

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL - HABILITAÇÃO PUBLICIDADE E
PROPAGANDA**

RENATO RIEDI SOUZA MACEDO

A NARRATIVA AUDIOVISUAL COMO OBRA ABERTA:

Uma análise do curta *Scenes from the Suburbs*

Porto Alegre

2021

RENATO RIEDI SOUZA MACEDO

A NARRATIVA AUDIOVISUAL COMO OBRA ABERTA:

Uma análise do curta *Scenes from the Suburbs*

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial à obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social - Habilitação Publicidade e Propaganda.

Orientador: Prof. Dr. Bruno Leites

Coorientador: Prof. Ms. Lennon Pereira Macedo

Porto Alegre

2021

RENATO RIEDI SOUZA MACEDO

A NARRATIVA AUDIOVISUAL COMO OBRA ABERTA:

Uma análise do curta *Scenes from the Suburbs*

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial à obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social - Habilitação Publicidade e Propaganda.

Orientador: Prof. Dr. Bruno Leites

Coorientador: Prof. Ms. Lennon Pereira Macedo

Aprovado pela banca examinadora em ____ de _____ de 2021.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Bruno Bueno Pinto Leites (orientador)
UFRGS

Prof. Dr. Marcelo Bergamin Conter
IFRS

Ms. João Fabricio Flores da Cunha
UFRGS

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer duas pessoas que infelizmente não poderão ler este trabalho. Agradeço ao professor Alexandre Rocha da Silva, que me possibilitou pensar sobre a comunicação de formas que eu nem sabia que era possível; obrigado pelo seu carinho, dedicação e amizade dentro e fora da sala de aula. Também agradeço a minha avó, Clarite Riedi Souza, que mesmo não estando mais aqui continua sendo o meu motivo para continuar todos os dias.

Agradeço, também, aos colegas e amigos de faculdade que me ajudaram a passar por esse desafio de forma mais agradável: Caetano, Jéssica, José, Maria, Mariana, Mateus e Octávio, vocês fizeram essa experiência valer a pena. Isis Carvalho, obrigado por me ouvir, me ajudar e ser minha dupla durante todo esse tempo.

Bruno e Lennon, muito obrigado por embarcarem nessa jornada e tornarem este trabalho possível. Agradeço por terem me ouvido, me direcionado e acreditado em mim e neste trabalho.

Por último, mas não menos importante, gostaria de agradecer a todos que fizeram parte de alguma forma na minha formação. Amigos e familiares, vocês também são o meu motivo de seguir em frente.

*“If I could have it back
All the time that we wasted
I’d only waste it again
You know I would love to waste it again”.*

(Arcade Fire)

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo estudar a narrativa audiovisual enquanto uma obra aberta e passível de múltiplas interpretações. Para tanto, foi realizada uma revisão teórica da *Obra Aberta*, de Umberto Eco (2015), a fim de entender como se constitui e quais as principais características presentes em obras abertas; também foi realizado um estudo, preliminar ao filme, acerca de elementos de narrativas presentes no curta e as suas definições. O objeto de pesquisa é o curta-metragem *Scenes from the Suburbs* (2011), produzido pelos irmãos Win e Will Butler e dirigido por Spike Jonzie. Os eixos de análises foram delimitados após um levantamento de comentários na rede social Filmow (2021), que ajudaram a compreender e nortear em que momentos do curta os espectadores tiveram diferentes entendimentos acerca da narrativa do filme. As análises, então, foram divididas em dois eixos: o primeiro busca entender a fragmentação de cenas como recurso de uma obra aberta e o segundo busca entender a distribuição de olhares como uma estratégia para construir espaços de aberturas na narrativa do filme. Conclui-se que o curta *Scenes from the Suburbs* (2011), a partir de estratégias e recursos presentes no filme, que promovem e instigam aberturas na narrativa, caracteriza-se como uma obra aberta que busca gerar múltiplas interpretações possíveis em seus espectadores.

Palavras-chave: cinema; narrativa; obra aberta; *Scenes from the Suburbs*.

ABSTRACT

The present study seeks to understand the audiovisual narrative as a open work and possible of multiple interpretation. Therefore, a theoretical review of the Open Work, by Umberto Eco (2015), was made in order to understand how it is constituted and what are the main characteristics present in the open works; a study was also carried out, preliminary to the film, about narrative elements present in the short-movie and their definitions. The object of research is the short-film *Scenes from the Suburbs* (2011), produced by the brothers Win and Will Butler and directed by Spike Jonzie. The parts of the analysis were delimited after a survey of comments on the social network Filmow (2021), which helped to understand and guide in which moments of the short film the viewers had different understandings about the film's narrative. The analyzes were then divided into two parts: the first seeks to understand the fragmentation of scenes as a resource of an open work and the second seeks to understand the distribution of looks as a strategy to build spaces for openings in the film's narrative. The conclusion is that the short film *Scenes from the Suburbs* (2011), in view of strategies and resources present in the film which promote and instigate openings in the narrative, is characterized as an open work that seeks to generate multiple possible interpretations in its viewers.

Keywords: cinema; narrative; open work; *Scenes from the Suburbs*.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Seleção de frames das cenas iniciais do filme	38
Figura 2 - Cena da queda de braço	41
Figura 3 - Recorte de lapsos de cenas	41
Figura 4 - Lapsos entre a fogueira e a abordagem policial.....	43
Figura 5 - Lapsos da festa e recorte temporal para cena da agressão.....	45
Figura 6 - Comentário de espectador 1.....	46
Figura 7 - A cena no primeiro ato e no segundo ato	48
Figura 8 - Comentário de espectador 2.....	50
Figura 9 - Comentário de espectador 3.....	50
Figura 10 - Comentário de espectador 4.....	50
Figura 11 - O grupo de amigos com uma arma de brinquedo	51
Figura 12 - Cena entre Kyle, Winter e sua namorada	52
Figura 13 - Cena entre Kyle e Winter conversando.....	53
Figura 14 - Cena entre Kyle e a namorada de Winter conversando	54
Figura 15 - Kyle observando Winter e sua namorada	55
Figura 16 - Kyle conversando com Winter	56
Figura 17 - Kyle brincando com o amigo enquanto Winter observa com feição séria.....	57
Figura 18 - Winter olhando para Kyle, após a amizade começar a esmorecer.....	58
Figura 19 - Kyle olhando para Winter, após a amizade começar a esmorecer.....	59
Figura 20 - A procura através dos olhares de Kyle	60
Figura 21 - Kyle observando o casal.....	61
Figura 22 - Winter olhando para Kyle.....	62
Figura 23 - Kyle olhando para Winter após ser agredido	63

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 - Frequência dos comentários analisados	36
---	----

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
2	O CINEMA COMO OBRA ABERTA	14
3	COMPLEXIDADE NARRATIVA	25
4	AS ESTRATÉGIAS DE ABERTURAS NARRATIVAS NO CURTA <i>SCENES FROM THE SUBURBS</i>	35
4.1	Metodologia.....	35
4.2	A fragmentação de cenas como recurso de uma obra aberta.....	37
4.3	A distribuição de olhares na construção de abertura narrativa	49
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	64

1 INTRODUÇÃO

O cinema possui a capacidade de transmitir mensagens e contar histórias. É interessante observar como as produções audiovisuais podem produzir sentido através do que está sendo visto e ouvido, dialogando com diferentes tipos de espectadores. No entanto, o espectador também possui um papel ativo nesse momento de recepção da mensagem. Apesar de uma obra cinematográfica ser a mesma, independente de quem a assiste, é comum que as pessoas tenham opiniões diferentes acerca de mesmas produções, de acordo com seu gosto e entendimento pessoal do que foi visto.

Nesse sentido, uma obra que chama bastante atenção para essa relação entre diferentes entendimentos do público é o curta-metragem *Scenes from the Suburbs* (2011), roteirizado pelos irmãos Win e Will Butler e dirigido por Spike Jonze. O curta *Scenes from the Suburbs* (2011) e o álbum *The Suburbs* (2010) foram lançados como obras complementares. Ambos são de autoria da banda Arcade Fire e se encontram em alguns sentidos, como, por exemplo, pelo fato de que todas as músicas da trilha sonora do curta são provenientes desse álbum.

No filme, a trama acompanha um grupo de amigos adolescentes em suas experiências e vivências em um subúrbio americano. O enfoque principal do filme se dá pela relação entre os dois personagens principais, Kyle e Winter. A narrativa gira entre o ápice da amizade entre esses dois personagens e o desfalecimento da mesma, que ocorre durante a trama.

Nessa obra, um dos principais pontos que chama atenção é o fato de que há, na narrativa, um estímulo a possíveis e diferentes interpretações acerca do conteúdo do mesmo. Durante a trama, por exemplo, existem momentos em que há um recorte temporal que, por consequência, faz com que os espectadores possuam um papel ativo na construção de sentido e na interpretação do que está sendo visto em tela. Ao procurar por comentários e avaliações de outras pessoas que assistiram ao filme — em sites como Filmow, Letterbox e Twitter — percebe-se que diversos espectadores também possuem opiniões diferentes acerca da história contada na obra. Esses comentários, bem como esses espaços de aberturas narrativas no decorrer da trama, suscitaram, em mim, a curiosidade para pesquisar o quê na narrativa contribui para que sejam possíveis essas diferentes interpretações.

Durante o percurso do curso de Publicidade e Propaganda, houve introduções a alguns autores que pensam sobre cinema, construção de narrativas, emissão e recepção de mensagens, etc. Nesse sentido, as obras e as teorias de Umberto Eco, principalmente a *Obra Aberta*, podem ajudar a entender e analisar como o curta constrói esses possíveis e diferentes entendimentos por parte dos espectadores. Tendo em vista que Eco realiza os seus estudos com diversos tipos de obras (por exemplo, musicais, televisivas, etc), percebe-se que é possível relacionar os seus conteúdos com o cinema e com as produções audiovisuais.

Foi escolhido, então, o curta *Scenes from the Suburbs* (2011) como objeto de pesquisa para esse trabalho, a fim de entender melhor como esses diferentes entendimentos e essas múltiplas interpretações foram instigadas pelo filme. Podemos entender que o filme possui características de obra aberta, tendo em vista que há, na trama, incentivos a aberturas narrativas. Com isso, o curta se relaciona com as ideias de obra aberta quando, por exemplo, “em vez de aceitar a abertura como um dado de fato inevitável, escolhe-a como um programa produtivo e até a apresenta de modo a promover a máxima abertura possível” (ECO, 2015, p. 42). O problema de pesquisa deste trabalho ficou definido em entender como esse curta se constitui como uma obra aberta e o quê, na narrativa, contribui para essa abertura.

Em um primeiro momento, busca-se compreender as ideias acerca de obras abertas e obras fechadas que o Umberto Eco (2015) discorre em seu livro *Obra aberta: formas e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. Nesse capítulo, há uma análise baseada nas ideias de Eco (2015) sobre como as aberturas narrativas são importantes num processo de interpretação para variadas obras; nesse sentido, até mesmo quando o autor da obra não deixa pontas soltas e produz um sentido singular através da mensagem que deseja passar, os intérpretes que consomem a obra trazem consigo uma bagagem subconsciente que pode alterar os efeitos de sentido da obra.

[...] o autor produz uma forma acabada em si, desejando que a forma em questão seja compreendida e fruída tal como a produziu; todavia, no ato de reação à teia dos estímulos e de compreensão de suas relações, cada fruidor traz uma situação existencial concreta, uma sensibilidade particularmente condicionada, uma determinada cultura, gostos, tendências, preconceitos pessoais, de modo que a compreensão da forma originária se verifica segundo uma determinada perspectiva individual [...] Nesse sentido, portanto, uma obra de arte, forma acabada e fechada em sua perfeição de organismo perfeitamente calibrado, é também aberta, isto é, passível de mil interpretações diferentes, sem que isso redunde em alteração de sua irreproduzível singularidade (ECO, 2015, p. 40).

Ainda nesse capítulo, busca-se compreender de que características as obras abertas são feitas, como elas produzem sentido para o observador e como pode haver incentivos para aberturas interpretativas. Também nesse capítulo relaciona-se a obra de Eco com obras audiovisuais, a fim de exemplificar como a teoria de *Obra Aberta* pode estar relacionada com outros tipos de artes que não o objeto original de estudo do autor.

No capítulo subsequente, pretende-se entender algumas questões narrativas que estão presentes nas produções audiovisuais. Foram utilizadas utilizadas as teorias de Jacques Aumont e Michel Marie (2006) — na obra *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema* — e as teorias de André Gaudreault e François Jost (2009) — na obra *A Narrativa Cinematográfica*. Com base nesses autores, fala-se sobre a narrativa cinematográfica, o narrador, o ponto de vista narrativo, a trilha e efeitos sonoros e, por fim, a linha temporal e cronológica de um filme. Esses conceitos são importantes para compreender as operações estéticas que estão presentes no curta analisado e como elas dialogam com as possíveis aberturas narrativas do curta, que serão analisadas no capítulo posterior. Ainda busca-se, em segunda instância, realizar correlações entre os conceitos descritos e o conceito de obra aberta, trazendo provocações de como esses conceitos podem permitir pontos de abertura na narrativa.

Por fim, no último capítulo, busca-se relacionar os conteúdos teóricos abordados ao longo do trabalho com a análise do curta-metragem. Para decidir os eixos de análise que fazem parte desse último capítulo, foi realizado, em setembro de 2021, um levantamento de comentários na página do filme *Scenes from the Suburbs* (2011) na rede social Filmow¹ (2021). Tendo em vista que não haveria tempo hábil para analisar todos os comentários da rede, foram mapeados oitenta comentários, publicados nos últimos sete anos, de diferentes espectadores. Dentre esses comentários, buscou-se, então, agrupá-los por similaridade de conteúdo e a frequência com que os mesmos conteúdos apareciam, a fim de entender quais características do filme são mais relevantes aos espectadores.

A partir desse levantamento (detalhado no subcapítulo de procedimentos metodológicos), foi pensado em dois eixos de análise que ajudam a entender em que

¹ Lançado em abril de 2009, o site Filmow é uma rede social brasileira colaborativa com foco em filmes e séries e tem como principal objetivo que o usuário catalogue as obras a que assistiu e converse sobre audiovisual. Além disso, o site também tem as funções básicas de uma rede social onde é possível conhecer pessoas e fazer amigos.

momentos o curta funciona como obra aberta, em que momentos o curta funciona como obra fechada e como o curta gera diferentes interpretações para os espectadores.

O primeiro eixo a ser analisado é a fragmentação de memórias do narrador e como isso se materializa nas cenas. As memórias do narrador norteiam o processo narrativo do curta. Ela se mostra importante tendo em vista que está presente não só como parte do enredo, mas também de forma estética, através de lapsos de cenas e recortes temporais presentes no filme. Esse eixo busca entender, também, a temporalidade e a cronologia que o curta é apresentado, os recortes temporais que existem na narrativa, as elipses (salto temporal entre um acontecimento e outro) e os lapsos de cenas que estão presentes no decorrer do mesmo. Essas delimitações foram pensadas tendo em vista que a fragmentação das memórias do narrador é utilizada como recurso para espaços de abertura na narrativa.

