

Banco do Brasil apresenta e patrocina

# O MULTICINEMA DE XAVIER DOLAN

CCBB BRASÍLIA

26 SET-15 OUT

2023





Banco do Brasil apresenta e patrocina “O multicinema de Xavier Dolan”, mostra integral com exibição dos seus oito filmes como diretor, incluindo o *Eu Matei Minha Mãe*, premiado no Festival de Cannes de 2009, e uma programação complementar de filmes que marcaram a vida do cineasta e outros nos quais atuou.

Dolan possui uma carreira não muito extensa, mas premiada e de extrema importância, pois sendo multi ele acumula diversas funções e domina o que está fazendo de uma maneira exemplar no cinema contemporâneo.

A mostra é uma oportunidade única de apresentar ao público a totalidade de sua obra, um convite para se debruçar sobre uma produção ainda em andamento, ainda em transformação, e de refletir sobre o cinema produzido hoje no mundo, suas relações, referências e necessidades.

Ao realizar este projeto, o Centro Cultural Banco do Brasil reafirma o compromisso de ampliar a conexão do brasileiro com a cultura e o acesso às produções culturais nacionais e internacionais com conteúdo relevante e inovador.

CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL



# INTRODUÇÃO<sup>1</sup>

ANDRÉE  
LAFONTAINE

“Seu nome é Xavier Dolan; ele está mostrando seu primeiro longa-metragem, filmado quando tinha 19 anos, escrito quando tinha 17, e atua nele. Financiou o filme por conta própria, e lutou como o diabo para fazê-lo nascer”<sup>2</sup>.

“Venho de um lugar grande, onde as pessoas sonham pequeno”<sup>3</sup>.

“Você não tem a vida inteira pela frente. Essa é só uma desculpa para procrastinar”<sup>4</sup>.

“**M**enino prodígio”, “garoto maravilha”, “fenômeno”, “*enfant terrible*”. Desde sua primeira experiência como diretor (ele não tinha feito sequer um curta-metragem ainda!), a imprensa fez de tudo para banhar de elogios o jovem diretor vindo do Quebec. Rapidamente, no entanto, começaram a surgir, em muitos desses elogios, indícios de indiretas ou condescendência: “*notre surdoué*” (nosso superdotado), “Rei Sol”, “criança querida”, “*notre génie du 7<sup>e</sup> art*” (nosso gênio da sétima arte), “nosso pequeno gênio nacional”. Não demorou muito para usarem o inevitável insulto “criança mimada” – uma recriminação típica, dirigida para a “geração dos selfies”. Em poucos anos, o diretor, conhecido por abordar relações complicadas de amor/ódio, e que afirma nunca ter conhecido o amor como algo terno, conseguiu estabelecer um tipo semelhante de relação com a mídia<sup>5</sup>.

Enquanto alguns aplaudiam o fato de Dolan ser *décomplexé* (já que ele representava uma geração que, finalmente, havia se livrado do complexo de inferioridade), outros interpretavam isso como arrogância e privilégio. Numa sociedade em que a Igreja Católica exaltava as virtudes da humildade e da pobreza, celebrar o sucesso de alguém nunca foi tarefa fácil. Embora os críticos tenham acrescentado, sem demora, que seu talento como cineasta era inegável, o que os perturbou não foi seus filmes, mas sua personalidade. Primeiro, houve o cabelo que, por ter sido “lançado” ao

escrutínio público semanas antes de seu primeiro filme, acabou tomando a cena, engendrando apelos arcaicos como “apenas corte-o logo”. Depois, foi seu suposto narcisismo (ele fez filmes biográficos, nos quais estrelou), sua arrogância (creditou seu sucesso ao trabalho duro e à determinação) e sua emotividade. Finalmente, foi sua política: sem nunca ter vergonha de falar abertamente, as posições públicas de Dolan e inúmeras rixas inflamaram os colunistas e geraram notícias negativas. Desde o seu apoio imediato à greve estudantil do Quebec, em 2012, até a igualdade matrimonial na França, Dolan desenvolveu a reputação de não apenas dizer com eloquência o que tem na cabeça, mas, mais importante ainda, de gerar muita publicidade e atenção para as questões do momento. Desnecessário dizer: nem todo mundo era fã. Como ousa se valer de sua visibilidade para expressar opiniões fora de sua área de especialidade? Como ousa responder? Como ousa falar em inglês em Cannes? Como ousa falar sobre a classe trabalhadora? Como ousa aceitar um contrato de modelo para uma marca de luxo? Como ousa?

Com efeito, Dolan se tornou uma das primeiras vítimas do então nascente “ataque aos *millennials*” – que culpa a geração *millennial* por tudo o que há de errado na sociedade, desde a queda nas vendas de diamantes, maionese e bolsas de grife até a derrocada das indústrias de guardanapo de papel e amaciantes de roupa<sup>6</sup>. Diante de tais acusações, Dolan certamente não ofereceu a outra face. Em vez disso, envolveu-se em trocas de cartas públicas, que só inflamaram ainda mais os que achavam que o diretor devia ser assistido, e não ouvido. Apesar de sua pouca idade, não há muitas dúvidas de que Dolan tem uma assinatura reconhecível, que lhe valeu a alcunha indiscutível – e um tanto escorregadia – de autor.

## “JAMAIS UM MOMENTO MONÓTONO” COM XAVIER

O uso do termo *auteur* para designar certos diretores surgiu na França com os *ciné-fils* da revista *Cahiers du Cinéma*, no final dos anos 1940 e início dos 50, e, posteriormente, foi popularizado no Reino Unido, com a revista *Movie* e o livro *Signs and meaning in the cinema* (1969), de Peter Wollen, e, nos Estados Unidos, com o ensaio de Andrew Sarris, “Notes on the auteur theory” (1962), e seu livro subsequente *American cinema* (1968). Originalmente, a teoria dos autores tinha duas funções principais. Primeiro, servia para distinguir grandes diretores (*auteurs*) de artífices medíocres (*metteurs en scène* ou diretores contratados) do cinema comercial. Nem todos os diretores são verdadeiros autores. Para se qualificar, é necessário apresentar temas recorrentes, ou tropos visuais, elementos específicos que fazem o espectador dizer, por exemplo, “esse filme é do Spike Lee” ou “é um filme do Woody Allen”. Alfred Hitchcock é um exemplo clássico, já que as obsessões (loiras frias, estrangulamento, culpa) e os medos (queda, policiais) do diretor abrangem toda

1 Publicado originalmente em ReFocus: The Films of Xavier Dolan, da editora Edinburgh University Press (2019).

2 Odile Tremblay, “Le p’tit à Cannes”, Le Devoir (Montreal), 25 de abril de 2009. Tradução do autor.

3 Coletiva de imprensa de Xavier Dolan após ganhar o Prêmio do Júri em Cannes por Mommy. Tradução do autor.

4 Xavier Dolan, citado em Emily Barnett, “‘Eu matei minha mãe’: plongée dans la violence d’une relation mère-fils”, Les Inrockuptibles, 10 de julho de 2009. Disponível em: [www.lesinrocks.com/cinema/films-a-l-affiche/jai-tue-ma-mere/](http://www.lesinrocks.com/cinema/films-a-l-affiche/jai-tue-ma-mere/). Acesso em: 1 mar. 2019). Tradução do autor.

5 Sophie Monks Kaufman, “Xavier Dolan: ‘I’ve never experienced love as something calm and tender’”, Little White Lies. Disponível em: [lwlies.com/interviews/xavier-dolan-mommy/](http://lwlies.com/interviews/xavier-dolan-mommy/). Acesso em: 16 nov. 2017.

6 Kate Taylor, “‘Psychologically scarred’ millennials are killing countless industries from napkins to Applebee’s – here are the businesses they like the least”, Business Insider, 31 de outubro de 2017. Disponível em: [www.businessinsider.com/millennials-are-killing-list-2017-8](http://www.businessinsider.com/millennials-are-killing-list-2017-8). Acesso em: 31 out. 2018.



a sua carreira. De maneira similar, a estética maximalista e as cores vibrantes de Pedro Almodóvar o tornam um bom candidato ao status de autor. A segunda função, então, era elevar esses grandes diretores-autores ao status de “artistas”, do mesmo patamar dos grandes escritores, pintores e escultores, justificando, assim, o estudo sério do cinema.

Nos estudos de cinema, o significado exato da teoria dos autores e sua importância para examinar filmes mudou ao longo dos anos. Em seu ponto mais excessivamente determinista, a teoria dos autores transformou os estudos de cinema em estudos de autores, relegando ao segundo plano os filmes que não exibiam as idiossincrasias de um autor. Em seu ponto mais romântico, os “autoristas” elevaram um punhado de diretores ao reino dos gênios da “grande arte”. Em seu ponto mais inquisitivo, a teoria dos autores transformou o crítico em um detetive com propensões para a psicanálise, abordando cada filme como uma janela rorschachiana para a alma do diretor. E, em seu ponto mais irrefletido, a teoria dos autores resultou, para citar Pauline Kael, na “glorificação do lixo”. Os detratores do “autorismo” apontaram que considerar os filmes como produto de um único criador, quando tantas mentes, olhos e mãos – sem mencionar carteiras – contribuem para o produto final, parece equivocado e excessivamente simplista<sup>7</sup>. Ademais, como argumentaram Gerstner e Staiger, as abordagens “autoristas” usurpam dos criadores do filme seu devido crédito<sup>8</sup>. Um caso frequentemente usado para mostrar como o “autorismo” atribui uma contribuição artística demasiado grande ao diretor é o de Frank Capra. Capra defendia uma abordagem que chamava de “um homem, um filme”, uma abordagem “protoautorista”, em que uma única visão criativa supervisionava todos os aspectos do filme. Entre os muitos atributos da assinatura de Capra, estão o otimismo de cidade pequena e o idealismo do homem comum transformado em herói, melhor exemplificados com *Mr. Smith goes to Washington* (1939), *Meet John Doe* (1941) e *Mr. Deeds goes to town* (1936). Os heróis desses filmes, de fato, ficaram amplamente conhecidos como “heróis de Capra” e “capraescos”. No entanto, na biografia que escreveu sobre o diretor, de 1992, Joseph McBride aponta que é Robert Riskin – roteirista e colaborador próximo de Capra – quem deve receber boa parte do crédito pelo desenvolvimento dos “heróis de Capra”. Não somente o herói capraesco está mais alinhado à visão política de Riskin (Riskin era democrata liberal, enquanto Capra era republicano conservador), como, também, ele desapareceu da obra de Capra após o desentendimento entre os dois, em 1939<sup>9</sup>.

Como Tom Gunning observa, nos primeiros anos do cinema, “o conceito do diretor como força unificadora não era um fator”<sup>10</sup>. Na

verdade, como argumentou Jerome Christensen, durante os anos seguintes da era dos estúdios, faz mais sentido falar em autoria de estúdio, já que os diretores eram, na maioria das vezes, funcionários contratados, e a fabricação de filmes era uma arte “corporativa”. Até os dias de hoje, muitos diretores em atividade – alguns diriam, a maioria – obtêm sucesso sendo bons trabalhadores, e não articulando uma visão única e pessoal; criando não filmes memoráveis, mas *lucrativos*.

Se há alguém que se encaixa no perfil de autor, nos dias de hoje, com certeza é Xavier Dolan. Desde seu primeiro filme, *Eu matei minha mãe* (2009), os críticos notaram a assinatura do cineasta aflorando. *Eu matei* resultou de uma pura e teimosa determinação, concebida fora da indústria cinematográfica e produzida à sua margem. Em função disso, o filme teve poucas interferências externas, e exibiu uma ampla gama de “imperfeições” e idiossincrasias autorais. Ao assistir aos créditos finais de qualquer filme de Dolan, logo se percebe a extensão de seu envolvimento, já que seu nome pode aparecer em várias funções: figurino, direção de arte, edição e montagem, mas também legendagem (ele escreveu as legendas em inglês de *Tom na fazenda*, 2013, *Mommy*, 2014, e *É apenas o fim do mundo*, 2016) e dublagem.

Tratar Xavier Dolan como autor e abordar seus filmes através da teoria dos autores não significa, de maneira alguma, negar a contribuição de outros colaboradores. Entre eles, o diretor de fotografia André Turpin tem desempenhado, sem dúvida, um papel significativo no desenvolvimento da estética singular de Dolan. Além de Turpin, um grupo de atrizes e atores recorrentes está associado ao universo cinematográfico de Dolan, sendo Anne Dorval e Suzanne Clément as mais memoráveis. Em vez de uma assinatura, no entanto, pode ser mais produtivo falar de uma “sensibilidade dolaniana”.

#### SENSIBILIDADE DOLANIANA

Talvez a sensibilidade de Dolan possa ser melhor resumida com uma palavra: intimidade. Tanto em termos temáticos quanto estéticos, Dolan cria um cinema íntimo. Com frequência, seus filmes discutem as complexidades das relações humanas e das ligações familiares próximas (de fato, muitas vezes próximas demais), com bastante tempo de tela dedicado a cenas internas em casas de famílias. Para enfatizar o sentimento de intimidade e proximidade, Dolan privilegia enquadramentos fechados e primeiríssimos planos, próximos e cerrados em excesso para alguns. O tão comentado *aspect ratio* de 1:1 de *Mommy* aprisiona a dupla mãe-filho em uma claustrofobia implacável. Da mesma forma, os primeiríssimos planos de *É apenas o fim do mundo* recriam, de maneira eficaz, o encontro de família infernal que muitos já tivemos o desprazer de experimentar em algum momento. No centro das famílias representadas por Dolan, encontramos mães fascinantes, complexas, fortes e vulneráveis, e seus filhos. Desde Chantale (Anne Dorval, em *Eu matei minha mãe*), imperfeita e emocionalmente

7 Pauline Kael, “Raising Kane”, New Yorker, 20 de fevereiro de 1971.  
8 David A. Gerstner e Janet Staiger (eds), Authorship and Film (Nova York: Routledge, 2003).  
9 Joseph McBride, Frank Capra: The Catastrophe of Success (Nova York: Simon & Schuster, 1992).  
10 Tom Gunning, D. W. Griffith and the Origins of American Narrative Film: The

Early Years at Biograph (Urbana: University of Illinois Press, 1994), p. 46.

ferida, até a força da natureza indomável que é Die (também Dorval, em *Mommy*), passando pela emocionalmente distante Julianne (Nathalie Baye, em *Laurence anyways*, 2012) e pela amante que vira *stalker* (Anne-Élizabeth Bossé, em *Amores imaginários*, 2010), Dolan se destacou na criação de personagens femininas marcantes. Com frequência, afirmou que se sente próximo das mulheres e de suas lutas, e que essas lutas, a recusa em recuar e o ímpeto de continuar lutando, são uma fonte de inspiração<sup>11</sup>.

Mimetizando a intensidade e os aspectos irracionais dessas relações, Dolan busca, em sua abordagem, criar filmes com potência emocional, em vez de cerebrais. Fiel ao modo melodramático, todos os componentes do cinema – música, iluminação, atuação etc. – são canalizados para aumentar a carga emocional do filme. Nesse sentido, seus filmes refletem seus próprios gostos cinematográficos: ele gosta de ser levado para passear, e gosta de levar seus espectadores em passeios emocionais. Sem dúvidas, essa inclinação pelo “grande drama” tem sido, também, o calcanhar de Aquiles do diretor, sendo que *É apenas o fim do mundo* foi amplamente criticado por sua “gritaria” estridente. Para Dolan, as discussões acaloradas, abundantes em seus filmes, atuam de mãos dadas com outros componentes para servir a um propósito catártico e terapêutico:

Os filmes falam do que sinto falta. Não o que falta em minha vida – o que sinto falta de maneira nostálgica, ou de quando eu era criança. As texturas, as cores são coisas de que sinto falta. Todos esses filmes estão impregnados de nostalgia, assim como essas músicas. Nos levam de volta aos momentos exatos em que ouvimos aquela música pela primeira vez, em que nos beijamos ao som daquela música, em que terminamos um relacionamento ao som daquela música. Você absorve isso e nunca esquece essas coisas, e de repente se encontra em uma sala escura de cinema, com todas essas pessoas, e você não tem nada a ver com esse filme, você não o escreveu. Mas essa é a nossa chance, enquanto criadores do filme, para que você contribua com a história que estamos contando, porque, de repente, quando você ouve essa música, são as suas emoções, é a sua sensibilidade, é a sua memória de quando seu pai foi duro, é o prazer que você tem quando pensa na tia que sempre lhe dava doces, e aquela música tocando ao fundo. São todas essas coisas, e, de repente, você se torna escritor do filme e estamos escrevendo juntos... O que há de lindo em dirigir filmes é que as pessoas pegam a obra e a inserem em suas próprias vidas, em momentos de necessidade ou de crescimento. O filme não pertence mais a você – ele se torna propriedade deles<sup>12</sup>.

