

---

## Acompanhando Monsieur Gustave: ritmo em *O Grande Hotel Budapeste*<sup>1</sup>

Henrique Bolzan QUAIOTI<sup>2</sup>

Universidade de São Paulo, São Paulo, SP.

### Resumo

O objetivo deste artigo é explorar a comicidade do filme *O Grande Hotel Budapeste* (*The Grand Budapest Hotel*, 2014), do diretor Wes Anderson, através do ritmo dos diálogos dos personagens, em especial a interação entre Monsieur Gustave H. e Zero. Para tentar contabilizar o senso de tempo e ritmo em um filme, levo em consideração não só a fala, mas também como os ritmos de edição, movimento de câmera e encenação interagem entre si e como eles ajudam a articular o ritmo do filme como um todo, acelerando-o ou retardando-o. O método de análise fílmica focado nos diálogos dos personagens pode ajudar a fornecer ferramentas de análise de atuação, uma das áreas mais raras de se encontrar pesquisas analíticas.

### Palavras-chave

Análise Fílmica; ritmo; atuação; Wes Anderson.

### Apontamentos teóricos e metodológicos

O ritmo em um filme se constrói a partir de diversas variáveis como a edição ou a fala. Tais elementos podem ser quantificados em relação ao tempo da exibição de um filme, como, por exemplo, medindo por quantos segundos um plano se mantém sem um corte, ou quantas palavras por segundo são emitidas em um diálogo. Porém, a construção do ritmo pode ser feita através de elementos menos concretos e que influenciam a representação das relações temporais dentro de uma narrativa. Embora diferentes cenas possam ser cortadas na mesma proporção, uma montagem que cobre os quinze anos que um personagem leva para sair da adolescência e se tornar adulto pode ser “mais rápida” do que uma cena que o mostra jantando com a família em um único domingo.

Se levarmos em consideração o espaço temporal de *O Grande Hotel Budapeste* (*The Grand Budapest Hotel*, 2014), o filme é extremamente “rápido”, pois em apenas 100 minutos de duração, ele aborda acontecimentos que vão de 1932 até 1985, tendo assim

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP Cinema, XXII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 45º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Doutorando em Meios e Processos Audiovisuais (PPGMPA) pela USP, com bolsa CAPES. E-mail: hquaioti@usp.br

---

excessiva manipulação temporal. 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, 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 concierge Monsieur Gustave H. (Ralph Fiennes). A história de 1968 conta como um jovem escritor (Jude Law), visitando o Hotel em decadência, conhece Zero (agora com a aparência envelhecida e interpretado por Murray Abraham) que lhe conta suas aventuras de 1932. Já em 1985 temos o escritor (agora com a aparência também envelhecida e interpretado por Tom Wilkinson) apresentando seu novo livro sobre a história do Hotel Budapeste<sup>3</sup>. Além das três linhas narrativas, o filme tem um brevíssimo 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.

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 esta mudança de ritmo, além de sustentar a narrativa e dinâmica do filme, se dá através da forma como o diálogo é feito, principalmente no modo como os personagens principais da trama de 1932, Monsieur Gustave e Zero, dialogam. Assim, meu objetivo com este artigo é explorar, por meio da análise fílmica, a dinâmica cômica do filme *O Grande Hotel Budapeste* através do ritmo dos diálogos. Para contabilizar o senso de tempo e ritmo em um filme, levo em consideração não só a fala, mas também como os ritmos de edição, movimento de câmera e encenação interagem entre si.

Antes da análise fílmica, entretanto, farei um esclarecimento metodológico. Os pesquisadores Hergesel e 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

---

<sup>3</sup> 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. Para mais informações ver CAPANEMA, L. X. (2016): Autorreferencialidade narrativa: um estudo sobre estratégias de complexificação na ficção televisual.

---

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). A preocupação central de tal disciplina é se ater aos elementos de estilo que compõem as narrativas ficcionais cinematográficas. Por conseguinte, para o cinema, David Bordwell (2013) 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” (p. 17).

