



Amantes. Fonte: <http://images.google.com>

O estilo de James Gray e a continuidade intensificada: a encenação no filme *Amantes*¹

Thiago Rodrigues Silveira²

Graduado em Cinema e Audiovisual pela UFPel

Resumo: O presente artigo busca, através do filme *Amantes* (2008), contribuir para a investigação de questões relativas ao estilo cinematográfico. Em um primeiro momento realiza-se uma revisão teórica acerca do estilo cinematográfico, com base no trabalho de David Bordwell (2013). A seguir, partindo da análise de uma cena do filme *Amantes*, questiona-se acerca da maneira com que o cinema de James Gray relaciona-se com as práticas estilísticas da continuidade intensificada.

Palavras-chave: estilo cinematográfico; encenação; James Gray; *Amantes*.

Abstract: This article seeks, through the film *Two Lovers* (2008), to contribute to the research of issues concerning the film style. At first will be made a theoretical review of the concept of film style, based on the work of David Bordwell (2013). Hereafter, having as base a scene analyze from the movie *Two Lovers*, this work will try to establish how the cinema of James Gray is related to the stylistic practices of the intensified continuity.

Key words: film style; cinematic staging; James Gray; *Two Lovers*.

SOBRE O ESTILO CINEMATOGRAFICO

A área abrangida pelo estilo cinematográfico é ampla. Isto está evidente na definição de David Bordwell³, para quem o estilo é a textura tangível das imagens e dos sons do filme, “a superfície perceptual

¹ Este texto é parte do trabalho de conclusão do Curso de Cinema e Audiovisual da UFPel, defendido em 2014 com o título de “A *mise en scène* e o estilo de James Gray no cinema hollywoodiano contemporâneo: uma análise da encenação em *Amantes*.”

² thiago.rge@gmail.com

³ Historiador norte-americano do cinema e professor na *University of Wisconsin-Madison*.

com a qual nos deparamos ao escutar e olhar: é a porta de entrada para penetrarmos e nos movermos na trama, no tema, no sentimento – e tudo mais que é importante para nós” (BORDWELL, 2009, p. 58), o que envolve elementos de diferentes domínios como a encenação, o enquadramento e outros aspectos da cinematografia, da edição e do som⁴. Sendo possível, ainda, se falar de estilos individuais (o estilo de Clint Eastwood ou de John Carpenter) e de estilos grupais (o estilo de fazer filmes da Montagem Soviética ou dos estúdios de Hollywood na década de 30), bem como de propriedades narrativas ou temas recorrentes. A partir disso, analisa-se o filme *Amantes* (Two Lovers, 2008) questionando-se acerca do lugar do estilo do diretor James Gray no cinema *hollywoodiano* contemporâneo.

James Gray faz parte de uma geração de jovens diretores surgidos na década de 90, e pode-se dizer que seus filmes questionam e problematizam o estilo no cinema *hollywoodiano* contemporâneo⁵. Seus três primeiros longas aproximam-se e buscam retrabalhar o gênero policial, sendo eles *Pequena Odessa* (Little Odessa, 1994), *Caminho sem volta* (The Yards, 2000) e *Os donos da noite* (We Own the Night, 2007), tendo realizado ainda o drama *Amantes* (Two Lovers, 2008), que é objeto de estudo aqui, e o melodrama épico *Era uma vez em Nova York* (The Immigrant, 2013). Desse modo, através de uma análise do trabalho do diretor, pretende-se vislumbrar de uma maneira abrangente o tema do estilo, traçando uma relação entre os diferentes padrões de encenação em voga no passado, até os moldes presentes no cinema contemporâneo.

4 Bordwell (2009) define quatro funções principais do estilo: denotar o campo de ações e circunstâncias ficcionais ou não ficcionais (descrever os cenários e personagens, narrar suas motivações e apresentar os diálogos e o movimento), mostrar qualidades expressivas (representar estados emocionais, tais como grandiosidade, vitalidade ou ameaça), produzir significados mais abstratos e conceituais (sugerir significados mais gerais, tais como os aviões “copulando” no início de *Dr. Fantástico* [Dr. Strangelove, 1964], de Stanley Kubrick) e ainda operar por si mesmo (essa pode ser considerada como uma função decorativa em momentos pontuais, na qual o prazer visual pode superar o valor comunicativo do conteúdo, como quando “um movimento de grua tece arabescos em volta de uma ação secundária” [idem, p. 60]).

