

WES ANDERSON E OS DESAFIOS VISUAIS PARA A AUTORALIDADE NO CINEMA DE COMÉDIA

Igor Teixeira Soares Marinho¹

igortsmarinho@gmail.com

Resumo

É convencionalizado que comédias possuem uma gramática própria. Uma forma de fazer cinema que enfrenta estigmas pejorativos e simplificadores. Entretanto, mesmo operando nesses formalismos supostamente limitantes, alguns cineastas fazem comédias criativas com assinaturas únicas, como o diretor norte-americano Wes Anderson. Analisarei como seu filme “O Grande Hotel Budapeste” (2014) segue a cartilha visual para uma comédia funcionar de forma criativa, de modo a imprimir seu estilo num gênero tão limitante. Essa reflexão é feita a partir do estudo da composição e blocagem de planos, ou seja, escolhendo o que estará em plano e como.

Palavras-chave:

Comédia; Direção; Composição; Blocagem; Assinatura; Wes Anderson.

1

1. Introdução

Embora haja um debate entre realizadores e estudiosos sobre os limites e definições do gênero, desde os filmes silenciosos de Chaplin, Keaton e Lloyd, é reconhecido que as comédias hollywoodianas possuem uma gramática própria, embora algumas cinematografias de outros países partilhem desses códigos. Sobre as comédias norte-americanas, Fabrice Revault postulou que “não demandam apenas uma imagem com muita clareza [...], elas também demandam, por outro lado, uma suavidade das imagens”. Gramática essa que enfrenta estigmas pejorativos e simplificadores. Entretanto, mesmo operando nesses formalismos supostamente limitantes para a inovação, alguns cineastas hollywoodianos fazem comédias com assinaturas singulares, como Wes Anderson. Analisarei em seu filme *O Grande Hotel Budapeste* (2014), verificando se ele segue o que proponho chamar

¹ Trabalho orientado por: Antoine Nicolas Gonod D'Artemare (antoine.dartemare@espm.br)

de uma cartilha visual² para comédias, e, caso sim, como ele usa ela de forma criativa, de modo a imprimir seu estilo num gênero limitante.

Essa reflexão é feita a partir do estudo da composição e blocagem de planos, ou seja, escolhendo o que estará em plano e como. A composição foi definida por Joseph Mascelli, em seu livro “Os Cinco C’s da Cinematografia”, como sendo “o arranjo de elementos pictóricos para formar um todo unificado e harmonioso” (2010, p. 197). E a blocagem, que segundo o pesquisador de cinema Fábio Rockenbach, “é uma ação que vem do teatro, e trata-se de organizar a movimentação dos atores no espaço que a câmera filma de modo a fazer eles pararem no local e momento certo para a câmera”.

Nosso objeto, *O Grande Hotel Budapeste*, é o oitavo longa-metragem da filmografia do celebrado diretor independente Wes Anderson, e seu mais bem-sucedido comercialmente. Segundo David Bordwell, foi o filme que “apresentou a um público mais amplo a sensibilidade idiossincrática do diretor” (Bordwell, 2015, p.237). O longa segue quatro linhas do tempo: uma garota que lê um livro no túmulo do seu escritor; esse escritor na velhice falando sobre o livro; ele mais jovem escutando uma história sobre um lobby boy; esse lobby boy conhecendo um homem que dirige um hotel. Hotel esse que dá nome à história, ao livro e ao filme, conectando essa “cebola narrativa”.

Para essa análise, terei uma posição ambígua para com o gênero analisado, expondo suas possibilidades de sair da mesmice pressupostas e aplicadas no objeto analisado, mas por vezes criticando o cenário do cinema de comédia ocidental hodierno, que parece ignorá-las. Tentando não deixar as observações sobre o gênero da comédia ofuscarem nosso objeto de estudo, mas trazendo essas observações em cima de *O Grande Hotel Budapeste*, e como seu exemplo oferece possibilidades à toda uma categoria de filmes cômicos. Nosso plano será, de início, estabelecer as linhas gerais da “cartilha visual”³ da comédia, a partir dos atestados de autores e

³ Por cartilha visual, me refiro às convicções, ideias e métodos acerca da realização fílmica de comédias. Pautada pela câmera (estática), luz (suave), angularidade (frontal), e enquadramento (mais abertos). Todas que compõe uma gramática inflexível das comédias ocidentais, que se sustentam nessa simplicidade visual para não prejudicar a entrega das piadas.

realizadores, depois analisar como a composição e a blocagem dos planos de *O Grande Hotel Budapeste* segue ela.

