

O INFERNO, DE HENRI-GEORGES CLOUZOT: ENTRE A MONTAGEM DA ESTÓRIA, A MONTAGEM DA HISTÓRIA E A HISTÓRIA DA MONTAGEM

Fabiano Pereira de Souza¹

Laura Loguercio Cánepa²

Resumo: O filme inacabado *O inferno* (L'enfer, França, Henri-Georges Clouzot, 1964), e o documentário *O inferno de Henri-Georges Clouzot* (L'enfer d'Henri-Georges Clouzot, França, Serge Bromberg e Ruxandra Medrea, 2009) são nossos objetos de análise neste artigo, no qual examinamos estratégias de montagem cinematográfica por meio de sobreposição de imagens. Inspiradas na arte cinética e no cinema de vanguarda da década de 1920, as imagens mais marcantes do filme de Clouzot representam um indício experimental de como montar imagens em sobreposição pela perspectiva dos anos 1950, e foram objeto de reflexão no documentário de 2009, que buscou compreender o trágico processo criativo da obra. A partir dos relatos da equipe de Clouzot, de críticas e da análise prévia da pesquisadora Marion Schmid sobre o documentário, os objetivos deste artigo são destacar as estratégias de montagem como contribuição artística de viés experimental da obra inacabada de Clouzot, perceber seus reflexos na sofisticada narrativa de Bromberg e Medrea, além de comentar a importância do filme de Clouzot para a história da montagem cinematográfica.

Palavras-chave: Cinema; montagem; história; Henri-Georges Clouzot; O inferno

¹ Doutor, com bolsa CAPES (2021), e Mestre em Comunicação, área de concentração Comunicação Audiovisual, linha de pesquisa Análises de Produtos Audiovisuais (2016) pela Universidade Anhembi Morumbi. Possui especialização em Cinema, Vídeo e Fotografia - Criação em Múltiplos Meios (2008), graduação em Comunicação Social - Jornalismo (2002) e graduação em Design Digital (1997), todos pela Universidade Anhembi Morumbi. Iniciou, em 2023, Pós-Doutorado no Departamento de História da FFLCH-USP, sob a supervisão de Robert Sean Purdy. Integrante do grupo de pesquisa Novos regimes de visualidade no século XXI (CNPq). Email: fabian59@gmail.com

² Doutora em Múltiplos Meios pelo IA-Unicamp (2008), Mestre em Ciências da Comunicação pela ECA-USP (2002) e graduada em Jornalismo pela FABICO-UFRGS (1996). Concluiu, em 2014, Pós-Doutorado no Departamento de Cinema, Televisão e Rádio da ECA-USP, sob a supervisão de Rubens Machado Jr. Em 2019, foi pesquisadora visitante na School of Languages, Cultures and Societies da Universidade de Leeds, sob a supervisão de Stephanie Dennison. Atualmente, é docente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Paulista (UNIP).. Email: laura_canepa@yahoo.com.br

INFERNO, BY HENRI-GEORGES CLOUZOT: BETWEEN THE MONTAGE OF THE STORY, THE MONTAGE OF HISTORY AND THE HISTORY OF MONTAGE

Abstract: The unfinished film *Inferno* (*L'enfer*, France, Henri-Georges Clouzot, 1964), and the documentary *Henri-Georges Clouzot's Inferno* (*L'enfer d'Henri-Georges Clouzot*, France, Serge Bromberg and Ruxandra Medrea, 2009) are our objects of analysis in this article, in which we examine cinematographic editing strategies through image superimposition. Inspired by kinetic art and avant-garde cinema of the 1920s, the most striking images in Clouzot's film represent an experimental indication of how to edit overlapping images from the perspective of the 1950s, and were the subject of reflection in the 2009 documentary, which sought understand the tragic creative process of the film. Based on reports from Clouzot's team, reviews and previous analysis by researcher Marion Schmid on the documentary, the objectives of this article are to highlight the editing strategies as an artistic contribution with an experimental approach to Clouzot's unfinished work, to perceive their reflections on the sophisticated narrative by Bromberg and Medrea, in addition to commenting on the importance of Clouzot's film for the history of cinematographic editing.

Keywords: Cinema; montage; history; Henri-Georges Clouzot; *Inferno*

Introdução

O Inferno (*L'enfer*, França, 1964), de Henri-Georges Clouzot, é uma das mais lembradas obras inacabadas do cinema. Sua atribulada produção rendeu o documentário *O Inferno de Henri-Georges Clouzot* (*L'enfer d'Henri-Georges Clouzot*, França, 2009), vencedor do prêmio César da categoria em 2010. Dirigido pelo restaurador Serge Bromberg e Ruxandra Medrea, essa obra só foi viabilizada quando Inès Clouzot, viúva do diretor, depois de várias tentativas de terceiros ao longo de décadas, finalmente autorizou o uso das imagens de arquivo do filme. Inspiradas na arte cinética em voga nos anos 1950 e 1960, essas imagens representam também um indício experimental de como montar imagens em sobreposição, pela perspectiva da época.

A filmagem começou e se encerrou precocemente em 1964. Passaram-se 45 anos sem que suas imagens fossem conhecidas pelo público. Os rolos do material rodado ficaram em 185 latas sob posse de Inès até serem concedidos para exibição no documentário sobre sua conturbada produção. Por só ter tido seus poucos registros de filmagem revelados décadas mais tarde, *O Inferno* permite uma reavaliação do quanto pelo menos a cinematografia francesa, se não a ocidental ou a mundial, produzida para ampla circulação comercial, poderia ter alcançado em termos de contribuição para a experimentação na montagem de imagens há seis décadas.

O enredo de *O Inferno* giraria em torno de um casal em crise por conta do ciúme doentio que o marido, interpretado por Serge Regianni, teria da esposa, papel de Romi Schneider. O roteiro acabou sendo filmado por Claude Chabrol, lançado no Brasil como *Ciúme - O Inferno do Amor Possessivo* (*L'Enfer*, 1994), estrelado por François Cluzet e Emmanuele Béart. Assim, o acesso que temos ao filme de Clouzot se resume ao roteiro e às imagens parcialmente montadas. O som não foi recuperado. Essa forma de acesso à obra, com sua incompletude explicitando as várias incertezas de sua realização durante a produção e posteriormente a ela, é convite à interação do espectador proporcionada pela aceitação de que nada do que se vê ali forma um todo coeso, apenas um mosaico de fragmentos. Partes e pistas do que viria a ser um filme já enigmático, amparado desde sua essência na dúvida em torno de um suposto comportamento adúltero, criado para tampouco se revelar em sua forma definitiva, completa e complexa.

