

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL – HABILITAÇÃO PUBLICIDADE E
PROPAGANDA

JEAN PIERRE BOCCA

O ESTILO CINEMATOGRAFICO DE XAVIER DOLAN

PORTO ALEGRE

2015

JEAN PEIRRE BOCCA

O ESTILO CINEMATOGRAFICO DE XAVIER DOLAN

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial à obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social, Habilitação Publicidade e Propaganda.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Miriam de Souza Rossini

PORTO ALEGRE

2015

CIP - Catalogação na Publicação

Bocca, Jean Pierre

O Estilo Cinematográfico de Xavier Dolan / Jean Pierre Bocca. -- 2015.

90 f.

Orientadora: Miriam de Souza Rossini.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade
de Biblioteconomia e Comunicação, Curso de Comunicação
Social: Publicidade e Propaganda, Porto Alegre, BR-
RS, 2015.

1. Cinema. 2. Xavier Dolan. 3. Estilo
Cinematográfico. 4. Técnicas Cinematográficas. 5.
Forma Fílmica. I. Rossini, Miriam de Souza, orient.
II. Título.

JEAN PIERRE BOCCA
O ESTILO CINEMATOGRAFICO DE XAVIER DOLAN

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial à obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social, Habilitação Publicidade e Propaganda.

Aprovado em:
BANCA EXAMINADORA:

Prof.^a Dr.^a Miriam de Souza Rossini – UFRGS
Orientadora

Prof.^a Dr.^a Fatimarlei Lunardelli – UFRGS
Examinadora

Prof.^a Dr.^a Gabriela Machado Ramos de Almeida – ULBRA
Examinadora

AGRADECIMENTOS

À Helena, minha mãe, pelo carinho e, principalmente, pela compreensão e pelo apoio incondicional.

À Eloisa Elena, minha irmã-mãe, pelo apoio e carinho, e também pelos puxões de orelha. Agradeço a elas por tudo que fizeram por mim, provando que o amor perdoa a insensatez.

À minha família e, em especial, à minha avó Iracy, pelo incentivo ao longo da faculdade. Aos meus sobrinhos, pelo carinho e por fazerem parte da minha vida.

À minha orientadora, Miriam Rossini, pelo apoio e pela confiança, mesmo, e talvez principalmente, quando eu não acreditava na minha capacidade.

Aos meus amigos Leandro Leiria, Jorge Eduardo de Moraes, Jeferson Szalanski e Andrey Donelli, pelo apoio, pelas risadas e por me mostrarem que não sou o único louco nesse mundo.

Às minhas amigas Louise Bassini, Isabela Zanette, Lis Tópor e Anne Caroline Ozio Andrade, por me ajudarem de todas as maneiras possíveis, pelas nossas conversas e por serem ótimas ouvintes.

Às minhas amigas Daniela Hartmann e Patrícia Bocchi, por me aguentarem ao longo desses anos e, mesmo estando distante, estarem sempre presentes.

Aos meus professores, que, mais do que darem aulas, me ajudaram a ver o mundo com outros olhos.

Apesar de não entenderem uma só palavra aqui escrita, agradeço aos meus gatos, Duffy e Bichento, por me acompanharem ao longo da faculdade e deste trabalho, e – ao contrário do que dizem sobre os gatos – pelo amor incondicional.

Ao Ricardo, pelo carinho, pelas conversas, pelas risadas, pelo apoio e pela compreensão. Por tudo que já fez por mim e por estar ao meu lado.

RESUMO

Este trabalho se propõe a analisar o estilo cinematográfico de Xavier Dolan, a partir dos cinco primeiros longas-metragens do diretor: *Eu Matei Minha Mãe* (2009), *Amores Imaginários* (2010), *Laurence Para Sempre* (2012), *Tom na Fazenda* (2013) e *Mommy* (2014). A pesquisa tem como objetivo analisar o estilo de Dolan a partir da compreensão das técnicas cinematográficas utilizadas pelo diretor. Pretende-se também examinar como o cineasta cria padrões estilísticos através dos elementos visuais em seus filmes. A pesquisa busca ainda verificar de que forma Dolan, ao exercer diversos papéis na realização de seus filmes, contribui para a construção de um estilo autoral. O trabalho tem como principal referencial teórico o livro *A arte do cinema: Uma introdução* (2013), de David Bordwell e Kristin Thompson. Assim, a pesquisa se encontra dividida em três capítulos. No primeiro, são feitas contextualizações sobre forma fílmica e estilo cinematográfico, modos de produção cinematográfica, funções do diretor e seu trabalho como autor, além de apresentar o cineasta e os filmes que serão analisados. Os conceitos sobre forma e estilo são úteis para compreender as técnicas cinematográficas, enquanto que examinar os modelos de produção no cinema e o trabalho do diretor permite um melhor entendimento das escolhas técnicas. Já as informações sobre o diretor e os filmes são fundamentais para analisar o estilo de Dolan. No segundo, são abordadas as técnicas relacionadas à imagem fotográfica, divididas em quatro categorias: iluminação, amplitude tonal, velocidade do movimento e perspectiva. Ao mesmo tempo, são apresentadas as análises do uso das técnicas nos filmes. No terceiro capítulo, são apresentadas técnicas cinematográficas de enquadramento – dimensões e formas do quadro, ângulo, nível, altura e distância do enquadramento, e quadro móvel – e as respectivas análises. Foram selecionadas para as análises as técnicas proeminentes usadas pelo diretor, considerando aquelas que são recorrentes ou que diferenciam o trabalho do diretor dos demais cineastas.

Palavras-chave: Cinema. Xavier Dolan. Estilo Cinematográfico. Técnicas Cinematográficas. Forma Fílmica.

ABSTRACT

This study aims to analyze the film style of Xavier Dolan, as expressed in his five first films: *J'ai tué ma mère* (2009), *Les Amours Imaginaires* (2010), *Laurence Anyways* (2012), *Tom à la Ferme* (2013) and *Mommy* (2014). The research aims to analyze the style of Dolan from understanding of film techniques used by the director. This study also intended to examine how the filmmaker creates stylistic standards through visual elements in his films. The research also seeks to see how Dolan contributes to the construction of an authorial style by exercising various roles in the realization of his movies. The main theoretical reference of this study is the book *Film art: An introduction* (2013), written by David Bordwell and Kristin Thompson. The research is divided into three chapters. Firstly, it is made contextualization of film form and film style, film production modes, director's roles and work as an author, as well as presenting the filmmaker and the movies. The concepts of form and style are useful to understand the film techniques, while examining the film production models and the director's work allows a better understanding of the technical choices. The information about the director and the movies are fundamental to analyze the style of Dolan. The second chapter presents the techniques related to the photographic image, divided into four categories: lighting, tonal range, speed of movement and perspective. At the same time, the analyses of the use of these techniques in the films are presented. The third chapter presents film techniques framing – dimensions and frame shapes, angle, level, height and distance of the frame and mobile frame – and analyses. For the analyses, the prominent techniques used by the director were selected considering those that are recurrent or that differentiate the work of the director of other filmmakers.

Key-words: Cinema. Xavier Dolan. Film Style. Film Techniques. Film Form.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Destaques e sombras	36
Figura 2 – Iluminação com contraluz	38
Figura 3 – Efeitos com contraluz.....	39
Figura 4 – Luz de baixo e luz de cima.....	40
Figura 5 – <i>High-key</i> e <i>low-key</i>	41
Figura 6 – Combinações de luzes	42
Figura 7 – Cenas em preto e branco	47
Figura 8 – Fotografia com tons amarelos e azuis	48
Figura 9 – As cores de Dolan	49
Figura 10 – Cores monocromáticas	51
Figura 11 – Noite americana	52
Figura 12 – Câmera lenta e câmera acelerada em <i>Eu Matei Minha Mãe</i>	54
Figura 13 – Câmera lenta em <i>Amores Imaginários</i>	55
Figura 14 – Câmera lenta no final de <i>Mommy</i>	56
Figura 15 – Profundidade de campo e foco	60
Figura 16 – A redução do quadro em <i>Tom na Fazenda</i>	65
Figura 17 – A ampliação do quadro em <i>Mommy</i>	66
Figura 18 – A redução do quadro em <i>Mommy</i>	67
Figura 19 – O ângulo dos planos	69
Figura 20 – A altura dos planos.....	70
Figura 21 – Os enquadramentos	71
Figura 22 – Movimento com câmera na mão	75
Figura 23 – Movimento com câmera estável.....	75
Figura 24 – Movimento com <i>zoom</i>	76
Figura 25 – Movimentos com grua e <i>travelling</i>	76
Figura 26 – Movimento com câmera estável.....	77
Figura 27 – Cartaz de <i>Eu Matei Minha Mãe</i>	83
Figura 28 – Cartaz de <i>Amores Imaginários</i>	84
Figura 29 – Cartaz de <i>Laurence Para Sempre</i>	85
Figura 30 – Cartaz de <i>Tom na Fazenda</i>	86
Figura 31 – Cartaz de <i>Mommy</i>	87

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 DIREÇÃO E ESTILO CINEMATOGRAFICO: O DIRETOR COMO AUTOR	13
2.1 FORMA E ESTILO NO CINEMA	13
2.1.1 A forma filmica	14
2.1.2 O estilo cinematográfico	22
2.2 ESTILO DO DIRETOR COMO AUTOR.....	23
2.3 O CINEMA DE XAVIER DOLAN	26
2.3.1 <i>Eu Matei Minha Mãe</i> (2009)	27
2.3.2 <i>Amores Imaginários</i> (2010)	28
2.3.3 <i>Laurence Para Sempre</i> (2012)	29
2.3.4 <i>Tom na Fazenda</i> (2013)	30
2.3.5 <i>Mommy</i> (2014)	30
3 IMAGEM FOTOGRÁFICA	32
3.1 ILUMINAÇÃO	32
3.1.1 A iluminação no cinema de Xavier Dolan	35
3.2 A AMPLITUDE TONAL.....	44
3.2.1 A amplitude tonal no cinema de Xavier Dolan	46
3.3 A VELOCIDADE DO MOVIMENTO	52
3.3.1 A velocidade do movimento no cinema de Xavier Dolan	53
3.4 PERSPECTIVA.....	57
3.4.1 A perspectiva no cinema de Xavier Dolan	59
4 ENQUADRAMENTO	63
4.1 DIMENSÕES E FORMAS DO QUADRO	63
4.1.1 Dimensões e formas do quadro nos filmes de Xavier Dolan	64
4.2 ÂNGULO, NÍVEL, ALTURA E DISTÂNCIA DO ENQUADRAMENTO.....	68
4.2.1 Ângulo, nível, altura e distância do enquadramento nos filmes de Xavier Dolan ...	69
4.3 O QUADRO MÓVEL	72
4.3.1 O quadro móvel nos filmes de Xavier Dolan	74
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	78
REFERÊNCIAS	82
ANEXO A – FICHAS TÉCNICAS DOS FILMES	83

1 INTRODUÇÃO

Ao abrir pela primeira vez o livro *Sobre a história do estilo cinematográfico*, de David Bordwell (2013), li a seguinte frase, creditada a Yogi Berra: “Você pode observar um bocado assistindo.” Talvez para quem leia esse livro esta frase passe despercebida, e isso seria uma pena. Mas essa frase me chamou a atenção principalmente porque, apesar de conter seis palavras, ela possui muito significado. É praticamente um consenso que o cinema é a arte que mais fascina e encanta multidões. As imagens em movimento projetadas numa tela estão no imaginário das pessoas, seja por causa das histórias nela representadas, seja pela experiência que ela proporciona. Os filmes surpreendem e envolvem o espectador, convidando-o a participar e dar novos sentidos ao que está sendo representado. Mas a relação com o cinema pode ir além de apenas assistir. Retomando a frase inicial, observar assistindo pode ser um convite a pensar, estudar, analisar, aprender sobre cinema, filmes e cineastas, história e teorias. Foi por observar enquanto assistia que surgiu meu interesse em cinema, estudar sua história e teorias, entender a forma e a estrutura dos filmes, conhecer cineastas e aprender as técnicas por eles utilizadas.

O meu interesse em estudar cinema deu origem a este trabalho, e foi durante a procura de um objeto de estudo que conheci os filmes de Xavier Dolan. Na época, o jovem cineasta canadense já havia dirigido três longas-metragens, além de um videoclipe, e conquistado diversos prêmios em Cannes e em outros tantos festivais internacionais. À primeira vista, seus filmes me chamaram a atenção pela temática LGBT¹. Comecei a me interessar por esse tema depois de assistir a *Má Educação (La Mala Educación, 2004)*, de Pedro Almodóvar, *As Horas (The Hours, 2002)*, dirigido por Stephen Daldry, e *O primeiro que disse (Mine Vaganti, 2010)*, filme italiano de Ferzan Özpetek. Interesse esse que me motivou a conhecer e estudar os filmes de Dolan.

A escolha por trabalhar com a temática LGBT contribuiu para que logo na sua estreia como diretor Dolan ganhasse a atenção da crítica e, em pouco tempo, seus filmes se tornassem conhecidos internacionalmente. O cineasta, contudo, também é conhecido pela extravagância e pelo exagero estético, marca sua que divide opiniões. Enquanto parte da crítica e do público acredita que lhe falta maturidade estética e o considera mimado, muitos o reverenciam pela criatividade e ousadia, comparando a grandes diretores, como Almodóvar.

¹ A escolha pelo termo LGBT (Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais e Transgêneros) busca englobar os temas relacionados às diversas sexualidades e identidades de gênero, substituindo expressões limitadoras como *cinema gay*.

Seus excessos estão tanto nos aspectos visuais (exagero nas cores, na iluminação, nos movimentos em câmera lenta), sonoros (exagero nas músicas clássicas² e pop) e na encenação (interpretações dramáticas, excesso de sentimentalismos).

Apesar de o tema LGBT ser o que motivou a escolha dos filmes do diretor como objeto de pesquisa, foram minhas inquietações a respeito dos aspectos estéticos que conduziram a delimitação do foco deste trabalho. Cabe ressaltar que a escolha do objeto levou em conta o fato de se tratar de um diretor cuja obra é recente e ainda pouco explorada na área da Comunicação. A partir dessas considerações, o trabalho tem como problema de pesquisa compreender como Dolan cria um estilo próprio através de elementos visuais em seus filmes.

Assim, a pesquisa se propõe a analisar o estilo cinematográfico³ de Xavier Dolan a partir da compreensão das técnicas utilizadas pelo diretor. Pretende-se examinar como o cineasta cria padrões através dos elementos visuais em seus filmes. A pesquisa também busca verificar de que forma o diretor constrói um estilo autoral ao assumir diversas funções na realização de seus filmes. O trabalho terá como *corpus* de análise os cinco primeiros longas-metragens de Dolan, lançados entre 2009 e 2014. São eles: *Eu Matei Minha Mãe*⁴ (*J'ai tué ma mère*, 2009), *Amores Imaginários* (*Les Amours Imaginaires*, 2010), *Laurence Para Sempre* (*Laurence Anyways*, 2012), *Tom na Fazenda* (*Tom à la Ferme*, 2013) e *Mommy*⁵ (2014).

O trabalho irá abordar o estilo cinematográfico a partir do livro *A arte do cinema: Uma introdução* (2013), de David Bordwell e Kristin Thompson. No livro, os autores abordam de forma ampla e completa a realização cinematográfica, os conceitos e princípios da forma fílmica – dividida em estilo e narrativa/não-narrativa⁶ –, o estilo fílmico e as técnicas cinematográficas, gêneros e tipos de filmes, análise crítica e história do cinema. Interessa à pesquisa os conceitos relacionados a forma fílmica e estilo cinematográfico, e o conteúdo referente às técnicas cinematográficas. Escolhi utilizar este livro como principal referencial teórico ao longo da pesquisa pela qualidade e amplitude do trabalho dos autores, que não apenas contempla o estilo fílmico e as técnicas cinematográficas, como também trata sobre a produção e a realização no cinema, e apresenta uma metodologia de análise estilística. Além disso, o livro traz uma abordagem contemporânea sobre a produção e o estudo dos filmes, tornando-se, assim, uma das obras mais completas e atualizadas sobre cinema.

² Aqui, música clássica se refere ao gênero musical (música erudita), não ao período clássico.

³ Bordwell e Thompson (2013) utilizam, nesse contexto, *estilo fílmico* como sinônimo de *estilo cinematográfico*.

⁴ No Brasil, aparece traduzido tanto como *Eu Matei Minha Mãe* quanto *Eu Matei a Minha Mãe*. No trabalho, optou-se por utilizar a primeira tradução.

⁵ Lançado no Brasil com o título original.

⁶ Enquanto que forma narrativa se refere aos filmes que contam histórias, forma não-narrativa está relacionada a outras formas que um filme pode ser organizado, como alguns filmes experimentais e de vanguarda. (BORDWELL; THOMPSON, 2013).

Para complementar a pesquisa, foram consultados outros quatro livros. O primeiro deles, *Sobre a história do estilo cinematográfico* (2013), de David Bordwell, trata da história do estilo cinematográfico enquanto campo de estudo. Bordwell (2013) faz um levantamento da historiografia do estilo em três épocas do cinema – a “versão-padrão”, Bazin e o cinema pós-guerra, e retorno do modernismo –, e ensaia sobre pesquisas contemporâneas sobre o estilo cinematográfico. O segundo livro, *Estética do Cinema* (1987), de Gérard Betton, aborda questões relacionadas à estética dos filmes e à linguagem cinematográfica. Foram utilizados conceitos relacionados a elementos da linguagem cinematográfica para falar sobre técnicas empregadas pelo diretor. Os outros dois livros consultados são trabalhos sobre análise fílmica, *Ensaio sobre a análise fílmica* (2012), de Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété, e *Lendo as imagens do cinema* (2009), de Laurent Jullier e Michel Marie.

A metodologia que possibilitará a realização desse trabalho é a análise estilística. A pesquisa seguirá a análise do estilo proposta por Bordwell e Thompson (2013), que a definem em quatro passos: determinar a estrutura organizacional; identificar as técnicas proeminentes usadas; determinar os padrões das técnicas; propor funções para as técnicas proeminentes e os padrões que elas formam. O primeiro passo da análise estará contemplado na terceira seção do primeiro capítulo, que apresentará o resumo e detalhes sobre cada um dos cinco filmes. Essas informações permitirão conhecer a estrutura geral dos filmes.

O segundo passo será realizado nos dois capítulos subsequentes. A partir do levantamento das possibilidades técnicas apresentado por Bordwell e Thompson (2013), procurei observar nos filmes os elementos mais recorrentes e as técnicas cinematográficas mais utilizadas pelo diretor. Partindo disso, e levando em conta a proposta de analisar apenas os elementos visuais, foram selecionados dois conjuntos de técnicas relacionados à composição dos planos. Dessa forma, a análise será feita a partir de dois eixos: imagem fotográfica e enquadramento. O primeiro, que corresponde ao primeiro capítulo de análise, contemplará técnicas relacionadas à imagem fotográfica, desde iluminação e cor até a velocidade do movimento em cada plano. O segundo eixo, foco do segundo capítulo de análise, englobará técnicas de enquadramento, como formato do quadro, ângulo e distância dos enquadramentos, e movimentos de câmera. Em cada capítulo, a análise buscará identificar as técnicas cinematográficas proeminentes, considerando tanto aquelas mais recorrentes quanto aquelas que diferenciam o trabalho do diretor dos demais cineastas.

Após identificar as técnicas proeminentes, a pesquisa irá procurar recorrências e padrões nos filmes. Nesse terceiro passo, serão identificados padrões estilísticos, observando como o estilo reforça padrões de organização formal e contribui para o desenvolvimento da

narrativa. No quarto e último passo da análise, o trabalho buscará determinar as funções que o estilo desempenha na forma geral dos filmes e quais os sentidos, significados e reações que as escolhas técnicas produzem. A partir disso, será possível identificar o estilo do diretor em cada um dos filmes e na obra como um todo.

O primeiro capítulo está dividido em três seções: primeira aborda os conceitos relacionados a forma fílmica e estilo cinematográfico; já a segunda seção trata sobre modelos de produção cinematográfica, as funções do diretor e o seu trabalho como autor; a terceira parte, além de abordar a vida e o trabalho de Dolan, apresenta os filmes que serão analisados. Nos dois capítulos seguintes, são apresentadas as técnicas cinematográficas selecionadas – a imagem fotográfica e enquadramento – e as respectivas análises, conforme a metodologia vista anteriormente. Por último, as considerações finais, com uma avaliação sobre o estilo do diretor. As referências e as fichas técnicas dos filmes completam o trabalho.

2 DIREÇÃO E ESTILO CINEMATOGRAFICO: O DIRETOR COMO AUTOR

A partir da proposta de analisar o estilo cinematográfico de Xavier Dolan, torna-se necessário fazer diversas contextualizações que irão contribuir para a análise dos elementos estilísticos que compõem os filmes do diretor. Primeiramente, serão apresentados os conceitos relacionados a forma fílmica e estilo cinematográfico. Examinar a forma fílmica e seus princípios ajudará a compreender o que é o estilo fílmico e como as técnicas cinematográficas são utilizadas pelos cineastas a fim de criar um estilo próprio.

A segunda seção deste capítulo irá se aprofundar nos modos de produção cinematográfica e no estilo do diretor. Este enfoque se deve, principalmente, ao fato de muitos diretores – e do próprio Dolan – deixarem marcas e padrões autorais nos filmes, da mesma forma que ocorre nos movimentos artísticos. Entretanto, ao contrário destes, aqueles criam um estilo próprio, individual. Alguns cineastas, além de uma direção característica, são realizadores dos seus filmes, assumindo um papel ainda mais central. São diretores que também são produtores, roteiristas, figurinistas, montadores e, inclusive, atores em seus trabalhos. A compreensão da produção no cinema, das funções do diretor e de seu trabalho como autor possibilitará analisar como o trabalho artístico de Dolan contribui para a criação de um estilo próprio.

Por fim, tratando-se de um cineasta pouco conhecido, uma apresentação detalhada do diretor e de sua obra se faz necessário para uma melhor compreensão do seu estilo. Quanto à filmografia, serão apresentados os filmes de Dolan, com sinopse e informações de cada longa-metragem. A intenção deste trabalho não é analisar a obra completa de forma aprofundada, apenas aquilo que é observado como mais representativo para a compreensão do seu estilo em cada filme. Juntas, essas contextualizações irão contribuir na análise das técnicas cinematográficas quanto na identificação do estilo do diretor.

2.1 FORMA E ESTILO NO CINEMA

Ao contrário das outras formas artísticas, como a pintura, a literatura, o teatro e a música, o cinema é uma arte recente, com pouco mais de um século de história. Em um espaço de tempo relativamente curto, o cinema se desenvolveu tecnologicamente e passou por mudanças estéticas e estilísticas: dos fotogramas em movimento para as imagens digitais em 3D, do cinema mudo para o cinema sonoro, das películas em preto e branco para os filmes

coloridos, da teatralização em plano único para a montagem. Todas essas transformações moldaram a experiência do cinema e também o estilo cinematográfico.

Assim como as outras artes, o cinema possui princípios e técnicas que tornam a experiência artística possível. Contudo, o cinema possui características que o diferenciam das outras formas artísticas. Para Bordwell e Thompson (2013), sua tecnologia é mais complexa e dependendo de equipamentos e profissionais especializados. Da mesma forma, o estudo e a compreensão dos filmes necessitam do conhecimento das técnicas e dos princípios que compõem o meio cinematográfico e que possibilitam que o cinema conte histórias e expresse ideias e emoções.

No entanto, tais princípios e técnicas não são usados de forma aleatória. Conforme afirmam Bordwell e Thompson (2013, p. 203, grifo dos autores), “cada filme desenvolve técnicas específicas de forma padronizada. Esse uso unificado, desenvolvido e significativo de determinadas escolhas técnicas é o que chamaremos de *estilo*.”. Ainda de acordo com os autores, o estilo faz parte de um sistema formal maior, a forma fílmica. Para melhor compreender o estilo e o uso das técnicas cinematográficas, se faz relevante verificar o conceito de forma fílmica e os princípios que a compõem.

