



Texto licenciado sob a forma de uma licença *Creative Commons* Atribuição 4.0 Internacional



ID 953

A construção de diálogos em Wes Anderson

La construcción de diálogos en Wes Anderson

The construction of dialogues in Wes Anderson

Henrique Bolzan Quaioti

Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Universidade de São Paulo (USP). São Paulo (SP). Brasil.

E-mail: hquaioti@usp.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0243-5713>

Resumo: O objetivo deste artigo é entender a construção de diálogos do filme *O Grande Hotel Budapeste* (*The Grand Budapest Hotel*, 2014), do diretor Wes Anderson. Analiso o ritmo dos diálogos dos personagens, principalmente a interação entre M. Gustave H. e Zero. O meu intuito com este artigo é a análise estilística do som como ferramenta de controle de ritmo através do diálogo. O método de análise fílmica focado nos diálogos dos personagens pode ajudar a fornecer ferramentas de análise de atuação. Para a análise dos diálogos, uso duas abordagens: uma proposta por Lea Jacobs (1998), de contagem de palavras por segundo, e outra proposta por Débora Regina Opolski (2018), do estilo da voz falada no cinema de ficção. Como resultado, o artigo aponta que Anderson trabalha os diálogos dos seus filmes de forma artificiosa e inverossímil.

Palavras-chaves: Wes Anderson; *O Grande Hotel Budapeste*; Diálogo; Atuação.

Resumen: La intención de este artículo es comprender la construcción de diálogos en la película *El Gran Hotel Budapest* (2014), del director Wes Anderson. Analizo el ritmo de los diálogos de los personajes, sobre todo la interacción entre Monsieur Gustave H. y Zero. Mi intención con este artículo es el análisis estilístico del sonido como herramienta de control del ritmo a través del diálogo. El método de análisis fílmico centrado en los diálogos de los personajes puede ayudar a proporcionar herramientas de análisis de la actuación. Para el análisis de los diálogos utilizo dos enfoques: uno propuesto por Lea Jacobs (1998), de contar palabras por segundo, y otro propuesto por Débora Regina Opolski (2018), del estilo de la voz hablada en el cine de ficción. En consecuencia, el artículo señala que Anderson trabaja los diálogos de sus películas de manera artificial e inverosímil.

Palabras clave: Wes Anderson; *El Gran Hotel Budapest*; Diálogo; Actuación.

Abstract: This article aims to understand the construction of dialogues in the movie *The Grand Budapest Hotel* (2014), by director Wes Anderson. We analyze the rhythm of the characters' dialogues, particularly the interaction between M. Gustave H. and Zero. Our intention with this article is the stylistic analysis of sound as a rhythm control tool through dialogue. The film analysis method focused on the characters' dialogues can help providing acting analysis tools. For the analysis of the dialogues, we use two



approaches: one proposed by Lea Jacobs (1998), of counting words per second, and another proposed by Débora Regina Opolski (2018), of the style of the spoken voice in fiction cinema. As a result, the article points out that Anderson works the dialogues of his films in an artificial and implausible way.

Keywords: Wes Anderson; The Grand Budapest Hotel; Dialogue; Acting.

Introdução

Os acontecimentos de *O Grande Hotel Budapeste* (*The Grand Budapest Hotel*, 2014), de Wes Anderson, vão de 1932 até os dias de hoje. Em termos de enredo, o filme conta com três histórias, ocorrendo simultaneamente na montagem do filme, que acontecem em três espaços temporais distintos. Em ordem cronológica da *fabula*¹, temos a história principal de 1932 de como Zero (Tony Revolori), um pobre refugiado que trabalha de *lobby boy* no Grande Hotel Budapeste, conseguiu herdá-lo do *conciierge* M. Gustave H. (Ralph Fiennes). A história de 1968 conta como um jovem escritor (Jude Law), visitando o Hotel em decadência, conhece Zero (agora interpretado por F. Murray Abraham), que lhe conta suas aventuras de 1932. Já em 1985 temos o escritor (agora interpretado por Tom Wilkinson) apresentando seu novo livro sobre a história do Hotel Budapeste². Além das três linhas narrativas, o filme tem brevíssimos prólogo e epílogo de uma garota – supostamente presente nos dias atuais – que vai visitar o memorial do autor, agora já morto, com o livro sobre o Hotel em mãos. Assim, o diretor Wes Anderson é confrontado por uma narrativa que oferece, pela montagem, diversas oportunidades para mudanças de andamento, espaço e tempo. A questão de ter que dominar a passagem entre as histórias, entretanto, parece não ser tão decisiva na marcação do ritmo do filme, se não fosse pela forma como foram feitos os diálogos.

Logo no início do filme, a partir da cena em que Zero (chamado Mr. Moustafa na idade adulta), em 1968, senta-se para jantar com o jovem escritor para contar como ele herdou o Hotel, o ritmo do filme se transforma completamente, se comparado ao que vínhamos assistindo até então. Minha hipótese é que essa mudança de ritmo, além de sustentar a narrativa e a dinâmica do filme, se dá através da forma como o diálogo é feito, principalmente no modo como os personagens principais da trama de 1932, M. Gustave e Zero, dialogam. Assim, meu objetivo com este artigo é explicar, por meio da

¹ David Bordwell, em seu livro *Narration in the Fiction Film* (1985), retoma os conceitos dos Formalistas Russos de narrativa para a literatura e aplica-os no cinema. Bordwell distingue a história que é contada (*fabula*) da verdadeira forma que os espectadores a recebem (*syuzhet/enredo*).

² Em termos narrativos, temos uma dupla construção em *mise en abyme*. O termo costuma ser traduzido como “narrativa em abismo” e refere-se às narrativas que contêm outras narrativas dentro de si. Não irei me aprofundar no tema, já que a narrativa não é o foco de análise deste artigo.



análise fílmica, a dinâmica rítmica do filme *O Grande Hotel Budapeste* através do ritmo dos diálogos e da diferença entre as velocidades das falas dos personagens M. Gustave com Zero. Para contabilizar o senso de tempo e ritmo em um filme, levo em consideração não só a fala, mas também como a trilha sonora, os ritmos de edição, o movimento de câmera, e a encenação interagem entre si e como eles ajudam a articular o ritmo do filme como um todo, acelerando-o ou retardando-o.

Apontamentos teóricos e metodológicos

Os pesquisadores João Paulo Hergesel e Rogério Ferraraz (2017) traçam um panorama, a partir de uma revisão histórica, de como a Estilística, disciplina relacionada originalmente à Linguística e à Literatura, acabou sendo apropriada, repensada e aplicada aos estudos cinematográficos. De acordo com os autores, Estilística é a combinação de “recursos expressivos dentro de um discurso que, independentemente da modalidade como se manifesta, ajuda a criar laços afetivos entre os interlocutores e averigua a relação que determinado produto midiático estabelece com a sociedade em que está inserido” (HERGESEL; FERRARAZ, 2017, p. 28). Por conseguinte, para o cinema, David Bordwell considera o estilo como “um uso sistemático e significativo de técnicas da mídia cinema em um filme” (2013, p.17) que, em domínio amplo são: a *mise-en-scène*, o enquadramento, o foco, o controle de valores cromáticos, e outros aspectos da cinematografia, da edição e do som. “O estilo, minimamente, é a textura das imagens e dos sons do filme, o resultado de escolhas feitas pelo(s) cineasta(s) em circunstâncias históricas específicas” (*op. cit.*, p. 17). O interesse para este artigo é, pois, a análise estilística do diálogo dos personagens como ferramenta de controle de ritmo. O método de análise fílmica focado nos diálogos pode ajudar a fornecer ferramentas de análise de atuação. Para a análise dos diálogos, usarei duas abordagens: uma proposta por Lea Jacobs (1998) e outra proposta por Débora Regina Opolski(2018).

