

**Sentidos possíveis na narrativa fílmica: análise de
V de Vingança a partir do tema e seus modos de expressão**

Possible meanings in the narrative: analysis of *V for Vendetta*
based on the theme and its modes of expression

Posibles significados en la narrativa fílmica: análisis de *V for Vendetta*
a partir del tema y sus modos de expresión

Renata Patrícia Correa Coutinho

Universidade Federal do Pampa | renatacoutinho@unipampa.edu.br

Denise Aristimunha de Lima

Universidade Federal do Pampa | deniselima@unipampa.edu.br

Resumo: O presente artigo nasce como uma reflexão que realizamos a partir do filme *V de Vingança* (*V for Vendetta*, 2006, de James McTeigue), considerando-o como uma narrativa que independe do dispositivo em que é veiculada. Nossa leitura do objeto se dá a partir de estudo bibliográfico em que destacamos, primeiramente, o tema e suas relações com o contexto, e, logo após, os modos de expressão fílmica empregados na produção. Para o estudo do tema, recorremos à teoria literária, a partir de um ensaio de Antonio Candido (1978), e para o estudo da produção audiovisual utilizamos a classificação de Marcel Martin (2013), que se baseia em elementos fílmicos específicos e não específicos. Buscando explicitar a produção de sentido engendrada, analisamos quatro conjuntos de cenas do filme. Ao final, concluímos a análise visualizando a narrativa fílmica em questão como uma reatualização metafórica que nos possibilita refletir sobre as questões do nosso tempo presente.

Palavras-chave: cinema; linguagem audiovisual; narrativa; vingança; análise fílmica.

Abstract: This article presents a reflection on the film *V for Vendetta* (2006, by James McTeigue), considering it as a narrative that does not depend on the device in which it is broadcast. Our reading of the object is based on a bibliographic study in which we highlight, first, the theme and its relations with the context, and soon after, the modes of filmic expression used in the production. For the study of the theme we used literary theory from an essay by Antonio Candido (1978) and for the study of audiovisual production we used the classification of Marcel Martin (2013), which is based on specific and non-specific filmic elements. In the end, we conclude the analysis seeing the filmic narrative as a metaphorical re-updating that allows us to reflect on the issues of our present time.

Key words: cinema; audiovisual language; narrative; revenge; film analysis.

Resumen: Este artículo presenta una reflexión que realizamos a partir de la película *V for Vendetta* (2006, de James McTeigue), considerándola como una narrativa, independientemente del dispositivo en el que se transmita. La lectura que hacemos del objeto se basa en un estudio bibliográfico en el que destacamos, primero, el tema y sus relaciones con el contexto, y luego, los modos de expresión fílmica utilizados en la producción. Para el estudio del tema se utilizó la teoría literaria a partir de un ensayo de Antonio Candido (1978) y para el estudio de la producción audiovisual se utilizó la clasificación de Marcel Martin (2013), la cual se basa en elementos fílmicos específicos e inespecíficos. Buscando explicar la producción de sentido engendrada, analizamos cuatro conjuntos de escenas de la película. Al final, concluimos el análisis visualizando el relato fílmico en cuestión como una reactualización metafórica que nos permite reflexionar sobre los problemas de nuestro presente.

Palabras clave: cine; lenguaje audiovisual; narrativa; venganza; analisis de película.

Introdução

Na reflexão que empreendemos aqui, buscamos abordar o tema vingança à luz da teoria literária, com Antonio Candido (1978), para posteriormente, destacarmos os aspectos fílmicos, a partir de Marcel Martin (2013). Para isso, nos valem do filme *V de Vingança*, apresentado como objeto de análise, sobre o qual trazemos uma síntese e a descrição de alguns conjuntos de cenas que julgamos mais representativas.

Assim, iniciamos nosso trajeto de leitura com a apresentação do tema a ser investigado para, em determinado momento da escrita, adentrarmos em algumas cenas do filme que, em nosso entendimento, estabelecem relações significativas quanto ao tema. Desde já, importa destacar que a análise que realizamos não tem como objetivo observar a obra do ponto de vista do dispositivo cinematográfico¹ – em que há telespectadores atentos em uma sala escura – e tampouco situá-la a partir das plataformas digitais, onde há liberdade para assistir em tempo e espaço escolhidos. Pretendemos, portanto, investigar o valor do filme como resultado de uma produção audiovisual que combinou elementos fílmicos, independentemente de seu meio de veiculação. Portanto, não trazemos para esta discussão as influências do dispositivo tecnológico que condicionam, em parte, a emissão.

A vingança como tema

Um dos sentidos dicionarizados para a palavra vingança remete à ideia de castigo, punição, ato praticado em nome próprio ou alheio por uma pessoa que se presume lesada por outrem; dessa forma, o ato pode ser entendido como retaliação dirigida a uma pessoa ou a um grupo de pessoas em resposta a algo que tenha sido interpretado como prejudicial.

Como recurso de composição literária, a vingança como tema obteve valor na época do romantismo, movimento artístico e cultural surgido no final do século XVIII, na Europa, e que traz entre suas características uma visão de mundo alinhada aos valores da burguesia em ascensão – após a derrocada dos regimes absolutistas em diversos países –, tais como a idealização do herói, do amor e da mulher, bem como uma tendência ao escapismo e ao ego-centrismo, aspectos que podem ser evidenciados nas narrativas que tematizam a vingança. Aliada ao romantismo, a vingança como tema não se realiza em um só momento, mas necessita de fatos encadeados, requerendo duração para que em sucessivos acontecimentos possa resultar em um desfecho (CANDIDO, 1978).

No ensaio *Da vingança*, em 1978², Antonio Candido – versando criticamente sobre a obra *O Conde de Monte Cristo*, de Alexandre Dumas – salienta que há uma “frutuosa aliança” entre a vingança como tema e a ficção seriada do folhetim em que autor, editor e leitor estão diretamente interessados que a história seja o mais longa possível, “o primeiro, pela remuneração, o segundo, pela venda, o terceiro, pelo prolongamento da emoção” (CANDIDO, 1978, p. 16). O autor ainda destaca que o tom folhetinesco do livro está presente na prolixidade, nas redundâncias dos diálogos espichados sem a menor vergonha,

¹ A veiculação inicial do filme *V de Vingança* é no cinema; atualmente, o filme está disponível para compra na plataforma YouTube e para assinantes do serviço de *streaming* Netflix.