2.1.1 A forma fílmica

Bordwell e Thompson (2013) acreditam que quando uma obra artística se torna envolvente, seja um livro, uma música ou um filme, isso acontece porque existe um padrão entre os elementos que a compõem que desperta interesse em quem a vivencia. Na visão dos autores, os artistas projetam seus trabalhos, ou seja, dão forma a eles, para que o público tenha uma experiência estruturada.

A forma artística pode ser compreendida na relação com o público. Bordwell e Thompson (2013) apontam que a percepção humana é uma atividade constante e que, através dela, o ser humano é capaz de prestar atenção, imaginar e prever acontecimentos futuros e criar um todo a partir de partes. Essa atividade pode ser percebida na experiência artística. Ao ler um livro, o leitor pode imaginar como a história irá se desenrolar, assim como um espectador consegue perceber os elementos de um filme e os relacionar para formar um todo.

Por outro lado, conforme explicam Bordwell e Thompson (2013), a experiência artística só é possível porque as obras dão “pistas” para realizar essa atividade. Por exemplo, as cores e os traços em uma pintura possibilitam imaginar o que está sendo retratado, ou ainda guiar a visão do espectador pela obra. Essas pistas são organizadas em sistemas, dentro dos

quais os elementos são organizados em grupos que se afetam uns aos outros. Do mesmo modo, o cinema também possui pistas, elementos, organizadas em sistemas, como expõem os autores: “um filme não é um conjunto aleatório de elementos. Como todo trabalho artístico, um filme tem uma forma. Por forma fílmica, no sentido mais amplo, entendemos o sistema geral de relações que percebemos entre os elementos do filme todo.” (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 111).

Em um filme, é possível encontrar um conjunto de elementos narrativos, responsáveis, basicamente, por contar a história. Existe também um conjunto de elementos estilísticos, como enquadramentos, movimentos de câmera, fotografia, que dão forma ao filme através das técnicas cinematográficas. O espectador, por sua vez, compreende o filme através desses dois conjuntos, relacionando e comparando os elementos de cada conjunto uns com os outros, mas quem assiste também pode relacionar esses dois sistemas. Por exemplo, os enquadramentos e movimentos de câmera podem influenciar no desenvolvimento da história, enquanto a iluminação e a direção de fotografia têm a capacidade de intensificar ou minimizar a tensão das cenas. O padrão geral de relações entre esses elementos constituem e dão unidade à forma fílmica. (BORDWELL; THOMPSON, 2013).

Antes de prosseguir, é preciso fazer alguns esclarecimentos quanto ao conceito de forma. Em determinados momentos, utiliza-se a palavra forma para contrapor o termo conteúdo, como se o primeiro fosse algo externo, como um recipiente, no qual está presente um conteúdo, um líquido. Bordwell e Thompson (2013) discordam dessa visão, alegando que não existe algo externo ou interno, cada elemento funciona como parte integrante do padrão geral do filme. Tema e ideias, muitas vezes considerados como conteúdo, também são parte do sistema formal, pois podem dar pistas que criam certas expectativas ou possibilitam algumas inferências. Ao mesmo tempo, o espectador os relaciona com outros elementos formais do filme.

Para explicar de maneira mais aprofundada a percepção da forma fílmica pelo espectador, Bordwell e Thompson (2013) fazem uma reflexão sobre expectativas formais. De acordo com os autores, ao perceber as relações entre os elementos dentro um filme e a existência de um sistema com regras próprias, o espectador cria expectativas e espera que estas se concretizem. No entanto, ele interage com esses elementos, cria e ajusta expectativas de acordo com o desenvolvimento do padrão existente no filme. O envolvimento do espectador depende desse “jogo de expectativas”.

Esse jogo pode se tornar ainda mais envolvente se as expectativas não são logo satisfeitas, como no suspense. O atraso da satisfação das expectativas deixa suspenso não

apenas o elemento que vem a seguir, mas também a compulsão do espectador pela completude. Mas as expectativas também podem ser traídas, levando à surpresa. Nesse caso, as expectativas geralmente são reveladas como incorretas; o que se concretiza é algo completamente diferente do que se esperava, e o espectador precisa ajustar as expectativas a partir desse novo contexto. Por outro lado, as obras também podem induzir um novo padrão de expectativas, a curiosidade. Nessa situação, o espectador é levado a fazer suposições sobre o que aconteceu antes de um determinado momento. (BORDWELL; THOMPSON, 2013).

Sendo assim, as expectativas podem ser adiadas, traídas ou se situarem no passado. No entanto, também podem ser bagunçadas, como ocorre em muitos filmes experimentais. O público pode ficar confuso e desorientado ou, ainda, insatisfeito quando as expectativas são frustradas. Mesmo assim, é possível que, em seguida, as expectativas sejam ajustadas de maneiras mais adequadas à forma filmica. Bordwell e Thompson (2013, p. 115) ressaltam que “se conseguirmos ajustar nossas expectativas a uma obra confusa, é possível que ela nos envolva ainda mais profundamente, pois nossa ansiedade pode diminuir à medida que nos acostumamos ao sistema formal incomum de uma obra.”.

As expectativas, no entanto, estão diretamente ligadas às experiências anteriores do espectador. Bordwell e Thompson (2013) atestam que a forma estética não está isolada das demais experiências. Uma vez que os artistas se encontram inseridos em determinado contexto histórico e vivem em sociedade, não podem evitar relacionar seus trabalhos com outras obras e com o mundo. De acordo com os autores, “uma tradição, um estilo dominante, uma forma popular são alguns dos elementos comuns a várias obras de arte diferentes. Essas características comuns são normalmente chamadas de *convenções*.” (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 116, grifo dos autores). Alguns elementos da narrativa, como a apresentação dos personagens logo no início e a resolução do problema inicial no fim do filme, são alguns exemplos de convenções. Além disso, os filmes de gênero também se baseiam em convenções.

Assim como os artistas, o espectador também se relaciona com a arte e com o mundo. Ao reagir às pistas em um filme, são as experiências anteriores de outras obras e do cotidiano que ajudam a decifrá-las. Por exemplo, os espectadores podem entender o padrão em um filme de estrada (*road movie*) porque já viajaram, ou sabem o que significa viajar, e assistiram a outros filmes com o mesmo padrão. Neste caso, existe uma convenção – o tema da viagem – que pode ser encontrada em outras formas artísticas, como a literatura e o teatro. (BORDWELL; THOMPSON, 2013). No entanto, apesar de utilizar tanto seu conhecimento de vida quanto de outras obras, é necessário que o espectador diferencie esses dois tipos de

conhecimento. Existem coisas que, apesar de fazerem sentido nas obras de arte, não são reais ou plausíveis no cotidiano e, portanto, é necessário que separe as leis e regras da vida real de convenções específicas do meio artístico. Contudo, Bordwell e Thompson (2013) apontam que as experiências artísticas costumam ser mais relevantes que as do cotidiano.

Mas se, por um lado, as obras de arte se baseiam em convenções existentes, por outro, obras que não apresentam as convenções esperadas podem criar novas convenções artísticas. Num primeiro olhar, essas obras podem parecer estranhas, no entanto, os autores esclarecem:

[...] uma obra de arte não usual tem suas próprias regras, o que cria um sistema formal não ortodoxo que podemos aprender a reconhecer e ao qual é possível reagir. Consequentemente, os sistemas apresentados por obras não convencionais podem eles mesmo criar novas convenções, gerando assim novas expectativas. (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 117).

Além das experiências anteriores, outro fator influencia como o público se relaciona com a forma: a emoção. Existem emoções representadas na obra, que fazem parte do sistema formal, e as reações emocionais do espectador. As emoções representadas interagem umas com as outras e também com os demais elementos da forma filmica, como quando cenas tristes são contrastadas com cenas alegres, ou quando uma música tranquila diminui a tensão em uma cena trágica. Já as emoções do espectador, apesar de não fazerem parte, estão diretamente ligadas à forma. Existem reações que são previamente determinadas, ou seja, esperadas, e outras que podem surgir ao longo da experiência artística. Essas emoções podem ser estimuladas pelas expectativas, como a ansiedade para descobrir quem é o verdadeiro vilão, alívio quando a expectativa é satisfeita, ou surpresa quando a expectativa é frustrada. No entanto, as reações emocionais do espectador também dependem do contexto, ou seja, do sistema particular de cada obra. (BORDWELL; THOMPSON, 2013).

Outro aspecto importante para a compreensão da relação do espectador com a forma filmica é o que Bordwell e Thompson (2013) chamam de significado. De acordo com os autores, existem quatro tipos de significados que podem ser atribuídos a um filme. O primeiro, *significado referencial*, é quase uma sinopse do enredo; uma descrição concreta com referências a coisas e lugares que se espera que o espectador reconheça. O tema geralmente pode ser estabelecido a partir de significados referenciais, como, por exemplo, a vida no campo durante o período da Depressão (década de 1930) nos EUA em *O mágico de Oz*. O segundo, *significado explícito*, é a significação feita abertamente, geralmente, no início ou final dos filmes. Dentro de um filme, é possível que surjam diversas declarações com significados explícitos. Contudo, estes devem ser inferidos a partir da obra como um todo e da

relação dinâmica entre eles. Os autores citam como exemplo a declaração da personagem Dorothy no final de *O mágico de Oz*. A frase “Não há lugar como a nossa casa”, apesar de expressar a ideia principal, não resume o significado explícito do filme: “Uma garota sonha em deixar sua casa para fugir de seus problemas. Somente depois que ela vai embora é que percebe o quanto ama sua família e amigos.” (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 120).

Já o *significado implícito* é uma ideia presente no filme que surge a partir da interpretação da obra. Além de ser uma significação muito mais abstrata em relação aos dois anteriores, pois se refere a conteúdos que não são explicitados no filme, o significado implícito depende fundamentalmente do espectador. Nesse caso, é necessário que se faça uma interpretação inserida no contexto concreto e particular do filme. Por exemplo, falar que *O mágico de Oz* trata das dificuldades na adolescência não dá conta das características específicas desse filme. (BORDWELL; THOMPSON, 2013). Por último, o *significado sintomático* é a significação inserida em um contexto histórico ou social, podendo conter aspectos referenciais, explícitos e implícitos de um filme. Esse significado, ainda mais geral e abstrato que os demais, contém características de ideologia social. Em outras palavras, são significações feitas a partir de valores sociais relacionados à religião, política, gênero, etnia ou classe social. Bordwell e Thompson (2013) dão como exemplo de significado sintomático a preocupação com o período da adolescência da sociedade norte-americana em *O mágico de Oz*. Do mesmo modo que o significado implícito, a inferência de significados sintomáticos deve ser feita a partir da forma geral particular de um filme. Os autores ainda ressaltam que os significados são atribuídos pelo espectador, e não conteúdos extraídos dos filmes, que, muitas vezes, nem são planejados pelos cineastas.

No entanto, se por um lado a percepção do espectador envolve interpretar e fazer inferências sobre o filme, por outro, é necessário que a avaliação seja feita com certa objetividade. Para Bordwell e Thompson (2013), é preciso ter em mente que existe diferença entre gosto pessoal e critério de avaliação. Enquanto que o primeiro implica fazer juízo de valor, ou seja, dizer “gostei” ou “odiei”, o segundo leva em conta *critérios* – referências para serem aplicadas na avaliação de diversos trabalhos, levando em conta as qualidades do filme. Esses critérios podem ser escolhidos a partir de diferentes abordagens. Uma delas é determinar critérios *realistas* para avaliar uma ou mais características do filme; outra é escolher critérios *morais* fora do contexto formal, ou seja, julgar o filme a partir de valores morais da sociedade.

Por outro lado, Bordwell e Thompson (2013) consideram a necessidade de escolher critérios que avaliem o filme enquanto forma artística, como a *coerência*, ou *unidade*,

geralmente importante para trabalhos artísticos. Outro critério é a *intensidade de efeito*, ou seja, a capacidade do filme de impressionar e envolver emocionalmente. Já a *complexidade* do filme pode despertar o interesse do espectador ao criar vários padrões e relações entre elementos em diferentes níveis. Outro critério é *originalidade*: mais do que apresentar algo simplesmente diferente, o artista se apropria convenções tradicionais e as transformam em uma nova experiência. Contudo, esses critérios estão suscetíveis à gradação. Por exemplo, um filme pode ser mais original que outro, enquanto que este pode ser mais original que um terceiro. Além disso, pode existir uma relação recíproca entre os critérios. Um filme de suspense pode ser intenso, mas não muito coerente ou original, ou um drama pode ser complexo, mas confuso e pouco intenso. Isso demonstra que a avaliação de um filme deve levar em conta os diversos critérios, a fim de propiciar um melhor entendimento da forma do filme.

Bordwell e Thompson (2013) afirmam que, se a forma fílmica é um sistema de elementos inter-relacionados, devem existir princípios que ajudam a criar relações entre esses elementos. Ao contrário das ciências exatas, cujos princípios se tornam leis e regras a serem obedecidas, nas artes não existem princípios absolutos que devem ser seguidos. Os artistas seguem – ou desobedecem – convenções. Segundo os autores, “dentro dessas convenções, cada obra de arte tende a definir seus próprios princípios formais específicos.” (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 127).

No entanto, de acordo com Bordwell e Thompson (2013), podem ser observados cinco princípios gerais dentro do sistema formal dos filmes. O primeiro princípio é *função*: cada elemento desempenha um ou mais papéis no sistema geral do filme. Por exemplo, em *O mágico de Oz*, a Srta. Gulch, que quer tirar Totó de Dorothy e a faz fugir de casa, volta como a bruxa malvada em Oz, que tenta impedir que a menina volte para o Kansas. Além das funções serem quase sempre múltiplas, tanto os elementos estilísticos quanto os narrativos possuem funções. A função de um elemento pode ser compreendida verificando quais outros elementos exigem que esse esteja presente. Em *O mágico de Oz*, por exemplo, a passagem do filme preto e branco para colorido assume a função de indicar a chegada de Dorothy ao mundo de Oz.

Contudo, a função nem sempre está relacionada à intenção do cineasta. Determinados elementos podem ter sido utilizados por outros motivos que não a razão aparente, ou ainda sem que o cineasta tivesse consciência das funções que esses elementos poderiam desempenhar. Conforme Bordwell e Thompson (2013, p. 128, grifo dos autores) esclarecem, “quando investigamos a função formal, portanto, não perguntamos ‘como esse elemento veio

parar aqui?’ e sim ‘o que esse elemento *está fazendo* aqui?’ e ‘como ele direciona nossa reação?’.”.

Um modo de examinar as funções de um elemento é através da sua *motivação*, ou seja, a justificativa para que o elemento esteja no filme. A motivação trata não somente de ações de personagens – como as razões que levam um vilão a agir –, mas de qualquer elemento do filme que possa ser justificado pelo espectador. Por exemplo, um personagem aparecer molhado e com as roupas encharcadas pode ser motivado – e, portanto, justificado – pela chuva fora do recinto – mesmo que não haja chuva durante a produção. (BORDWELL; THOMPSON, 2013).

Outro princípio, *similaridade e repetição*, como o próprio nome diz, é a repetição de elementos de um filme e a similaridade entre dois ou mais desses elementos. A repetição pode ser mais bem compreendida através do conceito *motivo*. Qualquer elemento significativo repetido é um motivo, seja um objeto, uma pessoa, um lugar, uma cor, um som ou traço de um personagem. Pode ser ainda um enquadramento ou padrão de iluminação, se estiver repetido no filme. A forma fílmica se utiliza amplamente da repetição e da similaridade, bem como de duplicações exatas. Alguns filmes podem utilizar similaridades para criar *paralelismos*, como ocorre em *O mágico de Oz*. Existe uma forte similaridade entre os três lavradores, que aparecem nas cenas no Kansas, e o Espantalho, o Homem de Lata e o Leão Covarde. Esse paralelismo é reforçado com a música que toca cada vez que Dorothy encontra um personagem diferente em Oz e com o posicionamento desses personagens, similar ao posicionamento dos personagens no início do filme. (BORDWELL; THOMPSON, 2013).

Por outro lado, a forma fílmica não deve se basear somente em repetições. Bordwell e Thompson (2013) ressaltam que são necessárias mudanças e variações, mesmo que mínimas. Por isso, *diferença e variação* é outro princípio fundamental da forma fílmica. As personagens precisam ser diferenciadas umas das outras, assim como lugares, situações e outros elementos, como tonalidade e movimentos de câmera. Mesmo que os motivos sejam repetidos, dificilmente são repetidos exatamente. Por exemplo, em *O mágico de Oz*, os três lavradores no Kansas e os três personagens que aparecem em Oz, apesar de serem muito semelhantes, não são exatamente iguais. As diferenças entre os elementos podem reforçar a oposição entre eles, não apenas entre personagens (vilão *versus* herói), mas também outros elementos como cenários e cores, como a oposição entre as cenas em preto e branco no Kansas e o colorido de Oz. Os autores consideram que “repetição e variação são dois lados da mesma moeda: perceber um lado é necessariamente perceber o outro.” (BORDWELL;

THOMPSON, 2013, p. 134). Ao procurar por semelhanças e diferenças, é possível perceber motivos, paralelismos e variações importantes para a composição da forma fílmica.

O quarto princípio, *desenvolvimento*, é constituído por padrões de elementos similares e diferentes. O desenvolvimento formal pode ser pensado como uma progressão do tipo começo-meio-fim. Um exemplo de desenvolvimento é o motivo de viagem, no qual a personagem parte para determinado destino e retorna para o ponto de partida. Outra forma de desenvolvimento é o motivo de mistério, que começa com uma pergunta, passa pela tentativa de responder e conclui com a pergunta respondida. Um filme pode possuir, portanto, vários padrões de desenvolvimento. (BORDWEL; THOMPSON, 2013).

O padrão de desenvolvimento de um filme pode ser examinado através da segmentação do enredo: um esquema escrito que divide o filme em partes maiores e menores, ordenando-as com letras e números em sequência. Cada parte pode ainda ser dividida ainda mais, nomeando-as com letras após os números, como cenas 1a e 1b. A segmentação possibilita ver as similaridades e diferenças entre as partes e a progressão geral da forma fílmica. Esse afastamento permite conhecer a forma geral do filme e identificar os padrões que, ao assistir, são feitos de forma intuitiva. Ainda é possível verificar o desenvolvimento do filme comparando o começo com o final. Identificar semelhanças e diferenças entre o início e o fim do filme pode ser útil para compreender o padrão geral do filme, tanto em relação aos elementos narrativos quanto estilísticos. (BORDWELL; THOMPSON, 2013).

Por fim, se as relações entre os elementos são claras e entrelaçadas, pode-se dizer que o filme tem *unidade*. Como, aparentemente, não há lacunas nas relações formais, trata-se de um filme bem amarrado. Conforme expõem Bordwell e Thompson (2013, p. 138), “cada elemento presente tem um conjunto específico de funções, as semelhanças e diferenças são determináveis, a forma se desenvolve logicamente, e nenhum elemento é supérfluo.”. A unidade, portanto, faz com que o espectador tenha a sensação de completude e realização ao assistir ao filme. No entanto, são poucos os filmes que não deixam nenhuma pergunta sem resposta. Até mesmo filmes muito bem amarrados podem ter elementos não integrados à forma total ou deixar em suspenso explicações. Por outro lado, a não unidade não significa, necessariamente, que um filme seja mal feito ou um fracasso. Muitas vezes, elementos não motivados, ou seja, que não possuem uma motivação aparente no enredo, podem contribuir para a construção da forma geral de um filme. (BORDWELL; THOMPSON, 2013).

2.1.2 O estilo cinematográfico

Para um melhor entendimento sobre estilo cinematográfico, é preciso, primeiramente, compreender que o estilo é um sistema constituído por princípios e técnicas que fazem parte de um sistema maior, que corresponde ao filme como um todo, ou seja, a forma filmica. O estilo cinematográfico pode ser analisado de forma individual – um ou mais filmes de um mesmo diretor – ou em grupo – o estilo em determinada época ou lugar, ou de um grupo de cineastas. Exemplo disso são os trabalhos sobre movimentos de vanguarda, como o *Expressionismo Alemão*, o *Neorrealismo Italiano* e a *Nouvelle Vague*. (BORDWELL; THOMPSON, 2013).

Entretanto, quando se trata das técnicas a serem utilizadas no cinema, não é possível que um único filme contenha todas. Isso se deve não apenas à vasta quantidade de possibilidades, mas também a restrições de ordem técnica e histórica. Um exemplo que os autores dão é o cinema em três dimensões: apesar do avanço técnico, ainda não existe um sistema 3D que dispense o uso de óculos pelos espectadores. (BORDWELL; THOMPSON, 2013). Outro fator são as escolhas que o cineasta precisa fazer. Mesmo que, por vezes, contenham aspectos experimentais, os filmes, geralmente, possuem uma regularidade no uso das técnicas. Essas decisões podem estar ligadas a questões estilísticas ou narrativas. Os autores dão um exemplo na prática:

Filmes que estabelecem fortes contrastes narrativos muitas vezes os reforçam com diferenças estilísticas pronunciadas. Meu tio (Mon oncle) opõe o encanto dos velhos bairros parisienses à esterilidade dos novos edifícios que os substituem. O Sr. Hulot vive em um apartamento caindo aos pedaços, em uma pracinha sossegada, enquanto a família Arpel – a irmã de Hulot, o cunhado e o sobrinho – acaba de se mudar para uma casa ultramoderna, repleta de enghocas de alta tecnologia e móveis elegantes, mas sem nenhum conforto. As cenas no bairro de Hulot tendem a ser acompanhadas por música animada, exceto quando os efeitos sonoros ou diálogos se tornam importantes. Nesse local, a câmera fica fora do apartamento, enfatizando as interações das muitas pessoas que vivem e trabalham em torno da praça [...] Em contraste, as cenas dos Arpel não têm música. Em vez disso, ouvimos o som dos sapatos em pisos de pedra e os cliques e zumbidos de aparelhos domésticos absurdos. Há planos frequentes do interior da casa e a rua é quase invisível por trás da cerca de segurança metálica da família [...] (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 474).

Nesse exemplo, é possível perceber que as decisões tanto de encenação, quanto de enquadramento e de som procuram enfatizar informações relativas à história, mas, mais do que dar consistência à narrativa ou ao estilo, as técnicas servem, primeiramente, para moldar a experiência de assistir a um filme.

A experiência que o cinema proporciona, no entanto, não está somente dentro dos filmes. Nada disso seria útil se não houvesse alguém em frente à tela, assistindo e, também, interagindo com aquilo que é representado. Para os autores, o espectador também se relaciona com o estilo, mesmo que raras vezes se dê conta disso. Sem perceber, as pessoas criam expectativas no que se refere a padrões estilísticos. Por exemplo, quando surge uma voz *off* em uma cena, o espectador espera que em seguida apareça a sua fonte. Da mesma forma, quando dois personagens estão numa cena em plano de conjunto, o que se espera a seguir é que cada personagem apareça sozinho em um plano mais próximo. Essas expectativas são criadas a partir das experiências, tanto do mundo quanto do próprio cinema e de outros meios. (BORDWELL; THOMPSON, 2013).

Tais expectativas, no entanto, podem ser satisfeitas, frustradas, bagunçadas ou ajustadas. Isso irá depender, sobretudo, das escolhas que cada diretor faz, sejam técnicas tradicionais ou inusitadas. Conforme afirmam Bordwell e Thompson (2013), o diretor, além dos atores e da equipe, dirige a atenção do espectador, moldando a forma como ele percebe e reage aos filmes.