A primeira, de Lea Jacobs (1998), utiliza-se da *contagem de palavras por segundo* (p/s – do inglês, w/s) para medir a velocidade de fala dos filmes *Jejum de Amor* (*His Girl Friday*, 1939)³, de Howard Hawks, e *Última Hora* (*The Front Page*, 1931), de Lewis Milestone. Os dois filmes são baseados fielmente na peça de 1928 também intitulada *The Front Page*. A autora explica que, por mais que o filme de Hawks tenha

³ Usarei *Jejum de Amor* em um paralelismo constante com *O Grande Hotel Budapeste* durante minhas análises, visto que este é o objeto que Jacobs (1998) usa para expor sua tese e pelas similaridades entre as duas obras. Por mais que minha análise seja propriamente de *O Grande Hotel Budapeste*, as colocações sobre *Jejum de Amor* também são estruturais para meu estudo.



menos cortes e planos mais longos, ele se apresenta ao espectador de forma mais veloz. Após sua análise baseada na abordagem de contagem de palavras por minuto, a autora conclui que o filme de Hawks é tido como mais veloz devido às pausas, ao ritmo e à velocidade com que os personagens dialogam. Como Jacobs explica, “não é consenso que contar o número de palavras por segundo seja a maneira correta de abordar o problema de medir o tempo da fala” (*op. cit.*, p. 425, tradução nossa)⁴. Entretanto, a autora esclarece que é uma tradição de longa data entre os prosodistas de que o inglês (idioma falado tanto em *Última Hora* e *Jejum de Amor*, quanto em *O Grande Hotel Budapeste*⁵) é uma língua cronometrada por acentuação, e não por sílabas; ou seja, o tempo entre as sílabas tônicas (*stressed syllables*) é igual, independentemente do número de sílabas átonas interpostas (COUPER-KUHLEN, 1993). Assim, leva o mesmo tempo para dizer “*I like American cheese*” (“eu gosto de queijo americano”) e “*I like French cheese*” (“eu gosto de queijo francês”), porque as frases contêm o mesmo número de sílabas tônicas. O tempo, de acordo com essa visão, é determinado pelo número de sílabas tônicas por segundo, em vez do número total de sílabas (ou palavras) por segundo.

Além das divergências entre os linguistas sobre como a isocronia⁶ poderia ser medida, Jacobs informa que, ao desenvolver esta abordagem de análise, se deparou com o problema prático de que uma análise das tônicas interligadas em uma frase de 21 palavras poderia chegar a uma página inteira. Assim, parecia não ser compatível esse tipo de análise com o estudo de algo tão longo quanto um filme, ou, como no caso da análise de Jacobs, dois. Então, ao comparar trechos de fala relativamente longos, Jacobs percebeu que “o número de sílabas tônicas será aproximadamente proporcional ao número de palavras e, portanto, a diferença entre medir palavras ou sílabas tônicas é menos importante” (1998, p. 425, tradução nossa)⁷. Com isso, Jacobs conclui que, ao medir palavras por segundo (p/s) em uma cena, obtêm-se resultados que estão de acordo com a nossa percepção intuitiva de tempo de fala; isto é, cenas que parecem “mais rápidas” têm mais palavras por segundo. Ao usar essa abordagem de medida temos uma maneira profícua o suficiente de comparar o ritmo das cenas através dos diálogos, embora, como a própria Jacobs aponta, medições de sílabas tônicas podem

⁴ Do original: “It is not obvious that counting the number of words per second is the correct way to approach the problem of measuring the tempo of speech”.

⁵ Jacobs (1998) não faz diferença entre o inglês britânico ou o americano. As falas de personagens, no filme, que falam outro idioma além do inglês não foram consideradas para esta análise.

⁶ Isocronia é a postulada divisão rítmica do tempo em partes iguais numa língua. O ritmo é um aspecto da prosódia, sendo os outros: entonação, acentuação e tempo de fala. Essa ideia foi teorizada pela primeira vez por Kenneth L. Pike (1943).

⁷ Do original: “(...) the number of stressed syllables will be approximately proportional to the number of words, and hence the difference between measuring words or stressed syllables is less important”.

permitir uma análise mais refinada. Portanto, utilizar-me-ei da abordagem de Jacobs para uma aproximação mais plausível possível – e pragmática, em termos de trabalho do analista – para saber como percebemos o ritmo do diálogo em *O Grande Hotel Budapeste*. A partir da análise de palavras por segundo, poderei determinar o diálogo inverossímil do filme.

A segunda abordagem, de Débora Regina Opolski (2018), analisa o estilo da voz falada no cinema de ficção. Para tanto, apresenta o conceito de *verossímil da fala espontânea*, que é um estilo de voz falada do cinema de ficção comercial contemporâneo que se constituiu como uma voz distintiva dentro do verossímil cinematográfico. Segundo a autora, o “verossímil da fala espontânea” é composto por uma fala coloquial, que enaltece sotaques, assim como utiliza improviso e sobreposição de vozes como estratégias para quebrar com as normas da fala cinematográfica do cinema clássico, que buscava a inteligibilidade e a clareza do diálogo cinematográfico. Em contraponto, utilizo esta abordagem para entender como Anderson transfigura a fala de seus filmes para o campo do inverossímil. Para tanto, primeiro contextualizo historicamente o percurso da constituição da voz falada no cinema, a partir da história estadunidense, para depois caracterizar o inverossímil, utilizando exemplos do que analisei anteriormente pela abordagem de Jacobs.

Por fim, o último problema metodológico é como executar uma investigação metódica e rigorosa dos sons de um filme. Os pesquisadores Carreiro e Alvim (2016) exemplificam como fazer essa investigação com diversas abordagens, cientificamente confiáveis. Porém, deixam claro que não há como reivindicar a existência de um método único de observação, interpretação e análise dos sons de um filme, porque as possibilidades de abordagens são muitas. Com isso em meu horizonte, faço minhas análises em vista de cumprir o objetivo deste artigo. Assim, utilizo-me de tabelas em minha análise fílmica, descrevendo a imagem (1ª coluna) e o som (2ª coluna), com seus respectivos *frames* (3ª coluna) e a transcrição do diálogo da cena (4ª coluna).

Acompanhando M. Gustave

O Grande Hotel Budapeste é, majoritariamente, o que o pesquisador de cinema Michel Chion denomina de vococêntrico, ou seja, um filme que “favorece a voz, evidencia-a e destaca-a dos outros sons” (1994, p. 5, tradução nossa)⁸. Durante a

⁸ Do original: “(...) privileges the voice, highlighting and setting the latter off from other sounds”.

filmagem de um filme vococêntrico, a captação da voz na gravação de som é a coisa mais importante, e é a voz que é isolada na mixagem de som como um “instrumento solo” para qual os outros sons (música e ruído) são o acompanhamento. Além disso, Chion distingue três modos de fala no filme: fala teatral, fala textual e fala-emanacão. Os diálogos das análises que se seguem são uma mescla entre a fala teatral e a fala-emanacão. A fala teatral é o caso mais recorrente na grande maioria dos filmes narrativos: é onde o diálogo tem uma função dramática, afetiva e, principalmente, informativa; o diálogo deve ser ouvido numa inteligibilidade total. Já a fala-emanacão é quando a fala não é obrigatoriamente ouvida ou compreendida na íntegra.

