

“O AMOR FÍSICO É INUTIL E SEM SAÍDA”¹ AS CORES E A CONSTRUÇÃO NARRATIVA EM AMORES IMAGINÁRIOS, DE XAVIER DOLAN

Guilherme Mateus Maniçoba Formiga
(UFRN – Mestrando)

INFORMAÇÕES SOBRE O AUTOR
<p>Guilherme Mateus Maniçoba Formiga é Mestrando em Estudos da Linguagem, área de Literatura Comparada, pela UFRN/PPgEL. E-mail: guimmf@hotmail.com</p> <p>O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001</p>

RESUMO	ABSTRACT
<p>Este trabalho se propõe a analisar como acontece a construção narrativa no filme <i>Amores Imaginários</i> (2010), de Xavier Dolan, em se tratando, especificamente, de elementos visuais, como os movimentos de câmera e as cores. Pretendemos verificar possíveis leituras representativas para os personagens, as ações e as situações dentro do enredo que a obra propõe. Para isso, utilizaremos textos que circundam os estudos na área cinematográfica, como Vanoye e Goliot-Lété (1994), Bellantoni (2005) e Julier e Marie (2009); também, outros textos de suporte teórico, como Laplantine e Trindade (2003), e Chevalier e Gheerbrant (2009). O filme em questão narra o drama de dois amigos, Francis e Marie, que, aos poucos, nutrem uma paixão imaginária por Nicolas, até perceberem a incompatibilidade da relação. Ao passo que a obra emerge para a estética, ela constrói a narrativa com elementos essencialmente visuais, referências e componentes metafóricos que escapam do apego verbal, cobrando do espectador uma leitura interpretativa mais aguçada, distante da superfície meramente atrativa.</p>	<p>This work intends to analyze how the narrative construction takes place in the film <i>Heartbeats</i> (2010), by Xavier Dolan, focusing, specifically, on visual elements, such as the camera shots and the colors. It is also intended to verify possible representative readings for the characters, the actions and the situations within the plot that the film proposes. For this, we will use texts that tackle studies in the cinematographic area, such as Vanoye e Goliot-Lété (1994), Bellantoni (2005) and Julier and Marie (2009); also, other theoretical support texts, such as Laplantine and Trindade (2003), and Chevalier and Gheerbrant (2009). The film in question narrates the drama of two friends, Francis and Marie, who gradually nurture an imaginary passion for Nicolas, until they realize the incompatibility of the relationship. As the work emerges for the aesthetics, it constructs the narrative with essentially visual elements, references and metaphorical components that escape the verbal attachment, charging a sharper interpretative reading from the viewer, far from the merely attractive surface.</p>

PALAVRAS-CHAVE	KEY-WORDS
<p>Estudo das cores. Narrativa cinematográfica. Amores Imaginários. Xavier Dolan.</p>	<p>Study of colors. Cinematographic narrative. Les Amours Imaginaires. Xavier Dolan.</p>

¹ “L’amour physique / est sans issue”. Trecho da música *Je t’aime, moi non plus*, de Serge Gainsbourg.

INTRODUÇÃO

Ingressando no cinema com apenas vinte anos de idade, o cineasta e ator canadense Xavier Dolan fez acender uma faísca promissora nas grandes telas. A sua primeira produção foi *Eu matei minha mãe* (2009), uma narrativa sobre a relação conturbada entre mãe e filho. Além de assinar a direção da obra e atuar nela como o protagonista Hubert, Dolan também assina o roteiro/argumento. Após sua elogiada primeira aparição, seguiram-se uma série de outras premiadas obras aclamadas pela crítica, como *Amores Imaginários* (2010), *Laurence Anyways* (2012), *Tom na Fazenda* (2013), *Mommy* (2014), *É apenas o fim do mundo* (2016), *A vida e morte de John F. Donovan* (2018), e o mais recente *Matthias e Maxime* (2019). Com narrativas que exploram insistentemente as relações humanas, Dolan passeia com o espectador por colisões familiares, cálidos monólogos, discussões de gênero e sexualidade, e vínculos afetivos duvidosos.