O gênero de comédia é subvalorizado. A despreensão e simplicidade inerentes a ele geram a imagem de ser algo simplório, mas passa despercebido o esforço dedicado a jogar nessas regras. David Bordwell diz: “Menos [diretores] ainda estão dispostos a criar problemas para si próprios adotando um conjunto de ferramentas visuais limitado e a aceitar os desafios criativos que invariavelmente acompanham tal escolha. A maioria dos cineastas hoje são maximalistas ecléticos, e não minimalistas rigorosos. Eles querem fazer mais com mais, e não mais com menos” (Bordwell, 2015, p. 248). Assim, atesto a relevância do meu tema dentro desse contexto, mostrando como um dos diretores mais celebrados da atualidade é, no fundo, um diretor de comédia. Provando e analisando a potência e a gramática audiovisual desse gênero.

Meu método propõe fazer uma análise fílmica, a qual implica duas etapas: decompor, ou seja, descrever, e então estabelecer e compreender as relações entre esses elementos decompostos, ou seja, interpretar. (Aumont, 1988) Dito isso, foi criada uma tabela que busca validar *O Grande Hotel Budapeste* dentro dos formalismos técnicos do gênero comédia, tomando como objeto de estudo três cenas de cada segmento narrativo do filme (A garota no presente lendo o livro; O autor do livro no passado em visita ao decadente Budapeste; O passado glorioso do Grande Budapeste com M. Gustave e Zero). Será realizada decupagem quadro a quadro, analisando-os em cinco aspectos: tipo de enquadramento; iluminação; movimento da câmera; composição; e descrição da blocagem dos atores.

E ao fim é feita uma análise baseada nos postulados do diretor Woody Allen e de Fabrice Revault, que fornecem três elementos primários à comédia cinematográfica: Planos mais abertos (que considere como planos médios em diante); Câmera estática e Luz suave (sem contrastes). E a partir disso, como se dá o impacto da composição e da blocagem. Com objetivo final de validar a assunção de que Anderson utiliza da composição e blocagem para driblar a gramática do gênero e construir um estilo único.

Justifico como método mais adequado por buscar aqui iluminar a questão de como um diretor em questão subverte as convenções do gênero, e para tal, primeiro

precisaria comprovar que ele segue essas convenções, e então verificar se os fatores que creio serem diferenciais se comprovam nesse papel.

2. Como as comédias funcionam?

Sobre o funcionamento da comédia, ela opera sob uma lógica de criação de tensão, e quebra. Os termos anglófonos estabelecidos para isso são o *setup* e *punchline*. Judd Apatow em seu Masterclass exemplifica que, numa piada, o *setup* é o momento normal, a parte ordinária da piada, e o *punchline* é o momento anormal, a quebra do status quo (“Judd Apatow Teaches Comedy”, 2018). Vejamos como, com o exemplo do filme *Ligeiramente Grávidos*, de Apatow:



Foto 1: “Ligeiramente Grávidos” (2007)

Na cena, o protagonista está tomando café com a família da sua namorada grávida. Ele anuncia sua gravidez, e uma das crianças à mesa pergunta de onde vêm os bebês. Sua mãe pergunta de onde ela acha que eles vêm. A criança responde:

“Eu acho que uma cegonha aparece, e... joga o bebê num buraco na sua cabeça. E tem sangue por todo lado saindo da sua cabeça. E aí você aperta seu umbigo, e sua bunda cai. E aí você tem que segurar sua bunda, e você tem que cavar, e você vai achar um bebê.”

É feita a construção de um momento ordinário, com a expectativa de uma criança contando a clássica história da cegonha que traz os bebês, até que há uma quebra da situação normal, com o início de uma versão muito macabra para uma criança dessa história. Fato que destoa e quebra toda construção estabelecida.