A primeira cena a ser analisada é logo depois do filme ir pela primeira vez para atrama de 1932: trata-se da cena de apresentação de Zero a M. Gustave. Sem conhecê-lo ainda, M. Gustave dirige-se a Zero e dá-lhe diversas ordens do que fazer (ir à catedral, acender uma vela na sacristia, rezar um terço, comprar um bolo no Mendl, e, se sobrar dinheiro, dar ao engraxate). Essa brevíssima cena de apresentação tem duração de 12 segundos e contém 5 palavras por segundo (p/s). Para efeito de comparação, a cena de *Jejum de Amor* que contém mais palavras por segundo tem o marco de 6,3 p/s, onde as falas de 3 personagens se interpelam dentro da ação. Ter a marca de 5 p/s com apenas um personagem falando (M. Gustave) soa bastante artificial. É a partir dessa artificialidade que o filme mostra um mecanismo cômico que se utilizará no decorrer da narrativa.



Figura 1 e Figura 2: M. Gustave emitindo 5 p/s e o corte para a quebra de ritmo.
Fonte: frames do filme *O Grande Hotel Budapeste* (2014).

Essa cena é extremamente veloz, porém M. Gustave dá suas ordens em um plano único, sem cortes, com ele e Zero enquadrados em conjunto (Fig. 1). M. Gustave segura uma moeda próxima à altura dos olhos para dar a Zero, que levanta a mão



vagarosa e repetidamente enquanto ouve as ordens para alcançá-la, entretanto o *conciierge* não termina suas ordens, gerando um efeito cômico. Na verdade, a maioria dos efeitos cômicos que analiso neste artigo se dão justamente pelo fato de M. Gustave desenvolver suas falas muito rapidamente e logo depois termos uma resposta vagarosa de Zero que quebra o ritmo acelerado que o personagem vinha construindo. Nesta cena em específico, isso não acontece, mas temos a diminuição do ritmo da fala de M. Gustave com um corte. Gustave dá suas ordens enquanto olha diretamente nos olhos de Zero, e sua última ordem é que “se sobrar dinheiro, dê ao engraxate aleijado”. Nesse exato momento os dois olham para a direita e há um *raccord* para o engraxate cuspidando em seu pano enquanto faz seu trabalho (Fig. 2).

Por mais que o espectador consiga entender cada palavra pronunciada por M. Gustave – e elas são pronunciadas com total clareza, o que só acentua a artificialidade da cena –, elas não são cruciais para o desenvolvimento da ação e, logo, não têm função de informar. Pouco importa ao espectador saber exatamente as ordens que o personagem dá, porque logo após a cena, M. Gustave questiona Zero: “Quem é você?”. Depois de descobrir que se trata do mais novo *lobby boy*, ele pede a Zero que esqueça as ordens, pois ele iria entrevistá-lo. Ou seja, por mais que este seja um filme narrativo, essa cena não contribui no desenvolvimento da ação e, por essa razão, não precisa ser ouvida na íntegra. Portanto, temos aqui uma cena onde a imagem não é o elemento proeminente de estilo, mas sim o som; a materialidade da fala – juntamente com uma trilha musical de andamento rápido – dita o ritmo da cena. De fato, existe exclusivamente para nos apresentar como será a dinâmica entre os dois personagens daqui em diante.

A trilha musical do filme é composta por Alexandre Desplat, compositor francês que recebeu por *O Grande Hotel Budapeste* seu primeiro Oscar de Melhor Trilha Sonora, após oito indicações mal-sucedidas. A trilha orquestrada do filme é marcada por sons agudos tocados velozmente – o que intensifica a nossa percepção de maior velocidade sonora. Em entrevista com o compositor de diversas trilhas para os filmes de Anderson, Mark Mothersbaugh – presente nos extras do Blu-ray de *A Vida Marinha com Steve Zissou (The Life Aquatic with Steve Zissou, 2004)* da *Criterion Collection* –, ele conta que no início Anderson descobriu que não gostava de instrumentos que tocam sons mais graves. Mothersbaugh comenta: “ele gostava de frequências mais agudas. Descobri em *Bottle Rocket (Pura Adrenalina, 1996)* [primeiro longa de Anderson] que ele gostava de bandolins, gostava de piccolo, flauta e celesta” (tradução nossa)⁹.

⁹ Do original: “He liked higher frequencies (...) I found out in *Botte Rocket* that he liked mandolins, he liked piccolos, flutes and celeste”.

Esse contato direto de Anderson com Mothersbaugh a fim de controlar a trilha musical de seus filmes se enquadra no que podemos denominar de “música de autor”. A pesquisadora Claudia Gorbman (2007) aponta que no cinema contemporâneo existe uma tendência cada vez maior dos próprios diretores de se incumbirem da tarefa de definir as músicas que permeiarão seus filmes, dispensando a atuação de compositores ou supervisores musicais. Segundo Gorbman, ao agirem assim, são capazes de deixar marcas estilísticas por meio das peças musicais em suas obras. A música, portanto, contribui para a chamada “visão do diretor” (*op. cit.*, p.150). Parece-me ser justamente no sentido de transformar nossa percepção de velocidade pela trilha sonora que Anderson trabalha.

A próxima cena é a da entrevista, que tem duração de 21 segundos até os personagens entrarem no elevador e mudar o cenário. Na íntegra, esta cena tem uma velocidade de fala de 4,2 p/s, com a mesma trilha musical de andamento rápido tocando ao fundo. O diferencial deste trecho em relação ao anterior é que este contém 6 cortes e 3 movimentos de câmera (*travelling in, out* e lateral), o que pode contribuir com uma sensação maior de rapidez. Da mesma forma que a cena anterior, os dois personagens estão enquadrados em conjunto em todos os momentos em que aparecem na cena; não há plano e contra-plano em relação aos dois. A entrevista ocorre em ritmo acelerado enquanto os dois andam pelo Hotel e M. Gustave responde aos hóspedes e funcionários, atropelando as falas, à maneira de *Jejum de Amor*. O *concierge* pergunta ao futuro *lobby boy* sobre sua “experiência”, “educação”, ele responde, e M. Gustave interage com funcionários e hóspedes a fim de resolver problemas do hotel. A quantidade de palavras por segundo de M. Gustave é maior que a de Zero, conforme a tabela 1 (Tab. 1).

M. Gustave: "Experiência?"
Resposta de Zero 3,0 p/s Interação de M. Gustave 5,5 p/s
M. Gustave: "Educação?"
Resposta de Zero 3,0 p/s Interação de M. Gustave 3,9 p/s

Tabela 1: Quantidade de palavras por segundo (p/s) na interação entre M. Gustave e Zero.
 Fonte: elaboração do autor. O que está entre aspas indica cada pergunta de M. Gustave a Zero.