Junto à cor, a música nos filmes de Dolan serve para intensificar as emoções e impulsionar a história. Sem se preocupar com as críticas, incansáveis e repetitivas, Dolan rompe com a política do bom gosto, para privilegiar músicas com alto impacto emocional e imbuídas de memórias de um passado não tão distante. Uma vez em seu novo contexto, essas músicas “bregas” e “não refinadas” ganham vida nova, fora dos julgamentos sociais do bom gosto (a canção “On ne change pas”, de Céline Dion, sendo o melhor exemplo para a maioria dos espectadores quebecuenses, mas “White Flag”, de Dido, sendo outro bom exemplo). Assim, à sua maneira, Dolan abraça uma estética *camp*, ao resgatar o prazer desses objetos “bregas” e populares. Desafiando as hierarquias comumente aceitas do bom gosto, o cinema de Dolan, movido pela música, usa todos os elementos da *mise en scène* para intensificar as emoções e criar nos espectadores uma experiência visceral e catártica. O cinema de Dolan é explosivo e cru, com poucos momentos monótonos – bastante parecido com o próprio cineasta.

NASCIDO EM CANNES: EU MATEI MINHA MÃE

Um talentoso, senão ávido promotor de si, Dolan tem conseguido divulgar uma narrativa de vida coerente. Nascido em 20 de março de 1989, em Montreal, a maior cidade do Quebec e segunda maior metrópole predominantemente francófona do mundo, após Paris, Dolan-Tadros (como era

conhecido na época) foi criado por sua mãe na periferia de Longueuil (na margem sul do rio São Lourenço, em frente à ilha de Montreal), desde os dois anos de idade, após o divórcio de seus pais. Enquanto seu pai, Manuel Tadros, nascido no Egito, fez sucesso como cantor (no final dos anos 1970), compositor (nas décadas de 1980 e 1990), dublador e ator (ainda em atividade), Geneviève Dolan trabalhava como administradora escolar. Sobre o pai, Dolan não tem quase nada a dizer. Falar sobre sua juventude, inevitavelmente, o leva de volta à sua mãe, suas tias, sua avó e, mais tarde, às suas numerosas “mães substitutas”. De acordo com seus relatos, Dolan foi criado por mulheres – apenas mulheres. Até mesmo a professora, que desempenhou um papel crucial em sua vida ao encorajar e apoiar sua escrita, era mulher. E, ainda assim, o pai de Dolan permanece como uma figura constantemente presente no segundo plano. A produtora de Dolan, Sons of Manuel, foi nomeada em homenagem ao pai. Ele também o escalou em quatro papéis breves, mas memoráveis: um senhorio, em *Eu matei minha mãe* e *Laurence anyways*, um barman, em *Tom na fazenda*, e Salim, em *A morte e a vida de John F. Donovan*. Ele pode ser o pai de Dolan, mas é sistematicamente escalado fora do âmbito familiar, para personagens associados ao trabalho e ao mundo exterior.

Embora seu pai estivesse envolvido com a indústria de entretenimento de Montreal, Dolan atribui à sua tia – que também trabalhou com cinema – os créditos por tê-lo escalado, aos quatro anos de idade, para o seu primeiro papel, na minissérie *Miséricorde* (Jean Beaudin, 1994). Desde então, Dolan apareceu em vários papéis coadjuvantes no cinema e na televisão, bem como em comerciais locais e nacionais – principalmente uma campanha da gigante farmacêutica canadense Jean Coutu. Dessas primeiras experiências no *set*, Dolan relata que fazia muitas perguntas, aprendendo o ofício do cinema, sendo que um diretor chegou a prever que ele um dia estaria na cadeira da direção<sup>13</sup>.

A partir dos sete anos, Dolan foi enviado para dois internatos, numa tentativa de sua mãe de lidar com seu comportamento errático e violento. Embora suas habilidades de escrita tenham se desenvolvido, sob a orientação de uma professora dedicada que o encorajou a transformar seu romance autobiográfico, *Le matricide*, em um filme (mais tarde, essa seria a base para *Eu matei minha mãe*), Dolan, ao que tudo indica, não tem muito de positivo a acrescentar sobre sua educação. Na verdade, tem sido um crítico sonoro do sistema de educação em Quebec, relata ter sido vítima de *bullying* na escola e se autodenomina um aluno desistente, “envergonhado por sua falta de educação”.

Aos dezessete anos, Dolan decidiu deixar a faculdade, após comparecer por uma semana, pois sentiu que estava desperdiçando seu tempo. Sua mente estava focada em *Eu matei minha mãe*, e ele precisava fazê-lo sem demora. Graças a numerosas entrevistas e coletivas de imprensa, os detalhes da produção de *Eu matei* são bem conhecidos. Sem desanimar com as rejeições das agências de fomento (em parte porque tinha pouco a mostrar, sem treinamento formal ou experiência) e sem querer esperar, Dolan decidiu financiar o filme por conta própria, investindo seus ganhos como ator. Ele abordou Anne Dorval (Chantale Lemming) em um *set*, entregou-lhe o roteiro e começou a cortejá-la. Inicialmente, ela recusou o papel, dizendo a Dolan que o roteiro precisava ser melhor trabalhado. Sem desanimar, Dolan seguiu o conselho dela com dedicação e aprimorou o roteiro. Segundo Dorval, foi precisamente essa determinação obstinada e o trabalho árduo que a conquistaram. O filme acabaria sendo produzido com um orçamento modesto de \$800.000, parte do qual, eventualmente, após a interrupção das filmagens por falta de dinheiro, teve a contribuição da SODEC, agência de fomento do cinema no Quebec.

*Eu matei* conta a história universal da rebeldia adolescente, da relação altamente volátil entre um filho imaturo, que se considera adulto, e sua mãe exasperada, amiúde insuportável. O filme começa com Hubert (Dolan) afirmando, sem rodeios, que não ama mais sua mãe; acompanha as discussões constantes entre os dois; e termina com Hubert sendo enviado ao internato. Apesar dessa premissa bastante deprimente, o filme está longe disso. Na verdade, o cineasta zomba de Chantale (principalmente de seus gostos e sua moda), mas também de Hubert, cujos histrionismos acabam exasperando até mesmo seu namorado. Na maior parte do filme, Hubert e Chantale estão envolvidos em uma luta verbal sem restrições. Dolan pode estar punindo sua mãe com esse filme, mas a crueldade dos

11 Noémi Mercier, “Xavier Dolan: ‘Tout est possible’”, L’Actualité, September 15, 2017; Brandon Judell, “Mommy’s boy: Xavier Dolan explains why women are like gay men”, HuffPost, February 20, 2015. Disponível em: [www.huffingtonpost.com/brandon-judell/mommys-boy-xavier-dolan-e\\_b\\_6590548.html](http://www.huffingtonpost.com/brandon-judell/mommys-boy-xavier-dolan-e_b_6590548.html). Acesso em: 31 out. 2018.

12 Kyle Buchanan, “Xavier Dolan on Blink-182, bottoming, and being the world’s biggest Kate Winslet fan”, Vulture, December 8, 2016. Disponível em: [www.vulture.com/2016/12/xavier-dolan-on-his-new-film-critics-and-more.html](http://www.vulture.com/2016/12/xavier-dolan-on-his-new-film-critics-and-more.html). Acesso em: 31 out. 2018.

13 Tara Brady, “Xavier Dolan: ‘I’m not an enfant terrible. I’m a human being reacting’”, Irish Times (Dublin), February 24, 2017. Disponível em: [www.irishtimes.com/culture/film/xavier-dolan-i-m-not-an-enfant-terrible-i-m-a-human-being-reacting-1.2982538](http://www.irishtimes.com/culture/film/xavier-dolan-i-m-not-an-enfant-terrible-i-m-a-human-being-reacting-1.2982538). Acesso em: 31 out. 2018.

ataques de Hubert, aliada ao estoicismo de Chantale e suas expressões faciais dolorosamente feridas, nos fazem escolher novamente o lado dela. O filme afasta a simpatia do espectador por Hubert, em cenas de infantilidade insuportável, apenas para, em seguida, mostrar o esquecimento flagrante de Chantale e seus gostos questionáveis, nos colocando, outra vez, do lado de Hubert. Ao longo do filme, o espectador assume o papel de árbitro, constantemente convocado a tomar partido, mudando de lado, e, por fim, declarando um empate entre dois indivíduos simpáticos, mas profundamente falhos.

Tendo sido selecionado para a Quinzena dos Realizadores (ao lado de *Polytechnique* e *Carcasses*, dos colegas quebequenses de cinema Denis Villeneuve e Denis Côté, todos feitos, inicialmente, sem financiamento do governo canadense), *Eu matei minha mãe* estreou em Cannes, recebendo grande destaque na mídia do Quebec e da França, onde importantes publicações, como o *Libération* e o *Le Figaro*, pareciam se atropelar, ansiosas pela chance de entrevistar o estreante. Depois disso, a agência federal de fomento, a Telefilm Canada, foi criticada por sua falta de visão, ao privilegiar uma série de filmes comerciais, que acabaram sendo fracassos monumentais, e rejeitar produções de cineastas aclamados e bem-sucedidos. Dolan, rapidamente, tornou-se o rosto – e a voz – de um tipo de cinema de autor negligenciado por agências de fomento em busca de lucro. Usando sua visibilidade nova, ele agradeceu aos espectadores e repreendeu as agências de fomento, declarando que “um público confirmou a possibilidade de um cinema independente em Quebec, um cinema que sobrevive a instituições bem-intencionadas, mas mercantilistas. Tais instituições impõem ao público e aos cineastas padrões que subestimam a inteligência das pessoas e apagam nossa identidade”. Com essas palavras, Dolan – um diretor que, até algumas semanas antes, era desconhecido para todos, e autor de um filme que nem sequer havia sido exibido no Quebec – iniciou uma espécie de debate sobre o mandato das agências de fomento do governo<sup>14</sup>.

Antes da estreia do filme, a mídia do Quebec estava repleta de trechos introdutórios sobre o jovem desconhecido. Publicada no jornal diário *Le Devoir*, uma série de colunas da crítica de cinema Odile Tremblay desempenhou um papel fundamental para firmar a presença de Dolan na mídia e divulgar, antecipadamente, a obra de estreia do diretor. Tremblay foi, talvez, a primeira a apresentar Dolan ao mundo, com um artigo publicado no final de 2008, documentando a filmagem de *Eu matei minha mãe*<sup>15</sup>. Em abril, quando Cannes anunciou a seleção do filme, Tremblay criou, alegremente, o perfil de Dolan como um personagem de conto de fadas (veja o primeiro epíteto acima), mas também invocou os tropos que viariam a constituir sua *persona* pública: Tremblay compara o filme de Dolan a um nascimento; enfatiza sua juventude e vulnerabilidade, mas também sua teimosia e ambição obstinada; e segreda que Dolan sonhava em acompanhar seu filme a Cannes antes mesmo de tê-lo feito. Tremblay também se apresenta como uma amiga protetora, revelando que Dolan, na verdade, é seu sobrinho de casamento, e colocando-se, assim, como mais uma influência feminina na vida do diretor. Suas colunas, uma mistura de proximidade íntima com o cineasta e avaliação profissional, moldaram significativamente a recepção inicial de Dolan e sua imagem pública.

Pouco depois da estreia de *Eu matei*, um grande suspiro de alívio pôde ser percebido em vários críticos de cinema e nos primeiros apoiadores de Dolan: graças a Deus, não era apenas *hype*! No intervalo de poucos dias, Dolan passou de um completo desconhecido a um nome conhecido por todos. No entanto, apenas um punhado de pessoas havia realmente visto o filme. Marcada por risos e aplausos espontâneos, a sessão de estreia foi coroada por oito minutos de ovação de um público em pé, que viu Dolan abraçar Dorval com lágrimas nos olhos. Logo, prêmios foram concedidos pelos membros do júri, que aplaudiram sua coragem, determinação, sinceridade e, é claro, juventude.

14 Conferir Mario Roy, “Cinoche et fric”, *La Presse* (Montréal), March 30, 2010; Manon Dumais, “Xavier Dolan répond à Mario Roy”, *Voir* (Montréal), April 2, 2010. Disponível em: [voir.ca/manon-dumais/2010/04/02/xavier-dolan-repond-a-mario-roy-ajout/](http://voir.ca/manon-dumais/2010/04/02/xavier-dolan-repond-a-mario-roy-ajout/). Acesso em: 23 nov. 2018.; Odile Tremblay, “Entre Cannes et blogues”, *Le Devoir* (Montréal), April 10, 2010; Isabelle Paré, “Cinéma et télévision: Ignatieff souhaite donner plus de moyens aux producteurs indépendants”, *Le Devoir* (Montréal), April 29, 2010. A troca entre Roy e Dolan foi posteriormente utilizada em um documento pedagógico para ser usado nas aulas de francês do ensino médio intitulado “Défendre ses idées/Supporting your ideas”. Disponível em: [https://www.sofad.qc.ca/media/doc/cours/457\\_X-5111.pdf](https://www.sofad.qc.ca/media/doc/cours/457_X-5111.pdf). Acesso em: 23 nov. 2018. Sem dúvida, influenciada por essas discussões, a Telefilm Canada mudaria sua estrutura de fomento, no ano seguinte, para recompensar não apenas os lucros, mas também a qualidade.

15 Odile Tremblay, “Cinéaste à 19 ans”, *Le Devoir* (Montréal), October 31, 2008.

Apesar do sucesso incontestável de *Eu matei* em Cannes e dos primeiros acordos de distribuição internacional para onze países, no circuito doméstico o filme estreou em apenas doze salas, dez das quais estavam em Montreal – resultado das tendências de exibição e dos gostos populares locais. Se antes os festivais de cinema costumavam inaugurar a carreira dos filmes nas salas comerciais, eles se tornaram, cada vez mais, lugares para ver filmes que *não* poderão ser vistos nas salas de cinema<sup>16</sup>. Os tipos de filmes exibidos nos festivais e nos cinemas comerciais se tornaram cada vez mais diferentes, com os festivais favorecendo filmes de “autor” e de arte, e as salas comerciais limitando sua oferta a um punhado de produções *mainstream*, principalmente estadunidenses, consideradas como fontes certas de lucro. Nesse contexto, como resultado das prerrogativas dos exibidores e dos gostos e hábitos dos consumidores, o número de locais dispostos a exibir filmes nacionais (do Quebec e do Canadá) diminuiu. Independentemente da qualidade dos filmes do Quebec, a maioria dos espectadores prefere Hollywood às produções domésticas.

Apesar de tudo isso, *Eu matei* teve uma abertura espetacular, devido à generosa publicidade gerada por Cannes, arrecadando impressionantes \$87.000. Três salas foram adicionadas, em mercados menores, e depois mais seis. Nos primeiros dez dias após a estreia doméstica, o filme foi visto por quase 250.000 pessoas. Em Quebec, o filme permaneceu em cartaz por todo o verão, outono e parte do inverno, arrecadando \$975.000, momento em que foi lançado em inglês em algumas salas no restante do Canadá. Devido à *blitz* da mídia francesa, o filme estreou na França em surpreendentes 58 telas, atraindo o número decepcionante de 18.000 espectadores. Por enquanto, a popularidade de Dolan como cineasta permaneceria limitada a regiões de língua francesa, principalmente dentro do Quebec. A indústria cinematográfica canadense mal parecia estar ciente da existência de Dolan, já que o filme não recebeu uma única indicação no Genie Awards (agora Canadian Screen Awards), e levaria quatro anos para ser exibido nos Estados Unidos, sendo que o distribuidor inicial fechou pouco após adquirir o filme.

