

**UNIVERSIDADE ANHEMBI MORUMBI**  
**MESTRADO EM COMUNICAÇÃO**

**AIRO PEREIRA MUNHOZ**

**O CINEMA DE CHRISTOPHER NOLAN:**  
**Considerações sobre autoria na Hollywood atual**

**São Paulo**

**2018**

**AIRO PEREIRA MUNHOZ**

**O CINEMA DE CHRISTOPHER NOLAN:  
Considerações sobre autoria na Hollywood atual**

Dissertação de Mestrado apresentada à Banca Examinadora, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre do Programa de Pós-graduação em Comunicação, área de concentração Comunicação Audiovisual, da Universidade Anhembi Morumbi, sob a orientação do Prof. Dr. Rogério Ferraraz.

**São Paulo**

**2018**

**AIRO PEREIRA MUNHOZ**

**O CINEMA DE CHRISTOPHER NOLAN:  
Considerações sobre autoria na Hollywood atual**

Dissertação de Mestrado apresentada à Banca Examinadora, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre do Programa de Pós-graduação em Comunicação, área de concentração Comunicação Audiovisual, da Universidade Anhembi Morumbi, sob a orientação do Prof. Dr. Rogério Ferraraz.

Aprovado em 20/04/2018

**Prof. Dr. Rogério Ferraraz**

Nome do orientador

**Prof. Dr. Alessandro Constantino Gamo**

Nome do convidado

**Profa. Dra. Maria Ignês Carlos Magno**

Nome da convidada

Dedico essa pesquisa à Maria Elenice Pereira, que além de me apoiar e ajudar em todo o processo é minha maior inspiração acadêmica.

## RESUMO

Ao partir da discussão do cinema de autor proposta inicialmente pela *Cahiers du Cinéma* e ao traçar um panorama histórico sobre essa questão até a contemporaneidade, essa dissertação visa discutir o lugar da autoria no cinema hollywoodiano contemporâneo, usando, como objeto de estudo, a obra do diretor Christopher Nolan. Ao apoiar-se na análise fílmica aplicada aos aspectos de enredo, de estilo e de atuação, foram levantados elementos recorrentes nos filmes *Amnésia* (Memento, 2000), *Batman: O Cavaleiro das Trevas* (The Dark Knight, 2008) e *A Origem* (Inception, 2010) que podem ser considerados como marcas autorais de Nolan, discutindo-se, assim, a hipótese de ainda existir um cinema autoral mesmo dentro da produção atual de Hollywood.

Palavras-chave: Análise fílmica. Hollywood. Autoria. Christopher Nolan.

## **ABSTRACT**

Starting from the discussion of author's cinema initially proposed by Cahiers du Cinéma and drawing a historical panorama on this issue until the present time, this dissertation aims to discuss the place of authorship in contemporary Hollywood cinema, using as object of study, the work of the director Christopher Nolan. Based on the film analysis applied to aspects of plot, style and acting, recurring elements were raised in the films *Amnesia (Memento, 2000)*, *Batman: The Dark Knight (2008)* and *Inception, 2010*) that can be considered as the trademark of Nolan, thus discussing the hypothesis that there is still an authorial cinema even within the current production of Hollywood.

Keywords: Film analysis. Hollywood. Authorship. Christopher Nolan.

## LISTA DE FIGURAS

Fig. 1 - Harvey Dent em fundo claro.....	35
Fig. 2 - Harvey Dent no seu limite moral.....	35
Fig. 3 - No nível da realidade.....	38
Fig. 4 - O nível 1.....	39
Fig. 5 - O nível 2.....	39
Fig. 6 - O nível 3.....	40
Fig. 7 - O nível 4.....	41
Fig. 8 - Leonard confuso no carro.....	52
Fig. 9 - Leonard checando as polaroids.....	52
Fig. 10 - Leonard descobre que seu alvo é Teddy.....	53
Fig. 11 - Leonard enfurecido.....	53
Fig. 12 - Leonard conversa tranquilamente.....	54
Fig. 13 - Leonardo preocupado ao telefone.....	54
Fig. 14 - Leonard procura desesperadamente algo.....	56
Fig. 15 - Leonard esquece o que acabou de acontecer.....	56
Fig. 16 - Leonard está confuso.....	57
Fig. 17- Leonard relaxa.....	57
Fig. 18 - Leonard explica sua condição de memória.....	58
Fig. 19 - Leonard nega o pedido de Natalie.....	58
Fig. 20 - Leonard fica agressivo.....	59
Fig. 21 - Leonard procura a caneta.....	59
Fig. 22 - Leonard fica desesperado.....	60
Fig. 23 - Bruce sorri debochadamente.....	62
Fig. 24 - Bruce desleixado.....	63
Fig. 25 - Bruce concentrado.....	63
Fig. 26 - Batman se surpreende.....	64
Fig. 27 - Coringa e sua postura assimétrica.....	64
Fig. 28 - Coringa e seus gestos infantis.....	65
Fig. 29 - Coringa arruando o cabelo e seu tique nervoso.....	65
Fig. 30 - Coringa interagindo com os figurantes.....	66
Fig. 31 - Coringa espera seu plano se cumprir.....	66
Fig. 32 - Coringa vê seu plano falhar.....	67

## SUMÁRIO

Introdução.....	09
1. Cinema de autor.....	15
2. Enredo e estilística.....	21
2.1 “Amnésia” e seu caráter expressionista.....	22
2.2 Batman e os filmes de super-herói.....	27
2.2.1 O filme de super herói.....	27
2.2.2 “Batman – O cavaleiro das trevas”.....	31
2.2.3 “A Origem” e os sonhos como complexidade narrativa.....	36
3. A atuação e direção de atores.....	42
3.1 Melodrama e gênero fílmico.....	42
3.2 O ator no cinema.....	45
3.3 Stanislavsky e o Actors Studio.....	47
3.4 Atuação metódica na obra de Nolan.....	49
3.5 “Amnésia” e a crise de confiança na personagem.....	50
3.6 “O cavaleiro das trevas” e “A origem” – o realismo no ambiente fantástico.....	56
4. Conclusão.....	69
Referências.....	74

## INTRODUÇÃO

Desde as primeiras publicações dos críticos da revista *Cahiers du Cinéma*, os debates sobre os autores no cinema são rodeados de variáveis e polêmicas. A política dos autores da década de 1950, por exemplo, analisou cineastas que foram reconhecidos pela expressividade e estilo em seus trabalhos. Portanto, considerados como autores ou realizadores que imprimiam identidade as suas obras. Assim, fazendo prevalecer a visão artística individual, mesmo o filme sendo um trabalho coletivo (ASTRUC, 1948).

A partir dessa discussão, o conceito do diretor como o autor do filme passou por vários debates e mudanças de perspectivas, principalmente, ao direcionar-se para a indústria Hollywoodiana. No entanto, com o aumento das tecnologias e diminuição dos seus custos de produção, somados à fusão de grandes estúdios e, além disso, ao nascimento de novos exibidores, como a Netflix, por exemplo, intensificou-se a necessidade de encontrar diretores que chamavam a atenção pela sua arte.

Desta forma, os grandes estúdios revisaram os seus investimentos e a maneira de produzir seus filmes, ao reduzir, drasticamente, seus investimentos em projetos e, também, ao dissolver os grandes estúdios físicos, que marcaram Hollywood como pólo cinematográfico. Além disso, investiram no chamado cinema independente.

Nessa mudança de panorama, podemos elencar alguns nomes de diretores atuais que se destacam pelo seu trabalho e têm seu nome como um atrativo para o público que vai ao cinema ou consome o conteúdo dos novos canais. Diretores como Christopher Nolan, Ridley Scott, David Lynch e Quentin Tarantino que conseguem atrair o público ao cinema e ao *streaming* usando somente o próprio nome e, não necessariamente, a temática, a história ou os atores/atrizes do filme como focos publicitários principais. Essa discussão nos leva à problemática de pesquisa deste trabalho: Qual é o papel de diretores deste tipo no cinema hollywoodiano atual? Existe algum tipo de autoria em seus trabalhos?

A partir desse questionamento e considerando que o desenvolvimento das obras cinematográficas carece de material documental confiável que nos ajude a entender o processo criativo e modo de trabalho do diretor, usaremos a análise do

produto fílmico para entender o papel do diretor nesse sistema. Partindo assim, para o debate de autoria do mesmo. Nosso recorte será em um único diretor: Christopher Nolan.

Christopher Edward Nolan nasceu na Inglaterra em 1970 e, desde pequeno, fazia pequenos curtas com a super-8 de seu pai. Nunca foi à universidade para estudar cinema. Se formou em literatura na cidade de Londres. Aos 19 anos lançou seu primeiro curta-metragem - *Tarantella* (*Tarantella*, 1989), no qual atuou como roteirista, produtor e diretor. Posteriormente, dirigiu os filmes - *Larceny* (*Larceny*, 1996) e *Doodlebug* (*Doodlebug*, 1997).

Seu primeiro longa-metragem - *Following* (*Following*, 1998) foi feito sem financiamento ou auxílio dos grandes estúdios. Além disso, Nolan assumiu diversas funções como roteirista, produtor, diretor de fotografia, cinegrafista, editor e diretor. Filmado com apenas seis mil dólares, ganhou visibilidade nos festivais de cinema pelos quais passou<sup>1</sup>. Fato que possibilitou que Nolan conseguisse um melhor financiamento para seu segundo trabalho.

*Amnésia* (*Memento*, 2000) foi o segundo trabalho do diretor, com um orçamento de nove milhões de dólares<sup>2</sup> e foi baseado em um conto de seu irmão, o roteirista Jonathan Nolan. Nolan desenvolveu o roteiro e dirigiu o filme que rendeu indicações ao *Oscar* e *Golden Globe* como melhor roteiro original e lhe rendeu diversos prêmios e visibilidade mundial<sup>3</sup>. Com esse reconhecimento do mercado, os grandes estúdios deram credibilidade ao diretor. E, assim, investiram mais dinheiro em seus trabalhos posteriores - *Insônia* (*Insomnia*, 2002) e *Batman Begins* (*Batman Begins*, 2005). Sendo que *Batman Begins* culminou em mais visibilidade para sua carreira.

O filme do Batman impressionou fãs, crítica e até outros diretores que já haviam trabalhado com o universo da personagem<sup>4</sup>. Antes de dirigir a sequência do filme, Nolan escreveu, co-produziu e dirigiu *O Grande truque* (*The Prestige*, 2006).

---

<sup>1</sup> O filme venceu cinco festivais internacionais, entre eles, festivais de cinema na Inglaterra e em São Francisco. Disponível em <[http://www.imdb.com/title/tt0154506/awards?ref=tt\\_awd](http://www.imdb.com/title/tt0154506/awards?ref=tt_awd)> Acesso em 01 de jan. de 2018.

<sup>2</sup> Fonte: <<http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=memento.htm>> Acesso em 01 de jan. de 2018.

<sup>3</sup> O filme foi indicado a 57 premiações, ganhando a maioria dos prêmios. Disponível em <[http://www.imdb.com/title/tt0209144/awards?ref=tt\\_awd](http://www.imdb.com/title/tt0209144/awards?ref=tt_awd)> Acesso em 05 de jan. de 2018.

<sup>4</sup> Tim Burton e Michael Keaton, do filme *Batman* (1989) ficaram impressionados com o filme, segundo o IMDB. Disponível em <[http://www.imdb.com/title/tt0372784/trivia?ref=tt\\_trv\\_trv](http://www.imdb.com/title/tt0372784/trivia?ref=tt_trv_trv)> Acesso em 15 de jan. de 2018.

*Batman - O Cavaleiro das trevas* (Dark Knight, 2008), o segundo filme da trilogia da personagem da DC, arrecadou mais de um bilhão de dólares mundialmente e oito indicações ao Oscar, transformando Nolan em um diretor de *blockbusters* rentável.

Na sequência, Nolan co-produziu e dirigiu *A origem* (Inception, 2010), produção na qual trabalhou no roteiro por mais de dez anos, e que se tornou um dos filmes mais debatidos do ano de 2010 no meio cinematográfico, tendo, inclusive, obtido oito indicações ao Oscar e diversas outras premiações<sup>5</sup>.

O realizador encerra essa trilogia em *Batman - O cavaleiro das trevas ressurgue* (Dark Knight Rises, 2012), arrecadando um pouco mais de um bilhão de dólares. E, assim, consegue mostrar que existia um rentável mercado para filmes de super heróis com um olhar menos fantasioso e mais próximo da realidade.

A Warner Bros. contratou Christopher Nolan para produzir *Homem de aço* (Man of Steel, 2013) e para ser produtor executivo de *Batman v Superman: A origem da justiça* (Dawn of Justice, 2016). O alcance de Nolan para os filmes de heróis foi tanto que, quase 10 anos depois, filmes ou séries de heróis com boas críticas ainda são comparados com o trabalho do diretor na *trilogia do Batman*, críticas da série *Demolidor* (Daredevil, 2015), por exemplo, ainda são baseadas e comparadas com o filme do cavaleiro das trevas<sup>6</sup>.

Em *Interestelar* (Interstellar, 2014), Nolan volta a assinar o roteiro, a direção e a produção, conseguindo arrecadar mais de 670 milhões de dólares de bilheteria. Seu mais recente trabalho como roteirista, diretor e produtor, *Dunkirk* (Dunkirk, 2017), ganhou o Oscar de melhor edição, edição de som e mixagem de som. Além de mais cinco indicações. Tendo faturado 50 milhões de dólares em seu primeiro fim de semana em cartaz<sup>7</sup>.

Ao trabalhar como roteirista, diretor e, às vezes, produtor, Nolan consegue ter um melhor controle das histórias que desenvolve. Alguns temas e estruturas dramáticas são recorrentes em sua obra e chamam a atenção do público e da

---

<sup>5</sup> Lista completa de indicações disponível em <[http://www.imdb.com/title/tt1375666/?ref=nm\\_sr\\_1](http://www.imdb.com/title/tt1375666/?ref=nm_sr_1)> Acesso em 20 de jan. de 2018.

<sup>6</sup> Diversas publicações atrelaram a linguagem visual e o estilo de personagens da série da Netflix *Demolidor* (2015) à trilogia de Nolan, como na matéria da revista de entretenimento *Vulture*, de março de 2015. Disponível em <<http://www.vulture.com/2015/03/netflixs-daredevil-trailer-is-very-nolan-y.html>>. Acesso em Janeiro 2018.

<sup>7</sup> Dados retirados do site IMDB. Disponível em <[http://www.imdb.com/name/nm0634240/?ref=tt\\_ov\\_dr](http://www.imdb.com/name/nm0634240/?ref=tt_ov_dr)> Acesso em 12 de Jan. de 2018.

crítica. Em um mercado com diversas franquias, adaptações de livros e *reboots*, o diretor consegue se destacar com filmes inéditos e aclamado pelo público e pela crítica. Seu estilo é bem definido e podemos fazer um paralelo com a estrutura de magia que ele descreve em seu filme *O Grande Truque* (2006), no qual define que toda magia tem três partes: "A Promessa", "A virada" e o "Prestígio":

Todo truque de magia consiste de três partes ou atos. A primeira parte é chamada de a Promessa. O mágico mostra a você um objeto normal, ordinário...um maço de cartas, um pássaro, uma pessoa. Ele mostra esse objeto e talvez até peça que você o examine, para que possa confirmar por si mesmo que, realmente, é um objeto comum, sem alterações. Parece um objeto completamente normal. Mas, é claro, provavelmente não é. O segundo ato é chamado a Virada. O mágico transforma o ordinário em algo extraordinário. Objetos se interpenetram. Pessoas desaparecem no ar. "Como ele fez isso?" E agora, diante da magia, você procura pelo segredo, mas não vai descobri-lo porque, é claro, você não está procurando de verdade. Você realmente não quer saber. Você quer ser enganado. Mas ainda não há aplausos porque fazer algo desaparecer não é o suficiente. É preciso trazê-lo de volta. É por isso que todo truque de magia tem um terceiro ato. A parte mais difícil. O seu fechamento, a sua conclusão espetacular. *O Prestígio* (NOLAN, *O Grande Truque*, 2006).

"A promessa" seria o uso dos gêneros dos filmes. Ao fazer filmes com gêneros que têm estruturas fílmicas bem conhecidas pelo público, ele apresenta algo ordinário e esperado pelo público, como, por exemplo, um *thriller* – no caso de *Insônia*, um "*Heist Film*" (ou "Filme de Assalto") no de - *A origem*, uma ficção científica – no caso *Interestelar*, ou, até um filme de super herói, com - a trilogia *Batman*. Ao trabalhar com os gêneros cinematográficos, ele encaminha a audiência para uma expectativa, pois esperamos que as coisas aconteçam como os outros filmes desse gênero.

O diferencial de Nolan é a subversão dos gêneros, ao ampliar o espectro que o gênero normalmente comporta e ao dilatar sua temática. Uma das ferramentas que ele utiliza para isso é abordar temas que esses gêneros, normalmente, não comportam, como, por exemplo, interpelar que o amor transcende o tempo e o espaço em um filme do gênero de ficção científica, como foi proposto em *Interestelar*. Outros dois exemplos claros deste intento são: realizar um filme de

investigação em primeira pessoa no qual o narrador da história não é confiável (*Amnésia*) ou do filme *noir* que acaba se transformando em um drama psicológico (*Insônia*).