O segundo eixo a ser analisado busca entender o olhar entre os personagens e a sua distribuição ao longo do filme. Esse ponto mostra-se importante tendo em vista que é a partir dele que são construídas aberturas narrativas sobre a relação entre os personagens Kyle e Winter. Nos comentários analisados, percebe-se que há uma divergência de opiniões sobre essa questão do curta; enquanto alguns espectadores acreditam que há uma relação homoafetiva entre os personagens, outros acreditam que a relação existente é somente de amizade/fraternal. Para entender como essas diferentes possibilidades de interpretações são construídas, este eixo busca analisar, principalmente, como o olhar entre os personagens desenvolveu-se ao longo do filme e como esse olhar contribuiu para a existência desses espaços de abertura na narrativa.

Em uma obra audiovisual, há múltiplas possibilidades e recursos diferentes que podem ser utilizados para espaços de aberturas e de fechamentos em uma narrativa. Os eixos de análise deste trabalho foram pensados tendo em vista que são duas das principais estratégias utilizadas no filme para que haja essas diferentes possibilidades de abertura; no entanto, nesses eixos, também são analisados os fechamentos narrativos da obra, que ajudam a construir o sentido da narrativa. Para fundamentar essas análises e dar sentido ao desenvolvimento desta pesquisa, serão estudados, ao longo deste trabalho, questões que constituem a obra aberta, a narrativa audiovisual e as suas relações com o curta *Scenes from the Suburbs* (2011).

2 O CINEMA COMO OBRA ABERTA

Neste primeiro capítulo, busca-se entender, analisar e relacionar alguns dos pontos suscitados por Umberto Eco (2015) em seu livro *Obra aberta*, lançado em 1962 na Itália. Na sua obra, Eco (2015) levanta questões referentes a como as artes em geral podem possuir diferentes interpretações para as pessoas que estão consumindo o produto. Ao longo do texto, o autor explica sobre obras fechadas e obras abertas, bem como transpassa por diferentes tipos de artes, como quadros, esculturas, pinturas, produções musicais, produções televisivas, etc. Ele também discorre sobre os elementos que ajudam a compreender como as produções podem receber múltiplos significados a partir de espaços de aberturas e fechamentos, tanto por parte das obras em si quanto pela interação entre as mesmas e os seus espectadores.

A análise feita no presente trabalho busca entender e relacionar a teoria de Umberto Eco com o campo audiovisual, bem como relacionar as ideias obtidas na leitura de Eco com alguns exemplos de filmes que possam representar e exemplificar essas ideias. Não obstante, a discussão nesse capítulo também deve gerar subsídios e fomentar a discussão teórica do objeto midiático escolhido.

A fim de situar melhor o capítulo, foi realizado um levantamento de artigos e trabalhos acadêmicos que buscam analisar e compreender o livro *Obra Aberta* relacionado ao tema de cinema e/ou audiovisual. Para isso, foi realizada uma busca nos anais de artigos completos da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (SOCINE) entre os anos 2015 e 2019. Nesse período, foram publicados cinco artigos (dois em 2019, um em 2018 e dois em 2015) que buscavam, de alguma forma, relacionar a obra de Eco com relação a produções audiovisuais. Dentre eles, destaca-se o artigo de Natália Conte (2019) *A Margem: a poíesis da obra aberta de Candeias* — que busca analisar as possíveis características de abertura interpretativa e de experiência estética do filme *A Margem*. Os outros artigos, embora traziam as ideias de Eco de alguma forma, não mostraram-se relevantes o suficiente para serem abordados ao longo deste trabalho.

Eco (2015), nos primeiros parágrafos do livro, nos traz exemplos que sintetizam o que será estudado ao longo da obra. Ele mostra, com exemplos da música contemporânea de Stockhausen e outros, como as novas produções estavam cheias de elementos que davam um papel altamente interpretável aos ouvintes. Se antes as obras eram “estruturalmente fechadas”, as novas obras possuíam uma constituição

que transformava ouvintes em agentes de construção de sentido do material que estavam ouvindo.

As novas obras musicais, ao contrário, não consistem numa mensagem acabada e definida, numa forma univocamente organizada, mas sim numa possibilidade de várias organizações confiadas à iniciativa do intérprete, apresentando-se, portanto, não como obras concluídas, que pedem para ser revividas e compreendidas numa direção estrutural dada, mas como obras 'abertas', que serão finalizadas pelo intérprete no momento em que as fruir esteticamente (ECO, 2015, p. 53).

Já nesse momento inicial, o autor orienta sobre o que define as obras abertas, que serão revisitadas ao longo do texto. Mesmo que, inicialmente, o autor fale sobre produções musicais, instiga-se a reflexão sobre obras abertas e não univocamente organizadas a outras artes, como produções audiovisuais, produções teatrais, etc.

Eco (2015) afirma que, de certa forma, até as obras que são estruturalmente mais fechadas e que, de forma estrutural, não fomentam a subjetividade e a interpretação do espectador, também podem ser obras abertas. Ele discorre sobre o fato de que, mesmo quando o autor da obra não deixa pontas soltas e produz um sentido singular através da mensagem que deseja passar, os intérpretes que consomem a obra trazem consigo uma bagagem de experiências passadas que pode alterar os efeitos de sentido da obra.

Nesse sentido, o autor produz uma forma acabada em si, desejando que a forma em questão seja compreendida e fruída tal como a produziu; todavia, no ato de reação à teia dos estímulos e de compreensão de suas relações, cada fruidor traz uma situação existencial concreta, uma sensibilidade particularmente condicionada, uma determinada cultura, gostos, tendências, preconceitos pessoais, de modo que a compreensão da forma originária se verifica segundo uma determinada perspectiva individual [...] Nesse sentido, portanto, uma obra de arte, forma acabada e fechada em sua perfeição de organismo perfeitamente calibrado, é também aberta, isto é, passível de mil interpretações diferentes, sem que isso redunde em alteração de sua irreproduzível singularidade (ECO, 2015, p. 40).

Portanto, pelas ideias deliberadas de Eco (2015), é possível que uma mesma obra possua diferentes sentidos atribuídos por diferentes pessoas, mesmo que as condições físicas na observação da obra sejam as mesmas para todos os intérpretes. Nesse sentido, também, uma obra fechada pode ser revisitada e revivida com diferentes atribuições de sentidos, que podem se dar por diferentes questões, consciente ou inconscientemente. Para Adorno (2012, p. 186), "todas as obras de arte, e a arte em geral, são enigmas". Embora ele não fale sobre obras abertas, podemos

compreender que, na visão dele, as obras de arte em geral podem diferentes sentidos perante quem está a consumindo.

Com pontos deliberados por Eco (2015), pensa-se sobre como até mesmo as obras com intuitos documentais podem ser uma obra aberta e, por consequência, passíveis de diferentes interpretações. Bronislaw Malinowski (1884-1992), foi um famoso antropólogo que escreveu sobre etnografia e observação participante como métodos de pesquisa para a área de antropologia. Em uma de suas obras mais famosas, *Os argonautas do pacífico ocidental*, Malinowski (1976) discorre sobre como é importante, nas pesquisas de campo, deixar o campo falar por si mesmo e, também, sobre a dificuldade que os seres humanos possuem de manter esse distanciamento durante a sua obra; ou seja, ele reitera a ideia de que, mesmo quando não há a intenção, as bagagens e as vivências do autor ainda irão influenciar a obra criada pelo autor, mesmo quando o cunho principal seja majoritariamente documental.

Em relação ao método adequado para observar e registrar estes aspectos imponderáveis da vida real e do comportamento típico, não resta dúvida de que a subjetividade do observador interfere de modo mais marcante do que na coleta dos dados etnográficos cristalizados. Porém, mesmo nesse particular, devemos empenhar-nos no sentido de deixar que os fatos falem por si mesmos [...] certos fatos, que impressionam quando constituem novidade, deixam de ser notados à medida que se tornam familiares. Outros fatos só podem ser percebidos depois de algum tempo, quando então já conhecemos bem as condições locais (MALINOWSKI, 1976, p. 31).

A fala de Malinowski (1976) chama atenção no sentido de que, mesmo quando a obra é sobre um mesmo fato da realidade, os textos diferem de acordo com o autor. Ou seja, é praticamente impossível deixar “o campo falar por si mesmo”, tendo em vista que o ser humano, até mesmo inconscientemente, coloca um filtro pessoal acerca do que está sendo observado. No mesmo sentido, os leitores da obra documental também vão possuir diferentes visões daquele mesmo fato observado. Malinowski (1976) aponta sobre o fato de que algumas situações observadas podem perder a importância ao longo da vivência etnográfica, enquanto outras podem ganhar notoriedade ao longo do tempo. Isso demonstra que a subjetividade do autor de uma obra pode sofrer variação de sentido mesmo quando a obra trata sobre um fenômeno real e tangível. Nesse sentido, Duchamp (2002, p. 110) fala sobre como existe tanto a “importância aquele que a olha como aquele que a faz”. Isso denota que a intenção do autor pode ser bastante relevante, mas o olhar do espectador pode trazer um novo sentido ao que foi previamente pensado por quem produziu a obra.

As obras abertas e ficcionais, no entanto, chamam mais atenção para análises teóricas, na medida em que os elementos que constituem esse tipo de obra possuem espaços de aberturas interpretativas e, assim, suscitam mais o olhar ativo do espectador perante a obra. É importante ressaltar que uma obra aberta não é necessariamente a mesma coisa que uma obra inacabada. A obra aberta possui como objetivo ser significada em conjunto com o seu intérprete, gerando diferentes sentidos, que são recriados de forma a se multiplicar *ad infinitum*.

Eco (2015) discorre, também, sobre como algumas limitações podem contribuir para que uma obra seja de mais fácil assimilação. Quanto mais elementos “previsíveis” e “banais” forem utilizados na emissão de uma mensagem, mais fácil será a assimilação do conteúdo e menor será o espaço de abertura interpretativo da mesma. Isso denota que, muitas vezes, também precisamos que a mensagem que está sendo emitida possua espaços de fechamentos; esses espaços de fechamentos, onde a mensagem é ordenada e previsível, permite que o conteúdo da mensagem seja assimilado de forma mais fácil. Se todas as mensagens fossem “inovadoras” e possuíssem um forte traço de mensagem aberta, a comunicação usual seria concebida como um ruído indistinguível. Portanto, é importante, também, que as mensagens possuam algum nível de redundância e que possam ser decodificadas. Tendo isso em vista, Eco (2015, p. 106) exemplifica como, em algumas situações, é necessário que a mensagem seja de fácil assimilação e redundante:

Quanto mais ordenada e compreensível for, tanto mais a mensagem será previsível: cumprimentos natalinos, ou de condolências, que seguem critérios de probabilidade limitadíssima, são de significado muito claro, mas não nos dizem muito mais do que já sabemos.

Ou seja, alguns elementos de comunicação podem ajudar a tornar a informação contida numa mensagem mais ou menos passível de interpretação e subjetividade. Como mencionado por Eco (2015), um cumprimento natalino, como um “Feliz Natal”, não fomenta muitas interpretações diferentes para a pessoa que recebe a mensagem, justamente por ser um conteúdo “banal” e que possui um grau cultural de previsibilidade. Eco (2015) também reflete como a riqueza de detalhes ao contar uma história, por exemplo, pode contribuir para uma menor interpretação do ouvinte, enquanto uma história com um detalhamento menor contribui para uma atribuição de valores subjetivos por parte de quem está recebendo a mensagem.

Para exemplificar, poderíamos pensar na descrição de uma pessoa pintando um quadro; numa obra fechada, a descrição dessa cena seria mais completa, onde seria descrito, por exemplo, o gênero da pessoa, a roupa que ela veste, as características fenotípicas, o cenário da cena, o que está sendo pintado, etc. Já numa obra aberta, muitos detalhes poderiam ser omitidos a fim de que o intérprete possua um papel mais “funcional” em relação a cena, onde o mesmo possa desenvolver a sua imaginação e possa completar as partes faltantes da cena. Esse exemplo demonstra uma das estratégias possíveis para uma obra aberta: espaços de abertura caracterizados por menos detalhamento na descrição de uma obra.

Em dado momento da obra, Eco (2015) discorre sobre informação e transação psicológica; ele relata sobre como algumas informações, principalmente as que são mais escassas em redundâncias, necessitam de uma interpretação/subjetividade psicológica do receptor. Ele diz que essa situação de escassez “requer que, na análise, se considerem as atitudes e as estruturas mentais com que o receptor seleciona a mensagem, introduzindo nela, a título de liberdade de escolha, uma probabilidade que de fato se encontra na mensagem, mas junto a muitas outras” (ECO, 2015, p. 131). Ou seja, atentar-se para a questão psicológica da subjetividade na interpretação de uma informação, de acordo com o autor, significa que há uma possibilidade de que uma mensagem irá possuir um significado X somente numa situação Y (que leva em conta questões empíricas, culturais, etc).

Torna-se portanto necessário considerar a relação interativa que se cria, tanto ao nível da percepção quanto ao nível da inteligência, entre os estímulos e o mundo do receptor: uma relação de transação que representa o verdadeiro processo de formação da percepção ou da compreensão intelectual. No nosso caso, esse exame constitui não apenas uma passagem metodológica obrigatória, mas nos fornece também algumas confirmações de tudo o que dissemos até agora acerca da possibilidade de uma fruição ‘aberta’ da obra de arte. Com efeito, um tema basilar das correntes psicológicas mais recentes parece-nos o da ‘abertura’ fundamental de todo processo de percepção e inteligência (ECO, 2015, p. 132).

Com isso em vista, podemos pensar que a mesma informação pode adquirir diferentes interpretações, tendo em vista não somente a forma com que é transmitida, mas também a situação que o receptor a recebe. Podemos pensar que até o mesmo receptor pode receber a mesma mensagem com variação de sentido ao longo do tempo; por exemplo, se um mesmo receptor recebe uma informação em 1920 e depois, novamente, em 1930, pode haver a possibilidade de que o significado atribuído àquela informação seja bastante diferente. As mensagens “podem assumir

características diversas segundo os casos e as circunstâncias em que [a]s usamos” (ECO, 2015, p. 87).

Eco, em seus livros, possui um apreço bastante significativo pela Idade Média e pela arte de vanguarda. Em alguns momentos, o autor cita e analisa a obra *Finnegans Wake*, de James Joyce (que compartilha com Eco a formação escolástica-católica, bem como o interesse pela Idade Média e por São Tomás de Aquino). Percebe-se, em diversos momentos, uma relação entre os pensamentos cristão/medieval e as obras artísticas contemporâneas, bem como o seu desenvolvimento e as suas possíveis atribuições de sentido. Na obra de Joyce, Eco retoma o sentido de obra aberta; ele diz que, em *Finnegan’s Wake*, “o autor deseja que se frua de modo sempre diverso uma mensagem que por si só (e graças à forma que realizou) é plurívoca” (ECO, 2015, p. 91-92). O sentido “plurívoco”, citado pelo autor, remete a uma obra com diferentes possíveis caminhos a serem interpretados.