#### AMORES IMAGINÁRIOS E LAURENCE ANYWAYS

A fome e a urgência que alimentaram *Eu matei minha mãe* não deram lugar ao que poderia ter sido um merecido descanso. Em Cannes, Dolan já tinha seu próximo projeto, *Laurence anyways*, pronto para discutir com vários parceiros e atores. *Laurence* era um plano muito maior, tanto em escopo quanto em orçamento, exigindo algum tempo de espera para que todos os elementos se encaixassem. Com seu primeiro filme ainda em cartaz, e acumulando prêmios no circuito internacional de cinema, Dolan decidiu aproveitar o momento para fazer um “pequeno” longa de transição, *Amores imaginários*. Escrito em frenesi, apenas algumas semanas antes, o filme teria que ser financiado, novamente, de maneira privada, com um Dolan hiperativo se movendo muito mais rápido do que as burocracias do fomento.

Com um orçamento de \$600.000, e filmado em 35mm, no bairro descolado de Mile End, em Montreal, o filme traz amigos próximos e conhecidos de Dolan. *Amores*, também escrito e estrelado por Dolan (junto com Monia Chokri e Niels Schneider, ambos lindamente fotografados), alterna, outra vez, entre confissões documentais de amor fracassado e uma narrativa hiper-saturada e colorida. Um triângulo amoroso condenado, *Amores* multiplica as referências a Nouvelle Vague, Godard, e, tematicamente, *Jules et Jim* (1962), de François Truffaut. O filme segue uma dança complicada, na qual as melhores amigas Marie (Chokri) e Francis (Dolan) lutam para conquistar o coração de Nicolas (Schneider), uma bela e insípida tela em branco na qual as duas amantes apaixonadas projetam seus desejos. Nicolas é provocador, Marie é transparente e Francis é dissimulada. São personagens totalmente antipáticos, tão egocêntricos que ficam cegos para o que os rodeia. E ainda assim, com uma quase completa opacidade dos três personagens, Dolan captura perfeitamente a psicologia das perseguições românticas perversamente obsessivas.

Apesar do orçamento limitado e da produção extremamente rápida, *Amores* se mostrou um filme confiante, arejado e visualmente instigante. Atento ao progresso de seu filho adotivo, Cannes selecionou o filme na categoria Un Certain Regard. Não era a competitiva principal, mas essa categoria, que recompensa jovens cineastas inovadores e que demonstram uma visão única, aproximou Dolan dela. Havia se passado sete anos desde que um filme oriundo do Quebec entrara na Seleção

16 Martin Bilodeau, “Le Parallèle sur la voie du milieu”, *Le Devoir* (Montréal), May 1, 2009.

Oficial do Festival de Cannes, doze desde que um filme do Quebec havia feito parte da seleção de Un Certain Regard, e Dolan foi o único cineasta de Quebec competindo em qualquer categoria de Cannes naquele ano.

A segunda viagem de Dolan a Cannes foi recebida com grande expectativa e entusiasmo. Os fãs o acolheram como um híbrido de estrela de rock e filho há muito perdido. Os críticos que o apoiaram antes ficaram aliviados por Dolan não ser apenas um fenômeno passageiro, mas ainda não tinham certeza de que ele não acabaria sendo um “mágico de um truque só”. Em meio a um ano supostamente fraco e sombrio, o filme foi aplaudido em pé por dez minutos, na noite de estreia, sendo que a revista *Le Point* o descreveu como um dos poucos prazeres do ano.

*Amores* é puro estilo, superfície e superficialidade, e sua forma combina perfeitamente com o tema. Como resultado, os críticos notaram coletivamente a fragilidade do roteiro, o vazio do trio de personagens, as inúmeras cenas em câmera lenta, a repetição da canção “Bang Bang”, de Dalida, os enquadramentos ao estilo de Wong Kar-Wai, a cinematografia ao estilo de Almodóvar, e muitos outros empréstimos. No entanto, observando isso, a revista *Sight & Sound* perguntou, no final das contas, “isso importa?”, e resumiu, de fato, o cerne da questão: os críticos ou estavam irritados com esse exercício de estilo, ou estavam dispostos a aceitá-lo e curtir o passeio.

Sem desanimar com o desempenho fraco de *Eu matei minha mãe* no ano anterior (apenas 58.000 pessoas foram vê-lo), *Amores* estreou no dobro de salas na França, em setembro de 2010, precedido por uma campanha de *marketing* colossal, incomum para um filme de orçamento tão baixo. “Uma deliciosa joia pop”, declarou o *Le Monde*; “um filme emocionante para aqueles que não esqueceram sua juventude”, acrescentou o *Le Figaro*. A França se encantou não apenas com o filme de Dolan, mas também com o próprio diretor, que conquistou editores de revistas e apresentadores de rádio e televisão, os primeiros a notar seu senso aguçado de moda. A lendária *Cahiers du Cinéma*, normalmente muito eurocêntrica, publicou uma entrevista com Dolan, ao lado dos perfis de outros cineastas do Quebec. A adoção precoce e o apoio contínuo de Dolan pela *Cahiers*, todavia, não foi de todo surpreendente, dada a natureza “europeia” de sua sensibilidade e estética cinematográfica.

Dessa vez, a estreia abrangente na França deu certo. No primeiro dia, quase 9.000 pessoas foram ver a obra, fazendo dela o filme mais lucrativo do dia (superando *Wall Street – money never sleeps*, de Oliver Stone). Cerca de 45.000 espectadores franceses viram o filme no final de semana de estreia e 61.000 em sua primeira semana, o que levou o distribuidor a adicionar salas fora dos grandes centros urbanos e a mantê-lo por uma segunda semana em todas as quatorze salas parisienses. Em apenas alguns dias, *Amores imaginários* havia arrecadado mais dinheiro na França do que em todo o seu tempo de exibição no Quebec (decepcionantes \$502.300). Os espectadores do Quebec, a princípio, fascinados e curiosos com o jovem fenômeno, rapidamente voltaram às produções de Hollywood, onde normalmente gastam mais de 80% de seu orçamento para ir ao cinema: apoiar os talentos cinematográficos locais, especialmente obras autorais, não é algo natural para os espectadores do Quebec (naquele mesmo ano, *Curling*, de Denis Côté, também elogiado pela crítica e premiado no circuito internacional, obteve apenas \$11.500). Em 2010, os filmes do Quebec representaram apenas 9% da bilheteria nacional. Enquanto isso, 150.000 pessoas viram *Les amours* na França, o dobro do que em seu país de origem (66.134)<sup>17</sup>.

Enquanto promovia *Amores*, Dolan desempenhou um papel duplo e começou a trabalhar em *Laurence anyways*, projeto muito mais arriscado, devido ao seu orçamento de \$9 milhões. Mirando pela terceira vez no tema do amor impossível, o filme apresentaria uma história muito mais substancial e complexa. Abrangendo mais de uma década, *Laurence* gira em torno de um casal cujo amor é posto à prova quando Laurence (Melvil Poupaud, substituindo Louis Garrel, que saiu do projeto duas semanas antes do início das filmagens) decide transicionar e começar a viver como mulher. Dolan esteve brincando com o roteiro de *Laurence* por quatro anos, querendo contar a história de um grande amor que se desenrola por dez anos, em que um dos parceiros assume uma identidade de gênero

17 Martin Tétu, “L’assistance aux films québécois sous la barre des 10%”, *Optique culture*, n. 1, Institut de la statistique du Québec, Observatoire de la culture et des communications du Québec, February 2011. Disponível em: [www.stat.gouv.qc.ca/observatoire](http://www.stat.gouv.qc.ca/observatoire). Acesso em: 31 nov. 2018.



diferente. Ao longo desse tempo, eles devem enfrentar o seu próprio preconceito, o ostracismo e – tema recorrente de Dolan – o olhar dos outros que nos “outrificam”. Dessa vez, Dolan faz da alteridade, da diferença e da marginalidade elementos centrais do filme, explorando as múltiplas declinações da marginalidade.

O terceiro filme de Dolan, seu primeiro feito com fundos públicos (financiado tanto pela SODEC quanto pelo Telefilm Canada), seria uma coprodução entre o Quebec e a França, com implicações importantes no elenco. Dada a escala do filme, Dolan podia se dar ao luxo de um cronograma de filmagem mais longo, de fevereiro a abril, com um mês adicional no outono. A duração final – 168 minutos – era arriscada, mas necessária para retratar eventos que se desenrolam ao longo de doze anos. Um trabalho muito mais maduro, lidando com questões complexas, mas ainda possuindo a paixão juvenil de Dolan, e, agora, com cores e composições únicas, *Laurence* trouxe, mais uma vez, uma relação frutífera com a música, apresentando inúmeras (demasiadas para alguns) pausas musicais. As apostas eram altas para Dolan, pois essa primeira produção de “grande orçamento” confirmaria a presença de uma visão e uma maestria na arte que as suas produções iniciais, menores, podiam apenas insinuar. Já previsto para a abertura de Cannes, antes mesmo do início das filmagens, Thierry Frémaux, diretor do festival, chegou a manifestar a esperança de que, dessa vez, Dolan competiria em uma categoria mais prestigiosa.

Em 19 de abril de 2012, a notícia de que *Laurence* *anyways* havia sido selecionado por Cannes foi divulgada, mais uma vez na categoria Un Certain Regard. O diretor de 23 anos recebeu a notícia com sentimentos mistos: seu caso de amor com Cannes continuava, mas, agora, estava claramente estagnado. O anúncio foi ainda mais decepcionante porque, alguns dias antes, havia vazado uma lista dos filmes da competitiva de Cannes que trazia o filme de Dolan entre os poucos escolhidos. A lista acabou sendo uma farsa.

Na mídia, no entanto, era difícil dizer que *Laurence* estava em uma categoria não competitiva. Críticos e espectadores leigos compareceram em massa, lutando por ingressos. Apesar de não ser vaiado (parte do lado mais sórdido de Cannes), *Laurence*, como seu predecessor, dividiria seu público; floreios artísticos em excesso, *tableaux* em excesso, carne insuficiente (*Le Figaro*, *L'Express*). Mais uma vez, os críticos viram na escrita a principal fraqueza do filme, que focaria demais na composição visual e daria ao espectador pouco entendimento sobre as motivações e os desejos de Laurence. Apesar da forte atuação de Poupaud, muito elogiado na mídia francesa, era Suzanne Clément (Fred) quem seria reconhecida com um dos dois prêmios de Melhor Atriz entregues naquele ano, sendo que o júri de Un Certain Regard optou por recompensar duas mulheres, em vez da habitual igualdade de gênero. Dolan saudou esse prêmio com lágrimas de alegria, sem mostrar nenhum sinal

de decepção pelo seu próprio trabalho não ter sido recompensado. No entanto, *Laurence* recebeu um segundo prêmio, a agora famosa Palma Queer, que reconhece obras que ajudam a combater o preconceito LGBTQ e a homofobia. O anúncio da periférica Palma Queer poderia ter passado despercebido, não fosse pela franca recusa de Dolan em aceitar o prêmio: “a própria ideia de que existem prêmios de nicho, como esse, é nojenta”, concluiu Dolan, contenciosamente.

Como parte dos esforços promocionais de *Laurence*, Dolan percorreu os principais meios de comunicação do Quebec, visitando o *Tout le monde en parle*, programa de televisão de horário nobre. No entanto, o foco do programa acabou sendo a interação avermelhada de Dolan com Gabriel Nadeau-Dubois – líder da organização estudantil mais ativista na greve nacional da época – e seu forte apoio à greve contra o aumento das mensalidades. Não tanto a paixão de Dolan por Nadeau-Dubois, geralmente vista como uma fofa paixão de universitário, mas seu forte apoio ao movimento estudantil, uma área que alguns julgavam estar fora do seu domínio. Para piorar, Dolan e sua equipe apareceram, mais tarde, no tapete vermelho de Cannes, na noite de abertura, usando quadrados vermelhos, a insígnia do movimento estudantil. Pôde-se ouvir a indignação de todos os cantos da província (“Como ele ousa lavar, na França, a roupa suja do Quebec?”), dando a impressão de que Cannes era um concurso do qual Quebec buscava aprovação, como um pai distante. “Pelo amor de Deus”, implorou um colunista popular, “não nos envergonhe diante das pessoas!”<sup>18</sup>. Cannes, no entanto, não ficou tão melindrosa, e, sem demora, várias outras pessoas foram fotografadas usando o quadrado vermelho, incluindo o diretor do festival, Thierry Frémaux. *Malaise*, como diriam os quebequenses.

Com maiores orçamentos, vem uma pressão maior por público. Logo, ficou claro que *Laurence* não alcançou isso. Assim que a novidade passou, as pessoas no Quebec não tinham intenção de apoiar seus cineastas vendo os seus filmes; ter orgulho da carreira de um jovem cineasta no exterior já era o suficiente. Nos Estados Unidos, a distribuidora Breaking Glass Pictures, LGBT-friendly, deu a *Laurence* um lançamento muito limitado. No Quebec, o filme estreou em 25 salas, mas só conseguiu 20.000 espectadores em seu primeiro mês, totalizando míseros \$493.064 em todo seu período de exibição. O ano de 2012 foi um ano abismal para a indústria cinematográfica do Quebec: a presença dos filmes domésticos caiu para menos de 5% do mercado, a menor em doze anos, com 80% dos espectadores escolhendo Hollywood e 6% favoráveis aos filmes franceses<sup>19</sup>.

18 Isabelle Maréchal, “by God, don’t mbarras sus in front of people!”, in “Le carré de la honte”, Journal de Montréal, May 20, 2012. Disponível em: [www.journalde-montreal.com/2012/05/20/le-carre-de-la-honte](http://www.journalde-montreal.com/2012/05/20/le-carre-de-la-honte). Tradução do autor.

19 Odile Tremblay, “Cinéma québécois – Le plus lent démarrage aux guichets en 11 ans”, Le Devoir (Montréal), June 12, 2012; Odile Tremblay, “Baisse dramati-



Dolan estava longe de ser o único diretor a se sair mal em casa, apesar do reconhecimento internacional: *Rebelle*, de Kim Nguyen, muito elogiado, também foi ignorado, arrecadando pouco mais de \$100.000. “Os filmes de Quebec são apenas muito deprimentes, sempre com queixas”, afirmou Vincent Guzzo, o maior operador de cinemas do Quebec. “Miserabilismo deprimente”, opinou o jornal diário mais lido da província<sup>20</sup>. Dado o público cada vez menor, qual era o sentido de financiar publicamente filmes que ninguém queria ver? A despeito de seu sucesso inquestionável no exterior, Xavier Dolan se tornou, nos círculos de direita, o rosto de um cinema não lucrativo e de gastos governamentais desperdiçados<sup>21</sup>.

TOM NA FAZENDA E COLLEGE BOY

Alguns dias antes da estreia de *Laurence*, houve um anúncio de que o próximo projeto de Dolan no cinema havia recebido sinal verde da SODEC. *Tom na fazenda* seria a primeira tentativa de Dolan de adaptar uma obra de outra pessoa, a peça *Tom na fazenda*, de Michel Marc Bouchard, de 2011. Enquanto fazia campanha para arrecadar dinheiro para seu quarto filme, *Laurence anyways* foi premiado como melhor longa-metragem canadense no Festival Internacional de Cinema de Toronto (TIFF), um prêmio acompanhado por uma bolsa de \$30.000. O momento não poderia ter sido melhor. Essa premiação também marcou o início de uma amizade com o TIFF, para um diretor que, até então, só tinha olhos para Cannes.

Com *Tom*, Dolan retornou a um papel principal e a uma produção muito menor, com menos cenários, atores e dias de filmagem. Ele também retornou a um estilo de cinema que já havia se mostrado eficaz no passado: urgência – agir na hora certa. Descrito como um *thriller* hitchcockiano simplificado (embora Dolan afirme que sua maior influência foi *O Silêncio dos inocentes*, de Jonathan Demme), *Tom* prometia ser diferente de tudo que ele havia feito até então. Évelyne Brochu (Sarah) e Lise Roy (a mãe) reprisaram seus papéis no teatro, e Dolan se deu, além do papel principal, um corte de cabelo loiro, retrô, muito comentado. *Tom* acompanha um jovem urbano, enquanto ele comparece ao funeral de seu namorado, na zona rural de Quebec. Lá, conhece os sogros pela primeira vez, descobrindo que eles não sabiam nada sobre ele. Além disso, a mãe do namorado não sabe de sua homossexualidade, convencida de que seu filho estava em um relacionamento heterossexual com uma certa Sara. Essa mentira elaborada foi concebida por seu filho mais velho, Francis, que continua o jogo, manipulando o sofrido Tom, para que ele participe da mentira, e tentando convencê-lo a “produzir” uma namorada e ficar na fazenda para ajudar no trabalho. Embora tanto *Tom* quanto *Eu matei* lidem com questões de filhos gays, suas mães e a dificuldade de sair do armário, o primeiro aborda a homossexualidade de maneira muito mais madura, direta e complexa.