A partir dessas considerações, é possível perceber como o estilo está estritamente ligado à arte cinematográfica e à experiência do cinema. Bordwell e Thompson resumem de forma clara o que é estilo cinematográfico:

O estilo [...] é o uso de um padrão de técnicas ao longo do filme. Qualquer filme tende a se valer de opções técnicas específicas ao criar o seu estilo, e estas são escolhidas pelo cineasta, dentro das limitações das circunstâncias históricas. Também podemos ampliar o termo *estilo* para descrever o uso característico de técnicas de um cineasta individual ou de um grupo de cineastas. O espectador pode não perceber conscientemente o estilo do filme, mas este, não obstante, contribui para a sua experiência do filme. (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 476).

Se o estilo é um padrão criado por um cineasta – ou por vários cineastas – através de determinadas técnicas cinematográficas, torna-se interessante examinar o trabalho do diretor de cinema, principal função exercida por Dolan. Além disso, verificar de que forma o diretor pode assumir diversas funções na realização cinematográfica ajudará a compreender seu papel enquanto artista e de que forma se torna autor dos filmes que dirige.

2.2 ESTILO DO DIRETOR COMO AUTOR

Bordwell e Thompson (2013) consideram que um filme é um conjunto de decisões tomadas por um diretor e por uma equipe de especialistas. As primeiras decisões devem ser

tomadas quando a ideia do filme começa a ser desenvolvida e o roteiro começa a ser escrito, o que, na maioria das vezes, ocorre simultaneamente à fase em que o produtor busca financiamento para o filme. Outras decisões deverão ser tomadas durante a preparação para as filmagens, conhecida como fase de pré-produção. Nesse momento, o roteiro deve estar mais ou menos pronto, e os recursos do projeto, captados. Na fase de filmagem, também conhecida como fase de produção⁷, mais decisões precisam ser tomadas, especialmente frente a problemas e situações inesperadas. As decisões, até esse ponto, vão desde a escalação do elenco e escolha de cenários e locações até questões técnicas e artísticas, como iluminação, enquadramento e quantidades de planos em determinada cena. Por fim, na composição, quarta e última fase do processo de produção, as imagens e os sons são cortados e combinados, e são incluídos os efeitos especiais, a trilha sonora, os diálogos adicionais e os créditos. (BORDWELL; THOMPSON, 2013).

Essas decisões, no entanto, devem levar em conta não apenas o lado artístico, mas também questões financeiras. Em determinados momentos, principalmente quando o orçamento está apertado, é necessário fazer escolhas que priorizem aquilo que é mais importante para o projeto e pensar em alternativas para reduzir gastos. Todas essas decisões, tanto artísticas quanto técnicas, não só afetam o que será visto e ouvido no filme, como também moldam a experiência do espectador. (BORDWELL; THOMPSON, 2013).

As diversas decisões implicadas na realização de um filme podem variar de projeto para projeto. Bordwell e Thompson (2013) apontam três modos de produção cinematográfica: produção em larga escala, produção independente e produção em pequena escala. A *produção em larga escala* costuma ter altos orçamentos e envolver centenas de profissionais divididos em equipes especializadas. Esse modelo de produção ficou conhecido como *cinema de estúdio*, em função dos grandes estúdios de Hollywood que prosperaram entre as décadas de 1920 e 1960, como Warner Bros. e Paramount.

Já a *produção independente* normalmente possui um orçamento bem reduzido em relação às grandes produções. No cinema independente, o diretor geralmente inicia o projeto e faz parcerias com produtores para conseguir realizá-lo. O investimento, muitas vezes, vem de empresas de televisão e de distribuidoras interessadas em projetos independentes. Muitos cineastas, no entanto, acabam por financiar seus próprios trabalhos, podendo contar com ajuda de familiares e amigos. Esse modo de produção costuma ter a mesma divisão de trabalho que a produção de estúdio. Contudo, o diretor costuma ter maior controle sobre a realização do

⁷ Nesse contexto, produção se refere à função do produtor e do produtor executivo, que realizam o filme e colocam o projeto em prática, e não produção como a própria realização.

filme e, conseqüentemente, maior liberdade para escolher histórias, roteiro e elenco. Além disso, em produções independentes menores, os profissionais envolvidos acabam realizando mais de uma atividade. (BORDWELL; THOMPSON, 2013).

É possível ainda que todas as atividades sejam realizadas por uma só pessoa. É o que acontecem em *produções em pequena escala*, onde diretor possui controle quase que absoluto sobre o filme. Alguns cineastas, como Stan Brakhage e Jean Rouch, se tornaram conhecidos por fazerem filmes sozinhos ou com uma equipe reduzida. (BORDWELL; THOMPSON, 2013).

Bordwell e Thompson (2013) afirmam que, ao pensar o cinema como forma artística, considera-se a existência de um artista, um *autor* responsável pelo filme. Em trabalhos individuais, o autor é o próprio cineasta, que assume todos os papéis, desde produtor e diretor até de montador e técnico de som. Por outro lado, em produções em larga escala, em que há diversos profissionais envolvidos com poder de decisão, pode ser mais difícil resolver a questão da autoria. Contudo, para a maioria das pessoas que estudam cinema, o diretor é o autor principal. Conforme explicam os autores:

Embora o roteirista prepare o roteiro, fases posteriores de produção podem modifica-lo até o ponto de torna-lo irreconhecível, e, ainda que o produtor monitore todo o processo, ele raramente controla cada momento da atividade no *set*. É o diretor quem toma as decisões cruciais relacionadas a *performance*, encenação, iluminação, enquadramento, cortes e som. Em regra, é o diretor quem normalmente tem o maior controle sobre a aparência e os sons de um filme, o que não significa que ele seja especialista em cada função ou dite todos os detalhes. (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 76, grifo dos autores).

Em grandes produções, o diretor pode entrar no projeto durante a fase de preparação ou ainda participar desde o início, colaborando no desenvolvimento do roteiro e na procura por financiamento. A principal atividade que o diretor exerce é coordenar as equipes e gerenciar os diversos processos envolvidos na criação do filme. Durante as filmagens, o diretor ainda é responsável por supervisionar sua própria equipe, constituída por supervisor de roteiro, primeiro assistente de direção (AD), segundo assistente e terceiro assistente de direção, preparador de diálogos e diretor da segunda unidade⁸. No entanto, entre as suas principais funções estão dirigir a interpretação do elenco – explicando como executar falar e gestos e auxiliando os atores a realizarem uma interpretação coerente – e instruir o diretor de fotografia. (BORDWELL; THOMPSON, 2013).

⁸ Muitas vezes, grandes projetos necessitam de mais de uma unidade de filmagem, geralmente em outra cidade ou país. Em função da logística de pessoal e equipamentos, torna-se mais prático criar uma segunda equipe de gravação. (BORDWELL; THOMPSON, 2013).

Nos filmes independentes, as funções do diretor são praticamente as mesmas. Contudo, muitos diretores assumem maior controle, se tornando também produtores, roteiristas, montadores dos próprios filmes. Cineastas como Pedro Almodóvar e Quentin Tarantino se tornaram conhecidos por se tornarem autores de seus próprios filmes, produzindo e financiando. Da mesma forma que estes diretores, Xavier Dolan também é reconhecido por essa característica em sua obra. Para melhor compreender o estilo do diretor e seu trabalho como autor, a próxima seção apresentará o cineasta e os filmes que serão analisados. A partir dessas informações, será possível verificar os padrões estilísticos existentes em seus filmes.

2.3 O CINEMA DE XAVIER DOLAN

O jovem cineasta canadense, que nasceu em 1989 em Montreal, província de Quebec, iniciou a carreira como ator. Aos cinco anos, atuou pela primeira vez no filme para televisão *Miséricorde* (1994), dirigido por Jean Beaudin. Apesar de ter participado em diversos filmes, ficou conhecido pelo seu trabalho como diretor. Chamou a atenção da crítica internacional em 2009, quando seu primeiro longa-metragem, *Eu Matei Minha Mãe (J'ai tué ma mère)*, conquistou três prêmios no Festival de Cannes e mais de vinte prêmios em outros festivais.

Já estando familiarizado com o cinema desde pequeno, aos dezesseis anos escreveu o roteiro de seu primeiro filme, que, segundo o próprio diretor, é semiautobiográfico. Com vinte anos, lançou seu primeiro filme, o qual não apenas dirigiu como também o produziu e roteirizou, e no qual também atuou. Após lançar *Eu Matei Minha Mãe*, Dolan dirigiu, roteirizou e produziu – como produtor ou produtor executivo – outros quatro longas-metragens: *Amores Imaginários (Les Amours Imaginaires)*, 2010), *Laurence Para Sempre (Laurence Anyways)*, 2012), *Tom na Fazenda (Tom à la Ferme)*, 2013) e *Mommy* (2014). O cineasta também atuou no segundo e no quarto filme. Além das três funções principais – direção, roteiro e produção –, costuma assinar a montagem e o figurino.

Conhecido pela crítica como “menino prodígio”, Dolan conseguiu que seus filmes fossem conhecidos mundialmente em pouco mais de seis anos. Seus cinco primeiros longas-metragens tiveram grande aprovação da crítica e garantiram a ele prêmios em grandes festivais, como Cannes (França) e Festival de Veneza (Itália). Destaque-se o Prêmio do Júri do Festival de Cannes de 2014 por *Mommy*, o qual dividiu com um dos mais importantes cineastas franceses, Jean-Luc Godard. Além de conquistar diversos prêmios, todos os filmes de Dolan estrearam em Cannes, com exceção de *Tom na Fazenda*, que estreou em Veneza.

Dolan é conhecido, e também criticado, pelo seu exagero estético, com excesso de cores e de efeitos visuais, e pela extravagância musical. Contudo, também ficou conhecido por causa das temáticas de seus filmes. O diretor, que assumiu publicamente que é gay, aborda em seus filmes temas ligados a homossexualidade e gênero, e também à adolescência e às relações entre mãe e filho. No quinto filme, aborda um novo tema, o Transtorno de Déficit de Atenção e Hiperatividade (TDAH). A seguir, cada seção irá contemplar um filme já lançado, com resumo e outras informações relevantes.

2.3.1 *Eu Matei Minha Mãe* (2009)

Como o próprio diretor afirmou em entrevistas, a história de *Eu Matei Minha Mãe* é semiautobiográfica. No filme, o protagonista, Hubert, interpretado por Dolan, enfrenta uma relação conturbada com a mãe, Chantale (Anne Dorval). Como seus pais são separados, ele acaba convivendo praticamente só com a mãe. Além da Chantale, Hubert passa bastante tempo com seu namorado, Antonin (François Arnaud), que é também seu colega de aula. Em função das constantes brigas e discussões, fica boa parte do tempo na casa do namorado, convivendo também com a mãe de Antonin, praticamente o oposto de sua mãe. Muito mais que namorados, Antonin oferece apoio e segurança a Hubert.

Apesar do título, não existe falta de amor entre Hubert e sua mãe, mas uma raiva intensa e um amor que busca pela reconciliação. Apesar de ser um adolescente e, por isso mesmo, ter um temperamento intempestivo, típico da dessa fase da vida, em muitos momentos se mostra mais maduro e racional que a própria mãe. Chantale, que cria seu filho praticamente sozinha, demonstra certo desequilíbrio emocional em alguns momentos.

Quando sua professora pede que faça um trabalho sobre a profissão de sua mãe, Hubert mente que ela já morreu. Ao descobrir que Hubert mentiu para a professora, Chantale vai atrás do filho na escola, que acaba fugindo. Já na rua, o jovem é alcançado pela professora, que o aconselha e oferece apoio. Na volta para casa, vê um apartamento para alugar e decide pedir permissão à sua mãe para morar sozinho e se sustentar com a herança de sua vó. Apesar de concordar num primeiro momento, Chantale não permite, e os dois discutem novamente.

Tentando conseguir a permissão da mãe, Hubert procura agir como um típico “bom filho”, limpando a casa e cozinhando. Seus planos vão por água abaixo quando, no mesmo dia, sua mãe descobre seu segredo. Através da mãe de Antonin, ela fica sabendo que Hubert é homossexual e que os dois garotos são namorados. Enquanto que a mãe de Antonin trata o

assunto com bastante naturalidade, Chantale não aceita e se torna ainda mais fria e ríspida com seu filho. A partir desse momento, os conflitos se agravam e, no meio de uma discussão, Hubert foge de casa por uma noite. Como não conseguiu falar com Antonin, procura a professora que, apesar de não poder, recebe o aluno em casa.

Pouco tempo depois, Chantale e o pai de Hubert decidem coloca-lo em um internato. Indignado com a decisão, Hubert vai à força para o colégio interno. Revoltado com a situação, escreve uma redação intitulada “Eu matei minha mãe”. No novo colégio, fica amigo de outro rapaz, com o qual acaba traindo seu namorado. Apesar de mostrar sinais de melhora, a relação com a mãe continua complicada. Quando descobre que passará mais um ano no colégio interno, Hubert se revolta e, durante uma briga, Chantale revela saber que ele é homossexual.

Quando retorna para o colégio, Hubert é agredido na rua por outros rapazes. Com isso, decide fugir, pedindo ajuda a Antonin. Ao saber de seu desaparecimento, Chantale fica desesperada e vai atrás do filho. No final, mãe e filho se reencontram em um chalé que costumavam ir quando Hubert era pequeno.

Ao longo do filme, aparecem várias cenas gravadas por Hubert em tom de depoimento, nas quais desabafa e revela seu ódio reprimido. A partir da metade até o final do filme, aparecem cenas em que o jovem e sua mãe estão juntos, demonstrando que, apesar de todo conflito, ele ainda ama e deseja se entender com Chantale.

2.3.2 *Amores Imaginários* (2010)

Escrito quando já estava com 20 anos, Dolan explora as amizades e as paixões em *Amores Imaginários*. O filme começa quando Marie (Monia Chokri) e Francis (Dolan) conhecem Nicolas (Niels Schneider), um rapaz loiro, de olhos claros e sedutor, em uma reunião com amigos. Apesar de não revelarem, os dois se sentem atraídos pelo jovem desconhecido.

A partir de então, começa uma rivalidade entre os dois amigos. No primeiro encontro, os três conversam em um bar. Dias depois, ambos recebem um convite por carta, para se encontrarem novamente. Nesse ponto, a disputa fica ainda mais evidente. Mesmo estando interessado no jovem, Francis abre espaço para Marie, que combina de ir juntos ao teatro. Os planos dela dão errado quando decidem ir a um bar e lá encontram Francis com outros amigos.

Quando Nicolas os convida para seu aniversário, Francis e Marie se preparam “como se fossem para a guerra”, compram presentes e se arrumam. Ao chegarem à festa, dão de cara

com uma situação inusitada: festa estranha com gente esquisita. Eles não combinam com o lugar e Nicolas, o único elo com aquele mundo, está bêbado. Apesar de o clima estar tenso, os dois amigos passam o resto da noite juntos.

Após dormirem na casa de Nicolas, os três vão a um chulé, em um local retirado. Lá a tensão aumenta e as emoções ficam à flor da pele. Enciumada, Marie decide ir embora. Francis corre atrás dela, mas os dois começam a se bater e caem no chão. Se deleitando com a cena, Nicolas decide ir embora. Dias depois, Marie e Francis continuam correndo atrás do rapaz, que os esnoba cada vez mais. Após encontrar Nicolas na rua e este o rejeitar, Marie se dá conta que o jovem sedutor estava brincando com o sentimento do casal de amigos. Francis, por outro lado, se declara para o rapaz, que, sumariamente, o rejeita, dando a entender que não é gay.

Marie procura Francis e os dois amigos voltam a se entender. Na penúltima cena, os dois reencontram Nicolas, mas, dessa vez, ele que é rejeitado. No momento seguinte, os amigos avistam outro rapaz, igualmente sedutor, e caminham na direção dele, dando a entender que tudo começará de novo. Além de cenas em que cada um se encontra com outras pessoas, a narrativa é interrompida por depoimentos, confissões de estranhos sobre paixões e desventuras amorosas.

2.3.3 *Laurence Para Sempre* (2012)

O terceiro filme do diretor é o primeiro em que Dolan não atua. Laurence (Melvil Poupaud) é um professor, casado com a cineasta Fred (Suzanne Clément). Os dois levam uma vida bem diferente da maioria das pessoas. Apesar de morarem junto, os dois têm vidas sociais próprias e procuram desconstruir tudo que é limitador ou determinista. Contudo, quando Laurence revela seu desejo de ser mulher, a relação fica fragilizada. Mesmo assim, Fred procura dar todo apoio possível.

Pouco tempo depois, Laurence começa a se transformar, se vestindo com outras roupas, usando maquiagem, assumindo a nova identidade de gênero. Tudo vai bem até que Fred descobre que está grávida. Ao que tudo indica, ela faz um aborto, pois não teria condições de ter um filho naquele momento. No entanto, a relação fica fragilizada e ambos decidem trilhar seus caminhos sozinhos.

Alguns anos mais tarde, a nova companheira de Laurence observa Fred. Não conseguindo ficar longe de Fred, Laurence manda uma cópia de seu livro de poesias para ela. Ao ler, descobre que ele faz referência à sua nova residência. Não resistindo, Fred entra em

contato com ele, que a procura em seguida. Ao se reencontrarem, os dois decidem ir à ilha que sempre desejaram ir, mas não o haviam feito. Quando já estão na ilha, Fred recebe uma ligação de seu marido que a comunica que sabe sobre ela e Laurence, pois foi informado pela ex-companheira do outro. Os dois brigam novamente e se separam. Anos mais tarde, Laurence dá entrevista a uma jornalista. Laurence, que agora está morando em outra cidade, procura uma amiga de Fred, que passa o contato dela. Apesar de marcarem encontro, não é mais possível que os dois se entendam, e decidem definitivamente seguirem suas vidas sozinhos.

Ao contrário dos outros filmes, a narrativa em *Laurence Para Sempre* é não linear. A história é contada em partes e alguns elementos surgem fora de ordem. Ao longo do filme, surge as vozes de Laurence e da jornalista em *off*.

2.3.4 Tom na Fazenda (2013)

Tom na Fazenda, baseado na peça homônima de Michel Marc Bouchard, conta a história de Tom (Dolan), que viaja para a fazenda da família de Guillaume, seu namorado recentemente falecido. Francis (Pierre Yves-Cardinal), decidido a esconder de sua mãe que seu irmão era homossexual, entra num jogo de gato e rato com Tom.

Nas primeiras cenas, Tom conhece a mãe e o irmão de Guillaume. A ideia inicial de Tom era contar que eles eram namorados e viviam juntos. No entanto, Francis o coage com força física a confirmar a falsa história do relacionamento de Guillaume com uma garota. Após o enterro, Tom quer voltar para casa, mas é impedido por Francis, que o faz permanecer na fazenda por mais tempo. Aos poucos, vão se conhecendo, mas, ao mesmo tempo em que surge um interesse entre eles, Tom é agredido diversas vezes por Francis.

Numa tentativa desesperada de fugir dali, Tom chama uma amiga sua, que se passa pela jovem que, para a mãe de Guillaume, era a namorada de seu filho. Após descobrir que Francis agrediu um rapaz anos antes em um bar, Tom foge a pé. No caminho, Francis encontra o lugar em que está escondido. Tom consegue ser mais rápido e foge com o carro dele, se livrando não só de Francis como do pesadelo que estava passando na fazenda.

2.3.5 Mommy (2014)

Em *Mommy*, Dolan, pela primeira vez, não aborda a temática homossexual e de gênero. Nesse filme, o diretor conta a história de Steve, um jovem rebelde com TDAH, e sua

mãe viúva, Diane “Die” Després (Anne Dorval). O filme começa com Die sofrendo um acidente de carro. Após receber uma ligação, Die vai até o centro de reeducação, onde seu filho se encontra, para buscá-lo. Steve (Antoine-Olivier Pilon) foi expulso por começar um incêndio na cafeteria da instituição. Nesse momento, a mãe se vê obrigada a recolher e lidar com o filho.

Die e Steve vão para casa e, aos poucos, tentam colocar suas vidas em ordem. Apesar de se esforçar para as coisas darem certo, Die perde seu emprego. Steve, preocupado com a mãe, tenta ajudá-la como possível. No dia seguinte, vai ao mercado e volta com compras e com um colar com um pingente escrito *Mommy*. Die, preocupada com a possibilidade de o filho estar roubando, cobra satisfações dele. No entanto, Steve perde o controle e parte para cima da mãe, que derruba uma estante sobre ele. Em seguida, Kyla (Suzanne Clément), a vizinha da frente, aparece para ajudar e fazer um curativo no ferimento de Steve.

A partir desse momento, Kyla, que está passando por uma crise de estresse, começa a conviver com mãe e filho. Enquanto Die procura emprego, Steve fica com Kyla, que começa a lhe dar aulas. Tudo vai bem, Die está trabalhando, Steve estudando, até que ela recebe uma intimação, que a obriga a pagar uma indenização a um menino queimado no incêndio da cafeteria do centro de reeducação. Die, preocupada com a situação, pede ajuda de um vizinho advogado, que aceita ajuda-la, mas a faz sair com ele. Steve, que vai junto com a mãe, acaba se envolvendo numa briga no bar, e, após uma discussão, o advogado desiste de ajudá-los. Steve, transtornado, foge, deixando Die e Kyla preocupadas.

Na mesma noite, o jovem retorna para casa, mas a situação dos dois é desconfortável. Deprimido com a situação, Steve decide cortar os pulsos quando vê uma faca no mercado. Kyla e Die correm para socorrê-lo, que é atendido em seguida. Pouco tempo depois, Die aparece em casa com um carro novo, e os três saem para passear. Em seguida, Steve aparece se formando, namorando, depois crescendo, tendo um filho e se casando. Die, que parece estar muito feliz, se dá conta de que não passa de um sonho. Os três estão, na verdade, se dirigindo a um hospital psiquiátrico. Die decide internar o filho, com o respaldo de uma nova lei que permite o Estado assumir a responsabilidade sobre as crianças e jovens caso os pais não possam mais fazê-lo. Die, que se arrepende do que fez, se sente sozinha ao descobrir que Kyla está se mudando. O filme encerra com Steve tentando fugir do hospital.

3 IMAGEM FOTOGRÁFICA

Seguindo a proposta de analisar o estilo no cinema de Xavier Dolan, foram vistos conceitos e princípios relacionados à forma filmica e ao estilo cinematográfico, as funções do diretor e o trabalho autoral, e, por último, o trabalho e a filmografia do cineasta. Neste e no próximo capítulo, serão abordadas as técnicas cinematográficas proeminentes nos cinco filmes. Simultaneamente, serão apresentadas as análises, considerando a utilização das respectivas técnicas pelo diretor. As análises seguem a metodologia de análise estilística proposta por Bordwell e Thompson (2013), vista anteriormente.

Esta primeira parte da análise contempla as técnicas relacionadas à imagem fotográfica dos planos, identificando efeitos e manipulações feitas pelo diretor, tanto nas filmagens quanto na pós-produção. As técnicas aqui apresentadas seguem as categorias propostas por Bordwell e Thompson (2013). Primeiramente, foram selecionadas três técnicas que fazem parte da cinematografia⁹ dos planos: amplitude tonal, velocidade do movimento e perspectiva. Contudo, a imagem fotográfica, mais especificamente a fotografia dos planos, está diretamente relacionada às técnicas de iluminação, que compõe a *mise-en-scène*¹⁰. Por se tratar de um conjunto de técnicas empregadas exclusivamente na fase de filmagem, a análise da iluminação precede às demais análises.

3.1 ILUMINAÇÃO

Tão importante quanto a encenação, ou mais, a iluminação não só permite que os personagens, os objetos e toda a cena sejam vistos, como também contribui para a composição do plano. A combinação de áreas claras e escuras orienta a atenção do espectador. Enquanto que um ponto iluminado pode dar ênfase naquilo que é importante, uma sombra pode criar mistério ou suspense ocultando o que está (ou poderia estar) presente. (BORDWELL; THOMPSON, 2013).