5 Luiz Carlos Oliveira Jr. chama a atenção para essa interrogação acerca de um lugar enigmático da *mise en scène* na Hollywood atual em sua crítica do filme *Os Donos da Noite* (We Own the Night, 2007) (Contracampo – revista de cinema, edição 89, setembro/outubro de 2007).

A escolha de *Amantes* enquanto objeto vem de sua representatividade na filmografia de James Gray. O mesmo une elementos presentes em todos os seus filmes, como a ambígua relação com o seio familiar, seus conturbados dilemas morais e problemáticos relacionamentos amorosos, podendo ser dito que o filme até mesmo se aprofunda nessas questões, por não estar dependente de certas regras dos filmes policiais como os outros filmes de Gray. Assim, questiona-se acerca da maneira com que o estilo e a encenação do cinema de James Gray relacionam-se com a continuidade intensificada, como definida por Bordwell (2006, 2009), observando o caso do filme *Amantes*.

Nesse trabalho tem-se como referência metodológica o padrão utilizado por Bordwell (2009), onde ele estuda a encenação por sua lógica experimental (o desenho da denotação e da expressão momento a momento), embora aqui, devido ao recorte realizado, também se analisem os aspectos temático-simbólicos advindos da encenação. Essa estratégia destaca cenas particulares, observando como um andamento dramático pode se desenvolver pictoricamente, e embora não contemple a estrutura geral do filme, pode demonstrar como determinada sequência ecoa ou altera sequências anteriores ou posteriores (idem, p. 306). Assim, será eleita uma cena significativa para os fins das questões propostas, justificando sua relevância, apresentando um esqueleto da decupagem da mesma, para analisar e considerar a encenação enquanto a movimentação dos personagens, o comportamento dos olhares, a composição e a movimentação de câmera.

ESQUEMAS DE ENCENAÇÃO E A POÉTICA DA CONTINUIDADE INTENSIFICADA

Ao analisar correntes conceituais que buscam definir um processo histórico evolutivo do cinema através do estilo, Bordwell (2013) nota incongruências dentro das mesmas⁶. Para ele, “não há nenhuma razão para crer que a mudança estilística obedeça a quaisquer leis de

6 Bordwell denomina e define as mais influentes dessas correntes como Versão-padrão (a qual os adeptos viam no cinema mudo, das imagens, a verdadeira maturidade do cinema), programa Dialético (na qual o cinema estaria se desenvolvendo em direção a realismo) e o programa Opositorista (caracterizado por uma dualidade entre o cinema narrativo e o de vanguarda).

grande escala. Um estilo pode ir do complexo ou da complexidade para a simplicidade” (idem, p. 64). Em virtude disso, Bordwell insere-se em um programa Revisionista calcado em um paradigma de problema/solução, que busca trabalhar através da identificação e análise dos problemas e das soluções concretas encontradas por cineastas em períodos históricos diferentes (com enfoque especial na questão de como dirigir adequadamente a atenção do espectador).

Tendo por base essas questões, Bordwell (2009) analisa períodos específicos da história do cinema, apontando para esquemas de encenação. Ele observa um modo de prática vigente no cinema Hollywoodiano da década de 1930, intitulado de cinema de continuidade clássico, onde os diretores combinavam táticas de montagem fundadas na continuidade com planos alongados nos quais os corpos podiam se mover com alguma liberdade pelo quadro, nos quais os diálogos podiam ser mais longos e os atores podiam reagir tanto por expressões faciais quanto por gestos e posturas.

Bordwell (idem), ao observar o cinema contemporâneo, elabora uma poética denominada pelo próprio como continuidade intensificada, que teria emergido nos anos 1960 e se difundido enormemente nos anos 1980⁷. Nesse contexto, ele percebe o domínio de dois esquemas de encenação, “levanta-e-fala”⁸ e “anda-e-fala”⁹, os quais revisariam práticas do cinema de continuidade clássico

7 Utiliza-se poética aqui no sentido exposto por Bordwell (2008), sendo caracterizada como o estudo do processo de construção de uma obra, do princípio geral de acordo com a qual essa é construída, assim como suas funções, efeitos e usos: “qualquer interrogação ao princípio fundamental na qual uma obra é construída em qualquer meio representacional pode cair dentro do domínio das poéticas” (idem, p. 12, tradução do autor).

