



Dialogismo no filme ‘Um homem e uma mulher: 20 anos depois’, de Claude Lelouch.¹

Jacklene de Sousa Carrera²

Maria Ataíde Malcher³

Universidade Federal do Pará, Belém, PA

RESUMO

O presente trabalho faz uma análise dialógica no processo de significação empregado pelo filme francês ‘Um homem e uma mulher: 20 anos depois’, de Claude Lelouch (1986), no que concerne a produção de discurso inscrita na estrutura narrativa que une dois textos de ficção, de mesma história e autor, mas de contextos diferentes. Apreendendo a obra como um enunciado, a análise perpassa por conhecimentos básicos de linguagem cinematográfica, situação histórico-cultural do cinema, na qual ele foi produzido, e fundamentos teóricos baseados na pragmática.

PALAVRAS-CHAVE: Análise dialógica. Texto fílmico. Interdiscurso.

INTRODUÇÃO

Fazendo uma relação de Metalinguagem nesta obra fílmica produzida e lançada na década de 80, na qual, o história ou intriga narrativa de ‘Um homem e uma mulher: 20 anos depois’ (1986) é uma seqüência da mesma história de outro filme de Claude Lelouch: ‘Um homem e uma mulher’ (1966). Ao recontar, o autor cria uma fictícia produção cinematográfica dentro da própria ficção. Caracterizando-se numa estratégia enunciativa em que, o filme fala de outro filme.

Partindo da compreensão de que a obra é um enunciado e tem implicações de mensagem transmitida ao enunciatário sob a ordem do discurso, apreendemos o conceito atual de texto (Bakhtin, 1997, p.4). No qual este, deixa de ser um conjunto de signos lingüísticos organizados em seqüência para se constituir como qualquer signo

¹ Trabalho apresentado na disciplina de Comunicação e Teorias da Linguagem, do curso de Comunicação Social da UFPA, orientado pelo professora Netilia Seixas.

² Estudante de graduação, no 6º semestre, de Comunicação social-Jornalismo – UFPA, email:jacklenesc@yahoo.com.br

³ Doutora em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo-USP. Professora adjunta do Curso de Comunicação Social da Universidade Federal do Pará, desde 2006, email: aataide@ufpa.br



(verbal ou não verbal) organizado e estruturado, se torna um objeto de comunicação e significação, pressupondo um processo discursivo marcado num contexto.

Com base nessa dinâmica social, considera-se de suma importância para este trabalho, o conhecimento de vários elementos internos e externos ao filme. Para isso, é explanado a sintaxe do cinema (AMARAL, 2008) que emerge significados, muitas vezes a partir do comportamento da câmera, tais como, as tomadas de planos, cenas, diálogos, seqüências, que são elementos básicos da linguagem cinematográfica e determinantes para sua realização. Também ao nível do enunciador, chega-se à biografia do autor (Claude Lelouch), presente no processo de significação. Exteriormente, está o próprio contexto histórico cultural em que ambientou sua produção e o interdiscurso produzido.

Pelo dialogismo entre sua história original e a anterior, do qual é seqüência, propomos analisar os diversos aspectos da obra (O que fala? Como fala?) no processo de produção de sentido que supomos inter-relacionar dois discursos, correspondentes a dois diferentes momentos culturais do cinema francês.

1. A linguagem cinematográfica

Um filme começa com uma idéia básica, que ao ser levada para o papel, na forma de breve sinopse, passa a ser apresentado ao roteirista que, com base nele, desenvolve as seqüências do roteiro (parte escrita do filme que contém as cenas e os diálogos), um tipo de guia do diretor, podendo este, por sua vez, fazer algumas alterações ao longo da filmagem (NAPOLITANO, 2006, p. 57).