"O prestígio" é quando ele surpreende a audiência utilizando seu próprio vocabulário fílmico. Um exemplo disso encontra-se em seu trabalho com "linhas temporais multiníveis", editadas de forma a parecer uma montagem paralela<sup>8</sup>, técnica essa que faz parte da dialética do cinema desde Griffith (CANELAS, 2010, p.3).

Ao analisarmos *Dunkirk*, por exemplo, percebemos que Nolan conta a história de soldados à espera de resgate na praia de Dunquerque antes do resgate da Operação Dínamo, entrecortados com a história de alguns cidadãos em um barco indo ao resgate deles e, em uma terceira linha do tempo, a história de três pilotos que estão tentando proteger os soldados dos ataques inimigos. Porém, essas três histórias não acontecem, simultaneamente, em termos cronológicos. Nos é informado por cartelas na tela que a história dos soldados da praia dura uma semana, a história do barco de resgate dura um dia, e a história dos pilotos uma hora. Quando a narração do filme une as três linhas do tempo, os conflitos abordados nas histórias encontram a resolução umas nas outras.

Normalmente nesse momento em que as linhas do tempo se unem, também, revelam que o caráter das personagens são diferentes do indicado até o momento - como no supracitado *Amnésia*, quando descobrimos que nosso protagonista cria mentiras para continuar sua busca - ou em *Batman - O cavaleiro das trevas*, quando o promotor de justiça Harvey Dent se transforma no vilão Duas-Caras.

Ao visar dar sequência e aprofundar as definições apontadas acima, seguiremos para o primeiro capítulo, que nos apresentará a contextualização da ambientação histórica do chamado "Cinema de Autor", movimento, assim nomeado, na Europa da década de 1950. Após isso, faremos um panorama da Hollywood atual e será nesse cenário que analisaremos o papel do diretor - e, principalmente, do realizador Nolan, isto é, nesse sistema em constante mudanças.

---

<sup>8</sup> "A montagem paralela alterna imagens ou séries de imagens, mas estas não têm ligação temporal entre si, notadamente nenhuma relação de simultaneidade. A montagem paralela compara, portanto, ou, opõe, séries temáticas (Aumont e Marie, 2003. p. 220)".

O segundo capítulo analisa o enredo e estilística dos filmes de Nolan, embasado nos conceitos definidos por Bordwell (2008) para a fábula, a trama e a narração e, também, apoia-se na definição deste autor para a estilística. Que segundo Bordwell pode ser definida como: “a descrição de cenários e personagens, a narração de suas motivações, a apresentação dos diálogos e do movimento”, além disso pela “iluminação, pela cor, pela interpretação, pela trilha musical e por certos movimentos de câmera (BORDWELL, 2008, p. 59)”.

No terceiro capítulo, analisaremos as performances dos atores nos filmes escolhidos. O conceito da atuação na nova Hollywood seria falho se não passasse pela história da atuação, principalmente, da atuação melodramática - a base do cinema clássico de Hollywood - e a evolução da forma de atuar e dirigir atores apresentada pelo método de Constantin Stanislavski, que focava principalmente em atuações teatrais, mas que teve seu método e técnicas adaptadas para atuações no cinema com o *Actors Studio*. Após essa ambientação, passaremos para a atuação nos filmes do diretor, analisando, entre outras coisas, a movimentação das personagens, as ações e entonações dos diálogos, os padrões de reações e a forma de interação dos atores.

O objetivo final, na conclusão, é analisar se o objeto de estudo se enquadra, de alguma forma, como autor no esquema atual de mercado fílmico, analisando possíveis padrões em suas obras que indiquem essa autoria e a importância da estilística, enredo e atuação para tal.

Como recorte metodológico, uma vez que nosso foco é no mercado fílmico e na Hollywood atual, foram descartadas suas primeiras obras, por conta da ausência de financiamento dos grandes estúdios. Portanto, a primeira obra destacada para análise foi *Amnésia*, por ser seu primeiro trabalho com verba de estúdio. Para analisar a possível autoria em filmes de argumentos não originais e roteiros com personagens já conhecidas do público, analisaremos o filme *Batman – O Cavaleiro das Trevas*, que além de ser o segundo filme da franquia, é o filme que mais rendeu dividendos para o diretor<sup>9</sup>. O terceiro filme analisado será *A origem*, o filme que o diretor fez após ganhar a confiança dos estúdios e, conseqüentemente, mais verbas.

---

<sup>9</sup> Segundo a compilação do site Box Office Mojo <<http://www.boxofficemojo.com/people/chart/?view=Director&id=christophernolan.htm>> Acesso em 12 de Jan. de 2018.

Os demais trabalhos do diretor, quando necessário, darão suporte de comparação para as análises.

## 1. CINEMA DE AUTOR

O conceito de autoria no cinema é complexo e tem várias interpretações, muitas vezes, opostas e contraditórias. Segundo Aumont e Marie (2003), por exemplo, a ideia de que o diretor de um filme é seu autor “passou hoje para os costumes (AUMONT e MARIE, 2003. p. 27)”. Os autores ainda frisam que a utilização costumeira do termo carrega consigo importantes consequências simbólicas, como o reconhecimento dos diretores nos festivais, nas retrospectivas pessoais, etc. Além de econômicas, no caso dos direitos de autor (AUMONT e MARIE, 2003. p. 235).

Porém, esse debate se inicia, principalmente, na França da década de 1950, onde jovens críticos de cinema da metade dos anos 50, como Jean-Luc Godard, François Truffaut, Claude Chabrol, Eric Rohmer, Jacques Rivette, Jean Doniol-Valcroze, etc. publicam artigos que definiam uma proposta de crítica chamada de *política dos autores* pela revista *Cahiers du Cinéma*. Política esta que nunca foi explicitamente definida em uma forma clara ou de manifesto, por exemplo. Sendo, então, necessária a análise de publicações da própria *Cahiers* e em outras publicações para tentarmos chegar em uma definição mais precisa. Partimos da citação de Jean Cocteau feita por Jean-Claude Bernardet:

O dia em que o diretor compreender que o papel do autor não se limita ao texto e a escrever - no dia em que o autor ele próprio passar à direção - a língua morta do cinema se tornará uma língua viva (BERNADET, 1994, p.16).

A política dos autores, então, se propôs a discutir a função do roteirista, inicialmente, tido como o “autor” do filme, pois o escrevia. E, o diretor só havia de escolher o enquadramento. Após isso, passaram a analisar a figura do produtor, que é o contratante da equipe e responsável pela entrega e cumprimento dos prazos e orçamento. Assim, chegaram, finalmente, na crítica à figura do diretor.

Os principais alvos das críticas da política dos autores foram os filmes encomendados que colocavam o diretor como um mero executor técnico, e não como alguém que teria algo para defender e o fazia por meio de seus filmes. Os críticos da *Cahiers* acreditavam que o diretor-autor deveria colocar em seus filmes sua visão de mundo. Assim, dialogando com um público que poderia ser mais ativo e, também, concordar ou não com o que a obra apresentava. Não obstante que reagisse à obra, fugindo da idéia do sistema norte-americano de atender o desejo do público e do mercado.

A *nouvelle vague*, reflexo direto do modernismo no cinema, aborda em seus filmes o homem comum em ações corriqueiras, em detrimento da figura do herói protagonista do cinema hollywoodiano. Com esse pretexto:

Tornou-se possível filmar com um roteiro bem insignificante; filmar sem roteiro; conceber um filme como um documentário sobre seus atores; não terminar uma narrativa. Tudo ou quase tudo é possível – no âmbito do filme narrativo e representativo (AUMONT, 2008, p.53).

Importante frisar que não era defendido o fim da narrativa ou do filme representado, não havendo assim uma ruptura total, como nos movimentos vanguardistas. A *nouvelle vague* explorava ainda mais a narrativa e testava seus limites, no entanto, questionava a função do roteirista e do produtor, assim como as temáticas dos filmes.

A técnica cinematográfica também não era ignorada, mas era vista como uma mera ferramenta, e só o autor era capaz de alçar essa ferramenta ao patamar de arte. Para a política dos autores, o diretor que conseguisse utilizar as ferramentas do enredo, da fotografia e da *mise-en-scène* poderia elevar-se de diretor-reprodutor à autor, “o enredo não é posto de lado, mas é interpretado como um suporte, um pretexto, como um cabide de outra coisa que não ele, e essa outra coisa é que importa (BERNADET, 1994, p. 29)”.

Como a estrutura do cinema não era questionada, ficava possível para os críticos da *Cahiers du cinéma* identificar autores mesmo dentro de Hollywood. Haviam diretores que conseguiam o seu tom de autoria dentro da “obediência a um conjunto de normas extrínsecas, que regulam tanto a construção da trama quanto a

padronização estilística (BORDWELL, 2005, p. 295)”. Merecendo, assim, um reconhecimento artístico ao mostrar que a questão da autoria tratava-se mais acerca do olhar do diretor sobre a obra e, não apenas, sobre um rompimento do sistema narrativo e das supracitadas normas extrínsecas do cinema. Assim, nos mostrando que a política dos autores era menos uma crítica aos filmes de Hollywood e mais um apontamento para os diretores que eram meramente empregados privilegiados do sistema.

O cerne da política dos autores está na definição de um estilo próprio de cada cineasta, algo reconhecível do diretor mesmo em gêneros ou roteiros diferentes, sendo o autor “aquele que, mediante a sua filmografia, permite extrair uma concepção peculiar do mundo e das coisas, com o suporte de um estilo característico (GRUNEWALD, 2001, p. 185)”. Tornando-se, portanto, aquele que “repete incessantemente o primeiro filme, depurando os seus temas, até a máxima depuração da matriz (BERNARDET, 1994, p. 36)”.

A repercussão da política dos autores foi percebida ao redor do mundo por diretores que não queriam ou não tinham um sistema equiparado ao de Hollywood para fazer seus filmes: Japão (Nagib, 1993), Inglaterra, com o *free cinema* e o *cinema independente* de Nova York (Merten, 2003). Até o Cinema Novo do Brasil foi percebido como reflexo da política dos autores (XAVIER, 2001).

Paradoxalmente, o diretor-autor da política dos autores acabou se tornando uma tendência:

Em pouco tempo a noção de cinema de autor foi deturpada e, em conseqüência, a linguagem foi prejudicada. Da esplêndida declaração que todos nós aplaudimos - 'um filme deve trazer a marca de seu diretor' -, esse preceito rapidamente entrou na fase decadente e se tornou mais ou menos 'um cinema de autor em que um diretor fala de si mesmo'. Entre as duas abordagens, a distância é pequena, a diferença é pouco palpável. (...) esse foi especialmente o caso da França, onde tantas vozes em off – geralmente monótonas – serviam como um acompanhamento enfadonho para imagens anêmicas. Todos queriam 'expressar' suas fantasias, suas lembranças, até mesmo suas ideias particulares (CARRIÈRE, 2006, p. 44).

Com essa problemática levantada, em 1983, a revista *Cahiers du Cinéma* publica algo que difere um pouco o sentido de autor do que foi previamente defendido:

Os verdadeiros autores de hoje raramente são os que gerem com ciúmes sua maestria, que tentam perpetuar os signos de sua autoridade/autorismo de um filme para outro (...) seriam antes os que preferem colocar em questão seu título de autor a cada novo filme. (...) essa idéia de risco, de que o status de autor não está definitivamente adquirido, mas que ele só existe porque se reconstrói a cada instante e partir de seu constante questionamento (BERNARDET, 1994, p.175).

Inerente a essa discussão, o diretor-autor, ou seja, aquele que tinha sua marca em toda sua filmografia permeia o cinema norte-americano, encontrando lugar amplo no cinema independente.

Na Hollywood dos anos de 1920 e 1930, apesar dos diretores serem lançados como estrelas, eles eram apenas empregados do produtor, que marcava os roteiros para serem filmados “conforme escritos” (MENDES, 2001). Assim, o diretor:

Não passava de um empregado privilegiado, pulando de uma produção para a seguinte. Os mais organizados finalizavam um filme no sábado à noite e começavam outro na segunda de manhã (CARRIÈRE, 2006, p.43).

O diretor era, portanto, um empregado normal e ferramental, porém um pouco glamourizado. Interessante notar que paralelo à publicação e difusão da ideia da política dos autores, durante os anos de 1960 e, se estendendo até atualmente, Hollywood se modificou economicamente:

Durante os anos 1960, os grandes estúdios ou majors foram alvo de uma primeira onda de fusões e aquisições, à qual sobreveio outra, nas décadas de 1980 e 1990. Desde então, as majors atuam como meras peças (fundamentais, é bem verdade) de enormes conglomerados midiáticos que abarcam ainda redes de TV aberta e fechada, cadeias de venda e locação de vídeo, gravadoras, empresas jornalísticas, editoras, provedores de Internet e fabricantes de jogos eletrônicos, entre outros. Esses diferentes meios e

mercados operam em intensa "sinergia": se reforçam e retroalimentam em termos de marketing, multiplicam os espaços (janelas) de venda ou exibição (no caso do cinema, instituindo os mercados primário, secundário e de negócios conexos, como já vimos) e operam como anteparos econômicos mútuos para o caso de fracassos pontuais de seus produtos (MASCARELLO, 2006, p.337).

Portanto, desde a década de 1960 até atualmente<sup>10</sup>, o cinema de Hollywood faz parte de um grande conglomerado de mídia que trabalha visando o lucro de todas as frentes possíveis.

O cinema independente, por sua vez, no início era uma oposição ao cinema de Hollywood, sendo um espaço onde o diretor podia fazer seus filmes sem o prazo e controle financeiro das grandes *majors*. Reduzindo, assim, sua verba e seu alcance, mas trabalhando diretamente com nichos de público e temáticas marginalizadas pelos grandes estúdios.

Porém, podemos perceber que atualmente o cinema independente já pode ser visto como complementar ao *mainstream*, incluindo subsidiárias voltadas a esse nicho de mercado (FERRARAZ, PIEDADE e SUPPIA, 2008, p. 250 - 251). Nicho esse, atualmente explorado de forma ampla também por canais de *streaming* como a Netflix e a Amazon Prime. Que trazem grandes diretores para trabalhar em filmes e séries que serão exibidas apenas na plataforma, como por exemplo, Woody Allen, diretor de cinema independente que tem um público cativo e diversos fãs do seu trabalho, apesar das constantes críticas à sua conduta sexual.

*Mas, afora o modo de produção alternativo, já suficientemente contaminado pela indústria, permanece um ideal para o cinema independente americano: o do diretor que tem total liberdade criativa sobre sua obra (FERRARAZ, PIEDADE e SUPPIA, 2008, p. 251).*

Ou seja, o cinema independente seria o espaço onde novos diretores conseguem imprimir sua mensagem e marca, se assemelhando aos chamados autores da política da *Cahiers*. Com a assimilação do cinema independente ao

---

<sup>10</sup> Em dezembro de 2017 o grupo Walt Disney, que já possui a Pixar, a Marvel e a Lucasfilms comprou grande parte da Fox. Disponível em <https://g1.globo.com/pop-arte/cinema/noticia/disney-compra-fox-o-que-muda-no-mundo-do-entretenimento.ghtm> |> Acesso em 20 de Dez. de 2017.

sistema hollywoodiano, a linha entre cinema independente e cinema *blockbuster* diz mais sobre a forma de investimento, a verba de produção e o marketing do que sobre o trabalho do diretor ou autor. Sendo tudo isso, figurativamente, parte de um mesmo grande sistema.

Portanto, quando falamos do papel do diretor-autor no cinema, não precisamos escolher entre o “autor” ou a “indústria cultural”, pois os autores são peças-chave do próprio sistema de Hollywood. Diretores como Coppola, Kubrick, Scorsese, Clint Eastwood e vários outros são citados como exemplos do trabalho de diretores-autores dentro do sistema, sendo reconhecidos até pelos críticos da *Cahiers du Cinéma* (MANEVY, 2008, p. 258).

Desta forma, novos diretores autorais, que trazem temas e formas narrativas inovadoras tendem a ser absorvidos por Hollywood, seja para ampliar seu mercado, seja para testar formatos:

De fato, podemos afirmar que a indústria norte-americana é um exemplo não de pós-fordismo, mas de dualismo industrial, no qual produtoras independentes atuam ao mesmo tempo como ‘cintos de segurança’ e como braços de pesquisa para as majors, atraindo capital de risco e talento criativo que poderão ser posteriormente explorados pelo controle de distribuição (SMITH, 1998, p.39).

É, também, desta maneira que o sistema consegue aplacar novas audiências diversas e ainda reduzir os custos de produção. A partir daí podemos concluir que assim como o cinema independente foi absorvido para o sistema de Hollywood, o autor também sempre esteve presente nele.

No que diz respeito ao nosso objeto de estudo, podemos perceber que Nolan por conseguir escrever, produzir e dirigir a maioria de seus filmes, consegue dar a seus filmes aspectos de filme independente, trazendo temas e novas formas narrativas para suas histórias. Porém, com verbas e apoios de grandes estúdios.

Além da observância desse investimento financeiro e da distribuição de seus filmes pelo mundo todo, utilizaremos o mesmo método dos críticos da *Cahiers du Cinéma* e analisaremos os filmes do diretor, começando pela estilística.