Objeto de discussão deste trabalho, o filme *Amores Imaginários* (2010) conta a história do duo de amigos Francis (Xavier Dolan) e Marie (Monia Chokri), que, mesmo negando um para o outro e para si, despertam uma visão romântica e apaixonada sobre Nicolas (Niel Schneider), após conhecê-lo em uma festa. Não percebendo, no percurso da película, o duo abre, discretamente, espaço para mais um, e somos quase apresentados a um trio ou algo que o valha, que poderia lembrar o famoso trio de *Jules e Jim*, de François Truffaut (1962), não fosse pela sempre falta de concretude de um relacionamento entre o trio do início ao fim, quando essa relação específica se dissipa, abrindo margem para outra. Como o próprio título do filme sugere, o amor é imaginado, ideal, uma vez que nada se concretiza efetivamente, a começar por uma recíproca inexistente de Nicolas para com Francis e Marie.

O interessante é conceber a obra para além das palavras, quando suas imagens falam por si e se bastam. É possível, em diversos momentos, fazer a leitura do filme na ausência de diálogos, por assim dizer, de texto verbal. É aí que o cinema entra em sua maestria, recordando a sua autossuficiente capacidade de comunicar apenas com o visual, como bem fizeram, em seus primórdios, os filmes mudos.

Nessa possibilidade comunicativa, Dolan parece estar – mais que inserido – disposto a embelezar suas produções para muito além de uma fácil e rasa construção: ele carrega o filme com referências e elementos metafóricos que convidam o espectador a uma imersão mais rica e aprofundada do que se conta. Assim, não se conta por contar, mas por fazer acontecer camadas de hipertextos.

A película em questão constrói a narrativa baseando-se em jogos visuais de cores, planos e enquadramentos que comunicam sensações, personalidades e ações. Segundo Maria Helena Costa (2011, p. 65), a cor, como sistema de significação no cinema, pode ser

utilizada nos filmes sob três diferentes abordagens: a representação do estado de humor dos personagens, complementando e ampliando a compreensão da narrativa; a sua desvinculação da narrativa que, ao contrário da primeira abordagem, não procura representar estados de humor; e a articulação da cor como meio de expressão cinematográfica, associada a temas específicos, sobretudo no cinema contemporâneo. Essa última abordagem parece ser a que predomina no filme de Dolan, pois ali somos apresentados a cores vibrantes e variantes de tons primários, cenas em câmera lenta e com o apoio de uma trilha sonora ardorosa e divertida. Nessa rede, os personagens colaboram constitutivamente com os elementos mencionados, parecendo autenticamente feitos a partir deles – e são, cada um com sua linguagem. Francis passeia entre tons azuis, soando mais introspectivo; Marie traça variantes do vermelho, entre a paixão e acessos de raiva; Nicolas domina a diversão do amarelo, ao passo que combina exatamente com a cor do seu cabelo. Essa tríade de cores primárias sustenta a paleta de que derivam suas nuances. Como dito, esses atributos caminham para uma significação ao longo de uma superfície a esmo, e isso entenderemos logo mais a seguir.

Como arte de imagens, o cinema se apropria de ferramentas de auxílio para a narração. Entre elas, as cores são fundamentais na construção psicológica de personagens e situações. É com base em características isoladas dentro de um todo, e a partir delas, que “[...] Partimos, portanto, do texto fílmico para ‘desconstruí-lo’ e obter um conjunto de elementos distintos do próprio filme.” (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 14). Ainda sobre isso, Bellantoni diz que “Existem muitos filmes em que a cor é meticulosamente pesquisada para fornecer precisão histórica. Mas é o verdadeiro mestre que vai além e usa a cor também para capturar a vida interior dos personagens e espelhar os labirintos sutis da história²” (BELLANTONI, 2005, p. 33, tradução nossa).