Uma vez estabelecido o roteiro, com as cenas, seqüências, diálogos e personagens, o filme entra efetivamente na etapa de produção e filmagem. E é a partir daí, que o cinema exhibe sua linguagem específica. Mais detalhadamente, por meio deles: a planificação (os diversos tipos de planos - geral, de conjunto, americano, médio, close up, etc.), os movimentos de câmera (travelling, panorâmica, na mão, etc.), a angulação ('plongée', 'contre-plongée', etc.) e a montagem, existindo também os elementos componentes, mas não determinantes (fotografia, intérpretes, cenografia, etc.) (SETARO, 2008).

Pode até o espectador comum se interessar apenas na história ou intriga, no seu desdobramento, mas existe na verdade, uma narrativa que manipula essa história, e que diz respeito, a maneira pelo qual os elementos filmicos são utilizados (SETARO, 2008).



Sendo entendido o seguinte: Uma obra cinematográfica não é o que se diz 'no' filme, mas, sim, como o filme 'diz'. Outro elemento interessante é o recurso sonoro (ruído, efeitos e músicas), conhecido também como trilha. Muito expressivo na seqüência dramática, sua função é reforçar os efeitos emocionais ou o sentido de uma cena ou seqüência dela. Em alguns casos, ela pode antecipar o desfecho da seqüência em alguns segundos (NAPOLITANO, 2006, p. 60). No caso do filme tratado, a trilha sonora é a mesma do anterior, uma interpretação de Francis Lai e letra de Pierre Barrouh, da bossa "Água de Beber", de Vinícius de Moraes e Baden Powell.

1.1. Drama- Uma tipologia

Definindo o próprio gênero do filme analisado: O dramático. Este tem como premissa provocar efeitos emocionais intensos. Neste caso, o drama surge de um conflito inicial, uma situação tensa que pode ou não ser reparada no desfecho (NAPOLITANO, 2006, p. 61). Em 'Um homem e uma mulher: 20 anos depois' é caracterizada uma história centrada em conflitos individuais, provocados por problemas existenciais, sociais ou psicológicos, além do dissenso amoroso ou afetivo. Diferente da produção da década de 60, este filme possuiu um final evidente, o famoso *happy end*, para os cinéfilos. Não é regra, isso apenas acontece quando o filme é destinado ao sucesso comercial (NAPOLITANO, 2006, p.62).

1.2. Biografia do Autor

O diretor, produtor e fotógrafo francês, Claude Lelouch, nasceu em 30 de outubro de 1937, em Paris. Começou sua carreira no jornalismo, onde filmou a vida cotidiana dos cidadãos da União Soviética. No seu primeiro trabalho como diretor "*Le Amour avec des Si.*" (1962) conseguiu fazer sucesso na Suécia, mas, na França, foi um fracasso. Depois dele Lelouch fez vários documentários, inclusive um sobre o ator Jean-Paul Belmondo, em 1965. E quando voltou a realizar um longa-metragem, em 1966, fez o sucesso que o tornou conhecido no mundo inteiro, construindo uma das carreiras mais solidas do cinema francês (<http://tudonoar.uol.com.br>, 2008)

Com mais de 40 prêmios em Festivais, no mundo inteiro, com destaques para a Palma de Ouro do Festival de Cannes e dois Oscars, conseguiu impor seu método fino e

muito pessoal de direção de atores, e colocá-lo na lista de adeptos da *Nouvelle Vague* e do filme-coral, no qual usa superposição de personagens e histórias dentro de um único filme (<http://pt.wikipedia.org/>. 2008).

Por volta de 1986, reencontra Anouk Aimée e Jean-Louis Trintignant em um encontro num festival de cinema (exatamente 20 anos depois da produção) e os convida a protagonizarem, novamente, os mesmos personagens e realizarem uma seqüência daquela que foi considerada, uma das mais belas histórias de amor do cinema europeu.