## 2. ENREDO E ESTILÍSTICA

Para David Bordwell, o cinema clássico de Hollywood trabalha com dois conceitos principais, o de fábula, que muitas vezes é traduzido como história, que são os “eventos narrativos em sequência cronológica causal” e o *syuzhet*, traduzido comumente para trama, que é a “apresentação sistêmica dos eventos da fábula no texto (BORDWELL, 2005, p. 278)”.

A narração é o “processo de informar o receptor para que ele construa a fábula a partir de padrões do *syuzhet* e do estilo cinematográfico (BORDWELL, 2005, p. 278)”. Ou seja, o filme clássico é compreensível, pois conseguimos montar a fábula - os eventos da história em ordem cronológica - com o que nos foi apresentado pela narração da trama, independente da ordem que os fatos nos são apresentados.

Além disso, o filme clássico tem uma apresentação não ambígua (BORDWELL, 2005, p. 289), ou seja, apresenta de forma clara à audiência o “mundo integral da fábula” e seu apego à realidade diegética e, não em seu estado mental, delírios e sonhos. Características essas comumente atreladas à narração moderna e não clássica ou o chamado filme de arte.

Christopher Nolan e seus roteiros trabalham se aprofundando em formas de narração e no limite dessa definição de não ambiguidade. Como abordado na introdução, Nolan utiliza-se do gênero do filme para subvertê-lo e tentar surpreender a audiência. Além disso, podemos reparar que a mente humana e sua confiabilidade é tema recorrente em suas obras. Sendo esse recurso utilizado como forma de interferência na obra e na forma como a narração é apresentada.

Visando aprofundar a análise dos enredos e apresentação da trama, nos apoiaremos também na estilística, que compreende “a descrição de cenários e personagens, a narração de suas motivações, a apresentação dos diálogos e do movimento” além de “iluminação, pela cor, pela interpretação, pela trilha musical e por certos movimentos de câmera (BORDWELL, 2008, p. 59)”, pois “a denotação estilística serve para apresentar a informação mais relevante para a história que se desenrola (BORDWELL, 2008, p. 62)”.

## 2.1 AMNÉSIA E SEU CARÁTER EXPRESSIONISTA

O Expressionismo Alemão foi um movimento com diversas representações artísticas. No cinema, apesar de se levantarem ainda muitos questionamentos acerca de uma definição estética e estilística, podemos dividir as características do cinema expressionista em três aspectos comuns segundo CÁNEPA (2006):

- a. Composição (cenografia, fotografia e mise-en-scène);
- b. Temática recorrente (tipologia de personagens e de situações dramáticas);
- c. Estrutura narrativa (modo de contar as histórias e de organizar os fatos) (CÁNEPA, 2006, p.70).

No que diz respeito à composição ou estilística, Cánepa define como um dos principais marcos do cinema expressionista o filme *O gabinete do dr. Caligari* (Das Cabinet des Dr. Caligari, 1920), como descrito abaixo por Peter Gay:

Provavelmente o artefato mais celebrado da república Weimar foi um filme exibido em Berlim em fevereiro de 1920, O gabinete do dr. Caligari. Willy Haas escreveu mais tarde: 'Aí estava a Alemanha gótica, sinistra, demoníaca e cruel'. Com seu enredo de pesadelo, sua tendência expressionista, sua atmosfera obscura, Caligari, continua personificando o espírito de Weimar para a posteridade (...) É um filme que merece integralmente sua imortalidade, uma experiência que gerou uma série de outras experiências (GAY, 1978, p.119).

Em relação à iluminação, ao cenário, à decoração e à movimentação de cena, a influência que Caligari oferece aos próximos filmes do expressionismo é alta, com seus cenários pintados e alterados para demonstrar a insanidade da personagem, além das atuações serem mais exageradas, com gestos bem marcados e maquiagens que ora ressaltam, ora escondem as expressões. Apresentando muito contraste entre o preto e branco, criando uma espécie de deformação expressiva, sempre demonstrando e ressaltando a situação emocional das personagens nos elementos da estilística.

No aspecto da temática recorrente, o filme expressionista trabalhava com temas ligados principalmente à literatura romântico-fantástica e ao uso recorrente de vilões, com "personagens que pareciam ter saído da imaginação sombria de um conto fantástico: o médico/louco dr. Caligari, o vampiro pestilento Nosferatu, o demônio Scapinelli (CÁNEPA, 2006, p. 74)". Os vilões eram tiranos com ausência total de bondade e, normalmente, pareciam viver em um estado egocêntrico de poderio.

A estrutura narrativa dos filmes expressionistas, além de trabalhar sempre com o enigma e a imprevisibilidade, inclusive utilizando o espaço *off-screen* para ampliar o imaginário e o medo do espectador. Também era, frequentemente, autoconsciente, ao discutir o próprio fazer fílmico, como por exemplo no filme *Sombras* (Schatten, 1923), que conta a história de um jantar que é interrompido por um fantasma que mostra por meio de sombras o que poderia acontecer caso os convidados continuassem a desejar a esposa do barão, criando um efeito de "cinema dentro do filme".

Este tipo de narração que mostra uma história dentro da história é recorrente no expressionismo. Essas características são chamadas também de "narrativas-molduras". Além disso, a montagem expressionista também aparece de forma marginal ao sistema hollywoodiano, utilizando "montagem de tableau, onde cada plano se completava em si mesmo (CÁNEPA, 2005, p. 77)". É sob esse prisma que analisaremos o filme *Amnésia* roteirizado e dirigido por Christopher Nolan.

O filme *Amnésia*, apesar de ser uma história muito simples, é contada de forma inovadora para a montagem tradicional de Hollywood. É um filme em primeira pessoa, onde acompanhamos a história de Leonard, um ex. investigador de uma companhia de seguros, que hoje é uma pessoa que sofre de uma condição que não o permite construir memórias novas após presenciar o estupro e assassinato de sua esposa e ser atingido na cabeça pelo estuprador. Essa condição o fez querer vingar a morte de sua esposa matando os responsáveis por isso, e para isso funcionar ele utiliza-se de tatuagens pelo corpo e fotografias instantâneas com anotações de identificação sobre pessoas, lugares e veículos, além do auxílio de Tommy, um policial.

Leonard se envolve com Natalie, que usa da condição de Leonard para resolver seu problema com um traficante. Após Tommy, o policial que estava o ajudando, revelar que Leonard não só já matou o responsável pelo crime e que não lembra disso. Não obstante, também, sua esposa não morreu vítima do estupro e, no entanto, vítima da condição de memória de Leonard. O protagonista resolve matar o policial e não registrar essa memória nova para manter seu propósito e motivação de vida, independente de já ter cumprido seu objetivo principal.

O grande diferencial do filme foi a forma como sua narrativa foi montada. *Amnésia* não segue o tempo diegético da história, ou seja, os fatos não são apresentados no tempo em que aconteceram, ele é contado com duas linhas do tempo simultâneas: uma que conta a história do final para o começo, mostrada em cores e outra linha do tempo cronológica, intercalando essas histórias, contando uma parte da história no tempo normal e que é mostrada em preto-e-branco. As duas linhas mostram Leonard em todas as cenas e utilizam-se de *flashbacks* e *voice-overs* da personagem para avançar na história e nos apresentar o protagonista. Para melhor entendimento, utilizaremos abaixo o esquema de Andy Klein (2001), que nomeia as cenas da primeira linha do tempo - de trás para frente - com letras, e as cenas que intercalam - em preto-e-branco - com números.

Se organizado na ordem da fábula, segundo Klein, o filme seguiria essa ordem:

1-2-3-4-5-6-7-8-9-10-11-12-13-14-15-16-17-18-19-20-21-22+A-B-C-DE-F-G-H  
-I-J-K-L-M-N-O-P-Q-R-S-T-U-V-W

Porém, a narração apresenta a trama da seguinte forma:

W-1-V-2-U-3-T-4-S-5-R-6-Q-7-P-8-O-9-N-10-M-11-L-12-K-13-J-14-I-15-H-16-  
G-17-F-18-E-19-D-20-C-21-B-22+A

Os dezessete minutos das cenas em preto-e-branco, mostram Leonard ao telefone conversando, principalmente, sobre sua condição e suas estratégias para se vingar de John G, pessoa que ele descobriu ser o estupro e assassino de sua mulher. Além disso, Leonard se depila para fazer mais uma tatuagem e vemos todas as tatuagens que ele tem no corpo e como ele as lê no espelho, além de contar a história de Sammy Jankis, um dos seus investigados quando trabalhava na empresa de seguros, que tem uma condição similar a dele. No entanto, por não seguir uma

rotina e não ter um propósito de vida, acabou causando a morte de sua esposa que duvida de sua condição, pedindo para ele aplicar, repetidamente, injeções de insulina nela. Na fábula, as cenas aconteceram cronologicamente antes das cenas coloridas e percebemos isso quando a cena em preto e branco se torna colorida durante a revelação de uma fotografia instantânea.

Os planos são construídos focando principalmente no rosto da personagem e em suas expressões, pois não ouvimos a resposta de sua conversa pelo telefone e nos baseamos em suas falas e reações para entender como a trama se desenrola.

Conforme a trama completa é apresentada, descobrimos que na realidade a história de Sammy Jankis é a história de Leonard, pois sua esposa sobreviveu ao estupro e ao ataque que causou a amnésia nele. Essa condição de Leonard a fez questionar sua sanidade e, como teste, pediu para ele aplicar a injeção de insulina nela, causando problemas que a levaram ao coma e, posteriormente, ao óbito. Portanto, sendo Leonard o responsável pela morte dela, e não John G.

As cenas em preto-e-branco e as coloridas se intercalam utilizando *fade in* e *fade out*, como uma forma de identificação de troca de *timeline*. São apresentadas em pedaços pequenos, que representam o tempo de duração da memória de curto prazo de Leonard. As cenas em cores começam a ser apresentadas do momento em que Leonard atira em Tommy, no início do filme. Assim, mostrando o momento anterior e retrocedendo até a fase que nos é revelado que Leonard na realidade já matou a pessoa que gostaria, e que só matou Tommy para poder apagar a possível prova de que ele já havia completado sua justiça. Pervertendo, assim, toda nossa interpretação da índole de Leonard e do nosso próprio entendimento do filme.

A forma como o filme é narrado, além de nos fornecer a trama para a montagem da fábula, responde algumas perguntas sobre a estrutura da história. Segundo o esquema abaixo, a sequência apontada sobre o entendimento da audiência é:

Forma do filme > Identidade do protagonista > Motivo de Leonard ter assassinado Teddy > História de Sammy Jankis > Quem é Natalie > O que aconteceu à esposa de Leonard > Qual o objetivo de Natalie > Motivo de Leonard ter assassinado Jimmy > Forma do Filme (sequência 22+A) > As memórias de Leonard são reais (GHISLOTTI,

2009, p.100).

Dessa forma, pelo filme ser apresentado em primeira pessoa, ao final questionamos a capacidade de discernimento da personagem, nos forçando a reavaliar a nossa interpretação da fábula, que é toda baseada em informações que a personagem nos deu durante a apresentação da trama. Nesse momento, o filme mostra alguns *flashbacks* de forma diferente do que havia previamente mostrado, nos mostrando que a memória de Leonard está afetada e que os *flashbacks* que nos foram apresentados estavam infectados por essa condição de memória e pelo seu objetivo pessoal de não assumir a responsabilidade pela sua ação.

Apesar da forma apresentada ser diferenciada, o filme ainda tem todos os elementos do cinema clássico, tais como estrutura causal, onde cada ação tem uma consequência, repetições para identificação da história, criando uma fábula que é possível de ser montada, pois a trama apresenta tudo que é necessário para o entendimento completo da história e realçando apenas o fascínio do diretor por estruturas. Em um depoimento o diretor e roteirista afirmou que "escreveu *Amnésia* como um quebra-cabeça, eu estava fascinado pela idéia de estrutura".<sup>11</sup>

As múltiplas linhas narrativas de amnésia, seja progressiva, regressiva, recontada ou fragmentada, são unidas por elementos que nos possibilitam a lembranças de estágios anteriores da história, anunciando ou sugerindo possíveis desenvolvimentos, mostrando efeitos que ainda não tem suas causas conhecidas, retrospectivamente afetando vários pontos centrais da história ou até mesmo obrigando o espectador a reconsiderar a história como um todo (GHISLOTTI, 2009, p. 87).<sup>12</sup>

Apesar da estilística estar mais próxima ao cinema clássico hollywoodiano, o filme tem sua estrutura narrativa completamente contaminada pelo estado psicológico da personagem, criando essa deformação expressiva fora da esfera

---

<sup>11</sup> Depoimento de Christopher Nolan citado na matéria "Revising Inception". Disponível em: <<http://www.davidbordwell.net/blog/2010/08/12/revisiting-inception/>> Acesso em 13 de Jan. 2018

<sup>12</sup> Tradução nossa do original: "In Memento multiple story lines, either progressive, regressive, recounted, or fragmented, are bound together by elements capable of recalling previous stages of the story, announcing or suggesting possible developments, showing effects whose causes are still unknown, retrospectively affecting several central features of the story, or even obliging the viewers to reconsider the story as a whole".

estilística, mas afetando a montagem da história e a apresentação da trama. Apresentando também uma forma de montagem que se contrapõe com o padrão de Hollywood. Chamando, assim, a atenção não só para a fábula, mas para o estado da personagem e como isso afeta nossa percepção da história.

Além disso, seu estado psicológico afeta também seu estado físico, tendo que fazer diversas tatuagens que transformam seu corpo. Pressupondo que de certa forma que os problemas psicológicos transparecem no exterior, quase como na composição estilística dos filmes expressionistas.

Quando a personagem enfrenta sua condição e nos revela que a história que ele conta, necessariamente, não é composta só de fatos reais, cria-se assim uma ambiguidade de caráter e, portanto, percebemos que a história contada é uma versão da realidade, afetada pela condição de memória da personagem.

A história que Leonard conta de Sammy Jankis, que é na realidade sua própria história, se assemelha com as narrativas-molduras dos filmes expressionistas, onde uma história é contada dentro da outra e dessa forma, perverte a idoneidade da história "de dentro", pois ela é contaminada pelo estado psicológico da história "de fora".

## **2.2 BATMAN E OS FILMES DE SUPER HERÓI**

### **2.2.1 O FILME DE SUPER-HERÓI**

Nos últimos anos, vemos um aumento exponencial nos *blockbusters* cinematográficos de super-heróis, com bilhões de dólares sendo movimentados por bilheteria, venda de DVDs, *Blu-rays* e produtos licenciados sobre heróis. Do ponto de vista econômico, esse aumento na produção de filmes de super-heróis supre uma necessidade do mercado de licenciar produtos e renovar as imagens de marcas e personagens antigos, uma vez que as duas principais empresas de quadrinhos são parte de dois grandes conglomerados de mídia: a Marvel Studios é subsidiária da Disney e a DC Films é subsidiária da Time Warner.

Do ponto de vista narrativo, os heróis têm a função clara de usar seus poderes ou habilidades para a manutenção da vida, do bem estar e das leis da

nossa sociedade. Isso é um reflexo da influência política-ideológica que os quadrinhos americanos estão embebidos. Podemos elencar inúmeras publicações em quadrinhos nas quais os heróis se envolviam em guerras e, às vezes, até solucionam os conflitos políticos. Além disso, eram propagandistas do *american way of life* (Dittmer, 2012). Porém, o debate sobre a função do herói no mundo é, ainda, recorrente e se atualiza não só a cada nova produção cinematográfica, mas também, com as personagens nos próprios quadrinhos.

Os heróis são um paradigma, pois, ao mesmo tempo que são uma forma de manutenção da lei e do sistema capitalista, atuam, muitas vezes, fora da lei para conseguirem cumprir seus objetivos. Como observa MCGOWAN (2009):

O filme de super-herói e seu material de origem, os quadrinhos, indica que a lei por si só não é uma condição para a justiça. Desde as primeiras emergências atendidas pelo Superman no primeiro quadrinho de super-herói em 1938, a inadequação na lei tem sido a preocupação principal do gênero, e esse tema se manteve constante durante a proliferação dos filmes de herói dos anos 90 e 2000. Mesmo que sob a circunstância histórica mais benigna, a injustiça é mais poderosa que a justiça, e como resultado, a justiça requer uma figura excepcional que opera por fora do perímetro da lei. Essa figura, o super-herói, vai onde a lei não pode e realiza o que a lei não consegue. De acordo com a lógica dos roteiros, super-heróis recebem esse status excepcional por conta de algum poder extra-humano ou alguma habilidade especial que outros não tem. Dotado desse poder ou habilidade, o super-herói adquire uma relação excepcional com a lei. Ao contornar ou mesmo violar algumas leis visando sustentar a ordem da lei, o super-herói tem o suplemento extra-legal que a lei precisa para entregar a justiça (MCGOWAN, 2009).<sup>13</sup>

Os heróis, portanto, têm uma relação especial com a lei e, com isso, utilizam uma máscara - literalmente ou não - para reforçarem essa identidade, os diferenciando, assim, de um cidadão comum e os colocando como diferentes. E de

---

<sup>13</sup> Tradução nossa de: "The superhero film and its comic book source contend that the law alone is not a sufficient condition for justice. From the time of Superman's emergence in the first superhero comic book in 1938, the law's inadequacy has been the genre's central concern, and this theme has remained constant through the proliferation of superhero films in the 1990s and 2000s. Under even the most benign historical circumstances, injustice is more powerful than justice, and as a result, justice requires an exceptional figure who operates outside or on the periphery of the law. This figure, the superhero, goes where the law can't go and accomplishes what it can't accomplish. According to the scripts' logic, superheroes earn their exceptional status by dint of some extra-human ability or some special skill that others lack. Endowed with this ability or skill, the superhero acquires an exceptional relation to the law. By skirting or even violating particular laws in order to sustain the order of law, the superhero provides the extra-legal supplement that the law requires in order to deliver justice".

certa forma, superiores, ao poderem quebrar a lei como uma forma de manter o *status quo* e o sistema funcionando. Essa relação de poder e responsabilidade com relação aos heróis é debate recorrente na próprias histórias em quadrinhos e, às vezes, migram também para as adaptações cinematográficas.

