outro.



Dentre todas as músicas instrumentais e com corais infantis trazemos como exemplo representativo a canção *Le Temps de L'Amour*, escrita e interpretada pela cantora francesa Françoise Hardy (1944). Chamamos atenção para essa música por ser uma das poucas ouvidas no filme de maneira intra-diegética<sup>7</sup>, ou seja, também ouvida pelas personagens, inseridas dentro da história, e não como plano de fundo ouvido só por quem assiste. No caso da canção de Hardy, ela é tocada na vitrola pelos protagonistas e dançada por Sam e Suzy numa das cenas do filme. Além disso, em *Moonrise Kingdom* são apenas ela e as canções *folk* de Hank Williams as músicas com letra e que não são vocalizadas por corais ouvidas. Por fim, destacamos a própria letra da música de Hardy, que fala de um tempo do amor, dos namorados e da juventude. Estamos diante de mais outras provas do cuidado do diretor com os mínimos detalhes.

Em suma, a trilha no *Moonrise Kingdom* é utilizada como um elemento de persuasão muito importante para a imersão na narrativa, havendo uma verdadeira pedagogia da música, ao observarmos, por exemplo, que o filme inicia-se com uma explicação didática da formação de uma orquestra. Isso tudo é fruto de uma relação entre som e sentido, o primeiro projetando o último. Afinal, cada música adiciona ou complementa significados diferentes à cena.

Ainda na criação dessa história única, chamamos atenção para a fotografia do filme, que preza pelos alinhamentos centrais da cena. Tal estratégia é extremamente interessante por poupar a atenção do espectador, que não necessita de muitos esforços para ler as imagens em movimento. Além disso, torna o filme ainda mais fantasioso, pois traz cena a cena como se fossem quadros isolados, como desenhos de livros infantis, como algo totalmente distinto da nossa realidade, que prioriza os planos variados e os desalinhamentos. Há também uma cena específica, durante a ligação entre a Serviços Sociais e os Correios, em que a tela fica dividida ao meio, mostrando os dois lados da linha, num recurso visual que se assemelha às histórias em quadrinhos e que reforça a estética fantástica apreciada pelo diretor.

Se, como pontuou Walter Benjamin na primeira versão do seu capital texto *Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica*, o cinema é uma obra de arte engendrada pela sua reprodução técnica (in: BENJAMIN, 1994, p. 181), ou seja, uma

---

<sup>7</sup> “O termo ‘diegese’, próximo, mas não sinônimo da história (pois de um alcance mais amplo), designa a história e seus circuitos, a história e o universo fictício que pressupõe (‘ou pós-supõe’), em todo caso, que lhe é associado [...]. Esse termo apresenta a grande vantagem de oferecer o adjetivo ‘diegético’ (quando o adjetivo ‘histórico’ se revela inutilizável) e ao mesmo tempo uma série de expressões bem úteis, como ‘universo ou mundo diegético’, ‘tempo, duração diegéticas’, ‘espaço diegético’, ‘som, ruído, música diegéticas (ou extradiegéticas)...’.” (VANOYE e GOLIOT-LETÉ, 2012, p. 10)



obra que por natureza descortina seu método de produção, a câmera e toda a equipe por trás do filme, em *Moonrise Kingdom* tal caráter do cinema não tenta ser desmascarado e, muito pelo contrário, é explicitado pelo uso do ângulo central já citado e, ainda, por todos os elementos cenográficos utilizados, que fogem do que consideramos ser o real.

A paleta de cores presente em *Moonrise Kingdom* é predominantemente marcada pelos marrons, amarelos, verdes e tons pastel, criando um universo bastante nostálgico - já que lembram fotografias e vídeos antigos, desgastados pelo tempo - e fictício, pois, por ser uma paleta restrita, distancia-se da realidade, em que o aleatório (e não o padronizado) é a ordem. Por essa repetição das cores nos cenários, roupas e objetos, o visual do filme também se aproxima das narrativas de livros e desenhos infantis.