Apesar do trecho da entrevista ter uma média de 4,2 p/s, de acordo com a tabela podemos notar que M. Gustave acelera o ritmo da cena enquanto interage com outros personagens, à medida que Zero faz o contraponto. Além disso, a interação de M. Gustave com hóspedes e funcionários funciona mais como uma fala-emanção do que



uma fala teatral, visto que os personagens se interrompem entre si. A forma como o diálogo aparece ajuda a motivar o uso de diálogos sobrepostos existentes e a eliminação de pausas entre as linhas, o que contribui para a velocidade e quantidade de p/s, além de para a percepção de um ritmo acelerado – da mesma forma que Hawks, em *Jejum de Amor*. Nenhum filme pode ser rápido o tempo todo, sempre com uma quantidade de p/s acima de 4. Evidencio que um andamento rápido parece ainda mais rápido quando contrastado com um lento, como nas pausas de Zero ou na pequena pausa feita para mostrar o engraxate na cena anterior. Isso não é único de Wes Anderson. Jacobs (1998) aponta também existir um personagem de fala rápida contracenando com um mais lento e lacônico ao longo de grande parte dos filmes da carreira de Howard Hawks¹⁰.

Imagem	Som	Frame	Transcrição do diálogo
M. Gustave se levanta de sua cama e vai até a beliche de Zero.	Baixo volume da trilha musical (de andamento rápido) ao fundo. Leve pico de som por conta de um trem que apita ao fundo, dando ambiência.		Nenhum.
M. Gustave se senta na cama de Zero.	Baixo volume da trilha musical (de andamento rápido) ao fundo. Som de madeira quando M. Gustave se senta.		Nenhum.
M. Gustave sentado. Não existe movimento ou gestos de nenhum dos personagens.	Baixo volume da trilha musical (de andamento rápido) ao fundo. M. Gustave começa o diálogo.		M. GUSTAVE: Let's make a solemn blood pact. We'll contact the black Market and liquidate <i>Boy with Apple</i> by the end of the week, then leave the country and lay low somewhere along the Maltese Riviera until the troubles blow over and we resume our posts.
M. Gustave sentado. Não existe movimento ou gestos de nenhum dos personagens.	Baixo volume da trilha musical (de andamento rápido) ao fundo. Diálogo continua.		[continuação] In Exchange for your help, your loyalty, and your services as my personal valet... I pledge to you 1.5% of the net sales price ZERO: 1.5? M. GUSTAVE: Plus room and board.
Gestos contidos de mãos por M. Gustave. Depois, volta a repousar suas mãos sobre seu colo, como nas duas linhas	Baixo volume da trilha musical (de andamento rápido) ao fundo. Diálogo continua.		ZERO: Couldn't make it ten? M. GUSTAVE: Ten? Are you joking? That's more than I'd pay an actual dealer, and you wouldn't know chiaroscuro from chicken giblets. No, 1.5 is correct, but I'll tell you what, if I die first, and I most certainly will, you will be my sole heir. There's not much in the kitty, except a set of ivory-backed hairbrushes and my library of romantic poetry, but when the time comes these will be yours. Along with whatever we haven't already spent on whores and whiskey. This is our sacred bond. ¹¹

¹⁰ Relacionar as obras de Howard Hawks com as de Wes Anderson não é exatamente uma novidade. A própria *Searchlight Pictures*, distribuidora da maioria dos filmes Wes Anderson, forneceu uma lista de 32 filmes que inspiraram Anderson enquanto ele preparava seu filme *A Crônica Francesa* (*The French Dispatch*, 2021), onde *Jejum de Amor* estava incluso (SHARF, 2021).

¹¹ M. GUSTAVE: Façamos um juramento de sangue. Vamos vende o quadro no mercado negro até o final da semana, sair do país, nos esconder na Riviera Maltesa até os problemas passarem, e voltamos.

anteriores da tabela.			
--------------------------	--	--	--

Tabela 2: primeira análise de diálogo. Fonte: elaboração do autor.

Outro exemplo de como esta dinâmica funciona está na cena em que os dois personagens fogem roubando um quadro milionário. Quando Madame D. (Tilda Swinton), confidente e parceira sexual de M. Gustave, morre, deixa-lhe de herança o quadro *Boy with Apple*. A família da defunta recusa a ideia de ele ter herdado o quadro, então M. Gustave e Zero o roubam, escondidos da família. Quando a dupla está voltando para o Hotel Budapeste com o quadro, M. Gustave propõe um pacto.

A tabela acrescida da transcrição do diálogo mostra a estratégia de ritmo do filme. Com este diálogo pode-se ver claramente que M. Gustave dá o ritmo da cena enquanto Zero insere as pausas, o que faz a fala do *concierge* parecer ainda mais rápida, por ele estar contracenando com o modo lacônico de Zero. Além disso, como a análise de *frames* vemos que a cena, assim como a primeira analisada, acontece em um único plano, salientando ainda mais que o ritmo da cena se dá exclusivamente pelo som (fala e mesma trilha musical de andamento rápido), e não pela imagem. Para se ter uma ideia da velocidade do diálogo, a cena conta com 4 p/s. Agora, se levarmos em conta apenas as falas de M. Gustave e cortarmos o tempo de fala de Zero, a velocidade de p/s da cena sobe para 4,3 p/s. Não posso deixar de ressaltar que a atuação dos atores é mínima em termos de gestos e movimentos.

Destaco que este plano tem duração de 1 minuto e 32 segundos sem nenhum corte, apenas contendo movimentação de atores na *mise en scène* por parte de M. Gustave, que sobe a beliche para propor o acordo e desce após fechar o acordo em um aperto de mãos. Tal encenação tão ensaiada dentro do quadro faz lembrar os filmes de Hawks, como o próprio *Jejum de Amor*. Assim, nesta cena, a materialidade do som é o que desempenha o papel fundamental na formação do estilo.

Vale ressaltar que não é sempre que a dinâmica entre os dois funciona deste modo, com M. Gustave inserindo a rapidez e Zero as pausas. Na cena em que Zero vai visitar M. Gustave na cadeia, por exemplo, vemos o rosto do *concierge* todo machucado e Zero pergunta o que aconteceu. M. Gustave fala, em um plano único, 4,1 p/s. Desta vez não é Zero que insere a pausa após uma fala estonteante, mas sim os próprios

Por sua ajuda, sua lealdade e seu serviços de *valet*, eu lhe ofereço 1,5% do preço líquido da venda. ZERO: 1,5? M. GUSTAVE: Mais casa e comida. ZERO: Não pode ser dez? M. GUSTAVE: Dez? Está brincando? Isso é mais o que eu pagaria a um verdadeiro intermediador, e você não sabe diferenciar *chiaroscuro* de miúdos de frango. Não, 1,5 está correto, mas escute, se eu morrer primeiro, o que muito provavelmente acontecerá, você será meu único herdeiro. Não há mais muita coisa, só umas escovas de marfim e minha biblioteca de poesia, mas quando chegar a hora, serão seus. Junto com o que não tivemos gastado com mulheres e bebidas. É nosso pacto sagrado (O GRANDE..., 0h32min, tradução nossa).



elementos estilísticos da imagem. Na última linha da fala temos um corte para o contra plano do rosto atento de Zero e a volta do plano de M. Gustave com ele fazendo um gesto para alcançar um copo d'água e dar a *punchline*¹² da fala. Este é um gesto que Jacobs (1998) nomeia de “catalítico”¹³ e que funciona ritmicamente, isto é, aquele gesto que ajuda a dar corpo e ritmo à sequência narrativa dos eventos. Ou seja, neste caso a atuação e o corte dão a pausa no ritmo, sem precisar da interrupção de Zero. Isso também ocorreu na cena do engraxate, como visto. M. Gustave dá a última fala mais vagorosamente, bebe um gole d'água e termina sua fala. A quantidade de p/s cai para 2,3.