8 Para Bordwell (2009) na abordagem “levanta-e-fala” os personagens normalmente tomam posições em um plano-sequência. Através de um eixo de ação que orienta as linhas de olhares dos atores proposto, sucedessem tomadas de vários ângulos, porém do mesmo lado do eixo. Os movimentos dos atores são coordenados pelo corte, e, conforme a cena se desenvolve, a tendência é que os planos aproximem-se dos atores, como que nos conduzindo a essência do drama. Quando esses personagens mudam suas configurações dentro desse espaço surge um novo plano geral para nos informar.

9 Na solução “anda-e-fala” os personagens estão em uma rua ou em um escritório, em um longo corredor, e andam em direção à câmera acompanhados por um *travelling*. Bordwell (idem) acredita que graças as câmeras mais leves e os suportes manuais, os longos *travellings* que acompanham os personagens começaram a tornar-se praticamente obrigatório nos anos 1980.

buscando justamente intensificá-las¹⁰. Dessa forma, esse estilo caracteriza-se por, através da montagem, acelerar o ritmo das cenas, enfatizando cada fala em uma tomada separada e se utilizando de planos únicos que progressivamente aproximam-se com o intuito de concentrar o drama nos rostos, especialmente em olhos e bocas.

O teórico ainda fala de um cinema da *mise en scène*, uma tradição de encenação rica em possibilidades, na qual o diretor busca fixar a câmera e apresentar simultaneamente olhares, gestos e variações de posição, imprimindo um arco dramático a um plano-sequência. Esse modelo de encenação possibilita uma liberdade ao olhar e o desenvolvimento de uma ação secundária, que pode servir como contraponto ou até mesmo rivalizar com a ação principal. Esse esquema não renega necessariamente os recursos de montagem, pois como defende Bordwell (idem), a dicotomia montagem/*mise en scène* é demasiada simplista para ter valor crítico, e pode até mesmo apoiar-se neles para a obtenção de um efeito máximo através da mudança de plano. A partir dessas premissas, busca-se analisar de que maneira o estilo de James Gray relaciona-se com essas práticas, com especial destaque para a continuidade intensificada.

O CINEMA DE JAMES GRAY

É possível dizer que o pulso vital do cinema de James Gray é a dramaturgia¹¹. Em seus filmes existe a busca pela imersão dos espectadores nos mesmos. Assim, uma das suas principais características de seu trabalho é a busca, sob certos aspectos, de um guia de transparência. De maneira que nota-se que Gray não busca atrair a atenção para artifícios do cinema, mas sim para o universo do filme. Podem-se trazer

10 É importante ressaltar que Bordwell (2006) delimita elementos da continuidade intensificada em diversos campos. Algumas das características ligadas a questões técnico-estilísticas da continuidade intensificada seriam: montagem mais rápida, ações cobertas por múltiplos ângulos, o uso de lentes de distâncias focais variantes, a dependência do uso de *closes* e planos mais próximos dos atores, assim como de movimentos de câmera amplos (uso recorrente de câmera na mão, *traveling* e grua), tal como de filtros e efeitos de foco.

11 Utiliza-se dramaturgia aqui em seu sentido aristotélico, como uma arte de organizar coerentemente determinados atos humanos provocando fortes emoções ou um estado irremediável de encantamento e maravilhamento.

algumas questões como o uso de *slow motion* em *Os donos da noite*, mas esses artifícios servem menos a uma questão de quebra da relação do espectador com o filme ou de um virtuosismo técnico do que como uma maneira de obtenção de um efeito dramático eficaz. Ou seja, dessa maneira, o cinema de James Gray também não pode ser considerado como um cinema rígido, acadêmico ou estático. Pelo contrário, é um cinema que se problematiza em diversos momentos, dentro de sua própria coesão: a dramaturgia e o envolvimento do espectador. É nesse sentido que Gray (apud MINTZER, 2011) afirma que a arte é o oposto a distância emocional, sendo o que nos possibilita conhecer a nós mesmos em algum tipo de contexto.

Já as temáticas de seus filmes buscam retratar a vida cotidiana sob uma ótica trágica. Ele busca abordar questões imanentes ao ser humano, como as relações familiares e amorosas. Dessa maneira, os filmes de James Gray trabalham através de narrativas conhecidas do grande público, como o retorno do filho à casa (*Pequena Odessa*, *Caminho sem volta*), os irmãos em lados opostos da lei (*Os donos da noite*) e o triângulo amoroso (*Amantes*, e, de certa forma, *Era uma vez em Nova York*). Porém, não é adequado afirmar que seus filmes trabalham confortavelmente dentro das estruturas e gêneros intrínsecos à essas narrativas. Pelo contrário, pode-se notar uma busca por problematizar os mesmos. Para Gray, a estrutura do gênero policial parece servir mais como uma maneira de simplificar – mas também de ampliar – o problema geral da existência social, do que para se filiar ao mesmo. Além disso, seus filmes chamam a atenção por seu trabalho peculiar com a utilização de sombras como elemento dramático, na qual explora de maneira constante o uso de planos subexpostos, compondo constantemente um jogo de luz suave entre áreas claras e escuras: personagens que vão, ou saem, em direção às sombras, rostos e corpos parcialmente iluminados, bem como cenários parcialmente nítidos. Essas são algumas das características que compõem o estilo de Gray e abarcam parte do universo tátil de seus filmes, servindo, assim, para embasar a análise que é feita a seguir.