Embora *Tom* não tenha sido concluído a tempo para Cannes, Dolan estava presente na mídia francesa, talvez como nunca antes. A famosa banda francesa Indochine convidou Dolan para dirigir o videoclipe de sua música nova, “College Boy”, dando-lhe total liberdade para desenvolver o conceito. O vídeo, estrelado por Antoine Olivier Pilon (que teve uma pequena participação em *Laurence*, e que veríamos depois em *Mommy*), detalha a violência diária sofrida por um garoto nas mãos de seus colegas de classe. Embora feito para abordar todos os atos de *bullying* escolar sofridos pelos que são diferentes, atos ignorados por colegas de classe e adultos, o vídeo foi amplamente interpretado como uma condenação da homofobia, em parte porque a Indochine, ao longo de suas três décadas de atividade, denunciou fervorosamente todas as formas de intolerância e celebrou a diversidade sexual e de gênero. A raiz da controvérsia, que acabou resultando na censura do vídeo em todos os canais de televisão franceses, reside nas imagens expressivas de Pilon sendo crucificado, baleado e eletrocutado, tudo isso enquanto era filmado (para transmissão nas mídias sociais?) por transeuntes vendados. Enquanto a revista *Le Point* avaliou a representação da violência no vídeo como uma representação poderosa e autêntica de casos recentes de *bullying* que terminaram em suicídios, o *Le Figaro* ponderou se a Indochine não estava simplesmente buscando o choque e a polêmica para impulsionar as vendas de álbuns e ingressos. Filmado em preto e branco em Montreal (para tornar a violência mais suportável, mas também por razões financeiras), “College Boy”, da Indochine,

contrasta a feiura da violência perpetrada com a sua beleza formal. Depois que o vídeo apareceu online, o Conselho Superior do Audiovisual (CSA), órgão francês responsável por monitorar conteúdos televisivos, disse que imporia sanções a qualquer distribuidor que exibisse o clipe, a fim de “proteger os jovens espectadores e a dignidade humana” contra imagens de violência insuportável<sup>22</sup>.

“College Boy” não é, de forma alguma, mais expressivo do que um filme de ação médio. Pelo contrário, alguém poderia até mesmo argumentar, como Dolan fez, que, ao contrário de muitos filmes de ação, seu vídeo não mostra nenhuma simpatia pelos perpetradores. O que pareceu ter sido a questão, na verdade, foi uma percepção da intrusão de Dolan no acalorado debate francês sobre igualdade no casamento. Interpretado como uma denúncia da violência homofóbica, o vídeo foi lido como uma crítica ao crescimento político da direita e um ataque à defesa da França de sua herança católica (o movimento de massa contra direitos iguais de casamento foi liderado, em grande parte, por católicos, ou, melhor dizendo, aqueles que se opuseram ao casamento gay o fizeram como uma *defesa* das raízes e da herança católica da França).

Da perspectiva do Quebec, onde o casamento gay é amplamente aceito há anos, as hesitações da França pareciam arcaicas e intolerantes, e Dolan não hesitou em dizer isso, interagindo animadamente com a mídia, denunciando a covardia no cerne da decisão do CSA e publicando uma carta aberta, amplamente divulgada, para Françoise Laborde, chefe do CSA. No final, como costuma acontecer em tais situações, a polêmica resultou em um grande interesse pelo vídeo, com 2 milhões de visualizações em questão de dias.

Pouco depois da controvérsia de “College boy”, Dolan acompanhou seu novo filme, *Tom na fazenda*, na Mostra, onde se tornou o primeiro filme do Quebec na competição oficial em vinte e cinco anos. Veneza entregou o que Cannes recusou. Quer o filme pudesse ou não ter ficado pronto a tempo de Cannes, explorar outros locais havia se mostrado uma decisão sensata; *Tom* foi ovacionado durante doze minutos, por uma plateia com reputação de contida. Os críticos ficaram impressionados com a completa maestria do diretor em seu ofício e a precisão de sua visão. Também ficaram felizes que Dolan havia deixado de lado velhos hábitos, tiques e efeitos gratuitos. Exceto por algumas composições e enquadramentos, mal se podia dizer que era um filme dolaniano. Fim dos cumprimentos excessivos e floreios estéticos. Com *Tom*, Dolan se absteve de impor seu estilo e sua estética, deixando, em vez disso, que a peça guiasse a determinação da forma. Mais uma vez, no entanto, Dolan teve dificuldade em conquistar os críticos estadunidenses. Enquanto a *Variety* declarou que era seu filme com mais força e apelo comercial, David Rooney, escrevendo para o *The Hollywood Reporter*, o descreveu como um “exercício egomaniaco” e acusou Dolan de “fetichizar sua própria imagem narcisisticamente”<sup>23</sup>. Um caso de ataque à geração *mille-nial*? Talvez. Ele também acusaria, da mesma maneira, Charlie Chaplin, Woody Allen ou Orson Welles? Fiel ao seu estilo, Dolan respondeu imediata e sucintamente: “Pode beijar a minha bunda narcisista”.

Apesar da nova abordagem, mais sóbria, *Tom* acabou sendo um *thriller* muito eficiente, com cenas fortes e memoráveis, que também revelaram um lado sóbrio do Dolan ator. A propósito, Dolan, que havia se dedicado à *voice acting* ao longo de sua carreira no cinema (emprestando sua voz, em especial, para Taylor Lautner e Rupert Grint, nas franquias *Crepúsculo* e *Harry Potter*, respectivamente), voltou a atuar para outros diretores do Quebec, aparecendo em *Miraculum* (Daniel Grou, 2014) e no filme anglófono *Crime no sanatório* (Charles Binamé, 2014). Dolan indicou, em várias ocasiões, sua preferência pela atuação em relação à direção, explicando que a atuação responde a uma necessidade de se expressar, enquanto a direção é apenas um meio de orquestrar o tipo de filmes em que deseja estar envolvido. “Atuar é libertador”, explica Dolan; dirigir não é: “te suga muito, e traz apenas uma satisfação temporária”<sup>24</sup>.

*Tom* foi coroado com o prêmio da Federação Internacional de Críticos de Cinema (FIPRESCI), que elogiou Dolan por sua “filmagem enérgica,

que du cinéma québécois en salles”, Le Devoir (Montréal), September 13, 2012.  
20 Christian Dufour, “La langue de Mommy”, Journal de Montréal, October 1, 2014, p. 35.  
21 Conferir Éric Duhaime, “Lettre à Xavier Dolan”, Journal de Montréal, July 1, 2012. Disponível em: [www.journaldequebec.com/2012/07/01/lettre-a-xavier-dolan](http://www.journaldequebec.com/2012/07/01/lettre-a-xavier-dolan). Acesso em: 31 nov. 2018.

22 Hermance Murgue, “Clip d’Indochine: Françoise Laborde (CSA) pour une interdiction aux moins de 16 ou 18 ans”, L’Express, May 2, 2013. Disponível em: [www.lexpress.fr/actualite/medias/clip-d-indochine-francoise-laborde-csa-pour-une-interdiction-aux-moins-de-16-ou-18-ans\\_1245833.html](http://www.lexpress.fr/actualite/medias/clip-d-indochine-francoise-laborde-csa-pour-une-interdiction-aux-moins-de-16-ou-18-ans_1245833.html). Acesso em: 19 nov. 2018.  
23 David Rooney, “Tom at the Farm: Venice review”, Hollywood Reporter, September 2, 2013. Disponível em: [www.hollywoodreporter.com/review/tom-at-farm-venice-review-619296](http://www.hollywoodreporter.com/review/tom-at-farm-venice-review-619296). Acesso em: 6 jul. 2018.  
24 Nigel M. Smith, “Xavier Dolan: ‘Film-making is not liberating’”, The Guardian, August 11, 2015.

tensa e sensual” e *Tom* por ser “um raro exemplo de desorientação narrativa convincente, no caminho sinuoso entre gêneros cinematográficos e gêneros identitários”<sup>25</sup>. Foram necessários seis meses para que o filme fosse lançado no Quebec e no Reino Unido, onde Peter Bradshaw, escrevendo para o *The Guardian*, proclamou “o drama de suspense, desorientador, estranho... o filme a ser visto” naquela semana<sup>26</sup>. Isso foi algo significativo, dadas as análises mornas de Bradshaw sobre as obras anteriores de Dolan, que ele considerava “autoindulgentes”. *Tom na fazenda* arrecadou honrosos \$331.000 nas bilheterias do Quebec, mas só seria lançado nos Estados Unidos dois anos depois, quando foi adquirido pela Amplify para lançamento em cinemas e VOD.

MOMMY E HELLO

*Tom na fazenda* foi feito rapidamente, com um senso de urgência que se adequava tanto à personalidade de Dolan quanto ao tom do filme. Além disso, foi feito com baixo orçamento, ao mesmo tempo que Dolan estava envolvido em vários projetos e empreendimentos criativos. Um desses projetos era a preparação para o seu quinto longa-metragem, *Mommy*, que marcaria seu retorno ao seu tema preferido, relacionamentos entre mãe e filho. Sobre *Mommy*, pouquíssimas informações circularam durante a fase de produção, exceto pelos rumores habituais sobre Cannes. A *Variety* foi a primeira a publicar uma lista em que Dolan figurava na competitiva, levando a mídia do Québec ao frenesi. Outro diretor de Québec, o veterano Denys Arcand, tinha esperança de fazer parte da lista, embora fosse improvável que ambos fossem selecionados.

Finalmente, em 17 de abril de 2014, Cannes anunciou sua seleção: *Mommy* estava entre os dezoito filmes na competitiva. Havia se passado onze anos desde que um filme do Québec participara da seção competitiva, sendo *As invasões bárbaras*, de Denys Arcand, o último, em 2003. Além de garantir honrarias, obviamente, a competição oficial assegura, antes de tudo, visibilidade. Críticos de cinema de todos os cantos do mundo – cerca de 4000 a cada ano – assistem todos os filmes em competição e escrevem sobre eles, e os distribuidores prestam uma atenção especial. Portanto, fazer parte da seleção tem efeitos muito concretos e imediatos<sup>27</sup>.

Inspirado em um evento real e na estética do cineasta britânico Ken Loach, *Mommy* apresenta uma família combativa da classe trabalhadora determinada a superar as dificuldades de sua situação<sup>28</sup>. O filme trata do triângulo emocional entre Steve, um adolescente charmoso e volátil, que sofre de TDAH, hiperatividade e diversos outros problemas emocionais, Diane “Die” Després, uma mãe constantemente desempregada, em situação precária, e sua tímida vizinha Kyla, uma ex-professora que assume a educação domiciliar de Steve. Trabalhando com rostos familiares (Anne Dorval, que interpretou a mãe em *Eu matei minha mãe* e *Amores imaginários*, Suzanne Clément, professora de Hubert em *Eu matei minha mãe* e Fred em *Laurence anyways*, e Antoine Olivier Pilon, vítima de *bullying* no clipe de “College boy”), e imerso em referências culturais locais, *Mommy* foi, de longe, o filme mais “quebequense” de Dolan até então. Concebendo-o, originalmente, como sua incursão ao cinema americano, Dolan optou por ancorar em seu bairro de infância o conto de adolescência conturbada, filmando em Longueuil. Os diálogos, de maneira brilhante, alternam entre o francês padrão e o francês coloquial do Québec, destacando a musicalidade do vernáculo falado no Québec. Após o lançamento do filme, vários comentaristas do Québec criticaram o uso da linguagem por Dolan, alguns falando em profanação nefasta, outros afirmando que ele projetaria uma imagem negativa do Québec no exterior, e alguns acreditando que isso prejudicaria a capacidade do filme ser compreendido por pessoas de língua francesa fora de Québec.

Apesar da realidade sombria de seus personagens, e do futuro ainda mais sombrio, o filme foi recebido em Cannes como um sopro de ar fresco,

graças à decisão de Dolan de criar e iluminar personagens que são movidos por uma esperança infatigável. As emoções desenfreadas do filme, feitas para chocar o sistema, enfatizam a tragédia da maternidade e a violência da adolescência. Em um raro momento de consenso, os críticos franceses elogiaram o filme, de maneira unânime, com o *Libération* declarando-o “o filme a ser visto”<sup>29</sup>. Dolan emergiu na França como um garoto prodígio, que havia produzido, com pura determinação e genialidade, um filme imperfeito, mas sincero e tocante, *Eu matei minha mãe*. *Mommy* deixou a imprensa francesa em êxtase coletivo, por sua maturidade e inteligência, sendo que a precocidade de Dolan não era mais uma questão.

Embora não tenha conquistado a cobiçada Palma de Ouro, *Mommy*, o filme de maior sucesso de Dolan até o momento, foi ovacionado de pé por treze minutos e recebeu, *ex aequo*, com *Adeus à linguagem*, de Jean-Luc Godard, o Prêmio do Júri. O júri estava simultaneamente recompensando o cineasta mais jovem e o mais antigo do festival. Enquanto alguns acharam que dividir o prêmio foi um erro (“não poderiam ter dado tudo para Dolan?”<sup>30</sup>), especialmente porque Godard, claramente, não o queria, outros viram nesse movimento um gesto agradável, como se passassem o bastão do inovador da geração mais antiga para a nova.

Assistindo ao emocionante discurso de Dolan, ao aceitar o prêmio, dificilmente se poderia dizer que ele, alguma vez, quis algo diferente. O discurso surpreendeu muitos, por sua inteligência, eloquência e autenticidade sincera. Sua homenagem pessoal e comovente a Jane Campion (a líder do júri, com quem ele estava compartilhando o palco), e o abraço subsequente, permanecem como um dos momentos mais memoráveis de Cannes. Trechos do discurso circularam amplamente na mídia tradicional e online, em particular o apelo do diretor à “sua geração” para sonhar grande, trabalhar duro e ousar mudar o mundo. Consciente de como isso pode soar “cafona” e risível, ele recusa o cinismo das gerações mais velhas e “mais sábias”, e insiste em pregar, para quem quiser ouvir, a virtude de acreditar nos sonhos<sup>31</sup>.

Ironicamente (talvez), o aumento do sucesso internacional de Dolan gerou um escrutínio maior em seu país. Entre os críticos conservadores, Dolan foi acusado, dentre outras coisas, de mostrar uma representação negativa de homens e pais ausentes em seus filmes. Dolan era o sintoma de uma sociedade decadente, em declínio; “uma sociedade fraca e flácida, em que a revolta e a tragédia se tornaram impossíveis, porque tudo é aceitável”<sup>32</sup>.

Em Québec, *Mommy* foi lançado em 64 salas, uma verdadeira raridade para um filme doméstico. A demanda popular foi tão forte que os pequenos exibidores, fora dos grandes centros urbanos, denunciaram publicamente o número limitado de cópias em circulação. Talvez em função de seu forte vínculo local e apelo multigeracional, o público de Québec, desta vez, foi ver o filme de Dolan em massa, gerando \$ 466.776 no fim de semana de abertura e ultrapassando a marca de \$ 1 milhão em menos de duas semanas, momento em que vinte cópias adicionais do filme foram colocadas em circulação. Na França, com base no entusiasmo absoluto de diversos meios de comunicação e numa forte campanha de *marketing*, o filme estreou em 315 salas, atraindo 50.000 espectadores no dia de abertura e superando *Gone Girl* (2014), de Ben Affleck. O distribuidor, Didier Lacourt, comentou isso, designando-o como “um princípio de *blockbuster* americano”<sup>33</sup> – uma afirmação bastante irônica, dada a notória incapacidade de Dolan para entrar no mercado estadunidense. Em cinco dias, 273.000 pessoas haviam visto o filme na França, superando *As invasões bárbaras*, de Denys Arcand, como o maior filme de Québec a estrear na Europa, o que resultou

29 Gérard Lefort, «Mommy’, de cris et de grandeur”, *Libération*, 7 de outubro de 2014.

30 Christian Viviani, “Mai en cinéma: morose mois de mai”, *Positif*, 641/642, julho/agosto de 2014, p. 136; Michel Ciment, “Cannes 2014, 67e édition”, *Positif*, 641/642, julho/agosto de 2014, pp. 68–70.

