

PÓS-MODERNIDADE E REPRESENTAÇÃO: ANÁLISE DA INTERTEXTUALIDADE NO FILME “O GRANDE HOTEL BUDAPESTE” DE WES ANDERSON

Gisele Santos de Lima (IC) e Patricio Dugnani (Orientador)

Apoio: PIBIC Mackpesquisa

RESUMO

O sujeito pós-moderno vive a angústia de não conseguir visualizar certezas e enxergar um futuro concreto na sociedade pós-moderna, partindo do princípio de que no passado, muitas vezes não vivido por ele, essa realidade de certezas plenas era tangível. Diante do cansaço das incertezas presentes na Pós-modernidade, o sujeito pós-moderno se apoia em modelos que, ao menos aparentem, maior concretude e solidez para ele. O cinema de Wes Anderson reflete esses sintomas, trazendo composições mais voltadas à rigidez de outros contextos históricos, incluindo o Renascimento, com suas obras matematicamente simétricas, que, em muito se assemelham com as cenas construídas nas obras do cineasta. Contudo, este artigo pretende analisar as relações intertextuais, e a estética pós-moderna, na obra escolhida, conjuntamente com o contexto do cansaço da incerteza. Além disso, pretende-se observar o histórico do diretor em seus demais filmes em busca de pontos em comum em suas composições e, por fim, analisar as cenas compostas, adotando um método semiológico. Para cumprir com essa trajetória foi feita uma pesquisa teórica, exploratória e analítica, galgada em estudos sobre a intertextualidade de Roland Barthes, a análise das características do Renascimento de Henrich Wölfflin, o conceito de retrotopia, a utopia do passado, de Zygmunt Bauman, e os métodos semiológicos de Ferdinand de Saussure e Barthes.

Palavras-chave: Intertextualidade. Pós-modernidade. Cinema.

ABSTRACT

The postmodernist individual lives in anguish for not being able to visualize certainties and perceive a concrete future on the postmodern society, assuming that in the past, a past that most often than not was not experienced by it, this reality of convictions was tangible. Standing before the fatigue from constant uncertainties that are common in post-modernity times, the postmodernist individual supports itself on patterns that, at the very least seem to have a bigger concreteness and consistency on its point of view. The cinema of Wes Anderson reflects these symptoms, bringing compositions aimed to the inflexibility of other historical backgrounds, including the Renaissance, with its mathematically symmetrical works, which are very similar to the scenes constructed on the filmmaker works. However, this paper intends

on analyzing the inter-textual relations, and the postmodernist esthetic, on the work that was chosen, together with the context of the tiredness that comes from uncertainty. Furthermore, it is thus intended to observe the director's historic looking for common ground on its other movies and, at last, analyze the composed scenes, adopting a semiological method. To fulfill this trajectory a theoretical, exploratory and analytical research was made, based on studies of the intertextuality from Roland Barthes, the analysis on Renaissance characteristics from Henrich Wölfflin, the concept of retrotopia, the utopia from the past, of Zygmunt Bauman, and the semiological methods of Ferdinand de Saussure and Barthes.

Keywords: Intertextuality. Post-modernity. Cinema.

1. INTRODUÇÃO

Essa pesquisa pretende analisar o filme *O Grande Hotel Budapeste* (2014) de Wes Anderson, dentro do contexto da sociedade na Pós-modernidade e a estética da representação nesse período, à saber: baseada em intertextualidade (BARTHES, 2012 e DUGNANI, 2013). Com esse tema em mãos, surgiram as questões que buscou-se observar, analisar e responder com a pesquisa: como as representações através de signos no filme *O Grande Hotel Budapeste* se caracterizam como um discurso da Pós-modernidade a partir do conceito de intertextualidade descrita por Roland Barthes (1990 e PENN, 2007), a organização dos significantes selecionados conduziu o público a gerar os significados que compõem o filme?

O objetivo geral desse estudo é analisar o filme de Wes Anderson por meio da semiologia, considerando sua relação com o imaginário pós-moderno e, focando nas relações de intertextualidade apresentadas pelo autor, entendendo a intertextualidade como o cruzamento de discursos e referências (BARTHES, 1990).

Ademais, têm-se como objetivos específicos estudar a própria semiologia, inicialmente a partir do pensamento de Ferdinand de Saussure (1995) e prosseguir com as análises, principalmente da linguagem visual, realizadas por Roland Barthes (1990). Além disso, levantar as características do discurso e do imaginário da Pós-modernidade; fazer o levantamento dos signos denotados durante o filme e analisar sua combinação como significantes; verificar os significados constituídos a partir da combinação dos significantes e a relação com a representação da Pós-modernidade; e, por fim, desenvolver um estudo sobre a constituição dos significados, levando em consideração o contexto empregado no filme.

Pode-se supor inicialmente que a organização das imagens selecionadas do filme conduziu o público a gerar as representações que compõem essa produção por meio de estratégias baseadas na intertextualidade (BARTHES, 2012), e na estética pós-moderna. Os filmes de Wes Anderson apresentam características típicas da Pós-modernidade, principalmente em seu uso de signos que se compõem a partir de relações intertextuais.