Ademais, outra característica inerente à comédia é a simplicidade. Para o diretor norte-americano Woody Allen: “Tudo fica sujeito à premissa cômica. É preciso simplificar bastante na comédia, tudo se torna um veículo para dar

passagem à boa frase cômica.” (Lax, 2009, p. 321). Porém, esse caráter simplificado não deve ser confundido com simplório, apesar de muitas vezes ser o caso. E nessa linha, pensando sobre as comédias hollywoodianas e brasileiras, a imensa maioria parece ser feita na filosofia simplória do “não erre tudo”. Ou seja, realizando da forma mais básica para não prejudicar as atuações, filmando planos e contraplanos convencionais dos atores lendo falas ou improvisando, e cortando entre eles de forma pouco cadenciada. Mark Schwartzbard, diretor de fotografia da premiada série de comédia *Master of None* (2015-2023), julga que “o estilo de muitas comédias atuais é cortar exageradamente” (Matsumoto, 2015). Prática que, a meu ver, desperdiça o maior trunfo que o ambiente fílmico fornece à comédia, que é, de acordo com Andrew Horton em seu livro *Comedy Cinema Theory*, o “poder de destruir e manipular tempo e espaço para seus próprios propósitos. [...] O que cria oportunidades infinitas para o gênero” (Horton, 1991, p. 19).

Exemplo do uso para fins cômicos desse caráter espaço-temporal é a cena do testamento de Madame D. em *Grande Hotel Budapeste*. Ao revelarem que o inestimável quadro “Garoto com a Maçã” foi deixado para M. Gustave, Dmitri (filho de Madame D.) vai até ele, acusando-o de ter manipulado sua falecida mãe. Então, faz ofensas à Gustave, dizendo que ele manipula e ataca idosos frágeis e doentes, e complementa com “e provavelmente transa com elas também”. Assim, M. Gustave responde: “Vou para a cama com todas as minhas amigas”. O que dá início a uma sequência de socos. Gustave toma um soco de Dmitri, que toma um soco de Zero, que toma um soco de Jopling. O efeito cômico não é provocado apenas pela ação sucessiva de socos com os mesmos ritmos, mas também pelos enquadramentos “over the shoulder”, com composição idêntica, exceto pela inversão da posição dos personagens no quadro. E pelo fato de não fazer sentido real algum, já que, por exemplo, quando enquadrado de forma mais aberta, vemos que Zero está a uma distância considerável de Dmitri, e jamais conseguiria alcançá-lo com seu soco, e o mesmo para Jopling com Zero. Algo que deixa uma sensação fantasiosa, que ludicamente é avessa às leis da física. Dessa forma, Anderson manipula a dimensão espaço-temporal para criar humor.

Os pesquisadores Peter Lehman e Noel Carroll propõem que a comédia pode ser decomposta em duas unidades mínimas: a piada, no campo verbal, e a gag, no

campo visual (Horton, 1991, p. 5). Unidades essas que podem até vir a se misturarem em certos contextos, sendo até denominadas “gêmeas” no livro. Mas foquemos na gag, por seu caráter mais complexo que utiliza dos vários recursos cinematográficos, para além dos diálogos.

A busca por um visual que não seja escravo da dimensão textual parece escasso na comédia moderna, mas nem sempre foi assim. No documentário *Buster Keaton: A Hard Act To Follow* (1987), o ícone do cinema silencioso revela um pouco do seu processo: “Nós iríamos eliminar as cartelas de texto o mais rápido possível se pudéssemos contar aquilo através de ação”. O humor advém do ritmo que uma personagem levanta o braço, da forma específica que ela pula um muro, ou o barulho feito ao apertar um botão. Esse tipo de comédia utiliza da totalidade das ferramentas da linguagem: a câmera, a edição, os sons, os figurinos e um cenário. Tudo pode veicular humor. Uma forma de humor repleta de complexidade, e que mesmo assim é tida como meramente boba. Mas por quê?

Mesmo com tantos exemplos da potência da comédia, o gênero é subjugado. Andrew Horton se dedica a pensar o porquê da escassez de estudos minuciosos sobre o gênero. “A comédia é prazerosa”, ele diz, o que justifica muitos evitarem um olhar mais atencioso que possa “revelar um subtexto muito mais sombrio” (Horton, 1991, p. 2). Dada sua despreensão e casualidade, há uma concepção do seu lugar menor na hierarquia em relação a filmes mais sérios. “Quando comédias funcionam, elas parecem feitas sem esforço” (Apatow, 2016, p. 337). Por outro lado, o crítico André Bazin pensa diferente, escrevendo em *The Cinema of Cruelty* que, para ele, “a comédia é o gênero mais sério de Hollywood, porque ela reflete, através da forma cômica, as crenças morais e sociais mais profundas da vida americana” (2013, p. 35). E muitos cineastas “sérios” celebrados na indústria estão diretamente conectados ao gênero da comédia. Woody Allen, Billy Wilder, Wes Anderson, Jacques Tati e os Irmãos Coen são alguns desses nomes. O próprio Allen reitera as limitações da comédia:

Se você move demais a câmera, se você faz um plano muito fechado, você corre o risco de passar ao largo do efeito. A comédia exige a realidade. O ideal é um quadro bem amplo e estático, como os de Chaplin ou Buster Keaton, nos quais se vê claramente o que o ator faz

e se corta minimamente para não correr o risco de quebrar o ritmo. (Allen e Tirard, 2002, p. 87)

Outro postulado que reforça essas convenções é do teórico do cinema Fabrice Revault em “A Luz no Cinema”, onde diz que “as comédias hollywoodianas [...] não demandam apenas uma imagem com muita clareza [...], elas também demandam, por outro lado, uma suavidade das imagens”. (Revault, 1991, p 363). E justifica essa estética, atestando que “contribui para o confortável modo de vida americano que se quer proporcionar na tela”. Postulado esse que considero reduutivo e dotado de pensamento ideológico, mas para mim é possível conectá-lo à ideia supracitada de Horton, que categoriza a comédia como “prazerosa”, e debater que a estética confortável das comédias seja produto da própria experiência confortável atrelada ao gênero.

Com isso, é estabelecida essa cartilha de convenções, seguida também pelos outros cineastas citados. E o que cabe pensar é: como *O Grande Hotel Budapeste* produz um estilo tão distinto seguindo os mesmos formalismos sem cair na mesmice?

7

3. A composição e blocagem de planos

Como dito acima, o cinema de comédia é repleto de gramáticas visuais estabelecidas há um século, estas referem ao gênero uma simplicidade cinematográfica necessária para a entrega das piadas. O que me interessa é como Wes Anderson, celebrado cineasta do gênero, consegue navegar nessas gramáticas, de forma a ainda obter uma estética singular, a partir do olhar da sua fotografia. Pensando, mais especificamente: Como a composição e blocagem de planos destacam *O Grande Hotel Budapeste* dentro do gênero comédia?

Para análise da composição, cabe dizer que o estilo distinto de Anderson reside no uso de uma composição planimétrica nos seus filmes. Isso é, uma composição que organiza as personagens, objetos e cenários ocupando espaços bem definidos dentro do plano, sempre perpendiculares à câmera (Bordwell, 2007). O que achata a imagem e dá a impressão de um mundo em duas dimensões. Retomando o conceito de Bordwell, a crítica de cinema Devika Girish definiu:

Na cartografia, o termo (planimétrico) se refere ao mapa que não possui relevo – os objetos são representados como se vistos de cima, achatados em figuras em um plano liso e suave. No cinema, uma composição planimétrica é um plano que [...] a câmera está perpendicular ao fundo; o foco está raso, para obscurecer a profundidade; e nosso olhar encontra o sujeito de frente. Não há ângulos nem nada oblíquo, somente confrontações diretas. (GIRISH, 2022)

E o teórico do cinema David Bordwell estudou esse tipo de composição em seu artigo “Shot Consciousness”, atestando como sua popularização se deu na década de 60, com os filmes de Godard, e a pensando como:

A câmera está perpendicular a uma superfície de fundo, normalmente uma parede. Os personagens estão postados através do quadro como roupas em um varal. Às vezes, eles estão nos encarando, então a imagem parece com pessoas em uma revista policial. Às vezes as figuras estão de perfil, geralmente porque estão conversando, mas, da mesma forma, podem falar enquanto olham para a frente. Ou as tomadas são registradas bem de perto, ou os personagens são diminuídos pelos entornos. Nos dois casos, esse tipo de enquadramento evita alinhá-los em diagonais regressivas. Quando há um ponto de fuga, ele tende a estar no centro. Se os personagens estão compostos em profundidade, eles tendem a ocupar linha paralelas. (BORDWELL, 2007)

8

Para além, Bordwell pensou em como esse estilo de enquadrar encaixa no estilo de comédia de Wes Anderson, afirmando que “um ângulo perpendicular rígido pode entregar ação com uma geometria absurda e um humor sutil”, e que são “possibilidades cômicas que [Buster] Keaton reconheceu em filmes como *Neighbours* e *The General*” (Bordwell, 2015, p. 240).