Eco (2015) fala sobre Dante Alighieri e a *Divina Comédia*, obra que antecipa certas possibilidades de leitura e de interpretação, porém que, na visão do autor, deveria apontar para um sentido único e tendenciar para uma obra fechada. As diferenças entre a obra de Dante e de Joyce demonstram e multiplicam as possibilidades acerca de criações de obras artísticas. As pluralidades nas interpretações e as obras abertas e fechadas dialogam com o conhecimento e experiência cultural do intérprete, alterando a percepção do mesmo. As obras passíveis de interpretações se tornam algo “entre a abstrata categoria da metodologia científica e a matéria viva de nossa sensibilidade; quase como uma espécie de esquema transcendental que nos permite compreender novos aspectos do mundo” (ECO, 2015, p. 158).

Os autores utilizam de ferramentas para decodificar e tangibilizar a intenção da sua obra. A intenção do autor não pode ser 100% traduzida, logo ela é mediada por alguma ferramenta (como o discurso). Na obra *Odisséia* de Homero (ECO, 2015), por exemplo, o oceano e o céu não eram descritos como azul, mas sim como roxo/tons arroxeados. O interessante a ser observado é que, na língua grega antiga, não existia a palavra azul, logo, o oceano não poderia ser descrito como azul e por isso foi descrito com tons arroxeados. Isso demonstra também como as questões culturais podem embaralhar a interpretação de uma obra, por exemplo. Alguns conceitos podem ser comuns para algum tipo de cultura, mas não para outras; logo, as pessoas podem ver o mesmo objeto, mas há uma diferença de sentido atribuído ao mesmo.

[...] a estaticidade não está mais do lado do discurso emotivo do que do lado do discurso referencial; a teoria da metáfora, por exemplo, prevê um rico uso de referências. O emprego estético da linguagem (a linguagem poética) implica, portanto, em uso emotivo das referências e um uso referencial das emoções, pois a reação sentimental manifesta-se como realização de um campo de significados conotados. Tudo isso se obtém através de uma identificação de significante e significado, de 'veículo' e 'teor'; em outros termos, o sinal estético é aquele que Morris chama de icônico, em que a evocação semântica não se consome na referência ao denotatum, mas se enriquece continuamente toda vez que fruimos a maneira insubstituível pela qual ela se incorpora ao material com que se estrutura; o significado reflete-se continuamente sobre o significante e se enriquece com novos ecos; e isso tudo não se dá por um inexplicável milagre, mas pela própria natureza interativa da relação gnosiológica, tal como é explicável em termos psicológicos, isto é, entendendo o signo linguístico em termos de 'campo de estímulos' (ECO, 2015, p. 83-84).

Eco discorre, na citação acima, sobre como o emprego estético da linguagem sofre sobre os referenciais emotivos, tanto do autor quanto do intérprete. A falta de uma palavra para azul, no grego antigo, faz com que Homero descreva, no livro *Odisseia*, o oceano como roxo, como diz Eco (2015): a recordação do sentido das palavras não se consome ao referenciar o objeto (no caso, o oceano), mas se enriquece e se multiplica nas atribuições de sentido conforme os diferentes intérpretes desfrutam da obra. A estética fomenta e estimula diferentes significados perante os receptores; torna-se quase impossível, para o receptor, consumir o estímulo estético de forma totalmente denotativa, pois, até mesmo inconscientemente, o receptor relaciona a estética com outros significados obtidos ao longo da sua trajetória humana.

[...] a imagem do real fornecida pelo cinema é infinitamente mais significativa, pois se ele atinge esse aspecto das coisas que escapa a qualquer instrumento — o que se trata de exigência legítima de toda obra de arte — ele só o consegue exatamente porque utiliza instrumentos destinados a penetrar, do modo mais intensivo, no coração da realidade (BENJAMIN, 1983, p. 20).

Para mim, por exemplo, ao ler o oceano com tons arroxeados de Homero, não imagino nem um oceano azul nem um oceano roxo; dentro da minha interpretação e subjetividade, o oceano descrito na *Odisseia* se parece com um oceano (como conhecemos na cultura ocidental) feito de vinho, e sua cor não é um azul escuro com tons arroxeados onde estariam presentes as ondas. Essa minha interpretação está numa esfera lúdica e, difícil de explicar já que demandaria tempo para explicar os processos de significação que foram ao longo do tempo construídos por mim; no entanto, isso contribui para a ideia deliberada de Eco (2015) sobre como o significado

reflete-se continuamente sobre o significante e se enriquece com novos ecos. As obras (sejam literárias, artísticas, fílmicas...) findam-se a um universo à parte que transforma a noção do intérprete sobre um novo ponto de vista sobre o mundo. Eco (2015, p. 258) descreve esse ponto de vista como “um modo de formar, pois é nesse nível que deverá ser conduzido o discurso sobre as relações entre a arte e o mundo”.

No filme *Midsommar* (2019), por exemplo, existem várias questões culturais daquele vilarejo sueco específico que pode soar estranho aos personagens americanos, devido à diferença entre as suas culturas. Numa das cenas, por exemplo, um casal de idosos se suicida, pois, na cultura em que estão inseridos, é normal que os idosos se suicidem ao chegar em certa idade. Essa cena é chocante — tanto para os personagens ocidentais quanto para os espectadores que não estão acostumados, culturalmente, com esse tipo de rito — pode haver um choque cultural, devido às diferentes experiências de quem observa essa cena. Ao longo do filme, nos deparamos com diversas questões culturais que, quando comparadas a cultura da maior parte dos brasileiros, pode gerar um certo estranhamento. O interessante é entender que, para um espectador que não busca explicações e entendimentos sobre a cultura que é demonstrada no longa, o filme pode simplesmente não fazer sentido nesse âmbito; já para um espectador que busca compreender as questões culturais inseridas no longa, o filme pode fazer bastante sentido culturalmente e possuir uma compreensão maior acerca de seus acontecimentos. Essas são algumas questões que, segundo Eco (2015), podem contribuir para que a obra possua múltiplas interpretações.

Com o filme *Midsommar* (2019), por exemplo, conseguimos entender um pouco melhor como as referências culturais do espectador podem contribuir para uma compreensão ou não das cenas presentes no filme. Na nossa cultura ocidental, comumente, não iremos obter boas referências ao ver a cena dos idosos se suicidando; iremos, assim como os personagens ocidentais do filme, estranhar e achar uma situação fora do normal o ato realizado pelos idosos e a normalidade com que os outros personagens suecos reagem a esse ritual. No entanto, como dito por Eco (2015), a relação entre símbolo e referência pode ser reversível, assim como podemos interpretar essa cena de outra forma ao buscar conhecimento sobre aquela cultura específica e sobre o rito de suicídio das pessoas idosas daquele vilarejo.

Várias questões elucidadas pelo Eco (2015) podem ser tratadas por produções audiovisuais. Muitos filmes que contam uma história fechada possuem como objetivo

ofertar uma menor gama de possibilidades de interpretação aos espectadores, enquanto outras obras buscam justamente dar ao espectador o poder de construir o sentido da obra em conjunto com o autor. Muitos produtos audiovisuais seguem com a lógica de “introdução, desenvolvimento e conclusão”, abrindo pouco espaço para interpretações subjetivas por parte do espectador. Nesse sentido, Eco (2015) discorre sobre programas televisivos e o que seria um caminho “unidirecional” e um enredo “bem-feito”.

Na transmissão direta, sem dúvida alguma, configura-se uma relação entre a vida na amorfa abertura de suas mil possibilidades e o *plot*, o enredo que o diretor institui organizando, ainda que de *impromptu*, nexos unívocos e unidirecionais entre os eventos escolhidos e montados em sequência. Já se viu que a montagem narrativa é um elemento importante e decisivo, a tal ponto que, para definirmos a estrutura da transmissão direta, precisamos recorrer àquela que é a poética do enredo por excelência, a poética aristotélica – com base na qual é possível descrever as estruturas tradicionais seja do drama teatral seja do romance, pelo menos daquele romance que, por convenção, chamamos de bem-feito (ECO, 2015, p. 191).

Embora, na citação acima, Eco (2015) esteja falando sobre programas televisivos, o mesmo sentido pode ser relacionado a diferentes produtos audiovisuais. Um enredo “bem-feito” contribui para a fácil assimilação do conteúdo produzido. É necessário entender, também, que a maior parte das produções audiovisuais são produtos comerciais que buscam o lucro. Portanto, não é do interesse da maior parte dos autores que haja confusão no entendimento da obra; ou seja, comercialmente, há um apelo para que as produções audiovisuais sejam obras fechadas, de fácil assimilação. Nessas obras, que ocupam o espaço de senso comum, os espectadores conseguem até mesmo antecipar o final da obra, já que não é do interesse do artista dificultar o entendimento e a compreensão acerca do produto audiovisual.

Para Aristóteles, a verossimilhança poética é determinada pela verossimilhança retórica: quer dizer que é lógico e natural que aconteça num enredo aquilo que, de acordo com o raciocínio, cada um de nós seria levado a esperar na vida normal, aquilo que, quase por convenção, segundo os mesmos lugares-comuns do discurso, se pensa que deve acontecer, estabelecidas determinadas premissas. Nesse sentido, portanto, o que o diretor é levado a entrever como resultado fantasticamente apropriado do discurso artístico é o que o público é levado a esperar como resultado apropriado, à luz do bom senso, de uma sequência real de eventos [...] (ECO, 2015, p. 196).

Eco (2015) também reflete sobre como o enredo é, somente, um dos elementos nas obras audiovisuais, que direciona a ação da obra. Ele diz que: “a crítica moderna deixou bem claro que o enredo é somente a organização exterior dos fatos que serve

para manifestar uma direção mais profunda do fato trágico (e narrativo): a ação” (ECO, 2015, p. 173). Embora muitas obras tendam a utilizar o enredo com uma linearidade, é interessante entender os elementos audiovisuais que proporcionam uma quebra de linearidade e, com essa quebra, podem contribuir para que o filme se torne uma obra aberta. Eco (2015) discorre, também, sobre o fato de que as obras mais contemporâneas permitem-se quebrar o padrão de “enredo bem-feito”.

Repentinamente – é o caso de dizê-lo – viram-se aparecer nas telas cinematográficas obras que rompiam decididamente com as estruturas tradicionais do enredo para mostrarem-nos uma série de eventos desprovidos de nexos dramáticos, entendidos convencionalmente, um relato em que não acontece nada, ou acontecem coisas que já não têm a aparência de fato narrado, mas sim de fato acontecido por acaso [...] Não se trata somente do fato de esses filmes terem aparecido por efeito da decisão experimental de um diretor: o que vale é que foram aceitos pelo público, criticados, vituperados, mas afinal aceitos, assimilados como fato talvez discutível mas possível (ECO, 2015. p. 174).

Hoje são mais comuns os exemplos de filmes que rompem com as estruturas tradicionais de linearidade narrativa. O filme *Amnésia*² (2000), por exemplo, inverte a linha do tempo do filme para prender a atenção do espectador e gerar um suspense acerca dos acontecimentos da obra. O filme começa mostrando ao espectador o último acontecimento da história, o acontecimento final da linha do tempo. Ao decorrer do filme, vamos “voltando” na linha do tempo, e entendendo o que sucedeu as primeiras cenas. Esse é um exemplo de como alterar a linearidade do tempo pode alterar a atribuição de sentido por parte do espectador. No entanto, apesar de romper com a linha de tempo que estamos acostumados a ver, considero que esse filme tende a ser mais uma obra fechada, visto que o filme possui uma introdução, um desenvolvimento e uma conclusão, somente com a linha do tempo ao contrário. Mexer com o tempo nos filmes pode ser uma forma de tornar as obras mais abertas e com mais possibilidades de interpretações. Em *Donnie Darko* (2001), por exemplo, a viagem no tempo presente na história da obra confunde o espectador num primeiro momento, que provavelmente irá utilizar de sua interpretação para atribuir um significado ao que está sendo observado em tela.

Outro elemento que pode contribuir para uma obra aberta é a mistura entre ficção e realidade. No filme *Nós*³ (2019) os personagens principais se deparam com

² No original: *Memento*.

³ No original: *Us*.

outras pessoas fisicamente iguais a eles. Assim como nós na “vida real”, os personagens “oficiais” não entendem como pode haver uma outra versão deles mesmos, e passam boa parte da trama tentando fugir e/ou eliminar uns aos outros. Em fóruns da internet, sobram teorias para explicar o porquê de os personagens possuírem outros personagens iguais a eles. Tendo em vista que o filme deixa boa parte da trama com efeitos, no mínimo, dúbios, as múltiplas interpretações rondam a todos os espectadores que observam o filme.

Como exemplificado por Eco (2015), esse tipo de filme que rompe com as tradicionais obras fechadas não satisfaz qualquer tipo de público. Os gostos construídos socialmente do espectador definem se o mesmo irá permitir-se apreciar obras não lineares. Essas mesmas subjetividades contribuem para que o espectador tenha uma interpretação única do objeto observado.

Como já dissemos, correlacionar dois eventos segundo nexos inusitados requer decantação, reflexão crítica, decisão cultural, escolha ideológica. Seria, portanto, preciso que interviesse aqui um novo tipo de hábito, o de ver as coisas de modo inusitado, de maneira a tornar instintivo o estabelecimento do não nexos, o nexos excêntrico, enfim – para usarmos termos musicais – um nexos serial ao invés de tonal. Esse hábito formativo corresponde a uma verdadeira educação da sensibilidade e só pode ser adquirido após uma assimilação mais profunda das novas técnicas narrativas (ECO, 2015, p. 198).

A partir dessas reflexões, pode-se entender alguns conceitos e características que contribuem para que uma obra seja aberta e/ou possua espaços para aberturas na sua composição. Tendo isso em vista, o presente capítulo mostra-se importante para análises posteriores acerca do filme *Scenes from the Suburbs* (2011) e para o entendimento do mesmo enquanto obra aberta. O conteúdo teórico abordado aqui servirá como subsídio para entender os espaços de abertura e de fechamentos na narrativa do curta, bem como outros conceitos deliberados por Eco que serão aplicados ao decorrer do trabalho.

3 COMPLEXIDADE NARRATIVA

No capítulo atual, busca-se dialogar sobre narrativas cinematográficas de um modo geral. Pretende-se entender as principais características de uma narrativa e de instrumentos cinematográficos que podem estar presentes numa produção audiovisual. Isso é importante pois, além de definir e trazer o significado dessas características, ajuda a entender e amparar questões da narrativa que compõem o filme *Scenes from the Suburbs* (2011). Tendo isso em vista, os pontos analisados neste capítulo serão: a narrativa cinematográfica, o narrador, o ponto de vista narrativo, a trilha e efeitos sonoros e, por fim, a linha temporal e cronológica de um filme. Esses pontos foram escolhidos baseados na incidência e na relevância dos mesmos para a análise do filme *Scenes from the Suburbs* (2011). Além disso, busca-se, em segunda instância, trazer constatações iniciais de como alguns instrumentos cinematográficos podem trazer uma complexidade narrativa e relacionar-se ao conceito de obra aberta.

Para embasar o conteúdo deste capítulo, foram utilizadas as teorias de André Gaudreault e François Jost (2009) — na obra *A narrativa cinematográfica* —, bem como as teorias de Jacques Aumont e Michel Marie (2006) — na obra *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Os dois livros, de formas diferentes e complementares, auxiliam na concepção e no entendimento da construção de narrativas e, por consequência, de suas complexidades. Também foram mencionados, pontualmente ao longo desse capítulo, alguns outros teóricos que de alguma forma podem contribuir para a compreensão de alguns cenários.