Não podemos também deixar de mencionar a presença recorrente no filme do Narrador (Bob Balaban). Personagem sem nome, o professor de cartografia surge sempre precedido ou precedendo um mapa e tem função didática no filme, esclarecendo e apresentando para o espectador onde a história se passa. Um guia turístico que é a máxima da quebra da “quarta parede”, termo trazido pelo teatro que diz respeito às bordas entre a ficção e a realidade. Ele representa uma função semelhante ao do corifeu do antigo teatro grego, personagem chefe do coro que dialoga com a plateia, narrando a história, comentando e advertindo sobre os acontecimentos que ainda estão por vir. Com a presença do Narrador fica evidente que o filme não tenta disfarçar sua condição ficcional, mas a atesta, dizendo para quem assiste que “*aqui é a ilha Penzance*” ou “*esta é a ilha de St. Jack Wood*”. Mais uma estratégia narrativa que, junto com a narrativa linear de começo-meio-fim (os flashbacks são pontuais), economiza análises mais complexas.

Os mapas citados, que aparecem ao longo de toda a história com pinos animados em *stop-motion* para destacar a mudança geográfica na trama, de fato foram inseridos com um objetivo instrutivo. Em entrevista a Matt Seitz, Wes Anderson confirma que foram adicionados à história para não causar confusão em quem assistia. O uso de mapas e animações, portanto, se propõem a tornar a história ainda mais persuasiva visualmente. Todavia, observamos que os efeitos visuais usados não são de uma complexidade explícita, como vemos nas grandes explosões dos filmes de ação hollywoodianos, isso tanto pelo estilo do diretor como pela própria história contada, que não exige tais tipos de efeitos.



Outro elemento muito interessante na criação do universo de *Moonrise Kingdom* é a utilização das locações, principalmente dos ambientes fechados, como a Igreja, a casa de Suzy e a casa na árvore dos escoteiros. Isso porque os cenários, tanto cinema como no teatro ou mesmo na dança, funcionam como um permissor (ou empecilho) das diferentes maneiras de movimentação da câmera (ou do olhar) e das personagens.

Em *Moonrise*, assim como em diversos trabalhos anteriores de Wes Anderson (vide *Viagem a Darjeeling*, em que grande parte da trama se passa dentro de um trem indiano; ou o curta *Hotel Chevalier*, cuja ação acontece toda dentro de um quarto de um hotel francês), os espaços cênicos têm bastante força. Isso fica evidente já nos primeiros minutos do filme, que inicia-se com um movimento de *travelling* horizontal praticamente sem cortes atravessando a mansão em que Suzy mora: é como se a casa estivesse partida ao meio, uma casa de bonecas – na verdade, no material reunido por SEITZ (2013) sabemos que realmente foi feita uma maquete por um artista cênico tanto para dar essa impressão, como porque a casa escolhida na verdade é um farol. É por essa casa que os irmãos de Suzy e toda a família se movimentam, realçando as relações não tão carinhosas que eles possuem entre si: eles ficam pequenos imersos naqueles grandes cômodos. Também por meio do estilo da casa e dos seus móveis e objetos somos levados ao período histórico em que a narrativa se desenvolve, a década de 60. Ainda, é emoldurada pela casa que temos o primeiro contato com a protagonista, pois, após ela abrir a janela e olhar pelo binóculo, a visão da câmera distancia-se quilômetros e vemos a casa inteira na sua parte exterior, à distância. Nesse momento fica mais evidente ainda a importância do cenário, posto que é essa cena de fora da casa que acompanha o título do filme.