Através de *destaques* e *sombras*, a iluminação molda os objetos em uma cena. Destaque é uma área iluminada, na qual é possível perceber as características da superfície. Se uma superfície é lisa, geralmente os destaques são brilhantes ou reluzentes; em superfícies irregulares, a tendência é que os destaques sejam difusos. Já as sombras podem ser divididas

⁹ Bordwell e Thompson (2013) utilizam o termo cinematografia para designar todos os efeitos e manipulações que a película ou outros suportes podem sofrer na filmagem (fotografia) ou na pós-produção.

¹⁰ *Mise-en-scène* se refere a tudo que é colocado frente à câmera para compor os planos: cenário, figurino e maquiagem, iluminação e encenação. (BORDWELL; THOMPSON, 2013).

em dois tipos básicos. A *sombra própria* – ou *sombreamento* – é gerada quando uma parte de um objeto não é iluminada em função da forma do próprio objeto ou do tipo de superfície. Por exemplo, quando o rosto de uma pessoa é iluminado, muitas vezes o nariz cria sombra sobre o próprio rosto. Por outro lado, a *sombra projetada* surge quando um objeto bloqueia a passagem da luz, como quando uma vela projeta a sombra de uma pessoa em uma parede. Os destaques e as sombras podem ajudar a perceber o espaço em uma cena, indicando características e dimensões do cenário. Ao mesmo tempo, esses dois efeitos podem contribuir para a composição geral dos planos, enfatizando ou priorizando determinados personagens e objetos. (BORDWELL; THOMPSON, 2013).

A iluminação cinematográfica possui quatro características principais, conforme apontam Bordwell e Thompson (2013): qualidade, direção, fonte e cor. A *qualidade* da iluminação está relacionada à sua intensidade: a *iluminação concentrada* cria sombras bem definidas, com contornos e texturas nítidos, como a luz do sol ao meio-dia; já a *iluminação difusa* é dispersa e diminui o contraste entre luz e sombra, como a luz solar em dia nublado.

A *direção* da iluminação se refere à trajetória da luz, da fonte (ou fontes) até o objeto iluminado. A iluminação pode ser frontal, lateral, contraluz, iluminação de baixo ou iluminação de cima. A *iluminação frontal* é projetada próxima à câmera e tende a eliminar as sombras, deixando a imagem com aparência relativamente plana. A *luz lateral*, ou *luz cruzada*, é projetada de uma das laterais do personagem ou objeto. Costuma ser utilizada para criar volume ou preencher áreas com sombras originadas de outra fonte de luz. A *contraluz* vem de trás do objeto, podendo ser posicionada em diversos ângulos, acima ou abaixo do objeto, nos lados ou diretamente para a lente da câmera. Quando utilizada sozinha, a contraluz pode formar silhuetas de objetos e figuras; já em conjunto com fontes de luz frontais, tende a criar um leve contorno iluminado, técnica conhecida como *iluminação de contorno* ou *iluminação de borda*. A *iluminação de baixo* é a luz projetada de baixo do objeto, geralmente utilizada para fins dramáticos em filmes de terror. Pode também ser motivada por uma fonte de luz na cena, como uma lanterna ou fogueira. Por último, a *iluminação de cima*, projetada de cima para baixo, muito utilizada como “efeito de *glamour*” sobre o rosto de personagens ou para destacar determinado personagem. (BORDWELL; THOMPSON, 2013).

Outra característica da iluminação é a sua *fonte*. Nos filmes de ficção, os cineastas quase sempre optam por utilizar luzes complementares, podendo, assim, ter maior controle sobre a fotografia. Em geral, as luzes que aparecem em uma cena não são as principais fontes de luz, mas são responsáveis por motivar as decisões de iluminação. Os diretores e diretores de fotografia, ao criarem o projeto de iluminação, se baseiam no pressuposto de que os

objetos pedem, no mínimo, duas fontes de luz, uma *luz-chave* e uma *luz de preenchimento*. A luz-chave, ou fonte primária, é a luz que se sobressai e que produz as sombras mais intensas. Além disso, costuma ser direcional e corresponder à fonte de luz que é motivada no cenário. A luz de preenchimento é menos intensa, usada para enfraquecer ou eliminar as sombras criadas pela luz-chave. Combinando essas duas fontes de luz e outras fontes, os cineastas podem controlar a iluminação com maior exatidão. (BORDWELL; THOMPSON, 2013).

De acordo com Bordwell e Thompson (2013), a combinação de luzes mais difundida no cinema é a *iluminação de três pontos* – luz-chave, luz de preenchimento e contraluz. Esse esquema surgiu durante a era de ouro de Hollywood, quando os cineastas começaram a utilizar pelo menos três luzes por plano. A organização mais comum da iluminação de três pontos é a projeção da contraluz de trás e de cima da figura, a luz-chave sendo projetada pela frente na diagonal, e a luz de preenchimento posicionada perto da câmera. A luz-chave, em geral, se encontra mais próxima da cena ou é mais clara que a luz de preenchimento. Já a luz de preenchimento pode ser utilizada também como *iluminação de plano de fundo*, ou *iluminação de cenário*, preenchendo as sombras em áreas mais afastadas do plano ou no plano de fundo. Quando há mais de um personagem importante ou relevante para o enredo, cada um possui sua própria luz-chave, contraluz e luz de preenchimento. Nesse caso, o que pode ocorrer é a utilização da luz-chave de um como a contraluz do outro, e vice-versa, e luzes de preenchimento posicionadas nos dois lados da câmera.

A iluminação de três pontos, contudo, tem um aspecto negativo. Essa combinação requer que as luzes sejam reorganizadas de acordo com as mudanças de enquadramento. A organização de três pontos foi adaptada de duas formas – ou modelos – no cinema clássico de Hollywood: iluminação em *high-key* e iluminação em *low-key*. Na iluminação em *high-key*, são utilizadas luz de preenchimento e contraluz para que haja pouco contraste entre as áreas claras e escuras. Com isso, a qualidade da luz se torna difusa e as sombras ficam relativamente transparentes. Esse tipo de iluminação costuma ser utilizado em cenas bem iluminadas, geralmente em dramas e filmes de aventura. Enquanto que a iluminação em *high-key* gera pouco contraste, a iluminação em *low-key* faz o oposto. Em *low-key*, os contrastes são mais intensos e as sombras tendem a ser mais escuras e nítidas. Isso ocorre porque a iluminação costuma ser concentrada, e a luz de preenchimento é fraca ou inexistente. A iluminação em *low-key* é muito utilizada em cenas de mistério e em filmes de terror, suspense e ficção científica. (BORDWELL; THOMPSON, 2013).

Por fim, os cineastas também podem controlar a cor da iluminação. Apesar de geralmente utilizarem a luz solar em tomadas externas e luz branca em estúdio, é possível

manipular a cor através de filtros. A cor da luz pode ser motivada por uma fonte realista na cena, como uma vela. Nesse caso, o tom alaranjado da luz pode vir da vela em si ou da utilização de filtros. Contudo, a cor pode ainda ter uma motivação não realista, utilizada para expressar emoções e sensações que geralmente fazem parte da encenação, sendo assim *não diegética*, ou seja, que não faz parte da narrativa. (BORDWELL; THOMPSON, 2013).

Tudo que foi visto até agora sobre iluminação se aplica a filmagens em *live action*¹¹ em *set* ou locações. Filmes em animação ou que possuem cenas com Imagens Geradas por Computador (IGC), no entanto, também possuem efeitos de iluminação. Como a captura de movimentos ou a digitalização de modelos não registra a luz que incide sobre atores e objetos, a iluminação é adicionada por programas de computador específicos. (BORDWELL; THOMPSON, 2013).

A iluminação pode ainda ser utilizada no desenvolvimento da narrativa e na percepção do espectador. Betton (1987) ressalta que as luzes podem ser manipuladas a fim de criar diversos dramáticos. Iluminação de ambiente, com luz geral e difusa, cria ambientes psicológicos gerais, além de aumentar a sensação de realidade. Já iluminação de efeito, com luz dirigida e concentrada, possibilita que o cineasta crie situações dramáticas ou de tensão.

3.1.1 A iluminação no cinema de Xavier Dolan

Dentre as diversas funções que Dolan exerce em seus filmes, direção de fotografia não costuma ser uma delas. É possível afirmar, contudo, que enquanto diretor ele presta atenção em todos os detalhes, inclusive naqueles cujas decisões não cabem exclusivamente a ele. Para analisar a iluminação, foi preciso, primeiramente, observar características e efeitos de luz recorrentes nos filmes. A primeira característica que pode ser notada é o uso da combinação entre sombras e destaques, como pode ser observado nas imagens abaixo (Figura 1).

¹¹ Ação real com atores.

Figura 1 – Destaques e sombras



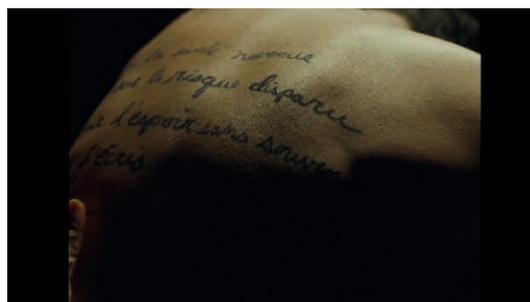
1a – *Eu Meimei Minha Mãe*



1b – *Amores Imaginários*



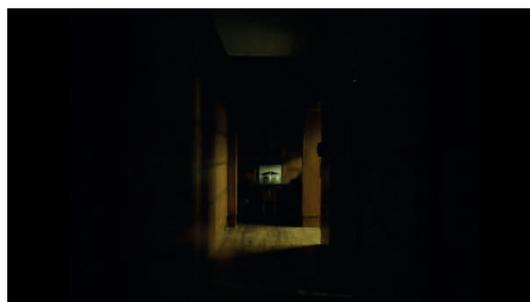
1c – *Tom na Fazenda*



1d – *Laurence Para Sempre*



1e – *Mommy*



1f – *Laurence Para Sempre*

Fonte: imagens capturadas dos DVDs.

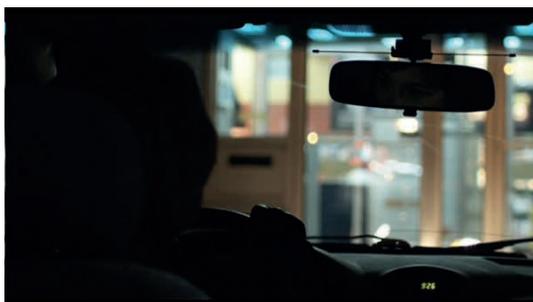
Ao longo dos cinco filmes, Dolan utiliza sombras e destaques para compor vários planos. Uma das formas mais comuns é o destaque dos personagens, como pode ser observado nas imagens 1a, 1b e 1c. Conforme apontam Bordwell e Thompson (2013), a aplicação desse tipo de efeito faz com que a atenção do espectador seja guiada através do plano. Nas três imagens, a atenção é direcionada para as feições dos personagens. Na imagem 1a, quem está em destaque é o personagem Hubert, enquanto discute com a mãe dentro do carro. Quando é a vez dela falar, o foco luminoso recai sobre si. Na imagem 1b, Marie é iluminada pela luz que vem de fora do táxi, que destaca o descontentamento em suas feições. Em 1c, a luz, que também vem de fora do carro, mostra o rosto e o olhar de Tom, que refletem a tensão pela qual ele está passando. A combinação entre destaques e sombras é utilizada aqui para efeito dramático, intensificando as emoções das cenas.

Bordwell e Thompson (2013) também colocam que o destaque entre áreas sombreadas pode mostrar detalhes da superfície. Na imagem 1d, Dolan deixa em destaque as costas de Laurence, enquanto Fred escreve com caneta em sua pele. Além da frase escrita, o destaque permite ver a textura da pele do ator. Em *Mommy* (1e), Steve fixa o olhar no retrato do pai, num momento de nostalgia. Em seguida, conforme a câmera se movimenta, o que surge no vidro do porta-retrato é o reflexo do personagem. Nesse caso, além da superfície brilhante do vidro, o destaque permite ver o rosto do personagem, como se ele estivesse vendo a si mesmo na imagem do pai. Nessas duas cenas, a iluminação contribui para criar um ambiente emocional, romântico e nostálgico, respectivamente.

Já na imagem 1f, o que está em destaque é um quadro apoiado sobre uma mesa, visto através do corredor do apartamento de Laurence e Fred. Esse tipo de destaque reaparece em outros momentos do filme, sempre com uma figura ou área iluminada no centro do plano de fundo, enquanto que o primeiro plano se encontra na sombra. Nesse projeto de iluminação, o diretor guia a atenção do espectador pelo corredor até o quadro, uma fotografia de uma ilha que os personagens sempre quiseram ir, mas nunca foram. Com isso, Dolan, ao mesmo tempo em que coloca em destaque o objeto que representa o desejo de Fred e Laurence, o afasta da câmera, demonstrando que ainda está distante de ser realizado.

Quanto aos tipos de luz, três delas se destacam nos filmes do diretor: contraluz, luz de baixo e luz de cima. Segundo Bordwell e Thompson (2013), a contraluz costuma ser utilizada para criar destaques, silhuetas ou efeitos dramáticos. A utilização da contraluz pode ser observada na Figura 2.

Figura 2 – Iluminação com contraluz



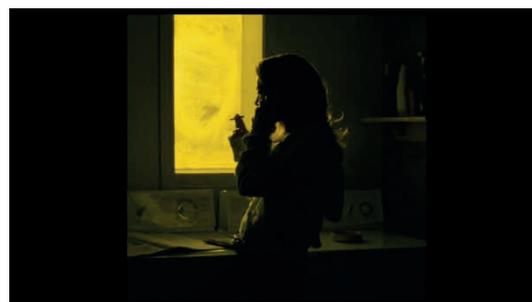
2a – Contraluz em *Eu Me Casei com a Mãe*



2b – Contraluz em *Amores Imaginários*



2c – Contraluz em *Laurence Para Sempre*



2d – Contraluz em *Mommy*

Fonte: imagens capturadas dos DVDs.

A contraluz utilizada em cenas dentro de automóveis (imagem 2a) aparece em quatro dos cinco filmes. Dolan usa a contraluz tanto para colocar em destaque aquilo que está do lado de fora quanto o que acontece dentro do carro. Outro aspecto em comum é o reflexo dos personagens no espelho retrovisor. O diretor também utiliza a contraluz diretamente sobre os personagens, criando sombras e silhuetas. Esse efeito pode ser visto em *Amores Imaginários* (2b), quando Francis está chegando sozinho em casa no fim da noite. Em *Laurence Para Sempre* (2c), Dolan mostra a silhueta da Laurence ao sair de casa. Nessa cena, a contraluz contribui para criar mistério sobre a personagem, cuja identidade ainda não foi revelada. Em *Mommy* (2d), a contraluz externa ilumina a personagem enquanto fala ao telefone, e o vidro pintado de amarelo serve de filtro para a iluminação. Nas quatro cenas, a contraluz cria muito contraste entre as áreas claras e escuras, o que contribui para criar ambientes dramáticos ou situações de suspense. Dolan também utiliza a contraluz para criar outros efeitos de iluminação, como podem ser vistos na Figura 3.

Figura 3 – Efeitos com contraluz



3a – Efeito com contraluz (*Amores Imaginários*)



3b – Efeito com contraluz em *Mommy*



3c – Efeito com contraluz em *Mommy*



3d – Efeito com contraluz em *Mommy*



3e – Efeito com contraluz em *Tom na Fazenda*



3f – Efeito com contraluz (*Laurence Para Sempre*)

Fonte: imagens capturadas dos DVDs.

Na imagem 3a, a luz solar é utilizada como contraluz sobre a personagem Marie. Esse efeito reaparece no início de *Mommy* (3b), iluminando a personagem Die. Nesse filme, o diretor utiliza o mesmo efeito em outros dois momentos. Primeiro, quando Steve corta os pulsos e precisa ser atendido (3c). A contraluz, provavelmente com luz solar, é utilizada nesta cena para efeito dramático, intensificando a tensão pela qual as personagens Die e Kyla estão passando. No outro momento (3d), a contraluz aumenta a dramaticidade da cena e contribui para a sensação de que se trata de uma fantasia ou um sonho da personagem. Em *Tom na Fazenda* (3e), os faróis do carro servem de contraluz. Nessa cena, Francis coloca Tom contra a parede e tenta sufoca-lo. Aqui, a contraluz enfatiza o conflito entre os personagens e a pressão psicológica pela qual Tom está passando na fazenda. Por último, a imagem 3f mostra a contraluz na cena em que Fred chega à festa. Nesta figura, todas as luzes são intensas e

brilhantes. Assim como nas imagens 3a e 3b, a contraluz nessa cena colabora foi utilizada como efeito estético.

Figura 4 – Luz de baixo e luz de cima



4a – Luz de baixo em *Eu Matei Minha Mãe*



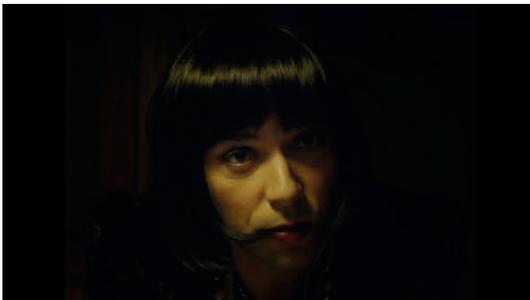
4b – Luz de baixo em *Amores Imaginários*



4c – Luz de cima em *Eu Matei Minha Mãe*



4d – Luz de cima em *Amores Imaginários*



4e – Luz de cima em *Laurence Para Sempre*



4f – Luz de cima em *Laurence Para Sempre*

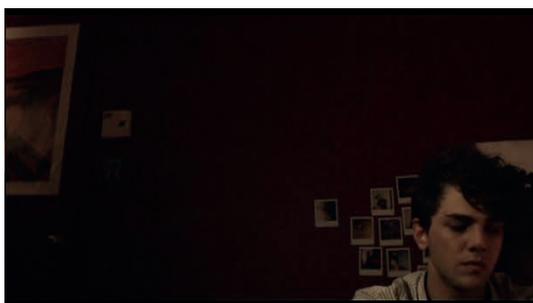
Fonte: imagens capturadas dos DVDs.

Dolan também costuma utilizar luz de baixo e luz de cima (Figura 4). A luz de baixo aparece em *Eu Matei Minha Mãe* e *Amores Imaginários*. Na imagem (4a), a iluminação é feita por uma luz que está em cena, ao lado do personagem. Já na segunda imagem (4b), a iluminação provavelmente é feita com uma luz de baixo fora de quadro, mas que é motivada pela luz da fogueira, que aparece num plano anterior. De acordo com Bordwell e Thompson (2013), esse tipo de luz geralmente é usado para efeitos dramáticos, de tensão ou suspense.

Nas outras quatro imagens, todas as luzes de cima são diagéticas. Na imagem 4c, a luz de cima, presente na cena, ilumina os personagens sentados à mesa. Esse tipo de

iluminação também aparece em outros momentos do filme. Em *Amores Imaginários* (4d), a luz de cima ilumina os personagens sentados ao redor da mesa, mas coloca o personagem Nicolas em posição de destaque. Conforme apontam Bordwell e Thompson (2013), a luz de cima muitas vezes é utilizada para dar maior destaque ou importância a determinado personagem. A partir dessa cena, Nicolas ganha destaque no enredo e se torna objeto de desejo que cria uma competição entre Francis e Marie. Os autores também colocam que esse tipo de luz é utilizado para aumentar a dramaticidade da cena, conforme pode ser observado nas imagens 4e e 4f, de *Laurence Para Sempre*, e também em 4c. Na imagem 4e, Laurence, assim como as demais personagens em outros planos da cena, recebe uma luz de cima, o que torna a conversa mais intimista, e o clima, requintado. Em outro momento (4f), a luz de cima reúne as personagens no plano de fundo, enquanto o primeiro plano não recebe nenhum tipo de iluminação. Nesse caso, a luz reúne as personagens ao redor da mesa, num momento de comemoração.

Figura 5 – High-key e low-key



5a – High-key em *Eu Matei Minha Mãe*



5b – High-key em *Tom na Fazenda*



5c – High-key em *Mommy*



5d – Low-key em *Mommy*

Fonte: imagens capturadas dos DVDs.

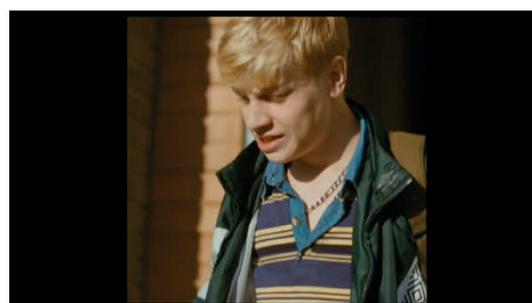
Segundo Bordwell e Thompson (2013), os cineastas costumam utilizar, ao menos, duas luzes em cada plano – uma luz-chave e uma luz de preenchimento – ou três luzes, conhecida como iluminação em três pontos. Apesar de Dolan utilizar iluminação em três pontos em algumas cenas, a maior parte da iluminação em seus filmes é feita com duas luzes.

Além disso, a iluminação pode ser organizada de duas outras formas: *high-key* e *low-key* (Figura 5). A iluminação em *high-key* pode ser observada nas imagens 5a, 5b e 5c. Ao usar apenas luz de preenchimento e contraluz, o resultado são imagens com pouco contraste entre as áreas claras e escuras, e sombras fracas, quase transparentes. Esse tipo de iluminação, ao mesmo tempo em que aumenta a realidade, diminui a nitidez daquilo que é representado. A iluminação em *high-key* pode criar ambientes sombrios ou frios, ou ainda gerar uma atmosfera emocional pesada. Esse tipo de iluminação é utilizada principalmente em *Eu Matei Minha Mãe*, *Tom na Fazenda* e *Mommy*. Já a iluminação em *low-key* gera imagens com maior contraste (5d). A combinação de luzes, juntamente com o fundo escuro, cria volume e dá a sensação do personagem se destacar do fundo. Esse tipo de iluminação aumenta a dramaticidade da cena, e faz o personagem parecer ainda mais solitário e abandonado.

Figura 6 – Combinações de luzes



6a – Iluminação em *Amores Imaginários*



6b – Luz solar em *Mommy*



6c – Luz fraca em *Eu Matei Minha Mãe*



6d – Luz noturna em *Tom na Fazenda*



6e – Luz interna (*Eu Matei Minha Mãe*)



6f – Relâmpago em *Laurence Para Sempre*

Fonte: imagens capturadas dos DVDs.

Na Figura 6, podem ser observadas outras combinações de luzes utilizadas pelo diretor. Em *Amores Imaginários* (6a), Dolan utiliza novamente duas luzes, uma luz de fundo (luz de preenchimento) e uma luz-chave frontal. Essa combinação faz as personagens aparecerem nítidas e cria aumento a sensação de volume na cena. Conforme explicam Bordwell e Thompson (2013), os diretores e diretores de fotografia podem controlar a qualidade da luz, a direção, a fonte e a cor. Dolan utiliza tanto luzes artificiais quanto luz solar para compor a iluminação. Em alguns momentos, a luz do sol ganha maior destaque, como na cena em que Steve sai do centro de reeducação (6b). Em outros momentos, no entanto, o diretor opta por utilizar o mínimo de luz. Em *Eu Matei Minha Mãe* (6c), não foi usada iluminação artificial na cena em que Antonin busca Hubert no colégio interno. Não há luz artificial sobre o carro ou os atores, e a pouca luminosidade natural deixa a imagem com baixo contraste. De modo semelhante, em *Tom na Fazenda* (6d), uma das cenas noturnas foi gravada sem iluminação artificial e com o sol se pondo ao fundo. A escolha do diretor em utilizar apenas luz solar diretamente sobre os personagens ou apenas luz natural difusa proporciona maior realidade às cenas, podendo ainda criar efeitos dramáticos em algumas situações.