1.3. O Filme

Na sinopse da Seqüência é exposto que ele revisita o casal de protagonistas do filme produzido na década de 60: Jean Louis (Jean-Louis Trintignant) e Anne (Anouk Aimée) para recontar a mais bela história de amor desses dois personagens. (www.webcine.com.br.2008). Assistindo o filme, nota-se que ele centra-se no seguinte: Anne e Jean-Louis não terminaram juntos no filme anterior, diferente do que era suposto, cada um levou sua vida, sem se reencontrarem. Os filhos cresceram e viveram profissões parecidas com a de seus pais (Françoise é atriz e Antoine, piloto de barcos). Jean-Louis, aposentado, continua envolvido em corridas, pois integra a equipe da Lancia, apoiando um desafiado rali Paris-Dakare e, acompanha o filho, Antoine (Antoine Sire), piloto em corridas de barcos no Sena. Não voltando a casar, ele se relaciona com uma jovem 20 anos mais moça (interpretada por Marie Sophie Pochat).

Anne, separada e vivendo um romance com um jornalista, é agora produtora de cinema e vive a angústia de um filme (no qual dirige sua filha Françoise) que não agrada a crítica. Em busca de um sucesso para salvar sua empresa, ela volta a procurar seu antigo amado, pretendendo fazer um filme inspirado na história em que viveram. Ele concorda e o filme começa a ser gravado.

O reencontro do casal, 20 anos depois, trás à tona tudo o que viveram por meio da metalinguagem do cinema criada nesta produção. Dentro do filme é encenado outro filme, o de Anne, construindo uma narrativa baseada nessa intersecção de tramas, no qual há elementos do filme anterior, da própria seqüência e até do filme fictício. Por exemplo, as belas imagens de Paris e de Deauville, que fizeram parte do cenário do filme anterior, e, as cenas de suspense que foram superpostas, acontecem tanto na narrativa do filme, quanto na trama do filme encenado ou de flash-backs. Resultando no



quadro original da obra em relação à outra. Pois o filme tem vários tempos, com intercalações de histórias e uso de *flash-backs* do filme anterior.

1.4. O contexto cinematográfico na década de 80

O cinema mundial nos anos 80 se caracteriza pela produtividade do cinema estadunidense e pela predominância do uso do tema: violência. Período pós-guerra fria, grandes diretores que destacaram essa temática foram, Martin Scorsese em ‘Touro Indomável’, e Stephen Frears com ‘Ligações Perigosas’. Na França, ocorre mudanças no cinema, os filmes parecem concentrar mais atenção no conteúdo da mensagem do que na estética da linguagem cinematográfica. Surge então, narrativas simples e de enredo linear; em vez dos filmes difíceis e filosóficos empregados pela *‘Nouvelle Vague’*⁴. (<http://pt.wikipedia.org/>. 2008).

Sem movimento algum no cinema francês, a saída foi atender necessidades dos grandes gêneros narrativos do cinema comercial, que robusto, ele passou a ter um dos mais organizados sistemas de produção para filmes do mundo. Utilizando novas tecnologias obtidas no período, muita co-produção e a própria televisão como grande aliada mercadológica. (<http://pt.wikipedia.org/>. 2008).

2-Fundamentos Teóricos

Partindo da perspectiva pragmática, no qual o enunciado tem seu sentido descrito em um contexto; e da concepção atual de texto (Bakhtin, 1997, p.?), no qual ele é um “tecido organizado e estruturado”. O filme é ao mesmo tempo, texto e enunciado, mantido numa interação Texto – Contexto/ Enunciação.

O dialogismo se apresenta nele, devido à ocorrência de uma interação, que acontece tanto na relação intertextual entre as cenas, quanto na superfície delas (MAINGUENEAU, 2001, p. 42). Pois, são colocadas, em seqüência na obra, *flash-backs* do filme anterior e cenas originais do ultimo, como também, quando este fala com o filme encenado, do qual o enredo serve para construir a superfície narrativa da produção real.

⁴ Escola cinematográfica francesa na década de 60, que gerou um movimento artístico no cinema francês que se insere como contestatório: Sem grande apoio financeiro, os primeiros filmes conotados com esta expressão eram caracterizados pela juventude dos seus autores, unidos por uma vontade comum de transgredir as regras normalmente aceitas para o cinema mais comercial (Napolitano, 2006).