O que interessa para 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, uma das áreas mais raras de se encontrar pesquisas analíticas, conforme aponta a pesquisadora Lea Jacobs (1998). Neste sentido, a abordagem metodológica deste artigo aproxima-se do tipo de pesquisa que Bordwell (2005), discutindo o campo de estudos de cinema nos anos 1990, chamou de “pesquisa nível médio”, uma terceira via que se apresentava mais interessante, atual e pertinente do que as duas correntes baseadas em “Grandes Teorias” aplicadas à análise cinematográfica: a teoria da posição-subjetiva e a do culturalismo. Esta terceira via “mais modesta (...) investiga questões cinematográficas mais pontuais, sem se entregar a comprometimentos teóricos tão abrangentes” (2005, p. 26) e concentra “seus esforços na pesquisa em profundidade” (p. 64).

Para a análise fílmica dos diálogos, usarei o método proposto por Lea Jacobs (1998), que utiliza 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), 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 menos cortes e planos mais longos, ele se apresenta ao espectador de forma mais veloz. Após sua análise baseada no método de contagem de palavras por segundo, 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” (p. 425,

---

tradução do autor<sup>4</sup>). Entretanto, ela esclarece que é uma tradição de longa data entre os prosodistas de que o inglês (idioma falado tanto em *Última Hora*, *Jejum de Amor* e *O Grande Hotel Budapeste*) 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*” e “*I like French cheese*”, 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 isocronia poderia ser medida, Jacobs informa que ao desenvolver este método de análise, se deparou com o problema prático de que uma análise das tônicas 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 todo. 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” (JACOBS, p. 425 – tradução do autor<sup>5</sup>). 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 esse método 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 permitir uma análise mais refinada. Portanto, me utilizarei do método de Jacobs, para uma aproximação mais plausível possível – e realista 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 *timing* cômico do filme.

---

<sup>4</sup> 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*”.

<sup>5</sup> 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*”.

### **Acompanhando M. Gustave**

Antes de mais nada, *O Grande Hotel Budapeste* não se diferencia de nenhum outro filme do cinema clássico hollywoodiano (BORDWELL, 1985) em relação ao uso de voz, pelo contrário. O filme é, majoritariamente, o que o pesquisador de cinema Michel Chion (1994) denomina de vococêntrico, ou seja, um filme que “favorece a voz, evidencia-a e destaca-a dos outros sons” (p. 5 – tradução do autor<sup>6</sup>). Durante a filmagem de um filme vococêntrico, a coleta da voz na gravação de som é a coisa mais importante e, além disso, é a voz que é isolada na mixagem de som como um “instrumento solo” para qual os outros sons (música e ruído) são meramente o acompanhamento. Isso é muito claro de se observar em todas as cenas de diálogos de *O Grande Hotel Budapeste*.

O vococentrismo não está tão focado em captar gritos ou gemidos, mas na voz enquanto expressão verbal. Isso quer dizer que aquilo que se procura obter não é tanto a fidelidade acústica ou o timbre original, mas a inteligibilidade límpida das palavras pronunciadas. Por este motivo, Chion distingue três modos de fala no filme: “fala textual, fala teatral e fala emanção” (1994, p. 171 – tradução do autor<sup>7</sup>). A fala teatral é o caso mais recorrente na grande maioria dos filmes narrativos: é onde o diálogo tem uma função dramática, psicológica, afetiva e, principalmente, informativa; o diálogo deve ser ouvido na íntegra e numa inteligibilidade total. O segundo modo, a fala textual, é aquela dos comentários ou da narração e herda certos atributos das legendas dos filmes mudos, uma vez que ela atua sobre as imagens. Por fim, a fala emanção é o caso em que a fala não é obrigatoriamente ouvida ou compreendida na íntegra, não sendo central para a atuação.

Os diálogos da análise que se segue são uma mescla entre a fala teatral e a fala emanção. A fala emanção não é nenhuma novidade no cinema, pois como Chion aponta, desde o início do cinema sonoro, muitos cineastas tentaram “relativizar a fala. Eles tentaram inscrever a fala em uma totalidade visual, rítmica, gestual e sensorial onde ela não teria que ser o elemento central e determinante (1994, p. 178 – tradução do autor<sup>8</sup>). O que evidencio na análise é que a partir de uma mistura da fala teatral com a fala emanção o filme de Anderson consegue uma dinâmica rítmica de comédia, onde os diálogos têm função não só de informar ou dramatizar.