Para tal, a divisão de capítulos do artigo foi feita conforme o tema principal abordado por cada etapa de desenvolvimento, tendo como fim organizar e direcionar uma leitura contínua e coerente.

No primeiro capítulo será introduzida a ideia de semiologia com o pensamento de Saussure (1995), seguido de Barthes (1990), sendo este quem mais propiciamente direcionará aos estudos a serem feitos com relação a obra de Wes Anderson. Para isso, será feita a revisão da bibliografia escolhida referente a semiologia, a fim de familiarizar o leitor aos termos a serem apresentados mais adiante na análise, para que, independentemente de seu

grau de conhecimento do assunto, ele seja capaz de compreender os pontos a serem discutidos no decorrer da análise.

Durante o segundo capítulo, serão levantadas as características do discurso e do imaginário da Pós-modernidade e do sujeito pós moderno. Para fundamentar essas ideias, se servirá do conceito de intertextualidade de Barthes (2012), que dialoga muito bem com um aspecto do conceito pós-moderno de retrotopia de Bauman (2017), com sua visão de nostalgia pelo passado jamais vivido. Não menos importante, também, será observado seu conceito de liquidez e incerteza dentro hibridismo da sociedade pós-moderna, juntamente com os pensamentos dos demais autores levantados na bibliografia.

Em seguida, o terceiro capítulo cuidará de explicar como funciona a estética pós-moderna e a intertextualidade. Utiliza-se novamente o conceito de retrotopia de Bauman (2017) e intertextualidade de Barthes (2012).

No quarto capítulo será levantado um breve histórico sobre outras obras do diretor Wes Anderson, buscando esclarecer de que maneira ele utiliza de referências intertextuais e pós-modernas em suas obras, quais são as principais características marcantes do seu estilo e como elas estão relacionadas à estética pós-moderna citada anteriormente.

Por fim, no quinto e último capítulo, será desenvolvido um estudo sobre a constituição de significados com base no contexto em que o filme se encontra. Nessa etapa, os estudos da semiologia de Barthes (1990) serão utilizados para embasar o desenvolvimento da análise final, procurando esclarecer o problema da pesquisa. São analisados os signos denotados encontrados no filme e sua relação como significantes, sendo feita primeiramente uma observação do objeto de estudo, a fim de detectar constantes no decorrer da história e iniciar o processo de análise. A relevância está em compreender os motivos da composição desenvolvida no filme. Em sequência, durante a análise, será feita a verificação dos significados gerados a partir da relação entre os significantes. Com as observações recolhidas, agora é analisado o sentido conotado das cenas, utilizando-se de um olhar mais crítico, além de relacionar a estética do filme ao conceito de intertextualidade de Barthes (2012) e ao Renascimento, o qual dialogam com o imaginário da Pós-modernidade, carregado de citações e cruzamento de referências culturais distintas.

O interesse pelo estudo do tema surgiu ao analisar o histórico de filmes de Wes Anderson e observar como ele usufrui bem de recursos visuais e linguísticos para atingir o público da maneira desejada. Além disso, o filme reflete uma estética ligada à citação e a intertextualidade, por isso representa o imaginário da Pós-modernidade. Tendo a oportunidade de estudar sobre um assunto tão vasto como a semiologia, a escolha de trabalhar com uma obra que ilustra tão bem o uso dessas propriedades está ligada ao ponto

de compreender e entender como utilizar esses conhecimentos na área publicitária e nos demais estudos da comunicação.

2. DO MÉTODO: INTERTEXTUALIDADE E SEMIOLOGIA

Esse artigo se constitui através de uma pesquisa teórica, exploratória e analítica (SAKAMOTO, 2014) sobre o filme escolhido, propondo-se compreender a motivação da escolha dos signos feita pelo diretor em seu desenvolvimento, utilizando um olhar semiológico tendo como base os estudos de Roland Barthes (1990). Para essa análise, será utilizada a Semiologia de Barthes (1990), pois ela busca entender a representação dos signos de maneira convencional, ideológica, social e arbitrária, baseando-se nos ensinamentos de Ferdinand de Saussure (1995). Além disso foram avaliadas as estratégias de intertextualidade utilizadas pelo diretor, também baseadas nas ideias de Roland Barthes, no livro *Rumor Da Língua* (2012), as quais refletem a estética típica da Pós-modernidade.

A pesquisa também explora os estudos de autores como Zigmunt Bauman (2017), David Harvey (1996), Jean-François Lyotard (2000), Terry Eagleton (1998), Stuart Hall (2004), Modesto Farina (2011), Eva Heller (2012) e Linda Hutcheon (1991 e 1985), os quais desenvolveram materiais pertinentes para a análise da sociedade contemporânea, através de estudos sociológicos da sociedade na Pós-modernidade, o uso da cor na comunicação e a poética da intertextualidade.