Imagem	Som	Frame	Transcrição do diálogo
Imagem estática. M. Gustave se aproxima da câmera em direção ao Zero. Contra-plano com <i>travelling in</i> no rosto de Zero.	Sem trilha musical. Apenas os sons dos passos de M. Gustave se aproximando.		Nenhum.
Imagem estática. M. Gustave não faz nenhum movimento ou gesto.	Sem trilha musical. Apenas voz de M. Gustave e guardas tossindo ao fundo brevemente.		ZERO: What happened? M. GUSTAVE: What happened, my dear Zero, is I beat the living shit out of a sniveling little runt called Pinky Bandinski, who had the gall to question my virility. Because, if there's one thing we've learned from penny dreadfuls, it's that when you find yourself in a place like this, you must never be a candy ass; you've got to prove yourself from day one. You've got to win their respect.
Imagem estática. Contra-plano de Zero. Plano de M. Gustave. Após diálogo curto, M. Gustave faz seu primeiro movimento e toma água.	Sem trilha musical. Apenas voz de M. Gustave. Após diálogo, vem o som do copo batendo sobre a mesa. Diálogo continua.		M. GUSTAVE: You should take a long look at his ugly mug this morning. [toma um gole d'água] He's actually become a dear friend. ¹⁴

Tabela 3: segunda análise de diálogo. Fonte: elaboração do autor.

¹² O termo refere-se à uma frase de efeito que termina uma piada com a finalidade de fazer as pessoas rirem. É a terceira e última parte da estrutura típica da piada, que normalmente é dividida em introdução, desenvolvimento da história e *punchline*. Por este motivo, a *punchline* normalmente é uma conclusão inesperada e engraçada.

¹³ Para Jacobs (1998), existem três tipos de gestos que um ator pode fazer em sua atuação. São eles: catalítico, fático e simbólico, tendo ou não uma função rítmica. Para mais informações, ver Jacobs (1998, p. 419).

¹⁴ ZERO: O que houve? M. GUSTAVE: O que houve, meu caro Zero, é que eu espanquei um nanico chorão chamado Pinky Bandiski, que teve a audácia de questionar minha virilidade. Porque, se tem uma coisa que aprendemos em romance baratos é que, quando nos encontramos num lugar com este, você nunca deve ser um bundão; você tem de se provar desde o primeiro dia. Você tem que ganhar o respeito. Precisava ver a cara dele hoje de manhã. Ele, na verdade, já se tornou um querido amigo (O GRANDE..., 0h36min, tradução nossa).

Logo, o que salta aos olhos é o mesmo mecanismo de ritmo da cena anterior: a emissão veloz de p/s é antecedida e precedida por uma escala sonora quase total de silêncio. Além disso, nesta cena ela é sucedida por uma emissão de p/s muito baixa (linha 3). Isso não é à toa. Esse mecanismo serve para gerar um contraste sonoro: provoca um efeito cômico e distorce a percepção do espectador quanto à velocidade de p/s de M. Gustave. Vemos na transcrição acima que a força cômica da cena está inserida logo após o retardamento de palavras por segundo da cena, como no caso do exemplo anterior, e logo após o gesto catalítico. Não descarto também o conteúdo da fala: M. Gustave, um *concierge* requintado, mescla um vocabulário refinado e barroco com xingamentos chulos, assim como nas cenas anteriores

Diferente da outra cena, aqui não é Zero que insere a pausa após uma fala estonteante de M. Gustave, e sim a movimentação do ator e o corte. O copo d'água, como elemento cenográfico, foi inserido estrategicamente na cena, fazendo com que a atuação de Ralph Fiennes perca velocidade. Essa estratégia traz artificialidade para a atuação, pois seus movimentos ficam muito bem delimitados, quase autômatos. Além do não naturalismo no campo sonoro, observa-se o não naturalismo também no campo da imagem, uma vez que a cena foi filmada com uma lente grande angular, deixando as linhas retas da grade e da estrutura metálica em volta de M. Gustave distorcidas. Percebe-se também como a cor do cenário dialoga diretamente com o figurino do personagem, tanto nessa cena, quanto na anterior, reforçando a artificialidade imagética.

A fim de reforçar que este mecanismo acontece durante todo o filme, listarei brevemente outros exemplos. Outra cena de uma grande quantidade de p/s antecedida e seguida de um retardamento é quando M. Gustave foge da cadeia. O *concierge* pede ao *lobby boy* para trazer o seu perfume *L'air de Panache* para que ele tire o "cheiro da cadeia" de seu corpo, porém Zero se esquece. M. Gustave profere ofensas (novamente mesclando requinte com palavras chulas) a Zero em uma velocidade de 3,9 p/s, na mesma dinâmica das outras cenas: M. Gustave propicia a velocidade na fala, e Zero insere as pausas. Entretanto, se retirarmos as pausas de Zero, veremos que na verdade M. Gustave profere 4,1 p/s. Esse ritmo de fala acontece também em um plano único, sem cortes e sem movimentação de câmera ou de atores. Ouve-se, ainda, uma trilha musical similar às primeiras cenas analisadas. É uma variação do *leitmotiv* de Zero, que toca em diversas vezes que ele dialoga com M. Gustave.

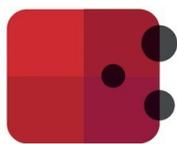
Outra estratégia interessante é que o filme reduz o número de p/s em um diálogo quando quer transmitir dramaticidade à cena. Claro que, devido ao estilo rítmico acelerado e artificial do filme como um todo, a quantidade de palavras por segundo



talvez não seja demasiadamente baixa, mas se comparado ao que vínhamos acompanhando, os diálogos têm redução significativa de ritmo. Nessa mesma cena, após M. Gustave proferir ofensas xenofóbicas a Zero, o *lobby boy* conta a M. Gustave que se viu obrigado a fugir do seu país por causa da guerra que matou toda a sua família. Esse é um dos momentos de maior carga dramática do filme, e o diálogo que se segue tem 2,5 p/s. Esse comovente diálogo acontece logo em seguida das ofensas de M. Gustave proferidas a 4,1p/s. A brusca desaceleração de ritmo faz com que percebamos a cena das ofensas, por meio de contraste, como ainda mais rápida, e a cena em que Zero conta de sua família, ainda mais lenta. Além disso, logo que Zero menciona a guerra, há uma mudança de trilha musical (uma variação do mesmo *leitmotiv*) para compassos mais lentos, acentuando o retardo da fala.

Naturalmente, existem outros exemplos de como a velocidade dos diálogos entre os personagens cai em cenas dramáticas. Devido ao teor mais tocante, pode-se selecionar a cena do diálogo entre eles que ocorre pouco antes de M. Gustave ser assassinado. Em um tom sereno, o personagem conta a Zero que antes de ser *conciierge* também tinha sido *lobby boy*. A cena segue praticamente o mesmo estilo das anteriores, com apenas um corte para um plano mais aproximado do rosto de Zero, mas com M. Gustave dando o ritmo com a fala e Zero inserindo uma pausa ao final. Entretanto, já que o diálogo não tem mais o foco de seguir o ritmo acelerado da comédia, ele profere o diálogo em 2,8 p/s.