31 Conferir sua entrevista com Catherine Pogonat para “Mange ta ville”, apresentado por Catherine Pogonat, dirigido por Éric Morin (Radio-Canada, ARTV). Disponível em: [www.youtube.com/watch?v=AmIkDVHzvmY](http://www.youtube.com/watch?v=AmIkDVHzvmY). Acesso em: 31 out. 2018.

32 Mathieu Bock-Côté, “Voyage sur la planète Dolan”, *Journal de Montréal*, 25 de maio de 2016; Christian Rioux, “La révolte impossible”, *Le Devoir* (Montréal), 24 de julho de 2009; Christian Rioux, “Anyway!”, *Le Devoir* (Montréal), 20 de julho de 2012; Christian Rioux, “L’enfant roi”, *Le Devoir* (Montréal), 10 de outubro de 2014.

33 Michel Dolbec, “Mommy connaît un départ spectaculaire en France”, *Le Soleil*, 9 de outubro de 2014. Disponível em: [www.lesoleil.com/archives/mommy-connaît-un-depart-spectaculaire-en-france-4ddaab982b9967fe3d427445f63d-5d5a](http://www.lesoleil.com/archives/mommy-connaît-un-depart-spectaculaire-en-france-4ddaab982b9967fe3d427445f63d-5d5a). Acesso em: 18 ago. 2018.

na adição de mais 75 cópias do filme. No geral, *Mommy* atrairia pouco mais de 1 milhão de espectadores na França. Além dos franceses não terem tido problemas com o idioma de *Mommy* (como haviam pressagiado os colunistas e os revisores de agências de fomento no Québec), muitos ficaram, de fato, encantados, percebendo como isso contribui para a musicalidade e autenticidade do filme<sup>34</sup>.

Depois de ter sido indicado três vezes, por *Laurence anyways*, *Amores imaginários* e *Eu matei minha mãe*, Dolan ganhou o César (equivalente francês do Oscar) de Melhor Filme Estrangeiro. Em seu país, com 363.000 espectadores, *Mommy* foi o décimo filme mais visto em 2014<sup>35</sup>. Algo raro no Québec, Dolan conseguiu criar um filme de sucesso tanto local quanto no circuito de festivais, aplaudido tanto pela crítica de cinema quanto pelos espectadores; um filme de autor que deu lucro. Apesar de seu incrível sucesso (mais de US \$ 3 milhões, apenas no Québec), nos Estados Unidos, a Academia de Artes e Ciências Cinematográficas, mais uma vez, não incluiu *Mommy* na lista final de concorrentes ao Melhor Filme Estrangeiro.

No final do verão de 2015, começaram a circular rumores de que a cantora britânica Adele estava no Québec, na vila de Dunham, no leste do estado, para gravar um videoclipe com Dolan. A famosa cantora havia entrado em contato com Dolan, perguntando se ele estaria interessado em dirigir o clipe de seu primeiro *single* em três anos (“Hello”). Por mais que muitos teriam aceitado a oferta imediatamente, Dolan, acostumado a trabalhar em materiais que evoluem organicamente, e com os quais ele sente uma conexão emocional, voou para Londres para escutar a música antes de aceitar. Com seus tons sépia, filmado em IMAX (o primeiro clipe feito nesse formato), o vídeo rapidamente se tornou o mais visto no YouTube, após seu lançamento, em 22 de outubro de 2015. Em 24 horas, havia alcançado impressionantes 27,7 milhões de visualizações, continuando a uma velocidade de 1 milhão de visualizações por hora, e se tornando o vídeo que atingiu com maior velocidade 100 milhões de visualizações em cinco dias. Atualmente, tem mais de 2 bilhões de visualizações.

34 Jacques Rancière, “It’s up to you to invent the rest”, em Emiliano Battista (ed. e trad.), *Dissenting Words: Interviews with Jacques Rancière* (Londres: Bloomsbury, 2017), p. 298; “La rage au cœur”, *La Croix*, 8 de outubro de 2014; Marc-Olivier Bherer, “Au Québec, Xavier Dolan ravive le débat linguistique”, *Le Monde*, 11 de novembro de 2014; Louis Guichard, “‘Mommy’ Xavier Dolan”, *Télérama*, 3378, 11 de outubro de 2014.

35 La Presse Canadienne, “Les Québécois ont vu moins de films américains”, *Le Devoir* (Montréal), 20 de fevereiro de 2015.

Misturando o espírito da música de Adele com sua própria sensibilidade e estética – incluindo o uso de primeiríssimos planos, borrados de lágrimas e rímel, xícaras de chá delicadas e moda retrô – , “Hello” captura, com habilidade, a beleza, a força e a vulnerabilidade de Adele, assim como a dor e a solidão dos relacionamentos fracassados. O sucesso desse vídeo, sem dúvida, ajudou Dolan a entrar na lista Forbes dos “30 Under 30 – Hollywood and Entertainment”.

“UM ATAQUE FASCINANTE E PROLONGADO”:  
É APENAS O FIM DO MUNDO

Por mais que Dolan não tivesse um filme pronto a tempo para exibir em Cannes em 2015, ele certamente não perdeu o festival. Dessa vez, tornou-se o primeiro quebequense a participar como membro do júri da competição principal, que tinha os irmãos Coen como presidentes conjuntos. Enquanto todos tinham os olhos voltados para a aguardada estreia americana de Dolan (a expectativa continuaria por mais alguns anos), foi anunciado que ele primeiro faria um filme no Québec (em Laval), com um grupo de atores franceses de primeira linha: Marion Cotillard, Nathalie Baye, Vincent Cassel, Léa Seydoux e Gaspard Ulliel. Baseado na peça de Jean-Luc Lagarce sobre um famoso escritor que retorna à sua família, após uma ausência de doze anos, para lhes dizer que está morrendo, o filme se concentraria, novamente, em uma família e sua luta para se comunicar. As filmagens de *É apenas o fim do mundo* começariam no dia seguinte à cerimônia de premiação de Cannes. Sem tempo a perder. Assim como em *Tom na fazenda*, essa segunda adaptação teria como foco o retorno reticente de um personagem gay ao campo. Também seria concluída depressa, sendo que reunir esses atores tão requisitados na mesma sala já seria um desafio à parte. Dolan descreveu o filme, ao mesmo tempo, como algo “transitório” e como o fechamento de um capítulo em sua vida, querendo, a partir de então, investir no cinema de gênero e em projetos que não surjam de dentro de si mesmo, projetos que são “ainda pessoais, mas menos privados”<sup>36</sup>.

Dada a estreita relação de Dolan com o festival (e a história do festival de apoiar certos autores através dos altos e baixos) e o elenco poderoso do filme, todos já haviam previsto que *É apenas o fim do mundo* seria selecionado para a competitiva principal de Cannes antes mesmo do início das filmagens. No entanto, assim que foi exibido para a imprensa,

36 Odile Tremblay, “É apenas o fim do mundo en compétition à Cannes”, *Le Devoir* (Montréal), 14 de abril de 2016.





começaram a circular rumores de que o filme de Dolan havia errado o alvo, que não tinha chance de ganhar grandes prêmios lá e que a lua de mel de Dolan com Cannes talvez tivesse terminado.

*Mommy* havia sido descrito na França como um soco emocional no rosto, deixando os espectadores abalados. *É apenas o fim do mundo* foi ainda mais longe, na mesma linha, usando primeiríssimos planos para construir tensão e com personagens gritando, em vez de falar, para elevar ao máximo a intensidade. Dessa vez, parecia que Dolan tinha ido longe demais. Os espectadores que viram o filme na tela pequena podem perceber o quanto as pessoas que viram o filme no cinema se sentiram agredidas. Os *close-ups* implacáveis, claustrofobicamente fechados, foram descritos como “insuportáveis” – ninguém, por mais bonito que seja, deveria ser visto de tão perto<sup>37</sup>. No entanto, e apesar dos indícios contrários, uma ovação de vinte minutos encerrou a exibição no tapete vermelho.

Cannes 2016 foi uma experiência desestabilizadora para Dolan. Ele chegou ao festival totalmente preocupado com seu próximo filme, *A morte e a vida de John F. Donovan*, que iniciaria a fase de produção dois meses depois. Uma produção massiva, o filme deu muito o que pensar para um diretor acostumado a supervisionar a maioria dos aspectos de seus filmes. Dolan teve que pensar não apenas em termos de ângulos da câmera, música e edição, mas também em figurinos (chegando a selecionar tecidos), maquiagem e design dos pôsteres. Ele também estava extremamente orgulhoso de seu filme mais recente, apontando *Juste la fin* como seu melhor trabalho até então, e seu primeiro “filme adulto” (seu “primeiro como homem”, explicou)<sup>38</sup>. Ele não imaginava o que estava por vir.

O ano de 2016 também consolidou o papel crescente das redes sociais na vida dos festivais de cinema. As reações de um punhado de críticos aos filmes eram compartilhadas instantaneamente com os espectadores do resto do mundo, que, por meses, não conseguiriam ver o filme por si mesmos, mas seriam inundados por *tweets*. Embora seus filmes, com frequência, tenham dividido opiniões, dessa vez os críticos estavam muito mais unânimes e sonoros em suas críticas. Até certo ponto, sempre foi assim. As críticas dos filmes precedem a maioria dos lançamentos, e muitas vezes constituem o primeiro contato do espectador com a obra, um contato que é filtrado pelo julgamento, pela subjetividade e pelo gosto do crítico. O que mudou com as redes sociais foi o tom com que os críticos sentiram que podiam expressar suas opiniões, sem o filtro das convenções, das regras jornalísticas e dos editores da mídia tradicional. E, é claro, a velocidade extrema com que os cineastas podiam responder a esses críticos, envolvendo-se em guerras de Twitter aos olhos de todos. Foi isso, essencialmente, o que aconteceu com *É apenas o fim do mundo*, o que, segundo Dolan, exigiu algum tempo para digerir. Escrevendo para o *LA Times*, Justin Chang chamou o filme de “uma sessão de tortura de uma família disfuncional, dolorosamente mal julgada, interpretada de maneira estridente e mal filmada”. Os críticos se alinharam, como se competissem nas tentativas de encontrar a *bon mot* mais ultrajante, resultando em um dubio assassinato de caráter (“o trabalho de um adolescente mal-humorado e constrangido, trancado em seu quarto, com sua música alta, sentindo-se o gênio mais incompreendido, que nunca pediu para nascer”)<sup>39</sup>. O diretor, temperamental, sentiu-se pessoalmente atacado e ficou profundamente

37 Peter Bradshaw, “It’s Only the End of the World review: Xavier Dolan’s nightmarish homecoming is a dream”, *The Guardian*, 19 de maio de 2016. Disponível em: [www.theguardian.com/film/2016/may/19/its-only-the-end-of-the-world-review-xavier-dolans-nightmarish-homecoming-is-a-dream](http://www.theguardian.com/film/2016/may/19/its-only-the-end-of-the-world-review-xavier-dolans-nightmarish-homecoming-is-a-dream). Acesso em: 5 ago. 2018.

38 Olivier Bombarda, “La fièvre insolente”, *Bande à Part*, 21 de setembro de 2016. Disponível em: [www.bande-a-part.fr/cinema/critique/juste-la-fin-du-monde-de-xavier-dolan-magazine-de-cinema/](http://www.bande-a-part.fr/cinema/critique/juste-la-fin-du-monde-de-xavier-dolan-magazine-de-cinema/). Acesso em: 20 jul. 2018.

39 Justin Chang, “Cannes: how George Miller’s jury got it wrong”, *Los Angeles Times*, 22 de maio de 2016. Disponível em: [www.latimes.com/entertainment/movies/la-et-mn-cannes-film-festival-1463952778-htmstory.html](http://www.latimes.com/entertainment/movies/la-et-mn-cannes-film-festival-1463952778-htmstory.html). Acesso em: 20 jul. 2018; Jessica Kiang, “Cannes review: Xavier Dolan’s shrill, shrieking drama ‘It’s Only the End of the World’”, *Playlist*, 18 de maio de 2016. Disponível em: [theplaylist.net/cannes-review-xavier-dolans-end-world-lea-seydoux-marion-cotillard-vincent-cassel-20160518/](http://theplaylist.net/cannes-review-xavier-dolans-end-world-lea-seydoux-marion-cotillard-vincent-cassel-20160518/). Acesso em: 20 jul. 2018.

# O MULTIPLICI DE VAYT



# PROGRAMAÇÃO

## 26 SET-15 OUT

## 2023

26/09 [TER]

**14h45** O demônio das onze horas, de Jean-Luc Godard (*Pierrot le fou*, França e Itália, 1965) | 16 anos | 110'

**17h** Tom na fazenda, de Xavier Dolan (*Tom à la ferme*, Canadá e França, 2013) | 16 anos | 105'

**20h** Amores imaginários, de Xavier Dolan (*Les amours imaginaires*, Canadá, 2010) | 14 anos | 102'

27/09 [QUA]

**15h45** Jumanji, de Joe Johnston (EUA, 1995) | 10 anos | 104'

**18h** É apenas o fim do mundo, de Xavier Dolan (*Juste la fin du monde*, Canadá e França, 2016) | 14 anos | 99'

**20h** Eu matei minha mãe, de Xavier Dolan (*J'ai tué ma mère*, Canadá, 2009) | 16 anos | 100'

28/09 [QUI]

**14h** Garotos de programa, de Gus Van Sant (*My own private Idaho*, EUA, 1991) | 18 anos | 104'

**16h** Amor à flor da pele, de Wong Kar-wai (花樣年華, China, 2000) | 12 anos | 98'

**19h** Laurence anyways, de Xavier Dolan (Canadá e França, 2012) | 14 anos | 168'

29/09 [SEX]

**17h20** Crime no Sanatório, de Charles Binamé (*Elephant song*, Canadá, 2014) | 14 anos | 110'

**19h30** Mommy, de Xavier Dolan (Canadá, 2014) | 14 anos | 140'

30/09 [SAB]

**15h30** Uma babá quase perfeita, de Chris Columbus (*Mrs. Doubtfire*, EUA, 1993) | Livre | 120'

**17h45** Boy erased: uma verdade anulada, de Joel Edgerton (EUA, 2018) | 14 anos | 115'

**20h** Tom na fazenda, de Xavier Dolan (*Tom à la ferme*, Canadá e França, 2013) | 16 anos | 102'

01/10 [DOM]

**14h** Magnólia, de Paul Thomas Anderson (EUA, 1999) | 14 anos | 188'

**17h30** O jardim secreto, de Agnieszka Holland (*The secret garden*, EUA/Reino Unido/Polônia, 1993) | Livre | 101'

**19h30** A morte e a vida de John F. Donovan, de Xavier Dolan (*The death & life of John F. Donovan*, Canadá, 2018) | 16 anos | 122'

03/10 [TER]

**14h** Batman – o retorno, de Tim Burton (*Batman returns*, EUA, 1992) | 12 anos | 126’

**16h25** Magnólia, de Paul Thomas Anderson (EUA, 1999) | 14 anos | 188’

**19h50** Matthias & Maxime, de Xavier Dolan (Canadá, 2019) | 16 anos | 119’

04/10 [QUI]

**21h** Eu matei minha mãe, de Xavier Dolan (*J’ai tué ma mère*, Canadá, 2009) | 16 anos | 100’

05/10 [QUI]

**21h** Jumanji, de Joe Johnston (EUA, 1995) | 10 anos | 104’

06/10 [SEX]

**21h** Amores imaginários, de Xavier Dolan (*Les amours imaginaires*, Canadá, 2010) | 14 anos | 102’

07/10 [SAB]

**21h** É apenas o fim do mundo, de Xavier Dolan (*Juste la fin du monde*, Canadá e França, 2016) | 14 anos | 99’

08/10 [DOM]

**21h** O Demônio das Onze Horas, de Jean-Luc Godard (*Pierrot le fou*, França e Itália, 1965) | 16 anos | 110’

10/10 [TER]

**\*15h** O jardim secreto, de Agnieszka Holland (*The secret garden*, EUA/ Reino Unido/Polônia, 1993) | Livre | 101’ | \*Sessão com acessibilidade em libras

**17h** Batman - o retorno, de Tim Burton (*Batman returns*, EUA, 1992) | 12 anos | 126’

**19h30** Mommy, de Xavier Dolan (Canadá, 2014) | 14 anos | 140’

11/10 [QUA]

**14h15** Amores imaginários, de Xavier Dolan (*Les amours imaginaires*, Canadá, 2010) | 14 anos | 101’

**16h15** Laurence anyways, de Xavier Dolan (Canadá e França, 2012) | 14 anos | 168’

**19h30** A morte e a vida de John F. Donovan, de Xavier Dolan (*The death & life of John F. Donovan*, Canadá, 2018) | 16 anos | 123’

12/10 [QUI]

**15h30** Amor à flor da pele, de Wong Kar-wai (花樣年華, China, 2000) | 12 anos | 98’

**\*17h30** Laurence Anyways, de Xavier Dolan (Canadá e França, 2012) | 14 anos | 168’ | \*Sessão comentada por Maria Taboza [Doutoranda em Literatura, Cinema e Teatro na Universidade Laval (Quebec, Canadá). Co-organizadora do ciclo de cinema As imagens vêm do Sul. Desenvolve pesquisas sobre a relação entre literatura e visualidades. Facilitadora em oficinas de escrita de roteiro. Fotógrafa. Revisora literária.]