Pela própria linguagem cinematográfica, bem como pela realidade histórico-cultural do cinema, no qual o filme se ambienta, o filme deixa marcas enunciativas que transmitem uma inter-relação de ideologias e valores, às vezes, despercebidos pelo público que se interessa mais na história contada, do que no modo como o filme fala. Essas marcas são, na verdade, elementos de significação presentes nas cenas que representam a fase do cinema francês no período e, que proponho identificar como um processo interdiscurso e de ideologias inscritas na trama textual, aparentemente sutis e subliminares, e, mais especificamente, expor as relações dialógicas entre os textos de ficção (com vistas a refletir sobre as modalidades da enunciação).

Para isso utilizamos os conceitos teóricos de Maingueneau, Bakhtin, Napolitano, Santaella e Winfried, cujas reflexões foram de suma importância para nossa argumentação.

“Um texto não é necessariamente produzido por um só locutor. Em um debate ou uma conversa, ele se apresenta como sendo atribuído a vários locutores.” Baseando-se na citação de Maingueneau (2001, p. 57), apreendemos o texto como um resultado de várias vozes, caracterizando assim, a heterogeneidade no interior de uma fala. Ou seja, o que é dito por um sujeito, nunca é dito apenas por ele, mas por vários outros sujeitos que estão contidos nele. Logo, concluímos que o homem, essencialmente simbólico, inscreve na sua fala traços culturais, históricos, de relação social. Sendo assim, essa fala é influenciada pelos subjetivismos unificados no locutor. Um cruzamento de sujeitos em um só é defendido por Bakhtin:

“Locutor não é um adão e, por isso, o objeto de seu discurso se torna, inevitavelmente, o ponto onde se encontra as opiniões de interlocutores imediatos (numa conversação ou numa discussão sobre qualquer acontecimento da vida corrente) ou ainda as visões do mundo, as tendências, as teorias etc. (na esfera da troca cultural)”.

(BAKHTIN, 1984, p. 302)

Contrariamente ao que muitos pensam, o texto é atrelado à linguagem, estando longe de ser apenas um emaranhado de signos descontínuos entre si, ele é carregado de



sentidos assumidos pelo locutor na forma que lhe é dada, posicionada em um contexto determinado.

De acordo com Maingueneau (1998, p. 45) o discurso toma valores mais precisos, como por exemplo, ser “concebido como a associação de um texto ao seu contexto”. Nessa dinâmica, chegamos ao termo dialógico, que simplificada, refere-se a uma relação entre discursos que dialogam entre si, mas para não cair no sentido estrito do diálogo, devemos considerá-lo para, além disso. De modo que, seja observado no processo comunicativo, que o locutor não espera apenas uma interatividade direta com seu destinatário, um espaço de conversa, mas também, um aprofundamento interativo da linguagem, oral ou escrita, no interior da mensagem.

Isso é observado nas duas subdivisões dialógicas que para Bakhtin (MAINGUENEAU, 2001, p. 42.) são inseparáveis: dialogismo intertextual e dialogismo interacional. O primeiro trata a citação no sentido amplo de um texto dentro do outro, implícito ou explicitamente. O segundo diz respeito a um texto que se forma a partir do contato de um outro texto com um ou mais textos.

“O texto é tecido polifonicamente por fios dialógicos de vozes que polemizam entre si, se completam ou respondem umas às outras (...) a intertextualidade não é mais uma dimensão derivada, mas, ao contrário, a dimensão primeira de que o texto deriva.”

(BAKHTIN, 2001, p. 4)

Isso cabe a definição Bakhtiniana de enunciado, que também considera este como objeto de comunicação e significação. Nesta acepção, o enunciado deve ser analisado num todo, em cada parte constitutiva. Desde sua organização até ao lugar em que se dirige.

Todo enunciação, produção do enunciado, prevê uma outra estância de enunciação, mesmo desconhecendo-a. O enunciado como texto, é orientado pelo gênero de discurso que lhe apropria.