O Grande Hotel Budapeste, de Wes Anderson, foi escolhido, devido às suas características intertextuais, considerando-se toda estrutura clássica grega, além de sua composição renascentista, sob a qual trabalha o diretor.

Nessa pesquisa, interessa-se, também, pelo estudo da relação de solidez transmitida pela obra em contraste com a liquidez apresentada pela sociedade pós-moderna, como afirma Bauman (2017). Observa-se esse contraste entre liquidez e solidez no indivíduo pós-moderno, através de sua representação de um cansaço perante as incertezas do mundo ao seu redor, que anseia por essas representações sólidas apresentadas nos filmes (DUGNANI, 2019).

São retratadas aqui algumas considerações sobre os estudos semiológicos de Ferdinand de Saussure (1995) e Roland Barthes (1990), do qual também foi analisado o conceito de intertextualidade (2012), levando em consideração seu diálogo com a Pós-modernidade.

Como guia ao pensamento pós-moderno, utilizou-se a retrotopia de Zigmunt Bauman (2017), junto ao seu conceito de liquidez e incerteza inserido na sociedade pós-moderna, para

verificar o efeito da nostalgia e o uso da citação na estética contemporânea. Ademais, estudou-se o sujeito pós-moderno de Stuart Hall (2004).

A semiologia de Saussure (1995) busca entender os signos de maneira convencional, tendo em mente que todo signo é social e arbitrário. Dentro de um esquema dialógico, o signo se divide aqui em sua parte material, chamada significante, e sua parte imaterial, reconhecida como significado. O significante como sendo a forma selecionada pelo transmissor para materializar sua mensagem afim de obter o entendimento do receptor, relacionada à expressão. Já o significado tomando papel de entendimento, o signo gerado na mente do receptor, o conteúdo a ser captado por resultado dos significantes combinados. Essa relação trabalha o eixo paradigmático e o eixo sintagmático, respectivamente, o que seleciona significantes e o que os combina a fim de gerar significados (NOTH, 1998).

Para Barthes (1990), há ainda mais a se observar em relação aos significantes e significados, que seria o conceito de denotação e conotação. Quando puramente observamos significantes, estamos lidando com signos denotados, ou seja, literalmente o que se vê, fora de raios de interpretação ou contextos. Já quando nosso objeto de análise é o significado gerado pelos significantes dentro de um determinado parâmetro, lidamos com a conotação, signos que não se revelam claramente sem caráter de interpretação.

Ainda dentro dos estudos de Barthes (1990), desvenda-se o conceito de significado como um ponto volátil. Existem inúmeras possíveis compreensões da mesma lexia para indivíduos diferentes, levando em consideração contexto, saber cultural, prático, estético, tudo que fará com que determinada imagem transmita determinado sentido. Porém, a escolha dos signos denotados é pensada dentro da ideia de direcionar o indivíduo a determinada interpretação, utilizando recursos visuais, textuais, referências etc.

Ao nível da mensagem “simbólica”, a mensagem linguística orienta não mais a identificação, mas a interpretação, constitui uma espécie de barreira que impede a proliferação dos sentidos conotados, seja em direção a regiões demasiadamente individuais (isto é, limita o poder de projeção da imagem). (BARTHES, 1990, p. 33).

Sendo assim, o texto direciona o leitor por entre os significados da imagem, fazendo com que desvie de alguns e assimile outros (BARTHES, 1990). A partir daqui sabemos que toda imagem é “polissêmica e pressupõe subjacente a seus significantes” (BARTHES, 1990, p.32) e que o sentido conotado é descontínuo. Por mais que o significado pareça abraçar toda imagem, a relação estética gerada pela composição é um significante isolado.

[...] os signos da terceira mensagem (mensagem “simbólica”, cultural ou conotada) são descontínuos; mesmo quando o significante parece abranger toda a imagem, é, ainda assim, um signo separado dos outros: a “composição” tem um significado estético, bem como a entonação, que embora supra-segmental, é um significante isolado da linguagem [...] (BARTHES, 1990, p. 38)

Já o conceito de intertextualidade de Barthes (2012) nos apresenta um diálogo muito relacionado à Pós-modernidade, tendo em vista que se lê intertextualidade como um cruzamento entre textos e referências. Essa característica de mistura de referências marca a sociedade pós-moderna.

[...] um texto é feito de múltiplas escrituras, elaboradas a partir de diversas culturas e ingressante em uma relação mútua de diálogo, paródia, contestação; mas há um lugar em que esta multiplicidade é percebida, e este lugar [...] é o leitor: o leitor é o espaço em que se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações que constituem a escritura: a unidade do texto não reside em sua origem, mas em seu destino, e este destino não pode ser pessoal: o leitor é alguém sem história, sem biografia, sem psicologia; ele é, simplesmente, um qualquer que articula, em um único campo, todos os traços a partir dos quais se constitui a escritura. (BARTHES, 2012, p. 64)

Essa sociedade pós-moderna tem como uma de suas características de destaque a retrotopia, observada por Zigmunt Bauman (2017), lendo-se como a utopia do passado. Trata-se do sentimento de nostalgia sobre algo que não se viveu de fato. O indivíduo pós-moderno, devido às incertezas que o cotidiano transmite, procura no passado a segurança da solidez que lhe falta na atualidade, gerando uma necessidade imensa por discursos que tragam a sensação de solidez, por mais que nunca tenham feito de fato parte daquilo. A realidade se trata aqui da representação criada.