Mais que fragmentada, a parte das imagens de *O Inferno* criadas em sobreposição leva a refletir sobre a distinção entre a montagem temporal e a espacial. A primeira, amplamente estabelecida desde o início do século XX, implicou em complexas técnicas em que imagens distintas eram organizadas uma após a outra ao longo do tempo de duração da obra. Já a montagem espacial é a que organiza imagens para apresentá-las simultaneamente e tem uma recorrência não tão sistemática quanto a outra. Para Manovich, aquela opera numa lógica de substituição, enquanto esta atua num sentido de adição e coexistência (2001, p. 325).

A partir dos relatos da equipe de Clouzot, de críticas e da análise prévia da pesquisadora Marion Schmid sobre o documentário, os objetivos deste artigo são destacar as estratégias de montagem como contribuição artística de viés experimental da obra inacabada de Clouzot, perceber seus reflexos na sofisticada narrativa de Bromberg e Medrea, além de comentar a importância do filme de Clouzot para a história da montagem cinematográfica.

A montagem em sobreposição: vanguardas e arte cinética

Timothy Corrigan e Patricia White (2018, p. 311-324) descrevem o desenvolvimento histórico do cinema experimental dividindo-o em alguns períodos-chave: os movimentos europeus de vanguarda dos anos 1910-1920; as experiências em torno das articulações entre imagem e som nos anos 1930-1940; o cinema de vanguarda do pós-Guerra nos anos 1950-

1960; a vanguarda política de 1968 aos anos 1980; e finalmente as produções com novas mídias eletrônicas e digitais desde os anos 1980

Os anos do Pós-Guerra trouxeram intensa experimentação na forma de montar cenas e estruturar narrativas no cinema francês, como se observa nas obras iniciais de Alain Resnais: *Hiroshima, Mon Amour* (1959) e *O Ano Passado em Mariembad (L'année dernière à Marienbad, 1961)*. No mesmo período, a invasão da Nouvelle Vague inaugurada por *Os Incompreendidos* (François Truffaut, 1959) conduziria o jovem cinema francês por variados caminhos. Porém, muito antes da Nouvelle Vague captar atenções e mentes criativas em seu empenho por um cinema autoral, vanguardas artísticas dos anos 1920, como descrito por Corrigan e White, propunham novas relações imagéticas e audiovisuais no cinema francês.

Nas vanguardas dos anos 1920, como a impressionista e a dadá-surrealista, exercícios da imaginação, fantasias, delírios, alucinações das personagens tornam-se elementos visuais recorrentes em sobreposições translúcidas – portanto, perceptíveis enquanto tais. Como observam David Bordwell e Kristin Thomsson, “acreditando que o cinema deve projetar estados emocionais intensificados e sutis, os diretores se concentraram em histórias psicológicas íntimas” (2013, p. 473). Até então, raros cineastas explicitavam a dupla exposição da película ao sobrepor imagens, quase sempre por meio de personagens espectrais, caso de Georges Méliès e George Albert Smith.

No Impressionismo francês, como descrito por Mark Cousins, havia uma reação ao cinema popular dominante do período – cujo estilo convencional é denominado pelo autor de “realismo romântico fechado” (Cousins, 2013, p. 79). Em resposta a esse tipo de cinema, um grupo de importantes diretores franceses teria proposto experiências capazes de superá-lo para registrar “a percepção fugaz da realidade” (Cousins, 2013, p. 79). Germaine Dulac traduziu, em *A sorridente Madame Beudet* (*La souriante Madame Beudet*, França, 1923), o drama psicológico da protagonista expondo os pensamentos da personagem em cena por meio dissoluções, distorções de lente, câmera lenta e duplas exposições. Em 1923, *The faithful heart* (*Coeur fidèle*, França, 1923), Jean Epstein montou imagens de um carrossel sobre a de uma partitura de *La Violetera* e o rosto do casal de protagonistas sobreposto a ondas do mar, flores e padrões de desenhos filmados em círculos no final do filme. Já em *A queda da casa de Usher* (*La chute de la maison Usher*, França, 1928), Epstein cria uma cena em que Usher vai pintar Madeleine (Marguerite Gance). A imagem da atriz se desdobra como se ele a estivesse estilhaçando física e emocionalmente.

O Inferno, de Henri-Georges Clouzot: entre a montagem da estória, a montagem da história e a história da montagem | Fabiano Pereira de Souza; Laura Loguercio Cánepa | p. 367-390

Filmado para projeção em três telas justapostas horizontalmente, um marco na época, *Napoleão* (Napoléon vu par Abel Gance, França, 1927) trazia uma série de experimentos de composição de imagens em camadas simultâneas. O diretor francês Abel Gance uniu rostos sobre mapas, imagens de campo apinhadas de grafismos de equações matemáticas, rostos sorridentes sobre explosões, entre outras. Já em *A roda* (La roue, França, 1922) ele montou seu próprio rosto em primeiro plano junto a um trem que passa, o nome da personagem Norma surge em textura transparente separando dois personagens num quarto, imagens do futuro da personagem Sisif projetadas na palma de sua mão, uma roda girando sobre outras imagens, bem como rostos em dupla exposição sobre a fumaça negra da chaminé do trem.



Figuras 1: *The faithful heart* (Coeur fidèle, França, 1923) e *A queda da casa de Usher* (La chute de la maison Usher, França, 1928), de Jean Epstein (acima) e *A roda* (La roue, França, 1922) (abaixo), de Abel Gance

Para além da vanguarda francesa, Georg Wilhelm Pabst cria sequências de sonho bem delimitadas em *Segredos de uma alma* (Geheimnisse einer seele, Alemanha, 1926), um drama psicanalítico pós-expressionista, exemplo de uma fase do cinema alemão que buscava uma estética mais realista sem se desvencilhar do emocionalismo nem da estilização subjetiva típica do Expressionismo (CÁNEPA, 2006, p. 82). Elas exemplificam descontinuidades que permitem elaborar ligações elípticas entre as cenas, o que origina variadas possibilidades de leituras psicológicas e sociológicas (CÁNEPA, 2006, p. 78). Uma imagem sobreposta recorrente

é a de um casal num bote em meio a vitórias-régias de um lago. Do mesmo ano, *Fausto* (Faust: Eine deutsche Volkssage, Alemanha, 1926), de F. W. Murnau, também prima por sobreposições assustadoras. Entre elas, um rosto feminino grita na noite ao vento conforme um *traveling* em recuo sobre uma floresta nevada faz parecer que ela abocanha as árvores.



