

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA  
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



**Porque é ou não *verdadeiro* o *olhar* de certas personagens?**

TRABALHO DE PROJETO

MESTRADO EM DESENVOLVIMENTO DE PROJECTO CINEMATOGRAFICO -  
ESPECIALIZAÇÃO EM DRAMATURGIA E REALIZAÇÃO

Miguel Viegas Dias Munhá Fernandes

Lisboa, 10/2014  
INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA

**Porque é ou não *verdadeiro o olhar* de certas personagens?**

Miguel Viegas Dias Munhá Fernandes

Trabalho de Projeto submetido à Escola Superior de Teatro e Cinema para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Desenvolvimento de Projecto Cinematográfico - especialização em Dramaturgia e Realização, realizado sob a orientação científica de Joaquim Sapinho, Professor Adjunto da Área de Realização.

Lisboa, 10/2014

Declaro que o presente trabalho resulta da minha investigação pessoal, que o seu conteúdo é original e que todas as fontes estão referenciadas nos termos das normas de organização e de edição comunicadas aos inscritos neste Curso.

.....

(Assinatura do autor)

## Índice

<b>ÍNDICE</b> .....	4
<b>I. INTRODUÇÃO</b> .....	7
<b>II. 1ª ETAPA DA INVESTIGAÇÃO</b> .....	10
1. O olhar em diferentes métodos de representação.....	10
1.1. O ator - contexto histórico.....	10
1.2. O ator de teatro e o ator de cinema.....	12
1.3. Teorias de representação.....	13
1.4. Teste Filmado (Vídeo 1).....	19
1.4.1. <i>Preparação</i> .....	20
1.4.2. <i>Guião</i> .....	22
1.4.3. <i>Planos</i> .....	23
1.4.4. <i>Objetivas e composição</i> .....	25
1.4.5. <i>Atores, ensaio e improvisação</i> .....	25
1.4.6. <i>Som</i> .....	26
1.5. Comentário.....	27
<b>III. 2ª ETAPA DA INVESTIGAÇÃO</b> .....	29
2. O olhar verdadeiro não depende dos métodos de representação mas da ‘construção’ do olhar.....	29
2.1. O rosto.....	29
2.1.1. <i>A importância do rosto</i> .....	29
2.1.2. <i>O rosto na arte</i> .....	33
2.1.3. <i>O rosto no cinema</i> .....	39
2.1.4. <i>A alma no cinema</i> .....	45
2.1.5. <i>O Olhar no Cinema</i> .....	51
2.2. Análise a cenas escolhidas dos filmes <i>A Árvore da Vida, Lágrimas e Suspiros, O Acochado</i> e <i>O Dinheiro</i> .....	53
2.2.1. <i>A Árvore da Vida</i> .....	53
2.2.1.1. <i>Análise textual e de conteúdo</i> .....	53
2.2.1.2. <i>Análise poética</i> .....	55
2.2.1.3. <i>Análise de imagem e som</i> .....	56

2.2.2. Lágrimas e Suspiros.....	58
2.2.2.1. <i>Análise textual e de conteúdo</i> .....	58
2.2.2.2. <i>Análise poética</i> .....	60
2.2.2.3. <i>Análise de imagem e som</i> .....	61
2.2.3. O Acossado.....	62
2.2.3.1. <i>Análise textual e de conteúdo</i> .....	62
2.2.3.2. <i>Análise poética</i> .....	63
2.2.3.3. <i>Análise de imagem e som</i> .....	64
2.2.4. O Dinheiro.....	65
2.2.4.1. <i>Análise textual e de conteúdo</i> .....	65
2.2.4.2. <i>Análise poética</i> .....	66
2.2.4.3. <i>Análise de imagem e som</i> .....	67
<b>IV. 3ª ETAPA DA INVESTIGAÇÃO</b> .....	68
3. Testar a ‘construção’ do olhar verdadeiro.....	68
3.1. Referência de gênero para os testes filmados nesta etapa - Três irmãs de Anton Tchêkhov.....	68
3.2. Testes Filmados segundo os modelos de <i>A Árvore da Vida</i> , <i>Lágrimas e Suspiros</i> , <i>O Acossado</i> e <i>O Dinheiro</i> .....	70
3.2.1. A Árvore da Vida (Vídeo 2).....	70
3.2.1.1. <i>Preparação</i> .....	70
3.2.1.2. <i>Comentário</i> .....	71
3.2.2. Lágrimas e Suspiros (Vídeo 3).....	73
3.2.2.1. <i>Preparação</i> .....	73
3.2.2.2. <i>Comentário</i> .....	74
3.2.3. O Acossado (Vídeo 4).....	75
3.2.3.1. <i>Preparação</i> .....	75
3.2.3.2. <i>Comentário</i> .....	76
3.2.4. O Dinheiro (Vídeo 5).....	77
3.2.4.1. <i>Preparação</i> .....	77
3.2.4.2. <i>Comentário</i> .....	78
3.3. Teste final, autoral (Vídeo 6).....	79

3.3.1. Guião.....	80
3.3.2. Planificação.....	81
3.3.3. Arte.....	83
3.3.4. Som.....	84
3.3.5. Comentário.....	86
<b>V. CONCLUSÃO.....</b>	<b>87</b>
<b>BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>89</b>
<b>APÊNDICES.....</b>	<b>96</b>
APÊNDICE I - <i>Fotos locações</i> .....	96
APÊNDICE II - <i>Guião Teste Filmado (Vídeo 1 - Bicho)</i> .....	98
APÊNDICE III - <i>Planificação Vídeo 1 - Bicho</i> .....	102
APÊNDICE IV - <i>4 guiões inspirados em Três irmãs e referenciados nas 4 cenas analisadas dos filmes A Árvore da Vida, Lágrimas e Suspiros, O Acossado e O Dinheiro</i> .....	103
APÊNDICE V - <i>Planificação A Árvore da Vida</i> .....	108
APÊNDICE VI - <i>Fichas das personagens A Árvore da Vida</i> .....	110
APÊNDICE VII - <i>Guião Irene</i> .....	114
<b>ANEXOS.....</b>	<b>119</b>
ANEXO I - <i>Cenas-referência da peça Três irmãs de Anton Tchékhov</i> .....	119

## I. Introdução

Esta investigação parte de uma vontade de entender se diferentes métodos de representação podem provocar percepções distintas nos olhares das personagens construídas. Essa vontade surgiu, principalmente, por se sentir no cinema atual um progressivo desprezo pela subtil comunicação através do rosto e do olhar. Se em filmes como *A Paixão de Joana D'Arc* (1928) de Carl Theodor Dreyer, *O Couraçado Potemkin* (1925) de Sergei M. Eisenstein ou *Lágrimas e Suspiros* (1972) de Ingmar Bergman se encontravam olhares carregados de uma qualquer magia ainda inexplicável, na grande maioria dos filmes atuais essa sedução não existia. Algumas das exceções que apareciam nas salas de cinema eram portanto arrebatadoras.

*A Árvore da Vida* (2011) de Terrence Malick terá sido um dos principais catalisadores para este trabalho. A sua originalidade, misturada com um saber dos antigos mestres do cinema, suscitava uma sedução idêntica às grandes obras-primas cinematográficas, notando-se igualmente um estilo único, atual e diferente do que até então se filmava. Por outro lado, havia uma importante referência para o caminho do qual se desejava afastar. Produzido no mesmo ano que o filme de Malick, *Um Método Perigoso* (2011) de David Cronenberg parecia reunir evidências, pela personagem interpretada por Keira Knightley, do que se sentia serem olhares falsos, distantes do cinema, próximos talvez de outra forma de arte. Era essencial tentar entender o porquê das (e as) diferenças entre os olhares das personagens do filme *A Árvore da Vida* e de Sabina Spielrein em *Um Método Perigoso* para então se explorar *como construir* os primeiros.

Para isso formulou-se a questão de partida para esta investigação: Porque é ou não *verdadeiro* o *olhar* de certas personagens?

Nesta pergunta tentam-se aglomerar as duas dúvidas centrais para o projeto: a primeira, *o que será a verdade procurada*; a segunda, *o que se compreende como olhar de uma personagem*. Se numa primeira análise a segunda dúvida poderia parecer óbvia, e a primeira quase impossível de delimitar, foi o conceito de *olhar* que mais exploração mereceu ao longo desta investigação. Partindo-se de um *olhar* mais associado ao ator do que à personagem - distante do cinema, portanto - chegou-se (no final da 2ª Etapa da Investigação) a um entendimento desse conceito como um reflexo

do equilíbrio entre os elementos cinematográficos. Fala-se assim, portanto, na ‘construção’ do *olhar* cinematográfico. A primeira dúvida teve um percurso mais curto e foi esclarecida pela resolução da segunda. Se se tentava de início estudar as principais *Teorias da Verdade*, rapidamente esse caminho foi interrompido. As palavras *verdadeiro* ou *falso* não eram mais do que adjetivos utilizados para qualificar a adequação ou não do conceito inicial de *olhar* à adulteração final do mesmo (*olhar* enquanto ‘construção’). Assim, um *olhar verdadeiro* seria próximo de um *olhar ‘construído’*.

Esta investigação divide-se em três etapas. A primeira foca-se no papel do ator e nas diferentes teorias de representação. Aí explora-se a história da profissão de ator, as diferenças entre o ator de teatro e o ator de cinema, os diferentes métodos e perspectivas de se entender e construir as personagens, tentando-se por fim testar os conhecimentos adquiridos através de um exercício filmado. Utilizam-se como principais referências os livros *O Ator de Cinema* (2005) de Jacqueline Nacache, *O Ator no Cinema* (s.d.) de Vsevolod Pudovkin e *A Preparação do Ator* (s.d.) de Constantin Stanislavski.

Na segunda etapa os pressupostos alteram-se e procura-se um novo caminho. Ao se estudar os conceitos de *verdade* e de *olhar* por uma nova perspectiva, a própria metodologia da investigação muda. Numa primeira parte, *O Rosto*, tenta-se entender a natureza do rosto e do olhar no cinema tomando como base dois artigos (Rovai, 2005 e Silva, 2007) e teorias de vários importantes pensadores da sétima arte (Balázs, Morin, Deleuze, Epstein, entre outros). Aprofundam-se de seguida as conclusões da primeira experiência filmada através da análise de quatro filmes onde se identificam *olhares verdadeiros*. Apoiada nessas análises, segue-se uma nova e última etapa de testes filmados.