De Dugnani (2013) são utilizados os estudos feitos sobre a linguagem visual, principalmente no uso da imagem, em diferentes suportes ou meios de comunicação. Nesses estudos o autor observa o discurso da imagem, baseado nos métodos de análise de imagem de Barthes (1990), buscando entender esse processo como um fenômeno social, cultural e ideológico, afinal, para Barthes (1990), segundo Saussure (1995) todo signo é social e arbitrário, sendo assim o processo de significação é constituído no âmbito das organizações da própria sociedade. Além disso, Dugnani (2013) se apoia no conceito de intertextualidade de Barthes (2012), para verificar o cruzamento de culturas e de referências que compõem o jogo estético da Pós-modernidade, buscando apresentar a representação do fenômeno intertextual, em diferentes períodos históricos.

3. A PÓS-MODERNIDADE E O SUJEITO PÓS-MODERNO

Na Pós-modernidade, nos deparamos com um constante sofrer pela incerteza. Esse sentimento provém da sensação de que tudo que se vive é inconstante, imprevisível, gerando assim um sujeito que busca tirar prazer de tudo de maneira imediata, sem um projeto de futuro, vivendo intensamente as experiências que o presente oferece (hedonismo). Trata-se de uma característica comum do sujeito da Pós-modernidade: a busca por elementos e expressões de outros períodos, a fim de sanar esse sentimento de inconstância. O sujeito pós-moderno busca em outras épocas a ideia de solidez com o cruzamento de textos e referências, conceito esse chamado de intertextualidade, por Barthes (2012).

[...] Esse sintoma de busca de referências em culturas, ou tempos passados é uma das características constantes no sujeito da Pós-modernidade. Como se nesse passado imaginado, e muitas vezes não vivido, estivesse o discurso que poderia curar esse mal-estar produzido pela sensação de incerteza. (DUGNANI, 2019, p. 93).

Segundo Dugnani (2018) também é recorrente que o sujeito pós-moderno utilize de humor irônico, se vendo em um mundo consumido por mudanças complexas no conhecimento humano, política instável ou mesmo por questionamentos ao que diz respeito a moral, a ética e às expressões estéticas. Em meio a tantos conflitos, disfrutamos de uma estética muito galgada no passado (citação, paródia, intertextualidade) em busca de aliviar a realidade do mundo imprevisível e solúvel, líquido (BAUMAN, 2017) que a pós-modernidade oferece. Buscando explorar as estruturas simétricas, harmônicas, quase teatralmente orquestradas, é possível transmitir a sensação de organização, controle e segurança. Se a cultura, arquitetura e sociedade do passado foi tão caótica quanto a pós-moderna, independe.

Pós-modernidade é uma linha de pensamento que questiona as noções clássicas de verdade, razão, identidade e objetividade, a ideia de progresso ou emancipação universal, os sistemas únicos, as grandes narrativas ou os fundamentos definitivos de explicação. (EAGLETON, 1998, p. 07).

A busca incessante por um modelo de sociedade que reflita princípios mais concretos e ofereça, ao menos a ideia, de plenitude e certeza, produz um indivíduo que sente saudade de um passado não vivido, um recorte cultural que, para ele, contém em si a solidez almejada. Essa sensação foi denominada retrotopia, conceito trabalhado por Bauman (2017).

O sujeito pós-moderno é composto por uma constante sensação de cansaço das incertezas. Buscando sanar esse mal-estar, consome cada vez mais discursos que oferecem solidez, concretude e ideias absolutas. Com esse processo o sujeito busca avidamente esse

mundo de certezas, e acaba se apoiando em referências culturais de tempos passados. Seguindo a premissa de que, no passado, a sociedade vivesse um momento muito mais previsível e concreto. Mesmo que essas referências não sejam verídicas, o sujeito pós-moderno pode se ater ao menos a sensação de solidez que esses discursos carregam, voltando assim ao conceito de retrotopia de Bauman (2017), a saudade do não vivido. Além da nostalgia do passado, o sujeito pós-moderno apresenta traços individualistas, busca de maneira hedonística obter prazer imediato em todas as suas experiências. Busca intensamente as vivências do presente, sem projeto ou planos para o futuro (DUGNANI, 2019).

4. ESTÉTICA PÓS-MODERNA E INTERTEXTUALIDADE

A estética pós-moderna contempla o uso constante de estratégias intertextuais como paródia e citação, reforçando o discurso anterior sobre a relação entre a retrotopia e o cansaço da incerteza. Esse modelo estético louva um passado, muitas vezes não vivido, por considerá-lo mais tangível e previsível. Lembrando que o sujeito pós-moderno vive na inconstância e busca incansavelmente no passado referências palpáveis de uma época que ele acredita ter essas características. Essa estética está presente em filmes, músicas, livros e nos mais variados conteúdos extraídos do passado, por meio da intertextualidade com o uso dessas referências.