A narrativa cinematográfica é uma das principais características presentes em produções audiovisuais. Tendo isso em vista, busca-se, neste primeiro momento, entender como e quais as características presentes numa narrativa. No início da discussão sobre narrativa cinematográfica, Gaudreault e Jost (2009) buscam o dicionário para descrever o conceito de narrativa; no entanto, constata-se que a descrição de narrativa no dicionário comum é pífia e não contempla a narrativa cinematográfica ao não falar sobre imagens e/ou sons. Em sequência, os autores levantam cinco critérios que caracterizam uma narrativa cinematográfica: o fato de uma narrativa ter um começo e um fim, possuir uma sequência com duas temporalidades, ser um discurso, a “desrealização” da história contada e possuir um conjunto de acontecimentos.

O primeiro fator necessário para uma narrativa, de acordo com os autores, é o começo e o fim de uma obra audiovisual. Citado como um dos critérios por Gaudreault e Jost (2009), esse “começo e fim” refere-se muito mais ao sentido “tangível” e estrutural da narrativa, relacionando-se ao intervalo de tempo em que a obra propõe-se a ser exibida. O começo, como falado pelos autores, seria de fato o início da exibição do filme; o fim seria o momento em que a tela desliga e a produção audiovisual para de ser exibida. Já, quando analisado por outro viés, o começo e o fim de uma narrativa cinematográfica vão além de quando a tela desliga, podendo ser continuado e/ou revivido na mente dos espectadores. Relacionado aos estudos de Umberto Eco (2015) em *Obra Aberta*, a narrativa de uma história e a sua significação poderão reverberar significativamente após o fim convencional do filme, bem como a narrativa pessoal do espectador começar antes do início do filme. Por exemplo, ao já possuir uma influência ou uma ideia semi-formada sobre um determinado filme, o início convencional do filme já sai em desvantagem perante a sua narrativa. No entanto, na visão de Gaudreault e Jost (2009), independentemente desses fatores, as narrativas possuem um sentido mais fechado e um começo e um fim determinadamente instituído. Eles dizem que “todo livro tem uma última página; todo filme, um último plano, e é somente na imaginação do espectador que os heróis podem continuar a viver” (GAUDREULT; JOST, 2009, p. 29).

O segundo critério é o fato de a narrativa possuir uma sequência com duas temporalidades. Eles dizem que: “Toda e qualquer narrativa põe em jogo duas temporalidades: por um lado, aquela da coisa narrada; por outro, a temporalidade da narração propriamente dita” (GAUDREULT; JOST, 2009, p. 30). Nesse sentido, observa-se um sentido de temporalidade diferente dentro de uma única obra. Quando os autores falam da temporalidade da coisa narrada, estão falando sobre a temporalidade do que está sendo visto em tela, no tempo real do que os personagens estão vivendo dentro da narrativa. Já quando se fala da temporalidade da narração, entende-se que há narrativas em que o narrador não está vivendo a mesma cronologia dos personagens da obra. É comum, por exemplo, obras audiovisuais em que o narrador esteja contando histórias do passado; nesse sentido, haveria duas temporalidades presentes na narrativa: a temporalidade do passado, que dita os momentos e acontecimentos da história, e a temporalidade do presente do narrador, onde o mesmo está olhando para o passado e nos contando a história vista em tela.

Para entender melhor algumas questões relacionadas à narrativa, buscou-se complementar as teorias de Gaudreault e Jost (2009) com a obra de Aumont e Marie (2006). Diferente de Gaudreault e Jost (2009), a obra de Aumont e Marie (2006) traz definições e significados dos instrumentos cinematográficos de modo mais literal e descritivo. Essas descrições ajudam a entender melhor algumas características das narrativas e se relacionam às ideias de Gaudreault e Jost (2009), bem como também trazem outras características e outros pontos de vista acerca dos mesmos objetos que são falados por Gaudreault e Jost (2009). Aumont e Marie (2006) também discorrem sobre a questão do tempo cinematográfico; eles dizem que o tempo cinematográfico vai para além da temporalidade da narrativa e do narrador, envolvendo a ordem com que os acontecimentos da história acontecem, a duração entre os acontecimentos, os recortes temporais, as repetições, os flashbacks, as elipses, etc.

O terceiro ponto é o fato de que toda narrativa é um discurso. Para isso, eles utilizam da teoria de Jakobson (1963 apud GAUDREULT; JOST, 2009, p. 34), que diz a narrativa é “uma sequência de enunciados que remete necessariamente a um sujeito da enunciação”. Nesse sentido, busca-se entender a narrativa como discurso a partir de um espectador que percebe a narrativa. Essa interação entre a narrativa e um espectador gera a noção de um circuito de comunicação com um emissor e um receptor. Nesse sentido, os autores acreditam que esse circuito é fechado, “no qual toda mensagem codificada por um emissor é decodificada de forma idêntica pelo seu receptor” (GAUDREULT; JOST, 2009, p. 34). Entende-se que os autores falam sobre o fato de que todos espectadores estão obtendo a mesma mensagem e que, por isso, não poderiam haver espaços para decodificações diferentes. No entanto, percebe-se, principalmente em obras abertas, que mesmo que os espectadores observem a mesma obra, há a possibilidade de que diferentes espectadores possuam diversas interpretações e atribuições de sentido para o conteúdo da mensagem do emissor.

Ainda sobre o significado de discurso, buscou-se trazer a descrição do mesmo, levantada por Aumont e Marie (2006). Eles discorrem sobre o seu conceito de acordo com alguns teóricos da semiologia. Complementando o que já foi visto, eles dizem que:

Considera-se o discurso um processo de enunciação singular, pelo qual o sujeito que fala atualiza a ‘língua’ (ou seja, um conjunto de relacional abstrato) em ‘fala’, segundo as definições saussurianas iniciais. Foi essa definição que a semiologia ampliou (BARTHES, 1964) a todas as produções sociais que produzem sentido (o discurso da moda, o discurso culinário, etc.), e nesse

sentido pode-se definir o discurso fílmico como objeto de estudo da semiologia do filme (METZ, 1964). (AUMONT; MARIE, 2006, p. 82).

O quarto critério diz que a consciência da narrativa “desrealiza” a coisa contada. Ou seja, os autores retratam o fato de que uma obra audiovisual, mesmo que inspirada em fatos reais, passa pelo filtro do criador e não é consumida como se fosse completamente verossímil com a realidade. De acordo com Gaudreault e Jost (2009), quando o espectador observa uma narrativa, já é esperado que o que está sendo visto em tela ela não é a realidade em si, mas sim um produto que foi produzido a partir de uma visão determinada quem o criou. Nesse sentido, mesmo quando uma reportagem é filmada ao vivo, por exemplo, ainda há filtros subjetivos que estão presentes nessa reportagem: a escolha de câmeras utilizadas, de cenas que serão filmadas, do espaço delimitado que aparecerá na tela, dos sons captados pelos microfones, etc. Tendo isso em vista, uma produção audiovisual nunca poderá substituir o olho humano e recriar uma história com a mesma veracidade.

O quinto e último critério traz à tona o fato de que uma narrativa é um conjunto de acontecimentos. Uma narrativa necessita, portanto, de mais de uma ação para formar uma estrutura e, assim, uma história. Ou seja, além de um começo e um fim, uma narrativa precisa de acontecimentos que se desenvolvam nesse espaço de tempo e geram uma estrutura narrativa. “A possibilidade de pensar toda e qualquer narrativa - seja um romance, um filme ou um balé - em termos de enunciado define a narrativa como tal e legitima uma análise estrutural” (GAUDREAUULT; JOST, 2009, p. 35). Isso significa que há um certo tipo de estrutura de acontecimentos por trás de uma narrativa, mesmo que seja ilógica ou não cronologicamente estruturada.

Esses critérios, embora possuam algum distanciamento em relação a teoria de *Obra aberta* de Eco (2015), ajudam a compreender alguns aspectos que comumente estão presentes em narrativas audiovisuais. Para a ajudar a entender a narrativa sob outro olhar, Aumont e Marie (2006) também trazem o conceito de narrativa de acordo com Genette.

Genette distinguiu três sentidos possíveis da palavra ‘narrativa’: ‘o enunciado narrativo que assegura a relação de um acontecimento ou de uma série de acontecimentos’; ‘a sucessão de acontecimentos reais ou fictícios que são objetos desse discurso, e suas diversas relações de encadeamento, de oposição, de repetição, etc’; enfim, ‘não mais [o acontecimento] que se conta, e sim aquele que consiste no fato de alguém contar alguma coisa’ (GENETTE, 1964 apud AUMONT; MARIE, 2006, p. 209).

Posto alguns critérios e características presentes e fundamentais em uma narrativa, procura-se também falar sobre instrumentos cinematográficos que ajudam a construir as obras audiovisuais. Começamos, então, pelo conceito de narrador. De acordo com Gaudreault e Jost (2009, p. 37), “toda narrativa pressupõe um narrador”. O narrador pode tanto ser um dos personagens da obra quanto apenas uma “voz” onipresente que cita os acontecimentos da obra.

Em uma obra de ficção, seja ela literária, teatral ou fílmica, existem fragmentos de narração confiados a certos personagens que contam um trecho da história; geralmente, porém, a narração é atribuível a uma instância mais abstrata, que foi às vezes personificada (o ‘narrador’). Esse narrador abstrato é distinto da pessoa do autor, e a narrativa moderna multiplicou e variou muito a relação entre os dois (AUMONT; MARIE, 2006, p. 208).

A figura de narrador onipresente, que possui falas e ajuda a trazer informações verossímeis dos acontecimentos, é comumente encontrada em documentários, animações, e produções audiovisuais destinadas ao público infantil. No entanto, também pode ser encontrada em grandes produções cinematográficas hollywoodianas, como no filme *A Fantástica Fábrica de Chocolate*⁴ (2005). Nesse filme, o narrador é bastante irônico e utiliza da sua onipresença para contribuir no desenvolvimento da história, contando informações extras dos personagens e relacionando os acontecimentos do filme com fatos passados, principalmente do personagem Willy Wonka. Durante todo o filme, ouvimos o narrador explicar mais fatos sobre o que está sendo visto e ligando cenas e acontecimentos que, sem o papel do narrador, ficariam consideravelmente mais vagos. O narrador, nesse sentido, também pode passar uma ideia de “observador invisível”, que está a par de tudo na trama e pode ajudar a definir sentidos para as cenas. Aumont e Marie (2006, p. 207) também discorrem sobre o significado de “observador invisível”: “O filme narrativo-representativo dá conta dos acontecimentos ‘como se’ um observador móvel, suscetível de ver tudo e de modificar indefinidamente seu ponto de vista, os tivesse olhado, antes, por nós”.

Mesmo sendo a instância que ajuda a construir a narrativa, o narrador não necessariamente é uma figura imparcial na história; o narrador pode ser construído com uma “opinião” própria, podendo até mesmo confundir o espectador acerca do que está sendo visto em tela. De acordo com Gaudreault e Jost (2009), o narrador traz

⁴ No original: *Charlie and the Chocolate Factory*.

informações sobre os acontecimentos da história e, ao contar essas informações, traz o seu ponto de vista sobre o que está sendo visto. Isso significa que o narrador pode possuir uma opinião própria e disseminar essa opinião para contribuir no desenvolvimento da narrativa. Ele pode agir, inclusive, como narrador não confiável, onde a fala do mesmo pode estar composta por mentiras e/ou falta de credibilidade a veracidade dos acontecimentos da narrativa.

Nesse sentido, pode-se pensar na contribuição do narrador para espaços de aberturas narrativas. Se um narrador possui características de um narrador não confiável, por exemplo, abrem-se espaços para diferentes possibilidades interpretativas ao que está sendo visto em tela; a interpretação de um espectador que acredita fielmente no ponto de vista desse narrador é diferente da interpretação de um espectador que entende o narrador como não confiável. Esse espaço de abertura interpretativa contribui para a caracterização de uma obra aberta.

Além do ponto de vista do narrador, pode-se pensar também no ponto de vista da narrativa em si. Nesse contexto, o ponto de vista narrativo não está somente atrelado ao narrador, mas também dialoga com questões do enredo e até mesmo questões de operações fílmicas, como delimitação de espaço numa cena, por exemplo. Na definição de narrativa de Aumont e Marie (2006, p. 210), eles dizem que: “O ponto de vista da instância narrativa pode se manifestar de diversas maneiras: seja por intermédio do saber atribuído às personagens, ou independentemente delas, seja ainda se concentrando nelas, mas o exterior, sem nos fazer compartilhar seu saber”.

Isso significa que alguns instrumentos adicionais à narrativa ajudam a desenvolvê-la e a criar um enfoque na história que está sendo contada. Tendo em vista o enredo de uma narrativa, algumas escolhas técnicas podem ajudar a construir o ponto de vista do que está sendo observado.

Quando uma câmera deixa dois personagens em primeira instância e outros ao fundo, por exemplo, entendemos que, nesse momento, o enfoque narrativo está nos personagens que estão em primeiro plano, deixando em aberto o que pode estar acontecendo com os outros. Essas escolhas pré-determinadas colaboram no sentido de criar e/ou potencializar o ponto de vista narrativo. Também é importante ressaltar que essas escolhas podem abrir espaços de aberturas na narrativa. Em alguns filmes, por exemplo, é comum que o ponto de vista da narrativa seja atribuído a somente um personagem; nesses filmes, acompanhamos todos os acontecimentos da história de

acordo com os espaços que o personagem ocupa, sem termos a noção de acontecimentos do universo que acompanham a história.

[...] A maneira particular como uma questão pode ser considerada', ou seja, em uma narrativa, a filtragem da informação e sua atribuição às diversas instâncias da narração - autor, narrador, personagens. Na prática, é o problema do 'modo' narrativo (Genette), ou seja, das relações entre a história contada e a narrativa; notadamente, a questão da focalização mais ou menos completa da narrativa por uma personagem (AUMONT; MARIE, 2006, p. 137).

Desse modo, o ponto de vista em que uma história é contada pode mudar o sentido e o significado da coisa que está sendo vista. “Desde o início de sua história, o cinema teve a preocupação não somente de representar o olhar, mas também de traduzir as visões que passam por nossa cabeça: imaginações, lembranças, alucinações, imagens mentais de todos os gêneros” (GAUDREALT; JOST, 2009, p. 167). Isso dialoga com a questão do ponto de vista em que a história é desenvolvida; o cinema não se preocupa apenas em mostrar, mas traduzir e, a partir do ponto de vista escolhido, possuir um enfoque de acordo com as escolhas pré-determinadas do filme. Nesse sentido, o espectador tende a consumir a obra de acordo com esse enfoque, mas também interpreta o que está sendo visto a partir da sua interação com a obra. Gaudreal e Jost (2009) dizem que o espectador, ao consumir uma produção audiovisual, possui um olhar para o filme que não leva em conta somente o que está sendo visto em tela, mas adiciona os seus pensamentos e reflexões para a interpretação da obra.

Os sons de um filme também possuem um papel bastante importante para o entendimento e desenvolvimento de uma narrativa. A presença de uma trilha sonora e/ou efeitos sonoros contribuem para a criação de sentidos e ambientação de cenas de uma obra audiovisual. Esses sons podem trazer uma intensidade ao que está sendo visto em tela, transformar a percepção do espectador sobre alguma cena ou até mesmo trazer um sentido totalmente novo à obra.