Figuras 2: *Segredos de uma alma* (Geheimnisse einer seele, Alemanha, 1926), de Georg Wilhelm Pabst, e *Fausto* (Faust: Eine deutsche Volkssage, Alemanha, 1926), de F. W. Murnau

Ainda se encontra cenas de sobreposição fantasmagórica de imagens em filmes surrealistas como *Ballet mécanique* (França, 1924), de Fernand Léger, e *Emak-Bakia* (França, 1927), de Man Ray. Além das imagens cinematográficas como forma de escrita fílmica, procedimentos originais de estruturação dos textos visuais se tornaram instrumento modelador da combinação de componentes de diversas linguagens, verbais ou não (CAÑIZAL, 2006, p. 146). Mas é mesmo na Montagem Soviética que esse tipo de imagem proliferou. Sergei Eisenstein, chegou a usar a sobreposição por dupla exposição em *A greve* (Stachka, União Soviética, 1925). Numa cena, o diretor sobrepõe três trabalhadores lado a lado em plano médio à engrenagem raiada de uma máquina em funcionamento. Eles cruzam os braços, o mecanismo para de funcionar: começa a greve. Para cada um dos espíões entre os grevistas, Eisenstein sobrepõe imagens de animais que lhes servem de apelidos, apresentados claramente por intertítulos: Coruja, Macaco e Buldogue. Já as sobreposições de Dziga Vertov são bem mais poéticas, rítmicas e de sentido desvinculadas de propósito narrativo, a exemplo das fotomontagens do artista plástico, fotógrafo e designer construtivista Aleksandr Mikhailovich Rodchenko.. Ele evidencia a qualidade simbólica das imagens sobrepostas em diversas combinações, no que *Um homem com uma câmera* (Chelovek s kino-apparatom, União Soviética, 1929) é exemplar. A relação entre o termo montagem soviética e o

construtivismo é evidente. E, nesse sentido, Vertov montava como quem organiza um catálogo de efeitos visuais.



Figuras 3: *A greve* (Stachka, União Soviética, 1925), de Sergei Eisenstein, e *Um homem com uma câmera* (Chelovek s kino-apparatom, União Soviética, 1929), de Dziga Vertov

Na década de 1930, com o advento do som, seria iniciado um período de intensa experimentação pautada para as relações entre som e imagem, mesmo em narrativas clássicas. Quando não em transições entre cenas, a sobreposição de imagens era normalmente camuflada. Alfred Hitchcock, por exceção, contou com esse recurso de modo precisamente narrativo e esporádico, como em *O ring* (The ring, Reino Unido, 1927) e *O homem errado* (The wrong man, EUA, 1956). Experimentações mais estruturais com imagens sobrepostas voltariam no cinema experimental americano dos anos 1950, especialmente com Stan Brakhage, que alterava imagens diretamente na película. Stan VanDerBeek praticou intensamente a colagem de imagens estáticas. Embora a montagem não fosse o foco da realização desses artistas, era prática indissociável de sua produção.

A Arte Cinética, ou Cinetismo, movimento das artes plásticas relacionado ao construtivismo e o dadaísmo, de abrangência internacional, produzia obras com alguma movimentação real e aparente e vigorou entre as décadas de 1920 e 1970. Ela só foi de fato reconhecida como um movimento artístico com a exposição *Le mouvement* de 1955, realizada na Galerie Denise René, em Paris, que foi seguida por grandes exposições internacionais durante os anos 1960 (KINETIC, 2020, p. 1). O movimento não chegou a influenciar cineastas de modo estruturado, duradouro nem coletivo, o que torna *O inferno* uma particularidade merecedora de análise.



Figura 4: Stan VanDerBeek, Movie-Drome, 1965.

Fonte: acervo pessoal

Enquanto a Nouvelle Vague repercutia na França a partir das salas de cinema, a Arte Cinética era um assunto de destaque no meio cultural a partir das galerias de arte. A relação entre formas visuais que se movem por um mecanismo próprio tornava essa forma de arte o que de mais conceitualmente próximo havia entre as artes plásticas e o cinema, mais até que a videoarte que começava a surgir, pautada pela emissão de luz. O princípio por trás da proposta do movimento, no entanto, estava bem longe de ser novidade. Ao longo de séculos, diferentes culturas incorporaram algum tipo de movimento real a artefatos projetados com o propósito exclusivo de oferecer satisfação estética (MALINA, 1974, p. v). Foi apenas no século XX, no entanto, que tais objetos alcançaram o status de belas artes visuais. Na década de 1950, com cada vez mais artistas embrenhados nesse tipo de arte, entre outras novas experiências artísticas e avanços da ciência e da tecnologia, a Arte Cinética proliferou e se expandiu (MALINA, 1974, p. v). Entre os tipos de obras que o movimento produziu, estão:

1. Objetos pictóricos e esculturais que incorporam movimento e mudanças de cores com o tempo, provocado por:
 - (a) sistemas ópticos, mecânicos, magnéticos, eletromecânicos e eletrônicos,
 - (b) reações químicas e fluxo de líquidos.
2. Objetos nos quais as mudanças com o tempo são aleatórias, programadas ou responsivas à intensidade ou frequência de uma entrada de som e até mesmo às características das ondas cerebrais alfa.
3. Experiências visuais proporcionadas por projeção de slides, técnicas de cinema e televisão. (MALINA, 1974, p. v).

Os integrantes da Arte Cinética tinham como primeiras referências de abstrações de tempo e espaço, em que um movimento mecanizado desestabilizava estruturas formais, as

máquinas ópticas e esculturas mecânicas de Marcel Duchamp, Vladimir Tatlin e László Moholy-Nagy, bem como os móveis de Alexander Calder. O movimento das obras podia ser provocado por motores, caso de Naum Gabo, ou por meio de uma estrutura sensível às correntes de ar do ambiente em que eram expostos, caso de Calder. O intuito era introduzir o elemento tempo nas obras, permitir refletir sobre a importância da tecnologia mecânica no mundo moderno e explorar as capacidades da visão humana (ART, 2020, p. 1). Entre os efeitos adotados pelo cinetismo estavam alguns de luz e som, que desmaterializavam a estrutura e a estaticidade do objeto de arte, de modo a proporcionar uma experiência visual e sensorial de tempo e espaço, tal qual a premissa do cinema.

Já o movimento artístico rendeu experimentos em que os movimentos de cada obra podiam ser reais ou virtuais. "Trabalhos inerentemente estáticos de duas e três dimensões convidavam à manipulação e o movimento do espectador para ativar a presença dinâmica do objeto" (KINETIC, 2020, p. 1). Ilusões ópticas eram outra estratégia, mesmo em telas estáticas. Elas foram adotadas na obra de Victor Vasarely e Bridget Riley, cujas abstrações geométricas distorciam a percepção do espectador, simulando volumes ou movimentos com que buscavam subverter a forma plana e tangível. O nome de maior destaque da Arte Cinética é mesmo o do húngaro Vasarely (1908-1997), que desenvolveu sua carreira em Paris. Ele começou atuando no *design* de cartazes e artes gráficas, mas é mais lembrado por seu envolvimento na Op Art dos anos 1960. Foi só depois da exposição em Paris na Galerie Denise René, em 1955, que Vasarely migrou para a pintura, com um estilo característico de pura abstração geométrica de artistas como Kazimir Malevich e Piet Mondrian, de quem herdou as formas simples na ilusão de ótica. Em 1955 ele escreveu seu famoso Manifeste Jaune (Manifesto Amarelo) para a exposição Le mouvement (COLLECTION, 2020, p. 1).