² Alguns trechos citados neste artigo reproduzem a escrita do autor tal como no original, sem a realização de ajustes relacionados à reforma ortográfica.

para fazer a matéria “render”, já que este se tratava de uma publicação seriada endereçada às páginas de um folhetim.

Entretanto, apesar de enumerar algumas contradições do texto de Dumas e aproximações deste com outras obras, Candido (1978, p. 14) faz uma colocação acerca da vingança como tema no romance: “a vingança grupal dissolve o vingador nas malhas do interesse coletivo” enquanto “a vingança pessoal” destaca o indivíduo, “marca o seu relêvo próprio e o sobressai aos demais”.

Desse modo, Candido (1978, p. 14) prossegue tratando da obra de Dumas como um exemplar do individualismo da conduta burguesa, o que, no referido romance, segundo ele, é expressado por meio da “vingança pessoal”, dos “princípios de competição e a apoteose do êxito individual”, vivenciados pelo personagem de Edmundo Dantès, o Conde de Monte Cristo: “O homem que vinga a si mesmo abertamente acredita poderosamente em si mesmo, e considera as violações de outrem à sua própria integridade como outros tantos atentados ao equilíbrio do universo”.

Todavia, o que nos traz especificamente ao ensaio *Da vingança* é o fato de que seu autor – ao fazer a apreciação crítica literária – aborda a vingança como tema recorrente na narrativa romântica, elegendo *O Conde de Monte Cristo* “como um Tratado da Vingança”, um “dos romances românticos por excelência” e “um dos que melhor exprimem certas características fundamentais do Romantismo” (CANDIDO, 1978, p. 15).

Candido (1978, p. 15), assim, trata de um “desequilíbrio [que] representa autenticamente o ideal romântico” a partir de “uma estética baseada no movimento, no deslocar incessante dos planos”. Ele destaca também que os movimentos literários extraem os temas do mundo natural e social com o objetivo de recriá-los a seu modo, de acordo com sua necessidade de expressão – a vingança, especificamente, tem se apresentado como “um recurso de composição literária, de investigação psicológica, de análise sociológica e de visão de mundo”.

Ainda acerca das características do romantismo, Candido (1978, p. 17) faz referência ao que chama de “concepções românticas de homem e de sociedade que a vingança se presta como tema”; nessa concepção, “o personagem romântico – dramático, desmedido, sangrento” encontra a “atmosfera da contradição e da surpresa, em que banha a sua psicologia”, a qual se coloca como uma amplificadora de suas ações. A vingança, para o autor, também se coloca como “uma das possibilidades de verificar a complexidade do homem e da sociedade, permitindo circular de alto a baixo na escala social”.

Outro aspecto que nos leva ao ensaio aqui tratado é o fato de, em *V de Vingança*, a história do personagem de Edmundo Dantès (o homem que se torna o Conde de Monte Cristo e que realiza, a partir dessa nova persona, a sua vingança pessoal) se mostra entrelaçada ao personagem do filme. A persona mascarada de V faz diversas menções ao personagem de Alexandre Dumas, sendo possível estabelecer, a partir de ambas as obras, uma correlação entre os personagens pelo ideal da vingança que os move, mas também pela intertextualidade que se evidencia.

Em linhas gerais, o que queremos salientar é que o texto de Candido nos leva a pensar em quatro proposições que visualizamos em *V de Vingança*: 1) a vingança como tema não se realiza em um só momento; 2) a vingança como tema potencializa o alongamento da

história; 3) a vingança como tema pode se apresentar com enfoque no indivíduo por meio da “vingança pessoal” ou com ênfase grupal, materializando-se como “vingança coletiva”; e 4) a vingança como tema possibilita observar a complexidade do homem e a da sociedade, recriadas ao modo do autor.

No filme, como espectadores, vamos acompanhando o desenrolar da narrativa de modo que a vingança empreendida pelo personagem V vai se sucedendo em diversos momentos: a história vai, aos poucos, apresentando os diferentes alvos personificados em indivíduos representativos do poder da mídia, da igreja, das forças policiais, da autoridade sanitária e do Estado. Aspectos que nos levam a fazer uma correspondência à primeira proposição: a vingança como tema não se realiza em um só momento.

Quando remontamos às condições de produção da história de *V de Vingança*, chegamos à *graphic novel*, que nasce pelas mãos de Alan Moore (roteirista e escritor) e de David Lloyd (ilustrador) e é publicada originalmente pela editora britânica Warrior, entre 1982 e 1983, em preto e branco, sem ser finalizada, sendo concluída apenas em 1988, com uma edição colorida pela DC Comics³. Como produto audiovisual, *V de Vingança* é coproduzido pelo Reino Unido e pela Alemanha, lançado em 2006 pela Warner Bros. Pictures, com direção de James McTeigue. Isto é, esses movimentos que mostram a história do personagem V transitando entre diferentes suportes, linguagens e contextos nos possibilitam destacar o potencial de alongamento da história, o que correspondemos à segunda proposição.

Da terceira proposição que destacamos a partir de Candido, visualizamos a aplicação de ambas, ou seja, podemos nos referir ao comportamento do personagem V como a de um homem motivado por uma vingança pessoal, arquitetada a partir de ações bastante específicas contra os sujeitos que se tornaram seus alvos, aparentemente pelo uso abusivo do poder e pela contradição entre quem demonstram ser e as histórias pregressas que tentam apagar. Entretanto, em determinado momento da narrativa, podemos perceber que os embates travados por V estão diretamente associados a um fato específico que marca a história do personagem, mas que existem outros diversos acontecimentos que o precedem – e que, desde então, seguem produzindo efeitos de um silenciamento letárgico que se multiplica na população. É dessa construção narrativa que podemos perceber também que a história pode ser destacada como uma vingança coletiva, que, neste caso, tem início com uma ação individual que gera identificação grupal.