13/10 [SEX]

**15h15** Uma babá quase perfeita, de Chris Columbus (*Mrs. Doubtfire*, EUA, 1993) | Livre | 125’

**17h45** Tom na fazenda, de Xavier Dolan (*Tom à la ferme*, Canadá e França, 2013) | 16 anos | 105’

**20h** Eu matei minha mãe, de Xavier Dolan (*J’ai tué ma mère*, Canadá, 2009) | 16 anos | 100’

14/10 [SAB]

**15h15** Garotos de programa, de Gus Van Sant (*My own private Idaho*, EUA, 1991) | 18 anos | 104’

**17h15** Mommy, de Xavier Dolan (Canadá, 2014) | 14 anos | 140’

**20h** É apenas o fim do mundo, de Xavier Dolan (*Juste la fin du monde*, Canadá e França, 2016) | 14 anos | 99’

15/10 [DOM]

**15h15** Boy erased: uma verdade anulada, de Joel Edgerton (EUA, 2018) | 14 anos | 115’

**17h30** Crime no sanatório, de Charles Binamé (*Elephant song*, Canadá, 2014) | 14 anos | 110’

**19h45** Matthias & Maxime, de Xavier Dolan (Canadá, 2019) | 16 anos | 129’



# WOLFFCHEN DE XAVIER DOOLAN

CCBB BRASÍLIA

26 SET—20 OUT

2023

magoadado. Mais tarde, afirmaria que a experiência teve um efeito semelhante ao trauma de um acidente de carro.

O filme estava longe de ser terrível, e muitos críticos gostaram dele, elogiando seus atores e sua intensidade. Enquanto o chamava de “exasperante”, “excruciante” e “agonizante”, a *Variety* também declarou que foi uma experiência catártica<sup>40</sup>. Outros foram menos caridosos. Richard Lawson, da *Vanity Fair*, repetiu as acusações de narcisismo, concluindo que Dolan “ainda tem dificuldade para enxergar além do próprio nariz”, e Jessica Kiang, da *Playlist*, acrescentou sua opinião, chamando Dolan de “adolescente birrento”, chafurdando em “autopiedade... e autoenvolvimento martirizado... equivalente a um complexo de perseguição”<sup>41</sup>. Discordando da qualidade das legendas em inglês, e notando que Dolan havia filmado “em francês real, em vez de seu sotaque canadense usual”, um crítico lamentou, ainda, a complexidade da língua francesa, considerando problemático o uso alternado, pelos personagens, entre o informal *tu* e o formal *vous*, porque “não tem equivalente em inglês”. Esses comentários, bastante sem sentido, não vieram de algum blog obscuro: foram feitos por Peter Debruge, da *Variety*<sup>42</sup>.

Na verdade, houve uma divisão geográfica nas avaliações dos críticos, com os estadunidenses, em sua maioria, não gostando do filme (na melhor das hipóteses), e os europeus adorando-o (mais tarde, ele receberia três Césars, dois para Dolan, de Melhor Diretor e Melhor Edição). No entanto, naquele momento, Dolan parecia se concentrar apenas nas críticas negativas. Mais familiarizada com o material original, a imprensa francesa apreciou a adaptação de Dolan, que transcribia lindamente o texto intrincado de Lagarce em um contexto cinematográfico. Sendo sempre uma mãe amorosa e protetora, Cannes recompensou o filho pródigo não com um prêmio, mas com dois. Dolan recebeu o Prêmio Ecumênico, um prêmio dado por um júri independente a filmes humanitários, “que tocam a dimensão espiritual de nossa existência”, e o Grande Prêmio – o segundo prêmio mais prestigioso de Cannes. Com esse prêmio, Dolan bateu outro recorde na história do cinema de Quebec, sendo que nenhum quebequense havia recebido tal reconhecimento antes em Cannes. Apesar da grande honra, no entanto, essa última edição de Cannes deixou um gosto amargo na boca de Dolan.

Sem dúvida, graças ao seu alto “conteúdo francês”, o filme teve muito mais sucesso na França do que em Quebec. No fim de semana de abertura, o filme arrecadou \$222,684 em Quebec, mas atraiu impressionantes 329,770 espectadores na França, onde estreou simultaneamente (*Mommy* havia aberto com 50.000). Apesar de seu sucesso no mundo francófono, *Juste la fin* confirmaria, mais uma vez, a dificuldade de Dolan em entrar no mercado estadunidense, incapaz de encontrar um distribuidor ao sul da fronteira. No retorno para casa, seu sucesso foi saudado na Assembleia Nacional – ele foi convidado a ingressar na academia e recebeu um doutorado honorário, conferido pela Universidade Bishop, de Sherbrooke. Nada mal para alguém que abandonou a faculdade.

THE DEATH AND LIFE OF JOHN F. DONOVAN  
E MATTHIAS E MAXIME

No final de 2014, quando atores e atrizes foram contratados para um projeto intitulado *A morte e a vida de John F. Donovan*, começaram a circular notícias sobre a entrada no cinema estadunidense. As negociações para uma coprodução com os Estados Unidos não deram certo, e, no fim das contas, o filme seria coproduzido por Canadá e Reino Unido. Escrito por Dolan e Jacob Tierney (que dirigiu *Good neighbors*, 2010, e *The Trotsky*, 2009), *Donovan* seria um deslocamento significativo para um ator que parecia mais à vontade com projetos menores – orçamentos menores, poucos atores, filmados rapidamente. Considerando a velocidade média de Dolan (um filme por ano), a produção de *Death* parecia interminável. Com um orçamento de US\$ 38 milhões, foi de longe o seu maior projeto.

*Donovan* foi a realização de um sonho criativo para Dolan. Inspirado em *Magnolia* (1999), de Paul Thomas Anderson, o filme tem uma estrutura complexa, envolvendo várias narrativas. Essa complexidade, somada a um cronograma de filmagens curto e à falta de preparo de

pré-produção, não combinou com o controle onipotente e a personalidade perfeccionista de Dolan. *Donovan* foi filmado em Montreal, Praga e Londres, em 35mm e 65mm.

As primeiras notícias sobre a produção tinham algo de preocupação, ainda mais quando foi anunciado que Jessica Chastain havia sido cortada. As imagens de produção que começaram a circular online eram belas, mas as apostas eram altas para um diretor que, até então, não havia conseguido entrar no mercado estadunidense. Ao contrário de seus outros filmes, no entanto, *Donovan* precisava alcançar um público maior, para recuperar os custos.

Surgiram notícias de que *Donovan* não estrearia em Cannes, onde todos o estavam esperando, mas no Festival Internacional de Cinema de Toronto (TIFF). Para um diretor que tinha “nascido” e sido alimentado por Cannes, isso foi preocupante, e deixou as redes sociais exaltadas. O próprio Festival de Cannes pareceu surpreso, e até magoado com essa decisão, já que havia demonstrado interesse em incluir o filme na sua seleção oficial. Dolan e seu produtor justificaram a decisão argumentando que o TIFF era uma escolha melhor para a visão de *marketing* deles. Apesar de seu status, Cannes está associado, em primeiro lugar, ao cinema autoral europeu. Se Dolan pretende entrar no mercado estadunidense, Cannes, com todo o seu prestígio, será de pouca valia. Mas Dolan também afirmou, em um *post* de Instagram, que queria evitar a “cultura do *trolling*, do *bullying* e do ódio injustificado”, que o ferira no passado. E, como o próprio filme lida com questões semelhantes, ele não queria dar a entender que estava alfinetando Cannes<sup>43</sup>. Esse seria o segundo ano consecutivo sem filmes do Quebec competindo em nenhuma categoria de Cannes.

Um livro sobre um diretor hiperativo, da geração *millennial*, será, necessariamente, diferente da maioria dos estudos de cineastas, pois envolve lidar com um *corpus* em constante mudança, que inclui, além dos filmes, uma infinidade de *tweets*, postagens no Instagram, postagens em blogs e inúmeras outras intervenções midiáticas. Enquanto eu escrevia esta introdução, Dolan anunciou no Twitter que Jessica Chastain foi cortada de *A morte e a vida de John F. Donovan* (como ele ousa?); fechou sua conta no Twitter (muitos “debates odiosos” e inúteis), o que virou notícia nacional; anunciou que *John F. Donovan* não estrearia em Cannes, como previsto, mas sim no Festival Internacional de Cinema de Toronto (deve ser retaliação pela recepção morna de *É apenas o fim do mundo!*); anunciou seu retorno a Montreal para filmar o próximo projeto; fez sua estreia estadunidense como ator; lançou sua maior produção até o momento, *John F. Donovan*; e anunciou que apareceria na tão aguardada sequência de *It*, além de encerrar as filmagens de *Matthias e Maxime* após “48 dias de pura alegria”<sup>44</sup>.

ANDRÉE LAFONTAINE é professora adjunta na Universidade de Estudos Estrangeiros da Cidade de Kobe (Japão). Possui um PhD em Cinema e Estudos sobre Imagem em Movimento na Universidade de Concórdia (Montréal). Além disso, seu trabalho foi publicado na *Revista do Cinema e dos Estudos Midiáticos*, na *Revista de Estudos Americanos* (Coreia), na *Revista Asiática de Mídias e Comunicação* e na *Revista Internacional de Estudos Psicanalíticos Aplicados*.

40 Peter Debruge, “Cannes film review: ‘It’s Only the End of the World’”, *Variety*, 18 de maio de 2016. Disponível em: [variety.com/2016/film/festivals/its-only-the-end-of-the-world-review-xavier-dolan-1201777980/](http://variety.com/2016/film/festivals/its-only-the-end-of-the-world-review-xavier-dolan-1201777980/). Acesso em: 24 jun. 2018.

41 Richard Lawson, “Xavier Dolan’s It’s Only the End of the World is the most disappointing film at Cannes”, *Vanity Fair*, 19 de maio de 2016. Disponível em: [www.vanityfair.com/hollywood/2016/05/xavier-dolan-its-only-the-end-of-the-world-review](http://www.vanityfair.com/hollywood/2016/05/xavier-dolan-its-only-the-end-of-the-world-review). Acesso em: 20 jul. 2018; Jessica Kiang, “Cannes review: Xavier Dolan’s shrill, shrieking drama”.

42 Peter Debruge, “Cannes film review: ‘It’s Only the End of the World’”.

43 Catherine Shoard, “Xavier Dolan snubs Cannes over trolling and bullying”, *The Guardian*, 20 de setembro de 2016. Disponível em: [www.theguardian.com/film/2016/sep/20/xavier-dolan-snubs-cannes-film-festival-over-trolling-and-bullying](http://www.theguardian.com/film/2016/sep/20/xavier-dolan-snubs-cannes-film-festival-over-trolling-and-bullying). Acesso em: 29 nov. 2018.

44 Xavier Dolan (@xavierdolan), “Terminamos Matthias e Maxime ontem à noite, após 48 dias de pura alegria e criação apaixonada. Sou grato por ter encontrado uma família de artistas e amigos com quem posso fazer filmes e encontrar uma fuga”, Foto no Instagram, 16 de novembro de 2018. Disponível em: [www.instagram.com/p/BqORJGRA-eU/](https://www.instagram.com/p/BqORJGRA-eU/). Acesso em: 20 jul. 2018.

# ENTREVISTA

## JEAN-PHILIPPE TESSÉ

**N**a França, *Matthias & Maxime* estreia no mesmo ano que *A morte e a vida de John F. Donovan*, e isso nos dá a impressão de que, depois de uma aventura americana, você teve vontade de voltar ao seu país e fazer um filme rapidamente. Mas não foi bem assim que aconteceu...<sup>1</sup>

De fato, não. Normalmente levo cerca de oito meses para fazer um filme. *John Donovan* levou quatro anos: dois anos de filmagem, dois anos de montagem. Então aqui estou eu voltando ao ritmo normal para mim, mesmo que agora eu queira ir mais devagar, fazer menos filmes e passar a atuar com mais frequência, porque gosto de atuar. Obviamente todo mundo vê esse filme como uma resposta a *John Donovan*, mas não é uma resposta a nada. É um filme que aborda novas questões, novas preocupações sobre a amizade, o amor. Claro, eu queria uma experiência feliz, isso é inegável. E isso passava pela ideia de fazer um filme com os meus amigos, de brincar com eles. É um filme de memórias, um filme que fala em meias palavras sobre os últimos dez anos, sobre a vida, sobre as amizades. E também sobre a relação com o cinema, a rejeição, o triunfo, a solidão, os perigos e a gama de emoções muito ricas e muito contraditórias que sentimos pelos filmes que amamos, pelos filmes que fizemos. Eu não tinha tudo isso em mente conscientemente, mas depois entendi. É sempre assim quando se faz um filme: você não sabe o que está fazendo, são os outros que lhe *dão sentido*.

**Isso também passa por um retorno ao francês, e é perceptível, talvez mais que nunca, esse júbilo por escrever diálogos em francês que é típico dos seus filmes.**

Gosto de escrever diálogos, tanto em francês como em inglês. Me sinto igualmente à vontade nas duas línguas. Também havia humor em *John Donovan*, nas cenas com o jornalista ou na personagem de Susan Sarandon. Mas havia menos, simplesmente porque essa nunca foi a prescrição do filme. Não é um filme engraçado, é um drama social, sério, um pouco pesado, um filme que apela a outras emoções, que nada tem a ver, no tom, com *Matthias & Maxime*. As pessoas pensam que faço sempre mais ou menos o mesmo filme, mas não tenho vontade de escrever sempre o mesmo tipo de filme. Então ouço: sempre os mesmos temas, sempre as mães... Sempre mães! Isso me faz rir. Sim, mães, a vida, ora essa! Há mães em todos os filmes! Na verdade, essa mãe não apareceu nunca em nenhum dos meus filmes. Não é a mãe que conta. É a personagem, a mulher. Há um século que os realizadores também fazem filmes sobre assaltos a bancos, sem qualquer desejo de serem singulares ou reconhecíveis. E isso não incomoda ninguém. O que me interessa nos meus filmes não é como eles se sobrepõem, mas como se diferem. *Matthias & Maxime*, eu sei, e os amigos que fizeram o filme comigo sabem, é um filme visualmente muito diferente. Narrativamente. Tematicamente. E mesmo assim isso não impede que algumas pessoas digam que é “mais

um filme colorido”... Mas colorido não significa nada – é falta de imaginação em relação à imagem, à fotografia. É como essas pessoas, muitas vezes críticos homofóbicos, que encobrem da melhor maneira que podem uma forma de estupidez, que comparam meus filmes aos de Almodóvar, porque acham que gay = colorido. E no entanto, formalmente, nossos filmes são diametralmente opostos. Mas obviamente há o tema da homossexualidade, então...

**Como você descreveria o que você estava procurando visualmente, nesse filme?**

Queríamos fazer um filme mais tom pastel, com variações de branco, mais luminoso, um pouco como Harry Savides em *Elefante*. Queríamos planos levemente superexpostos em fundos pastéis, cores mais suaves, amarelo, rosa, eliminando os vermelhos, exceto em algumas cenas muito específicas. Algo um pouco mais “pascal”... De todo modo, não um filme “colorido”. E aí seria um filme mais realista – a câmera fica no ombro, é despretenso. Existem algumas cenas mais calculadas, talvez, mas eu já fiz filmes totalmente calculados, cada cena, cada plano. Há cenas que reivindicam um aspecto mais formal em relação ao resto do filme, que é mais simples, e para mim é mais arriscado do que muitos dos meus filmes anteriores. São riscos pequenos, mas tenho muito orgulho, por exemplo, desse *travelling* em câmera lenta em 65mm, quando os meninos estão lavando a roupa e a câmera desliza em direção a Matthias e Maxime, que estão em outro cômodo. Poderíamos dizer que é uma diferença de linguagem, um maneirismo ou o que quisermos, mas para mim tem a ver com o prazer de construir um filme formalmente muito discreto, humilde, e depois chegar nesse momento que é uma total falta de humildade, mas que está em harmonia com a história contada.