Em outros momentos, Dolan utiliza a iluminação de modo que pareça que a fonte de luz é aquela que se encontra em cena. Na imagem 6e, há dois abajures, um de cada lado do ator. Contudo, a sombra na parede, à esquerda do personagem, indica que existe uma terceira fonte de luz incidindo sobre o plano. Ao contrário das luzes em cena, essa terceira fonte de luz é concentrada; conseqüentemente, a sombra na parede aparece bem definida. Já na cena da chuva em *Laurence Para Sempre* (6f), a luz-chave corresponde aos relâmpagos. A captura desse quadro foi feita exatamente no instante em que a luz está piscando. A fonte da luz não aparece em cena, mas é possível perceber que se trata de uma luz utilizada com o objetivo de se parecer com um relâmpago, piscando diversas vezes. Bordwell e Thompson (2013) relatam que, muitas vezes, a iluminação no *set* é ajustada para corresponder exatamente à fonte de luz motivada na cena, como ocorre nas duas últimas situações.

Esses são alguns exemplos de usos que Dolan faz da iluminação. É possível perceber em *Eu Matei Minha Mãe* o predomínio de luzes artificiais, pouca iluminação e baixo contraste. Aqui, o projeto de iluminação contribui para o desenvolvimento da narrativa e da atmosfera dramática: a tensão entre mãe e filho, a fase complicada da adolescência, o preconceito e as emoções à flor da pele. Já em *Amores Imaginários*, o diretor dá maior destaque para a luz do sol, alternando com luzes mais intensas e concentradas; a iluminação combina com o jogo de sedução e com as desventuras amorosas dos personagens. Em *Laurence Para Sempre*, Dolan explora as diversas possibilidades de iluminação: luz solar e

artificial, luz em cena e fora de cena, pouca iluminação e muitas luzes. A iluminação, contudo, não é utilizada de forma aleatória. Cada luz é pensada para dar maior ou menor destaque, com mais ou menos contraste. Essa variação, de certo modo, expressa o momento pelo qual Laurence está passando: um momento de incertezas, de descobertas e de mudança. Enquanto que nesse filme existe uma variedade de combinações de luzes, em *Tom na Fazenda* a iluminação é mais sóbria, sombria e com pouco contraste. Utilizando poucas luzes e principalmente contraluz e luz de preenchimento, o diretor criou uma atmosfera dramática, que alterna momentos de solidão e tristeza com momentos de tensão e pressão psicológica. Por fim, em *Mommy*, o cineasta utilizou principalmente luz do sol, tanto em lugares abertos como em ambientes fechados. A luz solar, em geral, aparece em situações descontraídas e alegres. Contudo, em alguns momentos, assume função contrária, intensificando a dramaticidade da cena. Dolan também optou por criar cenas com pouca iluminação ou com luz difusa. Com isso, constrói uma atmosfera emocional, colaborando para expressar tristeza e preocupação das personagens.

3.2 A AMPLITUDE TONAL

Conforme explicam Bordwell e Thompson (2013), determinadas características e qualidades visuais das imagens podem ser controladas pelo cineasta através da manipulação da película, das configurações das câmeras digitais e da exposição. O *contraste* – grau de variação entre as áreas mais claras e as áreas mais escuras do quadro – varia de acordo com os tipos de película ou com as configurações dos equipamentos digitais. Em uma imagem com alto contraste, as áreas claras são brancas e brilhantes, as escuras são completamente pretas, e, entre elas, uma pequena amplitude de tons de cinza. Por outro lado, uma imagem com baixo contraste tem uma grande amplitude de tons de cinza, mas nenhuma área totalmente branca ou preta.

O contraste pode ser manipulado de diversas formas no cinema. Uma delas é através da escolha do filme fotográfico – películas mais sensíveis à luz, ou “rápidas”, produzem baixo contraste nas imagens, enquanto que películas menos sensíveis, ou “lentas”, criam maior contraste. O contraste também pode ser controlado através da iluminação no *set* de filmagem, conforme já foi visto. (BORDWELL; THOMPSON, 2013).

Nos filmes coloridos, a película permite que o cineasta manipule outras qualidades além do contraste entre tons claros e escuros. Alguns filmes utilizam *design de cor monocromático*, enfatizando uma única cor na imagem, como nos primeiros filmes em cores.

Mas, ao contrário destes, que eram colorizados manualmente ou produzidos com películas monocromáticas, os filmes atuais conseguem esse efeito através da iluminação e da edição na pós-produção. As manipulações das películas estão perdendo espaço, principalmente nas últimas décadas, pelos processos *gradação digital*. (BORDWELL; THOMPSON, 2013).

Com o avanço das tecnologias, principalmente a partir da década de 1990, os cineastas estão utilizando cada vez mais câmeras digitais em seus filmes. Ao invés de película, os equipamentos digitais possuem *chip* de computador que funciona como um sensor que transmite as imagens digitalmente, através de combinação binária – zeros e uns – para uma mídia, que pode ser uma fita digital, cartão de memória ou disco rígido. O conteúdo armazenado é passado para computadores, e a mídia pode ser novamente utilizada. Essa tecnologia, além de diminuir os gastos com películas, facilita a manipulação digital na pós-produção e a criação de IGCs. (BORDWELL; THOMPSON, 2013).

As câmeras cinematográficas se dividem, basicamente, em três tipos. As chamadas câmeras domésticas são pequenas, mais acessíveis ao público em geral e se comparam à Super 8 mm. Apesar de gerarem imagens com baixa resolução, permitem que pessoas comuns gravem e editem filmes caseiros – embora alguns cineastas optem por esse tipo de câmera para criar efeitos estéticos. Já as câmeras para usuários avançados (*prosumer*) se equivalem às câmeras com bitola¹² de 16 mm. São utilizadas tanto por amadores quanto por profissionais, são mais baratas que as profissionais e geram imagens com melhor qualidade que as domésticas. Por fim, há as câmeras digitais profissionais em HD, mais caras, porém com qualidade de imagem superior – com resolução de 720p, 1080p, 2K e 4K – e que podem filmar a 24 quadros por segundo (qps). Mesmo que alguns cineastas tenham aderido totalmente à tecnologia digital HD, muitos ainda utilizam película de 35 mm, ou ainda trabalham com imagens digitais e película. (BORDWELL; THOMPSON, 2013).

A amplitude tonal, conforme notam Bordwell e Thompson (2013), depende principalmente da exposição durante a filmagem. Controlar a quantidade de luz que passa pela lente da câmera permite que a imagem seja bem exposta: nem muito escura, ou subexposta, nem muito clara, ou superexposta. A exposição das imagens pode ser manipulada em laboratório ou, cada vez mais comum, através da gradação digital.

Outro recurso utilizado pelos cineastas para regular a exposição são os *filtros*. Feitos de vidro ou gelatina, os filtros são colocados na frente da lente da câmera com o objetivo de

¹² Largura da tira de filme, medida em milímetros. A medida mais comum em longas-metragens é 35 mm. Outros formatos também se tornaram muito utilizados em décadas passadas, como os filmes de 16 mm e 8 mm, conhecido como Super 8. (BORDWELL; THOMPSON, 2013).

reduzir determinadas frequências de luz, afetando radicalmente a amplitude tonal. Uma das técnicas mais conhecidas pelos cinéfilos, a *noite americana*¹³ consiste em utilizar filtros azuis na luz solar para criar cenas noturnas em filmagens feitas de dia. Essa técnica foi bastante utilizada na época em que a iluminação e as películas não permitiam fazer tais cenas à noite.

A cor pode ser utilizada para criar diversos efeitos expressivos. Betton (1987, p. 60) afirma que o diretor pode “explorar as tonalidades ‘mais quentes’ (vermelho alaranjado) ou ‘mais frias’, com finalidades artísticas, visando contraponto com o conteúdo dramático das imagens.”. Apesar de haver determinadas convenções em relação aos significados das cores, os sentidos que elas produzem dependem do contexto, do filme como um todo. Para o autor, “as cores imprimem em nosso ser sentimentos e impressões, agem sobre nossa alma, sobre nosso estado de espírito; podem servir, portanto, para o desenvolvimento da ação, participando diretamente na criação da atmosfera, do clima psicológico.” (BETTON, 1987, p. 60-61). Cada cineasta emprega as cores de acordo com aquilo que quer expressar. Desse modo, as cores podem ser realistas ou não realistas; na segunda situação, o diretor tem maior liberdade criativa do que na primeira, podendo expressar sentimentos e emoções não compatíveis com a realidade. Assim como outras técnicas cinematográficas, a cor deve ser analisada na sua relação com as demais cores e com os elementos estilísticos, e não de forma isolada.

3.2.1 A amplitude tonal no cinema de Xavier Dolan

Talvez uma das técnicas mais marcantes nos filmes de Dolan seja a utilização de cores fortes. Dos cinco filmes do diretor, apenas o primeiro e o quinto apresentam cenas gravadas em preto e branco (Figura 7). Em *Eu Matei Minha Mãe*, Hubert grava vídeos na forma de depoimento com uma câmera digital compacta. Em *Mommy*, a cena em preto e branco é gravada pela câmera de segurança de uma loja.

¹³ Chamada também de *day-for-light*. (BORDWELL; THOMPSON, 2013).

Figura 7 – Cenas em preto e branco



7a – Preto e branco em *Eu Matei Minha Mãe*



7b – Preto e branco em *Mommy*

Fonte: imagens capturadas dos DVDs.

Ao longo de *Eu Matei Minha Mãe* (7a), Dolan insere vídeos gravados por Hubert, nos quais o personagem desabafa sobre a relação complicada com a mãe. A escolha pelo preto e branco pode indicar uma escolha mais relacionada à estética do que à narrativa. Além de diferenciar essas imagens do restante do filme, os tons em preto e branco remetem a uma estética de documentário. Já em *Mommy* (7b), a cena em preto e branco corresponde às imagens de uma câmera de segurança da loja onde Die e Steve compram material escolar. Além da cor, é possível perceber que a qualidade da imagem e o alto contraste parecem ser, de fato, de uma câmera de segurança. Em ambas as situações, as imagens indicam o uso de câmeras simples e com pouca qualidade, e o objetivo de contrastar com o restante do filme.

O diretor, no entanto, é conhecido por utilizar muitas cores em seus filmes. Apesar de ter apenas 19 anos quando realizou seu primeiro longa-metragem, Dolan demonstrou habilidade em trabalhar e manipular as cores desde o início de sua carreira como diretor. Em *Eu Matei Minha Mãe*, o diretor utilizou a fotografia para contrastar os cenários (Figura 8).

Figura 8 – Fotografia com tons amarelos e azuis



8a – Tons amarelos em *Eu Matei Minha Mãe*



8b – Tons azulados em *Eu Matei Minha Mãe*



8c – Tons amarelos em *Tom na Fazenda*



8d – Amarelo intenso em *Tom na Fazenda*

Fonte: imagens capturadas dos DVDs.

Através da iluminação e do controle de contraste, as cenas que se passam na casa da mãe de Hubert (8a) tem tonalidade amarelada e pouco contraste entre áreas claras e escuras. Já na casa do namorado (8b), a fotografia é mais clara, com maior contraste e tom azulado. Por um lado, a tonalidade amarelada dá a impressão de certo acolhimento na casa de Chantale, e o tom azulado aparenta um leve distanciamento na casa de Antonin. Por outro lado, o pouco contraste e a iluminação fraca na casa da mãe de Hubert deixam a imagem pouco nítida e levemente escura. Essa combinação intensifica o clima de tensão entre a mãe e o filho adolescente. Já na casa do namorado a atmosfera parece ser mais leve, tranquila e alegre.

Em *Tom na Fazenda*, Dolan cria uma fotografia semelhante à utilizada nas cenas na casa de Chantale. O filme, que se passa numa fazenda, apresenta desde o início o predomínio de tons amarelos e imagens com pouco contraste (8c). A tonalidade da fotografia é intensificada com algumas características da locação, do figurino e da maquiagem. O sol aparece por alguns instantes, mas, em geral, o tempo fica nublado e úmido. Em alguns momentos, a fazenda é coberta por cerração, o que diminui ainda mais o contraste. Os tons amarelos são reforçados pelas plantações de milho, pelas roupas amarelas e marrons, e pelo cabelo loiro do protagonista. Quando Tom e Francis dançam tango dentro do celeiro (8d), a tonalidade amarela e o baixo contraste tomam conta da cena. A fotografia, juntamente com os

aspectos da *mise-en-scène*, contribui para a criação de uma atmosfera bucólica, triste e dramática no filme.

Figura 9 – As cores de Dolan



9a – *Eu Matei Minha Mãe*



9b – *Laurence Para Sempre*



9c – Letreiro neon em *Amores Imaginários*



9d – *Amores Imaginários*



9e – *Laurence Para Sempre*



9f – *Laurence Para Sempre*



9g – Letreiro neon em *Tom na Fazenda*



9h – *Tom na Fazenda*

9i – Cor amarela em *Mommy*

Fonte: imagens capturadas dos DVDs.

9j – Cor azul em *Mommy*

Ao longo dos cinco filmes, Dolan utiliza outras técnicas relacionadas à cor (Figura 9). Na imagem 9a, de *Eu Matei Minha Mãe*, Dolan utiliza as luzes da câmara de bronzeamento em que Chantale se encontra como contraluz, produzindo um efeito estético. Já em *Laurence Para Sempre* (9b), o diretor cria um efeito utilizando as luzes de um refletor de casa noturna como contraluz sobre Laurence e Fred. As luzes da festa lembram o final dos anos 1980 e início dos anos 1990, época em que a história se passa.

Outra técnica recorrente em seus filmes é a utilização de luzes de letreiros de neon, colorindo as cenas e os personagens (imagens 9c-9h). Em *Amores Imaginários* (9c e 9d), Marie e Nicolas vão a um bar, no qual encontram Francis. O azul está presente em toda a cena, não apenas na luz do letreiro, mas também na iluminação interna do bar, no cenário e no figurino dos personagens. Marie, que está de vermelho, contrasta com tudo ao redor. Esse jogo de cores ajuda a mostrar a rivalidade que está surgindo entre Marie e Francis por causa do sedutor Nicolas.

Em *Laurence Para Sempre* (9e e 9f), de maneira parecida, a luz vermelha do neon da vitrine de uma loja e a luz rosa em uma casa noturna incidem sobre a personagem. Essa escolha técnica pode ter sido feita para criar um efeito dramático ou estético. Contudo, ao comparar as duas cenas, é possível relacionar as cores às mudanças pelas quais a personagem passou, da identidade de gênero masculina para feminina. Já em *Tom na Fazenda* (9g e 9h), a luz amarela do letreiro de neon que ilumina o cenário e o personagem intensifica a tensão da cena. Tom, que está preso na fazenda, descobre a verdade sobre Francis ao conversar com o dono do bar. A cor amarela ressalta as feições de Tom, que está pálido e abatido.

Cores intensas também podem ser vistas em *Mommy*. Na cena em que Kyla está ensinando Steve a se barbear (9i), o banheiro e os personagens são iluminados pela luz do sol. Neste momento, tudo está dando certo para Steve, Die e Kyla, e essa luz “mais quente” expressa, de certo modo, a felicidade deles. A cor amarela pode ser tanto do vidro do

banheiro, que pode estar pintado (como a janela que aparece na imagem 2d), quanto de algum filtro utilizado pelo diretor. Em outra cena, a cor que predomina é azul (9j). Quando as coisas começam a se complicar para Die e seu filho, ela decide pedir ajuda a um amigo advogado, que os leva para um bar. Em determinado momento, Steve decide cantar uma música para a mãe e vai até o palco, iluminado com luz azul. A tonalidade azul, “mais fria”, que incide sobre o personagem ressalta a tristeza de Steve, enquanto que o contraste com a iluminação do resto do bar demonstra o quanto ele está distante de todos, inclusive de sua mãe.

Figura 10 – Cores monocromáticas



10a – Vermelho em *Amores Imaginários*



10b – Verde em *Amores Imaginários*



10c – Amarelo em *Amores Imaginários*



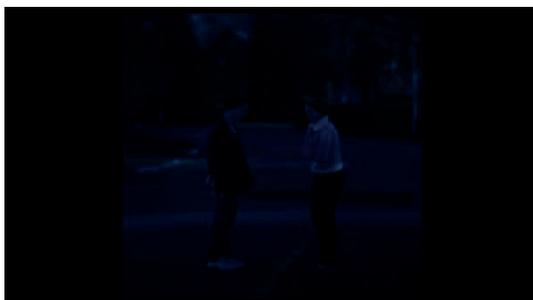
10d – Azul em *Amores Imaginários*

Fonte: imagens capturadas do DVD.

Segundo Bordwell e Thompson (2013), alguns cineastas, ao trabalharem com cores, utilizam o design de cor monocromático. Essa técnica surgiu com os primeiros filmes em cores, feitos com películas de uma única cor ou coloridos na pós-produção. Hoje, essa técnica é utilizada com filtros na iluminação ou na edição. O design de cor monocromático pode ser visto em *Amores Imaginários* (Figura 10). Para cada uma das quatro cenas, Dolan estabeleceu uma cor como padrão: vermelho, verde, amarelo e azul. As cenas, acompanhadas por suítes de cordas, apresentam momentos íntimos das personagens Marie e Francis com outros parceiros. Ao mesmo tempo em que os dois amigos vão se envolvendo pelo belo Nicolas, eles têm encontros casuais com outras pessoas. No entanto, seus pensamentos estão longe, e os

encontros não passam de meras distrações. Apesar de as cores serem não diegéticas, elas chamam a atenção do espectador e contribuem para o seu envolvimento com o filme.

Figura 11 – Noite americana



11a – *Mommy*



11b – *Mommy*

Os filtros podem ainda ser utilizados para criar efeitos específicos, como a noite americana. Bordwell e Thompson (2013) explicam que alguns cineastas usam filtros azuis sob a luz solar para criarem iluminação noturna. Apesar de hoje ser muito mais fácil filmar à noite, em função de equipamentos de luz e câmera modernos, os diretores podem optar por esse tipo de técnica para criar efeitos exclusivamente estilísticos. Dolan cria esse efeito em *Mommy* (Figura 11), na cena em que Steve e Kyla conversam na rua.

3.3 A VELOCIDADE DO MOVIMENTO

Além da iluminação e das técnicas de manipulação de cor, contraste e exposição, os cineastas podem controlar a velocidade do movimento das cenas, ou seja, deixá-las mais lentas ou mais aceleradas. Esse efeito é muitas vezes utilizado para determinar o ritmo da ação. Conforme esclarecem Bordwell e Thompson (2013), a velocidade do movimento depende da relação entre a taxa de projeção e a taxa em que o filme foi filmado, calculadas em quadros por segundo (qps). A taxa-padrão de 24 quadros por segundo foi estabelecida com o surgimento do cinema com som sincronizado, durante a década de 1920. Atualmente, as câmeras de 35 mm podem variar entre 8 e 64 quadros por segundo, e câmeras mais sofisticadas permitem taxas ainda maiores.

A precisão do movimento na tela requer que a taxa de projeção corresponda à taxa de filmagem. Filmes com menos quadros por segundo, como diversos filmes mudos, filmados com taxas que variam entre 16 e 20, parecem acelerados ao serem exibidos em 24 qps. Se exibidos na mesma taxa em que foram filmados, os movimentos se tornam precisos. Portanto,

quando a taxa de filmagem é menor que a taxa de projeção, todas as ações na tela são aceleradas. O efeito de acelerado geralmente é associado à comédia, mas pode ser utilizado de outras formas. Alguns cineastas podem optar por esse efeito para acelerar o ritmo das cenas, chamando a atenção do espectador para dentro do filme. (BORDWELL; THOMPSON, 2013).

Como era de se esperar, quantos mais quadros por segundo um filme tiver, mais lenta será a ação. Esse efeito, conhecido como câmera lenta, é muito utilizado para mostrar detalhes de ações que ocorrem muito rapidamente, como em cenas de atividades esportivas ou de luta. Essa técnica ainda pode ser utilizada para fins expressivos. Muitas vezes, a câmera lenta pode sugerir que se trata de um sonho ou de fantasia, ou ainda sugerir um ritmo lírico à cena. A câmera lenta também pode dar ênfase em momentos de dramaticidade elevada. (BORDWELL; THOMPSON, 2013).

Os efeitos expressivos, segundo Bordwell e Thompson (2013), podem ainda ser realçados pelos cineastas alterando a velocidade do movimento ao longo do plano. O efeito de câmera lenta pode ser criado tanto durante a gravação, alterando a taxa de filmagem, quanto na pós-produção, com tecnologia digital.

3.3.1 A velocidade do movimento no cinema de Xavier Dolan

Além da iluminação e das cores, Dolan utiliza em todos seus filmes as técnicas de câmera lenta e, mais raramente, de câmera acelerada. Em *Eu Matei Minha Mãe*, o diretor altera a velocidade do movimento, como pode ser observado na Figura 12.

Figura 12 – Câmera lenta e câmera acelerada em *Eu Matei Minha Mãe*



12a

12b

12c



12d

12e

12f



12g

12h

12i



12j

12k

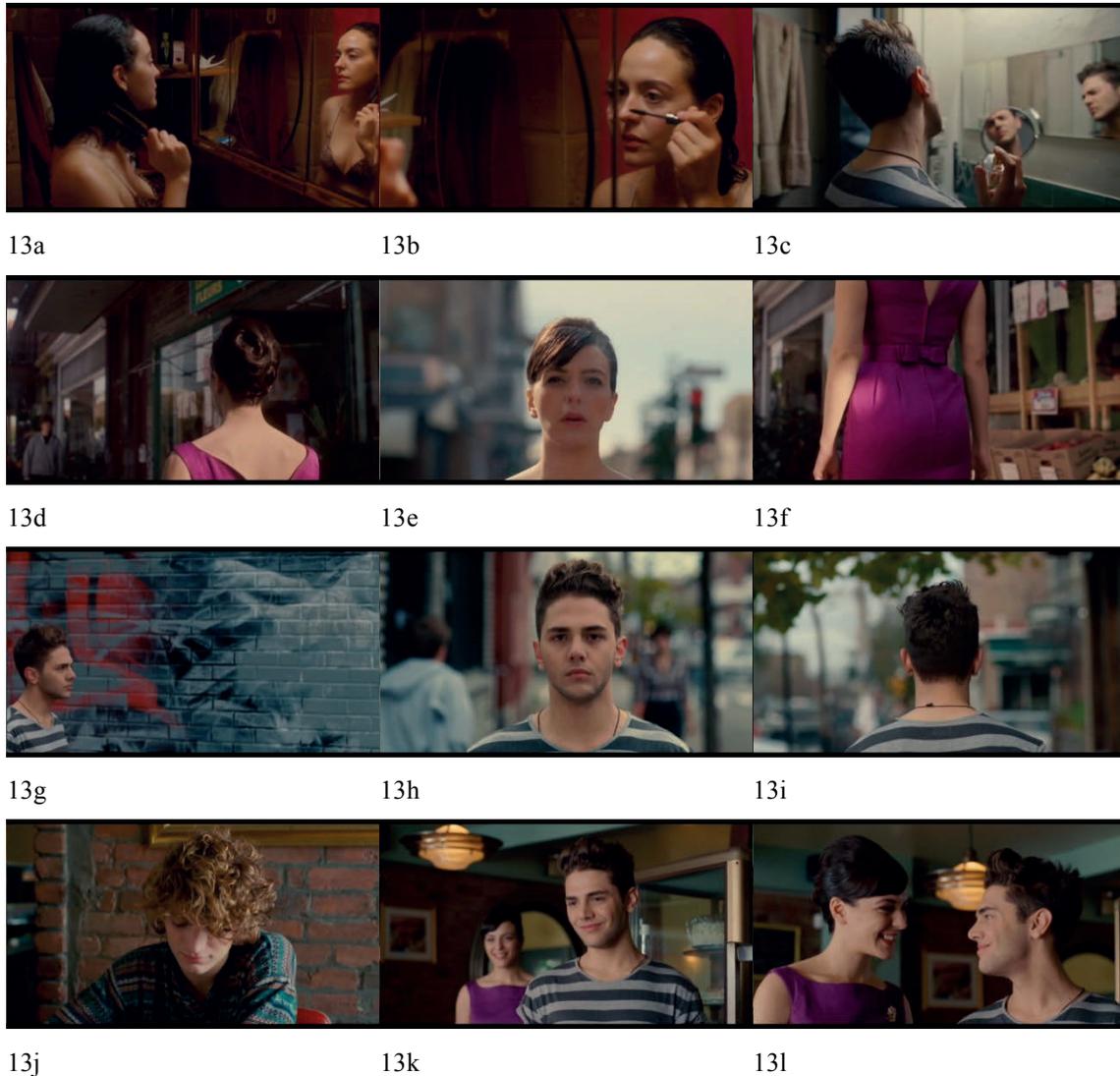
12l

Fonte: imagens capturadas do DVD.