O discurso é interativo, sua natureza constitutiva é o dialogismo. Sua interação se faz tanto no plano exterior, no diálogo com outros discursos, quanto no plano



interior, ou seja, quando toma forma no interior deles. Essa é a base das relações interdiscursivas.

Sendo assim, essa encruzilhada de trocas enunciativas, como o próprio Maingueneau (1982, p.86) define o texto ou enunciado, o situa no tempo e espaço, permitindo variadas descrições, diferentes uma das outras. Faz parte de uma ação, podendo acontecer casos em que um enunciado num lugar de fala **A** difere-se quando passa a existir no lugar **B**.

Por exemplo, se eu apagar tudo o que eu escrevo neste momento e depois, resolver escrever novamente, não conseguirei fazer da mesma maneira. Provavelmente, se eu salvei o que escrevi no primeiro momento e compará-lo ao que escrevi no segundo, identificarei diferenças, em menor ou maior grau. Para isso, chamamos Modalidade da Enunciação.

Outra acepção fundamental para a análise é a de Cena e Cenografia, atribuída à pragmática:

"Um texto não é um conjunto de signos inertes, mas o rastro deixado por um discurso em que a fala é encenada." (Maingueneau, 1982, p. 85)

Porém, quando trata-se de cena, faço referência à Maingueneau, falamos da cena do gênero de discurso, este é que engloba o enunciado ou texto, no sentido de implantar nele o conteúdo devido e organizá-lo adequadamente a sua finalidade. Pois, não basta afirmar que a cena englobante de um filme (enunciado) é a do discurso cinematográfico, antes, deve-se atentar também, ao gênero de ficção desse filme (drama, aventura policial, comédia, entre outros), pois ele é o que o orienta, o engloba, talvez de forma mais determinante que o discurso no sentido geral.

A cenografia refere-se à enunciação, ao que esta construído no texto, diferenciando-se à cena, mas complementando-a e atribuindo credibilidade à mensagem. Em suma, a Cena pré-determina, tem “a receita”, e a Cenografia “modaliza”, pode se construir no texto ou enunciado de varias maneiras, mas não é só um cenário, com sentido inerte, ao contrario, ela enlaça, legitima o enunciado.

“A noção de “encenação”, entretanto, também apresenta perigo. Com efeito, seria preciso não conceber esta cena como a

duplicação ilusória, a re-presentação de realidades, de conflitos (sociais, econômicos) dados antecipadamente.” (MAINGUENEAU, 1997, p. 33).

Logo, definimos a encenação como uma retórica do real, sua forma, composição escolhida entre uma infinidade delas, de acordo com o discurso que o investe, e que por sua vez, não é exterior à realidade e, vice-versa.

3 -Análise Fílmica

Perpassando pela sinopse do filme, o conhecimento básico de linguagem cinematográfica, contexto do cinema francês na época de sua produção e a biografia de seu autor; que conseguimos partir para a análise e identificar os elementos fundamentais para o entendimento de sua estrutura dentro da componente pragmática.

Sabendo que o filme é seqüência de outro, podemos supor que o espectador, a princípio, assistira novas cenas que complementam a história daquele, mas, na verdade, o que acontece é tanto a reinterpretação das cenas do filme de 66, quanto a reexibição dessas cenas em flash-backs, e, mais ainda, o filme surpreende com cenas inéditas entre o novo elenco e o casal de protagonistas (que dão originalidade à obra).

Evidencia-se desse modo, o quadro cênico do filme, referindo as cenas de enunciação, que é bastante múltiplo e intercalado. Ou seja, sua constituição é de cenas originais, flash-backs e reproduções destes (por elemento de ficção, no ‘set de filmagem’ da Anne, e por ordem de narrativa original do próprio filme de Lelouch). Essa trama textual é assim inscrita, num dialogismo evidenciado pela intertextualidade, em que cenas similares aparecem psicologicamente e cronologicamente no filme. Veja abaixo:



Fig.1- Duas cenas exibidas no filme analisado. A esquerda, o flashback e à direita, sua reprodução no filme fictício, atribuído à personagem Anne.