O nível de relação do herói com os temas morais e éticos varia de acordo com o arco da história, da personagem e até da editora. Por exemplo, na maioria das histórias, o Superman é tido como um exemplo de herói que não quebra as leis a não ser em casos extremos. É um personagem sem um lado sombrio determinado, o exemplo do cidadão exemplar e do herói com moral ampla.

Já o Batman é visto como um personagem mais sombrio, que tem alguns conflitos com a polícia e a lei e que, geralmente, segue seu próprio código de conduta e ética. Ambos visam proteger sua cidade e o mundo, mas eles têm estratégias diferentes. Segundo Michael Caine, ator que interpreta o mordomo Alfred na trilogia do Batman de Christopher Nolan: "Superman é como a América se vê, mas o Batman é a forma que o mundo vê a América [do Norte]".<sup>14</sup>

Além disso, desde sua criação o herói é constantemente atualizado de acordo com as mudanças da sociedade. Assim como as aparições nas guerras, os heróis, frequentemente, lidam com descobertas da ciência, com o desenvolvimento da tecnologia e com as questões sobre as causas sociais, como os direitos da comunidade LGBTQTTT<sup>15</sup>, por exemplo. Portanto, algumas das novas produções cinematográficas de heróis trazem temas e debates sobre a situação humana na atualidade e retomam o debate do poder dos super heróis.

Por exemplo, o filme *Capitão América - Guerra Civil* (Captain America - Civil War, 2016) aborda o impacto dos heróis na sociedade após os conflitos dos filmes anteriores do chamado Universo Cinematográfico da Marvel. Em *Os Vingadores* (Avengers, 2012), os heróis destroem grande parte de Nova York em batalha contra o vilão Loki. Em *Os Vingadores - A era de Ultron* (Avengers - Age of Ultron, 2015), na batalha contra o vilão que nomeia o filme, eles acabam destruindo um território todo da Sokovia, país fictício criado para a história.

---

<sup>14</sup> Frase de Michael Caine citada em Carrie Rickey, "Dark Knight' Glimmers through Gloom," The Philadelphia Inquirer, Julho 18, 2008, W5. Tradução livre.

<sup>15</sup> Como apontado pelo portal CBR. Disponível em

<<https://www.cbr.com/marvel-dc-and-the-current-state-of-lgbt-superheroes/>> Acesso em 6 de Jan. de 2018.

Por conta disso, em *Guerra Civil* é proposto o registro dos heróis e controle deles pelo governo, sendo usados basicamente como dispositivos militares coordenados pelo governo, gerando uma revolta em parte dos heróis e conflito entre eles e as autoridades.

No universo cinematográfico da DC Comics, essa atualização dos heróis começou com a trilogia dirigida por Nolan e se estendeu com ele como produtor executivo para os próximos filmes de heróis da DC no cinema. Em *Homem de Aço*, um *reboot* para o cinema de Superman, o herói ainda está em desenvolvimento e acaba destruindo grande parte da cidade e até matando o vilão. Considerando que uma das regras básicas do superman é não matar, Zack Snyder, diretor do filme, afirma:

Na verdade, a primeira versão era bem diferente. O roteiro original terminava com Zod voltando para a Zona Fantasma e desaparecendo. E eu disse 'não, o Superman tem que matá-lo'. Ele tinha que matar porque o mundo não é mais o mesmo que era quando ele foi criado - ou quando o primeiro filme saiu. A inocência acabou.<sup>16</sup>

Esse assassinato repercute nos próximos filmes. Em *Batman vs Superman - A origem da justiça* e *Esquadrão Suicida* (Suicide Squad, 2016) são questionados quem é o Superman e como as autoridades podem garantir que ele não se virará contra os humanos e destruirá o planeta.

Essa constante atualização e debate sobre os heróis no cinema reflete o momento social e político que vivemos com autoridades em *egotrips* de poder e com uma força bélica assustadora. Essa mudança nas histórias aconteceram mais explicitamente após os atentados de 11 de Setembro às Torres Gêmeas e à resposta bélica de George W. Bush ao Iraque, sendo o presidente, inclusive, comparado por conservadores ao personagem Batman de Christopher Nolan:

Parece não haver dúvidas que o Batman - Cavaleiro das trevas, atualmente quebrando todos os recordes de bilheteria da história, está em algum nível como um discurso de louvor à força e coragem moral que foi mostrada por George W. Bush nessa época de terror e

---

<sup>16</sup> Extraído da entrevista cedida ao portal Omelete. Disponível em <https://omelete.uol.com.br/filmes/artigo/o-homem-de-aco-exclusivo-zack-snyder-fala-sobre-o-polemico-final/>  
Acesso em 8 de Jan. de 2018

guerra. Como Bush, Batman é visto como vilão e desprezado por confrontar terroristas da única forma que eles entendem. Como Bush, Batman algumas vezes tem que forçar os limites dos direitos civis para lidar com uma emergência, certo que ele restabelecerá essa ordem quando a emergência acabar.<sup>17</sup>

A relevância que os heróis têm para o cinema de Hollywood contemporâneo e o seu debate político refletem, portanto, as mudanças que estamos vivendo na sociedade. Nolan, declarou sobre *Batman - O Cavaleiro das Trevas* (2008) que o filme aborda uma sociedade em colapso e que o Coringa era um agente do caos e da mudança.<sup>18</sup>

Dessa forma, Nolan coloca a discussão social e política no gênero dos filmes de heróis e, paradoxalmente, acaba por definir um novo gênero de cinema de super-herói, trabalhando com o questionamento da justiça e da moral, transformando o personagem que, antes era acima da lei, em uma figura questionável, assim como feito em *Amnésia*, por exemplo.

### 2.2.2 BATMAN - O CAVALEIRO DAS TREVAS

O filme se passa em Gotham, uma megalópole fictícia que se assemelha muito à Nova York. É a sequência de *Batman Begins*, filme que conta como o milionário Bruce Wayne foi treinado para se tornar o Batman, após a morte dos seus pais, em um assalto armado em sua infância.

Em *Cavaleiro das Trevas*, o Coringa, um vilão aparentemente sem identidade e com uma maquiagem de palhaço, rouba o dinheiro dos vilões da cidade e os provoca dizendo que após o surgimento do Batman eles estão na surdina e com medo. Então propõe matar o Batman em troca da metade do dinheiro deles. Após o promotor de justiça Harvey Dent colocar diversos vilões na cadeia com ajuda de Batman, os vilões aceitam a proposta e, então, o Coringa começa uma caçada pública ao Batman. Assim, coloca a cidade em estado de alerta, pois ameaça a

---

<sup>17</sup> Tradução nossa de trecho do texto de Andrew Klavan, "What Bush and Batman Have in Common," *The Wall Street Journal* (25 July 2008), disponível em <[http://online.wsj.com/article\\_print/SB121694247343482821.html](http://online.wsj.com/article_print/SB121694247343482821.html)> Acesso em 5 de Jan. de 2018.

<sup>18</sup> Trecho da entrevista de Christopher Nolan, "Q+A Director's Chair," *Entertainment Weekly*, Disponível em <<http://ew.com/article/2008/07/25/dark-knights-christopher-nolan/>> Acesso em 10 de Jan. de 2018.

rotina de todos e mata sem piedade tanto os vilões, quanto os policiais, juízes e figuras públicas. Junto com o Comissário Gordon, Batman tenta achar e identificar o Coringa, mas sem sucesso. Após uma armadilha que envolve uma falsa morte do Comissário. Harvey Dent se assumir como Batman e ir preso e ser caçado pelo Coringa. Batman e os policiais conseguem prender o palhaço e o interrogar, desencadeando, assim, o plano maior do Coringa, que sequestrou Harvey Dent e Rachel, namorada de Harvey. Ela é, também, o interesse romântico de Bruce Wayne. O Coringa colocou os dois em salas diferentes com uma bomba-relógio em cada local, assim, incita Batman a ter que escolher preservar a vida de somente um deles.

Batman escolhe salvar Rachel, mas por conta de uma informação errada do Coringa, acaba salvando Harvey, que fica com sequelas físicas e psicológicas e sai em busca de vingança, matando os envolvidos sem esperar julgamentos e sem seguir a lei.

O Coringa foge da cadeia e ameaça a cidade com bombas, deixando as únicas saídas da cidade por duas balsas. Uma delas está cheia de prisioneiros e a outra de cidadãos comuns. Coringa, então, coloca uma bomba em cada uma das balsas e o detonador na outra e, além disso, diz que eles só irão sobreviver se explodirem a outra balsa, causando um conflito moral entre os cidadãos sobre os valores envolvidos na escolha de preservar a própria vida ou decidir tirar a vida do próximo.

Batman cria um dispositivo que usa os aparelhos celulares de Gotham para achar o Coringa, antes que ele exploda as balsas e, com esse feito, acaba conseguindo capturá-lo. As balsas não explodem por conta própria e Batman consegue impedir o Coringa de explodi-las por conta própria, mas o palhaço revela o estado psicológico abalado de Harvey, agora já identificado como Duas-Caras.

Batman consegue alcançar Dent antes dele matar os filhos do Comissário Gordon e acaba o matando para evitar que ele assassine o policial e sua família. Batman, então, assume as mortes que Dent cometeu para manter a reputação e esperança da cidade. Em seguida, foge, perseguido pela polícia, tendo somente Gordon como testemunha do que realmente aconteceu.

O filme trabalha sempre ao redor do que Bordwell chama de "estrutura causal dupla", isto é, aquela que trabalha em uma esfera, o romance heterossexual e, em outra esfera, outras temáticas como o trabalho, a guerra, a missão, a busca ou as relações pessoais (BORDWELL, 2005, p 280). Porém, ao invés de usar isso somente com o protagonista, Nolan apresenta uma relação de dualidade entre as personagens principais da trama.

De um lado temos a narrativa de Bruce/Batman, o cavaleiro negro de Gotham que, na primeira esfera ama Rachel, sua antiga namorada, mas como não estão em um relacionamento, ele não a prioriza em suas escolhas. Na segunda esfera é o herói mascarado que vaga durante a noite para punir os vilões e tentar evitar crimes. Batman não segue a lei dos homens. Como os heróis, ele tem uma relação de superioridade com a legislação de Gotham e age de acordo com seus próprios princípios e objetivos. Seu código de conduta, basicamente, exclui o assassinato, mas utiliza muita violência para atingir seus objetivos.

Estilisticamente, Bruce aparece em lugares claros e rodeados de aparatos que mostram sua riqueza e poder financeiro. Já o Batman normalmente é mostrado em câmera baixa e ambientes escuros, engrandecendo, assim, a personagem frente aos vilões. Ambos sempre têm tons de azul em algum lugar do cenário ou da iluminação.

Em paralelo, temos a narrativa de Harvey Dent, o cavaleiro branco de Gotham, que é promotor de justiça que utiliza somente a lei para punir os vilões da cidade. Ele é um *showman* e quando está no tribunal ou na mídia se mostra como valente e defensor da lei, ao punir o que todos acham impossível: a quadrilha de vilões de Gotham, sendo mostrado como quem traz esperança para uma Gotham sitiada. Apesar de ser a pessoa da lei, critica a política vigente da cidade e não acredita na polícia, criando uma premissa para uma virada da personagem. Em segunda esfera, ele tem um relacionamento amoroso com Rachel, a priorizando em tudo e considerando sua opinião em suas decisões. É retratado em ambientes claros e sem muitas sombras em um primeiro momento, puxado para tonalidades amarelas e pastéis (figura 1).

Em contraponto a essas duas narrativas temos o Coringa, que surge como um agente do caos e que permeia e ameaça os dois cavaleiros de Gotham, ao

empurrar os dois ao limite de sua moral e ao testar suas regras e princípios. Ausente de uma esfera romântica, seu objetivo é ser o agente do caos e provar que todos podem perder a moral e a insanidade “basta apenas um empurrão”.

Coringa tenta ameaçar publicamente Batman na intenção que ele se revele, também tenta assassinar o prefeito e Harvey Dent. E, por fim, entende a ligação entre Harvey Dent e Batman, isto é, o afeto que os dois mantêm por Rachel. Quando consegue sequestrar Harvey Dent e Rachel, os coloca em risco eminente de morte e força Batman a escolher a vida de um dos dois. Coringa consegue perverter as duas personagens, nas suas esferas exteriores, de uma só vez. Batman escolhe salvar Rachel, colocando seu interesse romântico acima da sua função de vigilante e de justiceiro.

Por sua vez, ele só consegue sequestrar os dois, pois força Harvey a tomar atitudes a parte da lei e sem priorizar Rachel. Nesse momento em que Harvey se mostra menos firme em seu compromisso com as leis, sua imagem começa a aparecer com sombreados no rosto e com cenários mais sombrios, deixando metade de sua face mais escura. Isto é, já pré anunciando que ele se tornaria o Duas-Caras (figura 2).

Dessa forma, quando o Coringa destrói o ponto central das personagens, ou seja, a motivação amorosa, ele transforma Harvey em um justiceiro sem moral, que mata as pessoas pelo mero acaso de jogar uma moeda, tirando dele a base de leis e da lógica que o mantinha.

Em paralelo, o Coringa também consegue perverter o Batman, que é forçado ao limite, para escolher Rachel, ao invés de uma figura pública importante para Gotham. Ao final, ele ainda tem que investir contra o Duas-Caras, causando sua morte e rompendo, assim, a última regra moral de Batman, que é de não matar.

Figura 1 - Harvey Dent em fundo claro e sem muito contraste entre luz e sombra no seu rosto.



fonte: Batman - o cavaleiro das trevas

Figura 2 - Harvey Dent já no seu limite moral, em fundo escuro e com grande sombra em parte do seu rosto.



fonte: Batman - o cavaleiro das trevas

Dessa forma, Coringa consegue empurrar os dois cavaleiros de Gotham ao limite total, isto é, até sua destruição. Pois, a única coisa que os mantinha era a

moral. Ao final, Batman assume os crimes de Harvey Dent, sendo ele mesmo um assassino, transformando sua imagem de justiceiro para a de um fugitivo da justiça e assassino confesso. Perverte dessa forma não só a personagem, mas, o próprio gênero de filme de herói ao colocar o herói executando o maior dos crimes, um assassinato.

### **2.2.3. A ORIGEM E OS SONHOS COMO COMPLEXIDADE NARRATIVA**

Em *A Origem*, Cobb é experiente em entrar em sonhos usando uma tecnologia militar. Ele consegue adentrar o subconsciente da vítima e interagir com seu sonho. Para, assim, extrair informações confidenciais e investigar a mente alheia. Após ser procurado pelo suposto assassinato de sua esposa (Mal) fica impedido de pisar em solo americano e, conseqüentemente, rever seus filhos. O empresário japonês Saito, então, o contrata para invadir o sonhos de seu rival corporativo, Robert Fischer, e inserir uma ideia que o convencerá a desmontar o monopólio que seu pai, Maurice Fischer, construiu. Em troca, conseguirá revogação da procura de Cobb, permitindo, assim, que ele reveja seus filhos e volte ao solo americano sem problemas. Essa inserção (*Inception*, no original) é tida como impossível. Pois, para tal seria necessário descer três níveis no subconsciente da vítima, ou seja, ele deveria dormir e entrar em seu sonho, depois fazê-lo dormir em seu sonho e, finalmente, entrar em seu sonho mais duas vezes. Porém, descobrimos que Cobb já o fez uma vez em um experimento com Mal, ato que originou sua loucura e seu questionamento sobre o que seria real e o que seria sonho, ocasionando seu suicídio, posteriormente. Ao adentrar nesses níveis de sonho, a realidade fica cada vez mais instável, pois entramos no subconsciente de todas as personagens e, com isso, enfrentamos seus maiores medos e fobias. Ao final, apesar de tudo, Cobb e seu time conseguem inserir a ideia, aparentemente, voltando a realidade. Para, no final, o filme dar indícios estilísticos para a seguinte dúvida: Cobb retornou para a realidade e foi para os Estados Unidos ver sua família ou ficou no Limbo, o nível mais profundo do subconsciente, junto da ilusão de seus filhos?

Durante todo o filme é colocado em cheque o que é sonho e o que é a realidade. Debate levantado pelas personagens e pelo próprio ato de entrar no

sonho, abordando e questionando sempre o que é realidade, pois como dito em uma das falas do filme: “o sonho parece real quando estamos nele”.