**Sim, não é gratuito. Esse gesto narra, naquele momento, a relação entre esse grupo, que é fixado pela imagem, que será eternamente igual, e eles dois que vivenciam outra coisa, ao lado. Como você abordou as diversas cenas de grupo, que são muito densas?**

A câmera é como uma cabeça que procura – vagamos de um rosto para outro. Para essas cenas, pedi ao André Turpin, meu diretor de fotografia, que houvesse sempre personagens no início, para que a gente se sinta um pouco preso a eles, e para que a gente entenda que esses personagens só existem em grupo. E que isso pode ser lindo, mas também sufocante.

**O grupo é o que mantém o filme unido, pois inscreve a relação entre Matthias e Maxime no longo período da infância. O grupo é sempre o eco prolongado da infância.**

Sim, isso é algo com que eu nunca havia lidado. É porque tenho trinta anos que posso fazer isso agora, porque estou numa idade em que posso dizer que conheço certas pessoas há quinze, vinte anos. Isso é algo que conheço pessoalmente, o que não acontece com todos os meus filmes. Não vivi um relacionamento de doze anos com uma mulher; nunca imaginei que pertenceria a outro sexo, como em *Laurence anyways*. Por

1 Publicado originalmente na revista *Cahiers du Cinéma*, n. 759, Outubro de 2019.

outro lado, em *Matthias & Maxime*, tudo vem de mim, do coração, do desejo de olhar para o que está atrás de mim. Meu personagem também olha para frente, está se preparando para mudar de vida. É muito diferente de mim, mas, como eu, como todos nós, ele deve deixar certas coisas para trás para seguir em frente.

**O filme é interessante no que se refere à relação entre as línguas. Tem essa zombaria do inglês, que nos faz muito bem, e também o que percebemos sobre o estatuto do inglês no Quebec. Na França imaginamos que todos os quebequenses falam um inglês perfeito, muito americano, mas, pelo contrário, o seu personagem, que vem de uma origem modesta, não tem nenhuma confiança no inglês.**

Foi um desafio importante mostrar diferentes espaços urbanos e linguísticos. O nível de inglês de Maxime é perfeitamente realista: no Quebec, as classes sociais e as classes linguísticas muitas vezes se sobrepõem. A forma como a irmã de Rivette fala também não é nada fantasiosa: o inglês é onipresente e se combina com uma pobreza avassaladora do francês. Critica-se constantemente a língua dos jovens, lamenta-se a perda do francês, rejeita-se a sua evolução e, ao mesmo tempo, há uma recusa a injetar dinheiro na educação. No Quebec, o debate sobre a educação gratuita, que não é um fato consumado, é muito vivo: aqueles que se opõem a ela criticam os jovens por viverem na opulência, na ingratidão, porque na geração anterior eles dormiam no carro e trabalhavam à noite para pagar por seus estudos. Mas gostaríamos que os jovens vivessem a mesma coisa? Por quê? Por solidariedade? As pessoas que falam bem francês, os puristas, muitas vezes o fazem por esnobismo, desprezando esses jovens que falam mal. Eles querem, no fundo, amordaçar essa juventude, negar a sua reivindicação por educação gratuita. O acesso à educação é restrito a certas pessoas que querem manter esse privilégio – é destrutivo.

**A história de *Matthias & Maxime*, você pensava nela há muito tempo?**  
De jeito nenhum. Comecei a pensar nela enquanto filmava *Boy erased*, de Joel Edgerton, em Atlanta. Fiquei muito impressionado com o roteiro dele e com o fato de ele ter escrito algo tão lindo sobre “terapia de conversão”. Um pouco estupidamente, um pouco de maneira “heterofóbica”, se assim posso dizer (risos), imaginei que apenas um membro da comunidade LGBT poderia escrever autenticamente sobre temas ligados à homossexualidade. E então pude mensurar o quanto Joel, que é heterossexual, investiu emocionalmente nesse roteiro, não necessariamente

idêntico ao filme que ele fez de fato. E então vi *Call me by your name*, de Luca Guadagnino, *God’s own country*, de Francis Lee, *Beach Rats*, de Eliza Hittman – de fato dediquei o filme aos quatro: Joel, Luca, Francis e Eliza. Tudo isso me fez querer encarar de frente o romance masculino, algo que eu nunca tinha feito, e escrever um filme masculino-masculino. Mas não apenas para contar uma história de amor, mas sim uma história de amizade, porque na segunda metade dos meus vinte anos isso estava no centro da minha existência, mais que o cinema, mais que histórias de amor, eram esses os sentimentos que sentia pelos meus amigos, os antigos e os novos. Minha vida social gira em torno de dez pessoas, algumas das quais trabalho com elas, como Catherine Brunet, que interpreta Lisa no filme. Todos os personagens do filme são amigos, em graus variados. Foi importante falar de amizades, prestar homenagem à importância que elas têm na minha vida, ao aspecto salvador dessas amizades que me libertaram de uma certa solidão. Outra coisa importante é o fascínio que sinto pela geração mais jovem, que me parece mais liberada psicologicamente, sexualmente, mais fluida no que diz respeito ao gênero, à identidade, à autodefinição. Principalmente entre os heterossexuais, que já não hesitam em explorar a sua sexualidade com liberdade, sem constrangimentos. Os *millennials*, como dizem, têm todos os defeitos que conhecemos deles, mas têm uma riqueza na forma como se definem que me parece preciosa. É muito inspirador para mim, que pertenço a uma geração imediatamente anterior, bastante liberal em questões de sexualidade, mas de uma forma mais categórica e sistemática.

**A história de *Matthias e Maxime* não é apenas uma história de desejo, eles também se mantêm unidos pela amizade de infância, por todo esse tempo que passaram juntos.**

Sim, eles percebem que o que é ainda mais perturbador do que sentir um desejo, que sempre podemos evadir, é sentir a sensação do romance. É isso que é comovente, principalmente para Matthias, que tem mais a perder. Ele que está bem estabelecido, num relacionamento, que é daquelas pessoas que se acalma cedo demais e sente confusamente que há algo errado, inacabado. A perspectiva da partida de Maxime lhe dá um sentimento de urgência que ele não admite para si mesmo, pois tenta à sua maneira contê-lo. As cartelas mostram o número de dias antes da partida... Isso é algo que sempre quis fazer – ter capítulos num filme. Já fiz isso diversas vezes e nunca consegui acertar. Aqui fico feliz com a forma como as cartelas dão ritmo ao filme.



**E no entanto, em *Laurence anyways*, os capítulos eram majestosos, as cartelas davam profundidade à história: “Trois-Rivières, 1995”...** É verdade, mas era mais fácil, porque eram datas e lugares, era dramático, teatral, imponente. Em *Matthias & Maxime* há uma cronologia mais apertada e as cartelas não indicam a passagem do tempo, as mudanças de local, mas sim quanto tempo nos resta em relação às questões definitivas do filme. É uma contagem regressiva. Cria-se outra conexão com a narração – há uma promessa de que algo será resolvido até o final dessa linha do tempo. Estou feliz por ter encontrado isso. Adoro como Woody Allen usa cartelas, em *Hannah e suas irmãs*, por exemplo. Quando eu fazia isso, sempre achava meio deselegante, um pouco formal demais. Nesse caso, ainda estamos no tempo – não são capítulos como “amigos”, “mãe”, etc. O que teria sido um pouco pesado. É mais simples, é: “Duas semanas antes da partida”. Eu adoraria trabalhar novamente com um longo período de tempo, como em *Laurence anyways*. Estou escrevendo uma minissérie, em francês, que se passa de 1991 a 2019, com muitas idas e vindas no tempo. Serão cinco episódios de uma hora sobre a questão do estupro, da masculinidade tóxica, da família obviamente, sempre, mas sobretudo sobre relações entre irmãos e irmãs, mais do que relações com a mãe. Nem preciso dizer que o pai morre muito rapidamente (risos). É um tom completamente diferente. Estamos no suspense, no *thriller*, no horror. Gosto muito de escrever essa história, antes de tudo me deixa feliz pois adoro assistir séries de suspense como *The night of* ou *Dark*. Escrevo o que gosto de ver na tela em termos de tom, narração, gancho, suspense, até as porcarias... Me dou o direito de fazer isso.

**Dez anos depois de *Eu matei minha mãe*, você sente que chegou onde queria?**

Quando olho para trás, para esses dez anos, me sinto bastante orgulhoso das explorações que foram possíveis. Vagamos de gênero em gênero, de tom em tom, do teatro ao suspense, ao melodrama... Estou feliz por ter conseguido fazer um pouco de tudo, com atores locais, atores franceses e americanos. Tive a sorte de fazer todos esses filmes em dez anos que me fizeram crescer. Não me arrependo de nenhum deles, dos que deram certo ou não. Para mim todos funcionaram porque os levei até o fim e, em troca, todos me ensinaram coisas. O fato de um filme funcionar ou não nos cinemas não me diz nada mais nem nada menos sobre o meu trabalho. O que me ensina é o que acontece no *set*. Se tenho um arrependimento é que depois de oito filmes eu poderia estar melhor tecnicamente, com mais conhecimento. Ainda me sinto inculto. Quando vejo *Anima*, o curta de Paul Thomas Anderson com Thom Yorke... Só espero não me tornar comum. Sempre fiz meus filmes quando tive vontade. Artisticamente me sinto mais forte, mais maduro, mas ainda tenho vontade de revisitar a infância, os erros, os arrependimentos, as amarguras, o passar do tempo. Talvez seja algo um pouco vaidoso ou um pouco fácil de dizer, um pouco proustiano... São perguntas que nunca se esgotam. Em última análise, nos sentimos sempre nostálgicos por coisas que nunca aconteceram realmente – não são coisas do passado. Não sou nostálgico em relação à minha infância. *Mommy*, por exemplo, é um filme cheio de nostalgia. Essas duas mulheres que fumam, que riem dizendo grosserias, essa cumplicidade feliz e generosa entre mulheres, eu nunca observei, e mesmo assim a cena tem um ar nostálgico com esse pôr do sol levemente rosa-azulado, o apagão, a música que lembra Cocteau Twins, Cranberries, todos esses grupos com uma sonoridade noventista que nos mergulha numa era de grandes lamentos musicais; as canções do The Cure... Mas isso é a nostalgia, é o desejo pelo que não aconteceu, pelo que não vivemos. E essa nostalgia, vou explorá-la durante toda a minha vida, com a série que estou escrevendo e com outro filme que tenho em mente, no qual atuo e no qual quero me superar no plano formal, artístico e poético. Quero inocular no que faço uma poesia, assumindo-a, abraçando-a, sem ter vergonha de ter ideias. Temos tanto medo de sermos pretensiosos nesse ambiente! As pessoas sempre falam comigo sobre pretensão, narcisismo...

**Mas você sempre fez isso, se expressar sem constrangimento.**

Sim... menos em um filme. Apesar de tudo, gosto da história desse filme, *John Donovan*, e tenho certeza que um dia as pessoas vão se perguntar por que houve todos esses mal-entendidos. Gostemos ou não gostemos, mas não é uma porcaria também não. Estranhamente, recentemente eu assisti novamente o filme em versão francesa para aprovação da dublagem e tive a impressão de ser um filme onde quase não há cinema. O prazer da *mise en scène*, de ligar um plano ao outro, de fazer evoluir uma cena através da câmera, todo esse pensamento me parecia ausente. São

tão poucos planos abertos e tantos *close-ups* que se sucedem, tac tac tac tac tac. Olhando para trás, percebo que era como se eu quisesse evacuar a realidade, o mundo exterior, como se quisesse me esconder de tudo que era periférico.

**Você não estava ciente disso no *set*?**

Sim, as pessoas me diziam, mas era a minha forma de mergulhar no filme sem me deixar afetar por todos os problemas que encontramos. Sei que falta muita coisa ali, mas são coisas que existem – simplesmente não as consegui montar. O filme foi criticado por não ter profundidade na conversa entre a criança e o ator, ou por falhar na homossexualidade reprimida do personagem de Kit Harrington... Concordo plenamente. No entanto, estava escrito, estava lá. Houve muitos aspectos que foram subtraídos por todos os tipos de razões que nunca falarei publicamente. Nem sempre fazemos o filme que queremos, nem sempre depende de nós.

**Em outros filmes, você nunca teve essa sensação?**

De qualquer forma, nunca tive esses obstáculos. E nunca me impediram de nada. No início, muitas vezes prestei atenção ao que os críticos e jornalistas diziam. Sobre *Amores imaginários*, eu ouvia: isso é bom, mas na vida nem tudo pode ser em câmera lenta; nem tudo pode assumir a forma de uma célula musical; é preciso que haja um elo narrativo etc. Então, em *Laurence anyways*, há menos câmera lenta, menos células musicais. Ainda há muito disso! Mas uma manhã você acorda e diz a si mesmo que não quer mais filmar em câmera lenta a 120 quadros por segundo, quer fazer uma câmera lenta muito mais sutil a 36 quadros por segundo, ou 48, mas nunca mais do que 48, exceto para acentuar muito. Você torna sua linguagem mais precisa, e essa precisão vem com as observações dos outros. É por isso que minha relação com a crítica é difícil. Não porque não goste da crítica, pelo contrário, gosto quando é praticada como vocês fazem, nos *cahiers*, mas isso porque a crítica mudou muito com a chegada das redes sociais, e agora as pessoas querem te ferir, com curtidas e essas porcarias. Leio cada vez mais coisas sobre mim e menos sobre meus filmes. Por que ler coisas tão destrutivas? Sobre *É apenas o fim do mundo*, li que era “terapia”, uma forma de me colocar no palco... Mas é uma peça de Jean-Luc Lagarce! E eu a adaptei! O mínimo que poderíamos fazer seria não o esquecer. Com *É apenas o fim do mundo*, houve uma ruptura e percebi que a maioria dos críticos já não me ensinava nada sobre o meu trabalho. Recentemente, um jornalista, que disse muitas coisas ruins sobre mim, disse coisas boas sobre *Matthias & Maxime*. Ele disse: muitas vezes fomos muito duros com esse jovem cineasta, especialmente nós, jornalistas gays. Isso me deixou desesperadamente feliz.

**Você foi criticado pela arrogância dos seus vinte anos, mas é justamente a sua juventude que conta para quem gosta dos seus filmes, e são muitos, principalmente os jovens, mas não só.**

Sim, mas o que me impressionou nesses dez anos foi a falta de empatia para com os artistas. Mas isso foi salvador, entendi que havia algo para levar e algo para deixar ir – principalmente algo para deixar ir. Não consigo me deixar determinar pelos olhos de uma indústria que me acusa de ser narcisista. Fica velho esse tipo de rótulo. Perdemos muito tempo na vida com medo de nos expressar, de sermos nós mesmos. Já tenho dúvidas suficientes sobre minha vida e meu trabalho para deixar de me perguntar também: meu Deus, sou narcisista?! Eu não me importo. Tenho consciência de mim mesmo, de como me represento, mas o que mais me interessa é como represento os outros. Caso contrário, qual é o sentido de fazer filmes? Demorou uma década para a indústria parar de me chamar de *enfant terrible*, “jovem prodígio”, de me chamar de monstro narcisista porque em 2012 expressei minha decepção por não estar competindo em Cannes com *Laurence anyways*. Hoje acabou – a indústria simplesmente diz que sou um cineasta de 30 anos. Embora já faça um tempo que envelheci, mudei e me acalmei.

Entrevista realizada por Jean-Philippe Tessé<sup>2</sup> em Paris, no dia 6 de setembro de 2019.

<sup>2</sup> Crítico entre 2003 e 2020 e redator chefe adjunto entre 2009 e 20220 da revista *Cahiers du Cinéma*.