A mansão em que Suzy e sua família mora, no entanto, é só um dos espaços visualmente ricos do filme. Também houve um cuidado especial na criação da casa na árvore em que os escoteiros cáqui se reúnem. Como destacou o diretor em entrevista ao Matt Seitz (2013), trata-se de um tipo de casa encontrada apenas em áreas remotas da Polinésia e que poderia tranquilamente ter sido feita uma maquete dela, mas ele preferiu construí-la de fato. Como Wes Anderson afirma:

“Eu tenho uma predileção por algo com uma sensação mais caseira. Além disso, da forma como eu escrevo essas histórias elas tendem a ficar um pouco, como já dissemos, surreal, ou pelo menos com um tipo de virada louca. Então, quanto mais natural for possível parecer, o risco de esses elementos surreais levar o filme inteiro para longe das nossas personagens é melhor.” (SEITZ, 2013, p. 306)

Além da casa de Suzy e da casa da árvore, um espaço interessante em que a história se desenrola é a Igreja, que identificamos ser a Trinity Church - localizada em Rhode Island, mesmo estado em que fica a casa de Suzy. A locação, por sua preservação, é uma peça arquitetônica encontrada hoje em dia com um visual quase intocado daquele encontrado na década de sessenta, quando a história se passa. Estamos diante de um lugar cujo projeto arquitetônico foi construído em 1725, inspirado nas igrejas inglesas e que é bastante amplo, o que permitiu a gravação de cenas com vários personagens e várias possibilidades de movimentação, como são os casos da apresentação do coral de Suzy e da cena do refúgio de todos os moradores da região durante a tempestade.

Além das locações, os objetos cenográficos comunicam em *Moonrise Kingdom*, ajudando a demarcar a biografia das personagens, as singularizando. No nosso filme em análise, as protagonistas são bastante apegadas aos objetos que carregam, especialmente àqueles que escolhem levar consigo na fuga. Ora, a apropriação por parte de Suzy da vitrola do seu irmão e do livro da biblioteca conta um pouco sobre sua inibição da garota quanto aos furtos; o broche feminino que Sam carrega na farda diz que ele não se importa com o fato de ser um acessório feminino, que ele está mais preocupado com o valor sentimental, já que a joia pertenceu à sua mãe; os títulos de livros dos Suzy falam sobre seu interesse por temas mais sombrios e sobrenaturais, e seu inseparável binóculo (cujo esquecimento faz com que Sam volte da fuga para buscá-lo) é considerado por ela um poder especial para enxergar à distância sem ser vista.

Significados não faltam em cada uma das coisas que Sam e Suzy trazem consigo, e esses significados são todos reiterados e colocados em foco em vários momentos ao longo da obra audiovisual, como é o caso da tesoura de canhota de Suzy, por exemplo, que aparece no começo, pendurada na parede da sua casa; durante a trama, quando mostrada no inventário feito por Sam; e num momento de ação, quando ela usa o objeto como arma para se defender de um dos escoteiros que deseja capturá-la. Essa qualidade biográfica dos objetos casa com a temática do filme, que tem como um dos eixos o escotismo, meio em que as insígnias e comandas, marcas da hierarquia, identificam as patentes e feitos de quem as detêm.

Outro aspecto que corrobora para a criação de uma obra persuasiva e rica de possibilidades de análise é o figurino. Conforme relata a atriz brasileira Marília Pêra em entrevista concedida à Rosane Muniz, o figurino é “responsável por denunciar a alma da



personagem, já que ele é a forma, a dança do corpo que se manifesta pelo gestual: na maneira de segurar uma echarpe, de sentar-se.” (MUNIZ, 2004, p. 44). Ou seja, o figurino também reflete a personalidade de quem o veste e, portanto, seria estranho se na obra de um diretor tão atento aos detalhes, como é o caso de Anderson, ele não ganhasse atenção especial.

Em *Moonrise Kingdom* a escolha das roupas segue uma paleta de cores que complementa a de todo o filme e que contribui para contar mais sobre cada uma das personagens. Os róseos claros em minivestidos reforçam a personalidade feminina e ao mesmo tempo infantil de Suzy; os tons terrosos e cáqui são clássicos dos escoteiros e, nos fardamentos de shorts curtos e lenços no pescoço, nos aludem à infância e à aventura, tudo a ver com Sam Shakusky; o vermelho usado no sobretudo do Narrador realça seu deslocamento da história; e o interessante terno todo em azul marinho da assistente social (Tilda Swinton) confere austeridade e autoridade à personagem. Ou seja, os figurinos escolhidos demarcam tipos, personalidades únicas que podem ser traduzidas pelo que vestem.