Além disso, o filme explora à exaustão muitos elementos do cinema clássico definido por Bordwell. Toda a trama do filme acontece pelas ações de Cobb e voltadas para seus objetivos, mostrando que o personagem é o “principal agente causal” do filme (BORDWELL, 2005, p. 279). Isso vai além da simples relação de ação e consequência que vemos em filmes, no entanto, neste caso, as ações de Cobb influenciam diretamente todos os níveis de sonho, pois se algo acontece em um dos quatro níveis, reverbera no outro. Por exemplo, por ter traumas com Mal e seu suicídio, assim que entram no primeiro nível de sonho, um trem enorme cruza o asfalto da cidade e bate no carro que está a equipe de Cobb, pegando todos de surpresa. Depois é revelado que esse trem faz parte de sua história com Mal e esse trauma está colocando em risco todo o plano e a equipe, mostrando que não só as atitudes de Cobb reverberam na história, mas seu passado e seu emocional também.

Além disso, o filme utiliza cada nível de sonho como uma trama paralela, com seus próprios objetivos, ações e consequências, aprofundando a estrutura causal dupla definida por Bordwell.

O filme trabalha com essa primeira esfera, colocando no centro de toda ação e debate a relação de Cobb e Mal e as consequências de sua loucura e morte, mas trabalha, também, com outras esferas de relação. Em cada nível de sonho, cada personagem pode assumir diferentes papéis e relações interpessoais. Como exemplos, citamos as personagens Eames, interpretada por Tom Hardy que assume o papel de tio da vítima e Ariadne, interpretada por Ellen Page, que tem que atuar como par romântico de Arthur, interpretado por Joseph Gordon-Levitt em outro nível de sonho.

Tudo isso somado ao objetivo de colocar a ideia na mente de Robert, criando, assim, um nível de trama com história específica para cada nível de sonho: no nível 1 - eles sequestram o Robert e utilizam a figura do seu tio para tentar tirar informações que usarão. No nível 2 - que é o nível onde convencem Robert que ele está sonhando e que ele necessita descer ao nível - 3, onde estão em uma fortaleza super segura, em um lugar afastado e com muita neve. Onde os seguranças do local

estão tentando matar os invasores que tentam chegar ao cofre do prédio. Nesse nível, Mal aparece do subconsciente de Cobb e mata Robert, gerando a necessidade de resgatar Fischer. Para isso, sendo necessário descer ao nível - 4, o Limbo, espaço construído por Cobb e sua esposa em suas experiências anteriores com os sonhos e com a inserção neles em si.

Cada um desses níveis têm seu próprio *deadline*, que é o momento limite para se cumprir a missão, que “é particularmente um processo bem característico da narração clássica - o prazo final ou ‘último momento’ (*deadline*) (BORDWELL, 2005, p. 280)”.

Todos esses *deadlines* são alinhados e montados no filme para acontecer ao mesmo tempo, tendo que ser sincronizados para o plano funcionar. O filme trabalha, também, com outras características do cinema clássico, como a “grande exposição” (BORDWELL, 2005, p. 286) e a “redundância” (BORDWELL, 2005, p. 289), para explicar e reforçar as regras dos sonhos e como funciona a realidade em cada nível do subconsciente, além das consequências para cada ato. Nessa função, a personagem da novata, Ariadne, tem grande força, sempre perguntando, questionando e relembrando as regras e planos em cada um dos níveis.

Estilisticamente, Nolan utiliza apenas alterações pequenas na *mise-en-scène* de cada nível para ambientar melhor a audiência, alterando, principalmente, a paleta de cores, como visto nas imagens abaixo:

Figura 3 - No nível da realidade, fora do mundo dos sonhos as cores são orbitantes ao azul e tons mais frios, principalmente dentro do avião, onde eles entram nos sonhos.



Fonte: A Origem

Figura 4 - O nível 1, já dentro do mundo dos sonhos, se passa em um van que cai de uma ponte na cidade, utiliza tons mais escuros, mas ainda próximos ao azul e ao verde.



Fonte: A Origem

Figura 5 - O nível 2 de sonho, criado ao entrar em um sonho do nível 1, é ambientado no interior de um hotel, seus corredores e quartos. Seus tons são quentes e próximos ao amarelo e marrom.



Fonte: A Origem

figura 6 - O nível 3 de sonho, passado em uma fortaleza escondida no meio de montanhas cheias de neve, trabalha com tons frios e muito branco.



Fonte: A Origem

Figura 7 - O nível 4 de sonho se passa no Limbo, trabalhando sempre com muitas construções ruindo, tonalidades azuis contrastando com tonalidades próximas do marrom.



Fonte: A Origem

Cada nível tem sua estilística de cores que ambienta e facilita sua identificação, facilitando a identificação da audiência quando suas linhas do tempo são montadas de forma paralela. Durante o filme não é explícito o momento de entrada e saída do sonho, momentos esses montados utilizando corte seco entre uma cena e outra e, muitas vezes, só indicados pelos diálogos que irão entrar no sonho, motivo esse que reforça o uso da estilística para identificar o momento da narração em que estamos.

Durante a sequência do filme que mostra os quatro níveis de sonho que acontecem simultaneamente, apenas o cenário e a narração deixam claro qual nível

está sendo apresentado. Pois, as cenas são montadas em montagem paralela, isto é, entrecortadas entre as cenas de um nível acima com as de um nível abaixo e, assim, por diante.

O sonho no filme de Nolan é racional e inserido no mundo consciente, não só porque entra por meio da tecnologia, mas também, pelo motivo do filme defender que o sonho pode ser tão real quanto a realidade. Dessa forma, não faria sentido mudar a estilística para deixar claro que era um sonho, transformando em algo não crível uma parte da história que pode ser tão real quanto a “realidade” da história em si. Afinal, a estilística escolhida só leva ao máximo a própria fala do filme “o sonho é real para quem está nele”.

O sonho em *A Origem* tem a mesma função que a *matrix* exerce no filme *Matrix* (The Matrix, 1999), isto é, representa outro mundo, tão real quanto o primeiro, mas em outra realidade.

Além disso, o filme parece traçar um paralelo direto com o próprio cinema, abordando o conceito de elipses (NACCACHE, 2005, p. 53) ao nos apontar que no sonho não sabemos como chegamos naquele local. Embora, nosso inconsciente não acha isso estranho.

No cinema, por conta do corte de material na montagem e exibição apenas dos fatos importantes para a fábula, normalmente, as cenas já começam com a ação, e não necessariamente mostrando as personagens a caminho do local da cena e seu começo, muitas vezes, usando somente um plano de ambientação (*establishing shot*) para isso.

Além disso, a não representação de “entrar no sonho”, utilizando o corte seco para tal, usa o pré conceito de montagem paralela contra a própria expectativa da audiência. Ao montar, paralelamente, níveis diferentes de sonho como se estivessem todos no mesmo nível da trama.

Porém, excluir da análise a movimentação, as reações e as falas das personagens significaria não analisar de forma completa a obra da direção. Portanto, para complemento da análise de enredo e estilística, analisaremos as atuações nos filmes de Nolan, tentando destrinchar ainda mais o estilo do cineasta e uma possível recorrência em suas obras.

### 3. ATUAÇÃO E DIREÇÃO DE ATORES

#### 3.1. MELODRAMA E GÊNERO FÍLMICO

Segundo Alfredo Manevy, a tradição dramática e do olhar, a forma de organizar discursos, práticas e valores do cinema Hollywoodiano tem como sua âncora o melodrama (MANEVY, 2008 p. 256).

Antes de iniciarmos a análise da atuação na Hollywood atual, passaremos pelo histórico da atuação melodramática, anterior ao cinema, que determinou a base para a atuação cinematográfica clássica e, posteriormente, sua grande virada com o *Actors Studio* e o método de atuação desenvolvido por Constantin Stanislavsky<sup>19</sup>.

O melodrama é um termo que surgiu na Itália, no século XVII. Foi a expressão utilizada para nomear o drama que era inteiramente cantado (THOMASSEAU, 2005, p.16). Como gênero teatral, ganha força no século XIX, durante a Revolução Francesa, e atrai em grande quantidade as classes populares, pois eles se viam representados no palco, que antes era espaço privilegiado da nobreza.

O espetáculo melodramático trabalha com a simplificação dramática ao reagir, geralmente, contra o exagero das peças clericais, porém sem perder os valores judaico-cristãos. Seus temas são mais simplórios, normalmente trazendo dramas familiares e pessoais, com uma trama simples e envolta de emoção, trazendo o bem contra o mal quando “põe em prática o culto da virtude e da família, remete à honra, ao senso de propriedade e aos valores tradicionais. Propõe, em definitivo, uma criação estética formalizada segundo padrões bastante precisos (THOMASSEAU, 2005, p. 14)”.

Suas falas são simplificadas e, frequentemente, engrandecidas por um cenário e por figurinos grandiosos e realistas. Além de apoiadas pela música durante o espetáculo, seja com uma cena de baile ou, simplesmente, com música incidental e efeitos sonoros durante as cenas.

Esses atributos atraíram também a burguesia, que além de controlar toda a parte comercial, não obstante, apreciava o melodrama, em parte pelo seu evidente

---

<sup>19</sup> A partir trataremos o termo “método” como referência ao método de atuação de Constantin Stanislavsky, assim como “metódicos” são atores que estudam e praticam o método

contraste ao pessimista teatro *Noir* e seus espetáculos de terror (THOMASSEAU, 2005, p.14).

A popularização desse tipo de espetáculo teatral fez suas características e forma migrarem para a literatura e, também, serem base para o nascimento do cinema, sofrendo assim muitas adaptações de acordo com a época e meio no qual foi representado. Assim, absorvendo novas características e se modificando constantemente.

O melodrama tem como sua característica principal a oposição de “personagens representativos de valores opostos: vício e virtude”, por exemplo (HUPPES, 2000, p. 27). O mal normalmente opera como pivô do conflito melodramático, criando uma perturbação na ordem do bem, representado pelo herói ou heroína, que “segue, com efeito, um percurso semeado de obstáculos que o tornará melhor e ao mesmo tempo reconhecido ante a divindade (THOMASSEAU, 2005, p. 35)”. Além de se utilizar de uma trama episódica e formulada de acordo com ações, normalmente, iniciadas pelo vilão. Seu desenvolvimento e sua resolução circulam nessa dimensão dramática (NEALE, 2000, p. 185).

No âmbito do cinema, o melodrama estava presente em seu nascimento e fez parte da sua estrutura mais clássica. Ao analisarmos *O Regador Regado* (L'arroseur arrosé, 1986) de Auguste e Louis Lumière (os irmãos empresários que criaram o cinematógrafo e realizaram, em 1895, a primeira projeção pública e paga de cinema, na França) (NACCACHE, 2005a, p. 11), podemos perceber, claramente, suas referências melodramáticas teatrais. Durante os 49 segundos de filme, a câmera se encontra parada enquadrando suas duas únicas personagens em plano aberto. Vemos de início a personagem do jardineiro regando o jardim. Após um período curto de trabalho regando as plantas, uma criança entra em cena por trás e pisa na mangueira do jardineiro, impedindo a água de sair. Ao aproximar a mangueira do rosto para checar o motivo da falha, o menino solta o pé da mangueira e o jardineiro é atingido no rosto pela água. A criança tenta fugir, mas é alcançada pelo jardineiro, puxada pela orelha até o centro do quadro e é punida com palmadas. Para, então, ir embora e deixar o jardineiro retomar seu trabalho.

No que diz respeito às características melodramáticas, o filme aborda o bem, representado pelo jardineiro e o mal representado pelo menino, pois ele veio para

atrapalhar o ofício do jardineiro. Além de trabalhar com o cenário realista de um jardim de verdade. O vilão causa uma ação ao herói e este fato desencadeia o restante do filme, sendo a ação finalizada quando o bem consegue se vingar do mal, o punir e resolver seu problema. Assim, o homem consegue voltar ao trabalho. Esse desfecho deixa evidente a estrutura de causa e efeito presente no melodrama. Apesar de ser uma trama absolutamente simples, o filme mostra o quanto a estrutura melodramática estava presente desde o início do cinema e seus primeiros experimentos.

Após isso, os primeiros cineastas, como, por exemplo, D.W. Griffith (que veio de uma companhia de teatro melodramático), começam a usar o corpo do ator como meio para se contar as histórias. Os enquadramentos saem do estilo do teatro, com somente um plano parado e aberto como se a câmera fosse a plateia, e a cena fosse o palco. Começam, então, a se orientar pelo corpo das personagens, aproximando a câmera dos atores e a fazendo se mover para acompanhar o ator. A montagem aparece como uma forma de aumentar o potencial dramático e para dar continuidade para as ações e os movimentos.

Com a evolução da tecnologia e exploração diversificada do cinema, o melodrama evoluiu, concomitantemente, se mesclando, inclusive, com a definição de cinema clássico de David Bordwell. O melodrama serve como pilar para as características clássicas, como a apresentação não ambígua, expondo de forma clara à audiência quem são as personagens e quais são suas ídoles, além de apresentar a personagem como agente causal do filme. E, além disso, a causalidade como o princípio unificador da fábula, ou seja, as ações normalmente causadas pelo *vilão* forçam o *herói* a agir. Essa ação leva a outra e, assim por diante, expondo a sequência da narrativa em segmentos (BORDWELL, 2005, p. 279 - 280 - 289) ou como Thomasseau classifica - “As Unidades e os Três Atos” (THOMASSEAU, 2005, p. 29). Além do fechamento com o final clássico, ou seja, a “conclusão lógica de uma cadeia de eventos, o efeito final da causa inicial (BORDWELL, 2005, p. 283)”.

No cinema, o melodrama começa como um dos gêneros cinematográficos, junto com os *westerns*, os filmes de gangsters, os musicais, os filmes de terror e as comédias (NEALE, 2000, p. 9). Porém, com o aumento da produção cinematográfica, o próprio conceito de gênero se modificou e tomou outra dimensão.

Geralmente se mesclando e se redefinindo, pois, além de servir como base de compreensão da história, também, é a base da produção cinematográfica em si, tornando, assim, o gênero como algo multidimensional, até mesmo dentro de Hollywood (NEALE, 2000, p. 31).

A compreensão do cinema e do melodrama tem sua origem no entendimento do conceito de gênero, que trabalha com o preceito da verossimilitude, pois quando se está assistindo à um *filme de gênero* se trabalha com a probabilidade de acontecer algo. Por exemplo, ao assistir um musical, parte-se do pressuposto que as pessoas comecem a cantar para se expressar e desenvolver a trama, mesmo que na realidade isso não aconteça de forma natural na vida real. Mesmo quando um gênero “contamina” outro gênero, o público consegue identificar e acompanhar, por isso, o gênero cinematográfico não pode ter uma definição estrita (NACCACHE, 2005a, p.18).

Historicamente, em filmes e críticas sempre foi recorrente a apresentação do termo *melodramático* de forma pejorativa, para indicar exagero ou algo que foge do real e do plausível e, muitas vezes, inclusive, tido como *filme de mulher* ou *filme de família*, talvez pelo fato de colocar “com frequência em destaque personagens de mulheres vítimas ou das relações entre uma filha e sua mãe (AUMONT e MARIE, 2003, p. 185)”.

### 3.2 O ATOR NO CINEMA

Desde o teatro, a atuação no melodrama trabalha o estereótipo como algo recorrente:

Era tão forte o apego à tradição que as plateias protestavam se por acaso o vilão do melodrama não entrava em cena como de costume, pisando na ponta dos pés e erguendo com o braço esquerdo a capa sobre os olhos (CÂNDIDO et al., 2007).

Com o exagero e a repetição de gestos, o ator melodramático atraía a emoção da platéia (tanto para os sentimentos bons, quanto para os ruins) e, por

isso, teve um papel crucial no sucesso e evolução do melodrama como forma narrativa. Além de dar voz e corpo aos personagens, com a simplificação dos temas e personificação dos dramas e conflitos. As personagens carregavam o espetáculo e sua oscilação dramática, fazendo rir, chorar e torcer contra ou a favor das personagens.

Segundo Thomasseau, os atores melodramáticos “parecem haver praticado um tipo de interpretação um tanto estereotipado, na qual cada papel tinha uma gestualidade codificada, mímicas e comportamentos particulares, com olhos girando nas órbitas, roncos e soluços dramáticos (THOMASSEAU, 2005, p.133)”.

Essa interpretação estereotipada se estende quando analisamos a representação do melodrama no cinema. Antes da fala no cinema, os gestos, as mímicas e os movimentos contavam toda a história. Nos primeiros filmes de Griffith e Meliés é notório que a *mise-en-scène* acontecia em função da câmera, que na sua maioria das vezes estava parada e fixada em um só enquadramento. Após isso, o desenvolvimento das narrativas e das tecnologias foi alterando a forma de atuação e ficou evidente a demanda de uma adaptação na forma do ator se portar na frente de uma câmera.

Uma das maiores alterações nesse esquema de atuação foi a introdução da fala no cinema. Tomamos como exemplo, Al Jolson em *O Cantor de Jazz* (*The Jazz Singer*, 1927) onde temos não só a primeira cena falada do cinema norte americano, mas, também, a primeira fala improvisada em um filme (NACCACHE, 2005b, p.43). Durante o filme, entre duas cenas mudas, a câmera cessa seu movimento e espera a fala da personagem que reencontra a mãe. A fala surgiu como um improviso, deixando a equipe em suspensão no *set*, no aguardo do que seria dito.