É bom frisar que de forma alguma são todos os momentos de comédia em que os diálogos entre os dois personagens atingem tal velocidade e tampouco é somente com os dois que essa dinâmica se repete. Tem-se, por exemplo, o caso em que M. Gustave, acompanhado de Zero, está conversando em segredo no confessionário da igreja com Serge X (Mathieu Amalric). A cena, até o momento de Serge X ser assassinado, contém 4 p/s. As escolhas das cenas não foram baseadas nas que continham o maior número de p/s. Existem outras cenas, como a em que M. Gustave, durante um tiroteio frenético no Hotel Budapeste, acusa Dmitri (Adrien Brody) de ter matado a mãe, Madame D., que chega a 6,2 p/s. Essa cena contém p/s na velocidade de um coral de personagens em *Jejum de Amor*, mas aqui é um único personagem que a pronuncia. Ainda, é um dos trechos em que M. Gustave profere sua fala mais rápida, que aparenta ser ainda mais veloz devido ao fato dele estar gritando e ao som ressonante de um tiroteio incessante na trilha sonora ao fundo.



Fala Inverossímil

A pesquisadora Débora Regina Opolski (2018) retoma a tese desenvolvida por Ismail Xavier (2005) para tratar do conceito de verossimilhança no cinema. Segundo Xavier, o cinema de Hollywood trabalha com uma representação naturalista da realidade. O autor usa esse termo relacionado a duas questões: à construção do espaço como uma “reprodução fiel das impressões imediatas do mundo físico” (*op. cit.*, p. 42); e à forma de representação dos atores, “que busca uma reprodução fiel do comportamento humano, através de movimentos e reações naturais” (*Ibid.*).

Opolski (2018) explica que o *sound design* do filme é uma criação que segue padrões postulados para o cinema, a partir de uma verossimilhança autossuficiente criada pela opinião comum, pelo efeito de *corpus* e pelo efeito de gênero. Estes padrões postulados contêm vestígios naturalistas, que sugerem a observação do mundo como inspiração para a criação artística de um verossímil cinematográfico para a fala, o que Opolski denomina de “o verossímil da fala espontânea”. Esse novo verossímil, compreendido como uma atualização do conceito naturalista de verossimilhança, segue o mesmo preceito básico do naturalismo da cinematografia clássica explicado por Ismail Xavier (2005).

Historicamente, a autora relata que os diálogos dos primeiros filmes foram influenciados pelo estilo vocal utilizado no teatro, ou seja, “foram influenciados por uma fala que utilizava formalismo, projeção e articulação corretas, almejando a perfeição da emissão vocal” (2018, p. 453). A voz falada começou a ser inserida no cinema de Hollywood seguindo uma norma padrão de fala, denominada “dicção transatlântica” (LEITCH, 2013). Esta forma de falar, na medida em que evitava a inclusão de regionalismos, tinha o objetivo de unificar o idioma. Já no final da década de 1930, o rádio apareceu como uma forte influência na fala cinematográfica hollywoodiana. Porém, Opolski argumenta que foi só nas décadas de 1960 e 1970 que surgiu um movimento em direção à fala coloquial, seguindo influências dos mais variados gêneros e manifestações. De forma sucinta, a autora resume o percurso histórico da representação da voz falada no cinema, afirmando que, desde 1927 até os dias de hoje, houve um movimento em direção ao realismo, em direção ao mais coloquial, em direção ao “verossímil da fala espontânea”.

Porém esta verossimilhança nos diálogos é seletiva, diz Opolski. Os filmes seguem algumas normas para manter essa programada verossimilhança, como se fosse um conjunto de regras que o espectador já espera encontrar. Assim, os diálogos dos filmes de Hollywood “obedecem aos próprios costumes” (*op. cit.*, p. 456), que não passam de um enorme número de convenções e regras. Se no passado o formato de



diálogo do cinema hollywoodiano tinha como objetivo uma fala inteligível, atualmente realizadores procuraram estratégias para enfatizar o “verossímil espontâneo do diálogo cinematográfico”. Essas estratégias compartilham do objetivo de romper com as convenções da inteligibilidade clássica. Sendo o verossímil espontâneo um conjunto de convenções, é importante entender quais são essas convenções.

Opolski lista algumas destas estratégias que buscam romper com a inteligibilidade da narrativa, como o improvisado, a sobreposição e a utilização de distúrbios da fala. A autora cita os filmes de John Cassavetes, em que as falas são criadas no momento em que estão sendo pronunciadas pelos próprios atores; os filmes de Orson Welles, em que ele utilizava a técnica de sobreposição para passar a impressão de um diálogo mais descontraído; e os filmes de Woody Allen, em que ele utiliza a estratégia da gagueira como um obstáculo para a inteligibilidade do diálogo, mas também como uma forma de criação da personalidade do personagem. A autora finaliza o argumento deduzindo que “existe um maior interesse na espontaneidade da fala no audiovisual, tanto por parte da audiência quanto por parte dos realizadores” (*op. cit.*, p. 467).

Após esse panorama sobre o verossímil da fala espontânea no cinema, fica claro que os diálogos analisados na seção anterior não têm a intenção de fazer parte desta categoria. O filme de Anderson está mais interessado em emular os diálogos da fala teatral (CHION, 1994) dos primeiros filmes falados de Hollywood, ao mesmo tempo que, em alguns momentos (como, por exemplo, o analisado na tabela 1) ele não se preocupa se o espectador vai ou não entender a fala, seja por sua interpelação ou pela velocidade. Nestes momentos, há características da fala-emanção (*Ibid.*), da mesma forma como acontece em *Jejum de Amor*. Neste sentido, a minha comparação com Hawks – e utilizar o mesmo método que Jacobs empregou em *Jejum de Amor* – não é sem propósito. Brian Wilson, analisando os diálogos “altamente estilizados” (2013, p. 262, tradução nossa¹⁵) dos filmes de Hawks, discute que suas características técnicas são “ritmo rápido, síncope aguda e sobreposição” (*Ibid.*)¹⁶. Na análise que fiz dos diálogos de *O Grande Hotel Budapeste*, é evidente cada uma dessas características. Wilson acrescenta:

Os filmes que se enquadram nessa categoria revelam seu domínio total da palavra falada, muitas vezes levando o conceito de diálogo cinematográfico clássico de Hollywood a seus limites. O diálogo aqui se torna muito mais do que um método para avançar a narrativa; em vez disso, por meio de uma interação complexa entre ritmo e estrutura, parece

¹⁵ Do original: “highly stylised”.

¹⁶ Do original: “(...) rapid pacing, sharp syncopation and overlapping dialogue”.



quase um instrumento musical que Hawks usa para transmitir expressivamente o clima de cenas específicas (*Ibid.*¹⁷)

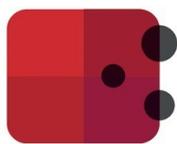
Assim, em ambos os filmes, não estamos diante do conceito de verossímil da fala espontânea, porém tampouco diante do conceito de fala teatral. O objetivo do diálogo não é a “simulação de um realismo” (OPOLSKI, 2018, p. 456), como o verossímil da fala espontânea, nem ter uma função dramática, afetiva e informativa, como os primeiros filmes falados de Hollywood. De fato, como argumenta Wilson (2013), o diálogo em *Hotel Budapeste* objetiva ditar ritmo e estrutura, quase como uma música.