Na última e terceira etapa utiliza-se como base a peça *Três irmãs* (escrita em 1900, encenada pela primeira vez em 1901) de Anton Tchékhov. Era de extrema importância ultrapassar o problema de género identificado no primeiro teste e, portanto, teria de se escolher uma ideia sobre a qual trabalhar. Por não se querer uma matéria já visionada em cinema e se procurar um quadro emocional estável mas complexo, achou-se pertinente a escolha da peça do célebre autor russo.

A terceira etapa serve, numa primeira fase, para experimentar os modelos de *A Árvore da Vida*, *Lágrimas e Suspiros*, *O Acossado* e *O Dinheiro* mantendo como base as ideias centrais e o género da peça *Três irmãs*. Embora haja a consciência da dificuldade em filmar cenas referenciadas nestes importantes realizadores, mais do que se chegar aos resultados pretendidos há a necessidade de experimentar. Os erros serão úteis para se poder partir para *Teste final, autoral*. Nessa última parte do projeto experimenta-se finalmente a ‘construção’ de um *olhar verdadeiro* através de uma visão pessoal. Deixando de parte o rigor em objetivar os conteúdos explorados até então, em *Teste final, autoral* tenta-se dar espaço à subjetividade.

O intuito principal desta investigação será a possibilidade de experimentação de variadas referências teóricas aplicadas a objetos fílmicos específicos, de modo a responder a questões que de outro modo se tornariam cada vez mais distantes da realidade cinematográfica. Este estudo poderá ser útil a jovens cineastas, teóricos do cinema e/ou cinéfilos que queiram refletir sobre a natureza do *olhar* no Cinema.

## II. 1ª Etapa da investigação

### 1. O olhar em diferentes métodos de representação

#### 1.1. O ator - Contexto histórico

Nacache (2005, p. 13), no seu livro *O Ator de Cinema*, escreve que para se entender o trabalho do ator e a essência do *ser ator*, há que olhar primeiro para a sua etimologia: *Ator* surge do *upokrités* grego *aquele que responde*, que o latim acaba por não conservar, utilizando *actor* como *aquele que faz, que age*. No Francês e no Inglês, por exemplo, a palavra sofre diversas variações até chegar, em França, a *comédien* (que tanto pode significar o ator dramático como o comediante) e em Inglaterra a *actor* (o ator dramático).

Nacache (2005) continua a contextualizar a profissão de ator iniciando uma retrospectiva histórica. Conta que o primeiro ator ocidental que se tem registo terá sido o grego Téspis (séc. V a.C.), havendo no entanto provas da existência de pequenas ‘apresentações teatrais’ no antigo Egito e antes ainda em rituais primitivos.

Foi também na Grécia Antiga que o Teatro ganhou contornos e relevo na sociedade. Surgiram vários estilos e maneiras de representar, e o ator foi ganhando aos poucos independência do autor – eram os primeiros passos para o reconhecimento da profissão. No entanto, essa profissionalização do ator só surgiu vários séculos mais tarde. Apesar de no séc. XVI o Teatro começar a assumir um estatuto cada vez mais importante na cultura de certos países europeus, é no séc. XVIII (com a comédia italiana) que a imagem de ator como não-profissional começa a desaparecer (ibidem).

Antes um artista amador que representava apenas pelo gosto de representar, o ator é agora um profissional que vive do dinheiro que recebe por participar em peças e/ou em filmes. A maioria dos atores profissionais torna-se assim escravizada pela indústria e tem de conseguir representar qualquer coisa em qualquer momento. Desse modo, com todas essas pressões acrescidas, a formação de atores profissionais vai tentando acompanhar essas exigências. Vários métodos vão surgindo, sendo a maioria delas apologistas de um trabalho rigoroso do ator, seja no campo físico, seja no campo psíquico (ou nos dois), mas tendo como centro uma preparação mais técnica do que

artística. Assim o ator vai-se tornando uma máquina, quase como um atleta de alta-competição, que precisa de responder ao melhor nível nos momentos decisivos. Também, o ator entende que a sua imagem tem de ser trabalhada tal como um produto. Se ele vive da imagem, tem de saber vendê-la. Humphrey Bogart (s.d.) escreve que:

(...) não é preciso torcer as mãos a chegar à beira das lágrimas antes de subir para o «plateau». Trabalha-se e trabalha-se até fazê-lo muito simplesmente, até que as coisas saiam automaticamente, porque se é ator. É o que se faz para ganhar a vida. É uma profissão como as outras. Se se conseguir sentir o que o personagem sentiria, a nossa cara há-de exprimir o que é preciso – quando se é ator. (p.33)

A capacidade de resposta torna-se assim uma qualidade decisiva na escolha dos atores de Cinema *Mainstream* e de Televisão, restando apenas o Teatro ou o Cinema Independente para os atores que não se conformem com esta aceleração fruto tanto do sistema capitalista como da profissionalização do ator.

Outro problema/consequência da profissionalização do ator foi a relação entre ele e o encenador/realizador e/ou o produtor/estúdio. Se dentro do cinema há realizadores que olham para a relação com os atores como um aspeto secundário da criação cinematográfica, outros olham para essa relação como algo crucial para um bom resultado de um filme. Mas, principalmente, existem questões estilísticas que não estão propriamente relacionadas com a importância que os realizadores dão aos atores. Michelangelo Antonioni, por exemplo, escreve que ‘instintivamente gostaria de tratá-los mal (...) na medida em que é útil para o filme.’ (A.A.V.V., 1960, p. 16). Já Hitchcock defendia que ‘o melhor ator de cinema é aquele que melhor sabe não fazer nada’ (p. 15) e Roberto Rossellini conta preferir os ‘actores não profissionais porre eles chegam sem ideias preconcebidas’ (ibidem). Tal como Rossellini, De Sica, Visconti e vários outros realizadores do Neo-Realismo Italiano utilizavam comumente *não-atores* por acharem (entre outras razões) que esses, ao contrário dos atores profissionais, não teriam necessidade de criar sobre o que já estava criado – apenas *seriam o que são* (Nacache, 2005). Em *Hollywood*, pelo contrário, o *star system* fomentou que os atores profissionais fossem o centro de toda a atenção.

## 1.2. O ator de teatro e o ator de cinema

Foi logo no início do Cinema que surgiu a ‘guerra’ Teatro *versus* Cinema. Muitos profissionais do Teatro temiam que a sua arte fosse substituída por uma novidade tecnológica cuja profundidade artística lhes parecia duvidosa. Já os que se começavam a render à arte cinematográfica defendiam que seria uma evolução natural do Teatro. Outros ainda acreditavam na importância e singularidades de cada uma dessas duas artes e que o contínuo aprofundar das duas seria benéfico para todos (Nacache, 2005). Pudovkin (1956) escreve que:

A luta contra a teatralidade do cinema não significa de maneira alguma a negação do teatro: pretende simplesmente enquadrar com clareza e com exatidão a necessidade de averiguar as antinomias que se criam inevitavelmente no processo evolutivo do teatro, encontrando a solução no cinema, baseando-nos nas novas possibilidades técnicas. (p. 10)

Podemos encontrar inúmeras diferenças em relação às técnicas de representação no Teatro e no Cinema, no entanto importa lembrar, como escreve António-Pedro Vasconcelos (s.d.), que terá de se ‘ter em conta um ponto de partida que fundamentalmente as diferencia’ (p. 6): no cinema, entre o ator e o público existe uma câmara (ibidem). Também, no teatro, uma obra ‘vai nascendo a todo o instante’, enquanto que no cinema ‘um filme é uma obra acabada quando se exhibe’ (ibidem). Essas e outras diferenças provocam distintas reações e suscitam portanto técnicas específicas para cada arte. Pudovkin (1956) escreve que ‘da tela, o ator pode falar sem o mínimo exagero, livre na escolha das gradações mais ténues, tanto no campo da voz quanto no do gesto e da mímica’ (p. 15), porque o cinema ‘oferece a facilidade quase total da utilização do espaço e do tempo’ (Vasconcelos, s.d., p. 6)

Outra das grandes diferenças do trabalho do ator no teatro e no cinema é a continuidade. Se no palco ele tem apenas os intervalos entre os atos, no Cinema ele tem intervalos antes e depois de cada *take*. Depois de cada intervalo, ele tem de voltar ao interior da personagem: torna-se um trabalho intermitente, requerendo uma capacidade de concentração aprimorada. Também, e ainda outra diferença, no Teatro

os espectáculos acontecem habitualmente às mesmas horas, sendo que cada espectáculo dura sensivelmente o mesmo tempo. No Cinema, os atores têm gravações tanto de noite, como de dia, como de madrugada - que podem durar tanto alguns minutos como horas consecutivas -, fazendo com que o trabalho no Cinema se torne bastante desgastante a nível físico e emocional. Tanto o ator de Teatro como o ator de Cinema precisam de tempo para criar a personagem. E se no Teatro existem ensaios intensivos antes da estreia da peça, no Cinema, na maioria das vezes, não existe essa possibilidade. Os ensaios no Cinema acabam por ser de ordem técnica, onde o principal objetivo passa a ser otimizar o tempo das rodagens (Nacahe, 2005).

Questiona-se então se será mais fácil esquecer o dispositivo no Teatro ou no Cinema? Isto é: esquecer o público ou a câmara.

Se no Teatro as luzes do palco ainda poderão criar uma escuridão quase total da plateia, no Cinema ainda é impossível anular visualmente o dispositivo. A câmara está lá, e muitas vezes a poucos centímetros do ator. Assim, um grande plano, apesar de querer muitas vezes captar os sentimentos da personagem, pode por outro lado captar apenas a insegurança e incómodo (e por consequência falsidade) da representação do ator. Também, no Cinema, a presença da equipa é mais evidente. Enquanto no Teatro todos se apresentam nos bastidores, o ator de Cinema coexiste com os técnicos, realizador e os vários materiais. E, se para algumas cenas ‘íntimas’, os realizadores pedem para que a equipa abandone o *plateau*, na maioria das cenas os atores representam para dezenas ou até centenas de pessoas. Como pode então o ator encontrar uma naturalidade, expressar uma interioridade profunda perante um contexto tão falso? Será que o caminho para uma representação natural e profunda passará por uma modificação do modo de fazer Cinema?