Por fim, da quarta proposição, vemos a possibilidade de observação das complexidades sociais, contadas ao modo do autor. Do 5 de novembro de 1605 e a chamada Conspiração da Pólvora⁴, a opressão de um governo totalitário *a la* George Orwell, vemos em *V de Vingança* a luta pela liberdade expressada no enfrentamento das forças coercitivas, na resistência diante do controle econômico e cultural, no embate das forças contra-hegemônicas frente aos aparatos institucionais, na tentativa de controle e medicalização sobre corpos e/ou comportamentos dissidentes.

³ No Brasil, sua publicação ocorre no fim dos anos 1980, em cinco edições em cores, pela editora Globo. Em 2006, uma edição especial de *V de vingança* foi publicada pela Panini (MOORE; LLOYD, 2006).

⁴ Ação que culminou na captura de Guy Fawkes, executado na forca em público, por traição, após ser responsabilizado pela tentativa de detonação de 36 barris de pólvora estocados sob o prédio do parlamento inglês durante uma sessão na qual estariam presentes o rei Jaime I e todos os parlamentares.

Seja lançando um olhar para a literatura ou para as artes visuais – na qual estão inscritas as produções audiovisuais –, podemos pensá-las como sistemas significantes dotados de responsabilidade do escritor ou do autor, os quais podem circunscrever suas narrativas reiterando ou tensionando os valores conservadores da sociedade. É o que vemos em *V de Vingança*.

V de Vingança: uma síntese

A história subversiva sobre a luta por liberdade e dignidade numa Inglaterra fascista nasce, conforme mencionamos, na *graphic novel* publicada nos anos 1980. No âmbito da história, há certos distanciamentos entre o romance gráfico e a obra audiovisual; entretanto, em ambos os suportes, há sustentação de uma temática ligada à jornada de um personagem mascarado que orquestra uma série de ações que levarão ao fim da tirania vivenciada pelo seu país. O codinome V apresenta-se como “herói redentor e portador da espada flamejante”, personificando aspirações românticas em que as lembranças do passado são utilizadas como armas para lutar pelo futuro.

Seu caráter subversivo busca incessantemente libertar a terra da figura do monstro-tirano ávido pelos vorazes direitos do “meu e para mim” (CAMPBELL, 1997, p. 12). Agindo tipicamente como herói do mito, obtém um triunfo macrocósmico, histórico-universal, trazendo em sua aventura os meios de regeneração de sua sociedade como um todo e uma mensagem para o mundo inteiro (CAMPBELL, 1997, p. 22).

Tal qual na literatura, na produção fílmica temos a presença do narrador como um ser intradieético: a cena introdutória apresenta-nos uma voz feminina em *off*⁵ prefaciando em tom dramático uma tradicional rima popular criada em alusão à Conspiração da Pólvora, o 5 de novembro de 1605, data conhecida devido a uma tentativa malsucedida de explodir o parlamento inglês.

Na tela negra surgem imagens que vão aos poucos revelando tratar-se de um tempo passado, a recriação da captura de Guy Fawkes – o especialista em explosivos que seria responsável pela detonação da pólvora – e de sua execução pública na forca, por traição e tentativa de assassinato, enquanto a voz narradora, em primeira pessoa, se incumbe de enunciar os fatos:

[...] pedem que nos lembremos da ideia e não do homem, porque o homem pode falhar. Ele pode ser apanhado, pode ser morto e esquecido. Mas 400 anos depois, uma ideia ainda pode mudar o mundo. Eu testemunhei em primeira mão o poder das ideias. Eu vi pessoas matarem em nome delas e morrerem defendendo-as. Mas não se pode beijar uma ideia. Você não pode tocá-la ou abraçá-la. Ideias não sangram, elas não sentem dor, elas não amam. E não é de uma ideia que eu sinto falta, é de um homem. Um homem que me fez lembrar o cinco de novembro. Um homem que jamais esquecerei (V DE VINGANÇA, 2006, 1min16s).

⁵ Preposição inglesa da abreviação de “off screen” (literalmente, “fora da tela”, ou fora de campo) e aplicada unicamente, no emprego corrente, ao som. Um som *off* é aquele cuja fonte imaginária está situada no fora-de-campo (AUMONT, 2003, p. 214).

Ao término da narração, eis que da tela negra emerge um símbolo flamejante que se revelará na inscrição “V” cercada pela letra “O”, numa proposição de semelhança imediata com a representação gráfica da letra “A” cercada pela letra “O” (A no círculo), que juntos significam “Anarquia é Ordem” – uma das mais famosas citações de Proudhon. E assim nos é apresentado a seguir o título da obra cinematográfica: *V for Vendetta* ou *V de Vingança*.

A cena subsequente à apresentação introdutória não oferece mais, ao espectador, a voz do narrador. Sua construção privilegia a sincronia das ações desenvolvidas pelos personagens principais que são apresentadas: um homem que esconde seu rosto atrás da máscara de Guy Fawkes, que saberemos posteriormente tratar-se de V⁶, e Evey Hammond⁷, uma jovem funcionária da rede de TV (fictícia) *British Television Network (BTN)* que terá sua trajetória entrelaçada à do personagem mascarado V.

A trajetória das dois personagens estabelece uma conexão no momento em que estas deixam seus espaços privados rumo aos espaços públicos de uma Inglaterra panóptica em que os moradores poderiam ser constantemente observados por câmeras de segurança ou por agentes de uma polícia-política que perambulam pelas ruas.

É nesse contexto que o espectador vai sendo apresentado a dois personagens que se encontram efetivamente em um beco escuro: Evey é surpreendida por “homens-dedo” (uma espécie de Gestapo) que ameaçam violentá-la, quando surge a figura de V, que não apenas a liberta como também a convida a presenciar o princípio de suas atividades contra a ordem estabelecida, a qual tem início com a difusão sonora da *Abertura 1812* de Tchaikovsky⁸, através de caixas acústicas instaladas pela cidade, seguida da destruição de símbolos de poder, como o The Old Bailey – o Tribunal Criminal Central de Londres – e a estátua da Justiça.

Devido ao controle absoluto e opressor exercido pelo chanceler Adam Sutler, os dois personagens flagrados pelo sistema de vigilância permanente, existente na cidade, são vistos como cúmplices dos ataques realizados, e por essa razão passam a ser perseguidas pelas forças policiais do estado totalitário.