---

<sup>6</sup> Do original: “(...) privileges the voice, highlighting and setting the latter off from other sounds”.

<sup>7</sup> Do original: “textual speech, theatrical speech, and emanation speech”

<sup>8</sup> Do original: “(...) relativize speech. They attempted to inscribe speech in a visual, rhythmic, gestural, and sensory totality where it would not have to be the central and determining element”.

A primeira cena a ser analisada é logo depois do filme ir pela primeira vez para a trama de 1932: trata-se da cena de apresentação de Zero ao M. Gustave. Sem conhecê-lo ainda, M. Gustave dirige-se a Zero e lhe dá 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). Esta brevíssima cena de apresentação tem duração de 12 segundos e entrega 5 palavras por segundo (p/s). Para efeito de comparação, a cena de *Jejum de Amor* que entrega 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.

Esta 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, o qual levanta a mão vagarosa e repetidamente enquanto ouve as ordens para alcançá-la, entretanto o concierge não termina suas ordens, gerando um efeito cômico. Na verdade, a maioria dos efeitos cômicos que analiso neste artigo se dão justamente ao fato de M. Gustave entregar 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 aleijado cuspiendo em seu pano enquanto faz seu trabalho (Fig. 2).

Figura 1 e Figura 2 – M. Gustave entregando 5 p/s e o corte para a quebra de ritmo.



FONTE - frames do filme *O Grande Hotel Budapeste* (2014).

---

Aqui tem-se uma mescla do que Chion (1994) nomeia de fala teatral e emanção, pois, por mais que o espectador consiga entender cada palavra pronunciada por M. Gustave – e elas são pronunciada 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 do “aleijado”, M. Gustave questiona Zero: “Quem é você?”. Depois de descobrir que se trata do mais novo *lobby boy*, ele pede a Zero esquecer as ordens, pois ele iria entrevista-lo. Ou seja, por mais que este seja um filme narrativo, esta cena não contribui no desenvolvimento da ação e, por esta razão, ela não precisa ser ouvida na íntegra. Em uma análise do estilo, portanto, temos aqui uma cena onde a imagem não é o elemento proeminente de estilo, mas sim o som; a fala – juntamente com uma trilha musical música 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 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 entrega 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, ao estilo 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 entrega de palavras por segundo de M. Gustave é maior que a de Zero, conforme a tabela 1 (Tab. 1).

TABELA 1 - Entrega de palavras por segundo (p/s) na interação entre M. Gustave e Zero

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

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 entrega 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 emanada do que uma fala teatral, visto que os personagens se interrompem entre si e apenas um espectador que reassistiu o filme consegue identificar cada um dos objetivos das conversas paralelas.

O ponto aqui é que a forma como o diálogo aparece ajuda a motivar o uso de diálogos sobrepostos e a eliminação de pausas entre as linhas, o que contribui para a velocidade da entrega e na percepção de um ritmo acelerado. Nenhum filme pode ser rápido o tempo todo, sempre com uma entrega de p/s acima de 4. O que evidencio aqui é que um andamento rápido aparece ainda mais rápido quando contrastado com um lento, como das pausas de Zero, ou a pequena pausa feita para mostrar o engraxate na cena anterior. 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 Hawks<sup>9</sup>.

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

<sup>9</sup> 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 último filme, *A Crônica Francesa (The French Dispatch, 2021)*, onde *Jejum de Amor* estava incluso (SHARF, 2021).



---

quadro *Boy with Apple*. A família da defunta recusa a ideia de ele ter herdado o quadro, então M. Gustave e Zero pegam o quadro escondido da família. Quando a dupla está voltando para o Hotel Budapeste com o quadro, M. Gustave propõe o seguinte pacto:

**M. GUSTAVE:** *“Let’s make a solemn blood pact. We’ll contact the black Market and liquidate Boy with Apple 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. 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.”*

**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 now 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”.*

[M. Gustave e Zero apertam a mão]

**M. GUSTAVE:** *“I’ll draw it up right now”.*<sup>10</sup>

O motivo para transcrição do diálogo é se ter uma melhor visualização da estratégia de ritmo que evidenciei acima. 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, a cena, assim como a primeira analisada, acontece em um único plano (Fig. 3) 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 uma entrega de 4 p/s. Agora, se levarmos em conta apenas as falas de M. Gustave e cortarmos o tempo de fala de Zero, a entrega de p/s da cena sobe para 4,3 p/s.