Nesta cena, Hubert e Antonin jogam tinta na parede – efeito conhecido como *dripping* – a pedido da mãe deste. A cena começa quando Hubert liga o aparelho de som, e, em seguida, os dois se olham e começam a aplicar a tinta. Nos planos em que aparecem as mãos dos dois molhando os pincéis nas latas de tinta e a parede sendo pintada, Dolan acelera o movimento. Já nos planos em que aparecem Antonin e Hubert, o diretor alterna o movimento entre lento e acelerado. Em determinado momento, a câmera enquadra as mãos deles sujas de tinta. Em seguida, aparece Hubert deitando no chão, e os dois começam a se beijar. Nesse instante, a velocidade do movimento é alterada durante o plano, sem que haja cortes. Pode-se afirmar que a mudança da velocidade do movimento não apenas acompanha o ritmo da música, como também contribui para deixar a cena dinâmica e envolvente. Ao longo do filme,

Dolan altera a velocidade em outras cenas, criando movimentos de câmera lenta ou alternando entre movimento acelerado e lento.

Figura 13 – Câmera lenta em *Amores Imaginários*



Fonte: imagens capturadas do DVD.

Em *Amores Imaginários*, Dolan explora ainda mais a técnica de desaceleração do movimento. As sequências com câmera lenta estão presentes do início ao fim do filme, mas destacam-se duas cenas em que o diretor explorou de forma marcante a técnica. Na primeira delas (Figura 13), Marie e Francis se arrumam e vão ao encontro de Nicolas. O movimento desacelerado pode dar um ritmo lírico à cena, conforme explicam Bordwell e Thompson (2013). Nesta cena, a técnica, acompanhada de uma trilha sonora tranquila, acentua o romantismo (os personagens estão indo a um encontro), a sedução (os dois estão bem arrumados e confiantes) e o conflito entre os amigos (a disputa pelo jovem Nicolas).

Figura 14 – Câmera lenta no final de *Mommy*



14a

14b

14c



14d

14e

14f



14g

14h

14i



14j

14k

14l



14m

14n

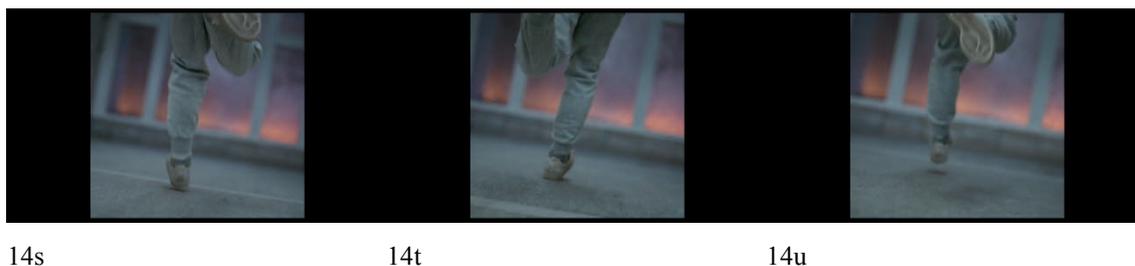
14o



14p

14q

14r



Fonte: imagens capturadas do DVD.

Bordwell e Thompson (2013) destacam que os cineastas podem optar pelo uso de câmera lenta em momentos de elevada dramaticidade, como é o caso da cena final de *Mommy* (Figura 14). Steve, que foi internado pela mãe em uma clínica psiquiátrica, aparece usando uma camisa de força. O jovem, que tem TDAH, está ali contra a vontade e parece não se adequar ao lugar. Em determinado momento, ele é levado a um corredor, próximo a uma enfermaria, e, enquanto tiram sua camisa-de-força, avista uma janela ao fundo. Steve vê nesse momento uma possibilidade de fuga. Quando o enfermeiro termina de abrir a camisa, o jovem sai correndo. A velocidade da cena, que até o momento anterior era normal, é desacelerada. A cena e o filme terminam com Steve correndo em câmera lenta, a poucos metros da saída. A câmera lenta não apenas mostra a ação com detalhes, como também cria uma expectativa sobre o que vai acontecer com o personagem. Se ele consegue ou não fugir, não há como saber. Contudo, Dolan consegue finalizar o filme com um momento extremamente dramático.

3.4 PERSPECTIVA

Da mesma forma que o olho humano permite perceber a escala dos objetos em uma cena, a profundidade de campo e as relações de *perspectiva*, a lente transmite a luz da cena para o filme fotográfico – ou *chip*, nas câmeras digitais – gerando uma imagem com informações sobre tamanho, profundidade e outras dimensões da cena. A diferença entre o olho humano e a câmera está nas lentes fotográficas, que podem ser trocadas, cada uma retratando as relações de perspectiva de um modo diferente. As lentes atuam principalmente sobre três variáveis. A primeira delas, e mais importante, é a *distância focal* da lente. De forma resumida, a distância focal é a distância entre o centro da lente até o ponto em que os raios de luz convergem formando foco no filme. A distância focal influencia a ampliação, a profundidade e a escala na imagem. (BORDWELL; THOMPSON, 2013).

A partir dos seus efeitos sobre a perspectiva, é possível dividir as lentes em três tipos, conforme sugerem Bordwell e Thompson (2013). A *lente de distância focal curta*, mais

conhecida como *grande-angular*, é a lente que tem menos de 35 mm de distância focal, nos filmes com bitola normal (35 mm). Uma das principais características desse tipo de lente é a tendência de distorcer objetos e cenários lateralmente, estufando as linhas retas nas bordas do quadro para fora, mais evidente em planos médios e primeiros planos. Outra propriedade dessas lentes é a grande profundidade de campo, aumentando a distância entre o primeiro plano e o plano de fundo.

Já a *lente de distância focal média*, ou *lente média*, procura evitar distorções de perspectiva perceptíveis. Com distância focal em torno de 50 mm, as lentes médias mantêm as linhas horizontais e verticais retas e perpendiculares. A distância entre o primeiro plano e o plano de fundo não é esticada – como ocorre com a grande-angular – nem “espremida” – como na teleobjetiva. (BORDWELL; THOMPSON, 2013).

A *lente de distância focal longa*, ou *teleobjetiva*, com distância focal de 100 mm ou mais, tem como principal característica o achatamento do espaço entre os planos. Com essa lente, a profundidade de campo e o volume são reduzidos, e os planos são “espremidos”. Com isso, o movimento dos personagens também pode ser afetado, fazendo-os parecerem demorar mais tempo para atravessar uma distância aparentemente curta. (BORDWELL; THOMPSON, 2013).

As propriedades de distância focal das lentes podem ser utilizadas para efeitos expressivos. Por exemplo, enquanto a lente grande-angular permite destacar o personagem do plano de fundo, a teleobjetiva faz com que os personagens se misturem com o cenário, ou ainda fazem o plano de fundo parecer uma massa sólida ou uma pintura. Outro efeito possível é mascarar a distância real entre dois personagens utilizando a teleobjetiva para aproximá-los, ou a grande-angular para aumentar a distância entre eles. (BORDWELL; THOMPSON, 2013).

Segundo Bordwell e Thompson (2013), existe um quarto tipo de lente muito utilizado pelos cineastas, com a qual podem manipular a distância focal e a perspectiva durante a tomada de um plano. A *lente zoom*, projetada para variar a distância focal continuamente, foi criada para fotografias aéreas, mas aos poucos foi sendo utilizada também pelo cinema. Inicialmente, a distância focal era escolhida antes da filmagem e alterada somente entre um plano e outro, no entanto, com a maior portabilidade das câmeras, o *zoom* começou a ser manipulado durante a filmagem. Com isso, o *zoom*, em alguns momentos, é utilizado para substituir o movimento de câmera para frente e para trás. Apesar de o enquadramento ser móvel, durante o *zoom* a câmera permanece fixa, e a lente diminui ou aumenta a distância focal. O efeito resultante é a ampliação ou diminuição dos objetos e personagens, e a variação

do espaço ao redor. Além da escala, o *zoom* pode ainda produzir efeitos de profundidade e de perspectiva.

As outras duas variáveis, *profundidade de campo* e *foco*, estão diretamente relacionadas à distância focal. A profundidade de campo é a amplitude da distância frente à lente, na qual figuras e objetos podem ser filmados com foco nítido. Considerando os demais fatores iguais, lentes com distância focal curta (grande-angular) têm profundidade de campo maior em relação às lentes com distância focal longa (teleobjetiva). O conceito de profundidade de campo, contudo, não deve ser confundido com *espaço profundo*. Esta é uma propriedade da *mise-en-scène*, referente à quantidade de planos e de informações colocados frente à câmera; os planos, contudo, podem estar todos em foco ou não. Já a profundidade de campo varia de acordo com a lente, que irá determinar quantas camadas da *mise-en-scène* estarão em foco. (BORDWELL; THOMPSON, 2013).

Bordwell e Thompson (2013) apontam que a profundidade de campo possibilita que o cineasta coloque em foco personagens ou objetos, e dê menos ênfase em partes ou detalhes menos significativos, conduzindo a atenção do espectador. A esse efeito se dá o nome de *foco seletivo*. A técnica oposta, *foco profundo*, produz maior profundidade de campo com a ajuda de lentes com distância focal menor e iluminação intensa. Atualmente, as câmeras digitais tem capacidade de gerar imagens com maior profundidade que as películas.

As relações de perspectiva podem ainda ser criadas e controladas através de *efeitos especiais*. Da mesma forma que os cineastas podem criar cenários inteiros com imagens geradas por computador, tecnologias digitais podem ser utilizadas para a construção dos planos e de perspectiva. (BORDWELL; THOMPSON, 2013).

3.4.1 A perspectiva no cinema de Xavier Dolan

Nos filmes de Dolan, a perspectiva varia principalmente em função da profundidade de campo. A maior parte das cenas tem pouca profundidade de campo, estabelecendo, assim, dois planos distintos, um com foco nítido e outro desfocado. Por outro lado, não é raro encontrar cenas com maior profundidade – mesmo assim, não pode ser considerada como grande profundidade de campo. A imagem 15a (Figura 15) é um exemplo de como o diretor utiliza a profundidade de campo. Nessa cena, é possível perceber que tanto o primeiro plano quanto o plano de fundo estão em foco. No entanto, alguns objetos ao fundo não estão completamente nítidos. Já na imagem 15b, do mesmo filme, é possível perceber dois planos

bem definidos, o primeiro em foco, e o fundo desfocado. Outros exemplos podem ser observados nas demais imagens da Figura 15.

Figura 15 – Profundidade de campo e foco



15a – *Eu Matei Minha Mãe*



15b – *Eu Matei Minha Mãe*



15c – *Amores Imaginários*



15d – *Laurence Para Sempre*



15e – *Tom na Fazenda*



15f – *Mommy*



15g – *Laurence Para Sempre*



15h – *Tom na Fazenda*

15i – *Mommy*15j – *Mommy*

Fonte: imagens capturadas dos DVDs.

Na imagem 15c, é possível ver como o diretor usa pouca profundidade de campo para destacar a personagem. Esse tipo de efeito, conforme Bordwell e Thompson (2013) esclarecem, se chama foco seletivo. Nessa cena, tanto o plano de fundo quanto o primeiríssimo plano estão desfocados, enquanto que Marie, no primeiro plano, aparece nítida. Em 15d, outra maneira de como o cineasta usa o foco seletivo. Na maior parte das cenas de diálogos em seus filmes, Dolan deixa a personagem que fala em foco, geralmente ao fundo, enquanto que quem escuta está completamente fora de foco. Ainda é possível ver o foco seletivo em cenas com uma única personagem (15e); nessa situação, a personagem pode estar em foco e o fundo desfocado, e vice-versa. Em *Mommy* (15f), o cineasta utiliza o foco seletivo no espelho retrovisor. Ao fundo, o céu desfocado; no espelho, em primeiro plano nítido, o rosto de Kyla.

Para criar o efeito de foco seletivo, Dolan utiliza lentes de distância focal longa (teleobjetivas). Entretanto, o diretor também utiliza lentes de distância focal média, como na imagem 15g. Aqui, é possível ver todo corredor em foco, o que não seria possível com uma lente teleobjetiva. Como as linhas verticais estão perpendiculares às linhas horizontais – ou seja, não há distorção lateral –, pode-se afirmar que não foi utilizada uma lente de distância focal curta (grande-angular). A partir dessas observações, é possível afirmar com certa propriedade que o diretor utilizou lentes médias, que criam profundidade sem distorcer lateralmente. Na imagem 15h, um plano aéreo, com as mesmas características que a imagem anterior. O diretor, contudo, pode ter utilizado nessa cena tanto uma lente média quanto uma lente *zoom*, comum em tomadas aéreas. (BORDWELL; THOMPSON, 2013).

Por fim, pode-se destacar outra técnica utilizada pelo diretor relacionada ao foco. No início de *Mommy*, Die aparece saindo com seu filho do centro de reeducação após ele ter sido expulso, contudo, Steve não é mostrado. No plano seguinte, do lado de fora do prédio, a imagem desfocada (15i) passa a ter foco, revelando o personagem (15j).

O principal efeito da manipulação da perspectiva nos filmes de Dolan é a aproximação e distanciamento entre as personagens. Em determinados momentos, através da utilização de lentes com distância focal longa, o diretor cria enquadramentos com dois planos bem distintos (15b, 15d, 15e e 15f). Nas imagens 15d, de *Laurence Para Sempre*, e 15f, de *Mommy*, as personagens em destaque estão distantes de quem está fora de foco. Já em *Amores Imaginários* (15c), apesar de ser utilizado o mesmo tipo de lente (teleobjetiva), é possível ver como os personagens aparentam estar muito próximos. O cineasta também utiliza lentes com distância focal média, através das quais consegue criar cenas com maior profundidade de campo, dando a impressão de que o espaço é ampliado. Com isso, cria mais uma vez certo distanciamento entre as personagens (15a), ou sensação de vazio e solidão (15g e 15h). Por fim, através do controle do foco, Dolan não só determina o que estará nítido – e, portanto, aparecerá com maior destaque –, como também cria breves momentos de suspense, demorando em revelar o que está fora de foco, como o que ocorre nas imagens 15i e 15j, quando o protagonista é revelado ao espectador.

4 ENQUADRAMENTO

Assim como o primeiro, o segundo capítulo de análise irá abordar o plano cinematográfico. Neste capítulo, contudo, será abordado o enquadramento, suas as funções e seus efeitos na forma geral do filme. Conforme ressaltam Bordwell e Thompson (2013), o quadro da imagem não é neutro, ao contrário, é ele que determina o ponto de vista do filme. Através do enquadramento, o cineasta é capaz não só de retratar um acontecimento ou uma ação, como também determinar a forma como será retratado e, dessa forma, moldar a experiência do espectador. Este capítulo encontra-se dividido em três seções: dimensões e formas do quadro; ângulo, nível, altura e distância do enquadramento; e o quadro móvel. Do mesmo modo que no capítulo anterior, essa divisão foi feita a partir das categorias propostas pelos autores.

4.1 DIMENSÕES E FORMAS DO QUADRO

Bordwell e Thompson (2013) expõem que a tradição cinematográfica determinou o quadro como um retângulo, e a largura como variável principal. O tamanho do quadro depende da razão entre a altura e a largura, conhecida como *relação de aspecto*, ou *proporção de tela*. A primeira proporção estabelecida era de 4 por 3, resultando na relação de aspecto de 1,33:1. Enquanto que alguns diretores achavam que essa proporção limitava muito, outros cineastas, como Sergei Eisenstein, se posicionaram a favor do quadro quadrado. Com o surgimento do som sincronizado, as dimensões do quadro foram adaptadas para se adequar à nova tecnologia. Surgiu, primeiros a relação de 1,17:1, quase quadrada. Nos anos 1930, contudo, a *Academia de Artes e Ciências Cinematográficas de Hollywood* estabeleceu a relação 1,37:1 (adaptada do formato 1,33:1) como o *formato da Academia*, que se tornou padrão internacional até a década de 1950.

Nas últimas décadas, surgiram diversos formatos *widescreen* em filmes de 35 mm. Na América do Norte, o formato mais utilizado é 1,85:1, enquanto que na Europa as relações de aspecto mais comuns são 1,66:1 e 1,75:1 (próximo do formato dos monitores *widescreen* de 16 por 9). Outro formato muito conhecido é o *widescreen anamórfico*, padronizado pelo processo anamórfico *CinemaScope* na década de 1950, com relação de 2,35:1. Também existe a relação de 2,2:1, criado para películas de 70 mm. (BORDWELL; THOMPSON, 2013).

Para criar uma imagem *widescreen*, a forma mais fácil é o *mascaramento (hard matte)*, realizado na produção ou na exibição. Diversos filmes são produzidos em formatos

com quadro completo, como 1,33:1, na expectativa de serem mascarados – ou cortados – na exibição ou na transferência para o vídeo, tomando a proporção de 1,85:1, por exemplo. Outra maneira é através de um processo anamórfico, que utiliza uma lente que comprime a imagem horizontalmente na filmagem ou na impressão. Para que tome a forma de *widescreen*, é necessária a utilização de uma lente para descomprimir a imagem na projeção. Hoje, o *widescreen* anamórfico tem relação de aspecto de 2,40:1, formato usado pela *Panavision*. (BORDWELL; THOMPSON, 2013).

De acordo com Bordwell e Thompson (2013), o formato *widescreen*, que tem aparência de uma fita, permite efeitos significativos, enfatizando as composições de plano horizontais. O formato permite aos cineastas incluir diversos planos dentro do quadro, limitar a atenção do espectador a um determinado plano ou ampliar as áreas de interesse dentro do quadro. Apesar de o formato retangular ser dominante, os cineastas podem romper essa convenção estilística e dar novas dimensões e formatos ao quadro. Uma alternativa é a inserção de *múltiplos quadros*, ou *tela dividida*, dentro do quadro maior. Com isso, é possível fazer paralelos e comparar elementos narrativos, orquestrando a atenção do espectador de um quadro para outro ou fazê-lo perambular entre as diversas imagens. Outra possibilidade é escurecer os cantos da tela, ou ainda reduzir o tamanho do quadro, de outro modo que não o formato *widescreen*. Betton (1987) acredita que a tela larga não se adapta bem a cenas dramáticas em primeiro plano e a intimistas. Dessa forma, a redução do tamanho do quadro permite não só concentrar a atenção do espectador, como também explorar assuntos intimistas, intensificando a atmosfera dramática.

4.1.1 Dimensões e formas do quadro nos filmes de Xavier Dolan

O formato do quadro é uma das características dos filmes que passam despercebidas pela maioria dos espectadores. Por outro lado, o tamanho e o formato do quadro podem fazer muita diferença para o espectador atento. Na maior parte do tempo, os formatos de filmes variam entre o *widescreen* normal e o *widescreen* anamórfico. Alguns diretores, contudo, dão maior atenção a forma do quadro, como é o caso de Dolan. Os dois primeiros filmes do cineasta têm relação de aspecto de 1,85:1, comum na América do Norte. (BORDWELL; THOMPSON, 2013). O terceiro filme já difere, com relação de 1,33:1, formato comum antes do *widescreen*.

A maior diferença, no entanto, está no formato do quadro em *Tom na Fazenda* e *Mommy*. Em seu quarto filme, Dolan utilizou na maior parte das cenas a relação de 1,85:1.

Entretanto, o quadro vai se estreitando verticalmente em três momentos ao longo do filme, como pode ser observado na Figura 16.

Figura 16 – A redução do quadro em *Tom na Fazenda*



Fonte: imagens extraídas do DVD.

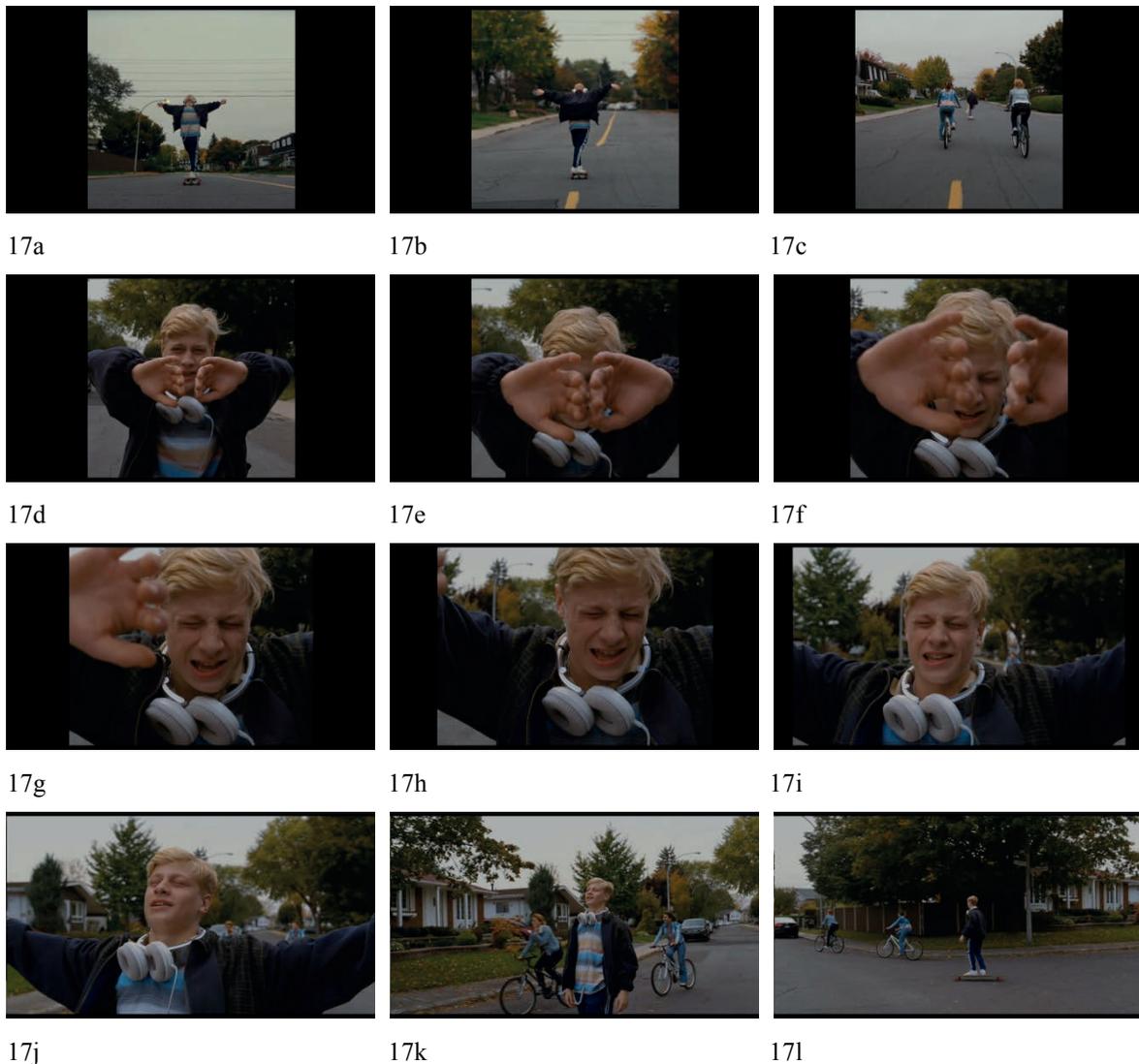
Nesta cena, Tom foge de seu ex-cunhado, Francis, no meio da plantação de milho. Em um dado momento, este surpreende Tom, jogando-o no chão e começando a agredi-lo. No instante seguinte, enquanto o jovem é espancado, a tela vai sendo reduzida verticalmente, até chegar ao formato 2,35:1. Com isso, Dolan intensifica a tensão da cena, como se o quadro também estivesse “pressionando” o personagem. Na cena seguinte, a tela aparece novamente no formato 1,85:1. O mesmo efeito aparece em outros dois momentos, quando Francis coloca Tom contra a parede e tenta sufocá-lo, e enquanto este foge da fazenda, na última cena do filme. Nesta situação, entretanto, a tela reduzida vai voltando ao normal gradativamente, quando Tom consegue fugir, levando com o carro do outro. O retorno ao quadro normal, ao contrário das duas cenas anteriores, pode indicar que o jovem finalmente conseguiu se libertar de Francis e da fazenda.