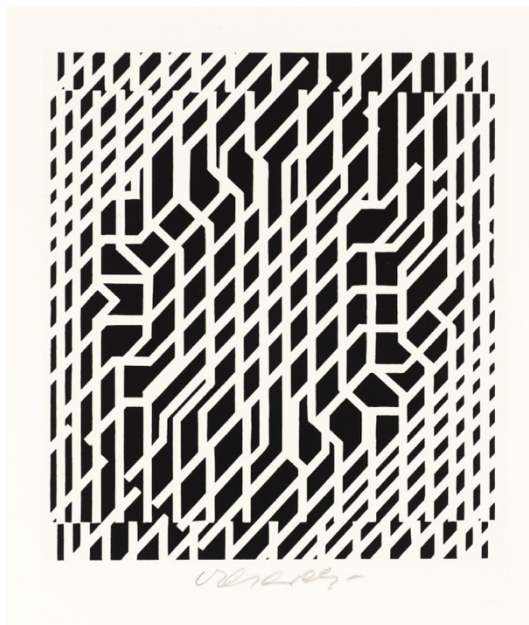


Figura 5: Victor Vasarely, Sem título, 1963.

Fonte: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/vasarely-untitled-p08221>

O jogo de simulação de tridimensionalidade, cores, luzes, sombras e reflexos, a profundidade plural e diversa de volumes, os movimentos rítmicos e cíclicos, todas as capacidades das obras da Op Art e, principalmente, da Arte Cinética elaborada com mecanismos elétricos aproximam muito as artes plásticas das habilidades de experimentação óptica que o cinema proveu, além de oferecer um repertório rico de criação imagética abstrata. Transferir esse repertório para o cinema de circulação comercial é uma proposta improvável. Não para Clouzot. Em seu último longa-metragem, *A Prisioneira* (*La prisonnière*, França / Itália, 1968), o cineasta francês saturou a trama, passada no universo das artes plásticas e exposições, da visualidade da Arte Cinética, sem alcançar grande repercussão. Quatro anos antes, porém, seu filme inacabado, com dinheiro americano e a estrela Schneider, mas sem restrições expressivas nem o pretexto do ambiente das galerias de arte, já trazia imagens que puderam com mais potência e propriedade atestar a influência desse movimento – no entanto, somente décadas mais tarde.

A montagem da estória

Clouzot tinha a seu dispor uma condição ímpar, ainda mais se considerada a proposta experimental de *O Inferno*, já evidenciada desde o roteiro: orçamento com carta branca do

estúdio americano Columbia para a produção. Entre os experimentos visuais empregados pelo cineasta em *O inferno* estão criações inspiradas na Op Art e, principalmente, na arte cinética, além de também se influenciar sonoramente pela música eletroacústica. Da mesma maneira que o protagonista Marcel (Reggiani) e a narrativa parecem se perder entre realidade e a fantasia de seu ciúme obsessivo pela esposa Odette (Schneider, no auge da beleza e da fama), o filme tinha como proposta arrastar o espectador para o mesmo embate entre percepções conflitantes. O documentário sobre ele deixa claro que o próprio Clouzot chegou a um nível tão excessivo, senão também obsessivo, de perfeccionismo em sua intensa busca pela medida certa de efeitos durante as filmagens, que acabou sofrendo um enfarte e, assim, parando e inviabilizando a continuidade da produção.

A sensação conspiratória deixa de ser do ciumento protagonista, e passa a ser nossa: fomos arrastados para dentro de um filme-fantasma, com planos que sobrevivem feito esfinges, nos atraindo para a sua própria impossibilidade. L'Enfer é uma espécie de canto de sereia, onde conhecemos a lenda ou a artificialidade que nos seduz, mas ainda assim nos sentimos tragados por seu magnetismo. (ANDRADE, 2010, p. 1)

O documentário permite à sua maneira completar um sentimento díspar que o próprio Clouzot acreditava ser irreproduzível sobre a experiência de seu personagem principal, pois resgata em terceira pessoa, ao menos como possibilidade, tanto o enigma pretendido pelo diretor com o filme quanto as razões de sua inviabilidade quando mal começava a tomar forma. "Pois L'Enfer só pode ser a representação do inferno enquanto um filme inacabado, acessível em seu fracasso" (ANDRADE, 2010, p. 1).

Embora seja discutível chamar um filme incompleto de fracasso, já que ele sequer chegou a existir como tal, o trabalho de Bromberg e Medrea oferece certo teor de completude, impossível para Clouzot. Porém, o documentário o faz mais justiça ao restaurar pela pesquisa e depoimentos de testemunhas das filmagens os resquícios da obra de 1964 enquanto mística, de que sua história, a ficcional e a fatural, permanecem em boa medida um inquietante mistério. Em sua crítica para a revista *Cahiers du cinéma*, Stéphane Delorme ressalta que o álibi onírico autoriza todas as visões, sem limites para a imaginação, com resultados indo do sublime ao ingênuo (DELORME, 2009, p. 73).

O inferno está na encruzilhada da modernidade. As geometrias em fundo preto lembram os créditos de *Um corpo que cai* (1958), o coração do experimento, a cor, anuncia a ousadia de Antonioni em *O deserto vermelho* (1964), e Clouzot inventa, antes de Bergman em *Persona* (1966), a sobreposição entre duas partes do rosto mescladas. (DELORME, 2009, p. 73)

O autor cogita o que teria sido de *O inferno* se Clouzot o tivesse terminado. "Uma cúpula *kitsch* nascida do voluntarismo de um velho cineasta que sonha em ser moderno?" (DELORME, 2009, p. 73). Ele lembra que o filme seguinte de Clouzot, *A prisioneira*, tinha uma receita equivalente com visual onírico e geometria, e não marcou a história do cinema, exceto como curiosidade. A partir das entrevistas do documentário, Delorme indica que os jogos abstratos de luz ou de formas chegam a ter um caráter erótico e ambíguo. "Romy Schneider está olhando para a personagem que ela deveria enlouquecer ou o cineasta que testa iluminação, reflexos, maquiagem?", ele questiona, se indagando também se são tomadas ou testes (DELORME, 2009, p. 75). O autor lembra que o roteiro teria sido importante para trazer mais informações, talvez até esclarecendo tais dúvidas. Porém ele entende o valor da atualização da obra no documentário.

Mas devemos tomar este filme pelo que ele é: um gesto de exumação de fulgurâncias. Porque o que se reconstrói não é o filme de Clouzot, que em todo o caso fica inacabado e só pode ser sonhado, mas fragmentos em que os testes importam tanto, ou até mais, que a filmagem realizada. Tomadas isoladas umas das outras, expostas como grandes pinturas - tanto quanto retratos de Romy Schneider. Este documentário é, em última análise, contemporâneo da exibição em massa de cinema no museu: devemos lamentar a encenação ou, pelo contrário, felicitar-nos pelo fato de os documentos quentes serem transmitidos ao maior número de pessoas possível? (DELORME, 2009, p. 75).