Entretanto, os diálogos do filme de Anderson excedem os do filme de Hawks. Wilson analisa minuciosamente os diálogos de Hawks e percebe que não é só de diálogos altamente “estilizados” que os filmes são compostos, mas também de diálogos naturalistas, “que [Hawks] entendia que refletia com precisão como as pessoas realmente falavam na vida cotidiana” (*op. cit.*, p. 262, tradução nossa)¹⁸. Na análise de Jacobs (1998), ela pôde perceber que Howard Hawks cria um ritmo rápido através do uso de diálogos sobrepostos, além da combinação da estruturação do diálogo por meio de interrupções. A pesquisadora chamou esta estruturação de “coral”. Assim, não é ao nível das performances individuais, mas ao nível da performance em conjunto que Hawks modula o tempo em *Jejum de Amor*. Este mecanismo se liga muito mais à tradição naturalista de Hawks (como constatado em Welles), algo relativamente mais próximo ao verossímil da fala espontânea. Somado a isso, no filme de Hawks as mudanças no ritmo da fala são mais calibradas e articuladas com gestos e movimentos de personagens. Jacobs (1998) analisa que Hawks usa gestos para acompanhar o diálogo e, muitas vezes, estabelecer equivalências rítmicas entre gestos, sons e palavras – o que está inteiramente ligado ao conceito de naturalismo em Hawks desenvolvido por Wilson.

O mecanismo para marcar o ritmo do filme de Hawks através da fala diverge significativamente do de Anderson, visto que em *O Grande Hotel Budapeste* raramente há interrupções ou interpelações entre as falas, além da atuação individual de Ralph Fiennes ser um dos elementos principais na marcação de ritmo. A atuação de Fiennes – sem nenhuma equivalência de gestos e movimentos com a fala – interagindo com Tony Revolori consegue trazer um ritmo muito acelerado para as cenas, com uma

¹⁷ Do original: “Films that fall into this category reveal his full mastery of the spoken word, often pushing the concept of classical Hollywood film dialogue to its limits. The dialogue here becomes much more than a method through which to advance narrative; rather, through a complex interplay between rhythm and structure, it feels almost like a musical instrument that Hawks uses to expressively convey the mood of specific scenes”.

¹⁸ Do original: “he concentrated upon a mode of dialogue that he felt accurately reflected how people actually spoke in everyday life”.



quantidade extraordinária de palavras por segundo, com praticamente apenas um único ator emitindo-as em um plano único, enquanto o outro insere as pausas. Em outras palavras, tanto a estratégia de Hawks como a de Anderson desempenham papel fundamental na fruição de ritmo, porém Hawks busca uma estrutura ligeiramente mais naturalista, enquanto Anderson procura uma cadência mais artificial.

Anderson parece estar mais interessado em se ligar a um coetâneo de Hawks, Preston Sturges. “Wes Anderson é a presença mais original em filmes de comédia americanos desde Preston Sturges. Ele é tão confiante quanto Sturges era em seu auge e tem um ouvido igualmente aguçado para diálogos pomposos” (JONES, 2012, tradução nossa)¹⁹, argumenta uma crítica de *Os Excêntricos Tenenbaums* (*The Royal Tenenbaums*, 2001). Jeff Jaeckle, organizador de um livro sobre diálogos em filmes, escreve um capítulo sobre Sturges destacando a “densidade verbal e fala impecável” (2013, p. 311, tradução nossa²⁰) de seus diálogos como uma lâmina afiada.

Jaeckle argumenta que os diálogos de Sturges vão do “erudito ao vernacular, da poesia à gíria” (*op. cit.*, p. 310²¹). E os personagens que proferem estas falas, continua, são muitas vezes oradores, como políticos e advogados, ou aqueles que estão em posição privilegiada para dar conselhos. Podemos ver claramente essa combinação entre erudito e vernacular nos diálogos de M. Gustave transcritos na seção passada, cuja profissão é *concierge*. Essa mescla é também vista em tantos outros personagens de Anderson que têm função de conselheiros, como Herman Blume (de *Três é Demais*, 1998), Royal Tenenbaums (de *Os Excêntricos Tenenbaums*, 2001), Steve Zissou (de *A Vida Marinha com Steve Zissou*, 2004), Sr. Raposo (de *O Fantástico Sr. Raposo*, 2009), e Arthur Howitzer Jr (de *A Crônica Francesa*, 2021), apenas para citar alguns exemplos.

Além disso, Jaeckle analisa que “apesar do diálogo rápido dos personagens, nenhuma palavra é perdida; em vez disso, o público ouve as falas de cada ator claramente, como se [os personagens] formassem uma única unidade rítmica” (*op. cit.*, p. 313)²². Esta atenção à inteligibilidade e articulação revela o grau em que os atores também são controlados pela forma geral do filme. Tal controle foge completamente da fala verossímil do cinema contemporâneo e se distancia da parte do naturalismo buscado por Hawks. Após analisado *O Grande Hotel Budapeste*, é de se espantar que nenhuma palavra é perdida em tamanha velocidade de p/s emitidas por um único ator.

¹⁹ Do original: “Wes Anderson is the most original presence in American film comedy since Preston Sturges. He is as boundlessly confident as Sturges was in his heyday, and he has a similarly keen ear for gaudy dialogue”.

²⁰ Do original: “‘verbal dexterity’ and ‘impeccable delivery’”.

²¹ Do original: “[...] from erudite to vernacular, poetry to slang”.

²² Do original: “Despite the characters’ rapid-fire dialogue, not a single word is lost; rather, audiences hear each actor’s lines clearly as if the three men form a single rhythmic unit”.



A consequência de aplicar este método é que as falas não apresentam grande expressividade ou variação de entonação. James MacDowell, pesquisador de como funciona o tom²³ dos filmes de Anderson, afirma que seus diálogos são “meramente funcionais” (2012, p. 16, tradução nossa)²⁴, mesmo em situações bastante dramáticas.

Para entender como este ritmo veloz e antinatural é importante para a construção sonora dos filmes de Anderson, peguemos como exemplo o caso da atriz Tilda Swinton, que contraiu Covid-19 em agosto de 2021 e depois de 7 meses ainda estava se recuperando das sequelas. No momento que estava gravando o mais novo filme de Anderson, ela comentou que o diretor “gosta que você fale como um trem em alta velocidade. Eu normalmente sou muito rápida em estudar e pegar coisas, mas agora foi como mastigar um chiclete muito grande”²⁵ (ECKARDT, 2022).

Neste sentido, acredito que Anderson vai no contrafluxo do cinema contemporâneo da fala verossímil espontânea. Se o conceito de verossímil usado por Opolski (2018) é tomado de Ismail Xavier para descrever o cinema de Hollywood que trabalha com uma representação naturalista da realidade, buscando uma reprodução fiel do comportamento humano, através de movimentos e reações “naturais”, é sensato afirmar que Anderson vai na contramão destas regras naturais. De maneira totalmente controlada e quase robótica, os diálogos de Anderson soam altamente artificiais, muito opostos ao espontâneo. Em outras palavras, Anderson ativamente produz diálogos inverossímeis e não espontâneos, na forma e estilo com que eles são proferidos ao espectador. Isto não quer dizer, no entanto, que os diálogos dos filmes de Anderson não sejam tocantes ou sinceros em algum nível. Este artigo não objetiva analisar o conteúdo dramático de seus diálogos, mas sim suas formas.

Ao contrário da grande maioria dos filmes, que parece querer estabelecer algum tipo de equivalência entre a velocidade com que os personagens se movem e a com que falam, no filme de Anderson isso raramente ocorre, visto que há pouquíssima movimentação de atores em cena enquanto eles proferem uma quantidade enorme de palavras por segundo. Tal procedimento ilustra como Anderson, dentro do cinema contemporâneo, se utiliza de mecanismos de construção de cenas cômicas de filmes de uma tradição de quase um século atrás (como os de Hawks e Sturges) e modifica-os propondo uma nova abordagem.