A partir desse momento o cinema evoluiu na forma de contar sua história e integrou a fala em seu processo, exigindo, então, do ator uma reinvenção e uso de seu aparato físico com maior potencial dramático. Com essa adaptação brusca, o ator acaba por se prender à certa *semiótica* do gesto, que era apoiada e desenvolvida principalmente por François Delsarte que criou a *Estética aplicada*, ao defender que o ator deveria ter “um repertório de poses e atitudes expressivas que correspondem a um vasto conjunto de ‘mensagens (NACCACHE, 2005b, p.19)”.

Esse tipo de solução fornece referências ao ator e ao público, supostamente, facilitando o entendimento da obra. No entanto, também, facilitando o excesso e o exagero. Além de uma atuação, muitas vezes, fora da realidade e não críveis. Alain Masson faz uma breve análise de Greta Garbo, considerada uma lenda do cinema, em *Grande Hotel (Grand Hotel, 1932)*:

Aquelas mãos que se elevam, aquelas poses, aquelas posturas! Nunca, antes de o cinema falar, ela tinha exagerado tanto. Mas quando começam a fazer-se ouvir, os atores veem-se num dilema. Se conservam as suas maneiras mudas, a expressão torna-se redundante; se as alteram, será muitas vezes para deixar o verbo arrebatado o gesto em sua eloquência, até o pleonismo. Estará o intérprete consciente do perigo? Ele arrisca-se mais uma vez a falhar, por querer dar corpo à emoção, e ir de hipérbole em hipérbole (MASSON, 1989, p.225).

### 3.3 STANISLAVSKY E O ACTORS STUDIO

Constantin Stanislavsky é um cidadão russo que nasceu em 1863 e estreou no teatro com apenas três anos de idade, na casa de campo de seus pais. Seu interesse pela interpretação o levou a estudar circo, balé e ópera. Aos 20 anos teve como primeiro ofício o cargo de diretor da Sociedade Musical Russa e do Conservatório, onde desenvolveu ainda mais seu refinado talento para música. Ao se dedicar às artes interpretativas constrói seu primeiro teatro em 1877 (STANISLAVSKY, 1989, p. 59), onde nas suas primeiras peças frustra suas próprias expectativas quanto à atuação, reforçando os clichés e estereótipos que tanto era contra. A partir daí começou a pesquisar e desenvolver o chamado sistema ou método Stanislavsky. E conforme observa GUINSBURG (2001):

Stanislavsky praticou o teatro como uma paixão, mas uma paixão pela perfeição. E isso implicou num duplo esforço: o da busca da espontaneidade da expressão e o da avaliação rigorosa dos resultados. (...) Trata-se de um verdadeiro caçador da emoção autêntica, cuja presa será exibida no espetáculo teatral, à base da experimentação quase científica dos materiais, dos processos e dos operadores teatrais, bem como da análise crítica dos resultados estéticos obtidos (GUINSBURG, 2001, p. 4).

Stanislavsky buscava a condensação emocional, a verdade na atuação, a forma natural da personagem e de sua fala, andar e ações. “Todas as ações devem ter justificativa interna, serem lógicas, coerentes e reais (STANISLAVSKY, 1936)”. Nunca considerou o método como manual de atuação e nunca quis fechá-lo em regras, portanto, funcionando mais como uma base de apoio para os atores do que uma lista de gestos e ações pré-determinadas. Testou seu método em prática no Teatro de Artes de Moscou e, posteriormente, em 1913, no Estúdio do Teatro de Arte. Desenvolveu o sistema com outros estudiosos, atores e diretores, até a chegada de sua morte em 1938.

Em 1923 o Teatro de Arte de Moscou faz uma turnê nos Estados Unidos. A fama das atuações impressionantes já havia chegado a terras americanas e, por isso, sua estreia teve casa lotada. O sucesso de público e crítica foi tanto que a temporada se estendeu até maio de 1924 e se espalhou de Nova York para Chicago, Boston, Filadélfia, Washington, Pittsburgh, Brooklin, Detroit, Hartford, New Haven e Cleveland. Nem a barreira linguística foi o suficiente para barrar o entendimento dos espetáculos, pois, segundo a crítica da época, os “os atores vivem seus papéis, não os interpretam (COSTA, 2012)”.

Após o fim da temporada, o Teatro de Artes de Moscou retornou à antiga URSS com exceção de dois membros, que ficaram nos EUA e ministraram diversas aulas e *workshops*. Resultando, assim, em 1931, com o nascimento do *Group Theatre*, que se focava em investigar e refletir o ofício do ator. Junto com outros membros do *Group Theater*, Elia Kazan, fundou em 1947, o *Actors Studio* que ensinava mais do que um “método” de atuação, mas, no entanto, uma “reflexão para os momentos de dificuldade (NACCACHE, 2005b, p. 108)”. O método quebra com o sistema de gestos e olhares pré-determinados e oferece aos atores uma oportunidade de quebrar o comum ao desenvolver atuações mais específicas e personalizadas para o papel. Conforme aponta NACCACHE (2005):

Há algo de verdadeiramente novo na representação dos Method Actors, é a presença, o peso inédito do corpo, a atenção, em todo o caso, prestada à corporalidade, num cinema que se privara dela desde o fim do (cinema) mudo (NACCACHE, 2005b, p. 110).

Na sua primeira turma do *Actors Studio* destacam-se nomes como Marlon Brando e James Dean, que trabalharam a forma de atuação com mais verdade, o quê Stanislavsky defendia.

O corpo do ator muda novamente e sai da representação para uma atuação “lógica, coerente e real”, com emoções reais e mundanas, criando, assim, uma identificação maior do melodrama com a realidade, reduzindo o exagero e poses que antes eram consideradas a única forma de atuação. Portanto, fazendo o que foi chamado de cinema de comportamento (NACCACHE, 2005b, p.114). Isso alterou e deu novos horizontes a todos os atores dos Estados Unidos e da Europa, mantendo uma reputação e fixando diretrizes para a representação do ator ocidental.

### 3.4 ATUAÇÃO METÓDICA NA OBRA DE NOLAN

Em diversas entrevistas, os atores que trabalham com Christopher Nolan abordam a sua liberdade com os atores e o clima agradável para deixar a performance achar espaço criativo antes da cena acontecer, mesmo que seja necessário refazer a tomada, mais de uma vez, pois, segundo o diretor "a reprodução técnica não é comparável à reprodução da emoção".<sup>20</sup> Além disso, Christopher Nolan teve como base e fonte de informação, seu tio John Nolan, que é ator e professor de atuação. Portanto, o método de Stanislavski, foi adotado como uma forma de dirigir seus atores.<sup>21</sup>

A opção do diretor normalmente incorre aos atores chamados "metódicos", como Christian Bale, Heath Ledger<sup>22</sup> e Matthew McConaughey<sup>23</sup>, dando assim mais profundidade para a personagem, trazendo dessa forma uma atuação diferente do

---

<sup>20</sup> Trecho da entrevista "Christopher Nolan: The Movies. The Memories. Part 4: Gary Oldman on Batman Begins". Empire. Disponível em <<http://www.empireonline.com/interviews/interview.asp?IID=1055>> Acesso em 15 de nov. de 2017

<sup>21</sup> Retirado de "DGA Interviews Christopher Nolan". Disponível em <<http://www.dga.org/Craft/DGAQ/All-Articles/1202-Spring-2012/DGA-Interview-Christopher-Nolan.aspx>> Acesso em 20 de nov. de 2017

<sup>22</sup> Retirado de "When Method Acting Goes Too Far?" Huffington Post. Disponível em <[https://www.huffingtonpost.com/2012/12/04/extreme-method-actors-gone-too-far\\_n\\_2232192.html?slideshow=true#gallery/266984/8](https://www.huffingtonpost.com/2012/12/04/extreme-method-actors-gone-too-far_n_2232192.html?slideshow=true#gallery/266984/8)> Acesso em 13 de nov. de 2017

<sup>23</sup> Retirado de "Why Hollywood went method acting crazy" The Telegraph. Disponível em <<http://www.telegraph.co.uk/films/2016/05/08/why-hollywood-went-method-acting-crazy/>> Acesso em 14 de nov. de 2017

exagero melodramático, com um olhar que engloba também preparação e pesquisa prévia para a personagem.<sup>24</sup>

Além da direção e atuação metódicas, os filmes tendem a focar no desenvolvimento da trama através de ações das personagens, dando, assim, uma importância maior no desenvolvimento das personagens.

### 3.5 AMNÉSIA E A CRISE DE CONFIANÇA NA PERSONAGEM

No filme *Amnésia*, acompanhamos a história de Leonard, que após o estupro e assassinato de sua esposa, perde a memória e busca vingança, visando matar o assassino de sua mulher. O filme, além de apresentar toda a trama de trás para frente, como já abordado nos capítulos acima, é contado em primeira pessoa, restando, portanto, para a audiência, se apoiar no protagonista-narrador como fonte confiável de informação.

Assim como a audiência, Leonard só pode confiar em si mesmo para seguir em sua investigação e para que seu problema de memória não o prejudique, tem em seu corpo tatuagens que mostram os fatos que já foram confirmados - como o nome do assassino e a placa do carro do suspeito - assim como polaroides com recados sobre pessoas e lugares que está interagindo.

Porém, sempre que Leonard retorna de seus "apagões", conseguimos ver em seu rosto uma expressão confusa, normalmente olhando para os lados procurando identificar o local em que se encontra. E quando esse lapso acontece na presença de outras pessoas, percebemos a tentativa de reconhecimento do interlocutor da conversa. Ao perceber que não consegue se lembrar, Leonard busca, disfarçadamente, em seus bolsos as polaroids que o recordam dos fatos atuais em sua busca.

---

<sup>24</sup> Importante frisar que, analisando a ficha técnica dos filmes do diretor, não existe a função de preparador de elenco, tão comum nos filmes brasileiros. Isso significa que o diretor em Hollywood é o responsável técnico pela atuação. Quando trazemos a discussão para a produção de filmes do Brasil, país onde preparadores de elenco como Fátima Toledo são comumente contratada na maioria dos filmes, podemos entender que poucos diretores nacionais estão preparados para direção de atores, precisando assim de um profissional para ser responsável pelos atores que dão vida à personagem, como visto na entrevista "Poucos cineastas brasileiros sabem dirigir atores" Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/08/1906293-poucos-cineastas-brasileiros-sabem-dirigir-atores-diz-s-elton-mello.shtml>> acesso em 22 de nov. de 2017.

Como Leonard é peça chave para a confiança do público e para a narração da história, esse "primeiro olhar" que ele tem após os lapsos de memória tem que ser crível. Guy Pearce, o ator que interpreta Leonard, consegue transparecer a dúvida e estranhamento que o "acordar" em um espaço novo pode trazer, e o faz, repetidamente, em todas as cenas.

Podemos criar um paralelo de diálogo quando Leonard está confiante nos fatos, pois conseguiu identificar as pessoas com as quais está interagindo em relação aos momentos que não consegue identificar e, durante a conversa, tenta pegar informações e questionar o interlocutor.

Em um dos primeiros diálogos com Teddy (Joe Pantoliano), onde os dois estão no carro, Teddy pede para Leonard subir o vidro do carro, pois está com frio. Após tentar acionar o botão para subir o vidro, Leonard percebe que o mesmo está quebrado e os cacos estão ainda no local. Seu rosto (figura 8) indica confusão, porém, ela não é verbalizada. Esse padrão de reação física em contraponto com a ausência de exposição no diálogo é recorrente no filme, ao trabalhar a confiança da audiência na personagem baseada unicamente na atuação de Guy.

Após seguirem para o endereço que as fotografias indicavam, Leonard entra no prédio e se vê sozinho, tendo a possibilidade de retirar as polaroids do bolso sem Teddy perceber. Essa atitude reforça que, apesar de sabermos que o personagem está perdido em suas memórias, ele não confia no parceiro que estava conversando.

Nesse momento, ele ainda se mostra confuso (figura 9). Após retirar as fotografias e descobrir uma foto de Teddy com a legenda: "Não acredite em suas mentiras. Ele é a pessoa. Mate-o". A feição de Leonard sutilmente endurece, seu rosto fica mais tenso e seus lábios sutilmente mais pressionados (figura 10).

Neste momento Leonard saca a arma que irá matar o assassino de sua esposa e, dessa forma, cumprir o objetivo de sua personagem. Após imobilizar sua vítima, revela que irá matá-lo para vingar sua esposa. Podemos ver a insegurança ausente no rosto de Leonard, sobrando espaço somente para a fúria (figura 11).

Figura 8 - Leonard confuso no carro.



Fonte: Amnésia

figura 9 - Leonard checando as polaroides.



Fonte: Amnésia

Figura 10 - Leonard descobre que seu alvo é Teddy (atrás dele).



Fonte: Amnésia

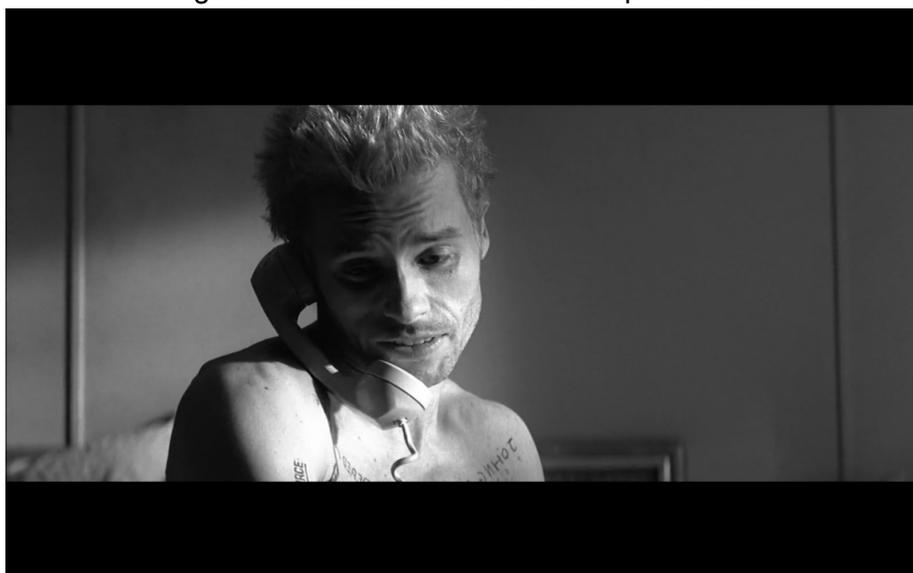
Figura 11 - Leonard enfurecido prestes a matar Teddy.



Fonte: Amnésia

Outro exemplo de momento das reações da personagem é quando Leonard está ao telefone, explicando qual era sua função em seu trabalho, antes da morte de sua esposa. Sua feição está tranquila, suas sobrancelhas arqueadas para cima, seu tom de voz está calmo. Ele está contando os fatos ao telefone (figura 12). Quando ele tira um curativo que está em seu braço e lê a frase: "Nunca atenda o telefone", vemos a reação de Leonard ir de tranquilidade para medo e insegurança, com seus olhos mais arregalados e sua sobrancelha franzida. O *close-up* reforça sua reação (figura 13).

Figura 12 - Leonard conversa tranquilamente



Fonte: Amnésia

figura 13 - Leonard preocupado ao ler que não se deve atender o telefone.



Fonte: Amnésia

O primeiro ponto de virada no filme, onde começamos a perceber que as informações que Leonard coloca nas fotos não são tão confiáveis, acontece quando ele está em um diálogo com Natalie, que entra em casa, com seu rosto sangrando e alegando que apanhou de Dodd. Até esse momento do filme, Leonard e a audiência acreditam que as informações nas polaroids eram precisas e que Natalie ajudaria Leonard por pena.

A cena se inicia com Leonard procurando, desesperadamente, algo em uma prateleira (figura 14) e ouvimos, em *voice-over*, sua voz falando para se concentrar e para não esquecer. Ao ouvir a batida da porta do carro de Natalie e a mesma vindo em direção à casa, o rosto de Leonard mostra sua reação ao lapso de memória e percebemos que ele esqueceu o que havia acontecido (figura 15).

Após Natalie expor que apanhou de Dodd, vemos confusão e preocupação no rosto de Leonard ao perguntar o motivo (figura 16). Leonard tenta acalmá-la e convencê-la que ela está segura, porém, conseguimos perceber que ele também está tentando entender o que aconteceu e perceber aonde está, pois sua expressão de confusão ainda está em seu rosto. Ele se mantém olhando para os lados tentando reconhecer o espaço onde está.

Após o diálogo desenrolar e Natalie expor que apanhou de Dodd por fazer o que Leonard sugeriu e o convencer de anotar o endereço do agressor, Natalie o chama de "Lenny". Nesse momento, a expressão de Leonard muda para algo menos tenso e quase esboçando um sorriso (figura 17), e ele revela que esse era o apelido que sua ex-esposa o chamava, mostrando que ele confia em Natalie, pois ambos têm um laço emocional.