Na jornada empreendida contra os símbolos institucionais que representam o exercício do poder coercitivo do estado sobre as pessoas, o personagem V estabelece ainda, como alvos, o apresentador-âncora da rede *BTN*, o bispo Anthony James Lilliman e a médica legista Délia Surridge, personagens que exerceram práticas violentas contra V no passado, em um lugar chamado Larkhill, espaço para onde eram enviadas todas as pessoas consideradas degeneradas pelo Estado (entre elas, imigrantes, muçulmanos e homossexuais). Isto é, embora a narrativa apresente as ações como resultantes de uma vingança pessoal executada pelo personagem V contra seus opositores, pode-se observar que há conjuntamente um sentido de vingança coletiva que se expressa contra o controle sobre as artes, o controle do poder judiciário, o controle da mídia, o controle exercido pela igreja e o controle do corpo por meio de medicalização.

⁶ Personagem interpretado por Hugo Weaving.

⁷ Personagem interpretada por Natalie Portman.

⁸ A abertura solene para o ano de 1812 é uma obra orquestral de Tchaikovsky composta em comemoração à vitória russa sobre as tropas de Napoleão. O momento da execução de Tchaikovsky é aquele em que o símbolo da justiça inglesa é explodido.

A seguir, destacamos os elementos fílmicos, a partir de Martin (2013), que embasam a análise das cenas em tópico posterior.

Os elementos fílmicos em *V de Vingança*

Escolhemos usar a classificação de Marcel Martin (2013), para análise dos modos de expressão fílmica utilizados na obra, por entendermos que a linguagem cinematográfica, base de seus estudos, é referência na criação de qualquer produto audiovisual. Para dar conta da análise de algumas cenas do filme, em momento posterior, privilegiamos abordar, neste tópico, como essa produção audiovisual, de um modo geral, tratou os elementos fílmicos específicos (enquadramento e montagem) e os não específicos (iluminação e cenografia).

Importa esclarecer que os elementos fílmicos se constituíram em categorias a partir de uma pré-análise, em que observamos com mais intensidade a sua incidência na composição das imagens. Desse modo, foi utilizada a regra da representatividade, levando em conta que o objeto de análise é um filme e que a formação dessas categorias se dá a partir de uma leitura flutuante, ou seja, ela é realizada com a visualização do audiovisual. Assim, ele foi assistido diversas vezes, e a identificação, a partir da regra estabelecida, foi concentrada nos elementos que possuíam mais ênfase, para podermos desenvolver de forma qualitativa os conceitos e a análise das cenas. Esse procedimento tem como base a metodologia de análise de conteúdo de Laurence Bardin (1977).

É preciso ressaltar que o enquadramento, elemento fílmico específico, utilizado por pintores renascentistas e explorado na fotografia, avançou de fato no cinema, com o alargamento do conhecimento dos modos diversos de enquadrar. Martin (2013, p. 38) diz que, ao enquadrar, o diretor escolhe e organiza o fragmento da realidade a ser mostrado.

Em *V de Vingança*, fica evidente a intenção da repetição de enquadramentos que trazem a subordinação da população frente às TVs. O diretor foi perspicaz ao escolher enquadramentos que mostrassem o controle ideológico exercido pela rede *BTN*. O ângulo de filmagem mostra a passividade das pessoas frente às telas, que estão presentes em ambientes internos e externos, espaços privados e públicos.

Como o filme todo se movimenta em torno da vingança de V, muitas cenas se valem dos enquadramentos que utilizam o plano *over to shoulder* (por cima dos ombros), com o objetivo de trazer o confronto do protagonista com seus opositores. O plano *plongée* (de cima para baixo) enfatiza a superioridade de V em relação aos personagens que antes foram responsáveis pela manutenção de Larkhill. Quando a câmera os enquadra, quase sempre, mostra a surpresa no rosto desses personagens e, logo em seguida, a aflição à morte iminente.

Privilegiar o enquadramento dos personagens antagonistas também foi outra escolha inteligente do diretor, que não tinha como explorar as expressões faciais do protagonista (pela máscara usada do início ao fim). Faz-se uma analogia ao que Martin entende por desenvolvimento criativo do enquadramento, como, por exemplo, nas filmagens em que a cena de nudez de um *strip-tease* não é revelada, mas sim os rostos paralisados de quem assiste; ou, quando se altera o ângulo de filmagem para demonstrar aflição. Para o autor, a arte cinematográfica – no início, muito mais relacionada a mostrar de forma convencional –, aos poucos, foi ensinando a olhar, bem como a compreender que o que está fora do enquadramento pode ser presumido e que a escolha não óbvia do ângulo agrega significados.

Martin (2013) considera a montagem um elemento fílmico específico, porque teve sua origem no cinema. A montagem é um recurso que combina os diferentes planos filmados com objetivo de dar sequência às ações.

A montagem tem valor significativo na obra de James McTeigue. *V de Vingança* é um filme que combina cenas de ação a partir do protagonista, com montagem em ritmo acelerado; cenas mais lentas, com movimentos de câmera que mostram a passividade da população; e cenas com poucos cortes, em que há um direcionamento à reflexão. Martin (2013, p. 156) explica: “A narrativa fílmica aparece portanto como uma sequência de sínteses parciais (cada plano é uma unidade, mas uma unidade incompleta), que se encadeiam num perpétuo ultrapassar dialético”. Nesse sentido, as cenas são costuradas umas nas outras, de modo que haja uma lógica para a organização da narrativa, com base em um roteiro audiovisual.

O filme em análise faz uma combinação de dois modos de montagem. No primeiro modo, chamado de montagem narrativa, há uma intenção de seguir uma ordem cronológica ou lógica, apenas para dar sequência à narrativa que se pretende produzir. Em certos pontos do filme, há a inserção de *flashbacks*⁹ de um passado distante, para que se compreenda as motivações de V ao executar sua vingança. No segundo modo, chamado de montagem expressiva, há finalidade de unir imagens com o objetivo de causar um significado pela simples justaposição. A montagem expressiva ocorre de forma alternada, como um recurso estilístico que está por toda a narrativa, especialmente nos momentos em que há os comunicados da rede *BTN*, com diferentes ações que são mostradas simultaneamente.