A imagem em movimento, especificamente a cinematográfica, calca sua essência na pintura, com configurações de proximidade, apesar de ambas as artes manterem suas distintas manifestações, ainda que com formatos equivalentes de representação. Sobre isso, a fotografia, uma das configurações de composição do cinema, converte à sua tela e linguagem o processo pictórico com escolhas, combinações e ajustes de luz e cores para a criação da imagem no quadro, considerando, na técnica, o conteúdo a ser narrado. Para motivar ainda mais a afinidade entre as duas artes, podemos relacionar *Amores Imaginários* (2010) ao Fauvismo, movimento artístico na pintura, ocorrido no século XX, na França, o qual carregou, entre suas características, o uso de cores fortes e puras, aliadas às performances de emoções e sentimentos. A analogia acontece na plenitude expressiva,

² “There are many films in which color is meticulously researched in order to provide historical accuracy. But it is the true master who goes further and uses color as well to capture the inner life of the characters and mirror the subtle intricacies of the story”.

nos arranjos de representação de personagens e figuras, nas nuances de iluminação e coloração, seja na força da pincelada que compõe a tela estática, ou na ação impulsiva que elabora a imagem em movimento. A partir de fluxos de empréstimo e integração como esse, conseguimos viabilizar estruturas de correspondências, ainda que sutis, em seus estados de atuação, claro, em conformidade com suas disposições concernentes para a realização efetiva.

Cores carregam representações e/ou simbologias em diversos setores da vida, tal como na arte. Em seu estudo *Cores & Filmes*, Costa mostra como se deu – e com que dificuldades – a introdução da cor no cinema em que, de início, “passou a significar não um incremento no realismo, mas no desenvolvimento de um cinema ‘irrealista’ no qual os cineastas a utilizavam no sentido de representar a fantasia” (COSTA, 2011, p. 31-32). À medida em que seu uso se disseminava, devido também à diminuição dos custos para a adoção das novas técnicas na produção dos filmes, o uso da cor vai-se impondo como uma linguagem, capaz de atuar em aspectos diversos:

O uso da cor no cinema envolve associações em diferentes níveis: (1) físico no modo como a cor pode afetar o espectador dando-lhe a sensação de prazer; (2) psicológico, pois a cor pode estimular respostas psicológicas; e (3) estético, pois as cores podem ser escolhidas de forma seletiva conforme o efeito que é capaz de produzir, considerando o balanceamento, a proporção e a composição no filme. (COSTA, 2011, p. 31)

Nesse sentido, o cinema se apropria, aos poucos, do uso das cores, fazendo com que passem a compor a expressão dramática dos filmes e não apenas representem a realidade. A realidade, aliás, pode muito bem, em certos tipos de filme, ser manipulada através da cor:

A cor pode ser usada no intuito de fornecer prazer visual, já que é um elemento afeito à manipulação de modo deliberado. Ela pode ser usada de modo expressivo, dependendo do modo como suas degradações são escolhidas, combinadas e misturadas para enfatizar efeitos dramáticos, podendo constituir-se em um elemento significante para a narrativa. (COSTA, 2011, p. 39)

Em nível universal, porém, ainda que haja estudos psicológicos relacionados ao uso das cores, a significação das cores no cinema é, muitas vezes, absorvida pelos espectadores através de informações do senso comum, pois costumamos caracterizar sentimentos como a paixão e a raiva na cor vermelha; o azul, comumente utilizamos para simbolizar a tristeza, o que é endossado pelo frio da tonalidade; já o amarelo é a cor do sol, do fundo de luz nas pinturas e da manifestação jovial.

Bellantoni (2005) consegue mapear algumas outras interpretações dentro do *hall*

cinematográfico para esse trio primário e suas variantes, mas partiremos, nesse momento, das três cores geradoras e basilares, fundamentais para a análise do objeto em questão. A autora elenca as cores por categorias de possíveis representações emotivas, construindo assim uma vasta paleta representativa. Em resumo, o vermelho é (também) categorizado como a cor da raiva, da ansiedade e do romance; o amarelo, apelidado de “cor contrária” é da inocência, da exuberância e da advertência; já o azul é encarregado da melancolia, da frieza e da passividade (BELLANTONI, 2005).

Com essas associações cabíveis à interpretação das imagens, tentaremos adiante verificar como é construída a narrativa dentro das analogias colaborativas para as personagens, ações e situações mapeadas em planos selecionados para este recorte analítico. Assim, é interessante dizer que tentaremos fazer a leitura do filme considerando, para isso, as escolhas do diretor na construção de suas cenas.

O primeiro plano a ser destacado ilustra a ideia que apresentamos há pouco: Francis expõe ao espectador, bem ao centro da tela, um livro da Bauhaus, importante escola de *design* alemã que tinha como princípio as cores primárias e formas geométricas. Apesar de esse quadro aparecer próximo do final do filme, é conveniente apontá-lo aqui como o primeiro e mais elucidativo da película. É o momento em que os personagens são representados em suas diferentes personalidades e situações – como foram descritas anteriormente de maneira breve em analogia às cores – por assim dizer, cada um a seu matiz.