AMANTES

Amantes é um filme sobre Leonardo (Joaquin Phoenix), um jovem bipolar e solitário, dividido entre a mulher que seus pais gostam

que ele casasse, a despreziosa e discreta Sandra (Vinessa Shaw), e sua extrovertida e problemática vizinha Michelle (Gwyneth Paltrow). É um filme que permeia a obra do diretor James Gray, desenvolvendo alguns dos temas mais caros ao seu cinema, como as relações familiares e amorosas. Ao analisar uma cena de *Amantes*, bem como o estilo de James Gray, Jean Douchet¹² (2011) defende que o mesmo reduziu seu estilo ao essencial, ao *frame* como pura expressão de seu pensamento. Um estilo, que segundo ele, nasce com Griffith, é desenvolvido por Murnau e finalmente aperfeiçoado por John Ford: “se alguém não está no quadro, não existe. Não há *hors-champ*, nenhum mundo para além dos limites do quadro, e quanto mais ele avança, mais James Gray utiliza a moldura e o quadro somente como uma ferramenta narrativa”¹³ (DOUCHET, idem, p. 14). Isto é, para Douchet (idem) esse estilo está particularmente evidente em uma cena de *Amantes*, na qual Sandra está falando com Leonard em seu quarto:

Inicialmente, ela é enquadrada sob diferentes ângulos, mas durante o momento crucial da cena – onde ele diz a ela sobre a mulher que ele amou mas acabou perdendo – Sandra é vista exatamente no centro do quadro. Para Leonard, isso significa simplesmente que não há como escapar a mulher que tanto seu passado e família vão força-lo a amar, e a *mise en scène* coloca-se nua diante dele. Ela é o alvo dos desejos de qualquer um, mas não dos seus.¹⁴ (DOUCHET, idem, p. 14)

12 Diretor e crítico francês. Importante colaborador da revista *Cahiers du Cinéma*, tendo participado da chamada “fase amarela” da revista, que vai de abril de 1951 a outubro de 1964. Atuou, ainda, como professor no *Institut des Hautes Études Cinématographiques*.

13 Tradução do autor. Texto original: “If one is not in the frame, one does not exist. There is no *hors-champ*, no world beyond the limits of the frame, and the more he progresses, the more James Gray utilizes the frame and the frame only as a narrative tool” (DOUCHET, idem, p. 14).

14 Tradução do autor. Texto original: “This is particularly apparent in *Two Lovers*, in the scene where Sandra talks to Leonard in his bedroom. Initially, she’s framed at different angles, but during the scene’s crucial moment – where he tells her about the wife he once loved but ultimately lost – Sandra is shown exactly at the center of the frame. For Leonard, this means quite simply that there is no escaping the woman that both his past and family will force him to love, and the *mise en scène* lays her bare before him. She is the target of anyone’s desires but his own” (DOUCHET, idem, p. 14).

A cena referida pelo crítico é construída em cima dos padrões da continuidade clássica (apresentação do espaço através de um plano geral, utilização de montagem analítica, campo/contracampo e planos únicos) e se relaciona de maneira específica com a continuidade intensificada. Ao utilizar-se de uma intensificação do uso de campos/contracampo, Gray não busca acelerar a cena, mas sim a prolongar e pontuar pequenos gestos e inflexões (figuras 1, 2, 3 e 4) de cada personagem. Nesse sentido, embora a encenação de fato limite-se aos rostos dos personagens, ainda é possível realizar um questionamento acerca dessa cena: se ambos os personagens estão sentados, o uso de um plano mais aberto com mais movimentação entre os personagens, não poderia distrair o espectador das importantes informações fisionômicas dadas com o intuito de apresentar a personalidade de Sandra e também do que será sua relação com Leonard? Pois, mesmo se utilizando de planos mais fechados, Gray consegue durante a cena, através de uma decupagem coesa, apresentar uma série de elementos significativos do quarto de Leonard.