Essa estética tende a ser exagerada em suas formas e em seu aspecto decorativo, além de buscar na ironia e no estranhamento suas grandes forças de expressão. Utiliza-se de citação, paródia, metáforas, afastamento dos conceitos absolutos, mistura de estilos distintos, uso do recurso lúdico, valorização do mito e afins para construir a imagem desejada por meio da Intertextualidade (DUGNANI, 2016).

Toma-se a expressão pós-moderna, como um objeto que - assim como seu sujeito, segundo Stuart Hall (2004) – ganha uma complexidade, devido a carga de incertezas e de rompimentos com conceitos estabelecidos. (DUGNANI, 2016, p. 302).

Em seus filmes, Wes Anderson procura trabalhar a estética pós-moderna e a intertextualidade por meio de suas composições, que lembram, em muito, quadros renascentistas. Suas obras utilizam de recursos intertextuais para implementar referências textuais e elementos estéticos que tragam para o universo apresentado tanto o sujeito pós-moderno quanto a estética pós-moderna.

5. HISTÓRICO E INTERTEXTUALIDADE – O CINEMA DE WES ANDERSON

O diretor, roteirista e produtor americano Wesley Wales Anderson, ou Wes Anderson, frequentemente utiliza em seus trabalhos cinematográficos o cruzamento de referências externas variadas, por meio de citações. Esse recurso de estratégia intertextual pensado por Barthes (2012) é uma característica típica da pós-modernidade, que pode ser observada, por exemplo, pelo uso constante de cenas matematicamente calculadas como se fossem composições renascentistas, figurinos excêntricos e personagens que se encaixam no que se tem apresentado como características do sujeito pós-moderno. lembrando que se caracteriza o sujeito pós-moderno como sendo, segundo Hall (2004), uma identidade móvel. “A identidade torna-se uma “celebração móvel”: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam.” (HALL, 2004, p.12-13).

Segundo Dugnani (2013), em filmes como *Os Excêntricos Tenenbaums* (2001), *A Vida Submarina de Steven Zissou* (2004), *Viagem a Darjeeling* (2007), *Moonrise Kingdom* (2012) e *O Grande Hotel Budapeste* (2014), é possível detectar esse uso frequente da intertextualidade, confirmando assim a hipótese de que seus trabalhos são influenciados pela estética pós-moderna. Afinal, a intertextualidade é uma forte característica da criação presente na Pós-modernidade.

Em meio aos elementos que apresentam essas características pós-modernas nos filmes de Anderson, pode-se ressaltar, como dito, a forma rígida a qual suas cenas são compostas. Gravadas com câmeras em sua maioria acopladas a trilhos, têm-se o resultado de composições harmônicas, simétricas e estrategicamente posicionadas.

Outro sinal do extremo controle que o diretor tem de cada cena é a simetria com que elas são filmadas. A ação principal é quase sempre colocada bem ao centro, e quando a câmera se movimenta, rapidamente posiciona outra imagem no meio da tela. (PÉCORA, 2014).

O que torna essas composições simétricas um ponto relevante para esse artigo é sua ligação intertextual com o Renascimento. Observando as cenas dos filmes de Anderson é possível associar seus enquadramentos, disposição de elementos em cena, ou mesmo cores, com as composições criadas para pinturas renascentistas (WÖLFFLIN, 2000 e DUGNANI, 2013). Acompanhando esse aparato estético, seus personagens caminham também no corpo daqueles retratados no Renascimento: buscam controlar sempre suas emoções, mantêm expressões serenas, concentradas, de fisionomia distante, inatingíveis.

[...] as diversas pinturas renascentistas que apresentam o martírio de São Sebastião, embora a figura humana esteja crivada de flechas, seu olhar e sua expressão aparecem inalteradas, sem nenhum traço de dor. Pode-se considerar uma cena como essa, como o elogio da supremacia da razão em detrimento à emoção. Assim se parecem os personagens de Wes Anderson. Esse efeito é produzido tanto pela expressão dos personagens, como pela rigidez da cena. (DUGNANI, 2019, p. 95).

Usufruindo dos recursos citados, Wes Anderson incorpora em seus filmes toda essa relação intertextual que enriquece as obras com referências galgadas em um outro momento e contexto histórico. Gerando assim uma estrutura destinada a oferecer ao sujeito pós-moderno o que ele busca: certezas no passado. Em meio a sátiras, personagens excêntricos e estruturas de dimensões faraônicas, temos a ambiente ideal para o sujeito pós-moderno.