### **1.3. Teorias da representação**

Dois polos organizam tradicionalmente qualquer discurso sobre a representação do ator; dois polos que poderíamos, para ser breves, reduzir à dialética nietzscheana do apolíneo e do dionisíaco. Por um lado, a ordem, a calma, o domínio – ou seja, para um ator distanciado, uma representação conscientemente elaborada, um trabalho submetido

a regras precisas; por outro, a paixão e a posse, o ator entusiasta que, longe de qualquer jogo de máscaras e de simulação, se deixa levar por si mesmo. (Nacache, 2005, p. 27)

As longas discussões entre defensores da sensibilidade e defensores da técnica que se prolongaram até aos nossos dias, começaram cedo. Redigido durante vários anos, a partir de 1769, Diderot escreve o conjunto de artigos intitulado de *Paradoxe sur le comédien* onde faz precisamente esta oposição entre o que chama o *ator mediocre da sensibilidade* e o *bom ator do discernimento* (Nacache, 2005). Diderot, apesar de achar que o bom ator é aquele que consegue iludir o público, e que para isso de nada lhe serve viver a personagem como se fizesse parte dele, acredita também que de nada serve a técnica se o ator também não tiver inspiração e sensibilidade. No entanto, Diderot mostra-se inimigo da naturalidade sem trabalho e sem arte; naturalidade essa que compara com desordem.

Mais tarde, François Delsarte fala da semiótica do gesto, onde propõe uma taxonomia dos gestos e das atitudes expressivas. Esse repertório passa a ser usado por muitos atores, que acabam por escolher alguns dos seus movimentos de acordo com esse ‘catálogo’. Assim, a arte da representação vai-se tornando cada vez mais distante dos seus primórdios ligados à paixão e sensibilidade, espontaneidade e sentimento. Com o gesto como símbolo, torna-se difícil de fugir à consciência da representação; por outro lado, a comunicação entre o ator e o público torna-se mais linear (ibidem).

No final do século XIX surgem em França os defensores do distanciamento. O distanciamento é uma teoria influenciada, entre outros, pelos pensamentos de Diderot. Brecht, já do séx. XX, defende que o ator deve separar-se da personagem; em vez de se transformar nela, deve mostrá-la. Isso permitiria ao ator não ter de oferecer ao público apenas a identificação ou a emoção, mas sim poder estabelecer uma comunicação ativa e crítica entre as duas partes. Por outro lado, o ator é reduzido a uma ideia, e deixa de trabalhar na tentativa de exprimir o seu lado mais instintivo e emocional. Passa a ser um conceito, uma abstração, um instrumento para o encenador ou realizador comunicar ideias mais complexas aos espectadores (ibidem).

Na linha das teorias de distanciamento, mas com maior profundidade teórica, encontra-se Vsevolod Meyerhold. Para ele, a distância entre o ator e a personagem teria de ser total para que o primeiro pudesse treinar o domínio de cada movimento

para servir a sua criatividade. O treino era rigoroso, e a intenção de expressar o interior não ficava posta de parte. No entanto, Meyerhold acreditava que se o ator se preocupasse com o exterior de uma personagem, iria conseguir exprimir todo o seu interior; isto por ser o exterior a única parte visível, e inteligível, de uma personagem (ibidem).

Oposta à teoria de Meyerhold, mas com igual preocupação teórica, vem o *Método* de Konstantin Stanislavski.

Para Stanislavski (1936) o ator só conseguiria representar de forma verdadeira se primeiro compreende-se toda a sua vida interior: as suas experiências, as suas memórias, os seus gostos, etc. Diretamente ligada ao desenvolvimento da psicanálise, esta abordagem vem inovar todo o pensamento sobre a representação. Se o ator da sensibilidade tinha sido abandonado, agora volta em parte. Em parte, porque o 'Método' exige uma igual preparação física e uma atenção ao detalhe.

Quanto mais momentos de criação consciente tivermos no nosso papel, mais possibilidades teremos de encontrar a inspiração. (Stanislavski, 1936, p. 33)

Stanislavski defende que a construção de uma personagem deve começar por um processo consciente. Para se chegar até ao subconsciente, terá de se estudar exaustivamente para se pensar e agir tal como uma personagem pensaria ou agiria. Assim, apesar de se querer atingir o interior da personagem para revelar tanto o seu interior como o exterior, o ator terá de olhar de forma metódica para a psicologia do ser humano que se propõe representar.

Outra característica importante do *Método*, é como Stanislavski olha para o ego do ator e a sua vontade de se fazer notar durante as peças. Para ele, toda a vontade do ator deve ser anulada para a vida da personagem poder existir. Aqui, a teoria de Meyerhold é mais flexível. Tal como os defensores do distanciamento, uma boa representação seria aquela que conseguia iludir o espectador, e para isso, toda a interioridade não interessava. Como mencionado anteriormente, o interior seria um reflexo de um exterior muito bem trabalhado, e assim, a entrega emocional do ator muito menos rigorosa.

Apesar de todas as diferenças nas suas teorias, Meyerhold e Stanislavski abriram caminhos para novos pensamentos sobre a representação, tanto no Teatro como no Cinema. No entanto, o *Método* de Stanislavski acabou por ter um papel de relevo na Sétima Arte. Muitos são os atores que ainda seguem o seu sistema, e muitos os realizadores que se apoiaram nas suas ideias para a construção das suas metodologias de direção de atores.

O cineasta Lev Kulechov veio acrescentar uma variante importantíssima à representação no Cinema: a montagem (Nacache, 2005). Para ele, a justaposição de duas imagens seria a única maneira de atribuir significado à figura humana. Sem isso, o ator/personagem manter-se-ia material em estado bruto. Kulechov tenta provar essa teoria através de uma experiência com o ator Ivan Mosjukine, ‘cuja expressão parecia (...) modificar-se consoante fosse relacionada com motivos que suscitassem alegria, avidez, tristeza.’ (Kulechov como citado em Nacache, 2005, p. 33)

Abre-se uma nova discussão em torno da representação em Cinema. Se antes as propostas se centravam no ator ou, pelo contrário, atiravam-no para um plano secundário, Kulechov tenta incluí-lo numa grelha de variantes. Se à primeira vista esta teoria pode reduzir o papel do ator num filme, ao analisá-la com maior atenção, é perceptível a sua proximidade com a visão técnica de Meyerhold com o acrescento da variante *montagem* que, juntamente com a *pose* e *traços* do ator, irão comunicar toda a expressividade de uma personagem. No entanto, e apesar da enorme importância do ator para o filme, a teoria de Kulechov parece afastá-lo da criação artística, de todo e qualquer tipo de improviso e de expressão por si só. Tornando-se ‘modelos’, toda a humanidade dos atores é assim trocada pela ilusão da montagem.

Paralelamente a esta experiência de Kulechov surge a *FEKS* (Fábrica do Ator Excêntrico) de Kozintsev e Trauberg. Kozintsev define-a como ‘laboratório onde, numa mistura original da arte de esquerda (principalmente Maiakovski e Meyerhold) e da prática filmica de Chaplin, Griffith, Mack Sennett, Stroheim, se formou um sistema de representação do ator cinematográfico’ (Nacache, 2005, p. 36). Para eles o ator tem de dominar todo o corpo, e tal como um desportista, tem de corresponder às exigências físicas da sua profissão – o ator é bailarino, acrobata, improvisador (Nacache, 2005). Influenciada pelo futurismo, a *FEKS* afasta-se do naturalismo

cinematográfico e renuncia a representação pura que outros sistemas tentavam encontrar.

Do mesmo período que a *FEKS*, aparece o realizador S. M. Eisenstein, que renuncia os atores profissionais em função da comunicação das ideias e conceitos como primeiro plano (ibidem). Para ele, há dois aspetos fundamentais que ditam o sucesso ou não do ator no ecrã: a *montagem* e a *tipagem*. A *tipagem* surge como uma tentativa de taxonomia do sentido dos rostos. Eisenstein acreditava que seria preciso sentir a aparência exterior de uma pessoa para saber se se adequaria ou não a uma determinada personagem. Daí a importância do *casting* nos seus filmes, onde se poderia tanto adiantar o trabalho de direção de atores, como encontrar um equilíbrio que talvez nunca fosse atingido com a escolha de um ator inadequado (ibidem). Na passagem para o sonoro Eisenstein começa a abandonar essa ideia. Se para aparecer como imagem o não-ator lhe servia, quando surge a necessidade da fala, só o ator profissional lhe dá a garantia de atingir um sentido (ibidem).

Vsevolod Pudovkin (1956) também era um defensor da importância da montagem para os seus filmes, mas distancia-se de Eisenstein e de Kulechov pelo seu rigor na *continuidade*. Muito próximo do sistema de Stanislavski, Pudovkin acreditava no peso de uma representação íntima para a profundidade de uma obra cinematográfica. E se afirma que o ator começa como *material plástico*, defende que depois adquire a sua autonomia. Ao contrário de Eisenstein, Pudovkin defende que o não-ator só resultará para pequenos papéis, e que só um ator profissional conseguirá chegar a um naturalismo na representação. A sua teoria divide-se em dois momentos base:

Primeiro, a posse e a subordinação da interpretação aos dados criadores da arte da montagem; segundo, a absorção do papel e a sua transformação em imagem orgânica e unitária (Pudovkin, 1956, p. 102)

A sua grande inovação será a sua ideia de *continuidade* relacionada com o ator. A problemática do Cinema da interrupção constante deveria ser resolvida pelos bons atores. Ele chama a essa resolução, a essa unificação, *continuidade*; e aponta-a como uma das principais noções que devem ser trabalhadas, tanto pelo realizador como para

o ator, para a formação de sentido de um conjunto de imagens (Nacache, 2005). Os ensaios tinham dupla importância para a sua direção: permitir que o ator vivesse a interioridade da personagem (compreendendo primeiro todas as suas indicações) e conseguisse ao mesmo tempo unificar a representação pensando *a priori* na montagem final.

Apesar de dar essa consciência ao ator da estrutura sequencial do filme, Pudovkin acreditava numa representação realista:

Na arte chamamos a uma representação de realista quando ela é imaginada com o máximo de precisão, o máximo de clareza, o máximo de profundidade e com o máximo de plenitude. (Pudovkin, 1956, p. 106)

O paradoxo da teoria de Pudovkin será essa tentativa de obtenção de realismo na representação através da consciência do ator sobre a montagem do filme. Se isso ajuda o ator a entender o filme e a sua personagem, pode também prendê-lo a noções mecânicas que nada têm a ver com o que é humano. Parece assim haver uma tentativa de aproximação do ator à personagem por meio de uma técnica que poderá incentivar o *distanciamento*.