---

<sup>10</sup> Tradução: M. Gustave: Vamos fazer um juramento de sangue. Vamos vende-lo no mercado negro até o fim da semana, depois deixaremos o país, nos esconderemos na Riviera Maltesa até os problemas passarem e assumirmos nossos postos. Em troca de sua ajuda, sua lealdade e seus serviços como meu assistente pessoal, eu lhe ofereço um e meio por cento do preço líquido da venda. | Zero: 1.5? | M. Gustave: Mais hospedagem e transporte. | Zero: Não pode ser dez? | M. Gustave: Dez? Está brincando? Isso é mais do que eu pagaria a um intermediador e você não saberia diferenciar um *chiaroscuro* de miúdos de frango. Não, um e meio está mais do que bom, mas fazemos o seguinte. Se eu morrer primeiro, e eu provavelmente morrerei, você será meu único herdeiro. Não há muito o que herdar, somente umas escovas de marfim e minha biblioteca de livros de poesia, mas quando chegar a hora, serão seus. Junto com o que não tivermos gastado com mulheres e bebidas. Esse é nosso vínculo sagrado. Vou redigir agora.

Figura 3 – Diálogo entre M. Gustave e Zero entregando 4 p/s



FONTE - frames do filme *O Grande Hotel Budapeste* (2014). Este plano tem duração de 1 min e 32 seg, sem nenhum corte, apenas com os dois personagens dialogando. O ritmo acelerado da cena está à cargo do som.

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 encarar Zero antes de propor o acordo e desce a beliche após fechar o acordo em um aperto de mãos – tal encenação tão ensaiada faz lembrar os filmes de Hawks, como o próprio *Jejum de Amor*. Assim, nesta cena o som é o que desempenha o papel fundamental na formação do estilo, – diferente da maioria dos filmes de narrativa clássica (BORDWELL, 1985) onde o som só existe para informar em fala teatral.

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 entrega em um plano único 4,1 p/s (Fig. 4). Desta vez não é Zero que insere a pausa após uma fala estonteante, mas sim os próprios elementos estilísticos da imagem. Na última linha da fala temos um corte para o contraplano do rosto atento de Zero (Fig. 5) e a volta do plano de M. Gustave com ele fazendo um gesto para alcançar um copo d'água e dar a *punchline*<sup>11</sup> da fala (Fig. 6). 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 vagarosamente, bebe um gole d'água e termina sua fala. A entrega de p/s cai para 2,3.

<sup>11</sup> 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-punchline. Por este motivo, a *punchline* normalmente é uma conclusão inesperada e engraçada.

Figura 4, Figura 5 e Figura 6 – Diálogo entre M. Gustave e Zero entregando 4 p/s



FONTE - frames do filme *O Grande Hotel Budapeste* (2014). No primeiro frame M. Gustave entrega 4,1 p/s, mas após o corte, somado à pausa para beber água inserida em meio a frase, a taxa diminui para 2,3 p/s.

Vemos na transcrição a seguir que a força cômica da cena está inserida logo após o retardamento de palavras por segundo da cena, como no caso do exemplo anterior.

**ZERO:** “*What happened?*”

FALA COMEÇA COM 4,1 P/S

**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*”.

[corta para o contra-plano de Zero]

FALA RETARDA PARA 2,3 P/S

**M. GUSTAVE:** “*You should take a long look at his ugly mug this morning*”.

[M. Gustave toma um gole d'água]

**M. GUSTAVE:** “*He's actually become a dear friend*”.<sup>12</sup>

Outro exemplo de uma entrega rápida seguida de um retardamento é quando M. Gustave foge da cadeia após ser acusado de assassinar Madame D. 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 entrega ofensas 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 entrega 4,1 p/s. Este ritmo de fala acontece também em um plano único, sem cortes e sem movimentação de câmera ou de atores (Fig. 7).