O som que o filme oferece raramente intervém sozinho. Ele supõe um agenciamento entre vários eixos: ruídos, falas e às vezes música. Procede de uma certa arte da composição sonora. Além disso, o som fílmico é acompanhado de uma percepção visual, até mesmo nos casos-limite em que a tela fica escura. A percepção fílmica é, portanto, audio(verbo)visual e faz intervir numerosas combinações entre sons e imagens: redundância, contraste, sincronismo ou dessincronismo ou dessincronização etc. (AUMONT; MARIE, 2006, p. 276).

Gaudreault e Jost (2009, p. 40) utilizam, para exemplificar essa importância, um filme publicitário onde um copo é visto sendo esvaziado enquanto há, somente em áudio, pessoas falando “beba mais um copo antes de partir”; no fim desse filme, ouve-se ruídos de pneus de um carro seguido por um barulho de batida/acidente desse mesmo automóvel. Esse exemplo é interessante tendo em vista que mostra como efeitos sonoros podem alterar o sentido do que está sendo visto em tela; o espectador, para entender o intuito e a crítica da propaganda, precisa necessariamente atrelar o que está sendo visto em tela com os sons e falas dessa obra. Se o espectador visse a propaganda no mudo, por exemplo, a narrativa não teria o mesmo sentido.

No entanto, é bastante comum que as produções audiovisuais utilizem de trilhas e/ou efeitos sonoros para auxiliar a construir e induzir um sentido unívoco à narrativa. Alguns sons são, inclusive, conhecidos e esperados pelos espectadores. Em filmes de terror, por exemplo, alguns espectadores já esperam um som alto e estrondoso que comumente acompanha as cenas de *jumpscare*. O mesmo ocorre com diferentes gêneros de filmes que utilizam trilhas ou efeitos sonoros já conhecidos pelo público para dar o tom da cena e acompanhar o que está sendo visto em tela. “É em função da verossimilhança sonora que o cineasta ou o montador faz suas escolhas, como existem músicas para perseguições, para cenas de amor, etc.” (GAUDREALT; JOST, 2009, p. 43).

O cinema, muitas vezes, utiliza da intersecção entre grandes cineastas com grandes músicos para intensificar a qualidade da obra. A mixagem entre duas produções culturais de diferentes formatos pode se fundir para transformar o processo de interpretação acerca daquela produção.

Falamos de artistas e escritores que abrem o território da pintura ou do texto para que sua linguagem migre e se cruze com outras [...] São práticas que desde seu nascimento abandonaram o conceito de coleção patrimonial. Lugares de intersecção entre o visual e o literário, o culto e o popular, aproximam o artesanal da produção industrial e da circulação massiva (CANCLINI, 1990, p. 314, tradução nossa⁵).

Embora o autor não fale especificamente sobre o mesmo contexto, podemos relacionar essa interseccionalidade a produções musicais com produções fílmicas e audiovisuais. Essa interseccionalidade ocorre no curta *Scenes from the Suburbs*

⁵ No original: “Hablamos de artistas y escritores que abren el territorio de la pintura o el texto para que su lenguaje migre y se cruce con otros. [...] Son prácticas que desde su nacimiento se desentendieron del concepto de colección patrimonial. Lugares de intersección entre lo visual y lo literario, lo culto y lo popular, acercan lo artesanal a la producción industrial y la circulación masiva”.

(2011), já que toda trilha sonora do filme é advinda do álbum *The Suburbs* (2010), da banda Arcade Fire. Desse modo, podemos pensar sobre o álbum e o curta como complementares, bem como compreender que as músicas do álbum podem adquirir novos significados ao serem inseridas e contextualizadas dentro da obra fílmica. O teórico pós-modernista Charles Jencks (1978, p. 56, tradução nossa) corrobora com essa ideia ao discorrer sobre como a contemporaneidade é relacionada a códigos duplos, ele diz que “o objeto deve atrair tanto o gosto erudito como o popular. Deve ser interessante de maneiras diversas para pessoas diferentes, ou para uma mesma pessoa, trazer diferentes sentidos”. Nessas questões, a imagem e o som de uma produção cinematográfica podem se complementar de múltiplas formas.

Ao mesmo tempo que a trilha e efeitos sonoros são importantes para uma narrativa e podem alterar ou ressignificar o sentido da mesma, a ausência desses sons e o silêncio também podem possuir um papel significativo nas obras audiovisuais. Filmes de terror, por exemplo, costumam utilizar o silêncio para trazer um clima de tensão às cenas. Dessa forma, pode-se pensar na ausência de som não somente como uma possibilidade não aproveitada, mas também como um silêncio que foi propositalmente inserido em determinada cena ou situação.

Outro ponto importante acerca das produções audiovisuais é a linha cronológica da narrativa. A linha do tempo mais usual em filmes segue uma cronologia sucessiva; ou seja, a narrativa é contada através de sucessivos acontecimentos que ocorreram, cronologicamente, um após o outro. No entanto, a linha do tempo em obras audiovisuais pode variar bastante, misturando e alterando a ordem de acontecimentos do passado, presente e futuro. A cronologia de um filme, se não for univocamente organizada, pode contribuir para o entendimento de uma obra como obra aberta. Ao possuir rupturas e ruídos na linha do tempo, por exemplo, há espaço para aberturas narrativas que podem provocar suscitações interpretativas ao espectador.

Ao falar de uma linha de tempo em uma produção audiovisual, é importante ressaltar conceitos sobre sucessão e a simultaneidade de acontecimentos que podem estar presentes na obra. “Diacronia (sucessão) e sincronia (simultaneidade) estão, portanto, intimamente ligadas ao cinema e é principalmente na expressão da simultaneidade de ações, figura particularmente utilizada pelos cineastas ao longo de toda a história do cinema” (GAUDREALT; JOST, 2009, p. 140). Numa obra audiovisual, acontecimentos sucessivos ou simultâneos da linha do tempo do filme podem aparecer de diferentes maneiras. Alguns acontecimentos simultâneos podem

aparecer em cenas sucessivas, por exemplo. Também é observado, em obras audiovisuais, artifícios que utilizam recortes temporais e brincam com a cronologia do filme.

O *flashback*, por exemplo, é um artifício utilizado nas produções para mostrar o passado numa cena do presente. “O que é chamado *flashback*, no cinema, geralmente combina um retrocesso no tempo em nível verbal a uma representação visual dos acontecimentos relatados por um narrador” (GAUDREALT; JOST, 2009, p. 132). O *flashback* mexe, então, com a linha do tempo em que a história está sendo contada. Rapidamente voltamos ao passado, para logo voltarmos ao presente, com subsídios informativos do que já ocorreu no mundo da obra observada.

A forma mais habitual de *flashback* é acompanhada pelas seguintes transformações semióticas:

- a) passagem do passado linguístico ao presente da imagem e, de maneira mais geral, passagem do perfectivo ao imperfectivo;
 - b) diferença de aspecto entre o personagem que narra e sua representação visual (mudança de roupa, de aspecto visual, idade, etc);
 - c) mudança no ambiente sonoro;
 - d) transposição do estilo indireto (relato verbal) para o estilo direto (diálogos).
- (GAUDREALT; JOST, 2009, p. 133).

Além do *flashback*, a *elipse* também pode estar presente em obras audiovisuais. Aumont e Marie (2006) diz que o cinema pegou esse termo e o seu significado emprestado da literatura. Ou seja, a *elipse* é o ato de suprimir uma (ou várias) cenas, gerando assim um recorte cronológico na linha de tempo de um filme. Normalmente, a *elipse* é utilizada para a omissão de acontecimentos que não fariam falta para a compreensão da história. No entanto, a *elipse* também pode ser utilizada para suprimir momentos que poderiam ser relevantes para a narrativa. Tendo isso em vista, a *elipse* mostra-se um instrumento que pode ser utilizado para criar espaços de aberturas na narrativa, uma vez que a omissão de determinadas cenas pode alterar a história contada numa obra.

Posto isso, busca-se, no próximo capítulo, compreender como essas características descritas aqui estão presentes e são utilizadas no filme *Scenes from the Suburbs* (2011). Ainda busca-se relacionar esses conceitos com o conceito de obra aberta, utilizando exemplificações de cenas do curta para entender como as características apresentadas aqui geram espaços para aberturas na narrativa.

4 AS ESTRATÉGIAS DE ABERTURAS NARRATIVAS NO CURTA *SCENES FROM THE SUBURBS*

4.1 Metodologia

O presente trabalho surgiu a partir de indagações acerca do significado da mensagem que o curta-metragem *Scenes from the Suburbs* (2011) quer (e pode) passar aos seus espectadores. Buscando por avaliações e críticas do filme em redes sociais percebe-se que diferentes pessoas atribuem variados significados à obra. Algumas questões essenciais da história narrada são entendidas de formas diferentes pelos espectadores.

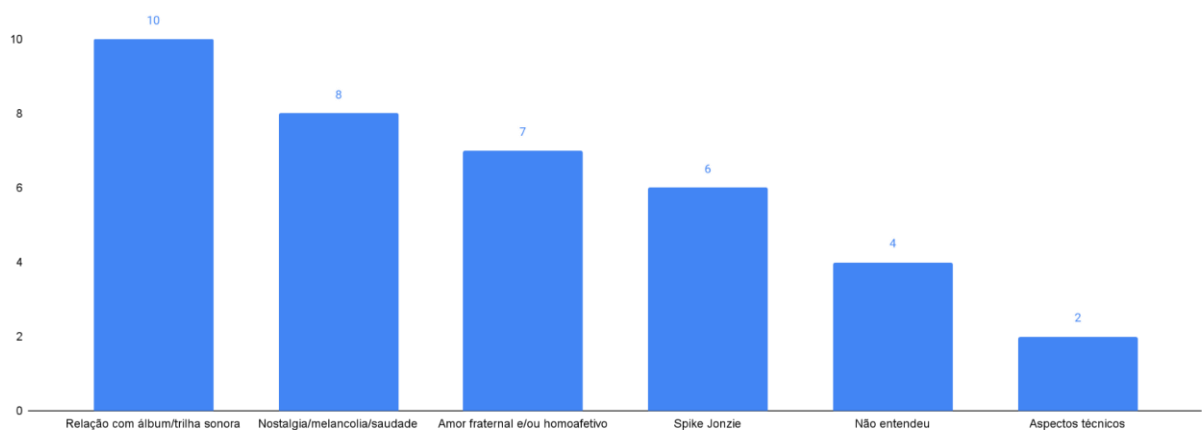
Num primeiro momento, foi necessário realizar uma revisão teórica do livro *Obra Aberta: formas e indeterminação nas poéticas contemporâneas*, de Umberto Eco (2015), a fim de entender quais são as características de abertura e de fechamento numa obra, bem como compreender os diferentes efeitos que essa obra pode gerar. Num segundo momento, foram levantadas algumas questões e características acerca da narrativa fílmica, para entender como o curta utiliza desses aspectos no seu desenvolvimento. Para isso, foram utilizados, principalmente, *A Narrativa Cinematográfica* de André Gaudreault e François Jost (2009) e o *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema* de Jacques Aumont e Michel Marie (2006).

No presente capítulo busca-se falar sobre pontos relevantes da narrativa do curta que ajudam a construir sentidos de abertura na narrativa. Para decidir os eixos de análise deste capítulo, foi realizado, em setembro de 2021, um levantamento de comentários na página do filme *Scenes from the Suburbs* (2011) na rede social Filmow (2021). Foram mapeados oitenta comentários, publicados nos últimos sete anos, de diferentes espectadores da obra. Entre esses comentários, buscou-se, então, agrupá-los por similaridade de conteúdo — para verificar quais comentários convergiam sobre o mesmo assunto e falavam sobre as mesmas características do filme — e a quantificar a frequência com que os mesmos conteúdos apareciam — para entender quais assuntos e características do filme foram mais relevantes para os espectadores.

Dentre os oitenta comentários, os pontos que convergiam e que apareceram com mais frequência são: relação do curta com o álbum *The Suburbs* (2010) e com a trilha sonora (10 comentários), relação do filme com o tema de

melancolia/nostalgia/saudade (8 comentários), dúvidas sobre a natureza da relação entre os personagens principais [amor fraternal e/ou homoafetivo] (7 comentários), ponderações sobre o diretor Spike Jonze (6 comentários), avaliações de pessoas que não entenderam o filme (4 comentários) e, por fim, considerações sobre os aspectos técnicos (2 comentários). Os outros 43 comentários trazem pontos que não apareceram com frequência e nem são similares a outros comentários; alguns traziam alguma fala da cena, algum trecho de uma música, etc.

Gráfico 1 - Frequência dos comentários analisados



Fonte: elaboração própria.

A partir desse levantamento, e dos conteúdos nos comentários analisados, foi pensado em dois eixos de análise. Esses eixos foram pensados, também, considerando a obra de Eco e suas possíveis correlações ao filme, bem como o problema de pesquisa e suas possíveis respostas. Tendo isso em vista, os eixos delimitados ajudam a entender em que momentos o curta funciona como obra aberta, em que momentos o curta funciona como obra fechada, onde há esses espaços de abertura na narrativa, como esses espaços são criados e como o curta gera diferentes entendimentos acerca do que está sendo visto em tela.

O primeiro eixo a ser analisado é referente ao modo como a história é contada: através de um olhar do narrador ao seu passado. Ao fazer a análise desse eixo, ressalta-se sobre a forma como a memória do narrador se materializa nas cenas, através de fragmentações, lapsos e recortes temporais. Busca-se nesse primeiro eixo entender onde, como e quais dessas fragmentações funcionam como estratégia de abertura e também quais funcionam como estratégia de fechamento. Além disso,

também procura-se analisar a temporalidade e a cronologia que o curta apresenta a sua narrativa. Isso foi pensado tendo em vista os momentos de elipses presentes no curta, onde há um salto entre um acontecimento e outro e que contribui as aberturas na narrativa.

O segundo eixo a ser analisado busca entender como é desenvolvida a relação entre os personagens Kyle e Winter, através de foco narrativo e distribuição de olhares. A natureza da relação entre os dois personagens é um dos pontos divergentes entre os comentários analisados. Portanto busca-se entender neste eixo, principalmente através do desenvolvimento dos olhares entre os personagens ao longo da trama, como essa relação abre espaços para aberturas narrativas, tendo em vista que os comentários levantam a possibilidade de interpretar a relação como amizade fraternal, mas também como uma relação de desejo homoafetivo. Nesse eixo, é analisado como o foco narrativo é pautado através dos olhares dos personagens e como esses olhares abrem espaços para essas interpretações, bem como a forma como o enredo também constrói e fomenta essas possibilidades na narrativa.

A síntese das análises está incluída nas considerações finais. Essa síntese versa sobre como os recursos analisados ajudam a caracterizar o curta como uma obra aberta. Também, na síntese, será relacionado os dois eixos, tendo em vista que o espectador assiste o filme e os dois recursos simultaneamente, potencializando os espaços de abertura na narrativa que instigam as múltiplas interpretações do que está sendo visto em tela.