Os dois elementos fílmicos não específicos a serem analisados – iluminação e cenografia, consolidados antes do surgimento do cinema – são provenientes da pintura, do teatro e da fotografia.

A iluminação é responsável por transmitir o clima da narrativa, criando uma atmosfera para o produto audiovisual. *V de Vingança* traz uma iluminação que colabora para mostrar uma narrativa distópica, privilegiando ambientes internos iluminados com luz branca refletida em cores frias. A iluminação empregada transmite a sensação de que foi extremamente calculada em cada uma das cenas, chegando a transparecer sua artificialidade.

Observa-se que a pouca iluminação em alguns ambientes internos prioriza um contraste com os personagens que são iluminados por pontos de luz direcional. É o que se vê em dois ambientes, com iluminação mais difusa, em tons quentes: as casas de V e de Evey.

O filme ainda explora o contraste claro-escuro, também denominado “iluminação Rembrandt”¹⁰. Segundo Martin (2013), essa possibilidade de iluminação se inspira no cinema expressionista alemão, tendo como finalidade causar efeitos dramáticos e psicológicos. Em momentos importantes da narrativa, constrói-se uma atmosfera noturna que tem como referência o contraste claro-escuro, combinando recursos artificiais, como projetores e refletores, para mostrar essas intencionalidades.

⁹ “Sendo a ordem dos planos de um filme indefinidamente modificável, é possível, em particular, em um filme narrativo, fazer suceder a uma sequência outra sequência que relata acontecimentos anteriores; dir-se-á, então, que se ‘volta atrás’ (no tempo)” (AUMONT, 2003, p. 130).

¹⁰ “Iluminação de Rembrandt [...] cria intencionalmente contrastes entre claro e escuro. Ela parece vir muitas vezes de refletores que dão brilho à ação, enquanto outras áreas desaparecem na escuridão das sombras” (VAN SIJLL, 2017, p. 238).

Em relação à cenografia, seu objetivo é o de ambientar os lugares em que se passa a narrativa. Martin (2013) distingue três estilos de cenários: realista, em que o espaço não tem pretensão de significar algo além do que ele é; impressionista, quando os cenários são escolhidos em função de sua representação simbólica, como a neve glacial e sufocante, a floresta impenetrável e mortal; e expressionista, em que os espaços são criados artificialmente, com atenção à estética, para acompanhar a dominante psicológica de ação.

A partir disso, pode-se compreender que o filme em análise traz um estilo de cenografia que combina cenários projetados para representar um dado tempo futuro, em que a população de Londres se vê controlada por um governo totalitário. A principal estratégia utilizada para esse controle são os comunicados da *BTN*, televisionados em espaços domésticos, com cenários realistas, como salas de estar, com famílias reunidas; o interior de um *pub*, com homens e mulheres confraternizando; e um asilo, com cadeiras dispostas diante da TV. Os cenários são guiados por um traço impressionista quando mostram as ruas desertas da cidade, os becos mal iluminados, o metrô abandonado – lugares em que não há liberdade para ir e vir, monitorados por câmeras e administrados por toques de recolher.

As mensagens emitidas pelas produções audiovisuais – semelhantemente ao que afirma Roland Barthes (1970, p. 166) a respeito do teatro – fornecem “uma verdadeira polifonia informacional”, pois são provenientes de cenários que agregam significados em cada escolha colocada em foco pelos enquadramentos; da iluminação, que contribui para que a narrativa transmita o clima necessário às ações; e da união das sequências de planos, que se combinam para um melhor efeito dramático.

Análise de um conjunto de cenas em *V de Vingança*

Buscando recuperar as questões antes destacadas, acerca da teoria literária sobre o tema vingança e dos modos de sua expressão através dos elementos fílmicos, trazemos a seguir quatro conjuntos de cenas selecionados a partir do reconhecimento do uso preciso de recursos expressivos que destacam as ações do protagonista e a execução de sua vingança.

O primeiro conjunto de cenas (Figura 1) mostra a simultaneidade entre as ações dos personagens, o que nos faz perceber a relação que se estabelecerá entre eles durante o filme. V e Evey, no momento em que se arrumam, assistem ao mesmo pronunciamento televisionado pela rede *BTN*.

A combinação das cenas se faz por meio do recurso de montagem expressiva, de forma alternada (MARTIN, 2013), resultando em uma combinação de planos, com seleção de cenas correspondentes a ambos os personagens para demonstrar, com mais ênfase, o momento em que os dois se preparam para sair. Nos dois primeiros planos, os personagens olham-se no espelho, V colocando a máscara (máscara física) e Evey maquiando-se (máscara social). Nos dois últimos, há um enquadramento fechado mostrando o momento em que ambos põem os calçados. Os sentidos evocados através do recurso de montagem são pensados para além do exercício técnico; há, sobretudo, a intenção de transmitir diferenças e afinidades entre V e Evey.

Figura 1. Primeiro conjunto de cenas: simultaneidade entre as ações dos personagens Evey e V



Fonte: Reprodução.

Além da montagem e dos enquadramentos utilizados, a cenografia é outro recurso que contribui para mostrar um pouco do universo de cada um. O quarto de Evey possui mobília simples, com cama, penteadeira e TV. Já o local onde V está possui móveis antigos, com mesa e cadeiras de madeira nobre, tapete, cortina, espelho e TV. As cores que predominam nesses espaços são variações de vermelho. Nesses ambientes, as TVs veiculam o noticiário da *BTN*, mostrando os fatos que nortearão a história.

As projeções da luz são orientadas para mostrar ambientes internos, à noite. No espaço em que V está, pouco iluminado, os pontos de luz vêm do espelho com lâmpadas amarelas em volta, de um abajur antigo e da TV. Dois espelhos auxiliam a iluminação, refletindo mais luz. No quarto de Evey, há dois abajures, uma lâmpada acima dela e a tela da TV. Nesse ambiente também existe um espelho, e seu rosto é mostrado mais iluminado. A luz é difusa nos ambientes e é refletida por cores quentes.

A simultaneamente dos momentos que antecedem o encontro dos personagens será contextualizada, posteriormente, na dura realidade de uma Inglaterra futurista e totalitária.