Os flash-backs aparecem psicologicamente, pela memória dos protagonistas, e são reproduzidos também, cronologicamente, pela interpretação dos ‘atores’ no set de filmagem da produção de Anne. No enredo do filme, essas cenas, geralmente, são colocadas em seqüência uma da outra, o filme lembra o espectador de que essas cenas aconteceram no passado, reprisa algumas cenas que assistiu ao filme de 66 e, principalmente, construir, a partir delas todo a trama textual desse filme.

Esse aspecto intertextual do dialogismo pode ser mais evidente na figura 1. Mas também ocorre um processo de interação na superfície da obra como um todo, pois o filme apresenta novas cenas que desdobram a história dos protagonizadas, feitas pelos atores que o interpretam, mas que não foram exibidas no filme anterior, dando seqüência à história, da produção de Lelouch. Ou seja, a metalinguagem que existe no filme dentro de outro filme, demonstra uma relação de equivalência de sentido. Anne e Lelouch estão produzindo uma seqüência daquela história de amor. Também é interessante perceber, que cenas inéditas protagonizadas pelo casal principal, 20 anos mais velhos (Anne e Jean-Louis) nesta seqüência, repete, implicitamente, cenas do filme anterior. Portanto, o filme analisado interage profundamente com o outro, por cenas, montagem e interpretações.



Fig.2- Cena do filme em que os ‘atores’ interpretam um momento da história de Anne e Jean-Louis que não foi exibida no primeiro filme.

O caráter heterogêneo desse filme pressupõe um discurso, que por sua vez pressupõe outro. Considera-se aqui um processo de interdiscurso dominante. O enunciado (leia-se filme) possui como temática principal na mensagem, o Cinema. O filme em produção e pos-produção aparece como personagem principal, sendo varias vezes evidenciado pelas câmeras.

Imagens de todo o processo de trabalho de um set de filmagem são exibidas com grandiosidade para enfatizar a robustez do cinema francês no período.

Algo imperceptível, a epigrafe, introduzido no início do filme, num fundo preto, com letras brancas, diz assim: « Un film, ça n’a pas d’auteur. Si, beaucoup, de travail et quelques miracles ». (“Um filme não tem outro autor a não ser trabalho duro e alguns milagres”). Pascal, Jardin.

Esta frase escolhida pelo autor, não foi mera coincidência, a epigrafe tem o papel de introduzir a mensagem da obra. Portanto, ela sintetiza a idéia do filme, e é nessa perspectiva que acreditamos se basear a construção da narrativa e dos seus elementos de significação. Quase todas as cenas dizem respeito ao filme de Anne, acompanhadas das que são, verdadeiramente, da seqüência de Lelouch.

Desenvolvendo no interior do filme um filme fictício, é uma maneira de fazer o cinema um objeto de reflexão para o público. O filme de Anne teve que ser alterado, de drama para suspense, porque ela percebeu que a história era muito simples para o cinema que possuía. O cinema na década de 80, diferente do de 60, exige mais emoção na intriga, como modo de prender a atenção do público. Essa maneira diferenciada de narrar a mesma história, seria a cenografia, que poderia ser outra, qualquer, mas o autor não o fez.



Figs.3 e 4- Imagens do filme em que parecem a equipe de gravação em set de filmagem, figurantes, efeitos e trabalho de trilha sonora.

“Um homem e uma mulher: 20 anos depois”, expõe o cinema do período (1986) e o cinema anterior (1966). Dois discursos interagindo entre si. O do cinema mais recente, com características comerciais, e daquele que rompeu com o cinema de estúdio no

movimento Nouvelle. Na primeira parte do filme, demora-se muito tempo, sem narração e muito pouco dialogo para mostrar somente pelo movimento de câmera, planificações e angulações o Set de filmagem de Anne: a equipe, as etapas de produção, efeitos, figurantes, etc. Basta seguirmos a dinâmica da câmera para percebermos que o destaque é justamente, para a produção cinematografica. Fazendo referencia ao contexto sócio-cultural da época, no qual, como já foi dito no inicio do trabalho, o cinema francês estava muito organizado e robusto tecnicamente. Atendendo as mudanças tecnológicas que o período enfrentava.