Encontrar um equilíbrio entre a complexidade técnica de um filme e uma representação realista, dando liberdade e prioridade ao ator, continuava a ser um enigma para os realizadores e pensadores do Cinema (Nacache, 2005). Com o início do *filme sonoro*, é introduzida ao ator uma nova variante no seu trabalho – a fala. Se por um lado poderia ajudá-lo a ganhar liberdade e prioridade, por outro as suas preocupações aumentam. Assim crescia em *Hollywood* a vontade de se definir um estilo para a representação cinematográfica.

Em 1931 forma-se o *Group Theatre*, onde se investiga o ator e todos os métodos e pensamentos até então propostos. Mas é em 1947, com a criação do *Actors Studio*, que se começa a definir uma forma de representar no Cinema Americano (ibidem). Fortemente influenciados por Stanislavski, os formadores do *Actors Studio* acreditavam no *interior pelo sentimento* em oposição ao *exterior pela expressão* mas, no entanto, não descuravam o uso do segundo artifício para transmitir certos sentimentos para o espectador (ibidem). Paralelamente ao *Actors Studio*, houve

também em *Hollywood* um forte regresso do ator físico. Nos vários filmes de ação, terror, ficção científica, e humor físico, os atores faziam uso quase exclusivo da sua técnica para dar sentido às suas personagens (ibidem).

Os vários métodos de representação parecem no entanto diferir mais nas suas premissas do que nas suas consequências no ecrã. Talvez por ser ainda difícil, ou mesmo impossível, anular o dispositivo no Cinema, qualquer teoria levará o ator, inevitavelmente, a uma representação técnica. Parece que, a existir uma problemática real, ela estará longe de ser resolvida. Se, mesmo para um realizador que filme um documentário a anulação do dispositivo poderá ser impossível ou muito rara, no Cinema parece que se fica apenas com duas opções: ou o realizador se contenta com a ilusão e falsidade, tentando evoluir ao máximo na sua parecença ao real e verdadeiro, ou debruça-se numa procura de como anular o *dispositivo*.

#### **1.4. Teste Filmado (Vídeo 1)**

ou link: <https://www.youtube.com/watch?v=7DYXAYXR8Wk&feature=youtu.be>

De maneira a testar a pergunta de partida para esta investigação, decidiu-se adaptar uma cena de um guião às exigências compreendidas na fase teórica do projeto. A ideia central seria gravar esta mesma cena três a quatro vezes de maneiras diferentes, tentando identificar as alterações da representação dos atores. Para isso precisaria-se de uma cena onde se pudesse filmar de maneira a tentar anular o *dispositivo*. *Bicho* é o nome da curta-metragem já escrita que pareceu, com devidas alterações e com as certezas frágeis de alguém que ainda pouco filmou, corresponder a essas exigências.

Dividiu-se a preparação destes primeiros testes como Terence Marnier enumerou os principais elementos da realização na estrutura do seu livro *A Realização Cinematográfica* (2007) - com pequenas alterações, para não se cair em redundâncias (retirando dois pontos, aglomerando *Atores a Ensaios e Improvisação* e acrescentando *Som*).

Nota: Para que a comunicação se facilite nesta fase mais pessoal da investigação, a linguagem será alterada.

### 1.4.1. Preparação

Sendo uma das minhas primeiras experiências em cinema, ou se quisermos a primeira com a consciência de estar a fazer (ou tentar fazer) cinema, a fase de preparação requereu um trabalho exaustivo. Primeiro foi necessário saber quantas pessoas escolher para a equipa artística, quais os papéis que queria executar, e os que iria certamente precisar de alguém.

Por ser uma produção académica sabia que as limitações de tempo e orçamento seriam cruciais para uma planificação suficiente. Marner (2007) alerta que ‘enquanto se roda um filme, o realizador dificilmente pode transmitir os seus desejos ou instruções imediatas ao operador de câmara e ao director de fotografia’ (p. 35). Por ter esse mesmo receio, e juntando às óbvias limitações em arranjar uma equipa alargada, decidi fazer esses dois papéis: operador de câmara e director de Fotografia. Não queria que a Fotografia estivesse dissociada da narrativa. Queria uma Fotografia como parte da linguagem, e pelas poucas reuniões que conseguiria exigir a um Director de Fotografia e/ou a um Operador, achei mais seguro e consciente ser eu a fazer esse dois papéis. Sentia igualmente a importância de ter a percepção directa do trabalho de Fotografia para cinema.

Maquilhagem e caracterização teriam de ser asseguradas por outra pessoa. Os meus conhecimentos nessas áreas eram quase nulos e, por só ter algumas ideias genéricas do que queria, precisava de alguém que me elucidasse sobre a sua praticabilidade.

A edição era de extrema importância que estivesse ao meu cargo, para me aperceber das dificuldades em criar uma unidade à cena. Vincent Amiel (2007) escreve sobre o que a montagem pode elucidar:

Se existe uma componente do cinema que ao mesmo tempo pode explicar a sua natureza artificial e as suas capacidades de evidência, é de facto a montagem. Essa forma de colar uns aos outros pedaços de película, de aproximar espaços heterogéneos, que hoje nos parece tão natural, que não coloca aos nossos olhares e à nossa consciência qualquer obstáculo, é com efeito, se pensarmos nisso, um modo de representação tão complexo quanto inusitado. (p. 9)

Também, o papel do editor é também um trabalho de criador. Marner (2007) fala que o principal potencial do editor é ‘dar ao filme os matizes finais do ritmo e da estrutura’ (p. 35).

Em relação ao som era crucial que houvesse o apoio de alguém que tivesse experiência tanto em captação como em desenho de som, para conseguir trabalhar todo o potencial sonoro da cena a filmar. Como escreve Marcel Martin (2005), ‘a imagem readquire o verdadeiro valor realista graças ao acompanhamento sonoro’ (p. 143).

O guarda-roupa era também muito importante nesta cena, já que por ser uma parte fragmentada de uma curta-metragem a roupa iria ajudar a caracterizar as personagens. Mais por auxílio logístico tinha de arranjar alguém que permitisse não esquecer este elemento essencial tanto para o equilíbrio dos enquadramentos como para, como disse anteriormente, ajudar a caracterizar as personagens.

Marner (2007) alerta para a questão do estilo antes de se partir para todas as questões técnicas. Diz ser da responsabilidade do realizador decidir o estilo *a priori*, para depois se poder pensar melhor ‘sobre a arquitectura técnica do filme’ (p. 41). Foi por isso que todos os elementos cinematográficos foram cuidadosamente pensados em função de um ambiente específico. Influenciado pela estética dos filmes de Christopher Nolan *Memento* (2000) e *A Origem* (2010), queria criar uma cena dentro do género *Thriller*, mas com um cenário referenciado na *Zona* do filme *Stalker* (1979) de Andrei Tarkovsky. Talvez por isso a escolha do local tenha sido tão morosa. Era preciso encontrar sítios específicos que oferecessem essas exigências. A iluminação do espaço tinha de se aproximar à iluminação fabricada dos filmes-referência por não haver possibilidades para montar uma equipa técnica para tratar da luz (ou pelo menos uma equipa técnica com a disponibilidade e conhecimentos necessários para corresponder às exigências pretendidas com poucos meios e pouco tempo). Depois de várias visitas chegou-se a dois locais finais: um palacete ardido em frente à Faculdade de Motricidade Humana e a antiga Lisnave (atual Margueira) em Cacilhas (cf. apêndice I).

### 1.4.2. Guião

O guião de *Bicho* (cf. apêndice II) foi escrito por mim e por outro estudante de Cinema (Carlos Jesus). A história conta a última semana de vida do ator Francisco Maria Falcão. Um ator conhecido pelas suas sucessivas presenças em elencos principais de telenovelas populares, que tem recentemente a sua estreia nas telas de cinema. O dia em que conhece Joana acaba por ser um ponto de viragem na sua vida. Se antes um dia normal de Francisco era preenchido a cuidar da sua beleza e forma física, nunca falhar um festa e dormir com uma rapariga diferente todas as noites, depois de conhecer Joana começa a olhar para a sua vida de forma diferente. Coincidência ou não, no dia seguinte a conhecê-la recebe uma ameaça na sua página pessoal: escrevem que irá morrer dentro de uma semana. Depois desta notícia Francisco não consegue retomar a vida normal. Por um lado sabe que pode ser apenas uma brincadeira, por outro tem consciência que a sua vida privada é exposta de tal maneira que qualquer pessoa, se quiser, pode chegar até ele. A sua relação com Joana vai amadurecendo, quando já nem se lembrava bem do que era ter interesse para além da atração física. No entanto Joana tem um ex-namorado ciumento que chega a agredir Francisco e que lhe faz pensar que pode ser ele quem está por trás de todas as ameaças. Por isso decide afastar-se de Joana e tentar recompor a sua vida. Cada vez mais frágil por se aperceber da sua solidão, caminha para um fim que parece eminente. É aí que aparece Jorge, um realizador que o convida para um papel principal numa longa-metragem. Francisco, quando se desloca para o estúdio para saber mais sobre o projeto, é apanhado num esquema. Na verdade Jorge não o queria para nenhum papel. O realizador era irmão de Inês, uma das várias raparigas que teve um caso com Francisco e que se suicidou por sua causa. Num final onde se pretende passar a ideia de uma vida que já não tem significado, ou que nunca teve, Jorge tenta fazer Francisco sofrer. Acaba por ser surpreendido quando o jovem ator lhe pede para matar, facilitando-lhe assim todos os possíveis remorsos que pudessem surgir no momento. É com uma arma apontada à cabeça que Francisco se apercebe do vazio em que sempre viveu. Jorge dispara.

Decidi adaptar a última cena, e a transição anterior, de modo a tentar responder à pergunta inicial do projeto: *porque é ou não verdadeiro o olhar de certas personagens?* Foquei-me principalmente na alteração dos diálogos para formas de falar que fossem mais naturais para os atores. Era importante uma fluidez e uma dicção não forçada para não distrair a atenção dos espectadores para o que se pretendia ser o foco: a tensão progressiva entre as duas personagens. Para isso li e dei a ler os diálogos. Gravei, rescrevi, voltei a ler e a dar a ler. Gravei, risquei, li, dei a ler. E assim sucessivamente até ler e ouvir os outros a ler do início ao fim sem paragens. Claro que os ensaios e o estudo do texto poderiam tornar um diálogo difícil fluido, no entanto havia a noção das já referidas limitações de tempo e disponibilidade da parte dos atores. Por ser um trabalho académico, e não haver vários meses para trabalhar com os atores na construção das personagens, este foi o método usado para conseguir que os diálogos parecessem pensados pelas próprias personagens. Acima de tudo, preocupei-me em assegurar que o guião chegasse aos atores e equipa técnica na sua forma mais clara e simples (Marner, 2007).