Apesar da relevância da composição, há outro elemento no campo fotográfico a ser analisado: a blocagem. Para Joseph Mascelli, “boas cenas cinematográficas são o resultado de composições planejadas e movimentos significativos dos atores e/ou da câmera.” (Mascelli, 2010, p. 198) Estabelecendo visualmente as relações entre os atores, através da forma como eles se movem, para onde olham, que gestos fazem... Adicionando camadas que darão uma dimensão mais robusta às personagens, o que afirma Bordwell ao dizer: “A cada instante, na maior parte do cinema narrativo, a encenação cinematográfica entrega o campo dramático à nossa atenção, esculpindo-

o para um efeito informativo, expressivo e, às vezes, simplesmente pictórico. Não percebemos, mas isso nos afeta” (Bordwell, 2005, p. 8)

À minha análise, Anderson usa essa coreografia do movimento aliada à composição para criar humor. Como a cena de *O Grande Hotel Budapeste* (2014) em que M. Gustave recebe uma voz de prisão, e sai correndo enquanto a câmera continua estática. A cena é filmada com um único enquadramento. O que requer que tudo seja contado através da posição dos atores dentro do cenário, e sua movimentação. Abaixo, farei sua análise cênica, dada sua relevância para demonstrar a temática aplicada do meu trabalho.



Foto 2: M. Gustave é autuado pelos militares.

Um recurso para navegar na limitação imposta de um enquadramento único é o split screen, que Jacques Aumont definiu como a “divisão da superfície em várias zonas, iguais ou não, cada uma delas ocupada por uma imagem parcial” (Aumont, 1995, p. 20). E Anderson expande as possibilidades desse recurso, seguindo os preceitos do diretor cômico francês, Jacques Tati — inspiração declarada para sua obra — que em *Tempo de Diversão* (1967) provou como “várias cenas justapostas, e como que ‘enquadradas’, se desenrolam simultaneamente dentro de uma mesma imagem” (AUMONT, 1995, p. 20). A ansiedade de Henckel, a curiosidade dos funcionários, e a pretensão de tranquilidade de Gustave. Há muitas cenas dentro desse plano.

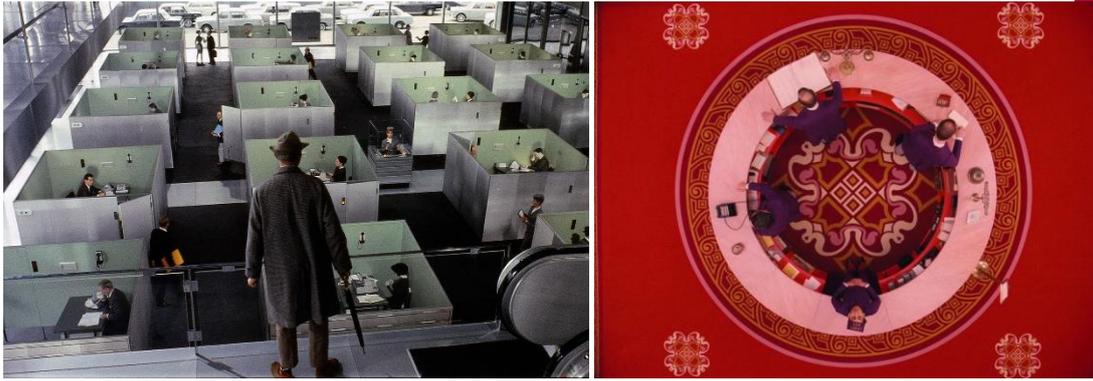


Foto 3: *Tempo de Diversão* (1967) e *O Grande Hotel Budapeste* (2014)

O resumo da ação se resume à M. Gustave vindo do fundo do cenário, ao encontro dos militares que o aguardam (e também da câmera). Ele para em frente aos seus autuadores, e descobre o motivo da visita: está sendo acusado da morte de Madame D. Em resposta, ele vira para Zero (seu Lobby Boy), e calmamente afirma que “sabia que tinha algo estranho”, e explica que não revelaram a causa da morte, porque ela foi assassinada, e acham que ele é o culpado. Uma pausa, e em contraste com a calma demonstrada até então, Gustave sai correndo repentinamente, em direção ao fundo do cenário por onde veio. Os militares se entreolham, e só então saem correndo atrás dele.

Primeiro, a composição. A composição segue a lógica planimétrica já apresentada. Para não me repetir, irei me ater a uma análise do posicionamento dos agentes específicos.



Foto 4

Os oficiais são colocados em primeiro plano, num plano americano. O Oficial Henckel (Edward Norton) está à esquerda com um soldado, à frente dos funcionários do Hotel, e outros soldados à direita. O que cria uma sensação de encurralamento quando M. Gustave chega e fica ao meio. Encurralado em duas formas: pela força militar e pela opinião dos funcionários a seu respeito. É a narrativa contada pela composição, o que Aumont definiu como “uma preocupação com o equilíbrio e a expressividade da composição no quadro que nada fica a dever a da pintura” (Aumont, 1995, p. 19-20).