<sup>12</sup> Tradução: Zero: O que aconteceu? | M. Gustave: O que aconteceu, meu caro Zero, é que eu levei uma bela surra de um nanico chorão chamado Pinky Bandinski que teve a coragem de questionar minha virilidade. Porque, se tem uma coisa que aprendemos em romances baratos é que, quando você se encontra em um lugar como esse você nunca pode ser um bundão; tem que se provar desde o primeiro dia. Tem que ganhar o respeito deles. Você deveria ver a cara feia dele pela manhã. Ele, na verdade, se tornou um amigo querido.

Figura 7 – Diálogo entre M. Gustave e Zero entregando 3,9 p/s



FONTE - frames do filme *O Grande Hotel Budapeste* (2014).

Outra estratégia interessante é que o filme reduz o número de palavras por segundo em um diálogo quando quer transmitir dramaticidade a cena. Claro que devido ao estilo rítmico acelerado e artificial do filme como um todo, a entrega 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 a respeito dele ser um imigrante refugiado, Zero conta a M. Gustave que se viu obrigado a fugir do seu país por causa da guerra que matou toda a sua família. Este é um dos momentos de maior carga dramática do filme e o diálogo que se segue tem 2,5 p/s. Este comovente diálogo acontece logo em seguida das ofensas de M. Gustave entregues a 4,1 p/s. A brusca desaceleração de ritmo faz com que percebamos, por meio de contraste, a cena das ofensas 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 para compassos mais lentos, acentuando o retardo da fala. Por fim, outro aspecto interessante de se observar é a inversão de papéis entre os personagens, pois após Zero comentar sobre sua família, M. Gustave se arrepende imediatamente pelas ofensas proferidas e começa a gaguejar na sua fala, característica que antes era presente na fala de Zero. Zero, por consequência, começa a ganhar mais protagonismo de fala. Tanto nesta cena quanto na anterior podemos notar a falta de objetividade nos diálogos de M. Gustave. Em contraponto, Zero tem uma objetividade quase artificial em suas construções de frase.

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 concierge 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 entrega o diálogo em 2,8 p/s.

Por fim, é bom frisar que de forma alguma são todos os momentos de comédia em que os diálogos entre os dois personagens atingem tal velocidade de palavras por segundo e tampouco somente com os dois que essa dinâmica se repete. Tem-se, por exemplo, o caso onde 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, entrega 4 p/s.

As escolhas das cenas não foram baseadas nas que continham o maior número dep/s. Existem outras cenas, como a M. Gustave, durante um tiroteio frenético no Hotel Budapeste, acusando Dmitri (Adrien Brody) de ter matado a mãe, Madame D., que chega a 6,2 p/s. Esta cena entrega 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 que M. Gustave entrega 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. Meu intuito com as escolhas 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. A comicidade, como pode-se ver, proveio do retardamento do ritmo sonoro.

### **Comentários Finais**

O que analisei na seção passada foi apenas uma maneira de marcar o tempo por meio do diálogo em um filme; existem incontáveis outras. Na análise de Jacobs (1998), ela pôde perceber que Howard Hawks cria um ritmo rápido através do uso de diálogos sobrepostos entre personagens, além da combinação da estruturação do diálogo por meio de interrupções. A pesquisadora chamou esta estruturação de “coral”, na qual muitos personagens interpelam o discurso um do outro. Assim, não é ao nível das performances individuais, mas ao nível da performance em conjunto que Hawks modula o tempo em *Jejum de Amor*. Existem contrastes entre o ritmo de uma cena e a seguinte, e às vezes dentro de uma cena onde todos os personagens falam de uma só vez e depois se calam.

---

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. Mesmo assim, a atuação de Fiennes interagindo com Tony Revolori consegue trazer um ritmo muito acelerado para as cenas de comédia, entregando uma quantidade extraordinária de palavras por segundo com praticamente apenas um único ator emitindo-as em um plano único, enquanto o outro insere as pausas que também desempenham papel fundamental na fruição de ritmo, em contraste.