### **1.4.3. Planos**

A planificação da cena (cf. apêndice III) foi feita sem escolher o local. Assim, optei mais pelo improvisado do que pelo trabalho *a priori*. Sabia que os planos iriam mudar consoante o que aparecesse como cenário. Havia a prioridade de filmar dentro de um dos armazéns abandonados da antiga Lisnave (atual Margueira), no entanto no recinto havia vários armazéns velhos com potencial para serem filmados. Decidi pelo armazém principal, que tinha uma estrutura parecida com o que tinha em mente e assim a planificação antiga acabou por não mudar muito.

Queria ter um primeiro plano que traduzisse o espírito de toda a cena e sugerisse a superioridade da personagem Jorge em relação a Francisco Falcão. Para isso queria apanhar uma fachada inteira de um edifício com a personagem a andar na direção da câmara, numa pose e andar confiantes. A tensão criada nesse primeiro plano teria de aumentar progressivamente até ao tiro. Para isso, ligava-se a conversa telefónica de Jorge através do corte do primeiro plano com um plano médio

(seguindo-se a personagem com uma panorâmica). No final desse conversa saía do plano com a determinação de matar Francisco.

Depois dessa sequência do telefone tínhamos Francisco amarrado. No entanto era crucial apresentar o seu interior através de alguns planos de corte de objetos ou paisagem, antes de revelar o seu corpo. Eisenstein escreve sobre uma cena do romance de Tolstoi *Anna Karenina* que se pode relacionar com o que queria transmitir nesta passagem:

Na varanda dos Karenine, Vronski olhou o pêndulo; estava de tal modo transtornado e embrenhado nos seus próprios pensamentos que via os ponteiros no mostrador sem poder compreender que horas eram' (Tolstoi, como citado em Eisenstein, 1961, p. 143)

Eisenstein comenta dizendo que 'a imagem do tempo fornecida pelos ponteiros' (ibidem) já nada significava para Vronski. Ele 'via apenas a representação geométrica dos ponteiros no mostrador' (ibidem). E o mesmo se queria nesta pequena transição, onde o tempo vivido por Francisco teria de ser diferente do tempo de Jorge (ou do tempo da cena). Para isso era importante ter planos mais longos do que o que se esperaria de planos de corte, dando assim maior relevância ao som.

Chegados à sequência final, decidi dividi-la em duas partes: uma até Jorge agarrar Francisco pelos cabelos e outra desde esse momento até ao fim. Na primeira pretendia um jogo entre planos idênticos; o de Jorge contra-picado e o de Francisco picado, sendo que na segunda pretendia manter o plano de Jorge e ter outra câmara a dar o conjunto dos dois num Plano Aproximado de Tronco (de preferência de perfil ou 3/4).

No final era necessário um plano conjunto no momento do tiro, apanhando Jorge de costas e a reação final de Francisco ao tiro. Era importante conseguir deixar em suspenso a tensão criada até aí, ao apresentar o ambiente decadente do armazém nesse último plano. Permaneceu a pergunta até às rodagens: filmava-se a morte ou deixava-se em *off*?

#### **1.4.4. Objetivas e composição**

As objetivas ideais pensadas para esta cena seriam: uma que abrisse pelo menos a 27mm e outra que chegasse a um zoom de pelo menos 105mm. Sabendo que as máquinas utilizadas (Canon 60D e Canon 7D) fariam um ligeiro *crop* na imagem por não serem *full-frame*, era necessário compensar esse *crop* com uma lente mais aberta.

Conseguiram-se duas lentes para esta cena: 18-55mm, 50mm. Sabia que o local teria pouca luminosidade, no entanto, novamente por limitações, foi impossível encontrar lentes mais abertas (em termos de zoom) com abertura maior do que f4. Apenas se conseguiu a 50mm com abertura f1.8.

Com a 18-55mm foi possível ter o plano inicial com mais perspectiva do que o estava pensado. Queria-se uma objetiva *zoom* para dar um efeito de achatamento na imagem. Depois, conseguiu-se ter também o plano da personagem de Francisco Maria Falcão. Era preciso um plano mais aberto para dar o contexto da personagem acorrentada. Com a lente 50mm, abrindo a f1.8, sabia que conseguiria ter um efeito mais dramático pela profundidade de campo reduzida e, portanto, deixei-a para o protagonista da cena. Apesar de na curta-metragem Francisco Maria Falcão ser a personagem principal, aqui, esta última parte, o destaque seria para Jorge.

A composição dos planos teria de ser feita tendo sempre em conta o cenário. As roupas escuras dos atores teriam de se fundir nas cores do local, e a luz natural teria de ser aproveitada para destacar as personagens do fundo - dando assim maior perspectiva à cena.

#### **1.4.5. Atores, ensaio e improvisação**

A escolha dos atores para esta cena foi feita sem *casting*. Por limitações de tempo e dinheiro seria quase impossível conseguir os atores pretendidos para estas personagens através de um *casting* académico. Por isso houve uma fase extensa de visualização de curtas-metragens portuguesas para se encontrar o ator para a personagem Jorge.

Para Francisco Maria Falcão, por já ter trabalhado com um ator que achei ser adequado para o papel, preferi seguir essa opção segura.

Escolheu-se João Craveiro para Jorge através da curta-metragem *Verónica* (2010) de António Gonçalves e Ricardo Oliveira, onde representava uma personagem parecida com os traços psicológicos de Jorge. Também, a própria fisionomia do ator parecia adequada a esta cena.

Novamente por limitações de tempo foi impossível organizar ensaios antes do dia de rodagem. Assim, preocupei-me em organizar as minhas ideias de forma concisa, para que pudesse dirigir os atores de forma eficiente em poucas horas. Também, por saber dessa limitação, e também da limitação de tempo (teríamos de gravar tudo em apenas 4h), optei por filmar em *multi-cam*. Pensei que ajudaria a chegar a um realismo da cena, permitindo aos atores interagirem de forma mais natural, improvisarem e não se preocuparem com a montagem.

A primeira parte da cena foi gravada só com uma câmara, porque só se filmava com um ator e também por se querer maior detalhe em termos de realização. Na segunda parte, quando Jorge chega até onde Francisco está amarrado, aí o foco iria para o trabalho dos atores.

#### **1.4.6. Som**

O som será um elemento essencial para ajudar a criar a tensão progressiva na cena. Primeiro, os diálogos precisam de ficar bem gravados por serem o fio condutor desta sequência. Os ambientes também serão importantíssimos para manter uma textura constante e adequada às imagens.

Na primeira parte da cena, o som do telemóvel estaria preferencialmente ao longe. Queria um som misturado com o ambiente de fora do armazém e com o ambiente lá de dentro. As primeiras palavras de Jorge também deveriam ser quase imperceptíveis.

Quando o plano mudasse, aí sim, a voz já teria de estar perto, mantendo o eco de um espaço amplo e vazio. Depois, nos planos de corte a som dos pormenores retratados teria de estar destacado sem mais nenhum elemento (à exceção dos

inevitáveis ambientes). Esta seria a parte mais importante do trabalho de som. Depois disso seria trabalho de diálogos, mantendo os ambientes claros, amplos, graves, com algum trabalho posterior de *foley* para cobrir alguns pormenores impossíveis de reproduzir com os elementos no *set* (arma, tape, murro, etc).

### 1.5. Comentário

Primeiro, e apesar dos resultados menos satisfatórios, foi de extrema importância ter filmado nesta fase do meu percurso académico. Acabei por não repetir a cena por me aperceber, com a ajuda do orientar, do erro cometido antes de filmar. Tanto o género *Thriller* como a minha consequente aproximação à cena levaram-me a construir sobre um vazio.

Talvez encaminhado pela minha cultura *Mainstream* (por defeito ou facilidade) tenha seguido para esta primeira fase de testes sem refletir sobre as possibilidades do cinema para lá do diálogo filmado. Se pretendia fugir à teatralidade que notava em alguns filmes (como referido no capítulo anterior) apenas por tentar criar uma estética diferente da do Teatro, afundava-me facilmente sem me aperceber.

Depois de filmar esta cena de *Bicho* surgiram várias questões, dúvidas, receios. Sentia estar a explorar a questão inicial por uma perspetiva destruidora, mas não entendia o porquê. No início do seu livro *Função do Cinema e das outras Artes*, Faure (2010) escreve sobre a luta entre o teatro e cinema de uma forma que não tinha pensado na primeira etapa da investigação. Ele defende que o teatro tentou monopolizar o cinema quando o estilo dramático se perdeu:

Ora, estando o estilo dramático perdido, este é o momento escolhido pelo teatro para tentar monopolizar uma arte ou, pelo menos, um instrumento de arte absolutamente novo, e tão rico em recursos que pode, depois de ter transformado o espectáculo, intervir na transformação estética e social do próprio homem com um poder que, pela minha parte, considero superior às previsões mais extravagantes. De tal modo que, na minha opinião, não hesito ver aí o núcleo do espectáculo comum, que o homem reclama, perfeitamente capaz de assumir um carácter grave, esplendoroso, comovente e até religioso, no sentido universal e majestoso da palavra. (p. 25)

Para Elie Faure a arte dramática perdida no teatro tentou invadir o cinema, e talvez tenha sido essa invasão que bloqueou o potencial dos seus primórdios. Para Faure a ‘arte dramática no seu todo refugiou-se no Palhaço e no Bobo’, que ‘compõem e actuam no seu próprio papel que se basta a si mesmo’, e que ‘não há intermediário entre o público e eles próprios’ (ibidem). Apesar de ter uma aversão pelo teatro, ou pelo menos pelo teatro dramático (ou apenas pela arte dramática), que me parece exagerada, importa-me refletir sobre as minhas filmagens através destas suas ideias.

De qualquer maneira, importa-me também analisar alguns erros na metodologia que usei para esta trabalhar esta cena. Primeiro, apesar do pouco tempo que tinha para dirigir os atores, deveria ter construído melhor as personagens. Isto funcionaria não só para os atores mas para a própria montagem e concepção da cena. Se tivesse aprofundado mais as características das personagens que criava, talvez a cena tomasse outro rumo. Marner (2007) escreve que ‘existem (...) alguns realizadores (...) que deliberadamente dizem muito pouco aos atores’ mas que mesmo esses têm ‘de conhecer perfeitamente as suas personagens a fim de inserir em cada cena pormenores adequados’ (ibidem). Esses pormenores podem ser tanto gestos, como planos de cortes ou mesmo escolha de um plano em função do que se passa dentro da personagem. Marner defende que um realizador ‘pode ser ambíguo, se tiver de o ser, em relação ao público, mas nunca consigo próprio’ (ibidem).