Situação que se contrasta com a do filme anterior, ambientada num outro momento do cinema, no ‘modismo’ da Nouvelle Vague, que tal qual o cinema novo, no Brasil, tinha como concepção o seguinte: “Um câmera na mão e uma idéia na cabeça”. Movimento que trouxe jovens autores de cinema sem grande apoio financeiro, que transgrediam as regras comerciais do cinema.

Outra questão importante que aprofunda, ainda mais, o interdiscurso, é a tematica da mudança. Na qual, o tempo é extrínseco à imagem (Santaella, L. & Winfried, N. 1999, p.75), sendo exterior a tudo que é físico, logo o desgaste natural das coisas é inevitável. Representado pelos 20 anos já ocorridos, as personagens mudaram e os valores de uma época também. Não so o modo de fazer cinema, como parece no filme, mas tudo. Não so discursos, mas ideologias. Representações que são evidentes em cenas, por exemplo, dos protagonistas que deixam de fumar e das cenas enfáticas de marcas publicitárias na historia.

Os valores morais relativos ao vicio do cigarro sofrem mudança, quando, no filme anterior e no inicio deste, os dois fumam, e ao final abandonam o vicio em nome do amor. Anne e Jean-Louis prometem parar de fumar, se terminarem juntos. Um perfeito final feliz para um filme comercial. Transmitir bons valores.

A ideologia publicitária aparece no filme, de forma oficial e enfática, assumido pelo Lelouch, o patrocínio da Suzuki e Lancia na produção, que suas marcas são bastante exploradas na narrativa, merecendo varias cenas e closes.



Fig.5- Imagens de cenas do filme de marcas publicitárias como SUZUKI e LANCIA e dos protagonistas jogando o cigarro fora.

A intersecção entre os dois filmes nesta produção de 80, ocorre em nível total da obra, pelo seu enredo. Nesta intriga que mesmo com as mudanças de temáticas no cinema do período, repete o gênero drama entre homem e mulher, os acontecimentos atendem as exigências de linearidade narrativa. O Happy End é utilizado, dando um desfecho claro da história. Mas, novamente, o interdiscurso é revelado pela confusão inscrita no enredo, no qual ocorre superposição de personagens e de histórias dentro do filme. O gênero suspense ocorre, de forma secundária mais excitante na obra, estendendo mais ainda o drama e incluindo mais elementos de mudança no cinema francês. Lelouch aparenta mostrar uma mudança em seu modo de fazer filmes, justificado pelo contexto em que se encontra. Sua representação de autor é construída em Anne que também muda o enredo de seu filme para um tipo suspense, no sentido de agradar o público.

Em toda a trama é ilustrado as modalidades da enunciação. No início, o filme de Anne é musical baseado em sua história de amor e atribui outros elementos nas cenas (por exemplo, é usado cavalos para a cena do abraço de Anne e Jean-Louis na praia de Deuaville), diferente do que era nas cenas do filme de Lelouch. Depois, ela inclui outra história e personagens baseados na fuga do maníaco Cortall. Fazendo um paralelo disso, Lelouch, causa o suspense no deserto, quando Jean Louis e sua namorada ficam perdidos em pleno Saara. Da metade ao final do filme, cenas dessas duas histórias, interposicionam-se e dominam a intriga.

Marcas enunciativas de que existem vários modos de produção do mesmo enunciado. Veja so:



Fig. 6 - Acima, à esquerda, é um *flash-back* e a, da direita, corresponde a sua interpretação no novo filme com o uso de cavalos. Abaixo, à esquerda, o musical é um diferencial na enunciação do filme, à direita, interpretação do psiquiatra de Cortall.