Clouzot se dedicou com afinco a produzir interferências visuais impossíveis no mundo natural em boa parte das imagens efetivamente rodadas e arquivadas por décadas. Essa qualidade ele alcançou por meio da maquiagem, lentes de multiplicação ou distorção da imagem, a iluminação de fontes móveis e multicoloridas, mas também na montagem, criada pela mescla de imagens previamente filmadas – caso dos trechos aqui analisados. Estes casos destoam da multiplicação dos corpos em cena por conta do uso de algumas dessas lentes, um tipo de sobreposição que pertence ao universo da cinematografia. Nessa proposta de combinar o que dois ou mais enquadramentos captaram, há três momentos de particular interesse no filme de 1964 que evidenciam o uso também experimental de

montagem de imagens em sobreposição, o que pode atestar a participação da montadora Madeleine Gug, diretamente ou por meio de alguém da equipe envolvido na edição, em algum momento anterior ao arquivamento do material.

Por mais que haja um roteiro com anotações do diretor arquivado na Cinemateque Française, não se pode prever em qual momento do filme exatamente cada uma dessas cenas teria aparecido numa versão final. Na mais simples delas, uma cena em que Odette está deitada no chão, adormecida, desmaiada ou morta, é quando uma imagem de água corrente começa a se sobrepor à dela, uma bem provável colagem de imagens. A roupa e o cabelo da atriz seguem intactos conforme corre a água. Há outras imagens do casal por trás de uma parede d'água, com ambos despertos, mas a fonte da água é vertical. A atriz trespassa a lâmina d'água com sua língua.



Figura 6: *O inferno (L'enfer, França, 1964)*, de Henri-Georges Clouzot

Outra sequência mostra meio quadro ocupado pelo rosto de Marcel, completado pela metade do rosto de Martineau (Jean-Claude Bercq), pivô de todo o ciúme e, por fim, pelo da própria Odette. Com o quadro dividido verticalmente ao meio pelo *soft wipe* (apagamento suave) fixo. Essa sobreposição de rostos é um efeito de transição produzido durante a montagem do filme. As metades dos rostos de Marcel, Martineu e Odette em primeiro plano, encarando a câmera, em cores, são unidas de modo tão exatamente simétrico quanto possível para as imagens captadas.



Figuras 7: *O inferno* (*L'enfer*, França, 1964), de Henri-Georges Clouzot

Tal exatidão faz pensar que essa sequência não seria a de um delírio, sonho ou imaginação de Marcel, mas sim uma perspectiva externa de Clouzot comentando, conjecturando ou estipulando imageticamente o tipo de confusão sobre identidades, desejos, investidas, culpas e projeções sobre o suposto triângulo amoroso que o filme sugere. Faz parte do desafio de *O Inferno* lidar com a constante ambiguidade de avaliar se cada cena é um registro objetivo do universo real da ficção, do que se passa na mente do protagonista ou comentários visuais do diretor. O que Jean Vigo havia realizado 30 anos antes numa única cena de *O Atalante* (*L'Atalante*, 1934), sobrepondo um mergulho de seu protagonista ao seu sonho – ou lembranças – de sua amada, imagem objetiva combinada à imagem mental, Clouzot usou para nortear seu filme, mesmo na relação sequencial das imagens. Essas sobreposições explicitam e reiteram tal dinâmica simultânea num único quadro.

A terceira e mais complexa composição imagética que merece destaque é uma sequência de *wipes* de linhas divisórias irregulares – a mescla parece diagonal e assimétrica – numa agitada feira de rua. Nela, cada registro ou ângulo de uma multidão se interpõe parcialmente a outros, fazendo com que as imagens dos transeuntes desapareçam umas nas outras, mesclando sobreposições a dissoluções, num conjunto de grande complexidade visual, até por quase todas as pessoas em cena estarem em movimento.



Figuras 8: *O inferno* (*L'enfer*, França, 1964), de Henri-Georges Clouzot

Essa maneira técnica de mesclar imagens, expõe a sobreposição enquanto tal, já que não forma um todo coeso de uma diegese única em termos de tempo e espaço. Isso já havia sido feito de forma mais reiterada por alguns realizadores desde as vanguardas dos anos 1920, como visto nos casos de Epstein, Gance e Vertov. Entretanto, além das cores e sons, o que o distancia ainda mais o trabalho de Clouzot no filme e o de todos esses cineastas em termos de montagem de imagens em sobreposição é a qualidade ambígua entre o real dentro do enredo do filme, o que é alucinação de Marcel e o que é uma interpretação do diretor sobre o que se passa com ele no enredo. Não se trata de um exercício construtivista rítmico, estético e conceitual, como em Vertov, nem de relações e reflexões proporcionadas por uma consciência externa à trama, como fazia Gance. De toda forma, Clouzot mantém o objetivo de investir tudo na composição de um personagem complexo e doentio, Marcel, por meio do que compõe no interior das imagens.

O documentário de Bromberg e Medrea traz como extra em seu DVD outro documentário, como material complementar das entrevistas realizadas com a equipe usada por Clouzot na produção de 1964. Chamado de *Eles viram O Inferno* (*Ils ont vu l'Enfer*, França, 2009), foi dirigido e montado por Pauline Richard – ainda que os créditos iniciais também mostrem "um filme de Serge Bromberg e Pauline Richard". O filme traz detalhes técnicos sobre como o orçamento de que Clouzot dispunha não visava pagar centenas de extras nas filmagens nem cenários grandiosos, mas sim viabilizar a experimentação estética nos testes

pré-filmagens principais. Entre os entrevistados estão o então assistente de direção e futuro cineasta de renome Costa-Gavras, o estagiário de assistente de direção Bernard Stora, o cenarista assistente Jacques Douy, o responsável pelos efeitos especiais Eric Duvivier, o assistente de câmera William Lubtchansky, o artista de efeitos luminosos Joël Stein, a continuista Nguyen Thi Lan, além da viúva Inès Clouzot. Douy revela que o filme seria montado por Madeleine Gug, que já havia trabalhado com Clouzot em *O Salário do Medo* e *Diabólicas*. A cinematografia ficou a cargo de Andréas Winding.

A montagem da história

Entre as entrevistas dos dois documentários, Costa-Gavras atesta o quanto Clouzot estava fascinado pela pintura de Vasarely enquanto elaborava a concepção visual de *O Inferno*. Outra forte referência recente do diretor, em colaboração com Duvivier, foi *Images du Monde Visionnaire* (França, 1963) do poeta belga Henri Michaux, filme documental sobre os tipos de imagens que a mente cria sob influência de substâncias psicotrópicas, como a mescalina e haxixe.