Também, a opção de filmar em *multicam* levou a um descontrole sobre um caminho pensado e coerente que a cena poderia seguir. Por um lado facilitou o trabalho, por outro impossibilitou o rigor. Igualmente, talvez por se filmar (inevitavelmente) em digital, e saber-se que todos os planos poderiam ser repetidos até à exaustão, acabou-se por desleixar um trabalho que deveria ser extremamente minucioso: a preparação de cada plano.

Por estas e outras razões, e principalmente por sentir estar ainda longe de uma maturidade suficiente para filmar, decidi continuar a investigação com uma nova etapa teórica.

### **III. 2ª Etapa da Investigação**

#### **2. O olhar verdadeiro não depende dos Métodos de Representação mas da ‘construção’ do olhar**

Começa-se esta segunda etapa da investigação com uma mudança crítica de perspectiva sobre a questão inicial *Porque é ou não verdadeiro o olhar de certas personagens?*. Se, na primeira etapa, se procuravam respostas focando o estudo no papel do ator e da direção de atores, aqui a atenção irá primeiro para o esclarecimento do que se entende por *rostos* e, depois, para o estudo de como os realizadores, através da linguagem cinematográfica, conseguem filmar *olhares verdadeiros*.

Para isso contextualiza-se primeiro a importância do rosto para as relações humanas e para o indivíduo, fala-se na fisiognomonia de Le Brun e no rosto como meio de comunicação. Depois, em *O rosto na arte* tenta-se entender as diferenças na percepção do corpo (e do rosto) ao longo da história e a sua representação na fotografia. Em *O rosto no cinema* e *A alma no cinema* explora-se a importância do rosto na Sétima Arte - e como se pode metamorfosear através da câmara -, tomando como base dois artigos sobre o rosto (Rovai, 2005 e Silva, 2007) e teorias de vários importantes pensadores do cinema (Balázs, Morin, Deleuze, Epstein, entre outros). Por fim, no sub-capítulo *Análise a cenas escolhidas dos filmes A árvore da vida, Lágrimas e Suspiros, O Acochado, O dinheiro*, analisam-se quatro filmes onde se identificam *olhares verdadeiros*, que serão importantes referências para a terceira etapa da investigação.

#### **2.1. O rosto**

##### **2.1.1. A importância do rosto**

Importa entender o rosto esquecendo ‘a antiga sacralidade do corpo’ (Matos, 2012, p. 16) que, diz Maria de Matos, ‘ficou obsoleta’ (ibidem). Se pode ser visto

como um espaço onde a alma distante e o corpo terreno se juntam, sendo assim um portal para duas realidades dissociadas, pode também ser entendido como parte de um corpo que é indissociável do ser:

Corpo e ser são indissociáveis, a condição humana é corporal, o vetor da relação com o mundo, não só pelo que o corpo decifra através das percepções sensoriais ou da sua afectividade, mas também pela maneira como os outros nos interpretam diante dos diferentes significados que lhes enviamos... (Le Breton, como citado em Matos, 2012, p. 16)

Le Breton destaca as duas facetas desta perspectiva do corpo: se por um lado é o espaço onde se dá a percepção da realidade, por outro é onde essa realidade tem contacto e comunica com o indivíduo. Mais que ser parte do homem, o corpo é (e por consequência o rosto também o é) parte dos outros, e estabelece a comunicação entre os seres. Por isso, desde cedo surge a fisiognomonía, que se pode definir como uma tentativa, ou ‘constantes tentativas de revelar e desvendar a linguagem das expressões faciais (emoções vividas, eloquências e silêncios)’ (Souza, 2010b). Interessa para esta investigação essa tentativa de reconhecimento e de estudo das expressões no rosto, bem como as emoções que as fazem despoletar. A existência da fisiognomonía é crucial para validar a preocupação central – o olhar no cinema – já que esta lida com uma parte fundamental da comunicação humana: a comunicação não-verbal. Souza defende que

...não é apenas a voz e a língua que servem ao propósito de funcionar como intérpretes do pensamento do homem, mas também falam nele a testa e os olhos (Souza, 2010b)

Já Suraia Schelles, num artigo sobre a importância da linguagem não-verbal, escreve que ‘o nosso corpo fala todo tempo, nas expressões do rosto, olhares, gestos, posturas...’ (Schelles, 2008). Também Simmel reflecte sobre este ‘falar’ do rosto - também essencial para se compreender depois o seu papel no cinema -, definindo-o como ‘órgão expressivo’ (Simmel, como citado em Rovai, 2005) que ‘não age, como

a mão, como o pé, como todo o corpo' (ibidem) mas que narra 'o comportamento prático e interior do homem' (ibidem).

No entanto, se a face pode também ser estudada e entendida como uma superfície onde o interior se revela, não deixa de ter um carácter dual. O ser humano não deixa de ter uma realidade mais distante e invisível:

O homem é visto por uma dualidade que o toma como visível e invisível, como interior e exterior. Mas, existe um laço entre sua interioridade oculta e sua exterioridade manifesta, ou seja, os movimentos das paixões, que habitam o interior do homem, se revelam na superfície de seu rosto (Souza, como citado em Matos, 2012, p. 17)

E talvez por isso a fisiognomonia não seja entendida como ciência, nem como uma arte - apenas como parte da cultura (Miranda, 2005); por tratar de um 'invólucro' de uma 'alma invisível', como fala Courtine, quando define o rosto como 'o espelho da alma, invólucro visível da alma invisível' (Courtine, como citado em Matos, 2012, p. 17).

Apesar de não se conseguir explorar mais aprofundadamente sobre a fisiognomonia, por limitações na extensão da investigação, será importante entender aqui que esta necessidade de compreensão das expressões e da face tem primeiro registo na altura de Aristóteles (Matos, 2012). Ao longo do tempo, foi tendo constantes mutações. Segundo Olimpia Souza entre os séculos XVI a XVIII, por exemplo, o rosto era tido como 'o espaço da percepção de si, da sensibilidade do outro, dos rituais da sociedade civil e das formas do político.' (Souza, 2010b), e todas as obras que tratavam de enquadrar o rosto humano e as suas expressões, defendiam o mesmo: '...o rosto fala, ou seja, que o sujeito exprime-se pelo seu rosto.' (ibidem). Já na contemporaneidade, apesar de se incentivar o homem a expressar-se pelo seu rosto, ordena-o também que se mascare nele, 'que encubra essa expressão' (Courtine e Harouche, como citado em Souza, 2010b); sugerindo que as expressões possam ter tanto da essência do indivíduo como de falsidade. Souza aponta assim para o paradoxo curioso do rosto: por um lado ele mostra, por outro esconde.

Tucherman, no seu artigo *Imagem, rosto e identidade: relações instáveis no mundo tecnológico contemporâneo*, escreve como o advento dos transplantes parciais de rosto podem vir modificar a consciência da importância do rosto:

o rosto é o primeiro vetor de comunicação com o outro, é nos olhos do outro que se constrói a identidade de cada um; para sobreviver os homens e mulheres que tiveram seus rostos desfigurados só têm uma escolha: a de recusar os olhares cheios de medo e pena diante da sua cruel dicotomia - o que eles dão a ver não corresponde ao que eles são intimamente (Tucherman, 2006, p. 4)

Tucherman relaciona este *dar a ver* (que não corresponde ao que existe no interior) com as máscaras. Entende que os desfigurados se tornam ‘prisioneiros de uma máscara onde não podem se reconhecer’ (ibidem), e pergunta-se ‘como se pode continuar a existir quando (...) não nos reconhecemos mais no espelho?’ (ibidem). Le Breton fala ainda da desfiguração com uma metáfora da morte. No fundo, falam da identidade como uma construção ligada à imagem do indivíduo; e tanto à imagem de si como à imagem de si pelos outros. Mas será que a identidade passa por uma confirmação do exterior, e pelo exterior? Não será então a alma, ou o interior, o que define um indivíduo?

Martine Teillac defende que para além das pessoas desfiguradas se revelarem ‘estrangeiras para si mesmas’ (Martine Teillac, como citado em Tucherman, 2006, p. 4), passam a carregar uma dor imensa – a de alguém não conhecer o seu próprio rosto. Ela compara esta dor, ‘num grau infinitamente menor’ (ibidem) à dor do jovem na adolescência que não consegue criar uma imagem fixa do seu corpo, por este estar em constante mutação.

Esta dor continua depois das pessoas fazerem transplantes faciais, já que o seu rosto continua a ser irreconhecível para elas e para os outros. Por essa e outras razões, esses transplantes continuam a ser proibidos em Inglaterra:

A situação que envolve este transplante é tão especial que é proibida na Inglaterra e envolve, além das questões afetivas e aparentes, os riscos comuns aos transplantes: Isabelle tem que tomar imunossuppressores para combater o risco de rejeição, e mesmo assim o risco não é totalmente abolido; além disto, o efeito co-lateral destes

medicamentos é o de uma baixa no sistema imunológico, o que pode causar câncer em longo prazo (Tucherman, 2006, p. 3)

Fica a dúvida se com o advento de novas tecnologias na saúde os transplantes de rosto serão menos dolorosos, física e psicologicamente. Se por ventura se inventarem cópias dos rostos antigos, existirá o mesmo sentimento de perda e desnorte.

Termina-se com a visão de Lévinas em relação ao rosto humano. O filósofo relaciona o rosto com a ética, e define-o como o espaço onde se dá ‘uma radical exterioridade que não se encontra em nenhum sistema referencial de nosso mundo’ (Lévinas, como citado em Haddock-Lobo, 2010, p. 77). Ele acredita que o rosto transcende o conhecimento e a razão, por ser o agente comunicador com o universo do outro (Haddock-Lobo, 2010):

A relação com o outro, a transcendência, consiste em dizer o mundo ao outro. (...) Ver o rosto é falar do mundo. A transcendência não é uma ótica, mas o primeiro gesto ético (Lévinas, como citado em Haddock-Lobo, 2010, p. 77)

E apesar de falar de transcendência, Lévinas não relaciona essa transcendência com o divino; defende que o rosto faz despoletar uma série de questões que estão para lá de qualquer tipo de conhecimento passível de se alcançar pela razão (Haddock-Lobo). E é com esta atenção aos limites do inteligível que se prossegue esta investigação.