ANÁLISE DA CENA DO TERRAÇO

Na cena escolhida para a análise de *Amantes*, Leonard encontra-se com Michelle no terraço do prédio onde ambos moram. A mesma é significativa pois serve para delinear os sentimentos de Leonard: mesmo tendo feito sexo com Sandra na cena anterior, declara-se para Michelle. Durante a cena, Michelle quer saber sua opinião sobre seu amante, Ronald Blatt (Elias Koteas), e se Leonard acredita que o mesmo poderia abandonar sua família. Enquanto isso, Blatt espera por Michelle no apartamento da mesma.

Expõe-se aqui, para fins de clareza, um esqueleto dos principais enquadramentos da cena:

A cena é composta por um plano-sequência que dura 2 minutos e 20 segundos, sendo uma das cenas mais estendidas do filme. Aqui, Gray realiza um “balé” coreográfico, inserido na tradição da *mise en scène*, ganhando em uma intensidade dramática que dificilmente poderia ser obtida de outra maneira, pois, durante a discussão de ambos, podemos variar o olhar conforme o nosso



Figura 1: Sandra conta a Leonard, com certo embaraço, que seu filme favorito é *A Noviça Rebelde* (The Sound of Music, 1965), de Robert Wise, devido a sua relação afetiva com o filme: quando o filme passa na TV sua família costuma se reunir e assistir. Ao longo da cena ela relaciona, através de sua fisionomia, sentimentos de alegria e conforto em relação à um ideal de família.

Figura 2: Leonard está buscando algumas de suas fotografias para mostrar a Sandra, de maneira que evita olhar para ela. Entretanto, ao afirmar que *A Noviça Rebelde* é um bom filme, subestimado, ele olha para ela, demonstrando que de certa maneira concorda com Sandra no que diz respeito a um sentimento de conforto em relação ao âmbito familiar.



Figura 3: Leonard mostra-se mais interessado em Sandra a partir do momento em que ela afirma que gostaria de conhecê-lo não pela relação de suas famílias, e começa a olhar diretamente para os olhos de Sandra.

Figura 4: Sandra diz que Leonard chamou sua atenção ao vê-lo pedir para dançar com sua mãe no meio da loja dos pais de Leonard.

interesse, de modo que podemos acompanhar simultaneamente o desdobramento de suas inflexões emocionais sem sermos guiados com esse fim, o que também acaba por, de certa forma, preservar a integralidade moral dos personagens.

A cena ainda pode ser dividida em três enquadramentos principais. O primeiro mostra Leonard aproximando-se de Michelle. Leonard está no plano de fundo enquanto Michelle está de perfil para a câmera (figura 5). Ele se aproxima dela na diagonal, de maneira que a câmera move-se em uma panorâmica para a esquerda até chegar ao enquadramento final (figura 8). A mesma permanece fixa durante o ápice dramático da cena, quando Leonard afirma que não acredita que Ronald Blatt vai abandonar sua família para ficar com Michelle, declarando-se para a mesma em seguida. Michelle afirma que vê Leonard como um irmão e que se ele a conhecesse melhor não afirmaria isso. Assim, Leonard vai embora, e a câmera o acompanha em uma panorâmica semelhante à anterior, dessa vez em direção à esquerda, interrompendo o movimento apenas enquanto Leonard afirma que não se importa com Michelle (figura 10), até retornar ao enquadramento inicial (figura 11). Através desse acompanhamento da câmera, James Gray dá espaço para os atores se moverem com liberdade, trabalhando através de um conceito de gradações, na medida em que, após cada enquadramento dentro do enquadramento, a dramaticidade parece se intensificar e subsequentemente diminuir. De maneira que, o momento mais complexo entre a interação de olhares na cena remete-se a figura 8, quando ambos estão frente a frente, quando ambos evitam constantemente entrecruzarem seus olhares. Como visto anteriormente, enquanto Leonard afirma que Blatt não vai ficar com Michelle, ele está de perfil para a mesma (figura 8), olhando brevemente para ela, mantendo seu foco de visão em um ponto no chão. É difícil precisar se ele realmente acredita nisso, pois está influenciado pelo julgamento daquele que seria seu oponente. Enquanto ouve Leonard, Michelle mantém seu olhar no horizonte. Após isso ele se vira, ficando de costas para o espectador, e diz que certamente deixaria tudo por ela. Ele retorna a ficar de perfil para a câmera e prossegue sem olhar os olhos de Michelle. Ela o rejeita, dizendo que se Leonard a conhecesse melhor não faria isso, enquanto analisa seu rosto e seus olhos. Dessa maneira, Leonard reafirma seu interesse não somente pelo mistério que



Figura 5: Michelle espera por Leonard.
Figura 6: Leonard afirma que não sabe dizer se Blatt abandonaria sua mulher.