A cena narrada após essa - portanto, anterior na fábula - mostra Natalie chegando em casa falando sobre Dodd e escondendo todas as canetas. Ela está agressiva e Leonard tenta explicar, passivamente, sobre sua condição (figura 18), com gestos sutis, e seu rosto quase em um sorriso. Durante o diálogo Natalie expõe que quer que Leonard assassine Dodd.

Leonard continua passivo e argumentando que não irá, de forma amigável (figura 19), só mudando sua expressão quando Natalie fala sobre sua esposa e, nesse momento, ficando agressivo (figura 20). Natalie continua agressiva e ofendendo Leonard, que procura uma caneta para anotar os fatos recém ocorridos.

Vemos nesse momento a concentração para não esquecer o fato e a preocupação de encontrar uma caneta (figura 21).

Após Natalie expor que irá manipular Leonard e o irritar até ele a agredir, ela sai de casa e ele começa a repetir, mentalmente, que não pode esquecer e sua preocupação e seu desespero aumentam (figura 22).

figura 14 - Leonard procura desesperadamente algo



Fonte: Amnésia

figura 15 - Leonard esquece o que acabou de acontecer.



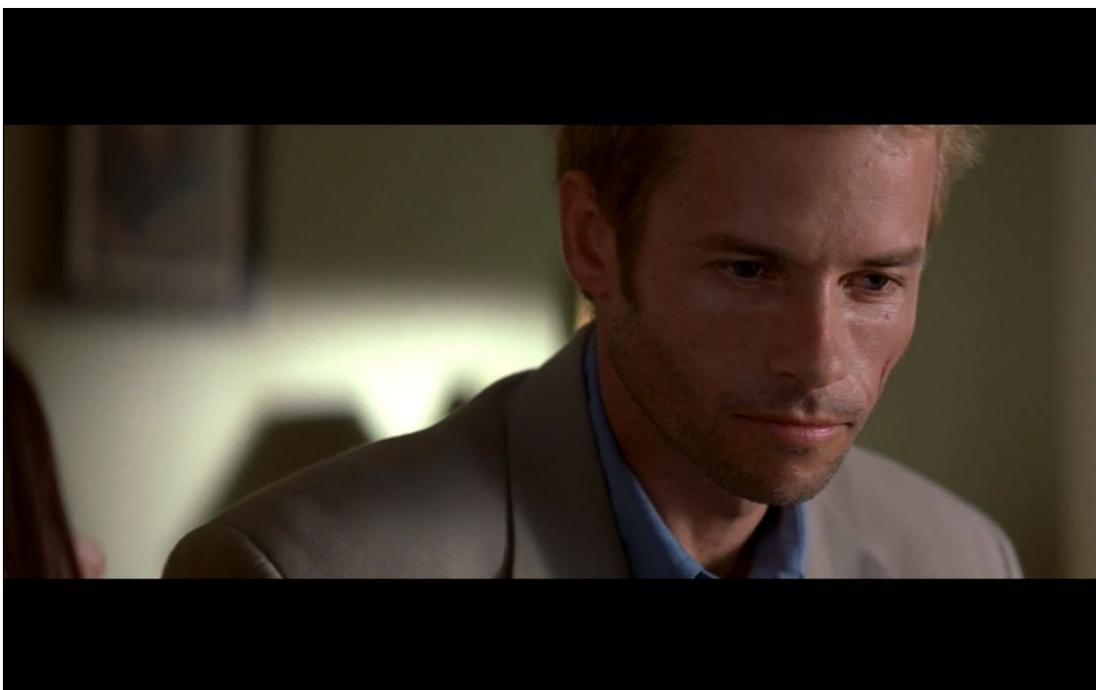
Fonte: Amnésia

figura 16 - Leonard está confuso.



Fonte: Amnésia

figura 17 - Leonard relaxa.



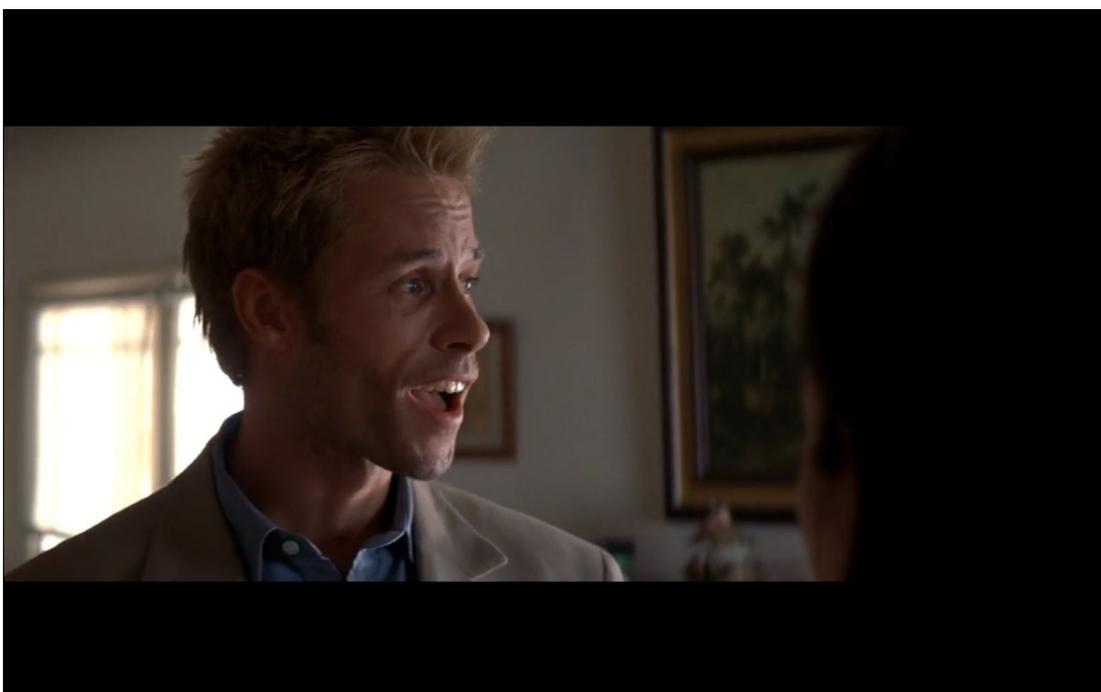
Fonte: Amnésia

Figura 18 - Leonard explica calmamente sua condição de memória.



Fonte: Amnésia

figura 19 - Leonard nega calmamente o pedido de Natalie.



Fonte: Amnésia

figura 20 - Leonard fica agressivo.



Fonte: Amnésia

figura 21 - Leonard procura preocupado a caneta.



Fonte: Amnésia

figura 22 - Leonard fica desesperado.



Fonte: Amnésia

Precisamos confiar em Leonard como locutor. Suas ações serem verossímeis nos ajudam a criar essa confiança. Porém, quando descobrimos, no final do filme, que Leonard mente para si mesmo, pois já matou o estuprador de sua esposa e mantém a busca por vingança como seu único motivo para estar vivo. A audiência é pega de surpresa. Ou seja, Leonard acredita em si mesmo e nós acreditamos nele. Quando é mostrado que ele não é confiável, tudo que sabemos sobre a história muda.

Nolan, ao fazer um filme que é baseado na confiança na personagem principal, apoia-se muito em sua direção e na atuação de Guy Pearce para construir essa relação real de confiança, usando a técnica de Stanislavsky e do *Actors Studio* como ferramenta narrativa.

### **3.6 O CAVALEIRO DAS TREVAS E A ORIGEM - O REAL NO AMBIENTE FANTÁSTICO**

Um dos pontos que tornou notável o filme *Batman - O Cavaleiro das trevas* foi a atuação memorável e inédita de Heath Ledger como o Coringa, vilão mais famoso

do homem-morcego, rendendo um Oscar póstumo de melhor ator coadjuvante na premiação de 2009.<sup>25</sup>

Christian Bale, o ator que interpreta o Batman, criou uma personagem com três camadas de atuação para as três partes da personagem: a primeira é o milionário e egoísta Bruce Wayne, debochado e, aparentemente, desconectado do mundo real devido ao seu acesso à abundância financeira.

Apesar de estar sempre bem vestido, ele tem sempre um sorriso debochado no rosto durante os diálogos (figura 23) e sua postura varia entre o peito estufado para mostrar egoísmo, e o desleixo corporal em situações tidas como sérias (figura 24). É a personagem que Bruce Wayne interpreta para a sociedade não desconfiar de sua identidade secreta. Ela é praticamente o oposto da caracterização de Batman.

A segunda camada de caracterização é do Bruce Wayne como o Batman sem a customização de homem-morcego. Nesse ponto ele usa uma feição mais séria e um olhar mais focado, mostrando concentração e dedicação em resolver os mistérios, normalmente, com algum elemento do Batman ao fundo. Essa feição se equipara à terceira camada, que é o Batman já com a roupa e máscara, que mantém sempre o rosto sério e o olhar concentrado (figura 25).

Batman tem uma voz rouca, bem diferente de Bruce Wayne. Apesar de ter o seu rosto majoritariamente coberto, conseguimos ver as reações da personagem quando, por exemplo, lhe é revelado que o Coringa corrompeu Harvey Dent. Mesmo com seus olhos pintados e suas expressões cobertas pela máscara, conseguimos ver a reação de espanto e surpresa na boca entreaberta e nos olhos semicerrados (figura 26), mantendo, assim, uma atuação crível para o padrão de realidade do mundo mesmo em uma fantasia de homem morcego.

Já o seu arqui-rival, Coringa, tem somente uma caracterização, que é a síntese do caos que ele prega. Sua voz é rouca e varia do grave, que soa ameaçador, para um agudo, que mostra o descontrole perigoso da personagem. Nos tons mais agudos ele é reticente, soando como um personagem perdido, mas

---

<sup>25</sup> Disponível no IMDB <[http://www.imdb.com/name/nm0005132/awards?ref\\_=nm\\_awd](http://www.imdb.com/name/nm0005132/awards?ref_=nm_awd)> Acesso em 30 de Jan. de 2018.

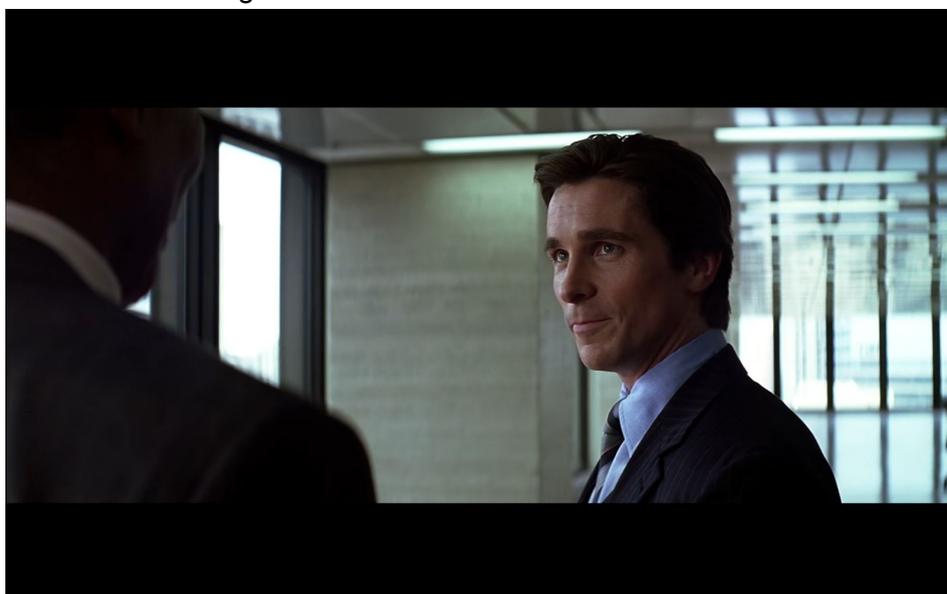
quando ele expressa o seu ponto e sua voz vai para o tom grave, conseguimos ter a leitura de que seu objetivo é bem definido e sua fala tem um objetivo.

Seu corpo parece sempre meio torto, como se mancasse de uma perna, com os ombros desbalanceados (figura 27). Seus movimentos de mão e de olhos lembram o de uma criança (figura 28). Pois, não são focados, quase como se a energia e intenção fluísse para diversas direções. E, assim como na fala, oscila entre o descontrole corporal - cai, se joga, gesticula muito - para um total controle e força - quando briga corporalmente com o Batman, por exemplo. Além disso, frequentemente, arruma o cabelo e coloca a língua para fora da boca, quase como em um tique nervoso (figura 29).

Além da composição corporal ser completa e constante durante o filme, a personagem sempre interage com os ambientes que atua, como, por exemplo, durante a cena que invade a festa, onde come aperitivos, fala com a boca cheia de comida e interage fisicamente com agressividade com os figurantes (figura 30).

Assim como o Batman, mesmo com o rosto em uma maquiagem falha que simula sempre um sorriso, não deixamos de ver as reações da personagem. Como exemplo, temos a cena na qual o Coringa espera que a população de Gotham exploda as balsas (figura 31). Quando ele percebe que a população não o fará (figura 32), é notável seu estado alterado de raiva, representado pelos dentes semicerrados e pela voz mais grave.

figura 23 - Bruce sorri debochadamente



Fonte: Batman - O Cavaleiro das trevas

figura 24 - Bruce desleixado.



Fonte: Batman - O Cavaleiro das trevas

figura 25 - Bruce/Batman concentrado com batmóvel ao fundo.



Fonte: Batman - O Cavaleiro das trevas

figura 26 - Batman se surpreende.



Fonte: Batman - O Cavaleiro das trevas

figura 27 - Coringa e sua postura assimétrica.



Fonte: Batman - O Cavaleiro das trevas

figura 28 - Coringa e seus gestos infantis.



Fonte: Batman - O Cavaleiro das trevas

figura 29 - Coringa arrumando o cabelo e com seu tique nervoso.



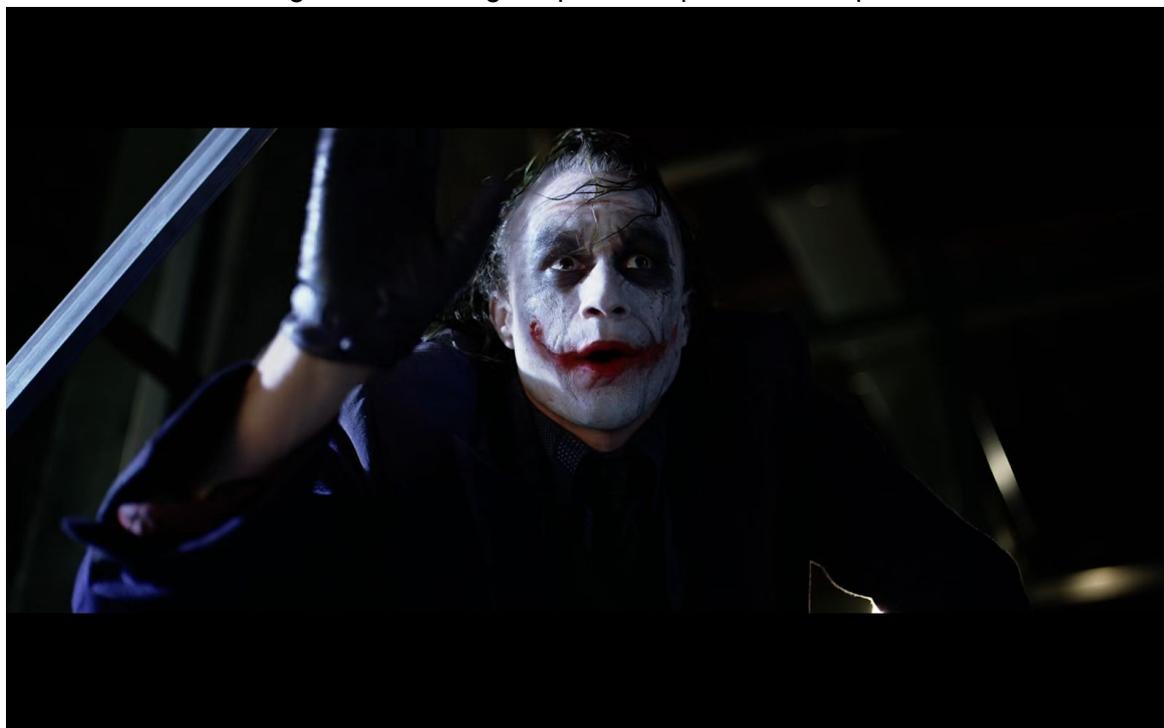
Fonte: Batman - O Cavaleiro das trevas

figura 30 - Coringa interagindo com os figurantes.



Fonte: Batman - O Cavaleiro das trevas

figura 31 - Coringa espera seu plano se cumprir.



Fonte: Batman - O Cavaleiro das trevas

figura 32 - Coringa vê seu plano falhar.



Fonte: Batman - O Cavaleiro das trevas

Já em *A Origem*, apesar das personagens não estarem mascarados em um mundo criado para as histórias em quadrinhos, eles estão em grande parte do filme em um mundo não real: o mundo dos sonhos.

Porém, assim como retratado previamente, os sonhos do filme não são exagerados ou fora da realidade diegética do filme. Portanto, nesse caso, as atuações das personagens nos variados níveis de sonho são as mesmas atuações da realidade do filme.