Foto 5

Outro aspecto interessante da composição seria sua geometria. No começo da cena, vemos M. Gustave descendo as escadas e indo ao encontro deles. O que infere uma saída da sua zona de conforto e proteção, para enfrentar um problema real. Quase como um soldado descendo da sua fortaleza. Ele estava num terreno mais alto, seguro, e agora está descendo desprotegido ao encontro do seu destino.

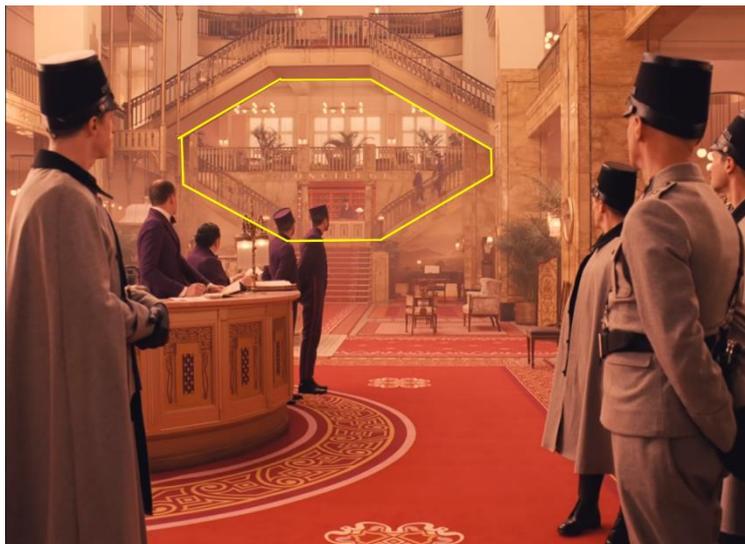


Foto 6

Outro aspecto que reforça essa sensação da saída de uma fortaleza é a geometria octogonal imponente do setor de onde Gustave vem. Mas o humor da cena é quase inteiramente advindo da blocagem. Por se tratar de um plano sequência, a movimentação substitui a montagem no papel de ditar o ritmo. E o ritmo, aspecto substancial da comédia, é a chave para o humor. Como explorou Arthur Koestler, em sua anatomia da criatividade, *O Ato da Criação*, onde analisou a natureza combinatória da comédia, ou seja, como seu funcionamento se dá por uma liberação da tensão emocional gerada no espectador/leitor, através da sobreposição de ideias. Evento que definiu como “bissociação” (2014, p.30). Abaixo um gráfico em que Koestler ilustra sua teoria:

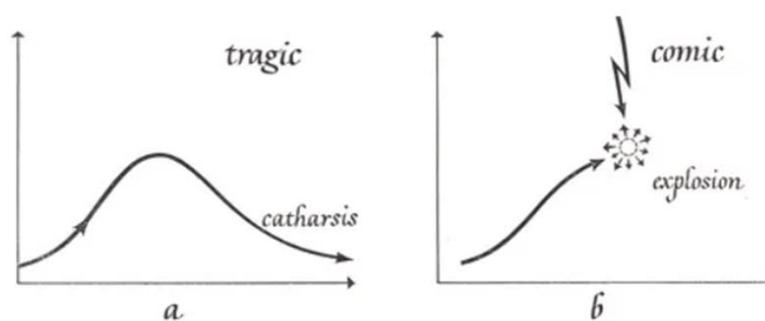


Foto 7

Analisando o gráfico, podemos assumir que a comédia opera em uma construção de tensão emocional, até a sua explosão através da intersecção com uma

lógica conflitante àquela que estava sendo estabelecida. Evento esse que já foi explorado no conceito de setup e punchline exposto por Judd Apatow. Construção essa que se comprova na cena analisada, em que, ao início, vemos Gustave vindo pacientemente do fundo do cenário em direção aos militares. Paciente até demais. Durante 19 segundos acompanhamos essa ação. E ao chegar, tudo é resolvido rapidamente. Em apenas 14 segundos de diálogo, ele é anunciado como culpado da morte de Madame D., reflete sobre a acusação, e inicia sua tentativa de fuga.