Já em *Mommy*, Dolan é ainda mais radical. Utilizando o formato quadrado, com relação de aspecto 1:1, o diretor limita a cena lateralmente. Cineastas russos, entre eles Sergei

Eisenstein, foram grandes defensores do formato quadrado. De acordo com Bordwell e Thompson (2013), Eisenstein acreditava que esse formato concentrava a atenção do espectador. Ao contrário de muitos críticos, que defendiam a tela larga, o cineasta acreditava que era possível criar composições não só na horizontal, como também na vertical e na diagonal.

Além de direcionar a atenção do espectador para o centro da tela, Dolan brinca com o quadro, expandindo-o lateralmente até chegar no formato *widescreen* (1,85:1) em dois momentos do filme (Figura 17).

Figura 17 – A ampliação do quadro em *Mommy*



Fonte: imagens capturadas do DVD.

Nesta cena, além de alterar o formato do quadro, Dolan faz algo ainda mais ousado. É o próprio protagonista que amplia o quadro lateralmente, criando uma relação ainda mais

próxima com o espectador. Enquanto anda de *longboard*, Steve se aproxima e com as mãos abre o quadro. Como pode ser observado na figura acima, esse efeito foi criado na pós-produção, mas o que interessa aqui é o que o espectador vê. O diretor não apenas amplia a visão do espectador, como também o envolve, convidando-o a “entrar” no filme e a interagir com o personagem. O quadro, contudo, não é ampliado em um momento aleatório. A visão do espectador é expandida no momento da história em que as coisas parecem estar dando certo para Steve, sua mãe e Kyla. O quadro expandido amplia os horizontes, intensificando a atmosfera de felicidade expressa nos sorrisos e risadas das personagens.

O quadro, no entanto, se mantém ampliado por apenas alguns minutos, até a cena em que Die recebe uma carta. Esta informa que ela deverá pagar indenização à família do menino ferido no incêndio provocado por Steve na cafeteria do centro de reeducação. Nesse momento, enquanto o quadro é reduzido (Figura 18), a personagem fixa o olhar para frente por alguns segundos, até que decide esconder a carta. A redução para o formato quadrado dá a sensação de que tudo voltou ao normal e que a vida volta a ser limitada e complicada.

Figura 18 – A redução do quadro em *Mommy*



Fonte: imagens capturadas do DVD.

Esses dois efeitos reaparecem mais adiante no filme. No segundo momento, o quadro expandido inicia uma sequência de cenas em que Steve se forma, começa a namorar e casa. Tanto Steve quanto sua mãe e Kyla estão felizes. No entanto, a imagem se fecha em seguida, e o espectador descobre que se tratava de uma fantasia ou um sonho de Die. Ela está no carro com o filho e a vizinha, a caminho da clínica em que irá internar seu filho. Nada daquilo era real, mas expressava o desejo da mãe, que ainda tem esperanças de que a vida pode melhorar.

4.2 ÂNGULO, NÍVEL, ALTURA E DISTÂNCIA DO ENQUADRAMENTO

O quadro determina tanto o que aparece na cena quanto a forma como é retratada, ou seja, o *enquadramento*. De acordo com Bordwell e Thompson (2013), cada enquadramento varia de acordo com o ângulo, o nível, a altura e a distância. O *ângulo do enquadramento* é a posição a partir da qual é vista a *mise-en-scène* do plano. Apesar de a câmera poder ser posicionada em qualquer lugar, a angulação costuma ser dividida em três categorias: *ângulo horizontal*, na altura do olhar; *câmera alta*, ou *plongée*, enquadramento de cima para baixo; e *câmera baixa*, ou *contraplongée*, enquadramento de baixo para cima. O *nível do enquadramento* se refere à nivelção. Pode ser paralelo ao horizonte, ou oblíquo se pender para um lado. A *altura do enquadramento*, como o próprio nome diz, é a altura em que a câmera é posicionada, mais acima ou mais abaixo em relação ao cenário e personagens.

Por último, a *distância do enquadramento*, ou *distância da câmera*, é a distância entre a câmera e a *mise-en-scène* do plano. Existem alguns termos técnicos para os diferentes tipos de enquadramento. O *plano geral* geralmente é utilizado para cenas com paisagens, vistas aéreas ou em lugares amplos. O *plano de conjunto* é mais aproximado que o plano geral, os personagens aparecem mais de perto – geralmente de corpo inteiro –, mas o fundo ainda tem maior destaque. No *plano americano*, os personagens são enquadrados a partir dos joelhos, comumente utilizado para equilibrar as figuras e o fundo. Já o *plano médio* enquadra os personagens da cintura para cima. O *meio primeiro plano* mostra o personagem do peito para cima, enquanto que o *primeiro plano* enquadra a cabeça do personagem, mãos, pés ou objetos. Por último, o *primeiríssimo plano* ou *plano de detalhe*, mostra parte do rosto ou amplia um objeto. (BORDWELL; THOMPSON, 2013).

Bordwell e Thompson (2013) ressaltam que, apesar de cada enquadramento possuir características específicas, o tamanho dos elementos fotografados é tão importante quanto à distância da câmera para identificar o enquadramento de um plano. Assim como a distância, as demais variáveis do enquadramento não são medidas universais. Portanto, o enquadramento pode variar de caso para caso, e a terminologia serve mais como referência na realização e no estudo do que como classificações estáticas.

De modo semelhante, as qualidades dos enquadramentos não possuem significados absolutos ou gerais. Apesar de serem feitas afirmações sobre as funções de determinados enquadramentos, como os ângulos *plongée* e *contraplongée*, tais afirmações não passam de generalizações, na maioria, sem fundamento. O significado e o efeito de determinadas técnicas não deve vir de suas qualidades ou características, mas do próprio filme. O contexto

de cada filme irá determinar as funções e os significados de cada técnica utilizada. (BORDWELL; THOMPSON, 2013).

4.2.1 Ângulo, nível, altura e distância do enquadramento nos filmes de Xavier Dolan

Conforme apontam Bordwell e Thompson (2013), os enquadramentos possuem quatro características fundamentais: ângulo, nível, altura e distância. Quanto à angulação, Dolan costuma utilizar ângulo horizontal, na linha do olhar, mas também filma a partir de outros ângulos (Figura 19).

Figura 19 – O ângulo dos planos



19a – Ângulo horizontal em *Mommy*



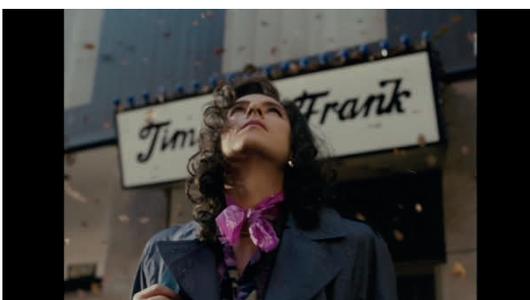
19b – *Plongée* em *Amores Imaginários*



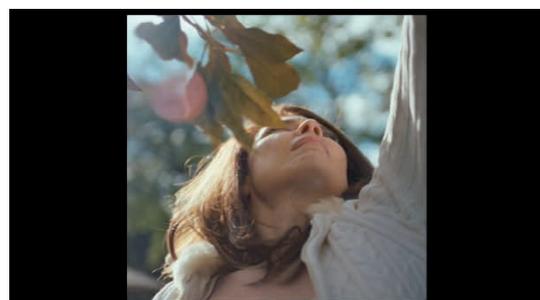
19c – *Plongée* em *Amores Imaginários*



19d – *Plongée* em *Laurence Para Sempre*



19e – *Contraplongée* (*Laurence Para Sempre*)



19f – *Contraplongée* em *Mommy*

Fonte: imagens capturadas dos DVDs.

O ângulo horizontal, ou na linha do olhar, permite que o espectador veja o personagem de frente, como na imagem 19a. Em alguns momentos, o enquadramento de cima, ou *plongée*, é utilizado para dar maior destaque aos objetos ou à ação (imagens 19b-19d). Também pode ser encontrado nos filmes planos com ângulo *contraplongée*, como em 19e e 19f. Aqui, o ângulo enfatizando o lirismo e a dramaticidade das cenas.

Quanto ao nível, Dolan costuma fazer enquadramentos paralelamente ao chão. Já em relação à altura, o diretor costuma variar. A maioria dos planos é feita em alturas medianas, variando entre a altura de uma pessoa sentada e em pé. Podem ser observados também enquadramentos a partir de lugares altos, como nas imagens 20a e 20b (Figura 20) ou próximos ao chão, como em 20c e 20d. Nessas situações, a altura pode colaborar para um enquadramento mais amplo ou mais restrito.

Figura 20 – A altura dos planos



20a – Plano alto em *Eu Matei Minha Mãe*



20b – Plano alto em *Laurence Para Sempre*



20c – Plano baixo *Amores Imaginários*



20d – Plano baixo em *Mommy*

Fonte: imagens capturadas dos DVDs.

Em relação à distância do enquadramento, Dolan opta, na maior parte do tempo, por planos mais próximos, mas também faz planos mais gerais. Os tipos de enquadramento podem variar, conforme pode ser observado na Figura 21.

Figura 21 – Os enquadramentos



21a – Plano geral (*Laurence Para Sempre*)



21b – Plano de conjunto (*Tom na Fazenda*)



21c – Plano americano (*Mommy*)



21d – Plano médio (*Eu Matei Minha Mãe*)



21e – Meio primeiro plano (*Laurence Para Sempre*)



21f – Meio primeiro plano (*Mommy*)



21g – Primeiro plano (*Amores Imaginários*)



21h – Plano de detalhe (*Eu Matei Minha Mãe*)

Fonte: imagens capturadas dos DVDs.

Os planos gerais, como na imagem 21a, aparecem em todos os filmes, mas apenas em alguns momentos. Os planos de conjunto (21b) e americano (21c) já são mais frequentes, enfatizando a intimidade entre os personagens abordada em seus filmes. Os planos mais comuns são os planos médio (21d) e meio primeiro plano (21e e 21f). Por fim, o primeiro plano (21g) e o plano de detalhe (21h), igualmente frequentes. É possível verificar que Dolan

tende a optar por planos próximos, variando do plano americano ao plano de detalhe. Além dos exemplos já citados, existe outro enquadramento muito utilizado pelo diretor. Nas imagens 13e, 13h e 13i (Figura 13), é possível perceber que o cineasta enquadra os personagens de frente e de costas em planos médios centralizados. Esse enquadramento reaparece nos outros filmes, contudo, em *Amores Imaginários*, ganha posição de destaque nas sequências em câmera lenta. Os enquadramentos mais próximos – como nas três imagens da Figura 13 e nas imagens 21e-21h (Figura 21) – ajudam a concentrar a atenção do público e permitem que o diretor se aprofunde nos detalhes. Outra consequência é a ênfase na vida particular em oposição à vida pública, comum aos dramas privados.

4.3 O QUADRO MÓVEL

Todas as propriedades vistas aqui – dimensões e formas do quadro, ângulo, nível, altura e distância do enquadramento – também estão presentes em outras formas artísticas, como pintura, fotografia, gravura. Existe, contudo, uma característica que é exclusiva do cinema e do audiovisual. O quadro pode mover-se em relação aos objetos e personagens enquadrados. *Enquadramento móvel*, ou *quadro móvel*, significa que o enquadramento muda. O ângulo, o nível, a altura e a distância podem ser alterados durante a tomada de um plano, nos aproximando ou afastando do material enquadrado, circundando-o ou passando por ele. (BORDWELL; THOMPSON, 2013).

Segundo Bordwell e Thompson (2013), o enquadramento móvel, também chamado de *movimento de câmera*, pode ser dividido de acordo com o tipo de movimento e a tecnologia utilizada no movimento da câmera. Os dois movimentos básicos são: *panorâmica horizontal*, ou *pan*, que gira a câmera em um eixo vertical, fazendo uma varredura horizontal do quadro para a esquerda ou para a direita; e *panorâmica vertical*, ou *tilt*, que faz a câmera girar em um eixo horizontal, numa rotação para cima ou para baixo. Nos dois movimentos, a câmera não muda de posição, apenas se movimenta no lugar onde está posicionada.

Já no *travelling*, a câmera muda de posição, movendo-se ao longo do chão em qualquer direção. Para a realização do movimento, muitas vezes é utilizado o *dolly*, um carrinho sobre o qual a câmera é montada, possibilitando certa estabilidade no movimento. Até a década de 1970, era comum montar o carrinho sobre trilhos, por isso o nome *travelling* ou *tracking*¹⁴. Quando o movimento acompanha um personagem, a relação deste com o

¹⁴ Do termo *track*, ferrovia em inglês.

quadro costuma permanecer a mesma; o que se altera são os planos de fundo da cena. (BORDWELL; THOMPSON, 2013).

No *plano com grua*, o movimento da câmera ocorre acima do nível do chão, subindo ou descendo com o auxílio de um braço mecânico. O movimento com grua pode ser feito também para os lados, diagonalmente, ou adiante e para trás. A sensação é de que a câmera “desliza” ao longo do plano. A grua pode ser substituída por helicóptero ou avião em maiores altitudes. Os quatro movimentos – panorâmica horizontal, panorâmica horizontal, planos com *travelling* e grua – são os mais comuns, mas ainda é possível realizar outros movimentos ou combinar dois ou mais tipos de movimento. (BORDWELL; THOMPSON, 2013).

Os movimentos de câmera são muito utilizados em função dos seus efeitos, conforme apontam Bordwell e Thompson (2013). Com o enquadramento móvel, os objetos tornam-se mais nítidos e tridimensionais do que quando o enquadramento é fixo. Novos personagens, objetos e cenários podem ser revelados ao longo do movimento de câmera. Os movimentos também oferecem novas perspectivas às informações já presentes no plano. O espaço se torna maior e contínuo em movimentos panorâmicos. Além disso, os movimentos de câmera simulam os movimentos do espectador, dando a ele a sensação de que está dentro da cena. Em alguns casos, o quadro móvel pode assumir o ponto de vista – *plano ponto de vista (PPV¹⁵)* – de uma personagem, efeito conhecido como *movimento de câmera subjetivo* ou *câmera subjetiva*.

Além do *travelling* e do *dolly*, os cineastas utilizam dispositivos montados sobre o corpo do cinegrafista. Equipamentos como o *Steadicam* corrigem os desequilíbrios e instabilidades enquanto o operador caminha ou corre. O resultado é a sensação de a câmera estar flutuando ou deslizando. Com o *Steadicam*, a câmera pode ser levada para lugares onde não seria possível levar um *dolly*, acompanhar personagens subindo escadas ou dirigindo veículos, e percorrer grandes distâncias. (BORDWELL; THOMPSON, 2013).

Por outro lado, muitos cineastas preferem movimentos de câmera oscilantes a imagens suaves. Com a técnica da *câmera na mão*, o operador apoia a câmera no próprio corpo. Essa técnica é muito utilizada na ficção para criar a sensação de realidade e autenticidade – como ocorre em documentários –, para criar um ponto de vista subjetivo, ou ainda para intensificar movimentos abruptos. Um último recurso disponível é o *zoom*. Através de uma lente *zoom* ou de efeitos especiais em computador, os cineastas conseguem criar enquadramentos móveis, ampliando ou reduzindo porções do quadro, enquanto que a câmera permanece fixa. Apesar

¹⁵ Conhecido também como POV, point of view shot, em inglês. (BORDWELL; THOMPSON, 2013).

de ser útil em longas distâncias, o *zoom* não altera a perspectiva ou a profundidade do enquadramento, como já foi visto anteriormente. (BORDWELL; THOMPSON, 2013).

Bordwell e Thompson (2013) ressaltam que, para um melhor entendimento de como o quadro móvel interage com o sistema formal do filme, é necessário considerar como os diferentes enquadramentos móveis se relacionam com o espaço e o tempo, e como criam seus próprios padrões. Quando se trata da relação com o espaço, o enquadramento móvel não só afeta o espaço dentro e fora de campo – incluindo ou excluindo objetos e personagens do quadro – como também modifica as características do enquadramento. Uma das principais funções do movimento de câmera é o *reenquadramento* das personagens que entram, saem ou andam dentro do quadro. De modo semelhante, o movimento de câmera pode acompanhar um objeto ou personagem. A esse movimento se dá o nome de *plano de seguimento*. A câmera também pode se mover independente dos personagens. Certos enquadramentos móveis são utilizados para revelar informações sobre cenários e objetos importantes para a narrativa.

Da mesma forma que o enquadramento móvel se relaciona com o espaço, com o que e como é mostrado, o movimento de câmera também afeta o tempo dentro do filme. A escolha de determinado movimento de câmera, sua trajetória e velocidade podem influenciar a percepção do espectador, intensificando ou diminuindo o suspense, controlando as expectativas e a satisfação. Os movimentos de câmera podem ser mais lentos e demorados, aumentando o tempo da ação, ou mais rápidos, fazendo com que tudo se resolva mais rapidamente na cena. A velocidade do quadro móvel pode também dar determinado ritmo para a cena. Normalmente, os movimentos de câmera em cenas de ação são rápidos e bruscos. Tanto a duração quanto a velocidade dos movimentos de câmera influenciam o desenvolvimento do filme e a experiência do espectador. Os diretores podem ainda demarcar um estilo próprio ou criar significados narrativos através de repetições e variações de movimentos de câmera, comparando situações ou personagens. (BORDWELL; THOMPSON, 2013).

4.3.1 O quadro móvel nos filmes de Xavier Dolan

Conforme afirmam Bordwell e Thompson (2013), o quadro móvel é uma característica exclusiva do cinema e do audiovisual. Apesar de seu primeiro filme não ter muitos movimentos de câmera, os movimentos que existem colaboram para a criação do estilo do diretor. Em *Eu Matei Minha Mãe*, Dolan emprega basicamente um tipo de movimento, a câmera na mão (Figura 22).

Figura 22 – Movimento com câmera na mão

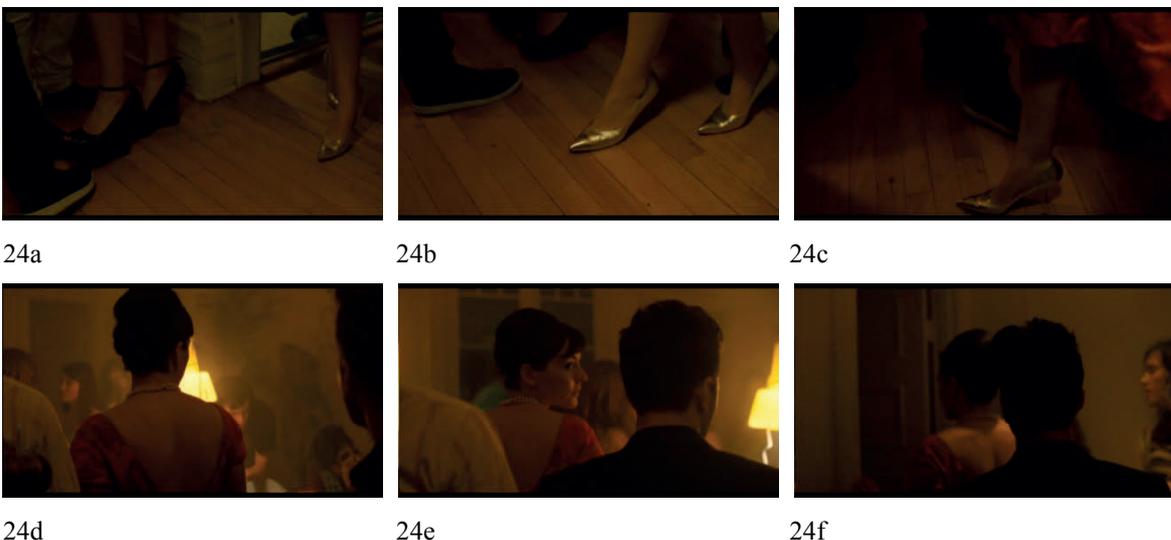


Fonte: imagens capturadas do DVD.

Filmando com a câmera na mão, o diretor consegue aumentar a sensação de realidade de uma cena, ou ainda intensificar a ação. Na figura acima, Hubert foge da mãe dentro da escola. Pela instabilidade do enquadramento, é possível afirmar que o diretor não usou equipamentos para fixar a câmera.

Em *Amores Imaginários*, o cineasta utilizou diversas técnicas, entre elas o *zoom*, movimentos panorâmicos, câmera na mão e *travelling*. Durante o filme, Dolan apresenta um plano longo (Figura 23), enquanto a câmera se movimenta suavemente. Em função da estabilidade do movimento, pode-se deduzir que o diretor utilizou *Steadicam*. Os movimentos com câmera na mão (com ou sem *Steadicam*) e *travelling* reaparecem nos filmes seguintes. Em outra cena (Figura 24), o diretor utiliza o *zoom out*, distanciando a câmera dos personagens. Dolan também utiliza o *zoom* em cenas em forma de depoimentos ao longo do filme. O *zoom* aqui, no entanto, é feito de forma rápida, dando a impressão de que houve um corte entre dois planos.

Figura 23 – Movimento com câmera estável



Fonte: imagens capturadas do DVD.

Figura 24 – Movimento com *zoom*



23a

23b

23c

Fonte: imagens capturadas do DVD.

Em *Tom na Fazenda*, Dolan utilizou uma aeronave para filmar as cenas aéreas, como pode ser observado abaixo (Figura 25). Essa técnica também é conhecida como grua aérea. Em outro plano, o diretor fez movimento de *travelling*, provavelmente filmando de dentro de um veículo. Nessa cena, Dolan apresenta o cenário, o interior do Canadá, ao mesmo tempo em que mostra que o personagem está indo para um lugar distante e isolado. Apesar de o sol aparecer, a cena é bucólica e fria.