# SINOPSES

## EU MATEI MINHA MÃE

### J'AI TUÉ MA MÈRE

2009 | 100min | Canadá | 16 anos

Direção e roteiro: Xavier Dolan

Fotografia: Stéphanie Weber-Biron et Nicolas Canniccioni

Som: Sylvain Brassard

Montagem: Hélène Girard

Com Xavier Dolan, Anne Dorval, Suzanne Clément, François Arnaud

Hubert (Xavier Dolan) tem 17 anos e não ama sua mãe. Além de só ter olhos para o gosto *kitsch*, as roupas bregas e pequenos detalhes como a forma que ela come, ele a vê com desprezo. Os mecanismos de manipulação e a culpabilização empregados por ela também não lhe passam despercebidos, e Hubert se vê progressivamente tomado por uma relação de amor e ódio fora do seu controle. Confuso, ele vaga pela adolescência ao mesmo tempo marginal e típica, repleta de descobertas artísticas, experiências ilícitas, amizades e sexo.

## AMORES IMAGINÁRIOS

### LES AMOURS IMAGINAIRES

2010 | 102min | Canadá | 14 anos

Direção e roteiro: Xavier Dolan

Fotografia: Stéphanie Anne Weber Biron

Montagem: Xavier Dolan

Com Xavier Dolan, Monia Chokri, Niels Schneider

Francis e Marie são amigos inseparáveis. Suas vidas mudam quando conhecem Nicolas (Niels Schneider), um charmoso rapaz do interior que acaba de se mudar para Montreal. Um encontro se sucede ao outro e os três logo se tornam um grupo inseparável. Mas Francis e Marie, ambos

apaixonados por Nicolas, desenvolvem fantasias obsessivas em torno de seu objeto de desejo comum. À medida que atravessam as típicas fases da paixão, embarcam numa verdadeira disputa pela atenção do rapaz, comprometendo sua antiga amizade.

## LAURENCE ANYWAYS

### LAURENCE ANYWAYS

2012 | 168min | Canadá & França | 14 anos

Direção e roteiro: Xavier Dolan

Fotografia: Yves Bélanger

Montagem: Xavier Dolan

Som: Noia

Laurence (Melvil Poupaud) se reconhece como mulher. Em seu aniversário de 30 anos, revela para sua namorada Fred (Suzanne Clément) que irá fazer uma cirurgia de mudança de sexo. Mesmo abalada com a revelação, a namorada resolve permanecer ao lado da pessoa que ama, que sofrerá bastante com a nova situação, tendo que lidar com preconceitos de familiares, amigos e colegas de trabalho. Contudo, tentarão provar que o amor deles pode superar todas as situações.

## TOM NA FAZENDA

### TOM À LA FERME

2013 | 102min | Canadá & França | 16 anos

Direção: Xavier Dolan

Roteiro: Michel Marc Bouchard e Xavier Dolan

Fotografia: André Turpin

Montagem: Xavier Dolan

Som: Sylvain Brassard et Olivier Goinard

O jovem Tom (Xavier Dolan) está em depressão após a morte de seu namorado. Ele viaja até o campo para o funeral, mas ninguém da família do falecido sabe sobre sua existência. Por conta das circunstâncias, e do irmão de seu namorado que tenta esconder da mãe a opção sexual do

morto, Tom é levado a interpretar o papel de alguém que ele não é, a fim de preservar o segredo. No entanto, a situação se complica e a verdade pode vir à tona a qualquer momento.

## MOMMY

### MOMMY

2014 | 140min | Canadá | 14 anos

Direção e roteiro: Xavier Dolan

Música: Noia

Fotografia: André Turpin

Som: François Grenon, Sylvain Brassard

Montagem: Xavier Dolan

Canadá, 2015. Diane Després (Anne Dorval) é surpreendida com a notícia de que seu filho, Steve (Antoine-Olivier Pilon), foi expulso do reformatório onde vive por ter incendiado a cafeteria local e, com isso, provocado queimaduras de terceiro grau em um garoto. Os dois voltam a morar juntos, mas Diane enfrenta dificuldades devido à hiperatividade de Steve, que muitas vezes o torna agressivo. Os dois apenas conseguem encontrar um certo equilíbrio quando a vizinha Kyla (Suzanne Clément) entra na vida de ambos.

## É APENAS O FIM DO MUNDO

### JUSTE LA FIN DU MONDE

2016 | 99min | Canadá & França | 14 anos

Direção: Xavier Dolan

Roteiro: Xavier Dolan

Fotografia: André Turpin

Som: François Grenon

Montagem: Xavier Dolan

Musica: Gabriel Yared, la chanteuse Camille, Dominique Dalcan

Longe de casa há doze anos, o escritor Louis (Gaspard Ulliel) vai ao encontro da mãe, da irmã, do irmão e da cunhada para informá-los que irá morrer em breve. No entanto, o roteiro da curta reunião, idealizado por Louis, sai de



seu controle assim que as mágoas, as memórias, as brigas e as lágrimas do passado ressurgem de maneira implacável.

A MORTE E A VIDA DE JOHN F. DONOVAN  
THE DEATH & LIFE OF JOHN F. DONOVAN  
2018 | 123min | Canadá | 16 anos

Direção: Xavier Dolan  
Roteiro: Xavier Dolan et Jacob Tierney  
Fotografia: André Turpin  
Montagem: Xavier Dolan Meathieu Denis  
Música: Gabriel Yared

John F. Donovan (Kit Harington) é um jovem ator americano de talento que pretende conquistar uma grande carreira na indústria. Mas os seus sonhos começam a se desfazer quando descobrem que ele se corresponde com um garotinho britânico de 11 anos de idade. As acusações maliciosas sobre a relação entre Donovan e a criança criam uma tormenta na vida do ator.

MATTHIAS & MAXIME  
MATTHIAS & MAXIME  
2019 | 129min | Canadá | 16 anos

Direção e roteiro: Xavier Dolan  
Música: Jean-Michel Blais  
Fotografia: André Turpin  
Som: Sylvain Brassard  
Montagem: Xavier Dolan

Matt e Max, dois melhores amigos de infância, vão a uma festa para celebrar a partida de Max para uma viagem de dois anos. Um beijo inesperado porá tudo em causa.

O DEMÔNIO DAS ONZE HORAS  
PIERROT LE FOU  
1965 | 110min | França & Itália

Direção: Jean-Luc Godard  
Roteiro: Jean-Luc Godard e Rémo Forlani  
Música: Antoine Duhamel e Cyrus Bassiak  
Fotografia: Raoul Coutard  
Montagem: Françoise Collin

Som: Antoine Bonfanti et René Levert  
Com: Anna Karina, Jean-Paul Belmondo

Por impulso, Ferdinand abandona sua vida burguesa com a esposa e o filho para fugir com Marianne, uma antiga paixão. Perseguidos por bandidos estrangeiros, eles embarcam numa onda de crimes aleatórios, uma aventura louca envolvendo carros velozes, gângsteres misteriosos e um idílio mediterrâneo.

UMA BABÁ QUASE PERFEITA  
MRS. DOUBTFIRE  
1993 | 120min | Estados Unidos | Livre

Direção: Chris Columbus  
Roteiro: Randi Mayem Singer, Leslie Dixon  
Música: Howard Shore  
Fotografia: Donald McAlpine  
Montagem: Raja Gosnell  
Com: Robin Williams, Sally Field, Pierce Brosnan, Harvey Fierstein, Robert Prosky

Daniel Hillard (Robin Williams) está passando por uma fase complicada – acaba de se separar de Miranda (Sally Field) e perdeu o seu emprego. Impedido pela ex-esposa de passar mais tempo com os filhos, ele tem uma ideia inusitada para recuperar a relação com as crianças. Daniel veste-se como uma senhora idosa escocesa e tenta conseguir o cargo de babá no seu antigo lar.

O JARDIM SECRETO  
THE SECRET GARDEN  
1993 | 101min | Estado Unidos, Reino Unido, Polônia | Livre

Direção: Agnieszka Holland  
Roteiro: Caroline Thompson  
Fotografia: Roger Deakins  
Montagem: Isabelle Lorente  
Música: Zbigniew Preisner  
Com: Kate Maberly, Heydon Prowse, Andrew Knott, Maggie Smith

No início do século XX, Mary Lennox (Kate Maberly) vivia na Índia com seus pais, que não lhe davam muita atenção. Porém um estouro de

elefantes os mata e, seis meses depois, Mary desembarca em Liverpool, na Inglaterra, para viver com Lorde Archibald Craven (John Lynch), seu tio, na mansão Misselthwaite, uma construção feita de pedra, madeira e metal na qual existem segredos e antigas feridas. Mary estava assustada naquele solar com várias dezenas de quartos e era incrivelmente mimada, pois lhe desagradava a ideia de vestir suas roupas, já que na Índia isso era tarefa de suas aias. A mansão é administrada pela sra. Medlock (Maggie Smith), uma rigorosa e fria governanta. Lorde Craven perdeu a mulher há dez anos e nunca mais conseguiu superar a tragédia. Para piorar, Colin Craven (Heydon Prowse), seu filho, também sofre de extrema apatia, sempre recolhido no seu quarto. Mais uma vez negligenciada, Mary passa a explorar a propriedade e descobre um jardim abandonado. Entusiasmada com a descoberta, Mary decide restaurar o lugar com a ajuda do filho de um dos serviçais da casa, conquistando assim a atenção do primo doente. Juntos eles desafiam as regras da casa e o velho jardim se transforma em um lugar mágico, cheio de flores, surpresas e alegria. O jardim secreto é um lugar fantástico onde não existe tristeza e arrependimento, um lugar onde a força da amizade pode trazer de volta a beleza da vida.

GAROTOS DE PROGRAMA  
MY OWN PRIVATE IDAHO  
1991 | 104min | Estados Unidos | 18 anos

Direção e roteiro: Gus Van Sant  
Fotografia: John J. Campbell, Eric Alan Edwards  
Montagem: Curtiss Clayton  
Música: Bill Stafford  
Com: Starring River Phoenix, Keanu Reeves

Mike (River Phoenix) e Scott (Keanu Reeves) são dois jovens garotos de programa que moram nas ruas de Portland, Oregon. Os dois fazem parte de um grupo de libidinosos excluídos sociais, que se juntam num prédio condenado para fazer tumulto e se venderem a quem estiver disposto a pagar por eles. Apesar de ambos serem insatisfeitos e perturbados, os dois garotos têm uma personalidade bem diferente: Scott é rebelde e se prostitui para humilhar sua família; já Mike é um





sonhador, um rapaz gentil que está apaixonado pelo seu melhor amigo e quer encontrar a mãe. Juntos os dois se metem em diversas encrencas em viagens que vão do Idaho até a Itália para encontrar a mãe de Mike.

MAGNÓLIA  
MAGNOLIA  
1999 | 188min | Estados Unidos | 14 anos

Direção e roteiro: Paul Thomas Anderson  
Fotografia: Robert Elswit  
Montagem: Dylan Tichenor  
Música: Jon Brion  
Com Jeremy Blackman, Tom Cruise, Melinda Dillon, Philip Baker Hall, Philip Seymour Hoffman, Ricky Jay, William H. Macy, Alfred Molina, Julianne Moore, John C. Reilly, Jason Robards, Melora Walters

Magnólia é praticamente um mosaico da sociedade americana construído a partir de uma série de vinhetas cômicas e pungentes. Através de uma trama que envolve coincidências, sorte, ação humana, imprensa, passado e intervenção divina, nove pessoas irão se entrelaçar e se envolver umas com as outras em um dia marcado por um inesquecível clímax. Algumas procurarão perdão, outras, fuga. Algumas reatarão relacionamentos, outras serão expostas.

JUMANJI  
JUMANJI  
1995 | 104min | Estados Unidos | 10 anos

Direção: Joe Johnston  
Roteiro: Jonathan Hensleigh, Greg Taylor, Jim Strain  
Fotografia: Thomas E. Ackerman  
Montagem: Robert Dalva  
Música: James Horner  
Com: Robin Williams, Kirsten Dunst, David Alan Grier, Bonnie Hunt, Jonathan Hyde, Bebe Neuwirth

O jovem Alan Parrish descobre um misterioso tabuleiro de jogo que magicamente o transporta

para as desconhecidas selvas de Jumanji por 26 anos, até que duas inocentes crianças, Judy (Kirsten Dunst, de *Homem-Aranha*™ 1 & 2) e Peter (Bradley Pierce), o libertam do poderoso feitiço do jogo.

BATMAN – O RETORNO  
BATMAN RETURNS  
1992 | 126min | Estados Unidos | 12 anos

Direção: Tim Burton  
Roteiro: Daniel Waters  
Fotografia: Stefan Czapsky  
Montagem: Chris Lebenzon  
Música: Danny Elfman  
Com Starring, Michael Keaton, Danny DeVito, Michelle Pfeiffer, Christopher Walken, Michael Gough, Pat Hingle, Michael Murphy

Com o objetivo de manipular Gotham City, um milionário (Christopher Walken) tenta transformar o Pinguim (Danny DeVito), um ser deformado que tinha sido abandonado ainda bebê nos esgotos, em prefeito da cidade. Como se isso não bastasse, surge a Mulher-Gato (Michelle Pfeiffer) que, apesar de ser linda e sedutora, também tem dupla personalidade, em razão de problemas no passado. Ambos se tornam verdadeiros pesadelos para Batman no presente.

AMOR À FLOR DA PELE  
花樣年華  
2000 | 98min | Hong Kong, China | 12 anos

Direção e roteiro: Wong Kar-wai  
Fotografia: Christopher Doyle, Mark Lee Ping-Bing  
Montagem: William Chang  
Música: Michael Galasso  
Com Maggie Cheung, Tony Leung

Ambientado em Hong Kong no início dos anos 1960, dois vizinhos, sr. Chow e sra. Chan, criam um vínculo depois de começarem a suspeitar que seus respectivos cônjuges estão tendo um caso juntos.

CRIME NO SANATÓRIO  
ELEPHANT SONG  
2014 | 110 min | Canadá | 14 anos

Direção: Charles Binamé  
Roteiro: Nicolas Billon  
Fotografia: Pierre Gill  
Montagem: Dominique Fortin  
Música: Patrice Dubuc, Gaëtan Gravel  
Com: Bruce Greenwood, Xavier Dolan e Carrie-Anne Moss, Carrie-Anne Moss, Colm Feore

Quando um psiquiatra desaparece de uma instituição mental, o doutor Toby Green deve investigar o incidente antes de a notícia vir a público. Convencido de que o jovem e atormentado paciente Michael esconde algo, ele inicia uma dura interrogação, querendo saber a verdade. No entanto, Michael prova ser intelectualmente superior e muito manipulador, tornando difícil determinar quem realmente é o paciente.

BOY ERASED: UMA VERDADE ANULADA  
BOY ERASED  
2018 | 115min | Estados Unidos | 14 anos

Direção e roteiro: Joel Edgerton  
Fotografia: Eduard Grau  
Montagem: Jay Rabinowitz  
Música: Danny Bensi, Saunder Jurriaans  
Com: Lucas Hedges, Nicole Kidman, Joel Edgerton, Joe Alwyn, Xavier Dolan, Troye Sivan, Cherry Jones, Flea, Russell Crowe

O jovem Garrard (Lucas Hedges), de apenas 19 anos, mora numa pequena cidade conservadora do Arkansas. Ele é gay e filho de um pastor da igreja batista. Chega um momento em que ele é confrontado pela família, gerando um empasse: ou arrisca perder sua família e amigos ou entra num programa de terapia que busca a “cura” da homossexualidade.



FICHA TÉCNICA

PATROCÍNIO  
Banco do Brasil

REALIZAÇÃO  
Centro Cultural do Banco do Brasil

APOIO INSTITUCIONAL  
Cinemateca da Embaixada da França,  
Institut Français

EMPRESA PRODUTORA  
Fumaça Filmes

CURADORIA, PRODUÇÃO DE CÓPIAS  
E PRODUÇÃO EXECUTIVA  
Fábio Savino

COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO  
Mariah Soares

PRODUÇÃO BRASÍLIA  
Rafaella Rezende

PROJETO GRÁFICO  
Bloco Gráfico

VINHETA  
Juliane Westin

ACESSIBILIDADE  
All Dubbing

ASSESSORIA DE IMPRENSA  
Panorama Assessoria

TRADUÇÃO  
Luís Felipe Flores, Victor Guimarães

REVISÃO DE TEXTO  
Maria Fernanda Moreira

SESSÃO COMENTADA  
Maria Taboza

Produção

Apoio institucional

Realização