E nesse ponto não podemos ocultar a importância de toda a equipe envolvida na criação da peça fílmica. Ou melhor, na execução de qualquer que seja o filme, visto que o cinema caracteriza-se por ser uma produção coletiva. Entretanto, no caso da obra dirigida por Wes Anderson e de toda aquela que tem a noção de autor (VANOYE e GOLIOT-LÉTÉ, 2012, p. 33) bem desenvolvida, suas marcas estilísticas contaminam todos os setores da criação fílmica, desde a trilha sonora até o figurino, e é como se toda a equipe envolvida se moldasse a isso, dando o suporte intelectual e técnico para que o universo idealizado pelo diretor ganhe vida.

Aqui fica explícito outro fator que contribui para a criação de um universo facilmente identificado como sendo de Wes: o uso repetitivo, em diferentes filmes, dos mesmos atores e equipe técnica. Como dissociar Wes Anderson de Francis Coppola (*Viagem a Darjeeling*, *Moonrise Kingdom*), seu companheiro de vários roteiros? Ou da figurinista Milena Canorero (*O Grande Hotel Budapeste*, *Castello Cavalcanti*, *Viagem a Darjeeling*)? Ou mesmo dos atores Bill Murray (*O Fantástico Sr. Raposo*, *Viagem a Darjeeling*, *A Vida Marinha com Steve Zissou*, *Os Excêntricos Tenenbaums*), Owen Wilson (*Pura Adrenalina*, *O Grande Hotel Budapeste*) e Jason Schwartzman (*Hotel Chevalier*, *Moonrise Kingdom*, *Três é Demais*)? Tal escolha pela parceria com a mesma equipe técnica e cênica facilita a criação de unidade entre os diferentes filmes de Wes. E a escolha pelos mesmos atores cria imediatamente um afeto com o espectador, como se

as personagens pudessem facilmente ser transportadas no tempo e no espaço por entre os diferentes filmes.



**Fig. 4, 5, 6 e 7:** Em sentido horário: O ator Bill Murray nos filmes *A Vida Marinha com Steve Zissou*, *Os Excêntricos Tenenbaums*, *Moonrise Kingdom* e *Viagem a Darjeeling*. *Moonrise* foi o sexto filme com a parceria do ator com Wes Anderson

Também não poderíamos realizar esta análise sem nos determos às personalidades dos protagonistas Sam e Suzy que, ao longo da película, claramente são retratados como personagens problemáticas, com pensamentos e atitudes que, em várias situações, parecem não refletir a idade que eles realmente têm, com uma melancolia e posicionamento que mais parecem de adultos. A exploração desses tipos é uma das características do hipercinema, conceituado por LIPOVESTKY e SERROY (2009) como fruto da nova modernidade vivida a partir dos anos 1970. Um cinema dos excessos cujo paroxismo se encontra, por exemplo, nas:

“Tecnologias genéticas, digitalização, ciberespaço, fluxos financeiros, megalópoles, mas também pornografia, condutas de risco, esportes radicais, performances, *happenings*, obesidade, dependência de drogas: tudo aumenta, tudo se extremiza e se torna vertiginoso, ‘sem limite’. É como uma imensa fuga para a frente, uma engrenagem sem fim, uma modernização exagerada [...]. É justamente essa dinâmica de ultramodernização que se observa no cinema contemporâneo.” (LIPOVESTKY e SERROY, 2009, p. 49)

Essa nova modernidade refletiu no modo de fazer cinema, seja impactando nas técnicas utilizadas, seja reverberado nos roteiros e personagens. No caso de *Moonrise*,

isso fica bem claro em Sam e Suzy, pois os homens e mulheres à beira da crise de si também são marcas do hipercinema, como lemos no trecho a seguir:

“Nas fases precedentes, era um questionamento político ou mesmo filosófico que conduzia à realização de filmes sociais. [...] De um certo ‘sociologismo espontâneo’ nasceu um cinema tendencialmente filosófico, ainda que se possa, não sem motivo, recusar essa denominação. O que é viver e envelhecer? O que é ser jovem? Podemos nos comunicar? O que é que eu desejo? Por que não sou feliz? Com isso, o Cine-Eu<sup>8</sup> e Cinépolis<sup>9</sup> se combinam. Arte do divertimento, o hipercinema é também portador de uma reflexividade crescente sobre si mesmo, sobre o mundo, sobre o indivíduo.” (LIPOVESTKY e SERROY, 2009, p. 205)

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Estudando a obra audiovisual *Moonrise Kingdom* torna-se evidente a complexidade da película, permitindo a análise fílmica em diferentes níveis, que variam de acordo com o repertório do espectador. Esses são divididos pelos vários intertextos presentes na obra, pelas diferentes associações que o analista realiza. Todos eles são utilizados por Wes Anderson e sua equipe como ferramentas para tornar a história narrada ainda mais cativante, para criar um universo único que, num primeiro plano, é o filme em questão, mas que também pode ser ampliado e entendido como uma marca do diretor, como uma mensagem estética e narrativa que ele quer transmitir à quem assiste através de toda sua filmografia, ainda em desenvolvimento. Tais marcas são traduzidas em todos os elementos levantados ao longo deste artigo, como no figurino, nas cores, nas referências às linguagens de outros diretores, na música e na cenografia.

Para a concretização deste trabalho, não podemos deixar de citar o importante suporte metodológico trazido por VANOYE E GOLLIOT-LÉTÉ (2012). A forma como os autores trabalham podem ser adaptadas para a leitura de diversas peças fílmicas, e apresenta-se como um suporte que só tem a contribuir no trabalho em sala de aula por professores das mais diversas áreas do conhecimento, seja na universidade ou no ensino fundamental e médio.

Também destacamos que a leitura desse filme não acaba por aqui. E, especialmente, consideramos interessante e passível de estudos mais profundos a leitura

---

<sup>8</sup> Característica do cinema contemporâneo, no qual o indivíduo e suas relações consigo mesmo e com o outro são postos em primeiro plano. Isso resulta, ao mesmo tempo, na exposição da sua vida privada e na fragilização do Eu (ansiedade, depressão, suicídios). (LIPOVESTSKY e SERROY, 2009, p. 198).

<sup>9</sup> Ao mesmo tempo que explora o Cine-Eu, o cinema contemporâneo não deixa de levantar questões sociais e políticas, o que inclusive permite uma nova forma de enxergar e entender o indivíduo. (LIPOVESTSKY e SERROY, 2009, p. 177).



das peças de publicização do filme, como os pôsteres e o trailer, além de todo o marketing envolvido na divulgação do mesmo.

## REFERÊNCIAS

### Livros

BAITELLO, Norval Junior. **A era da iconofagia**. São Paulo: Hacker Editores, 2005.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

COELHO, Teixeira. **O que é Indústria Cultural**. 35ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.

GONSALVES, E. P. **Iniciação à Pesquisa Científica**. Campinas: Alínea Editora, 2001.

GREIMAS, A. J. COURTÉS, J. **Dicionário de Semiótica**. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2012.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. 14ª ed. Campinas, SP: Papirus, 2012.

LIPOVESTSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A tela global: mídias culturais e cinema na era hipermoderna**. Porto Alegre: Sulina, 2009.

MILLS, W. **Sobre o artesanato intelectual e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

MUNIZ, Rosane. **Vestido os nus: o figurino em cena**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio, 2004.

OLIVEIRA, Ana Claudia de; TEIXEIRA, Lucia. **Linguagens na comunicação: desenvolvimentos de semiótica sincrética**. 1ª ed. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009.