6. O GRANDE HOTEL BUDAPESTE E A INTERTEXTUALIDADE – RENASCIMENTO

O Grande Hotel Budapeste é uma das principais obras de Wes Anderson. O filme foi construído com bases históricas dos anos 30, oscilando gradualmente entre outras décadas, se passando em uma realidade construída nos alicerces observados anteriormente: um passado concreto e objetivo que transmite certezas. Os personagens da trama têm características do sujeito pós-moderno: são individualistas, vivem a liquidez e buscam o prazer em suas vivências. Sem muitos planos para o futuro. Apesar de estar inseridos em um contexto que retrata solidez. Os cenários, construções, figurinos e objetos de cena seguem a estética pós-moderna, utilizando-se de referências da época, retratadas para atingir o público da Pós-modernidade que busca nessas referências uma forma de saciar seus anseios por um contexto sólido e aparentemente por um futuro previsível e concreto.

O filme se inicia com uma mulher jovem no túmulo do autor do livro O Grande Hotel Budapeste. Com o livro em mãos, ao passo que ela inicia sua leitura, o telespectador passa a acompanhar a narrativa do autor em si, idoso, falando sobre sua temporada no hotel quando mais jovem. Pouco mais a frente o dono do hotel, Zero Mustafah, toma a posse da narrativa para revelar como se tornou dono da instituição. A partir dessa introdução, já se observa como a história é contada dentro da história, abordando vários olhares, épocas e contextos diferentes, contemplando o antigo e decadente Hotel Budapeste, localizado nas remotas montanhas da fictícia nação de Zubrowka (PÉCORA, 2014).

Nas características dos personagens da história, Ms. Gustave, concierge do hotel, é um dos pontos de maior destaque da construção do sujeito pós-moderno na obra. Ele vive um mundo que já não existe mais, coberto pelos horrores da guerra e do fascismo, mas mantendo sua gentileza e cordialidade, independentemente do quão terrível fosse a situação em que se

encontrava. Descrito como um homem muito atarefado, com vida pessoal desconhecida, porém, que sabia tudo sobre todos. Ilustrado no decorrer do filme com diálogos satíricos, de aura lúdica, pouca preocupação e sempre se relacionando de forma fluída com os demais personagens.

Durante todo filme, texto e imagem conversam. Ainda na introdução, temos descrições de personalidade e comportamento dos hóspedes como “reservados e solitários”, sempre acompanhadas de cenas deles fazendo suas atividades isolados. O espaço do hotel durante a jornada do autor jovem é descrito como pitoresco e luxuoso, porém decadente, contrastado pelas cores mostarda, marrom e verde musgo apresentadas em grande maioria das cenas dessa etapa. Cores essas relacionadas a ganância e avareza, quando utilizadas juntas e em determinado contexto.

Todas as descrições dadas aos personagens, quando cruzadas com o contexto empregado ao filme, resultam no mundo do sujeito pós-moderno que foi construído na obra. As peculiaridades dos indivíduos carregados de suas melancolias, que, ainda assim, enfrentam os horrores da época de forma quase que natural. Sendo fiéis aos seus bons modos de um mundo já extinto, coberto pelo horror.

O diretor busca utilizar em seus filmes a estrutura simétrica como uma de suas marcas registradas. Nesse filme, pode-se observar a semelhança das cenas simetricamente compostas e seus elementos, personagens e ângulos sendo pensados matematicamente como quadros renascentistas. Tanto essa organização de elementos, quanto os próprios personagens, em muito lembram as pinturas da época. Anderson visa em suas composições criar esse universo harmônico e simétrico remontando os princípios clássicos extraídos do Renascimento: “Com esse modelo, o diretor, assim como os artistas do Renascimento, abdica da naturalidade da cena, em troca de uma representação racional” (DUGNANI, 2019, p. 94).

No decorrer do filme, a relação entre o concierge Ms. Gustave e seu jovem mensageiro, Zero Mustafah, caminha gradualmente para a amizade e afeição familiar. No início, Ms. Gustave ocupa mais espaço nas cenas, sempre em planos e ângulos que acentuam sua posição de superioridade em relação à Zero. Conforme a história caminha, Zero ganha espaço nos quadros, até estar igualmente destacado em relação à Gustave, quando se reconhecem como mais que funcionários do mesmo hotel, mas como companheiros leais um ao outro. Esse trabalho minucioso desenvolve de forma discreta e conotada a intenção do diretor de contar mais sobre a relação pessoal dos personagens e seu desenvolvimento, o que vai muito além da simetria estética, também retratada durante todo o filme, utilizando cenários ou mesmo personagens, sempre posicionando-os em pesos iguais e centralizados.

Observando a relação de proximidade das composições renascentistas e do filme, nota-se que a formalidade e concretude das cenas é utilizada para disfarçar, ou mesmo substituir, sentimentos dos personagens. Abdicando da necessidade de demonstrar suas emoções, Mr. Gustave é trabalhado por todo filme como um sujeito sempre impecável, de natureza lúdica em meio aos terrores descritos da época. Os personagens se integram às cenas fazendo parte da estrutura, como se fossem, de fato, pinturas. Inatingíveis ou infetáveis pelos acontecimentos, assim como as pinturas renascentistas que retratam o martírio de São Sebastião, que, mesmo terrivelmente ferido, segue com fisionomia neutra, inexpressiva, sem apresentar sinais de dor ou sofrimento (DUGNANI, 2019).