### **2.1.2. O rosto na arte**

Tendo-se terminado o sub-capítulo anterior com os pensamento de Lévinas sobre a transcendência do rosto, começa-se este novo sub-capítulo com a vontade de se explorar, na superfície, a história da representação do corpo (e do rosto) na arte.

Vani Costa (2011), escreve que ‘os desenhos rupestres, objetos de pesquisa em sítios arqueológicos espalhados pelo mundo, oferecem muitas informações acerca da relação próxima do homem com o ambiente’ (p. 247). Para ela, na Pré-História, ‘o incompreensível era mitificado’ (ibidem), e por grande parte dos fenômenos naturais

serem incompreensíveis, a representação do corpo estava ‘em conformidade com a compreensão mítica destes mesmos eventos’ (ibidem). Mais tarde, e agora no continente asiático, o corpo já é olhado de forma diferente:

Da pré-história para a antiguidade, um enorme salto temporal para encontrar a cultura asiática, uma entre as mais antigas do mundo a conceber o corpo em duas dimensões que se fundem: a espiritualidade e a política. (p. 248)

Ainda mais tarde, na Grécia Antiga, os pensadores tomavam o corpo como ‘recurso importante na procura por respostas que levariam ao conhecimento’ (p. 250), e acreditavam que as suas representações ‘deveriam levá-lo mais próximo possível da perfeição’ (p. 251). Depois, o ‘obscurantismo na Idade Média’ (ibidem). O corpo transforma-se ‘num santuário da alma’ (ibidem). No entanto, com os pensamentos de Tomás de Aquino, abrem-se novos caminhos para a compreensão da ‘interdependência entre o corpo e a alma’ (ibidem). No Renascimento volta-se à noção de ambiente como na Pré-História, embora de numa forma totalmente diferente, mais racional e menos mística. Leonardo da Vinci cria analogias entre o Mundo exterior e o interior do corpo que são seguidas inclusive como ‘directrizes para a medicina ocidental’ (p. 252):

A expressão de tristeza ou alegria, desconfiança ou confiança, seriam reações emocionais e sentimentais advindas tanto do exterior, como do interior do corpo. Assim, o corpo material expressa a sua subjetividade, segundo o contexto vivenciado, influenciado pelas reações químicas ao ambiente. Da Vinci magistralmente explorou as reações humanas e fez e sua habilidade em manipular as cores, a arte de provocar variadas emoções e sentimentos (ibidem).

Maria Alfredo, no seu artigo *O Estudo da Representação Humana e a Ciência da Forma* defende que ‘se no período Renascentista, o estudo as proporções humanas (...) era algo primário em relação às regras matemáticas’ (p. 499) hoje ‘a realidade do corpo (...) também é de ordem simbólica, mas de um simbolismo (...) virtual.’ (ibidem).

Entende-se, tal como já se havia falado no sub-capítulo anterior, que a percepção do corpo mudou ao longo do tempo, consoante o contexto e o desenvolvimento. Para Derdik, a representação do corpo está ‘atravessada pelo acto de conhecer o universo pelo próprio homem’ (Derdik, como citado em Alfredo, p. 499). E para Foucault, ‘o corpo é um objeto controlado socialmente, subjugado por normas e códigos’ (Foucault, como citado em Costa, 2011, p. 253). É esta junção de ideias que se quer focar para se relembrar ao longo desta tese: o entendimento do corpo, e por consequência do rosto, é mutável e está intrinsecamente ligado ao entendimento do mundo.

Jacques Aumont escreve que o rosto, a ‘parte nobre do indivíduo’ (Aumont, como citado em Maciel, 2010, p. 180), é o centro de todas as representações artísticas, e que ‘as representações servem apenas para representar o rosto do homem’ (ibidem). Aumont parece querer dizer que o rosto é a medida de todo conhecimento, e o também o instrumento do conhecimento. Se o rosto é o portal de comunicação do homem com o mundo, será possível dizer que tudo o que o homem representa possa ser o próprio rosto. Ou, pelo menos, que a essência de todas as obras possa ser o rosto (aqui o rosto virtual, não necessariamente o rosto físico - mais tarde aprofunda-se este tema no sub-capítulo *A alma no cinema*). Também Edvard Munch compara a obra de arte a um cristal, que mais parece uma comparação com o rosto. Diz que uma obra de arte ‘deve ter também uma alma e o poder de brilhar’ (Munch, como citado em Menezes, 1993, p. 67).

Falou-se até agora na percepção e na representação do corpo de uma forma geral e não aplicada a nenhuma forma de arte em específico. Importa aqui, principalmente, aprofundar a investigação sobre a representação do rosto na pintura e na fotografia, para depois se fazer o contraponto para *o rosto no cinema*.

José Ramos (2001), num seu artigo sobre o auto-retrato, escreve que esse estilo de pintura tenta ‘captar o carácter ou a alma do sujeito que através da sua aparência revela uma determinada natureza’ (p. 191). E, tal como Aumont (transcreveram-se essas suas ideias há dois parágrafos), considera que isso é ‘comum em toda a história da arte’ (ibidem). Para ele o auto-retrato foi tanto uma maneira de reflectir sobre a ‘consciência do tempo’ (p. 189) e ‘as variações de ânimo

responsáveis pelas metamorfoses do rosto (ibidem), como de embelezar o rosto (p. 191).

Seria inocente pensar que a representação poderia ser tal e qual o objeto retratado, e talvez aqui se toque pela primeira vez no pressuposto utilizado como ponto de partida para esta tese. Se se procurava uma *verdade* que fosse sinónimo de cópia da realidade, terá de se afastar desse caminho, pela consciência de que qualquer *médium* modificará sempre a realidade: a ‘transformação ou transfiguração do rosto existe mesmo nos casos mais realistas’ (p. 189).

Ramos escreve sobre um potencial interessante da representação do rosto na pintura. Pelas sucessivas camadas de tinta, ‘onde umas se tornam invisíveis para outras se tornarem visíveis, o rosto constantemente morre para renascer’ (p. 192). Existe portanto ‘escolha’, ‘recusa’ (ibidem) e, portanto, uma ideia. Na pintura o rosto é portanto uma ‘construção’, feita de ‘pequenos ajustes e acentuações, outras cores, tons e singelos reflexos de luz’ (ibidem). Ramos defende que essa ‘construção vai suscitando estranhas intuições e indizíveis apreciações, que se envolvem em lembranças e comparações que fica na memória’ (ibidem). Apesar de serem pensamentos referentes ao auto-retrato, parecem poder-se relacionar com qualquer outro retrato.

Antes de se explorar o rosto na fotografia, termina-se ainda com uma ideia essencial de Ramos, que importa lembrar para o desenvolver desta tese. A ideia de que o próprio *médium* pode revelar o que o artista não viu antes de partir para a materialização da obra:

O quadro encerra essa experiência que só ele em segredo viveu, e o próprio retrato transporta-a entre a espessura da tinta. A forma é agora reformada na beleza da materialidade da tinta que o espelho não reflectiu, e por isso o quadro transforma-se naquilo que o artista não conseguiu ver no espelho, assim o desejado espelho é agora o próprio quadro. (Ramos, 2001, p. 192)

É interessante saber que, com o advento da fotografia, vários ‘pintores (...) muito receosos quanto ao seu futuro’ (Amar, 2007, p. 45) tornam-se fotógrafos. Apesar dos daguerreótipos serem ‘caracterizados por poses convencionais imitadas da

pintura' e serem 'muitas vezes destituídos de verdadeira infecção artística', indicavam 'um grande envolvimento psicológico' (p. 48). E talvez por isso os pintores tenham sentido desde cedo o início de uma ameaça. No entanto, como lembra Roland Barthes (2006), a fotografia nunca se conseguiu libertar das amarras da pintura. Para ele 'nada distingue eideticamente uma fotografia, por muito realista que seja, de uma pintura' (p. 39).

Apesar das primeiras fotografias (à exceção do daguerreótipo) não serem nítidas e lembrarem 'os efeitos luminosos do claro-escuro à Rembrandt' (Amar, 2007, p. 48), desenvolvia-se um gosto pelo *real* que Baudelaire define como 'obsessão' (Baudelaire, como citado em Entler, 2007, p. 5) e que a poderia levar, segundo ele, à desgraça. Entler (2007) escreve que precisamente por isso o célebre poeta francês tinha uma relação paradoxal com a fotografia. Se por um lado ele repugnava a obsessão dos franceses pelo realismo, por outro entendia a fotografia como 'uma mediação legítima para sua memória e para seus afetos' (p. 6). Numa carta à sua mãe, Charles-Pierre Baudelaire exemplifica esta sua dicotomia:

Gostaria de ter seu retrato. É uma idéia que se apoderou de mim. Há um excelente fotógrafo em Havre. Mas temo que isso não seja possível agora. Seria necessário que eu estivesse presente. Você não entende desse assunto, e todos os fotógrafos, mesmo os excelentes, têm manias ridículas: eles tomam por uma boa imagem, uma imagem em que todas as verrugas, todas as rugas, todos os defeitos, todas as trivialidades do rosto se tornam muito visíveis, muito exageradas: quanto mais dura é a imagem, mais eles são contentes. (Baudelaire, como citado em Entler, 2007, p. 6)

Talvez não seja por acaso que 'uma das obras maiores do início da história da fotografia' (Amar, 2007, p. 48) tenha sido um conjunto de retratos feitos pela colaboração de David Octavius Hill e Robert Adamson. As cerca de 1500 fotografias distinguiram-se dos demais retratos por um cuidado pela iluminação. Apesar de utilizarem luz natural, os artistas preocuparam-se em exprimir através da fotografia a personalidade dos indivíduos. É com essa influência, ou nessa caminho, que surgem mais tarde outros fotógrafos interessados em 'derrubar o muro das aparências para atingir a alma dos seus modelos' (p. 54). Barthes (2006) escreve, noutra perspectiva, sobre o rosto como máscara. Ele defende que 'os grandes retratistas são grandes

mitólogos' (p. 43) porque 'a Fotografia só pode significar (visar uma generalidade) adoptando uma máscara' (ibidem).