SEITZ, Matt Zooler. **The Wes Anderson Collection**. 1ª ed. EUA: Ed. Harry n Abrams Inc., 2013.

VANOYE, Francis; GOLLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. 7ª ed. Campinas, SP: Papirus, 2012.

### Sites, trabalhos acadêmicos e livros digitais

Benjamin Britten. Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Benjamin\\_Britten](http://pt.wikipedia.org/wiki/Benjamin_Britten)>. Acesso em: 13 jul. 2014.

Conanicut Island Lighthouse, RI. Disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/mikejuvet/5788424275/>>. Acesso em: 31 ago. 2014.

CUNHA, Humberto Thimoteo da. **O Design de Produção nos filmes de Wes Anderson**. 110 p. Dissertação - Universidade Anhembi Morumbi. São Paulo: julho de 2009. Disponível em: <[www.livrosgratis.com.br/download\\_livro\\_128877/o\\_design\\_de\\_producao\\_nos\\_filmes\\_de\\_wes\\_anderson](http://www.livrosgratis.com.br/download_livro_128877/o_design_de_producao_nos_filmes_de_wes_anderson)>. Acesso em: 01 jun. 2014.

Enquadramentos: planos e ângulos. Disponível em: <<http://www.primeirofilme.com.br/site/o-livro/enquadramentos-planos-e-angulos/>>. Acesso em: 30 ago. 2014.



IMDB. Moonrise Kingdom (2012). Disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt1748122/>>. Acesso em: 24 ago. 2014.

Leonard Bernstein. Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Leonard\\_Bernstein](http://pt.wikipedia.org/wiki/Leonard_Bernstein)>. Acesso em: 13 jul. 2014.

Moonrise Kingdom Interview - Kara Hayward, Jared Gilman (2012) HD. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=jI2uPKQcahw>>. Acesso em: 05 out. 2014.

Moonrise Kingdom Interview - Wes Anderson (2012) HD. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=DJb-KbbaHg4>>. Acesso em: 05 out. 2014.

Moonrise Kingdom: Official Website. Disponível em: <<http://www.moonrisekingdom.com>>. Acesso em: 24 ago. 2014.

Noye's Fludde. Disponível em: <[http://en.wikipedia.org/wiki/Noye's\\_Fludde](http://en.wikipedia.org/wiki/Noye's_Fludde)>. Acesso em: 13 jul. 2014.

The Stylistic Connections Between Wes Anderson's 'Moonrise Kingdom' and Godard's 'Pierrot le Fou'. Disponível em: <<http://filmschoolrejects.com/features/the-stylistic-connections-between-wes-andersons-moonrise-kingdom-and-godards-pierrot-le-fou.php>>. Acesso em 06 set. 2014.

Wes Anderson Biography. Disponível em: <<http://www.biography.com/people/wes-anderson-20617561#synopsis>>. Acesso em: 26. Jul. 2014.

Wes Anderson Palettes. Disponível em: <<http://wesandersonpalettes.tumblr.com/>>. Acesso em: 26 jul. 2014.

Wes Anderson talks influences with the hollywood reporter. Disponível em: <[http://www.focusfeatures.com/moonrise\\_kingdom/news?bid=wes\\_anderson\\_talks\\_influences\\_with\\_the\\_hollywood\\_reporter](http://www.focusfeatures.com/moonrise_kingdom/news?bid=wes_anderson_talks_influences_with_the_hollywood_reporter)>. Acesso em: 31 ago. 2014

Wes Anderson: 'I don't think any of us are normal people'. Disponível em: <<http://www.theguardian.com/film/2012/may/19/wes-anderson-moonrise-kingdom>>. Acesso em 31 ago. 2014

What does wes anderson owe to "harold and maude" and 8 other influences?. Disponível em: <<http://www.sundance.tv/blog/2014/04/what-does-wes-anderson-owe-to-harold-and-maude>>. Acesso em: 31 ago. 2014.