Wes Anderson cria um universo que, se distancia da realidade. Embora pareça real em seus cenários, e no uso da forma humana, a perfeição da cena, o lado contido dos personagens, os denunciam como criações fictícias, e não como representações humanas. Seus filmes deixam de ser histórias reais, e se tornar fábulas formadas por personagens alegóricos. (DUGNANI, 2019, p. 95).

Atendo-se ao texto e a imagem, observa-se o cuidado do diretor em criar a relação dialógica entre os dois. Quando se fala em solidão, temos um plano de câmera afastado e com poucas pessoas, por exemplo. Faz-se contraste entre a humildade do personagem Sr. Mustafah e a grandiosidade e luxo dos cenários. Em diversos momentos, o diretor também utilizou de recursos de iluminação para criar a atmosfera adequada para a cena: em momentos de grande tensão era escolhida uma iluminação baixa e com tons frios; utilizou-se iluminação baixa com tons quentes quando o Sr. Mustafah inicia a narrativa sobre Agatha, ilustrando sua emoção. Já para representar os sentimentos de Zero Mustafah por Agatha, optou-se por uma iluminação radiante com pontos de luz coloridos ao fundo e cena em câmera lenta. Os elementos visuais foram trabalhados juntamente com os elementos textuais e sonoros do filme para fazer com que o receptor compreenda uma mensagem pré-estabelecida pelo diretor, de maneira conotada, como explica Barthes (1990). A linha do óbvio, ou denotação (BARTHES, 1990), é apresentada sem maior esforço quando observamos cenas como Zero e Agatha se abraçando aliviados por ambos estarem bem após cair da varanda do hotel dentro do furgão Mendl's, entretanto, toda essa sensação de conforto, inocência e paixão é reforçada pela predominância de rosa na composição, fator conotativo escolhido estrategicamente pelo diretor para a cena.

Ademais, um fator de destaque em *O Grande Hotel Budapeste* são os três formatos de tela utilizados por Wes Anderson no decorrer do filme. Suas proporções trabalham de acordo à época referenciada naquela etapa da obra. Atualmente, em grande maioria dos filmes estadunidenses, utiliza-se a proporção 1.85:1. Entretanto, Anderson só utilizou essas

proporções mais familiares no início e no fim do filme, com a jovem que lê o livro do autor, aproximadamente na passagem de 1985, a fim de representar os tempos atuais. Durante a passagem do autor comentando sobre seu livro e falando sobre sua estadia no hotel em 1968, temos o formato 2.35:1, widescreen. Tendo em vista que nas décadas de 50 e 60 as exibições cinematográficas ganharam proporções maiores para competir com os televisores. Por fim, a parte mais longa do filme é retratada em 1.375:1, a proporção da academia. Essa nomenclatura deriva da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas, que definiu essa proporção como o padrão para filmes de estúdio em 1932, mesmo ano em que, no filme, fala-se da trajetória de vida do jovem Zero Mustafah em Zubrowka (HAGLUND e HARRIS, 2014).

Ao fim do filme, retornamos gradualmente de contador em contador, desfazendo o laço da história dentro da própria história, voltando à jovem que lia o livro no início de tudo. A forma como o diretor escolheu trabalhar o roteiro, cenário, iluminação e demais elementos da obra, explora com maestria os caminhos do óbvio (denotação) e do obtuso (conotação) (BARTHES, 1990), as características do sujeito pós-moderno, os princípios das composições renascentistas e, com suas inúmeras referências, a intertextualidade (BARTHES, 2012).

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por meio desse artigo, afirma-se que no filme *O Grande Hotel Budapeste*, de Wes Anderson, utilizou-se de recursos intertextuais para atingir o público no que diz respeito à saudade da solidez de uma época aparentemente repleta de concretude.

Vive-se hoje um novo período, onde o cansaço das incertezas aflige o sujeito pós-moderno. Não visualizando mais um futuro, devido à essas incertezas que sente no presente, na atualidade, o sujeito pós-moderno se apoia em discursos resgatados de outros períodos, repletos de racionalidade, solidez e regras, como o presente no filme, a fim de obter o refúgio que deseja. Obras como a de Anderson preenchem essa lacuna existente no sujeito, com a construção de um sentimento de nostalgia proeminente de um tempo que, normalmente, não foi vivido por ele, como dito por Bauman (2017) em seu estudo sobre o conceito de retrotopia. Ou seja, como o sujeito pós-moderno, os personagens de Wes Anderson projetam sua utopia no passado, uma retrotopia.

Por ter uma personalidade hedonista e individualista, buscando sempre obter prazer constante em suas experiências no presente, o sujeito pós-moderno, e a própria estética da Pós-modernidade, se refletem e representam através de obras que oferecem a concretude que lhe falta. Essas obras, através de movimentos intertextuais, conseguem despertar esse sentimento de nostalgia citado anteriormente, o que faz todo sentido para a representação contemporânea da Pós-modernidade.