4.2 A fragmentação de cenas como recurso de uma obra aberta

Nesse subcapítulo, busca-se entender as questões referentes à fragmentação da memória do narrador, que é o processo narrativo que norteia a história do curta. Busca-se, então, entender a temporalidade do filme, os recortes temporais, os ruídos de cronologia, os momentos em que há ausências ou saltos no enredo, os lapsos de cenas que representam os lapsos da memória do narrador e outras possíveis questões relacionadas à essa fragmentação da narrativa. Paralelamente a isso, pretende-se interligar essas questões com os conceitos de obra aberta, vistos no primeiro capítulo, para entender em que momento — e como — o curta abre espaço

para aberturas, para fechamentos e para diferentes possibilidades de entendimentos do que está sendo visto.

Quando eu penso naquele verão, não é do exército que me lembro [...]. Hoje, eu tento lembrar dos amigos que eu tinha naquela época. Foi o verão que o Winter cortou o seu cabelo. Eu queria poder lembrar de cada momento, mas eu não consigo. Por que eu só consigo lembrar de alguns momentos? Eu me pergunto o que aconteceu com os outros momentos. Eu me pergunto o que aconteceu com o Winter (SCENES FROM THE SUBURBS, 2011).

Essas são as frases que iniciam o filme e que carregam, consigo, vários pontos relevantes ao espectador. Primeiramente, pode-se depreender, pelas frases e pela voz, que o narrador é um dos personagens principais, o personagem Kyle. Desse modo, podemos compreender que o enredo do curta é feito a partir de um olhar para o passado do narrador, onde o mesmo parece recorrer a sua memória para obter algum tipo de resposta acerca de momentos do seu passado. Nessas frases, o próprio narrador deixa subentendido que pode haver ruídos e elipses no decorrer da história, tendo em vista que ele não consegue lembrar de todos os momentos de seu passado.

Enquanto o narrador cita essas frases, as cenas que aparecem na tela, como na Figura 1, representam lembranças da memória do narrador em seu tempo de adolescência; somos direcionados, então, a reviver esse período da vida do mesmo. Essas primeiras cenas são cheias de cortes secos de diferentes momentos: primeiramente, aparece uma cena de Kyle e seus amigos observando os militares; nisso, corta para uma cena dos militares na cidade; outro momento de Kyle andando de bicicleta com seus amigos; uma cena de Kyle sozinho trabalhando no restaurante, e assim segue com vários recortes e lembranças de cenas similares.

Figura 1 - Seleção de frames das cenas iniciais do filme





Fonte: *Scenes from the Suburbs* (2011).

Após esse momento introdutório, as falas do narrador ausentam-se até as cenas finais do curta, e a narrativa é contada como se o espectador fosse transportado e estivesse vivenciando, no presente, as lembranças do narrador. No entanto, mesmo com o narrador ausente durante o decorrer do curta, os espectadores entendem que a história está sendo contada pelo seu ponto de vista. “É justamente porque essa instância narrativa é ‘necessariamente percebida’ em toda narrativa que ela está ‘necessariamente presente’” (GAUDREULT; JOST, 2009, p. 31). Nesse sentido, percebem-se duas temporalidades diferentes: a temporalidade presente do narrador que está contando a trama, e a temporalidade da história que está sendo contada, na memória do narrador, mas que o espectador está vendo e vivenciando como se fosse o presente. Ou seja, nesse momento, os espectadores adentram a memória do narrador e experienciam uma exploração ao passado junto com ele.

Nesse momento inicial, já se pode pensar sobre como essa obra e a sua temporalidade possuem características de uma obra aberta. Tendo em vista que a história é contada a partir das memórias do narrador, e que ele admite que não se lembra exatamente de tudo o que ocorreu, o filme pode promover esses espaços de aberturas sempre que a memória do narrador “falhar” e houver, por consequência, um ruído na verossimilhança do que está sendo contado. Os recortes da memória do narrador, como vistos nas cenas iniciais, e mostrados na Figura 1, estão presentes ao longo do filme. No entanto, é preciso ressaltar que não é necessariamente porque há recortes nas cenas que estão sendo apresentadas que há aberturas interpretativas.

Nesse filme, há recortes de cenas que funcionam como fechamentos, e que ajudam a entender a cronologia e a dar sequência a atos do filme. Assim, pode-se entender que a fragmentação das memórias na narrativa, no caso de funcionar como transição sequencial para diferentes cenas, pode agir no intuito de ajudar o espectador a construir um sentido cronológico para a trama — o que contribui para o fechamento da obra. No entanto, também se observa casos que a fragmentação dessas memórias serve como eclipse e implicam ruídos na construção cronológica e sequencial do filme; nesse sentido, elas agem rompendo com a construção de sentido anteriormente feita — o que contribui para a abertura da obra. Mas vejamos a continuidade do filme:

Após a narração inicial, o filme mostra cenas de Kyle, Winter e seus amigos andando de bicicleta, brincando de queda de braço, fugindo de guardas e divertindo-se como adolescentes comuns. Nessa primeira parte do curta, o espectador observa e vivencia o auge da amizade entre Kyle e Winter. Do ponto de vista narrativo, as cenas se revezam entre trechos de cenas maiores que duram alguns minutos — onde os personagens estão convivendo e conversando alguma coisa — e lapsos de algumas cenas, representando fragmentos rápidos da memória do narrador e que duram alguns segundos. Nessa primeira parte do filme, esses fragmentos de cenas servem como transição para dar sequência a outros momentos da memória do narrador.

Para entender melhor, será analisada uma dessas cenas da primeira parte do filme. Na Figura 2, há a cena onde ocorre a brincadeira de queda de braço, que dura alguns minutos. Nessa cena, os personagens conversam e realizam brincadeiras. Após isso, e como transição para outro momento da história, há lapsos de duas cenas da memória do autor. Na Figura 3, vê-se a primeira cena antes dos lapsos transitórios da memória do autor. A primeira cena transitória é de duas garotas rindo e a segunda

é de Kyle no seu trabalho. Essas duas cenas não trazem ideias e novidades na história do filme que confundem o espectador acerca do que está sendo visto; ou seja, esses lapsos de memória, mesmo sendo fragmentados, não configuram um ruído sequencial no entendimento do espectador. Elas funcionam como partes da memória do narrador que contribuem para o espectador entender que esse momento é uma transição de cenas, gerando assim uma continuidade cronológica. Nesse sentido, como falamos antes, os recortes e lapsos das cenas funcionam num sentido de fechamento, já que ajudam o espectador a construir um sentido na temporalidade e na narrativa do filme.

Figura 2 - Cena da queda de braço



Fonte: *Scenes from the Suburbs* (2011).

Figura 3 - Recorte de lapsos de cenas





Fonte: *Scenes from the Suburbs* (2011).

Esse tipo de transição, entre cenas de maior duração e alguns lapsos de cenas, se fazem presentes ao decorrer do filme. No entanto, percebe-se que nos atos iniciais do curta, onde constata-se o ápice da amizade entre o Kyle e Winter, esses lapsos servem como fechamentos narrativos; ou seja, essas rápidas fragmentações ajudam a construir o sentido cronológico da trama e a dar sequência nas cenas mostradas em tela, como no exemplo acima. Mesmo que não fique claro quantas horas e/ou dias passaram entre a transição de uma cena e outra, percebe-se pelas sucessões das cenas que há uma linearidade na narrativa.

No segundo ato, percebe-se, pelo enredo, que a relação entre os dois amigos começa a definhar. Observa-se, também, que há um aumento de uso de elipses nessa segunda parte. Ou seja, começam a surgir mais momentos com saltos entre uma cena e outra, com ausência de cenas que expliquem o que está acontecendo na narrativa. Os lapsos de memória do narrador ficam mais confusos e, aparentemente, cronologicamente mais espaçados. Os fragmentos de memória, e os rápidos recortes entre as cenas, não servem mais somente como transição de uma parte da história para outra, mas trazem novos elementos para a narrativa que não são devidamente explicados. Por exemplo, em uma cena, os amigos estão à noite em uma fogueira contando histórias e se divertindo (Figura 4). Em seguida, corta para uma cena em que Kyle e Winter estão sendo abordados por militares. Não é dito, na narrativa, como

os personagens chegaram até ali, por qual motivo eles estão sendo abordados e nem qual a situação da relação entre Kyle e Winter nesse momento. No entanto, pelas imagens e pelo comportamento do personagem Winter, podemos depreender que a relação e o sentimento entre os dois está começando a esmorecer.

Figura 4 - Lapsos entre a fogueira e a abordagem policial





Fonte: *Scenes from the Suburbs* (2011).

Percebemos que a amizade entre os personagens não está mais próxima como antes, mas não é explicado de forma evidente o motivo ou o que levou a isso. Essas ausências de explicações, atreladas a fragmentações da memória do narrador, fazem com que o espectador tenha que construir um sentido ao que está sendo visto a partir da sua própria interpretação. Conforme esse segundo ato vai se desenvolvendo, nos deparamos com mais situações nesse sentido, com espaços de aberturas na narrativa. Essas características abrem espaços para a interpretação individual do espectador, fazendo com que o curta se manifeste como uma obra aberta. Eco (2015) discorre sobre como essa relação de interação entre a obra e o espectador contribui para a fruição de uma obra aberta.

O interessante, nesse segundo ato, é perceber que, ao passo que a amizade dos personagens começa a perder sentido, os fragmentos da memória do autor e os lapsos de cena que eram utilizados na construção da cronologia começam a perder sentido também. Como estamos revisitando o passado de Kyle, estamos fadados a observar a narrativa através de seus olhos e, assim, sentimos essa lembrança conturbada e confusa do personagem, marcada por fragmentações da memória e recortes temporais na narrativa. Os lapsos de cenas que antes serviam como transições e como espaços de fechamento na narrativa, dão espaço para elipses, que trazem cenas com maior ruído narrativo, onde percebe-se ausência de explicações no enredo para o que está sendo visto. Para entender melhor, iremos analisar a cena abaixo:

Em uma das últimas cenas (Figura 5), vemos Kyle conversando com Winter e o chamando para sair. O mesmo nega o convite, e diz que prefere ficar sozinho em seu quarto. Essas cenas são seguidas por fragmentos da memória de Kyle em uma festa, onde não sabemos quanto tempo, cronologicamente falando, passou. Na festa,

Kyle encontra Winter e sua respectiva namorada. Desse ponto, há um corte para a cena em que Kyle é agredido por Winter, representando o final da amizade entre os personagens. De novo, nessas cenas, há uma ausência cronológica e de sentido da trama. Não há uma explicação para o espectador sobre o motivo que levou Winter a agredir o seu amigo, nem mesmo se essa cena ocorreu logo após a festa ou se ocorreu muito tempo depois. Pela roupa de Winter, poderíamos depreender que se trata do mesmo dia da festa, visto que esse personagem está vestindo a mesma camiseta branca e a mesma jaqueta jeans. No entanto, nessa mesma cena, Kyle está vestindo seu uniforme de trabalho, o que não condiz com a roupa que ele estava utilizando na festa. O espectador pode se perguntar se a memória do narrador “falha” em relação às vestimentas, ou se realmente houve um espaço cronológico e as cenas se passam em diferentes dias. Novamente, estamos de frente a aberturas na narrativa, marcadas pela forma confusa com que o próprio narrador lembra de suas experiências.

Figura 5 - Lapsos da festa e recorte temporal para cena da agressão

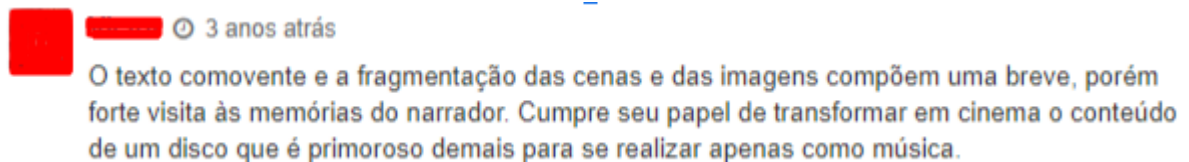




Fonte: *Scenes from the Suburbs* (2011).

Tendo em vista que estamos sendo apresentados à narrativa através da memória do narrador, há múltiplas possibilidades do motivo pelo qual há a ausência de cenas e de explicações para os acontecimentos da narrativa. Pode ser que, de fato, o narrador não lembre da totalidade dos acontecimentos e somente lembre do que foi apresentado; pode ser que o narrador queira esconder algumas situações do espectador; pode ser que ele tenha inventado essa história e não tenha amarrado todas as pontas; etc. Para o espectador 1 (Figura 6)⁶, por exemplo, a narrativa e as fragmentações das cenas remetem, de fato, à memória fidedigna do narrador.

Figura 6 - Comentário de espectador 1



Fonte: Filmow (2021⁷).

⁶ Os nomes e imagens dos comentaristas foram omitidos afim de resguardar a privacidade dos mesmos.

⁷ Disponível em <<https://filmow.com/comentarios/7623628/>>. Acesso em <24 set de 2021>.

Independente da intenção do autor, observa-se no curta muitas possibilidades de interpretação, o que ajuda a caracterizar o curta como uma obra aberta. Para além disso, o curta utiliza muito de lapsos e fragmentações de cenas no seu desenvolvimento, o que às vezes contribui para a construção de sentido — como no primeiro ato — e às vezes deixa mais dúvidas ao espectador — como no segundo ato —, expandindo as possibilidades de interpretação da narrativa. Tendo isso em vista, é imprescindível entender que as fragmentações das cenas, os lapsos de memória e os recortes temporais funcionam como agente catalisador para que o curta seja uma obra aberta. É a partir desses lapsos, e da ausência de cenas que expliquem o decorrer da história, que são suscitadas as maiores dúvidas acerca da narrativa, onde os espectadores acabam trazendo o seu olhar para a obra e interpretando as cenas vistas em tela da forma que acreditam fazer mais sentido.

Quando o espectador se depara com as cenas fragmentadas e a ausência de alguns significados da narrativa, pode-se entender que, em alguns sentidos, a obra é propositalmente incompleta. Nesse sentido, o autor da obra gera uma provocação para que o espectador “complete” e traga sentido para a obra, de acordo com a sua experiência e o seu contato com a obra.

Vejamos, antes de mais nada, de que modo a arte de todos os tempos aparece como provocação de experiências propositadamente incompletas, interrompidas de chofre para suscitar, graças a uma expectativa frustrada, nossa tendência natural ao completamento (ECO, 2015, p. 137).

No momento final do curta, o narrador aparece novamente, dizendo as seguintes frases: “Tudo parece tão distante agora. Acho que essas são as partes que devem ser lembradas. Hoje eu fecho os meus olhos e tento voltar àquele tempo [...] Às vezes, a maneira como lembro das coisas que aconteceram mudam; às vezes, não”. Novamente, o narrador traz a ideia de que a obra não está fechada de sentidos e que pode possuir outros significados e outros momentos não explorados, inclusive para ele mesmo. Ou seja, o próprio narrador provoca o espectador a pensar nesse filme como uma obra aberta com outras possibilidades de interpretação.