Figura 1: Bauhaus, formas e cores

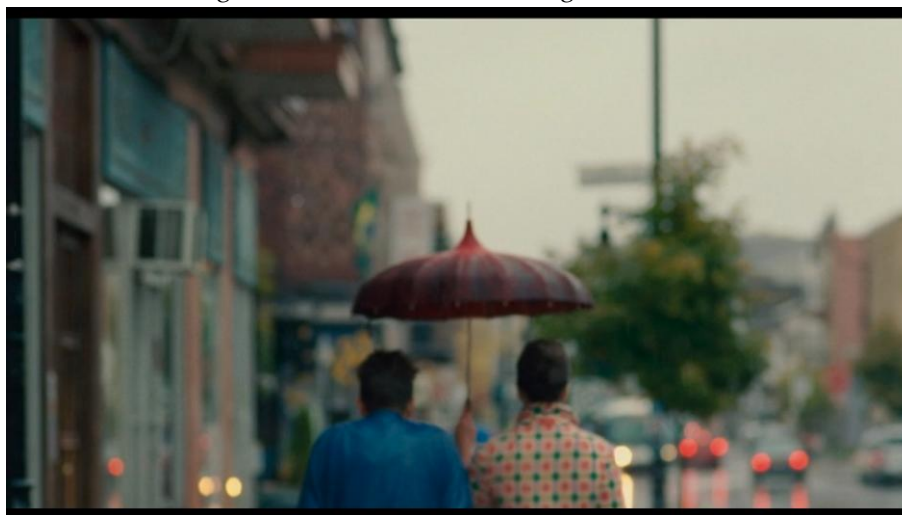


Fonte: Amores Imaginários (DOLAN, 2010)

O divertido é que, posterior a essa cena, Francis e Marie reforçam a simbologia dessa ideia transportando a capa do livro à vida: o quadrado da tela, o guarda-chuva que, dependendo da perspectiva, adquire a forma de triângulo ou círculo; e o movimento

corporal de Francis que se encolhe quase que formando um círculo. As cores também estão lá, tal qual na capa. Não bastasse isso, Marie reposiciona o guarda-chuva e cria uma perspectiva que o posiciona acima dos dois, assim como no livro. Esse momento também é o abraço e “reconciliação” dos amigos, quando simbolicamente se aceitam juntos na situação.

Figura 2: Francis e Marie sob o guarda-chuva



Fonte: Amores Imaginários (DOLAN, 2010)

Começamos a perceber como a obra de Xavier Dolan acontece na imersão, na fusão da “pólvora com o fogo”, sem querer subjugar, com a analogia, uma arte à outra, mas não perdendo, no entanto, a oportunidade de ironizar uma relação hierárquica de poderes. A imagem está para a palavra, assim como a palavra está para a imagem, coexistindo uma na outra, pacificamente, em uma peça de cinema sobre o amor – e as nuances de desequilíbrio que ele proporciona.

O outro momento importante e, talvez, o mais imerso na proposta da película, no sentido de que é o momento em que vislumbramos metonimicamente todo o enredo da narrativa, tudo isso de forma única e possivelmente visual. Francis e Marie estão em uma festa na casa de Nicolas. Eles estão sentados e vestem suas cores correspondentes: azul e vermelho, sendo entrecruzados pelo amarelo de um cinzeiro que a moça faz questão de segurar a uma altura comicamente arrogante para o espectador. Destacaremos os quatro quadros que constroem a cena em níveis de semântica e sintaxe para entendermos mais detalhadamente, logo adiante, como funciona o combo imagético:

Figuras 3, 4, 5 e 6: A idealização de Francis e Marie sobre Nicolas



Fonte: Amores Imaginários (DOLAN, 2010)

Como dito anteriormente, o primeiro fotograma exhibe Francis e Marie sentados conversando sobre Nicolas e sua mãe, enquanto são ladeados pelo que aparenta ser dois pares/casais de mulheres e homens: de um lado, o beijo; do outro, o cigarro e o diálogo, ilustrando a tensão sexual e homoafetiva que existe ali. Cada um traja a sua cor, envolvidos por uma luz de fundo vermelha que denuncia os acessos de raiva passional. É importante salientar a presença do cinzeiro amarelo que Marie segura arrogantemente, mesmo quando a sua persona ensaia alguma elegância. Se cada um se apropria de um tom, personifiquemô-los mais explicitamente aqui: entre o azul e o vermelho, está Nicolas, a cor fundamental no fechamento necessário da tríade bauhausiana de um amor – ainda que não concretizado, ou, por assim dizer, consentido por todos em nível de relacionamento – funcional.