O segundo conjunto de cenas mostra o encontro entre os protagonistas V e Evey, que coincide com o início do plano de vingança de V, desencadeando uma série de ações e reações que os levam a contracenar até os momentos finais da narrativa. É o momento em que V salva Evey de um ataque dos homens-dedo, conforme evidenciado na Figura 2.

O cenário é um beco à noite, no momento em que se dá o toque de recolher. Os enquadramentos escolhidos revelam a dimensão do espaço em que Evey se vê encurralada pelos homens-dedo. Nessa sequência, alguns planos são mais próximos, enquadrando as expressões de sofrimento do personagem. A montagem é narrativa, que evolui para um ritmo veloz quando V aparece para salvar Evey, acompanhando a ação violenta do personagem mascarado contra os homens-dedo.

Figura 2. Segundo conjunto de cenas: iluminação da sequência em que Evey é salva dos homens-dedo por V



Fonte: Reprodução.

Nessa sequência, dá-se atenção maior à cuidadosa iluminação. A iluminação do espaço simula a projeção da luz artificial dos postes sobre os personagens, que refletem cada uma à sua maneira, de acordo com posicionamentos e cores de suas vestes. Essa iluminação, de tom azulado, direciona o foco às expressões faciais, revelando poucos detalhes do cenário. Pode-se dizer que a iluminação junto aos enquadramentos dos rostos dos personagens enfatiza o tom de apreensão e medo de Evey, que implora para que a deixem ir e, ao mesmo tempo, revela a crueldade dos homens-dedo.

Quando V aparece para salvar Evey da agressão, o jogo de luzes incidindo sobre o personagem, que usa uma capa preta, faz refletir apenas parte de sua máscara branca, e o contorno de seu figurino aparece porque está em contraposição com a parede de tijolos, que é mais clara. Assim, nas ações de V para executar os homens-dedo, pouco aparece de sua figura, enfatizando o contraste claro-escuro. Os enquadramentos dão ênfase às ações de V aniquilando cada um dos três homens.

O clima da cena, projetado pela iluminação e pelo cenário, é de suspense. Pode-se ainda notar que, no momento final da cena, quando se apresenta para Evey, V traz um discurso constituído por metáforas que explicam quem ele é e o que representa.

A narrativa fílmica prossegue apresentando os desdobramentos da história dos personagens V e Evey, bem como revelando episódios do passado que favorecem a compreensão do espectador acerca dos fatos vivenciados por ambos até o estabelecimento do contexto distópico instaurado: perseguição política acompanhada de violência e morte contra dissidentes do regime em implantação, cassação das liberdades individuais, censura, extermínio e criminalização das manifestações artísticas e ideológicas, submissão e letargia da população frente à coerção exercida pelo Estado, por meio de seus aparatos de controle e dominação.

Destacamos a seguir o confronto entre V e seus opositores a partir do terceiro conjunto de cenas (Figura 3), sendo que as três primeiras retratam a ordem cronológica das ações apresentadas na narrativa fílmica: a execução de Lewis Prothero (âncora do canal BTN), de Anthony James Lilliman (bispo) e de Délia Surridge (médica legista). A última cena que compõe o conjunto é do momento em que V enfrenta Adam Sutler (chanceler), Peter Creedy (chefe da polícia secreta) e vários de seus homens.

Figura 3. Terceiro conjunto de cenas: o confronto entre V e seus opositores é evidenciado no enquadramento



Fonte: Reprodução.

A primeira cena refere-se ao momento do confronto entre V e Prothero, âncora da rede da *BTN* que, no passado, era comandante em Larkhill. Conhecido por todos como “a voz de Londres”, na cena (envaidecido com sua performance), ele acaba de rever seu discurso na TV sobre como gostaria de enfrentar o mascarado, face a face. Quando desliga o monitor, V aparece refletido na tela, em super enquadramento. Em seguida, Prothero se vira, e a partir disso a atenção se volta a sua expressão de terror, ao se deparar com o inimigo, configurada em primeiro plano do personagem. A montagem é narrativa, mostrando Prothero em seu banheiro e, logo após, em confronto com V.

Na cena, Prothero está no ambiente de seu banheiro, desprovido de sua máscara social: a de ser âncora de um telejornal que detém grande poder de alcance sobre a população. O banheiro é luxuoso e cheio de espelhos. Nessa cena, aparece o seu verdadeiro eu, um homem vaidoso, dependente químico e covarde. A iluminação do ambiente é realista, com toda a encenação sendo mostrada sob a luz artificial de um ambiente interno.

A segunda cena ocorre no quarto reservado aos encontros secretos do bispo com menores de idade. A cenografia remete a um espaço íntimo luxuoso e amplo, composto por móveis antigos em madeira nobre e objetos que expressam suntuosidade, como candelabros, abajur, cortinas, tapetes, papéis de parede e roupas caras de cama. A iluminação

é suave, simulada pela luz natural de um fim de tarde que atravessa cortinas muito leves das janelas do cômodo.

O enquadramento em *two-shot*¹¹ mostra o bispo prestes a atirar em V, após pegar uma arma escondida em um compartimento secreto dentro de uma Bíblia. A cena é bastante simbólica, pois revela a verdadeira *persona* da autoridade eclesiástica ali representada, alguém que se esconde atrás da instituição religiosa e que se apresenta em um espaço íntimo, desprovido de sua máscara social, empunhando uma arma, disposto a matar e a infringir qualquer um dos regramentos instituídos pela igreja ou pela lei. No passado, as experiências antiéticas cometidas em Larkhill também tiveram a aprovação do então padre Lilliman, que ganhava uma alta remuneração pela convivência e pelo silêncio em relação às torturas físicas e psicológicas a que eram submetidos os dissidentes do regime, capturados pelo Estado. Ao se confrontar com o bispo, V busca vingança contra o representante da igreja. A montagem é narrativa, cena após cena, até o desfecho final, em que o bispo é morto por V.

A terceira cena mostra o enfrentamento com a legista Delia Surridge, que no passado chamava-se Diana Stanton, médica responsável pelos testes com armas biológicas em Larkhill. O cenário é o ambiente do quarto de Delia. A iluminação é noturna, com alto contraste pela luz que adentra através das cortinas no quarto escuro.