Por meio da intertextualidade, Wes Anderson buscou enriquecer seu filme com referências de outras épocas e outros contextos históricos, seguindo a estética da Pós-modernidade, e nessa busca pelas certezas do passado acabou caindo no gosto do sujeito pós-moderno. Essa visão de um passado concreto dialoga muito bem com as preferências por elementos que remetem ao Renascimento, observados durante toda obra de Anderson. Suas composições matematicamente simétricas parecem ser influenciadas pelo movimento artístico, que trabalha a simetria e a racionalidade.

Com base nos estudos de Saussure (1995) e Barthes (1992 e 1990), no que diz respeito a semiologia, observou-se como o diretor trabalhou os significantes no decorrer do filme, caminhando para gerar, arbitrariamente, significados ao público. Esses significados são ainda divididos entre o denotado (óbvio) e conotado (obtusos), de acordo com Barthes (1990), podendo ser elementos objetivamente simples ou que carregam outras interpretações mais complexas por trás de seus vértices clássicos. Usou-se desse recurso para despertar gatilhos que levassem o receptor a captar a mensagem da maneira a qual foi idealizada pelo diretor no processo de desenvolvimento da obra (MATTELART, 1999). Buscou-se direcionar o consumidor/espectador por uma trajetória pré-estabelecida, entrelaçando imagem e texto, de forma a dar à luz a uma composição ricamente trabalhada em significados conotados, que provém de cruzamentos de referências históricas e culturais.

8. REFERÊNCIAS

BARTHES, R. *Elementos de Semiologia*. São Paulo: Cultrix, 1992.

BARTHES, R. *O Óbvio e o Obtuso*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1990.

BARTHES, R. *O Rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

BAUMAN, Z. *Retrotopia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2017.

DUGNANI, P. *A Voracidade do Tempo em uma Sociedade de Consumo: Análise Semiológica do Filme Wall Street: O Dinheiro Nunca Dorme*. (in) DAVINO, Glaucia; BELLICIERI, F. *Histórias de roteiristas: roteiristas no ponto de virada*. Disponível em: https://www.academia.edu/34365555/2017_Roteiristas_no_Ponto_de_Virada_-_2016.pdf?auto=download. Acesso em: 27/03/2019.

DUGNANI, P. *As Estratégias Da Imagem: As Emergentes Estéticas Midiáticas entre O Barroco e o Pós-Modernismo*. 2013. 161 f. Tese (Doutorado em Comunicação) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: <https://sapientia.pucsp.br/handle/handle/4571>. Acesso em: 27/03/2019.

DUGNANI, P. *Dr. Who e a Metáfora do Sujeito Pós-Moderno*. Disponível em: http://docs.wixstatic.com/ugd/43846c_9628362b9c4d4c938d2afe5de6a205c8.pdf. Acesso em: 27/03/2019.

EAGLETON, T. *As Ilusões do Pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

FARINA, M. *Psicodinâmica das Cores em Comunicação*. São Paulo: Blucher, 2011.

HAGLUND, D. e HARRIS, A. *The Aspect Ratios of The Grand Budapest Hotel*. Disponível em: <https://slate.com/culture/2014/03/grand-budapest-hotel-aspect-ratios-new-wes-anderson-movie-has-three-different-widths-here-s-why.html>. Acesso em: 02/09/2020.

HALL, S. *A Identidade Cultural na Pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

HARVEY, D. *Condição Pós-Moderna*. São Paulo: Loyola, 1996.

HELLER, E. *Psicologia das cores: Como as cores afetam a emoção e a razão*. São Paulo: Gustavo Gili, 2012.

HUTCHEON, L. *A Poética do Pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

HUTCHEON, L. *Uma Teoria da Paródia*. Edições 70: Lisboa, 1985.

LYOTARD, J. *A Condição Pós-moderna*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

MATTELART, A. e MATTELART M. *História das teorias da Comunicação*. São Paulo: Loyola, 1999.

NOTH, W. *A Semiótica no Século XX*. São Paulo: AnnaBlume, 1998.

PÉCORA, L. *As Marcas do Cinema de Wes Anderson*. Disponível em: <https://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/cinema/2014-07-05/as-marcas-do-cinema-de-wes-anderson.html>. Acesso em: 27/03/2019

PENN, G. *Análise Semiótica de Imagens Paradas*. (in) BAUER, M. W. GASKELL, G. *Pesquisa Qualitativa com Texto, Imagem e Som*. Petrópolis: Vozes, 2007.

SAKAMOTO, Cleuza Kazue e SILVEIRA, Isabel Orestes. *Como Fazer Projetos de Iniciação Científica*. São Paulo: Paulus, 2014.

SAUSSURE, F. *Curso de Linguística Geral*. São Paulo: Cultrix, 1995.

WÖLFFLIN, H. *Conceitos Fundamentais da História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

Contatos: gisele_gilima@hotmail.com e patricio.dugnani@mackenzie.br