No segundo fotograma, temos Nicolas (o aniversariante) e sua mãe dançando bem ao centro da tela. No diálogo que antecede, descobrimos comicamente por Marie que a mãe se chama, oportunamente, Desirée, no português, o adjetivo *Desejada*. Entre o branco empalidecido de todos que estão na festa, seu vestido vermelho e peruca azul parecem gritar. Do que é posto até aqui, podemos interpretar essa sequência de imagens da seguinte forma: Nicolas dança/brinca com o desejo de Francis e Marie, ambos convenientemente representados pela mãe, entregando discretamente a incompatibilidade de uma relação afetiva em termos sexuais. Não bastasse isso, a letra da música³ que toca é uma série de perguntas de interesse, seguidas de uma confissão de

³ *Pass This On*, do duo sueco The Knife.

paixão pelo irmão da pessoa com quem o eu-lírico da música fala. Desse modo, o conjunto elencado aqui nos indica que há quase uma tentativa de interação da parte de Marie e Francis com Desirée, ou seja, o desejo que eles sentem buscaria dançar e brincar com o objeto desejado.

O terceiro e quarto fotogramas são planos que beiram a subjetividade, uma vez que somos arremessados à visão/idealização de Marie e Francis sobre Nicolas. A escolha narrativa feita por Xavier Dolan mostra um narrador (a câmera) seletivo, que busca alternar a representação do desejo dos dois amigos sobre Nicolas. Usando a visão particular dos personagens, o filme mostra o modo como cada um deles constrói a representação do objeto desejado. Na primeira seletividade narrativa, temos a comparação de Nicolas pelos olhos cobiçosos de Marie: um dos estereótipos de beleza clássica representado pela escultura de Davi, do renascentista italiano Michelangelo. Além da constituição física do ator, a lente do diretor faz com que Nicolas se aproxime bastante do estereótipo clássico, sobretudo por seus cabelos loiros cacheados. Para Francis, o rapaz se aproxima de traços de desenhos de Jean Cocteau⁴, poeta, cineasta e multiartista francês, que, não por acaso, é autor de inúmeros desenhos homoafetivos. Não coincidentemente, um desses desenhos que aparece na tela – o escolhido para destaque aqui – exhibe três cabeças interligadas, como se formassem um ser único.

Curiosamente, a projeção de Francis e Marie sobre Nicolas é de duas formas de arte feitas à mão: a escultura e o desenho. A ideia universal de artesanato é um conceito geralmente caro, de apreço maior por cobrar do artista atenção e cuidado maiores para com a obra. Em consonância com isso, a concepção de arte manual basilar do senso comum beira o imaginário da perfeição. É comum ouvirmos, quase como um ditado popular, que algo é tão bonito e bem trabalhado que “parece que foi feito à mão”. Pois bem, Nicolas é uma imagem cara aos olhos de Marie e Francis.

Depois dessa cena, vemos o três na cama e descobrimos que tiveram uma sutil “lua de mel”: dormiram juntos na casa de Nicolas, após a festa. A partir daí, por intervalos particulares das personagens, nos quais conseguimos nos aproximar ainda mais de um sentimento de paixão com ataques de ciúme e necessidade de atenção, podemos reencontrá-los juntos novamente, configurando uma triangulação do desejo. Assim, o filme mostra que há uma estreiteza na relação deles, pois viajam juntos para um chalé, tal qual um passeio matrimonial. Lá, uma nova fase se impõe aos poucos entre conversas que pressagiam o último estágio desse relacionamento, a saber, o término daquilo que nunca existiu, pois, como o próprio título do filme sugere, o amor que existe é ideal, imaginário, autêntico e verdadeiro dentro de um real individual, uma vez que não há uma consumação da relação sexual na trindade amorosa das personagens. Assim, só temos