O enquadramento *two-shot* mostra quando V se aproxima da cama de Delia e dá uma rosa a ela. Nesse momento, percebe-se a fragilidade da médica, que há muito se sente culpada pelo que ocorreu com V. A personagem parece ser a única, entre os inimigos, disposta a pedir perdão, ainda que isso não a livre da morte. A montagem é narrativa.

A última imagem da Figura 3 é da cena em que V confronta o chanceler Adam Sutler, personagem que personifica o Estado autoritário. O cenário é uma galeria subterrânea do metrô londrino que permaneceu fechada por muito tempo. No local, há grades, uma escadaria, sinalização antiga do metrô, poças d'água e pedaços de concreto e aço pelo chão.

A iluminação tem tonalidade azul e entra por alguns pontos espalhados pela galeria, mas a maior parte dela vem das lanternas que os homens coordenados pelo Sr. Creed (chefe da polícia-política) apontam para V e para o chanceler. O enquadramento é *contra-plongée*, em que a câmera filma de baixo para cima, mostrando o chanceler ajoelhado e V em pé. A montagem é narrativa, mostrando o confronto com o chanceler e, logo após, a ação de V matando cada um dos homens e o Sr. Creed, ao final.

No quarto conjunto (Figura 4), enfim fizemos o recorte de cenas que evidenciam alguns dos diversos momentos da narrativa fílmica em que as telas assumem um protagonismo, revelando a importância que possuem (ou possuíram) sobre as pessoas. Na primeira cena, está o chanceler Adam Sutler, falando para seus subordinados que estão em uma sala de controle. Na segunda cena, vemos V em seu comunicado à população de Londres, quando invade o estúdio de TV para anunciar que foi o responsável pela explosão do The Old Bailey. Na terceira cena, Evey e V estão assistindo ao comunicado da morte de Prothero. E, na quarta cena, temos um recorte da sequência em que os lares estão com as

¹¹ O *two-shot* “ocorre quando dois personagens são filmados em um único enquadramento” (VAN SIJLL, 2017, p. 60).

TVs ligadas na rede *BTN*, sozinhas, como forma de simbolizar que as pessoas deixaram de ser meras espectadoras e partiram para a ação.

Figura 4. Quarto conjunto de cenas: as telas como protagonistas da narrativa



Fonte: Reprodução.

As telas aparecem em várias situações na trama. A primeira cena mostra a mídia como um dispositivo de controle social, usada para comunicar o que é de interesse do chanceler e de tudo aquilo que ele representa; sua imagem, quando veiculada, apresenta-o como o “pai” protetor, defensor da nação, enfatizando o culto à imagem do ditador, como ocorre nos regimes autoritários. A tela figura como representação da única verdade possível, daquilo que pode ser dito. É a representação da voz autorizada pelo Estado, aquela que mantém a conformidade dos padrões estabelecidos.

Na segunda cena, está a imagem de V projetada para toda a população através da televisão. Ao invadir os estúdios da emissora, V busca se apropriar da capacidade de penetração do meio nas casas, com o objetivo de romper a univocidade das mensagens propagadas pelo Estado. A ação busca a ampliação de sua voz e de sua imagem dissidentes como símbolo de resistência e de subversão à ordem das coisas. Ao veicular sua imagem em rede nacional de televisão, V penetra os espaços privados e públicos, provocando uma ruptura no sistema, ao se apresentar dissonante ao regime posto, fato que, combinado a outras inúmeras ações de enfrentamento dos poderes estabelecidos, culminará na conclamação da população a se juntar a essas ações.

Na terceira cena, quando Evey e V assistem juntos ao comunicado da morte de Prothero, a tela mostra mais uma vez a televisão como um dispositivo de controle sob a guarda oficial do Estado, uma vez que é a responsável por noticiar uma versão deturpada sobre o assassinato, e não o fato em si. Ao noticiar a versão “autorizada pelo Estado” sobre a morte do apresentador de TV, vê-se, na narrativa, a capacidade lesiva de uma mídia controlada por

um governo autoritário de ecoar mentiras, buscando a construção de uma opinião pública que seja favorável à manutenção de seus próprios interesses.

A última cena do conjunto mostra a reviravolta. A imagem da sala vazia é uma de muitas que aparece em sequência, trazendo espaços ocupados pelas telas que antes tinham um público atento, mas que agora estão vazias.

Em relação a cenários, iluminação dos ambientes e enquadramentos, podemos dizer que, em todas as imagens, são semelhantes. As cenografias construídas se mostram como espaços em que a atenção se volta predominantemente para as telas, objetos essenciais à construção narrativa. A iluminação é sempre difusa, escura, tendo como ponto principal a luz emitida pelas telas, exceto na última imagem da sala vazia, em que há um abajur com um outro ponto de luz. Os enquadramentos podem ser descritos como superenquadramentos (MARTIN, 2013), porque trazem uma moldura sobre outra (delimitação bidimensional da câmera sobre a moldura das telas); são fixos e correspondem à perspectiva de quem assiste.

A montagem aparece, na primeira cena do conjunto analisado, como provocadora de uma tensão, mostrando o chanceler Adam Sutler (em grandes dimensões) de forma intercalada a seus subordinados (apequenados diante da imagem do líder que os governa). Na cena seguinte, é V quem projeta sua imagem, provocando um dinamismo visual, por apresentar cenas também intercaladas, que mostram a repercussão da sua invasão ao estúdio da *BTN* e a descoberta de que foi ele o autor do atentado contra o *The Old Bailey*.

Em relação à cena em que V e Evey assistem à *BTN*, quando do comunicado da morte de Prothero, a montagem segue uma sequência narrativa. Na última cena, há uma montagem paralela: a imagem mostra um ambiente de muitos que são filmados, em que há sempre uma tela, mas, desta vez, sem público assistindo.

De modo geral, vemos nesse conjunto de cenas um jogo metafórico que evidencia a transição do controle absoluto, encarnado no personagem autoritária de um líder supremo que possui audiência cativa, para a perda da centralidade de seu poder, a partir da ausência de espectadores diante das telas, audiência que deixa os espaços privados para ocupar os espaços públicos, a fim de expressão de seu descontentamento com o regime estabelecido.