Também é interessante perceber que, enquanto o narrador fala e encerra o filme, há fragmentos de cenas passando ao fundo. Nesse sentido, a cena inicial e a cena final são bastante parecidas. Pela similaridade, e pelo conteúdo da narração, pode-se notar um fechamento no sentido de que a história começou e terminou da

mesma maneira, com o narrador falando sobre a sua tentativa de lembrar do passado, bem como as cenas de sua memória passando ao fundo. Esse fechamento de sentido ajuda a entender que, na cena inicial e na cena final, estamos presenciando a temporalidade presente do narrador, diferente do desenvolvimento da trama, onde estamos presenciando o passado e as memórias do mesmo. Também podemos entender, por essa similaridade da cena inicial e da cena final, que o curta está findando. Ou seja, estamos de frente a uma obra que, embora possua muitas aberturas narrativas, está completa no sentido de possuir um início, um meio e um fim.

Ainda colaborando com a ideia de obra aberta, as cenas que aparecem ao fundo da citação final do narrador são diferentes de todas que apareceram no decorrer do filme. Inclusive, no momento em que o narrador fala que “Às vezes, a maneira como lembro das coisas que aconteceram mudam”, há uma cena que já apareceu no filme, porém ela está sendo “lembrada” de modo diferente (Figura 7). Na primeira vez que vemos a cena, Kyle e Winter estão brincando de queda de braço; já, nessa versão “revisitada” do narrador, Kyle e Winter estão, no mesmo cenário, brincando de pedra, papel e tesoura.

Figura 7 - A cena no primeiro ato e no segundo ato



Fonte: *Scenes from the Suburbs* (2011).



Esse fato atesta para o espectador que a obra pode possuir aberturas não só pela ausência de cenas ou pelo fato dos fragmentos mostrarem apenas lapsos do que está ocorrendo, mas também pelo fato de que o narrador não garante que o que foi visto no decorrer do filme é de fato o que aconteceu. Mesmo nas cenas que estão presentes durante o filme, o espectador ainda possui a opção de acreditar ou não no que está sendo mostrado, bem como trazer a sua interpretação acerca dos acontecimentos do desenrolar da história.

4.3 A distribuição de olhares na construção de abertura narrativa

De acordo com os comentários dos espectadores, levantados no site Filmow (2021), há uma divergência de opiniões acerca da natureza da relação entre os dois personagens principais, Kyle e Winter. Enquanto alguns espectadores dizem que a relação entre os dois possui um caráter de amizade fraternal, outros pensam que essa relação possui um caráter de relacionamento homoafetivo. Essas diferentes interpretações acerca da trama indicam que há alguma estratégia de abertura narrativa sendo utilizada no desenvolvimento da relação entre os personagens.

Realizando um cruzamento entre os comentários (Figura 8, Figura 9 e Figura 10) da rede social Filmow (2021), os estudos acerca da narrativa e a análise do filme, foi percebido que o enfoque entre os olhares dos personagens é uma característica muito presente no decorrer da trama. Também foi percebido que isso suscita, ao espectador, possibilidades de diferentes interpretações no que tange a natureza da relação entre os dois personagens. Tendo isso em vista, busca-se, no subcapítulo atual, analisar e compreender como a distribuição de olhares entre os personagens Kyle e Winter está presente na narrativa e como isso contribui para a criação de aberturas na narrativa. Para ajudar na compreensão das cenas em que o olhar dos personagens mostra-se relevante, será realizado, subsidiariamente, contextualizações do enredo e do foco narrativo no decorrer deste subcapítulo.

Figura 8 - Comentário de espectador 2

  5 anos atrás

Nunca curti o arcade fire, deveria ter traduzido suas letras, minha nossa! De arrepiar a descrição dessa coisa pós moderna desmanchando tudo o que seria um conforto para a memória, o amadurecimento tornando o individuo diferente e irreconhecível, e o amor pelo lugar em que se cresceu.



Gostei demais das cenas de vadiagem saudável dos personagens, todo mundo deve ter passado por isso de se refugiar nos lugares do bairro ou cidade onde vive. O mundo é feito para ser sempre remodelado, é por isso que a saudade será sempre maior quando não encontramos mais nada além de lembranças.

Só 2 coisas me deixaram com a cabeça cheia de duvidas:

Eles brigaram pq existia um amor entre si? N falo de amor entre amigos, mas do modo como se olhavam e tal... Não captei a sutileza.

Fonte: Filmow (2021⁸).


Figura 9 - Comentário de espectador 3

  7 anos atrás

Lindo! O sentimento dos jovens, que na discussão entre uma relação homo afetiva e fraternal -eu fico com a segunda- é muito bem explorado e o filme me passou a sensação de querer me libertar do "invisível" de "aaah chega!" e ao mesmo tempo me fez refletir sobre diversas relações na minha vida, adorei!

Fonte: Filmow (2021⁹).

Figura 10 - Comentário de espectador 4

 Pra mim ficou óbvio que o irmão do lorinho ficou puto pq achava que eles tinham um caso por isso ele bate no amigo e tals si achei bem simples. A nostalgia que o curta te traz é exatamente como as canções do Arcade Fire

Fonte: Filmow (2021¹⁰).

No início do filme, o narrador (Kyle) nos diz que gostaria de saber o que aconteceu com Winter. Assim, já iniciamos o filme sabendo que um dos focos da narrativa será dado pela relação entre esses dois personagens. No entanto, esse não é o único foco da trama; como o próprio nome do filme diz, o enredo também busca trazer a realidade daquele grupo de adolescentes que vivem no subúrbio americano para dentro da narrativa. As cenas iniciais (Figura 11) mostram o grupo de amigos andando de bicicleta, andando de skate, brincando com armas de brinquedo, etc. Nessas cenas, somos introduzidos visualmente ao grupo de amigos e ao fato de que

⁸ Disponível em <<https://filmow.com/comentarios/5944940/>>. Acesso em <24 set de 2021>.

⁹ Disponível em <<https://filmow.com/comentarios/4492526/>>. Acesso em <24 set de 2021>.

¹⁰ Disponível em <<https://filmow.com/comentarios/6184825/>>. Acesso em <24 set de 2021>.

Winter é o único que possui uma namorada entre eles. Ainda nas cenas iniciais, não há um enfoque maior em algum dos personagens, todos os amigos dividem espaço na tela.

Figura 11 - O grupo de amigos com uma arma de brinquedo



Fonte: *Scenes from the Suburbs* (2011).

No trecho posterior (Figura 12), Kyle, Winter e a sua namorada estão sozinhos conversando e brincando de queda de braço. Nessa cena, observa-se que Kyle e Winter estão de frente um para o outro, enquanto a sua namorada (que, na trama, não possui nome) está ao lado. Observa-se, também, que Kyle e Winter estão sempre olhando um para o outro; somente ao falar com a garota que o olhar deles destina-se a ela. Nessa cena, a namorada de Winter fala que os dois personagens são apaixonados um pelo outro; nisso, Winter responde de forma afirmativa, dizendo que é verdade. Durante toda essa cena, percebe-se um enfoque maior e um olhar recíproco entre os dois garotos. Já a menina está, durante a maior parte dessa cena, em segundo plano; ora está fora de quadro, ora está somente com alguma parte do corpo aparecendo. Em alguns momentos, ela aparece de corpo inteiro, como na Figura 12, porém o foco narrativo e o olhar entre os dois personagens masculinos seguem sendo um para o outro.

Figura 12 - Cena entre Kyle, Winter e sua namorada



Fonte: *Scenes from the Suburbs* (2011).

Já nesses primeiros momentos, percebe-se que a relação entre os dois personagens possui uma relevância e um enfoque maior do que as relações entre os outros personagens. É interessante perceber que esse foco narrativo não é construído

somente pelo enredo, mas também pelos próprios personagens. Isso fica exemplificado, por exemplo, na cena (Figura 12) em que há três personagens, mas os olhares dos três prendem-se majoritariamente entre Kyle e Winter. Também é percebido — como anunciado pela própria namorada de Winter ao dizer que os dois personagens são apaixonados um pelo outro — que há uma relação de afeto bastante significativa entre os dois. Nesse momento, há, pelo enredo, uma provocação para que o espectador seja, mesmo que minimamente, introduzido a pensar na natureza da relação afetiva entre os dois personagens.

Na próxima cena (Figura 13), estamos novamente observando os três amigos conversando. Durante todo esse trecho, a namorada de Winter está em seu colo e Kyle está segurando um bebê (Figura 14). Novamente, vemos que Kyle e Winter passam a maior parte do tempo trocando olhares um com o outro. Nessa cena, embora não haja muitos enquadramentos dos três personagens ao mesmo tempo, percebe-se que Kyle está a todo momento olhando para Winter durante a conversa, pelo fato de que seu olhar está “para cima” (nesse momento, a namorada de Winter está deitada em seu colo). Nos momentos em que a namorada de Winter possui alguma fala, Kyle olha para o bebê ao invés de olhar para ela, como fazia com Winter.

Essa distribuição de olhares denota os pontos de interesse dos personagens. O bebê está no colo de Kyle, logo é esperado que haja um olhar do personagem para ele; no entanto, percebe-se que, mesmo com o bebê demandando atenção, Kyle passa a maior parte do tempo olhando para Winter. Do mesmo modo, Winter está com a sua namorada deitada nos seus braços, mas depreende o seu olhar, na maior parte do tempo, para Kyle.

Figura 13 - Cena entre Kyle e Winter conversando





Fonte: *Scenes from the Suburbs* (2011).

Figura 14 - Cena entre Kyle e a namorada de Winter conversando



Fonte: *Scenes from the Suburbs* (2011).

No fim desse trecho (Figura 15), vemos o casal trocar carícias enquanto Kyle os observa. Essa cena é importante tendo em vista que Kyle estava sempre olhando para Winter ou para o bebê em seu colo mas, no momento em que o casal começa a trocar carícias, Kyle enfatiza a sua atenção ao casal e os observa com uma feição

mais séria/preocupada. Esse momento que Kyle concentra o seu olhar à troca de carícias do casal, “ignorando” o bebê em seu colo, também provoca o espectador a pensar sobre o motivo dessa mudança de enfoque.

Figura 15 - Kyle observando Winter e sua namorada



Fonte: *Scenes from the Suburbs* (2011).

No decorrer da trama, é informado que o irmão de Winter voltou para casa. Nesse momento, Winter iria sair com os amigos de carro, mas seu irmão o proíbe. Após isso (Figura 16), o espectador observa, novamente, os três personagens juntos, no banco de trás de um carro. Nessa cena, é possível ver uma mudança na postura que era, até então, observada entre os dois personagens. Antes, Winter e Kyle estavam, quase sempre, olhando um para o outro e sorrindo. Nessa cena, no entanto, Kyle continua com a mesma postura vista anteriormente, sempre olhando para Winter, que passa todos os momentos das cenas sem retribuir o olhar do amigo. Nesse sentido, observa-se uma ruptura entre os olhares recíprocos dos dois personagens. A partir desse momento, percebe-se que a amizade entre os dois personagens começa a esmorecer.

Figura 16 - Kyle conversando com Winter



Fonte: *Scenes from the Suburbs* (2011).

Na continuidade do filme, há uma cena (Figura 17) em que Kyle está trabalhando num restaurante e traz nuggets para os seus amigos comerem. Ao colocar os nuggets na mesa, todos os amigos interagem/conversam/olham para Kyle, menos Winter (Figura 17). Nesse momento, um dos amigos (também sem nome) elogia a aparência de Kyle, que retribui o elogio. Após isso, Kyle fala para Winter comer os nuggets. Winter, no entanto, diz que “isso é nojento”. Nessa cena, até o momento que Kyle fala com Winter, o mesmo não olha para Kyle nenhuma vez. Essa cena também é interessante visto que há uma ambiguidade na fala de Winter. Por um lado, pode ser que de fato Winter estava se referindo aos nuggets como nojento; porém, pelo comportamento de Winter durante a cena, também pode-se pensar que a fala de Winter esteja relacionada a troca de elogios entre os dois personagens masculinos. Demonstrando, assim, uma repreensão ao ato de dois homens trocarem elogios entre si. Essa última possibilidade faz sentido, também, pelo fato de que nessa cena, Kyle brinca limpando o rosto de seu amigo e observamos Winter presenciar a cena desviando o olhar de Kyle, com uma feição séria e descontente.

Figura 17 - Kyle brincando com o amigo enquanto Winter observa com feição séria



Fonte: *Scenes from the Suburbs* (2011).

Tendo em vista as cenas até aqui, podemos pensar, então, sobre a estratégia de abertura narrativa pela utilização de distribuição de olhares dos personagens no decorrer da trama. Posto que há uma ausência de explicações no enredo e nas cenas que de fato evidenciem se há um viés homoafetivo na relação entre os personagens, os olhares entre os dois denotam uma construção de aberturas possíveis a narrativa da trama. Inicialmente, quando os personagens Kyle e Winter estavam no ápice de sua amizade, os olhares entre os dois personagens eram sempre recíprocos e, majoritariamente, tinham um ao outro como enfoque. Essa ruptura na reciprocidade de olhares representa uma perda de força na relação entre os personagens. Essa

ruptura é feita principalmente por Winter, que reprime o seu olhar a Kyle. Kyle, no entanto, está sempre em busca do olhar do amigo, como visto nas cenas anteriores.

Isso exemplifica como os olhares (Figura 18 e Figura 19), nesse filme, funcionam como uma estratégia para abertura narrativa. Pelas falas do filme, por exemplo, não é muito perceptível o atrito na relação dos dois personagens; ao decorrer do filme, não são mostradas cenas ou acontecimentos que explicam com clareza sobre o esmorecimento dessa amizade. É através do olhar dos personagens que o espectador pode perceber que há alguma perturbação nessa relação e, a partir daí, pensar sobre possibilidades que agreguem sentido na sua interpretação da obra. “A poética da obra ‘aberta’ tende, como diz Pousseur, a promover no intérprete ‘atos de liberdade consciente’, pô-lo como centro ativo de uma rede de relações inesgotáveis, entre as quais ele instaura sua própria forma” (ECO, 2015, p. 41). Ou seja, os espectadores supõem o que motivou essa ruptura para completar esses espaços de abertura, a partir da troca entre o que está sendo visto em tela e a sua própria interpretação e bagagem cultural.

Figura 18 - Winter olhando para Kyle, após a amizade começar a esmorecer





Fonte: *Scenes from the Suburbs* (2011).

Figura 19 - Kyle olhando para Winter, após a amizade começar a esmorecer



Fonte: *Scenes from the Suburbs* (2011).

Em uma das últimas cenas da narrativa (Figura 20), acompanhamos Kyle em uma festa. Nesse momento, Kyle está conversando com uma menina, mas percebe-se que ele está o tempo todo olhando para os lados, como se estivesse desinteressado na conversa e procurando alguma coisa (Figura 20).

Figura 20 - A procura através dos olhares de Kyle



Fonte: *Scenes from the Suburbs* (2011).

Num dos momentos em que Kyle olha para os lados, ele vê a namorada de Winter e a segue. Nesse momento, Kyle se depara com Winter e sua namorada abraçados (Figura 21). Enquanto *Kyle* observa o casal, Winter percebe a sua presença. É importante ressaltar que, nessa cena, Kyle passa o tempo inteiro olhando fixamente para o casal, que não retribui o seu olhar com a mesma frequência. Nessa

cena, é interessante observar como o olhar e a expressão de Kyle observando o casal é similar ao que foi visto na Figura 12. Naquele momento (Figura 12), porém, os personagens ainda estavam no ápice de sua relação afetiva. É interessante observar como o curta realiza essas relações de fechamento na narrativa da obra. O olhar e a expressão de Kyle para o casal, aqui, pode ser visto como um olhar de preocupação, tendo em vista que ele está perdendo a sua amizade com Winter. No entanto, esse mesmo olhar foi visto anteriormente, quando os dois ainda eram amigos, abrindo espaço para o espectador pensar, também, nesse olhar como um olhar de ciúmes ou algum sentimento nesse sentido. Essa cena denota como a distribuição dos olhares dos personagens geram aberturas na narrativa para o espectador, principalmente quando esse olhar é similar e pode ser relacionado a olhares já vistos em outras cenas.