⁴ *Le livre blanc* (COCTEAU, 1981, p. 101)

como ler a triangulação criada pela narrativa como uma construção imaginária. Segundo Liana Sálvia Trindade e Laplantine François:

O imaginário possui um compromisso com o real e não com a realidade. A realidade consiste nas coisas da natureza, e em si mesmo o real é interpretação, é a representação que os homens atribuem às coisas e à natureza. Seria, portanto, a participação ou a intenção com os quais os homens de maneira subjetiva ou objetiva se relacionam com a realidade, atribuindo-lhe significados. Se o imaginário recria e reordena a realidade, encontra-se no campo da interpretação, ou seja, do real. (LAPLANTINE; TRINDADE, 2003, p. 79)

Caminhamos, assim, para uma inclusão miscigenada na paleta: o roxo, resultado da mistura do azul e do vermelho. Antes disso, é interessante lembrar que as cores (como o verde, por exemplo) são utilizadas como ferramentas conscientes também em outros momentos, quando estão na cama com outras pessoas. No entanto, por uma questão essencialmente tipológica na qual este trabalho se insere, percebemos a necessidade de minimizar as escolhas analíticas. Dito isso, sigamos no mesmo raciocínio de estranhamento “excludente”: o corpo estranho tomado pela cor roxa.

Para isso, precisaremos recordar o pequeno recorte antecipatório da segunda figura que foi apresentada. O fotograma acontece perto do fim do filme, quando Francis e Marie já esclareceram a falha de comunicação com Nicolas, conversaram entre si e reataram o laço de amizade fragilizado pela intromissão passageira do rapaz na vida deles. A cena é literalmente simbólica, pois, como já explicamos, brinca com as formas e símbolos privilegiados da Bauhaus. Os amigos reatam sob o guarda-chuvas, e se aceitam sob a mesma condição. Desse modo, o objeto de proteção mostra que os dois voltam ao espaço de segurança que o guarda-chuvas representa. Além disso, temos a simbologia da chuva na cena. Símbolo de fertilidade espiritual e material (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009, p. 237), ela mostra que os dois amigos começam reviver a relação que tinham antes. Assim, a chuva limpa qualquer vestígio passado. É ali o primeiro passo depois do banho: o reinício.

E se é para reiniciar, que seja em uma festa, obrigando o espectador a uma sensação de *déjà vu*. Marie e Francis ressurgem trajando harmoniosamente roupas na cor vermelha. Na festa reencontram Nicolas que, dessa vez, esconde seus cachos reluzentes em um gorro roxo. Em seu livro *If it's Purple, Someone's Gonna Die*⁵, Bellantoni (2005) atribui algumas categorias para essa cor, como “misteriosa”, “assexual” e “ilusória”. Além desses adjetivos, temos para a leitura a óbvia relação de mistura entre as cores primárias azul e vermelho. Se tomamos como conselho o que alerta o título do livro, estamos diante do término da relação ao fim do filme. Francis e Marie parecem ter

⁵ “Se é roxo, alguém irá morrer”. (Tradução nossa)

saturado seus tons na exaustão de outro tom, o roxo. Nesse arremate desagradável entre os três, Nicolas é posicionado bem em frente aos *Girassóis*, de Van Gogh, enquanto Francis grita de agonia ao ouvir sua voz e Marie o encara apaticamente. É cômica a luta de forças entre a vida e a morte, o fértil e o assexual. Para renascer, é preciso antes morrer.

Figura 7: Nicolas, o roxo e Van Gogh



Fonte: Amores Imaginários (DOLAN, 2010)

Nesse embate para a ressurreição, Xavier Dolan marca o final da narrativa fazendo uma referência ao já “clássico contemporâneo” *Os Sonhadores* (2003), de Bernardo Bertolucci. A referência se dá com a presença do ator Louis Garrel que, além do filme de Bertolucci, traz também, em sua filmografia, *Canções de Amor* (2007), de Christophe Honoré, ambos tratando da mesma temática. A simples presença do ator convidado remete, pois, aos triângulos amorosos mal sucedidos, como o de Dolan. Aqui Garrel aparece convidativo fazendo uma ponta entre as obras, ao piscar o olho para Francis e Marie, que saem em direção à “vida pós morte”, deixando em aberto o que pode ser a repetição da trama – e do drama –, ou a legitimação de uma potência imaginária pela função sugestiva da cor unificada pelo – talvez coubesse nesse momento dizer – trisal.