Figura 25 – Movimentos com grua e *travelling*



25a

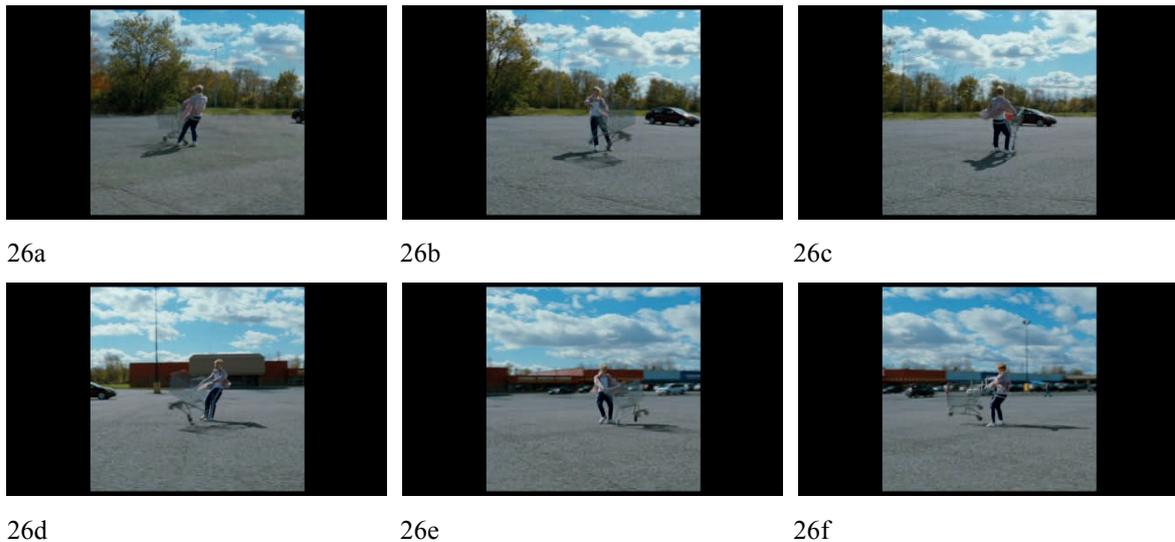
25b

25c

Fonte: imagens capturadas do DVD.

Em *Mommy*, o cineasta diversificou ainda mais os movimentos de câmera. Um dos enquadramentos móveis que mais se destacam é um movimento circular ao redor do personagem (Figura 26). Enquanto Steve roda um carrinho de supermercado, a câmera gira em torno dele. A estabilidade do movimento, considerando a trajetória circular, sugere que foi utilizado o *Steadicam*.

Figura 26 – Movimento com câmera estável



Fonte: imagens capturadas do DVD.

Bordwell e Thompson (2013) afirmam que as técnicas relacionadas ao quadro móvel podem ser melhor compreendidas ao buscar as suas funções e padrões na forma geral do filme. Em algumas cenas, Dolan utilizou a câmera na mão para aumentar a ação e o suspense, como na Figura 22. Em outros momentos, as cenas gravadas com a câmera na mão tem maior estabilidade. Com isso, a atenção do espectador se concentra nos personagens, como nas Figuras 23 e 24. Na primeira, o movimento estável foi utilizado juntamente com a técnica de câmera lenta. O resultado é uma cena com dramaticidade elevada, que combina com o jogo de sedução em que os personagens estão envolvidos. Na Figura 24, Francis e Marie estão sentados conversando. A câmera vai se afastando lentamente enquanto a tensão entre os dois vai aumentando.

Em alguns momentos, a câmera se movimenta para reenquadrar os personagens, geralmente em cenas de diálogo. No entanto, em sua maioria, os movimentos de câmera criados por Dolan são planos de seguimento, como na Figura 23. O quadro móvel é utilizado para seguir a entrada das personagens na festa de Nicolas. Em outra cena, o movimento da câmera é combinado com o movimento do personagem (Figura 26). Enquanto a câmera gira em torno de Steve, este gira um carrinho de supermercado em torno de si mesmo. Essa cena mostra a jovialidade e o temperamento rebelde do personagem. Steve não é uma má pessoa, mas tem problemas de comportamento, podendo parecer infantil em alguns momentos. Com isso, é possível perceber que os movimentos estão diretamente relacionados não só ao ritmo da ação e do filme, como também aos personagens e ao enredo. Cada enquadramento e movimento de câmera é pensado para se relacionar com a forma geral de cada filme.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer da pesquisa, buscou-se examinar de que forma as técnicas cinematográficas empregadas por Xavier Dolan contribuem para a criação do estilo do diretor. Apesar de ser jovem, o cineasta canadense tornou-se conhecido internacionalmente e ganhou prestígio do público e da crítica de grandes festivais, entre eles o Festival de Cannes e o Festival de Veneza. Um dos motivos que o levaram a adquirir tal reconhecimento é seu trabalho autoral. Assim como outros cineastas, entre eles Pedro Almodóvar e Quentin Tarantino, Dolan adquiriu *status* de autor ao assumir maior controle sobre a obra, produzindo e exercendo outras funções, como a de roteirista.

Ao pensar sobre o estilo do diretor, buscou-se identificar as principais técnicas usadas e compreender de que forma Dolan as utilizou. Para delimitar o foco, foram selecionadas técnicas relacionadas apenas ao campo do visual, e, dentro dos aspectos visuais, aquelas relacionadas à imagem fotográfica – iluminação, amplitude tonal, velocidade do movimento e perspectiva – e ao enquadramento – formato do quadro, ângulo, nível, altura e distância do enquadramento, e quadro móvel. Conforme explicam Bordwell e Thompson (2013), o estilo cinematográfico surge a partir de padrões criados pelo cineasta no uso das técnicas filmicas. Consequentemente, o estilo compõe, juntamente com a narrativa, o sistema formal maior, que é o filme.

A partir da análise, é possível fazer algumas considerações sobre os padrões estilísticos nos filmes. Primeiramente, o estudo da iluminação permitiu perceber uma ampla utilização de luzes e sombras na composição dos planos. Através da iluminação, Dolan cria destaques, conduzindo a atenção do espectador para os personagens e para a narrativa. Foi possível verificar também que o diretor opta principalmente por dois estilos de iluminação: utilização de poucas fontes de luz e/ou iluminação natural, compondo, assim, planos mais realistas; e uso de luzes intensas e contraluz, resultando em imagens carregadas, com bastante contraste entre áreas claras e escuras, e menos realistas. Em algumas, por outro lado, a iluminação fraca e o baixo contraste tornam as cenas mais sombrias. Em relação à contraluz, o diretor usa esse tipo de luz, principalmente, para intensificar a dramaticidade da cena. A contraluz pode ainda aumentar a tensão da narrativa, ou ser utilizada em cenas de sonho ou fantasia.

Em relação à amplitude tonal, o que se destaca é a intensidade das cores. Essa é uma das características mais marcantes nos filmes do diretor, e um dos aspectos que contribuíram para que se tornassem conhecidos internacionalmente. No que se refere às técnicas, Dolan cria efeitos a partir da iluminação e do uso de filtros. A primeira qualidade do seu trabalho com

cores é a amplitude; o cineasta, ao longo dos cinco filmes, emprega diversas cores e tons. Em dois deles, *Eu Matei Minha Mãe* e *Tom na Fazenda*, as cores estão diretamente ligadas à fotografia das cenas. No primeiro, as cores costumam ser naturais, variando, principalmente, entre tons amarelos, ou “quentes”, e azuis, “frios”. Apesar de essas duas tonalidades expressarem acolhimento e distanciamento, sua função principal é criar contraste entre os dois núcleos da narrativa: a casa da mãe de Hubert e a casa de seu namorado. Já a fotografia de *Tom na Fazenda* se baseia em tons amarelos. Aqui, o amarelo está ligado ao cenário (a fazenda), ao personagem (o cabelo loiro de Tom) e à atmosfera bucólica, fria e triste, que se encaixa quase perfeitamente no drama da narrativa: a história de um jovem que procura a família de seu companheiro recém falecido, e que se vê obrigado a esconder sua história frente à violência física e a pressão psicológica do ex-cunhado.

Nos outros três filmes, Dolan explora outras possibilidades técnicas e artísticas. Provavelmente o que mais se destaca são as cores vibrantes: vermelho, amarelo, verde, azul, rosa. A fotografia nesses filmes é mais flexível, permitindo que o diretor viaje pelas diferentes cores e produza os mais variados efeitos estéticos e narrativos. Por vezes, as cores acentuam a atmosfera dramática das cenas, principalmente os tons azuis. Já as cores amarelas lembram a luz solar, que esquenta e anima. Independente dos significados que cada tonalidade pode criar, pode-se perceber como padrão estilístico o exagero, tanto na quantidade quanto na intensidade das cores.

O terceiro aspecto fotográfico, a velocidade do movimento, também é amplamente utilizado pelo cineasta. Presente em todos os filmes, as cenas com câmera lenta são essenciais para criar efeitos dramáticos. Em determinados momentos, o movimento suave dos personagens cria expectativas sobre o que vem a seguir. O mais interessante, contudo, é a capacidade do diretor de aumentar o lirismo das cenas. Apesar de não ser o foco deste trabalho, a trilha sonora contribui para intensificar o lirismo do movimento de câmera lenta. Destaca-se a câmera lenta em *Amores Imaginários*, nas cenas em que Marie e Francis estão indo ao encontro de Nicolas. Aqui, o movimento desacelerado realça o romantismo, a sedução e a disputa pelo amor do jovem. Em *Mommy*, a câmera lenta ganha destaque em dois momentos. No primeiro, o movimento desacelerado dá a sensação de que a cena representa um sonho ou fantasia da personagem. A combinação de luzes concentradas, contraluz, foco seletivo, desfoque e câmera lenta, faz essa cena parecer irreal, mas verossímil, como se fosse parte de um sonho. A câmera lenta reaparece na última cena do filme, quando Steve vê uma oportunidade de fugir e sai correndo pelo corredor da instituição em que está internado. Aqui, além de criar um efeito dramático (a câmera lenta mostra em detalhe a fuga do menor de uma

instituição do governo), a velocidade do movimento gera expectativa sobre o que vai acontecer com o personagem, expectativa que fica em suspenso com o fim da cena e do filme.

A perspectiva, quarta e última característica da imagem fotográfica, é estabelecida através do uso de dois tipos de lente principais: lente teleobjetiva e lente média. As lentes teleobjetivas, amplamente utilizadas por Dolan, criam o que Bordwell e Thompson (2013) chamam de foco seletivo. Ao deixar um dos planos desfocado, o diretor guia a atenção do público, que presta atenção tanto na área nítida quanto na área desfocada. Já as lentes médias, também conhecidas como normais, aumentam a profundidade de campo, sem que a imagem seja distorcida lateralmente. O que surge como padrão estilístico aqui é a técnica de foco seletivo, principalmente em cenas com diálogos, deixando um personagem em foco e outro desfocado. Com isso, ao diretor concentra a atenção do espectador nos personagens e cria efeitos de aproximação e distanciamento entre eles. Pode-se apontar outro padrão, a profundidade de campo. Em algumas situações, o cineasta utiliza esse efeito para distanciar as personagens, mas a profundidade de campo aparece principalmente em cenários vazios ou ao ar livre.

Ao analisar o enquadramento, foi possível verificar que uma das técnicas de enquadramento mais empregada por Dolan é a manipulação do formato do quadro. Em dois de seus filmes – *Tom na Fazenda* e *Mommy* – o quadro é ampliado e reduzido. No primeiro, o quadro é reduzido verticalmente em três momentos de tensão, em que o protagonista sofre agressões físicas ou é perseguido. Aqui, o quadro “espreme” os personagens, como se estivesse sufocando eles. Já em *Mommy*, o formato quadrado (1:1) dá lugar ao formato *widescreen* em dois momentos. Além disso, Dolan brinca com o espectador ao fazer parecer que é o protagonista que abre o quadro na primeira vez. O resultado é a sensação de ampliação dos horizontes e a impressão de que tudo começa a dar certo para os personagens. Quando o quadro volta ao normal, no entanto, a visão limitada dá reforça a sensação de que o clima ficou pesado novamente e que a vida volta a ser complicada. A manipulação do quadro serve, nos dois filmes, tanto para direcionar a atenção do espectador, quanto para criar novos sentidos na narrativa.

Em relação aos dois últimos aspectos empregados pelo diretor – ângulo, nível, altura e distância do enquadramento, e quadro móvel –, o que se destaca é a diversidade de enquadramentos e movimentos de câmera. Não é possível afirmar, portanto, que um determinado tipo de enquadramento se destaca em relação aos outros no conjunto de filmes, em função da variedade de escolhas que o diretor faz. O que pode ser constatado é a preferência do cineasta por planos médios e primeiros planos; preferência, não regra. É

possível verificar, no entanto, que em alguns filmes o diretor cria certos padrões estilísticos. Destaca-se, em *Amores Imaginários*, a opção pelo ângulo *contraplongée*, pelos planos médios e planos de detalhe, movimentos com *zoom* e câmera na mão (com ou sem *Steadicam*). Em *Laurence Para Sempre*, o que mais chama a atenção são os planos *plongée* e *contraplongée*, e a variação entre planos mais gerais, planos médios e planos de detalhe. Por fim, em *Mommy*, pode-se observar a escolha por planos gerais, planos médios e primeiríssimos planos, e os movimentos de câmera que acompanham os personagens.

Considerando as diversas técnicas cinematográficas analisadas ao longo dos cinco primeiros longas-metragens do diretor, é possível fazer alguns apontamentos sobre o estilo do diretor. O exagero e a extravagância são duas das principais características do estilo de Dolan, principalmente em relação às técnicas de iluminação e de amplitude tonal. A dramaticidade elevada e o ritmo lírico são outras características do seu estilo, tanto nas cenas em câmera lenta quanto nos enquadramentos e movimentos de câmera. As escolhas relacionadas à manipulação do formato do quadro, aos enquadramentos e à perspectiva, direcionando a atenção do espectador sobre as personagens, permitem perceber a tentativa de Dolan em criar narrativas intimistas, preferindo os assuntos da vida privada aos temas da vida pública. Este estudo, no entanto, não tem o intuito de delimitar um estilo fixo ou rígido do diretor. Tratando-se de um cineasta jovem e com diversos projetos à vista, pode-se imaginar que Dolan ainda irá explorar outras e novas técnicas, criando novos padrões e reforçando seu estilo pessoal dinâmico.

REFERÊNCIAS

BETTON, Gérard. **Estética do cinema**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

BORDWELL, David. **Sobre a história do estilo cinematográfico**. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema: Uma introdução**. Campinas: Editora da Unicamp; São Paulo: Edusp, 2013.

DOLAN, Xavier. IMDb, 2015. Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt1424797/?ref_=tt_rec_tt>. Acesso em: 21 jun. 2015.

DOLAN, Xavier. Wikipedia, 2009. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Xavier_Dolan>. Acesso em: 21 jun. 2015.

J'AI tué ma mère. Direção: Xavier Dolan. Produção: Xavier Dolan. Roteiro: Xavier Dolan. Canadá: Mifilifilms, 2009. 1 DVD (96 min), 1,85:1, color.

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. São Paulo: Senac São Paulo, 2009.

LAURENCE Anyways. Direção: Xavier Dolan. Produção: Lyse Lafontaine. Roteiro: Xavier Dolan. Canadá; França: Lyla Films; MK2, 2012. 1 DVD (168 min), 1,33:1, color.

LES Amours Imaginaires. Direção: Xavier Dolan. Produção: Xavier Dolan. Roteiro: Xavier Dolan. Canadá: Mifilifilms, 2010. 1 DVD (95 min), 1,85:1, color.

MOMMY. Direção: Xavier Dolan. Produção: Nancy Grant e Xavier Dolan. Roteiro: Xavier Dolan. Canadá: Metafilms; Sons of Manual, 2014. 1 DVD (138 min), 1:1, color.

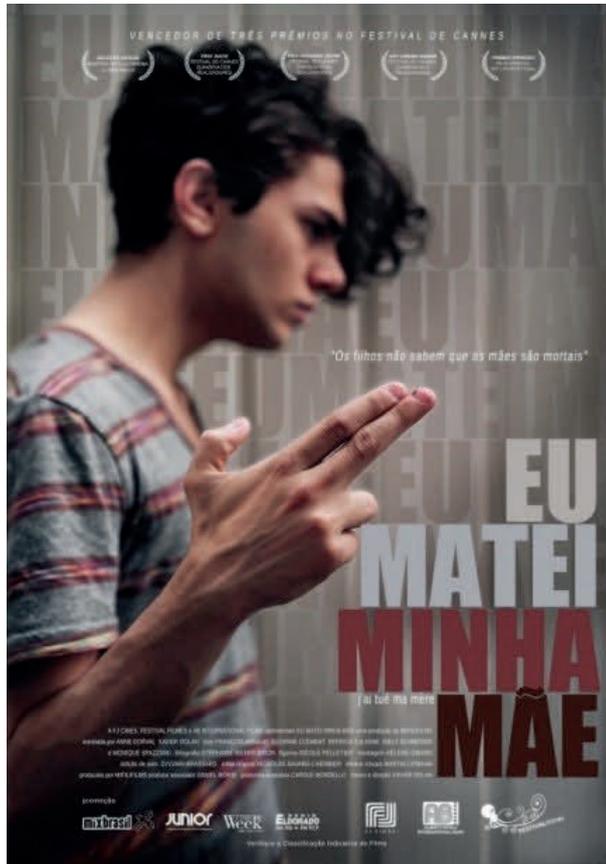
TOM à la Ferme. Direção: Xavier Dolan. Produção: Nathanaël Karmitz, Charles Gillibert e Xavier Dolan. Roteiro: Xavier Dolan e Michel Marc Bouchard. Canadá: MK2; Sons of Manual, 2012. 1 DVD (102 min), 1,85:1, color. Baseado na peça homônima de Michel Marc Bouchard.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise filmica**. 7ª ed. Campinas: Papyrus, 2013.

ANEXO A – FICHAS TÉCNICAS DOS FILMES

Eu Matei Minha Mãe

Figura 27 – Cartaz de *Eu Matei Minha Mãe*



Título original: J'ai tué ma mère

Ano: 2009

Duração: 96 min

Direção: Xavier Dolan

Roteiro: Xavier Dolan

Fotografia: Stéphanie Weber-Biron

Figurino: Nicole Pelletier

Montagem: Hélène Girard

Trilha sonora original: Nicholas Savard-L'Herbier

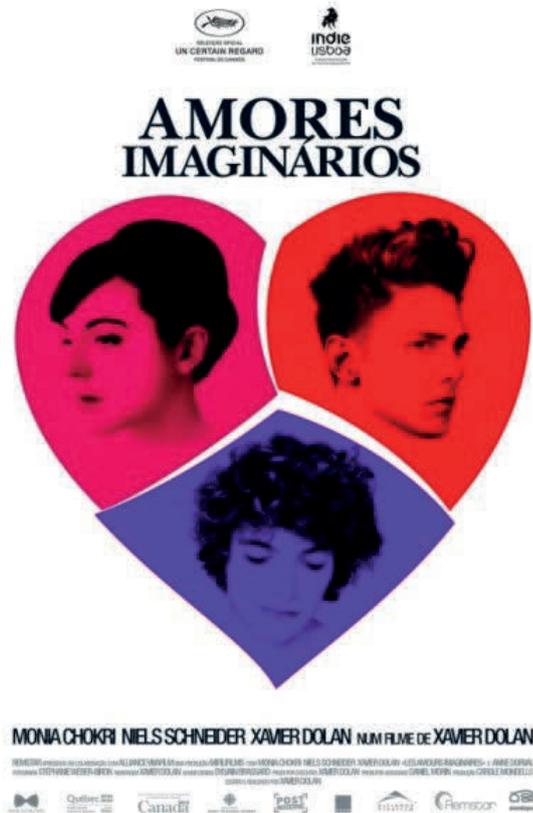
Som: Sylvain Brassard

Elenco: Anne Dorval, Xavier Dolan, François Arnaud, Suzanne Clément, Patricia Tulasne, Niels Schneider e Monique Spazziani

Produção: Xavier Dolan, Daniel Morin (Produtor Associado) e Carole Mondello (Produtora Executiva)

Amores Imaginários

Figura 28 – Cartaz de *Amores Imaginários*



Título original: Les Amours Imaginaires

Ano: 2010

Duração: 95 min

Direção: Xavier Dolan

Roteiro: Xavier Dolan

Fotografia: Stéphanie Weber-Biron

Figurino: Xavier Dolan

Montagem: Xavier Dolan

Som: Sylvain Brassard

Elenco: Monia Chikri, Niels Schneider, Xavier Dolan e Anne Dorval

Produção: Xavier Dolan, Daniel Morin (Produtor Associado) e Carole Mondello (Produtora Executiva)

Laurence Para Sempre

Figura 29 – Cartaz de *Laurence Para Sempre*



Título original: Laurence Anyways

Ano: 2012

Duração: 168 min

Direção: Xavier Dolan

Roteiro: Xavier Dolan

Fotografia: Yves Bélanger, C.S.C.

Figurino: Xavier Dolan, François Barbeau

Montagem: Xavier Dolan

Trilha sonora original: Noia

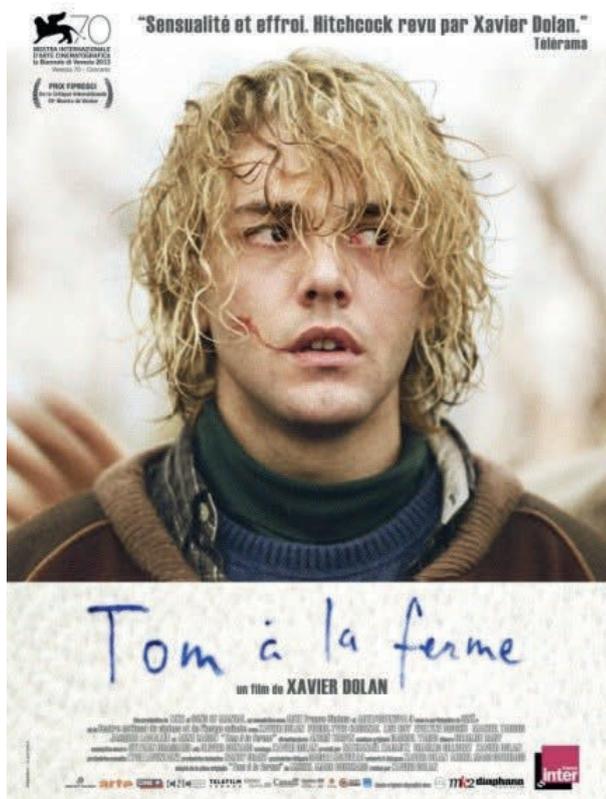
Som: François Grenon, Sylvain Brassard e Olivier Goinard

Elenco: Melvil Poupaud, Suzanne Clément, Nathalie Baye, Monia Chokri, Susie Almgren, Magalie Lépine-Blondeau, Sophie Faucher e Yves Jacques

Produção: Lyse Lafontaine (Produtora e Produtora Executiva), Joe Iacono (Produtor Executivo), Xavier Dolan (Produtor Executivo), Nathanaël Karmitz (Coprodutor), Charles Gillibert (Coprodutor) e Carole Mondelo (Produtora Executiva)

Tom na Fazenda

Figura 30 – Cartaz de *Tom na Fazenda*



Título original: Tom à la Ferme

Ano: 2013

Duração: 102 min

Direção: Xavier Dolan

Roteiro: Xavier Dolan, Michel Marc Bouchard

Fotografia: André Turpin

Figurino: Xavier Dolan

Montagem: Xavier Dolan

Trilha sonora original: Gabriel Yared

Som: Sylvain Brassard

Elenco: Xavier Dolan, Pierre-Yves Cardinal, Lise Roy, Evelyne Brochu, Manuel Tadros, Jacques Lavallée e Anne Caron

Produção: Nathanaël Karmitz, Charles Gillibert, Xavier Dolan, Lyse Lafontaine (Produtora Associada), Nancy Grant (Produtora Executiva) e Carole Mondello (Produtora Executiva)

Mommy

Figura 31 – Cartaz de *Mommy*



Título original: Mommy

Ano: 2014

Duração: 138 min

Direção: Xavier Dolan

Roteiro: Xavier Dolan

Fotografia: André Turpin

Figurino: Xavier Dolan

Montagem: Xavier Dolan

Trilha sonora original: Noia

Som: Sylvain Brassard

Elenco: Anne Dorval, Suzanne Clément, Antoine-Olivier Pilon, Patrick Huard, Alexandre Goyette, Michèle Lituac, Viviane Pacal e Nathalie Hamel-Roy

Produção: Nancy Grant, Xavier Dolan, Sylvain Corbeil (Produtor Associado) e Lyse Lafontaine (Produtora Associada)