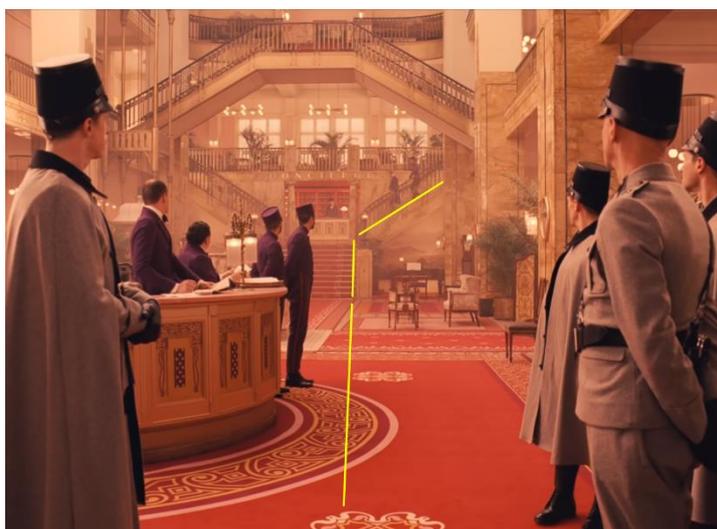


Foto 8

13

Existe uma geometria também nos movimentos. A caminhada de M. Gustave até a câmera é feita sempre perpendicularmente. O que, aliado à sua longa duração, cria uma ação cômica. Construindo uma paciência e tranquilidade que é quebrada, ao fim da cena, com sua fuga.

Para além, a estaticidade dos militares ao longo da cena traz um teor cômico sutil. Em referência à firmeza da instituição a qual servem, estão sempre em posição, movendo apenas a cabeça conforme a chegada de Gustave. Por exceção de Henkel, o que o destaca dos demais como um oficial, mas também uma personagem dotada de muita insegurança. Ao longo da cena, ele vem por trás da câmera, olha para frente, depois para trás, e depois confere a carta que irá ler.

Focando na análise do momento de principal quebra cômica da cena, vamos pensar como através da blocagem é produzido o humor. No seu decorrer, é construído um ritmo de paciência. Na posição estática dos militares e dos

funcionários do hotel, e na demorada caminhada de M. Gustave. Nos diálogos consentidos de Gustave. Aquele momento é tratado como uma mera formalidade. Então, quando Gustave subitamente sai correndo, a quebra é tão efetiva com o restante. Algo tão do nada, que surpreende até os militares, que se entreolham, e levam quase 2 segundos até assentirem em perseguir o fugitivo. E essa corrida constrangedora dura quase 11 segundos em um único plano, o que intensifica seu constrangimento.

Andrew Horton escreveu que “nenhuma trama é inerentemente engraçada. [...] Qualquer trama é potencialmente cômica, melodramática ou trágica, ou talvez os três simultaneamente” (Horton, 1991, p. 1). Ou seja, a comédia está muito mais associada à forma como se quer contar uma história do que à história em si.

E nesse contexto os filmes de Anderson se enquadram bastante. A comédia ali parece funcionar muito mais como o estilo criado para contar e amplificar histórias que, para o crítico de cinema Marcelo Hessel, “partem de um pressuposto de que a inocência não pode ser preservada a não ser modo artificial e autoconsciente” (Hessel, 2021), e não com finalidade de trazer gargalhadas ao público. Jerry Palmer (1987, p. 30) discute isso em seu livro *The Logic of the Absurd*, pontuando que a risada não é garantia de humor, porque pode ser advinda de um alívio perante o perigo ou luto. Shakespeare já havia provado como o alívio cômico é necessário para a tragédia. E como disse Hitchcock, em *Hitchcock-Truffaut*, um bom roteiro tem de ter algum humor. A comédia, porém, consiste em um sistema mais específico.

4. Conclusão

Com minha fonte, analisei cenas chave do filme *O Grande Hotel Budapeste* (2014) mapeando suas aproximações e afastamentos da supracitada gramática visual da comédia. E elucidei que na maior parte das vezes, a cartilha é seguida.

Foram analisados 36 enquadramentos em três cenas. Desses, apenas 2 não se enquadram como planos mais abertos – categorizados aqui como plano médio em diante. Apenas 2 não possuem luz suave. E apenas 11 não detém uma câmera estática. Jacques Aumont defendia que apenas o uso de planos estáticos poderia realçar a importância individual de cada quadro. (Aumont, 1988) Ademais, gostaria

de observar que os movimentos de câmera de Anderson parecem ir contra essa concepção, uma vez que a finalidade da perturbação do estático é apresentar um novo estático. Através de travelings suaves feitos com dolly, ou a transição de um enquadramento para outro através de um whip pan, mesmo quando a câmera se movimenta, ela é altamente controlada.