Figura 8: Participação do ator Louis Garrel



Fonte: Amores Imaginários (DOLAN, 2010)

Justificando agora o que foi dito sobre a cena destacada como chave do filme, temos ali toda a explicação e o resumo da narrativa em uma sequência magistral em termos cinematográficos. O enredo é contado com elementos visuais, não cobrando o mínimo de auxílio verbal, mesmo que este apareça realmente como um recurso auxiliar na construção, com os diálogos e a música, brincando com qualquer hierarquia que se faça entre a imagem e a palavra. Isso ainda se sustenta quando destacamos que os maiores diálogos acontecem fora da narrativa do triângulo Marie – Nicolas – Francis. É nesses diálogos à parte que temos um grupo de pessoas discutindo suas relações amorosas, dando-nos a impressão de duas narrativas que correm juntas. Assim, agora é necessário deixar claro que o objetivo aqui não é opor a imagem à palavra, ou criar qualquer rivalidade: não há espaço para isso. A intenção, é, portanto, percebermos como uma poderia funcionar sem a necessidade da outra – e funciona. Na construção, as escolhas do diretor são, certamente, conscientes dentro do que se propõe:

Contar em imagens e em sons supõe, em primeiro lugar, selecionar algumas peripécias de preferência a outras, depois as mostrar em certa ordem e em certo grau de clareza, eventualmente inscrevendo-as em certo quadro de apresentação, mas com certeza propondo ao público um posicionamento ético e estético. (JULLIER; MARIE, 2009, p. 60)

Desde a sua primeira aparição no cinema, Xavier Dolan mostrava-se além da superficialidade contada pelo mero entretenimento mercadológico. Claro, não o esquecendo, no entanto, uma vez que o cinema é produto da cultura. Há, contudo, possibilidades esquivas de embelezamento estético e estilístico na linguagem cinematográfica, às quais Dolan recorre com a sua leitura, deixando impressões ao espectador grudadas à sombra de uma passagem que recobre uma pausa analítica mais

aguçada.

Como foi discutido durante todo o percurso deste trabalho, o diretor cria uma obra que se comunica visualmente em diversos momentos, ficando a linguagem verbal quase relegada a uma expressão auxiliar na narrativa fílmica na qual a cor tem um grande peso “como um elemento importante e poderoso, já que os seus significados simbólicos e psicológicos podem conseqüentemente ser explorados pelos cineastas [e Dolan o faz com maestria] com o intuito de obter uma faixa completa de efeitos de significação” (COSTA, 2011, p. 65). Essa é a chave de ouro do filme. Nesse furtivo jogo, as cores exercem uma função habilmente necessária, elas traçam sua força e conveniências individuais. Saltando da convenção irrisória, elas grudam nos objetos, nos personagens e nas situações como forças objetivas, ainda em um terreno que lhes cobre subjetividade. Para Xavier Dolan, assim parece ser composto aquilo que é imaginário.

REFERÊNCIAS

AMORES Imaginários. Direção de Xavier Dolan. Canada: Mifilifilms, 2010. Distribuído por Polifilmes. 1 DVD (95 min)

BELLANTONI, Patti. *If It's Purple, Someone's Gonna Die: the power of color in visual storytelling*. Oxford: Focal Press, 2005.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, número. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

COCTEAU, Jean. **Le livre blanc**. Paris: Persona, 1981. p. 101.

COSTA, Maria Helena Braga e Vaz da. **Cores & filmes**: um estudo da cor no cinema. Curitiba: CRV, 2011.

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

LAPLANTINE, François; TRINDADE, Liana Sálvia. **O Que é Imaginário**. São Paulo: Brasiliense, 2003. Coleção primeiros passos, nº 309.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papirus, 1994.

Título em inglês:

“L'AMOUR PHYSIQUE EST SANS ISSUE”: THE COLORS AND
THE NARRATIVE CONSTRUCTION IN *LES AMOURS
IMAGINAIRES*, BY XAVIER DOLAN