Considerações finais

Conforme tratamos inicialmente, quando recuperamos trechos do ensaio *Da vingança* (CANDIDO, 1978), a vingança apresenta-se como tema bastante recorrente no romantismo, propiciando a ação da *vendetta* em diversos momentos da narrativa – como destacamos acerca do filme –, assim como potencializa o alongamento da história. Podemos compreender que esse tema foi inserido em *V de Vingança* a partir de uma visão romântica, já que, na narrativa, há a luta por uma revolução, e isso traz uma conexão com o movimento romântico. O personagem V pode ser interpretado como um herói, na medida em que assume uma causa da população oprimida; apesar de ter desejo pessoal de vingança, não é só essa a sua motivação.

Dessa forma, podemos situar a narrativa fílmica sobre a qual fizemos uma leitura como uma obra centrada no personagem romântico “dramático, desmedido, sangrento”, que empreende diversas ações que possuem, ao mesmo tempo, um cunho pessoal – isto é, V vinga a si mesmo – e um teor coletivo, pois o personagem é apenas mais uma das pessoas que sofreu as consequências violentas da implantação de um regime totalitário. Há

também, aqui, a possibilidade de realizar uma reflexão sobre as complexidades sociais que foram recriadas pelo autor.

A iluminação reforça o modelo de narrativa, suspense, trazendo um jogo de luzes e sombras sempre que o personagem V aparece. No entanto, os antagonistas, apesar de não usarem máscaras, é que escondem segredos: um bispo pedófilo; um apresentador popular, que no passado era militar e torturador; uma médica legista que mudou de nome, porque testava armas químicas em humanos; um chefe de Estado que na realidade é um ditador e controla a população através da repressão.

É importante ressaltar a forma com que a linguagem cinematográfica e a direção de arte trouxeram a expressão de um Estado totalitário. Isto é mostrado de modo direto nas cenas em que as telas se apresentam como protagonistas e os lares retratados denotam impessoalidade, despersonalização; a iluminação que irradia das telas é que dá o tom, remetendo a um vazio ainda mais acentuado pela falta de expressividade dos personagens que, embora agrupados em família, demonstram total passividade frente aos televisores, os quais, revelados pelo enquadramento da câmera, estão posicionados de forma contemplativa. Indissociáveis da vida cotidiana, se as telas assumem papel importante no controle social, a ruptura dessa ordem falsamente estabelecida também ocorre com a participação delas na narrativa fílmica.

A proposta de ruptura é ilustrada na história narrada em diversas vezes: a apatia dá lugar à reflexão; a alienação cede espaço ao engajamento: de meros espectadores passam a agentes ativos da mudança social; a TV usada como objeto de manipulação assume a perspectiva de instrumento questionador; o anonimato das massas se converte na revelação da identidade de cada cidadão.

Podemos depreender dessas menções que, inicialmente, há a necessidade de se fazer imagem, tendo como preocupação aquilo que é revelado à sociedade – a construção de um personagem social –; num segundo momento, a preocupação está em evocar a verdade oculta e, portanto, invisível – a verdade reside naquilo que não se vê na superfície –; e por último, há o rompimento com a superficialidade revelada no espelho em busca da verdade – representação reforçada pela retirada e pelo abandono da máscara como figuração alegórica.

Não se pode deixar de mencionar que, em *V de Vingança*, há símbolos e metáforas por toda a narrativa, acrescentando camadas de interpretação, por meio das quais podemos estabelecer relações com momentos histórico-sociais e ideologias vivenciadas por muitos países. Assim como no nacional-socialismo foram utilizados uma série de conjuntos simbólicos compostos de cores, emblemas, bandeiras e cerimônias, a fim de suscitar emoções intensas capazes de prender os indivíduos à sociedade totalitária, o filme propõe a recriação de um ambiente semelhante, habitado por uma simbologia que estabelece referência imediata a essas práticas fartamente documentadas.

Barthes (1970, p. 167-168), ao tratar de Bertolt Brecht e do teatro de significação, afirma que entre suas características está o fato de ser ideológico, político e tomar partido sobre a natureza, o trabalho, o racismo, o fascismo, a história, a guerra, a alienação, apresentando-se como teatro da consciência que deve conduzir o espectador ao deciframento, a “consciência da inconsciência, consciência que a sala deve ter da inconsciência que reina sobre o palco”. De forma semelhante, podemos olhar para a problematização proposta em *V de*

Vingança, uma vez que a narrativa fílmica se desdobra estabelecendo questionamentos sobre liberdade e opressão em uma sociedade mediada por instituições que se apresentam atreladas ao exercício do poder de Estado não democrático. Tal reflexão, nos dias atuais, nos dá a possibilidade de reatualizar o exercício metafórico proposto pela narrativa fílmica para nos fazer pensar as questões do tempo presente.

Referências

AUMONT, Jacques. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas: Papirus, 2003.

BARDIN, Laurence. *Análise de conteúdo*. Lisboa: Edições 70, 1977.

BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. São Paulo: Cultrix, Pensamento, 1997.

CANDIDO, Antonio. Da vingança. In: _____. *Tese e antítese: ensaios*. 3. ed. São Paulo: Nacional, 1978. p. 1-28.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2013.

MOORE, Alan; LLOYD, David. *V de vingança*. Rio de Janeiro: Panini, 2006.

VAN SIJLL, Jennifer. *Narrativa cinematográfica: contando histórias com imagens em movimento – as 100 convenções mais importantes do mundo do cinema que todo cineasta precisa conhecer*. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

V DE VINGANÇA. Direção: James McTeigue. Reino Unido, Alemanha: Warner Bros. Pictures, 2006. 1 vídeo (2h12min30s), son., color. Disponível em: <<https://acortar.link/U3MPwW>>. Acesso em: 15 nov. 2020.

Renata Patrícia Correa Coutinho

Professora adjunta da Universidade Federal do Pampa (Unipampa), com atuação junto ao curso de Publicidade e Propaganda.

Denise Aristimunha de Lima

Professora adjunta da Universidade Federal do Pampa (Unipampa), com atuação junto ao curso de Publicidade e Propaganda.