Sobre a sequência na feira livre repleta de sobreposições, Lubtchansky fala de uma placa de vidro de três metros por dez centímetros na filmagens. Segundo ele, Clouzot pediu para espalhar nela dioptrias de diferentes forças em círculos que funcionavam como um efeito de óculos bifocal, para colocar diante da câmera em *traveling*. O foco fazia segmentos da imagem da multidão ganharem um efeito de zoom em distorção. Douy cita uma espelho planimétrico diante da câmera usada num dos planos da sequência (ELES, 2009). Enquanto as cenas de fontes de luz e objetos cinéticos feitas em estúdio indicam a possibilidade de serem só testes para tomadas definitivas posteriores, essa cena cheia de extras em locação com agenda apertada – haveria uma obra no rio junto ao hotel em que Marcel trabalha e vive com Odette logo após as filmagens – é complexa demais para futuro descarte.

Lubtchansky e Douy não mencionam que a sequência também mescla o efeito das placas de vidro com *wipes* de transição de montagem que geram sobreposições da multidão – assim como em parte da corrida de Marcel –, em que cada imagem surge verticalmente parcial. Os extras registrados também são exibidos parcialmente sobrepostos aos da imagem seguinte, numa espécie de caleidoscópio de pessoas que se fundem simultaneamente umas às outras em diferentes pontos de um mesmo espaço amplo filmado em diferentes momentos

e ângulos (ELES, 2009). Há no filme de Bromberg e Medrea um trecho, esse provavelmente sim um teste pré-produção, em que o próprio Clouzot circula entre a multidão numa composição de *wipes* e sobreposições tão complexa, que é difícil delimitar onde começa e termina cada efeito, seu rosto sendo sobreposto ao de vários transeuntes.

Além de objetos cinéticos, entre as técnicas e soluções utilizadas estavam emprego de lentes raramente usadas no cinema, como a Kaleidoscope (que divide a imagem em diversos segmentos iguais) e outras de distorção, superfícies reflexivas, inversão de cores na filmagem, maquiagem para simular filtros de cor, filtros de luz, fontes móveis de iluminação, vaivém de zoom acelerado cada vez mais rápido de modo a criar com luzes e sombras o que Lubtchansky chama de "coitos óticos". Exercícios pré-filmagem com fonte circundante de luz torna dúbia uma expressão facial fixa, parecendo revelar outras pelo simples jogo de luz e sombra. Stein explica no documentário principal que a ideia de instabilidade, da não-segurança visual, era uma meta da cinematografia de Clouzot, de modo a traduzir as incertezas do ciúme do protagonista em questionamentos da lógica visual. Coube ao artista Jean-Pierre Yvaral, filho de Vasarely, e a Stein criar os objetos de arte cinética que geraram tais efeitos (O INFERNO, 2009).

Um recurso com que Clouzot pôde contar, que não estava disponível para a maior parte das vanguardas dos anos 1920 era a trilha sonora. O som do filme complementaria esse efeito de instabilidade visual como ponto de partida dessas distorções das imagens, com uma qualidade polifônica e alucinatória adicional, análoga a elas, conforme dá pistas o único rolo de 30 minutos de testes sonoros. Gilbert Amy, compositor de *O inferno*, lembra que Clouzot sabia que a música também vivia um momento de questionamentos de experimentações não lineares, como a incidental e a eletroacústica, sem se pautar pelas chaves intelectual nem intuitiva. Esse repertório o estimulava a experimentar também com esse aspecto do filme (ELES, 2009).

Marion Schmid lembra que Clouzot era visto como o "Hitchcock francês", graças a filmes de suspense como *Cartas anônimas* (Le Corbeau, França, 1943), *O salário do medo* (Le salaire de la peur, França, 1953) e *As diabólicas* (Les diaboliques, França, 1954). Seus filmes fizeram dele um diretor popular e respeitado. Porém, diferente da autoria que reconhecia no inglês, a nova geração do cinema francês, a Nouvelle Vague, que despontou no fim dos anos 1950, considerava seu trabalho tecnicamente perfeito, mas intelectual e esteticamente fácil (SCHMID, 2014, p. 1-2).

Clouzot agora era visto como parte da velha guarda, do 'cinéma de qualité' – academicismo que apenas repetia fórmulas já consagradas de se produzir conteúdo audiovisual –, o que essa nova geração, da qual Godard fazia parte, se esforçava para superar com novas técnicas e nova estética. A disposição para a experimentação e a reinvenção de sua própria reputação artística faz pensar que Clouzot vivia um desafio pessoal relacionável ao de Hitchcock, que quatro anos antes também tinha buscado romper padrões artísticos com *Psicose* (Psycho, EUA, 1960). O resultado não poderia ser mais distinto, porém de um potencial tal que, mesmo com apenas parte das filmagens concluídas, é possível atestar o quanto de pesquisa e ousadia Clouzot se propôs a investir, conforme o documentário de Bromberg e Medrea indicam. O francês trouxe de outras formas de arte os meios de expansão das possibilidades expressivas do cinema (SCHMID, 2014, p. 2-3).

Clouzot pintava, colecionava arte, frequentava exposições e tinha acesso a grandes artistas, como Pablo Picasso, sobre quem dirigiu o documentário *O mistério de Picasso* (Le Mystère Picasso, França, 1956). Mas foi seu encontro com Victor Vasarály que ajudaria a nortear sua concepção visual em *O inferno*. O intuito do cinetismo é "expandir a consciência perceptiva do público e alertar os espectadores para a instabilidade e polissemia do espaço pictórico – e, por extensão, do mundo das aparências – que eles apreendem" (SCHMID, 2014, p. 15). Para Clouzot, o cinetismo inerente ao cinema (pré-digital) estava defasado em relação a outras artes visuais. A Arte Cinética poderia proporcionar fenômenos mais complexos de percepção em seu intuito de experimentação fílmica.

A história da montagem

O Inferno também sobrevive em alguma medida em duas outras obras, *A Prisioneira*, que o próprio Clouzot dirigiu como filme seguinte e derradeiro de sua carreira, cheio de efeitos visuais e auditivos que lembram o anterior, e *Cíume - O Inferno do Amor Possessivo* (L'enfer, França, 1994), que Claude Chabrol dirigiu a partir do roteiro de Clouzot, que permite entender melhor a trama inconclusa de 1964, ainda que sem a proposta estética experimental do filme original. Schmid (2014) aponta uma relação temática além ao citar o livro *Em Busca do Tempo Perdido* (1913), de Marcel Proust, cuja concepção sensorial do tempo é uma possível inspiração da organização espaço-temporal de *L'Enfer*.

O Inferno e *Em Busca do Tempo Perdido* se assemelham, segundo a autora, pela aceleração e desaceleração do tempo ao longo da narrativa, solução que também serve às reflexões teóricas de Proust sobre a subjetividade da percepção temporal. Clouzot empresta do surrealismo o choque de imagens em sua alternância entre presente e passado, com suas fronteiras fundamentais apagadas, leia-se na continuidade e legibilidade de seus *flashbacks*, recurso que ele já tinha adotado de modo convencional em *Manon - Anjo Perverso* (Manon, França, 1949) e *A Verdade* (La Vérité, França/Itália, 1960). O que impulsiona a narrativa associativa no espaço e no tempo de *O inferno*, segundo Schmid, é a memória e a experiência sensorial, do protagonista e, conseqüentemente, do público. Porém, essa qualidade no filme é realmente audiovisual por completo, não se limitando ao aspecto visual.