Figura 21 - Kyle observando o casal



Fonte: *Scenes from the Suburbs* (2011).

Outro ponto importante nessa cena é o fato de que a menina, majoritariamente, está em segundo plano (Figura 22) — ora com apenas uma parte do rosto aparecendo, ora fora de quadro. Essas cenas tentam passar o ponto de vista de Kyle, que possui o seu olhar em Winter. Esse tipo de enfoque nos dois personagens já foi percebido anteriormente (Figura 12, Figura 15), porém, naqueles momentos, o olhar

entre os dois personagens era recíproco. Nessa cena, mesmo com a menina em segundo plano, há uma ruptura com o que foi visto anteriormente, tendo em vista que Winter busca pontos de fuga para não olhar para Kyle — deslocando seu olhar para a sua namorada e para os lados, por exemplo. Nesse sentido, percebe-se que há novamente uma relação de fechamento narrativo (por similaridade) com o que foi visto anteriormente. Mesmo tentando reprimir o seu olhar, Winter destina a sua visão para Kyle três vezes durante a cena, com uma expressão séria (Figura 22). O olhar de Winter indica que há algum conflito na sua relação com Kyle, mas que não é explicado pelo enredo e que o espectador pode apenas supor sobre os motivos.

Figura 22 - Winter olhando para Kyle



Fonte: *Scenes from the Suburbs* (2011).

No último ato da trama, vemos o personagem Winter agredir Kyle em seu local de trabalho. Após descontar toda a sua raiva em Kyle, Winter começa a chorar. Neste momento, não possuímos clareza do que levou o personagem a realizar esse ato, mas podemos entender que a repreensão de sentimento sustentado por Winter — tendo em vista a ruptura de olhares e as expressões a Kyle —, culminou nessa cena. Nessa cena (Figura 23), também é interessante observar que, após ser agredido, Kyle ainda mantém o seu olhar a Winter, como foi visto durante todo o decorrer da trama.

Figura 23 - Kyle olhando para Winter após ser agredido



Fonte: *Scenes from the Suburbs* (2011).

Durante todo o desenvolvimento do curta, o olhar dos personagens possui um enfoque na narrativa e uma importância significativa na construção de sentido das cenas. Em alguns momentos (como na Figura 22, por exemplo), a cena representa o olhar e o ponto de vista de algum personagem. É interessante observar como, no decorrer do curta, as distribuições dos olhares criam espaços de abertura na narrativa. Quando o filme nos mostra o ápice da amizade entre Kyle e Winter, os dois possuem olhares contínuos e recíprocos um para o outro. Em um certo momento do filme (Figura 16), observa-se um rompimento entre esses olhares pela parte do personagem Winter. Kyle, no entanto, continua em busca do olhar do amigo durante toda a trama. O espectador pode pensar que essa ruptura nos olhares denota o começo do esmorecimento dessa amizade, mas esse significado não é de fato evidenciado pelo enredo e/ou pelas falas do filme. Tendo em vista que o curta não explica e não evidencia esse afastamento entre os dois personagens, os olhares dos personagens servem como uma estratégia para momentos de abertura na narrativa. São os olhares dos personagens que instigam o espectador a pensar sobre o que está acontecendo na relação entre os mesmos, bem como servir de sustento para as diversas interpretações possíveis acerca da relação entre Kyle e Winter.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O desejo de entender como uma mesma obra pode gerar diversas interpretações possíveis e coerentes foi o que motivou a criação desse trabalho. Fiquei instigado a pensar como e quais recursos são utilizados para provocar esses diferentes entendimentos possíveis e como eles são construídos na narrativa. Para trazer essas questões de forma pertinente ao campo da comunicação, foi necessário construir uma base teórica que se relacionasse a essas questões. Ao longo do projeto, foram sendo delimitados, pensados e redesenhados o objeto de pesquisa e as problemáticas do mesmo.

Para desenvolver e enriquecer o projeto, foi escolhido como objeto de pesquisa o curta *Scenes from the Suburbs* (2011). Ao longo deste trabalho, então, buscou-se entender como a narrativa desse filme relaciona-se com as características de uma obra aberta e como a obra produz estratégias de abertura na sua narrativa.

Amparado pela pesquisa bibliográfica, optou-se por, primeiramente, realizar uma revisão teórica do livro *Obra Aberta*, de Umberto Eco (2015). Essa revisão contribuiu para levantar características importantes que estão presentes em uma obra aberta, bem como entender de que forma essas características criam espaços de aberturas interpretativas. Neste capítulo também buscou-se entender como as obras abertas trazem sentido e complexidade ao que está sendo visto não somente por espaços de aberturas, mas também por espaços de fechamentos, que tensionam o espectador a se encontrar entre possibilidades de múltiplas interpretações acerca de uma obra.

No capítulo subsequente, buscou-se entender e discorrer sobre algumas das principais características presentes em uma narrativa. Para isso, houve uma revisão teórica do livro de Jacques Aumont e Michel Marie (2006) — na obra *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema* — e do livro de André Gaudreault e François Jost (2009) — na obra *A Narrativa Cinematográfica*. Os temas discorridos neste capítulo foram a narrativa, o narrador, o ponto de vista, a trilha e efeitos sonoros e a linha temporal de um filme.

As decisões metodológicas do trabalho foram tomadas pensando em delimitar análises que fossem responder o problema de pesquisa, que ficou definido em: como o curta *Scenes from the Suburbs* (2011) se constitui como uma obra aberta e o quê, na narrativa, contribui para essa abertura. Para apoiar esse processo, foi realizado um

levantamento e análise de oitenta comentários da rede social Filmow (2021). Nessa análise, foram encontrados diversos temas recorrentes que falavam sobre a relação do curta com o álbum, a relação entre os dois personagens, aspectos técnicos do filme, etc. A partir daí, foi realizado um cruzamento entre os comentários da rede social, a revisão teórica e o problema de pesquisa para delimitar o escopo das análises. Por fim, chegou-se a dois eixos de análise que buscam compreender os recursos e as estratégias utilizadas na obra para criar espaços de abertura interpretativa na narrativa.

O primeiro eixo é em relação ao fato de que a história do filme é contada através de fragmentos da memória do narrador. Através da análise desse eixo, foi descoberto que alguns espaços de abertura na narrativa estão relacionados à memória do narrador e ao modo como ele lembra de seu passado. Na primeira parte do filme, onde o narrador lembra de seu passado de forma aprazível e feliz, percebeu-se que os espaços da narrativa servem mais como espaços de fechamento e que os fragmentos de sua memória são utilizados na construção de sentido e sequenciamento da trama. À medida que a história se desenvolve e os personagens se encontram com momentos de conflitos na trama, os fragmentos de memória do narrador também se mostram de forma confusa e desorientada.

Os lapsos de memórias presentes em algumas cenas — que representam a forma como o narrador lembra do seu passado — propiciam momentos de abertura na narrativa, uma vez que esses lapsos trazem informações novas que não são explicadas no desenvolvimento da trama. Além desses lapsos, também foi observado, através desses fragmentos de memória, recortes temporais significativos e elipses na obra, onde o espectador não consegue apreender quanto tempo passou e o que aconteceu nesse espaço de tempo. Tendo isso em vista, entende-se que esses espaços que parecem incompletos foram postos propositalmente nessa narrativa a fim de criar espaços para múltiplas interpretações do que está sendo visto em tela. Por último, mas não menos importante, percebeu-se que o narrador possui características de um narrador não confiável; o próprio narrador diz que a forma e os acontecimentos de seu passado variam conforme ele revisita as suas lembranças. Nesse sentido, entende-se que algumas cenas do filme podem não ser totalmente verossímeis ao passado do narrador, mas sim ser uma das versões que o narrador lembra ao visitar as suas experiências. Por causa disso, o espectador pode escolher entre acreditar em tudo o que está sendo visto ou desconfiar do que aconteceu em

algumas cenas e entender a narrativa da forma como faça mais sentido para a sua interpretação.

No segundo eixo, buscou-se entender como a distribuição de olhares constrói aberturas na narrativa no que tange à relação entre os dois personagens principais (Kyle e Winter). Na primeira parte do filme, onde os dois personagens possuem uma relação afetiva, percebe-se que há uma troca de olhares recíprocos entre os mesmos. Em determinado momento da trama, podemos observar uma mudança na reciprocidade entre os olhares dos personagens. A partir desse momento, há uma ruptura na distribuição de olhares. Observa-se que o olhar de Kyle está sempre direcionado a Winter; o fato do olhar de Kyle estar sempre em busca de Winter instiga o espectador a pensar sobre o motivo pelo qual há essa fixação de Kyle no amigo. Já os olhares de Winter a Kyle, costumam ser reprimidos; no decorrer da trama, percebe-se que Winter possui constantes olhares de fuga, tentando não retribuir os olhares de Kyle. No entanto, não é visivelmente explicado durante a narrativa o motivo para essa distribuição de olhares e ruptura na reciprocidade dos mesmos. Percebe-se, através dos olhares, que a relação entre os dois personagens possui atritos e está em conflito. Esses conflitos, porém, não são explicados no decorrer da narrativa. Tendo isso em vista, os olhares dos personagens configuram aberturas na narrativa ao passo que instigam o espectador a pensar no que está por trás dessa relação e o que motiva os personagens a possuírem esses diversos olhares um ao outro.

No entanto, apesar de estarmos separando os eixos de análise, é importante entender que os dois pontos se relacionam durante a obra. O espectador, ao consumir o filme, depara-se com essas questões de forma unívoca e conjunta. Percebe-se que os dois eixos interferem no entendimento do espectador acerca do curta. As fragmentações da memória do narrador contribuem para os espaços de abertura no que tange aos recortes temporais e as elipses que estão presentes durante o filme. Essas fragmentações deixam espaços abertos sobre como se dá o desenvolvimento da relação entre Kyle e Winter. Da mesma forma, a distribuição de olhares também funciona como abertura no sentido que esses olhares trazem novos sentidos a narrativa e instigam o espectador a supor e a interpretar o que está acontecendo na relação entre os dois personagens. No decorrer da história percebe-se que, conforme há uma ruptura na reciprocidade entre os olhares dos personagens e a relação deles começa a esfacelar, há mais espaços de fragmentações e de recortes temporais na memória do narrador, contribuindo para que haja mais espaços de aberturas na

narrativa. Posto isso, percebe-se que os dois eixos, juntos, evidenciam e potencializam as características que tornam do curta uma obra aberta.

Ainda há outras questões que podem ser estudadas para melhor compreender o curta *Scenes from the Suburbs* (2011) enquanto obra aberta. Neste trabalho, buscou-se falar sobre o uso de estratégias narrativas que emergiram no cruzamento entre a revisão teórica, os comentários analisados e a minha percepção sobre a obra. A partir deste trabalho, poderia-se pensar em outros desdobramentos de análises possíveis para ajudar a compreender esse filme enquanto obra aberta. Um dos cenários possíveis para análise, por exemplo, seria a relação do álbum musical *The Suburbs* (2010), obra na qual o curta é inspirado, e o curta propriamente dito. Tendo em vista que ambas produções são relacionadas, pode ser que haja outros momentos e instâncias de aberturas narrativas ao relacionar o filme com o álbum.

Portanto, a partir dessas análises e da revisão teórica do livro *Obra Aberta* de Umberto Eco (2015), conclui-se que o filme *Scenes from the Suburbs* (2011) é caracterizado como uma obra aberta devido às suas características e estratégias narrativas. Para Eco (2015), o autor que deseja evidenciar a sua obra como uma obra aberta não somente aceita que uma obra pode possuir múltiplas interpretações, mas utiliza de ferramentas e recursos para promover a maior abertura possível. Levando isso em consideração, percebemos que há, no curta *Scenes from the Suburbs* (2011), diversos recursos utilizados para promover aberturas narrativas e instigar o espectador a pensar no filme como uma obra passível de múltiplas interpretações. Pensando no problema de pesquisa, essas estratégias são, principalmente, as fragmentações da memória do narrador e a distribuição de olhares dos personagens ao longo do filme. Já que o filme deixa espaços abertos e incompletos de explicações, o espectador se depara com múltiplas possibilidades de interpretação sobre o que está sendo visto em tela. No entanto, é importante ressaltar que o curta também promove espaços de fechamentos, que inclusive são utilizados para criar sentido na trama e se contrapor aos espaços de abertura. Também é interessante observar que o curta não é considerado uma narrativa inacabada ou incompleta, tendo em vista que há um início, um desenvolvimento e um final bem delimitado.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. **Teoria Estética**. Lisboa: Edições 70, 2012.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papirus Editora, 2006.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de suas técnicas de reprodução. In: BENJAMIN, Walter. **Coleção Grandes Pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar y salir de la modernidade. México: Grijalbo, 1990.
- CHARLIE and the Chocolate Factory. Direção: Tim Burton. EUA: Warner Bros, 2005. 1 DVD.
- CONTE, Natália. A Margem: a poíesis da obra aberta de Candeias. In: XXIII Encontro SOCINE. **Anais [...]**. Porto Alegre: Unisinos, 2019. Disponível em <[https://www.socine.org/wp-content/uploads/anais/AnaisDeTextosCompletos2019\(XXIII\).pdf](https://www.socine.org/wp-content/uploads/anais/AnaisDeTextosCompletos2019(XXIII).pdf)>. Acesso em <03 set de 2021>.
- DONNIE Darko. Direção: Richard Kelly. EUA: Pandora, 2001. 1 DVD.
- DUCHAMP, Marcel. **Engenheiro do Tempo Perdido**. Lisboa: Assírio e Alvim, 2002.
- ECO, Umberto. **Obra aberta**: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- FILMOW. Rede Social. Disponível em <<https://filmow.com/>>. Acesso em <24 set de 2021>.
- GAUDREAU, André; JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Tradução de Adalberto Müller, Ciro Inácio Marcondes e Rita Jover Faleiros. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.
- JENCKS, Charles. **The language of Post-Modern Architecture**. London: Academy, 1978.
- MALINOWSKI, Bronislaw. Argonautas do Pacífico Ocidental. In: MALINOWSKI, Bronislaw. **Os pensadores**. São Paulo: Abril Cultural/Ática, 1976.
- MEMENTO. Direção: Christopher Nolan. EUA: Newmarket filmes, 2000. 1 DVD.
- MIDSOMMAR. Direção: Ari Aster. EUA: A24, 2019. 1 DVD.
- SCENES from the Suburbs. Direção: Spike Jonze. Produção: Win e Will Butler. EUA: MJZ, Arcade Fire, 2011. 1 DVD.

THE SUBURBS. Arcade Fire. Produção: Win e Will Butler. EUA: Merge Records, 2010. 1 CD.

US. Direção: Jordan Peele. EUA: Universal Pictures, 2019. 1 DVD.