²³MacDowell define tom como “as maneiras pelas quais o filme se dirige ao espectador e nos convida implicitamente a entender sua atitude em relação ao material e o registro estilístico que emprega” (2012, p.14, tradução nossa).

²⁴Do original: “merely functional dialogue”.

²⁵Do original: “[Anderson] likes you to speak like a speeding train. I'm normally quite quick at studying, and picking stuff up, but this was like chewing a really big piece of gum.”



Comentários Finais

Meu intuito com as escolhas das cenas foi mostrar que uma cena simples, sem ação (com exceção da fala), sem cortes rápidos e sem movimentação de câmera, pode ser considerada rápida quase que exclusivamente por causa do som. Quis também demonstrar que existem abordagens de análise de som no cinema muito promissoras que podem auxiliar na exploração sobre diálogo atuação e ritmo, mas que, infelizmente, não são amplamente difundidas. De qualquer forma, a abordagem de Jacobs (1998) somada à de Opolski (2018) parecem ser frutíferas não só para melhor compreender ritmo de filmes de fala não verossímil, mas também para ter uma maior compreensão sobre atuação de forma geral.

Jaekle termina sua análise dos diálogos de Sturges sugerindo que acadêmicos deveriam demonstrar qual o impacto das técnicas de diálogos do diretor (e seus coetâneos, como Hawks) na “atual geração de roteiristas-diretores, particularmente Joel e Ethan Coen e Wes Anderson” (2013, p. 336, tradução nossa)²⁶. De minha parte, espero ter contribuído à historiografia do estilo – uma tradição de pesquisa acadêmica – e à percepção de que, por mais que cada época tenha suas tendências estilísticas, sempre haverá criadores dispostos a romper convenções ou retomar tradições passadas.

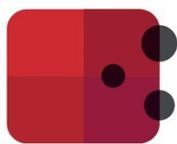
É muito sublinhado – às vezes até de forma simplória e alienada – que a artificialidade dos filmes de Wes Anderson advém da construção estrita e estável de planos individuais, mas esquece-se que o trabalho sonoro dos diálogos desempenha grande papel nesta construção inverossímil. Este compromisso sonoro, como vimos, depende muito da atuação – e este artigo teve como objetivo auxiliar os estudos desta percepção.

Referências

A VIDA Marinha com Steve Zissou. Direção: Wes Anderson. EUA: 2004. 2 discos *blu-ray*. Extras. (Criterion Collection). Título original: *The Life Aquatic with Steve Zissou*.

BORDWELL, David. **Narration in the fiction film**. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.

²⁶Do original: “scholars might provide historical contexts for Sturges’ dialogue techniques by looking to their influences on his contemporaries (for example, Capra, Cukor, Hawks, Welles, Wilder) as well as their impacts on the current generation of writer-directors, particularly Joel and Ethan Coen and Wes Anderson”.



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

CARREIRO, Rodrigo; ALVIM, Luíza. Uma questão de método: notas sobre a análise de som e música no cinema. **MATRIZES**, v. 10, n. 2, p. 175-193, ago. 2016. Disponível em: <https://www.periodicos.usp.br/matrizes/article/view/120018>. Acesso em: 9 fev. 2023.

CHION, Michel. **Audio-Vision: sound on screen**. Nova Iorque: Columbia University Press, 1994.

COUPER-KUHLEN, Elizabeth. **English Speech Rhythm: form and function in everyday verbal interaction**. Philadelphia: John Benjamins, 1993.

ECKARDT, Steph. Tilda Swinton Opens Up About Filming With Long Covid. **Wmagazine**, 07 jan. 2022. Disponível em: <https://www.wmagazine.com/culture/tilda-swinton-long-covid>. Acesso em: 08 jan. 2021.

GORBMAN, Claudia. Auteur Music. *In*: GOLDMARK, Daniel; KRAMER, Lawrence; LEPPERT, Richard. **Beyond the Soundtrack: Representing Music in Cinema**. Los Angeles: University of California Press, 2007. p.149-162.

HERGESEL, João Paulo; FERRARAZ, Rogério. Estilística: uma possível metodologia para análise de narrativas televisivas. **Triade: comunicação, cultura, mídia**, v. 5, n. 9, p.18-33, jun. 2017.

JACOBS, Lea. Keeping Up with Hawks. **Style in Cinema**, v. 32, n. 3, p. 402-426, outono 1998.

JAECKLE, Jeff. On Misspeaking in the Films of Preston Sturges. *In*: JAECKLE, Jeff. (Org.). **Film dialogue**. Nova Iorque: Columbia University Press, 2013. p. 310-338.

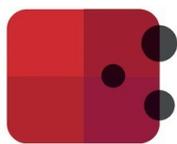
JONES, Kent. The Royal Tenenbaums: Faded Glories. **The Criterion Collection Essays**, 14 jul. 2012. Disponível em: <https://www.criterion.com/current/posts/214-the-royal-tenenbaums-faded-glories>. Acesso em: 12 abr. 2023.

LEITCH, Thomas. You talk like a character in a book: dialogue and film adaptation. *In*: JAECKLE, Jeff. (Org.). **Film dialogue**. Nova Iorque: Columbia University Press, 2013. p. 85-100.

MACDOWELL, James. Wes Anderson, tone and the quirky sensibility. **New review of film and television studies**, v.10, n. 1, p. 6-27, 2012.

O GRANDE Hotel Budapeste. Direção: Wes Anderson. Música: Alexandre Desplat. Alemanha, EUA: Fox Searchlight, 2014. Título original: The Grand Budapest Hotel.

OPOLSKI, Débora R. O estilo da voz falada no cinema de ficção comercial: o verossímil da fala espontânea. **Contemporânea: Revista de Comunicação e Cultura**. v. 16, n. 2, p. 451-471, mai.-ago. 2018.



PIKE, Kenneth. *Phonetics: A Critical Analysis of Phonetic Theory and a Technique for the Practical Description of Sounds*. Michigan: University of Michigan Press, 1943.

SHARF, Zack. The French Dispatch Viewing Guide: 32 movies that inspired Wes Anderson's latest. **IndieWire**, 21 out. 2021. Disponível em: <https://www.indiewire.com/gallery/french-dispatch-inspiration/gold-of-naples/>. Acesso em: 02 fev. 2023.

WILSON, Brian. The Film Dialogue of Howard Hawks. *In*: JAECKLE, Jeff. (Org.). **Film dialogue**. Nova Iorque: Columbia University Press, 2013. p. 259-279.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

Recebido em: 14/03/2023. Rodada 1: Revisor A 04/05/2023. Revisor B 01/06/2023.

Aprovado em: 29/09/2023.

Informações sobre o artigo

Resultado de projeto de pesquisa:

Este artigo é um dos resultados de minha pesquisa de doutorado em desenvolvimento no Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Universidade de São Paulo (USP).

Fontes de financiamento:

Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

Considerações éticas:

Não se aplica.

Declaração de conflitos de interesse:

Não se aplica.

Apresentação anterior:

Uma versão anterior deste artigo foi apresentada na programação do 45º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação - Intercom, João Pessoa (PB), Universidade Federal da Paraíba (UFPB), 2022.