Como na *Recherche*, as sensações auditivas (o barulho de trens se aproximando, um telefone tocando, o som de água corrente, o guincho de pneus de carro) acionam o que Proust chama de 'memórias involuntárias', ou seja, uma forma de memória sensorial armazenada não ao nível do intelecto, mas do corpo. Ao contrário de sua memória voluntária homóloga, essas memórias corporificadas oferecem um acesso mais completo ao passado, na medida em que recriam as ricas impressões sensoriais (perfumes, sons, odores, cores) que acompanharam a experiência inicial. A divisão entre lembrar (Marcel no presente) e eu lembrado (o Marcel mais jovem visto em *flashback*), como na *Recherche*, visa acima de tudo facilitar as mudanças entre o passado e o presente. No entanto, ao contrário do romance de Proust, em que o Narrador ganha maior sabedoria e compreensão do mundo à medida que atinge a maturidade, a paranóia de Marcel em *L'Enfer* aumenta com o tempo e, portanto, nem distância crítica através da experiência, nem transcendência através da arte é possível. (SCHMID, 2014, p. 10-11)

Ao optar por uma construção dramática e uma condução narrativa apoiadas em experiências ligadas a percepções, memória e consciência, Clouzot exemplifica o que Deleuze chama de 'imagem-tempo', tipo de relação que o cinema começou a explorar no pós-guerra, notadamente com o também francês Alain Resnais. Enredos de causa e consequência deram espaço a elaborações semelhantes às de Proust, que tiveram marcante influência num tipo de cinema mais voltado para a experimentação artística que ao sucesso de bilheteria. Tanto *Em Busca do Tempo Perdido* quanto *O Inferno* exploram os limites da percepção sensorial e da cognição.

Experimentos subversivos – muitas vezes puramente formais – das vanguardas são recuperados para um cinema moderno de subjetividade, em que o espectador precisa

enfrentar um grau avançado de complexidade perceptiva e emocional. "Ao dispensar os opostos binários (convexo / côncavo, imóvel / móvel, forma / padrão, etc.) e colocar em primeiro plano o pluridimensional" (SCHMID, 2014, p. 22). Essa capacidade de gerar dúvidas motiva Clouzot na construção do retrato dúbio da paranoica de Marcel. Segundo a autora, enquanto Hitchcock usava efeitos visuais em cenas específicas de filmes como *Quando Fala o Coração* (*Spellbound*, EUA, 1945), em parceria com Salvador Dalí, e *Um Corpo que Cai* (*Vertigo*, EUA, 1958), auxiliado pelo designer Saul Bass, em *O Inferno* forma e conteúdo são estruturados entidades inseparáveis (SCHMID, 2014, p. 23-24).

O filme de Chabrol priorizou a motivação psicológica e a causalidade, considerando a narrativa atrelada à memória e pautada por efeitos visuais cinéticos previstos por Clouzot um obstáculo para tal finalidade (SCHMID, 2014, p. 32). Soluções conhecidas, como som amplificado e distorcido, mudanças abruptas de ângulo da câmera, imagens borradas, espelhamento, enquadramento antinaturalista e descontinuidade marcam o delírio do protagonista no filme de 1994. O resultado, como nota Schmid, é uma narrativa ambígua, mas não alucinatória. Chabrol, cria da Nouvelle Vague, visava estabelecer um cinema como forma de arte autônoma, não um mero desdobramento da literatura, teatro e artes plásticas. Para Clouzot, essa autonomia resultaria em novas formas de expressão fílmica pelo diálogo entre o cinema e as outras artes (SCHMID, 2014, p. 333-334).

Com a popularização do vídeo a partir dos anos 1970, a experimentação com imagens voltaria mais para o cinema expandido e a videoarte, exibidos em museus e galerias, e depois no videoclipe impulsionado pela indústria fonográfica e o canal MTV, na década seguinte. A maior parte cabia – como ainda cabem – nas colagens a partir de *chroma key*, imagens criadas com intuito de verossimilhança para serem lidas como uma única. Uma exceção foi Godard, com sua série documental televisiva *História(s) do cinema* (*Histoire(s) du cinéma*, França, 1988-1998), do Canal+, entre outros trabalhos em vídeo. Entretanto, por mais notório que seja para a imprensa, pesquisadores e cinéfilos, o cinema de Godard, ainda mais quando mais experimental, nunca visou investimentos de Hollywood para colaborar na viabilização e visibilidade da obra. O potencial quase completamente perdido do projeto de *O Inferno* deve ser considerado pela capacidade de divulgação de uma forma de pensar e montar imagens – além de estruturar tramas – que expandia o alcance das vanguardas dos anos 1920, assim como o alcance ao público para além de cineclubes, museus, galerias e demais ambientes disponíveis para a experimentação audiovisual.

Considerações finais

Com *O Inferno*, Clouzot experimentou construções imagéticas que contribuiriam para a evolução conceitual da estética e da capacidade de criação de sentidos da montagem cinematográfica. Impregnado de experimentações em sobreposições e justaposições de elementos visuais, fosse com lentes ou novas exposições da película, o filme, ao mesmo tempo, sempre teve durante sua produção o intuito de uma posterior circulação ampla, não restrita a ambientes de cultura seletos, como galerias ou museus. Trata-se, portanto, de propostas em que o experimental, desobrigado de demandas verossímeis, prevê o acesso direto a um público típico do circuito exibidor comercial, situação que o cálculo financeiro da indústria cinematográfica quase nunca permite. No entanto, além da ambiguidade narrativa, pela perspectiva das vanguardas de quarenta anos antes, *O Inferno* teria o som e as cores para intensificar a complexidade das relações de montagem, como os dois documentários produzidos sobre seus bastidores adiantam e, em boa medida, detalham.

Por mais que não tenha chegado a ser concluído, *O Inferno* teve aporte orçamentário da Columbia Pictures para poder dispor dessa distribuição ampla quando pronto. Chamariz para tanto não faltava. Clouzot era um diretor premiado, Schneider uma estrela jovem e já consagrada, a trama era envolvente e sensual, a abordagem muito criativa e ousada. Esse grau de exposição comercial posterior das soluções visuais vanguardistas, se por um lado desvirtua seu caráter de acesso restrito, representa também o poder de renovação das práticas hegemônicas de elaboração visual, o que permite que algumas raríssimas obras de grande produção e alto orçamento se aventurem pelas searas da experimentação estética.