Outro fato observado é que todos os enquadramentos seguem uma composição planimétrica, que de forma indefectível se relaciona à blocagem. Referente à essa, nota-se que muito do humor da cena surge da especificidade da movimentação dos atores em cena. Como no enquadramento 21 da cena 2 (ver na tabela), em que é feita uma *gag* com o contraste da reação desesperada do saguão do hotel a um hóspede se engasgando e a reação tranquila e apática de uma personagem ao lado. Ou no enquadramento 4 da cena 3, em que a posição estática dos protagonistas perante a chegada de uma presença indesejada na sala cria o humor.

A primeira hipótese é que Wes Anderson ignora os formalismos estabelecidos e faz algo completamente diferente em seu filme, subvertendo as convenções e operando em uma lógica totalmente própria. E a fonte produzida rechaça isso, analisando que as convenções são seguidas na maior parte do longa.

O que sustenta a outra hipótese para o porquê *O Grande Hotel Budapeste* se destacar dentro do gênero comédia: que o filme opera dentro das diretrizes técnicas para a funcionalidade de uma comédia, sempre filmando com uma gramática audiovisual “confortável”, e Anderson usa da composição e blocagem para explorar os limites do gênero, sem ultrapassá-lo.

Referências

- APATOW, Judd. **Sick in the Head**. 1ª edição. Random House, 2016.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **L'Analyse des Films**. 2ª edição. Armand Colin, 1988.
- BAZIN, André. **The Cinema of Cruelty**. Tradução de Sabine D'Estree. 1ª edição. Arcade Publishing, 2013.
- BORDWELL, David. **Figures Traced in Light: On Cinematic Staging**. 1ª edição. University of California Press, 2005.
- BORDWELL, David. **Shot consciousness**. Texto publicado online, 2007. Disponível em: <http://www.davidbordwell.net/blog/2007/01/16/shot-consciousness/>

- BORDWELL, David. **“Wes Anderson takes the 4:3 challenge”**. **The Grand Hotel Budapest: The Wes Anderson Collection**. New York: Abrams, 2015. p. 235–249.
- GIRISH, Devika. **Networking...** Texto publicado online, 2022. Disponível em: <https://www.filmcomment.com/blog/the-girl-and-the-spider-zurcher/>
- HESSEL, Marcelo. **A Crônica Francesa é Wes Anderson mais estetizado e mais político**. Texto publicado online, 2021. Disponível em: <https://www.omelete.com.br/filmes/criticas/a-cronica-francesa-critica-filme>
- HITCHCOCK, Alfred; TRUFFAUT, François. **Hitchcock-Truffaut**. Tradução de Rosa Freire Aguiar. 1ª edição. Companhia das Letras, 2004.
- HORTON, Andrew. **Comedy Cinema Theory**. 1ª edição. University of California Press, 1991.
- Judd Apatow Teaches Comedy**. [S.l: s.n.]. Disponível em: <<https://www.masterclass.com/classes/judd-apatow-teaches-comedy>>. Acesso em: 28 jun. 2021. 2018
- KOESTLER, Arthur. **The Act of Creation**. 5ª edição. Last Century Media, 2014.
- LAX, Eric. **Woody Allen: A Biography**. 1ª edição. Knopf, 1991.
- MASCELLI, Joseph. **Os Cinco C's da Cinematografia**. Tradução de Francisco Ramalho Jr. 1ª edição. Summus Editorial, 2010.
- MATSUMOTO, Neil. **DP Mark Schwartzbard Shoots Netflix's "Master of None" and "Love" with VariCam 35s**. Texto publicado online, 2015. Disponível em: <https://na.panasonic.com/us/trends/dp-mark-schwartzbard-shoots-netflixs-master-none-and-love-varicam-35s>
- PALMER, Jerry. **The Logic of the Absurd**. 1ª edição. British Film Institute, 1987.
- REVAULT, Fabrice. **A Luz no Cinema**. Tradução de Antoine d'Artemare e Bruna Freitas Figueiredo. 1ª edição. Cahiers Du Cinéma, 1991.
- TIRARD, Laurent. **Moviemakers' Master Class: Private Lessons from the World's Foremost Directors**. 1ª edição. Farrar, Straus and Giroux, 2002.