Por exemplo, Cobb, interpretado por Leonardo DiCaprio tem uma postura física mais despojada, com as mãos nos bolsos e falando grave. Ele aumenta o tom e torna-se mais alerta em casos de perigo, quando precisa fugir de algo ou de alguém. Esse é o padrão de caracterização e comportamento que a personagem toma durante todo o filme, independente do nível de sonho que ele está. Ou seja, a atuação é ditada pela emoção da personagem, e não pela relação do mundo fantasia ou do mundo realidade apresentado na narração.

Essa falta de distinção entre a realidade e o sonho é necessária, assim como em *Amnésia*, pois, os sonhadores que estão recebendo Cobb não podem desconfiar que ele é um intruso no sonho. Ou seja, Cobb precisa ser crível em qualquer nível e,

com isso, convencer o sonhador e a audiência. Essa atuação verossímil e a falta de diferença entre o padrão de reação das personagens permeia todos os aspectos do filme ajudando inclusive a criar a dúvida final: será que Cobb nunca acordou do sonho?

Dessa forma, podemos perceber que Nolan, ao dirigir seus atores de forma aproximada da realidade, consegue utilizar a atuação como um dos elementos que nos faz imergir em suas histórias e acreditar nas personagens, independente do mundo ser real ou fantasioso. Utilizando dessa forma os atores como ferramenta para contar a história com sua visão de mundo, se aproximando da definição de diretor-autor citada anteriormente.

#### 4. CONCLUSÃO

A ausência de uma definição exata sobre o que é o autor no cinema é amplamente discutida por vários autores. Porém, ao utilizar o conceito abordado pela política dos autores e pela análise dos autores dentro do sistema hollywoodiano, é válido frisar que o filme é um processo coletivo, devendo ser mencionado, por exemplo, o trabalho minucioso de direção de arte e direção de fotografia para a obra ser lida e reconhecida em um padrão autoral, mesmo que essa autoria seja creditada somente ao diretor. Como elencado por Buscombe sobre a problemática do autor:

A lista de problemas pode ser estendida, e sua consideração, juntamente com as que já foram mencionadas, implica o desenvolvimento da nova problemática [...] mas Fuller, Hawks ou Hitchcock, os realizadores, são bastante distintos de 'Fuller', 'Hawks' ou 'Hitchcock', às estruturas que tomaram os seus nomes, e não devem ser metodologicamente confundidos (Buscombe, 2005, p. 301).

Portanto, a perspectiva de autor se expande para além da figura do realizador e acrescenta as chamadas estruturas que seus nomes elencam. No caso do objeto de pesquisa dessa dissertação, Nolan não é considerado apenas como realizador isolado, mas, no entanto, a obra inteira que faz parte dele.

Não é possível ignorar também, que a figura de um diretor/autor tem grande valia comercial e para o marketing de Hollywood, sendo possível diretores que poderiam ser classificados como autores pela política da *Cahiers*, hoje trabalhem em filmes de orçamentos altos e grande divulgação de marketing, como é o caso do nosso objeto de estudo.

Nolan pode ser classificado como autor por apresentar pontos em comum entre suas obras, facilmente identificados pela audiência e crítica, mostrando, assim, uma recorrência alta de pontos estilísticos e artísticos em seus filmes, similares aos que diretores chamados de autores pela política dos autores pregavam.

No que diz respeito à narrativa e estilística analisadas, podemos entender que existe uma complexidade narrativa proposital, podendo ser identificada pelo

constante uso de linhas narrativas paralelas, sejam elas de tempos diferentes, por exemplo, em *Amnésia*. Que apresenta uma linha temporal que é narrada de trás para frente, editada junto da linha narrativa cronológica, acontece no ponto de virada na história, e é contada em uma cronologia “normal”. Ou ainda, com histórias paralelas em sonhos, por exemplo, como o caso de *A Origem* que conta os diferentes níveis de sonhos e apresenta sua trama com uma montagem paralela.

Em ambos os filmes, quando as linhas narrativas se encontram o chamado clímax do filme acontece, mostrando a importância e intenção planejada dessa estrutura narrativa complexa. Essa estrutura mostra a recorrente discussão da subjetividade do tempo nas obras de Nolan, onde são contadas de forma paralela histórias que se passam em tempos cronológicos diferentes.

Temos também temáticas recorrentes abordando a mente humana, seja por uma condição patológica (perda de memória em *Amnésia*), por exemplo. Ou seja, por adentrar fisicamente o sonho e lidar diretamente com os desejos e pensamentos das personagens (*A Origem*). Ou até mesmo em um debate sobre sanidade, capitalismo e índole humana (*Batman - O Cavaleiro das Trevas*).

Essa discussão da mente humana ultrapassa a questão da *mise-en-scène* e envolve a trama, seja em pontos extremos, que beiram o expressionismo (como abordado no capítulo sobre *Amnésia*) e a contaminação da narração pela condição patológica da personagem. No entanto, também em *A Origem*, onde o histórico das experiências em sonhos do protagonista influencia negativamente a equipe em realizar seu objetivo. Quando Mal, sua ex-esposa, aparece para sabotar o plano, mostrando novamente a importância da mente humana como agente narrativo nos filmes analisados.

Porém, Nolan não faz isso rompendo com as características do cinema clássico hollywoodiano. Assim como abordado na política dos autores, ele usa a narrativa pré estabelecida para explorar novos limites da narração. Ao utilizar nosso vocabulário fílmico, ou seja, o modo como estamos acostumados a assistir filmes e esperar a estrutura previamente apresentada em outros filmes de gênero similar, como ferramenta de discussão dentro da narração. Ao visar sempre perverter o que esperamos do gênero e das personagens, muitas vezes, revela que a índole e

confiabilidade que nos foi, previamente, apresentada é frágil e falsa, causando uma sensação de surpresa no clímax dos filmes.

Além disso, os filmes analisados têm uma mesma relação causal dupla (BORDWELL, 2005, p. 280), na qual o romance tem impacto na missão do protagonista e na fábula do filme, mesmo que os gêneros dos filmes do diretor não sejam românticos.

De forma mais específica, a memória é tema recorrente em seus filmes de maneira explícita. Em *Amnésia*, por exemplo, a falta dela, leva a audiência a ter sua única fonte de confiança - uma personagem que nos é apresentada de forma íntegra - para, no final do filme, nos ser revelado que ele já cumpriu sua vingança e agora age de forma egoísta e imoral para conseguir saciar uma sede de vingança impossível de ser sanada.

Na trilogia *Batman*, por sua vez, o protagonista só existe por ser assombrado, constantemente, pela memória da morte dos pais. No caso de *A Origem*, o objetivo do grupo liderado por Cobb (Leonardo DiCaprio) é implantar uma memória nova no antagonista por meio dos sonhos, sabendo que dessa forma todo o seu contexto mudaria e ele tomaria ações profissionais diferentes.

Dessa forma é evidente em toda sua obra que nossa mente não é confiável e que nossa memória, que é o que nos direciona às ações e nos diz em quem confiar, pode ser facilmente corruptível. Em uma esfera extra-fílmica, podemos ver que ele usa nossa própria memória fílmica e a corrompe. Porém, a forma narrativa dos seus filmes não nos causa estranheza, pois nossa própria memória não é linear. Desse modo, Nolan e sua forma de narrar a trama defende constantemente uma mesma idéia de não confiança na mente.

No ponto de vista da atuação, a forma de direção dos atores focado em uma verossimilhança e um certo realismo<sup>26</sup> na atuação nos ajuda a ter a personagem como confiável e crível, ferramenta necessária não só para não descolar o filme de uma proximidade à realidade e, assim, não ser absurdo e de difícil empatia com o

---

<sup>26</sup> Realismo aqui tratado como uma definição mais ampla, seguindo o conceito de “O Realismo reivindica a construção de um mundo imaginário que produz um forte efeito de real, mas procura também, e contraditoriamente, recuperar uma certa capacidade de idealidade, para dizer alguma coisa sobre o real, e não apenas sobre a realidade momentânea (foi, notadamente, o sentido das teorias marxistas da literatura, às vezes adaptadas, de modo mais ou menos preciso, para o cinema. (Aumont e Marie, 2006 p. 253)”, fazendo ligação com a atuação real abordada por Stanislavski.

público. No entanto, também, para perverter isso e mostra que o ser humano não pode ser inteiramente bom ou mal, como a maioria dos gêneros fílmicos e o cinema clássico trabalham. Mesmo em mundos fantasiosos como o da trilogia *Batman* os personagens têm um viés mais realista, e a atuação executada nos aproxima das personagens da nossa realidade, causando atração ou incômodo na audiência.

Dessa forma, criamos uma relação mais real com as personagens, pois acreditamos nas emoções e nas falas delas. Assim, causando ainda maior surpresa do público ao perverter essa personalidade, revelando a ambiguidade da personagem, com mais nuances de caráter, muitas vezes, nos fazendo julgar novamente essa pessoa como não confiável ou má.

A constância de elementos nos filmes de Nolan podem fazer até a trilogia do Batman, que a princípio não é um argumento original, com personagens originais, ser tratada de forma nova e autoral, trazendo elementos de seus antigos trabalhos e definindo um novo mercado para filmes de super herói. Podendo fazer até um paralelo em relação a como a política dos autores, ao questionar o papel do autor no cinema, paradoxalmente, criou novos autores.

Nolan, portanto, ao explorar seus filmes como agentes questionadores da índole do ser humano e do papel desse ser humano corruptível na sociedade, aborda em seus filmes a grande ilusão cinematográfica, inclusive fazendo alegorias em seus filmes sobre o fazer fílmico, como em *O Grande Truque* ou *A Origem*. Assemelhando-se, portanto, não somente às características abordadas pelos críticos da *Cahiers du cinéma* para os autores, mas também, na função original da crítica da publicação: questionar o fazer fílmico dentro da indústria multimilionária hollywoodiana.

Ao tentar chegar a uma matriz autoral do objeto de estudo, podemos concluir que Nolan trabalha o cinema como uma síntese entre várias expressões artísticas, notadamente a literatura, em decorrência de sua formação acadêmica, e o teatro, berço da atuação melodramática e metódica, construindo, em cima dessa mídia audiovisual, filmes baseados na desconfiança em relação ao relato ou ao próprio ato de se narrar/contar uma história. Essa desconfiança começa pelo enredo, ao apresentar, inicialmente, a trama de forma clara, passando pelos elementos estilísticos.

A atuação do elenco vem como modelador e elemento de empatia e ligação emocional entre o espectador e a história, sendo usada como atributo de confiança do/no relato. Dessa forma, o espectador é capaz de juntar os pontos da trama em ordem cronológica e montar a fábula. Isso ocorre até um determinado momento quando algum fato da trama destrói a confiança do/no relato por revelar algum ponto novo do enredo ou por revelar a verdadeira índole das personagens, normalmente bem diferentes do apresentado anteriormente, inclusive estilisticamente, obrigando o espectador a reavaliar sua interpretação do filme e tendo que remontar a fábula com essas novas informações.

De certa forma, no cerne da questão autoral de Nolan, está a dinâmica de fazer o espectador confiar no relato para, após isso, perverte-lo, obrigando o espectador a reconsiderar tudo que havia visto e ouvido anteriormente..

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo? E outros ensaios**. Santa Catarina: Argos, 2009.

ASTRUC, Alexandre. "Nascimento de uma nova vanguarda: A CAMÉRA-STYLO". *L'écran français* n° 144, 1948.

BERNARDET, Jean-Claude. **O autor no cinema: a política dos autores na França e Brasil anos 50 e 60**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BORDWELL, David. "O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos". In: RAMOS, Fernão Pessoa (ORG). **Teoria contemporânea do cinema - Volume II - Documentário e narrativa ficcional**. São Paulo: Editora Senac, 2005.

\_\_\_\_\_. **Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema** (Trad. Maria Luiza Machado Jatobá). Campinas: Papyrus, 2008.

BUSCOMBE, Edward. "Idéias de autoria". In: RAMOS, Fernão Pessoa (org). **Teoria contemporânea do cinema - Volume II - Documentário e narrativa ficcional**. São Paulo: Editora Senac, 2005.

CANELAS, Carlos. "Os Fundamentos Históricos e Teóricos da Montagem Cinematográfica: os contributos da escola norte-americana e da escola soviética". 2010. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-canelas-cinema.pdf>>. Acesso em 10 de Jan. de 2018.

CÁNEPA, Laura Loguércio. **Expressionismo Alemão**. In: MASCARELLO, Fernando. *História do cinema mundial*. Campinas: Papyrus, 2006.

CARRIÉRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

CLAVERIE, Ezra. "The Hollywood superhero as brand manager: an allegory of intellectual property". **Jump Cut**. Disponível em: <<http://www.ejumpcut.org/currentissue/-ClaverieSuperheroIP/index.html>> Acesso em 01 de dez. de 2016.

CARELLO, Fernando. **História do cinema mundial**. Campinas: Papyrus, 2006.

DITTMER, J. **Captain America and the nationalist superhero: Metaphors, narratives, and geopolitics**, 2012.

FERRARAZ, Rogério; PIEDADE, Lúcio; SUPPIA, Alfredo. "O Cinema independente americano". In: BAPTISTA, Mauro e MASCARELLO, Fernando. **Cinema mundial contemporâneo**. Papyrus, 2008.

GAY, Peter. **A cultura de Weimar**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

GHISLOTTI, Stefano. "Narrative Comprehension Made Difficult: Film Form and Mnemonic Devices in Memento". In: BUCKLAND, Warren. **Puzzle Films: Complex storytelling in contemporary cinema**. Estados Unidos: Wiley-Blackwell, 2009.

GRÜNEWALD, José Lino. **Um filme é um filme: o cinema de vanguarda dos anos 60**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

KLEIN, Andy. 2001. "Everything you wanted to know about Memento." Disponível em: <[http://www.salon.com/2001/06/28/memento\\_analysis/](http://www.salon.com/2001/06/28/memento_analysis/)> Acesso em 05 de dez. de 2016.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. São Paulo: Papirus. 2007.

MANEVY, Alfredo. "Hollywood: A versatilidade do gênio do sistema". In: BAPTISTA, Mauro e MASCARELLO, Fernando. **Cinema mundial contemporâneo**. Papirus, 2008.

MASCARELLO, Fernando. "Cinema Hollywoodiano contemporâneo". In: MASCARELLO, Fernando(org). **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papirus, 2006.

McGOWAN, Todd. **The exceptional darkness of The Dark Knight**. Jump Cut. Disponível em: <<https://www.ejumpcut.org/archive/jc51.2009/darkKnightKant/>> Acesso em 13 de dez. de 2016.

MENDES, João Mariz. **Por quê tantas histórias**. Coimbra: Minerva, 2001.

MERTEN, Luiz C. **Cinema: entre a realidade e o artifício**. Porto Alegre: Artes Ofícios, 2003.

MEZAN, Renato. **O olhar**. São Paulo: Cia.das Letras, 1988.

NACACHE, Jacqueline. **O Cinema Clássico de Hollywood**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2005.

NAGIB, Lúcia. **Em torno da nouvelle vague japonesa**. Campinas: Unicamp, 1993.

\_\_\_\_\_. "A droga perfeita que vem do som". Folha de São Paulo. 1997. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/4/27/mais!/13.html> > Acesso em 01 de dez. de 2016.

RIVERA, Tania. **Cinema, imagem e psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

SMITH, M. "Theses on the philosophy of Hollywood history". In: NEALE, Steve (org.) **Contemporary Hollywood cinema**. Nova York, Routledge, 1998.

TRUFFAUT, F. **Hitchcock-Truffaut: entrevistas**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

ZIZEK, Slavoj. **Lacrimae Rerum - Ensaios Sobre Cinema Moderno**. Boitempo Editorial, 2009.

### **Filmografia de Christopher Nolan**

Amnésia. Direção por Christopher Nolan, 2000.

Batman - O Cavaleiro das Trevas. Direção de Christopher Nolan, 2008.

Batman Begins. Direção de Christopher Nolan, 2005.

Batman - O cavaleiro das trevas ressurgue. Direção de Christopher Nolan. 2012

Interstellar. Direção de Christopher Nolan, 2014.

### **Filmografia de outros diretores**

Os Vingadores. Direção de Joss Whedon, 2012.

Os Vingadores - A era de Ultron. Direção de Joss Whedon, 2015.

Homem de Aço. Direção de Zack Snyder, 2013.

Capitão América - Guerra Civil. Direção de Anthony Russo e Joe Russo, 2016.

Batman vs Superman - A Origem da Justiça. Direção de Zack Snyder, 2016.

Esquadrão Suicida. Direção de David Ayer, 2016.

Sombras. Direção de Arthur Robison, 1923.

Gabinete do Dr. Caligari. Direção de Robert Wiene, 1920.

Nosferatu. Dirigido por Friedrich Wilhelm Murnau, 1922.

Quando fala o coração. Direção: Alfred Hitchcock. Metro-Goldwyn-Mayer, 1945, 111 min.

Beleza Americana. Direção: Sam Mendes. Paramount, 1945, 130 min.

O Regador Regado (L'arroseur arrose'). Direção de Auguste e Louis Lumière, 1896.

O Cantor de Jazz. Direção de A. Crosland, 1927.

Grande Hotel (Grand Hotel). Direção de Edmund Goulding, 1932.