Nesse sentido, os diálogos de *Jejum de Amor* se aproximam mais ao tipo de fala emanção que Chion (1994) destaca, devido a cacofonia sonora que acontece no coro de personagens, mas isso não diminui de maneira alguma o trabalho sonoro feito pelos atores no filme de Anderson. 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 entregam uma quantidade enorme de palavras por segundo. Assim, o ritmo de *O Grande Hotel Budapeste*, diferente da narrativa clássica hollywoodiana (BORDWELL, 1985), pode ser definido quase que exclusivamente pelo som em algumas cenas – não só as analisadas, pois como estas existem outras no filme. No filme de Hawks, por outro lado, as mudanças no ritmo da fala são mais calibradas e articuladas com gestos e movimentos de personagens. Hawks usa gestos para acompanhar o diálogo e, muitas vezes, estabelecer equivalências rítmicas entre gestos, sons e palavras.

De qualquer forma, o método de Jacobs (1998) de análise fílmica do ritmo de um filme a partir da contagem de palavras por segundo parece ser frutífero não só para melhor compreender ritmo e *timing* cômico de filmes não convencionais, mas também para ter uma maior compreensão sobre atuação de forma geral – uma área pouco explorada na análise fílmica, como a própria Jacobs pontua. Após minha análise, penso ter ficado claro que o intuito de utilizar este método não é saber a capacidade do ator de emitir uma quantidade enorme de palavras por segundo, mas sim entender que o ritmo de um filme pode ser manipulado não só por cortes rápidos ou grande movimentação de câmera; o ritmo pode ser marcado quase que exclusivamente através do som, sem que o campo imagético acompanhe este andamento. É muito sublinhado – as 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 desempenha grande papel nesta construção artificiosa. Este compromisso sonoro, como vimos, não depende tanto de um *sound design*, mas sim da atuação<sup>13</sup> – e este artigo teve como objetivo auxiliar os estudos desta percepção.

### Referências bibliográficas

- BORDWELL, D. **Narration in the fiction film**. Madison: University of Wisconsin Press, 1985
- BORDWELL, D. Estudos de cinema hoje e as vicissitudes da grande teoria. In: RAMOS, F. P. (org.). **Teoria contemporânea do cinema, volume I: Pós-estruturalismo e filosofia analítica**. São Paulo: Senac, 2005. p. 25-70.
- BORDWELL, D. **Sobre a história do estilo cinematográfico**. Campinas, SP: Unicamp, 2013.
- CAPANEMA, L. X. L. **Autorreferencialidade narrativa: um estudo sobre estratégias de complexificação na ficção televisual**. Tese (Doutorado). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2016.
- CHION, M. **Audio-Vision: Sound on Screen**. Nova York: Columbia University Press, 1994.
- COUPER-KUHLEN, E. **English Speech Rhythm: Form and Function in Everyday Verbal Interaction**. Philadelphia: John Benjamins, 1993.
- ECKARDT, S. Tilda Swinton Opens Up About Filming With Long Covid. In: **Wmagazine**, 2022. Disponível em: < <https://www.wmagazine.com/culture/tilda-swinton-long-covid>>. Acesso em: 08 de jan. 2021.
- HERGESEL, J.; FERRARAZ, R. Estilística: uma possível metodologia para análise de narrativas televisivas. **Triade: comunicação, cultura, mídia**. Sorocaba, SP, v. 5, n. 9, 2017.
- JACOBS, L. Keeping Up with Hawks. **Style**, v. 32, n. 3, pp. 402-426, Outono de 1998.
- SHARF, Z. The French Dispatch Viewing Guide: 32 Movies That Inspired Wes Anderson's Latest. In: **IndieWire**, 2021. Disponível em: < <https://www.indiewire.com/gallery/french-dispatch-inspiration/gold-of-naples/>>. Acesso em: 06 de jan. 2021

---

<sup>13</sup> Para demonstrar como a atuação 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 está se recuperando das sequelas. No momento ela está gravando o mais novo filme de Anderson e comenta que ele “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.” (ECKARDT, 2022)