É o plural, o composto e o simultâneo que norteiam a conflitiva ambiguidade da montagem em sobreposições de Clouzot em *O inferno*, que na qualidade de obra inacabada, posteriormente refilmada por Chabrol sem a mesma premissa estética experimental, só é conhecida por trechos incompletos originais enxertados noutra obra, a de Bromberg e Medrea, peças de um quebra-cabeça que nunca se conclui. O documentário premiado, assim como o extra incluso no DVD, só fornece mais pistas da ousadia de Clouzot, sem nunca trair a qualidade enigmática e fragmentária do filme inconcluso de 1964.

Embora nunca tenha sido influência nítida de uma produção ou uma filmografia de ampla distribuição que tivesse capacidade de marcar a Arte Cinética como um subsídio

estético para o cinema reconhecido historicamente, existem indicações consistentes de que isso poderia ter ocorrido como marco na carreira de Clouzot, bem como do cinema francês e do internacional, se ele tivesse concluído *O inferno*. A interrupção abrupta das filmagens e o subsequente arquivamento do material filmado privou o público de um filme que, independente das críticas negativas e bilheteria mundial, teria uma distribuição à altura do investimento da Columbia Pictures e seria inevitavelmente comentado por seu aspecto visual tão incomum e ousado para uma produção daquela época e mesmo de posteriores. Dificilmente as relações entre a obsessão de Marcel, projetada na estética e na estrutura do filme, e a contribuição da Arte Cinética deixariam de sustentar análises que podem ser feitas mesmo com apenas parte do que foi filmado, arquivado e revelado ao mundo em 2009 por Bromberg e Medrea.

Nem Hitchcock, a quem Clouzot é frequentemente comparado, dedicou tanto afincos a uma estética alternativa aos preceitos do cinema clássico de modo estrutural em seus filmes, reservando influências como a do surrealismo a cenas e sequências pontuais de obras predominantemente clássicas em suas relações audiovisuais. Ainda que fosse um longa-metragem de formato padrão de exibição, *O inferno* permitiria pensar o cinema novamente como processo, de um modo profundamente visual e atrelado a referências externas a essa forma de arte, como sempre se revelaram seus marcos históricos de renovação estética. Na encruzilhada da modernidade, conforme avalia Delorme na Cahier du Cinéma, o filme reunia vários tipos de experimentação em composição visual, entre eles alguns que outros cineastas usariam de modo pontual. A concentração desses efeitos numa obra amplamente distribuída de um autor renomado em uma época ávida por renovação artística facilmente permitiria que *O inferno* se tornasse uma referência, mesmo que pelo excesso, mesmo que como algum tipo de erro pela perspectiva da crítica.

Enquanto o cinema se expandia por espaços e contextos além das salas de exibição nos Estados Unidos, Clouzot fez o movimento contrário. Absorveu uma vivência artística marcante reunida em espaços como galerias e museus, para enriquecer e renovar o cinema na sua forma habitual de exibição, por meio de modos de ser estruturar uma narrativa que também não primavam pela clareza de suas causas e consequências, nem mesmo da distinção entre realidade e fantasia, tampouco a objetividade da percepção temporal.

Tempo, espaço e mesmo planos se evidenciam como híbridos, plurais, diversos, em combinações complexas especialmente quando em sobreposição visual, em meio ao

empilhamento de suas técnicas constitutivas, das mais rústicas às mais recentes tecnologias. Um “plano” é, cada vez mais, uma composição de “planos”. Que estes se apresentem claramente múltiplos, sobrepostos, parciais dentro uns dos outros, num filme calcado na dúvida, impede até a transcendência através da arte, conforme Schmid (2014). O espaço pictórico polissêmico de Clouzot permite variadas interpretações de seus fenômenos visuais, sendo o documentário que relevou *O inferno* ao mundo apenas uma delas. É essa qualidade do filme que, apesar de sua estética bem específica, atrelada a um movimento artístico, reverberaria e ganharia popularidade por meio da videoarte e de parte da produção em massa de imagens videográficas de outros realizadores nas décadas seguintes.

Referências

ANDRADE, Fábio. **O Inferno de Henri-Georges Clouzot (L'enfer d'Henri-Georges Clouzot), de Serge Bromberg e Ruxana Medrea (França, 2009): Enfim, o inferno**. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/lenferclouzot.htm>. Acesso em 5 nov. 2020.

ART term: kinetic art. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/k/kinetic-art>. Acesso em 29 dez. 2020.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **Film art: an introduction**. Nova York: McGraw-Hill Education, 2013.

CÁNEPA, Laura Loguercio. Expressionismo alemão. MASCARELLO, Fernando. **História do cinema mundial**. Campinas: Papyrus Editora, 2006, p. 55-88.

CAÑIZAL, Eduardo Peñuela. Surrealismo. MASCARELLO, Fernando. **História do cinema mundial**. Campinas: Papyrus Editora, 2006, p. 143-158.

COLLECTION online: Victor Vasarely. Disponível em: <https://www.guggenheim.org/artwork/artist/victor-vasarely>. Acesso em 30 dez. 2020.

CORRIGAN, Timothy; WHITE, Patricia. **The film experience: an introduction**. Boston: Bedford/St. Martin's, 2018.

COUSINS, Mark. **História do cinema: dos clássicos mudos ao cinema moderno**. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

DELORME, Stéphane. Les Cercles de l'enfer – sur L'Enfer d'Henri-Georges Clouzot. In: **Cahiers du Cinéma**, Novembro 2009 – nº650, p. 72-75.

O Inferno, de Henri-Georges Clouzot: entre a montagem da estória, a montagem da história e a história da montagem | Fabiano Pereira de Souza; Laura Loguercio Cánepa | p. 367-390

ELES viram o inferno (Inferno). Direção: Pauline Richard. Paris: Losbster Films, 2009. 57 min., son., color.

KINETIC art. (sem autor). Disponível em:
<https://www.guggenheim.org/artwork/movement/kinetic-art>. Acesso em 28 dez. 2020.

MALINA, Frank J. (edit.). **Kinetic art: theory and practice. Selections from the journal Leonardo.** Nova York: Dover Publications, 1974.

MANOVICH, Lev. **The Language of New Media.** Cambridge: MIT Press, 2001.

O INFERNO de Henri-Georges Clouzot (L'enfer d'Henri-Georges Clouzot). Direção: Serge Bromberg e Ruxandra Medrea. Paris: Losbster Films, 2009. 95 min., son., color.

SARAIVA, Leandro. Montagem soviética. MASCARELLO, Fernando. **História do cinema mundial.** Campinas: Papyrus Editora, 2006, P. 109-142.

SCHMID, Marion. Henri-Georges Clouzot's L'Enfer: Modern cinema at the crossroads of the arts. In: **Modern Language Review**, vol. 109, no. 1 (Janeiro 2014), pp. 75-95. Disponível em:
<https://doi.org/10.5699/modelangrevi.109.1.0075>. Acesso em 29 out. 2020.

Recebido em 03/03/2024

Aceito em 29/05/2024