4 - Considerações finais

O filme ‘Um Homem e Uma mulher: 20 anos depois’ é um enunciado heterogêneo e dialógico com o texto de ficção do filme de 66. Através do variado quadro cênico, apresenta elementos de significação semelhantes ao do primeiro filme e, no nível da cenografia de enunciação apresenta uma estrutura narrativa diferente, sobretudo, por ter como temática principal na mensagem, o Cinema. Expondo assim, as modalidades da enunciação reveladas pela história que é recontada.

Sendo portanto, o filme considerado um enunciado ou texto, com sentido no discurso. Nele existe um processo interdiscursivo que se dá por meio da mudança situacional do cinema e do tempo narrativo, inscrito na metalinguagem e, sobretudo, na intertextualidade (Flash-Backs, Reproduções de cenas, uso de câmera móvel e ágil, linearidade parcial, desdobramento da narrativa por parte da perspectiva da câmera).

Lelouch, nesta produção cruza o discurso do filme anterior no discurso da Sequência. Colocando lado a lado, duas formas de fazer cinema: o do movimento de 60 e a ausência dele em 80.

Resgata algumas características da Nouvelle Vague, fazendo uma certa apologia ao cinema de autor (defendido por Lelouch), quando é notado que a referência de Anne no mercado cinematográfico e na crítica é uma metáfora do próprio autor da obra. Na cena em que Anne assiste telejornal e o jornalista se refere à ela, divulgando o lançamento do seu filme e diferenciando o seu estilo de fazer cinema dos outros diretores franceses.

Expondo o contexto atual de produção do cinema francês, o crescimento da indústria cinematográfica, o uso cada vez maior do estúdio, e a concessão à linearidade narrativa do cinema comercial (uma montagem esperada, com importância no entendimento do espectador), a partir da mudança ilustrada tanto na obra fictícia, quanto na de Lelouch, comparando ‘Um homem e uma mulher: 20 anos depois’ ao ‘Um homem e uma mulher’ .

5 –REFERÊNCIA

BAKTHIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 8 ed. São Paulo. Hucitec, 1997.



GOMES, L. F. *Cinema nacional: caminhos percorridos*. São Paulo: Ed.USP, 2007.

MAINGUENEAU, Dominique. *Novas Tendências em Análise do Discurso*. 3 ed. São Paulo, 1997.

_____ *Análise de Textos de Comunicação*. São Paulo: Cortez. 2001

NAPOLITANO, Marcos. *Como usar o cinema na sala de aula*. 4 ed. São Paulo. Contexto, 2006.

SANTAELLA, . WINFRIED, . *Imagem. Cognição, semiótica, mídia*. 2 ed. São Paulo. Iluminuras. 1999.

“Un homme, une femme”. LELOUCH, Claude. Warner vídeos. 1966.

“Un homme et une femme: 20 ans déjà”. LELOUCH, Claude. Warner vídeos. 1986.

SETARO, A. *Como o cinema “fala”*. Disponível em: <<http://www.coisadecinema.com.br/matArtigos.asp?mat=1436>>. Acessado em: 04, junho, 2008.

AMARAL, Adriana. *Desconstruindo o Moulin Rouge - o espectador por trás das cortinas de veludo* Disponível em: <<http://bocc.ubi.pt/pag/texto.php3?html2=amaral-adriana-moulin-rouge.html>> Acessado em: 04, junho, 2008.

Disponível em : <[www.webcine.com.br/filmesse/manwoman.htm\(2008\)](http://www.webcine.com.br/filmesse/manwoman.htm(2008))>. Acessado em :

Disponível em <www.2001video.com.br/detalhes_produto_extra_dvd.asp?produto=10658> Acessado em: 01, junho, 2008.

Disponível em: <www.2uol.com.br/dvd/2005/01/01/homem_e_uma_mulher_20_anos_depois_um.jhtm2008>. Acessado em: 01, junho, 2008.

MACHADO, Frederico. *O cinema francês: tradição & ruptura*. Disponível em: <<http://www.guesaerrante.com.br/2005/12/1/Pagina477.htm>> Acessado em: 06, junho, 2008.

Disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Cinema_da_d%C3%A9cada_de_1980> Acessado em: 06, junho, 2008.