Figura 7: Michelle pede para Leonard ser sincero.
Figura 8: Leonard diz que não acredita que ele largaria sua mulher e se declara para Michelle. Ela diz que o vê como um irmão.

cerca Sandra, mas também por preservá-lo, dizendo, olhando em seus olhos, que não se importa com seu passado. Eles mantêm esse olhar recíproco, mas quando Michelle diz que eles são como irmãos, Leonard de imediato vira a cabeça e começa a ir embora. Enquanto vai atrás dele, Michelle o acompanha com o olhar, mas Leonard só volta a olhar em seus olhos ao virar e dizer que não se importa, que ela deve viajar e ficar com Blatt.

O ESTILO HÍBRIDO DE JAMES GRAY

Ao adentrar em questões de estilo e sua historiografia e as relacionando para analisar o cinema de James Gray, constata-se que esse se insere de maneira diferenciada nas práticas da continuidade intensificada. Ele busca, através de elementos característicos desse estilo, como a utilização de planos únicos e campo/contracampo, explorar e desenvolver as inflexões pessoais de seus personagens, não as falas e o textual. Através da cena analisada, pode-se afirmar também que seu cinema diferencia-se dos moldes da continuidade intensificada por ocasionalmente retomar a liberdade proporcionada pelos esquemas do cinema da *mise en scène*, elaborando complexas coreografias e construindo a encenação por meio de uma gradação de ênfase, na qual a câmera permite que, simultaneamente, veja-se e se percorra o quadro através dos sentimentos expressos por cada personagem. São poucos os diretores que, hoje em dia, buscam trabalhar sob esse prisma e possibilitam a coexistência entre esses modelos, cineastas que conseguem harmonicamente coordenar ambos. Assim sendo, a cena analisada nesse trabalho, bem como o exame da cena mencionada por Douchet (2011), exemplificam e evidenciam elementos intrínsecos à encenação e ao estilo de Gray, e a maneira característica com que o mesmo se insere dentro de um panorama do cinema contemporâneo e especialmente das práticas da continuidade intensificada.

Em vista disso, ainda é possível dizer que James Gray articula seu pensamento a partir de um cinema considerado clássico – é como se, assim como Hawks na visão de Rivette¹⁵, Gray emprestasse uma



Figura 9: Leonard vai embora e Michelle o segue, lhe chamando.
Figura 10: Leonard afirma que não se importa com Michelle e que acha que ambos não deveriam se ver mais.



Figura 11: Leonard sai batendo a porta enquanto Michelle observa.

consciência clássica, aproximando-se da concepção de cinema daqueles que vieram antes dele, a uma sensibilidade moderna, representada pelas práticas do cinema atual, da continuidade intensificada – embora ele, por vezes, procure readequar essas práticas no sentido de retratar de uma maneira verdadeira os sentimentos de seus personagens, que os tornam singulares, e ajudam, através da encenação, a compor um universo fílmico sólido e complexo. Enquanto uma parte dos cineastas na atualidade utilizam-se das práticas da continuidade intensificada, com o intuito de operarem através de diálogos e falas, Gray busca operar através de expressões e inflexões.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BORDWELL, David. *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*. Los Angeles: University of California Press, 2006.

_____. *Poetics of Cinema*. New York: Routledge, 2008.

_____. *Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema*. São Paulo: Papyrus, 2009.

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

DOUCHET, Jean. *The Art of Thought*. In: *Conversations avec James Gray*. MINTZER, Jordan (org.). Paris: Synecdoche Books, 2011.

MINTZER, Jordan (org.). *Conversations avec James Gray*. Paris: Synecdoche Books, 2011.

OLIVEIRA JUNIOR., Luiz Carlos Gonçalves de. Os Donos da Noite. *Contracampo - revista de cinema*. 2007. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/89/critdonosdanoite.htm>>. Último acesso em: 04/05/2014.

RIVETTE, Jacques. “Génie de Howard Hawks”. *Cahiers du Cinéma*, nº 23, maio de 1953.

¹⁵ *Cahiers du Cinéma*, nº 23, maio de 1953.