'Com o advento da cultura de massas' (Maciel, 2010, p. 180) o fascínio pelo rosto 'atingiu uma amplitude jamais vivenciada', sendo a fotografia o principal responsável por essa propagação (ibidem). Inventaram-se diversos acessórios para comercialização, todos com o rosto como base:

O êxito comercial passa igualmente pela introdução no mercado do que chamaríamos hoje *gadgets*: jóias para engastar um pequeno retrato, pratos decorados com uma fotografia, "foto-esculturas" tentando reproduzir com uma técnica complexa o volume de um rosto, "cartões mosaico" onde se reproduzia, numa superfície diminuta, os rostos dos soldados de um regimento, as personalidades do mundo político (...). Com uma fotomontagem, conseguiu-se mesmo incluir mil rostos no mesmo cartão. (Amar, 2007, p. 50)

O retrato fotográfico 'tornou-se assim um fenómeno social e um tema de criação artística' (p. 54) e 'foi, graças a ele, totalmente integrada na sociedade' (ibidem). Para Tom Gunning, essa multiplicação foi responsável pela imaterialização do rosto (Maciel, 2010). Depois disso, o cinema continua e trabalha esse potencial "fantasmagórico" das imagens' (Maciel, 2010, p. 181), por apresentar 'fragmentos do rosto (...) em dimensões inéditas' (ibidem):

A câmara cinematográfica, por meio do primeiro plano e do close up, monumentalizou o rosto em proporções até então inimagináveis, e esses seres "hiper reais", segundo designou Edgar Morin, resultantes de "monstruosas ampliações", segundo Jacques Aumont, são habitantes das telas e suscitaram nos espectadores o fenómeno de adoração que impulsionou o star system. (ibidem)

O cinema soube receber e fazer uso deste testemunho da fotografia e, principalmente por meio do grande-plano, soube 'explorar exaustivamente o forte poder sugestivo' (ibidem).

### 2.1.3. O rosto no cinema

Diz Béla Balázs que ‘o não falar não significa que não se tenha nada a dizer.’ (Balázs, como citado em Rovai, 2005). Complementa: “aqueles que não falam podem estar transbordando de emoções que só podem ser expressas através de formas e imagens, gestos e feições.” (ibidem). E, mesmo sendo “um literato, acostumado a lidar com os prolongamentos da palavra poética” (Rovai, 2005), defende que

...os gestos do homem visual não são feitos para transmitir conceitos que possam ser expressos por palavras, mas sim as experiências interiores, emoções não racionais que ficariam ainda sem expressão quando tudo o que pudesse ser dito fosse dito (Balázs, como citado em Rovai, 2005).

Balázs confirma a importância que o rosto pode ter na comunicação de ‘emoções’ e ‘experiências interiores’, sendo para esta investigação como que uma prova (pelo menos motivacional) da relevância de se entender melhor o seu lugar no cinema. Importa para isso seguir uma ordem cronológica, tanto quanto possível; começando por apresentar o início do uso do *close-up*, ou *grande-plano*.

Birk Weiberg escreve que ‘Griffith marca a fronteira entre o cinema primitivo e o cinema clássico, sendo o ponto de referência dessa mudança o close-up’ (Weiberg, 2004, p. 1). Embora a origem deste tipo de planos tenha sido anterior a Griffith, foi ele que os começou a usar integrados na narrativa. Dos primeiros exemplos de close-ups não-integrados na narrativa são alguns trabalhos feitos pela *Escola de Brighton* e o cowboy de *O grande assalto ao comboio* (1903) de Edwin S. Porter (Weiberg, 2004). No entanto, atribui-se a Griffith a invenção do grande-plano (Hauser, 1954). Weiberg escreve sobre a maneira com que os filmava: ‘a cara era isolada por um círculo, sendo que a área à volta permanecia negra...’ (Weiberg, 2004, p. 2). Aliás, também Weiberg narra um episódio entre Griffith e o seu câmara, onde este segundo se recusou ‘a filmar grandes-planos porque se iria ficar com o fundo desfocado.’ (ibidem), recusa essa que levou o realizador a arranjar novo câmara. Vários anos mais tarde, por exemplo, Antonioni, em *O deserto vermelho* (1964), realça os rostos dos atores e o carácter expressivo (e emotivo) dos planos ao filmar

com profundidade de campo reduzida (Rovai, 2005). Com este caso específico da profundidade de campo poder-se-ia iniciar um debate sobre o ‘realismo no cinema’, que desde cedo se preludia com Georges Méliès e os irmãos Lumières (Weiberg, 2004), e continua até os dias de hoje, já que ‘como todos os rios conduzem ao mar, todas as perguntas sobre cinema conduzem fatalmente à questão do realismo’ (Chion, como citado em Oliveira Júnior, p. 84). No entanto importa primeiro compreender a intenção dos dois realizadores em apresentar o rosto humano como uma parte aparentemente solta do filme; entende-se dessa forma que as diferenças no modo de encarar o grande-plano (tal como o modo de encarar o cinema) vão muito para além do estilo e da técnica, e levantam questões bem mais profundas.

Por limitações de tempo nesta investigação, e por se ter portanto de cingir ao essencial, tentar-se-á ao máximo aglomerar variantes dos modos de encarar o grande-plano, e chegar a uma qualquer unidade que permita situar e delinear o que se tenta abordar; com o risco de se criar, de forma forçada, alguma unidade entre elementos que deveriam ter a sua própria unidade.

Um primeiro modo de encarar o primeiro plano poderá ser *onde e quando* o usar. São já raros os filmes que não têm (ou têm poucos) grandes-planos, no entanto a sua utilização parece ser sempre justificada.

Arnold Hauser (1954), no seu último volume de *História Social da Arte e da Cultura* escreve que:

num bom filme os *close-ups* não se distribuem arbitrariamente e caprichosamente. Não se intercalam abruptamente sem dependência do desenvolvimento interno da cena, nem em qualquer momento e em qualquer ponto, mas só onde a sua energia potencial pode e deve fazer-se sentir. (p. 26)

Também Terence Marner (2007) escreve sobre o cuidado do realizador ao usar primeiros planos, para não aparecerem de forma ostensiva e inadequada. E embora em Televisão se utilize muitas vezes primeiros planos por causa das dimensões da tela, em Cinema a sua utilização deverá ser menor; e pensando sempre na sua continuidade. Estas ideias de Hauser e Marner aproximam-se da noção de *continuidade do grande-plano*, e parecem primeiro permitir esclarecer já um ponto

que não entrará mais no debate deste sub-capítulo - que o poder expressivo dos primeiros planos requer uma utilização prudente (Marner, 2007).

Quanto à *continuidade do grande-plano*, Gilles Deleuze, filósofo francês a quem se irá recorrer bastante ao longo deste capítulo, faz uma distinção entre os close-ups de Griffith e os de Eisenstein; distinção essa que será o mote para o próximo sub-capítulo *A alma no cinema* (e que aí se explora de forma mais aprofundada), e que servirá por agora para delinear dois rumos principais no modo de encarar (e não apenas de filmar) o rosto no cinema:

Eisenstein privilegia os rostos intensivos, aqueles cujo afeto escapa ao contorno do rosto. Griffith, por seu turno, privilegia os reflexivos (Deleuze, como citado em Rovai, 2005).

Estes dois modos de encarar o rosto, pelos dois realizadores Eisenstein e Griffith, serão generalizados para se tentar entender duas unidades, que se distinguem, nesta possibilidade, pela relevância da montagem para a expressão do rosto numa cena. Diz Weiberg que Eisenstein criticava os *close-ups* de Griffith, defendendo ‘que tinham meramente um acréscimo quantitativo, e que os close-ups não deveriam apenas retractar, mas sim significar’ (Weiberg, 2004, p. 4), sendo essa significação fruto das imagens que o antecediam e precediam. O cineasta russo desabafa que na sua época se pensava poder filmar um homem real apenas através de cenas longas; que se olhava para a montagem como uma técnica que destruiria a ideia de realidade (Eisenstein, como citado em Penkala, 2008). No entanto, foi mais tarde reconhecido o papel importantíssimo de Eisenstein (e dos seus contemporâneos-conterrâneos) na descoberta deste ‘estilo de filme expressionista’ (Hauser, 1954, p. 65) que permitiu uma nova representação ‘de certos estados de espírito excitados, de ritmos nervosos e de altas velocidades, que tornou possíveis efeitos completamente novos...’ (ibidem). Veja-se por exemplo a descrição de Hauser de uma sequência em *O couraçado Potenkin* (Eisenstein, 1925):

Homens a trabalhar desesperadamente, a casa das máquinas do cruzador; mãos freneticamente ocupadas, rodas a girar; faces distorcidas de esforço, máxima

pressão do manómetro; um peito encharcado em suor, uma caldeira ao rubro; um braço, uma roda; uma roda, um braço; máquina, homem; máquina, homem, máquina, homem. Duas realidades radicalmente diferentes, uma espiritual, a outra material, juntavam-se aqui, e não só se juntavam mas de facto identificavam-se, uma derivando da outra. (Hauser, 1954, pp. 65 e 66)

Esta noção de montagem parece no entanto distanciar-se abissalmente do tempo e do espaço percebidos no mundo real. Como escreve Tiago Rios, ‘Eisenstein via a realidade como algo que poderia ser *representado*, ou seja, uma realidade que poderia ser manipulada...’ (Rios, 2012). Do outro lado está então Griffith, que faz ‘uso criativo da montagem-paralela...’ (ibidem), onde não há um transbordar de significado de um plano para outro. Bazin situa-se também neste lado oposto aos russos, mas por outras razões: ele ‘entende que a realidade se *apresenta*’ (ibidem – grifos do autor), e portanto ‘a arte seria (...) o fator mutável, transformável e nunca a realidade’ (ibidem):

O realismo, por sua vez, só será alcançado quando o espectador possuir o poder de escolha do que está vendo dentro do plano; com o plano sequência e a profundidade de campo, o espectador ficaria livre para direcionar seu olhar para a ação que lhe convier, pelo tempo que o plano possibilitar. (ibidem)

Novamente do outro lado do debate está Balázs, que apesar de ter a consciência do potencial de corte espaço-temporal do grande-plano, entende que esse potencial ‘deu à arte um meio infinitamente mais poderoso do que qualquer palco dramático’ (Balázs, como citado em Rovai, 2005).

A inclusão do grande-plano no cinema desde cedo gerou esta discussão: será o grande-plano um elemento fragmentário ou unificador (Weiberg, 2004)?

Antes de se tentar uma resposta, isto se houver uma resposta, será útil compreender primeiro o porquê de ainda não se ter desenhado uma linha bem definida entre o rosto humano e o primeiro-plano. Para isso torna-se importante entender a tese de Deleuze em relação ao grande-plano, a que chama *imagem-afeção*:

...a imagem-afeção é uma variedade de imagens-movimento que o cinema cria ao aperfeiçoar as técnicas associadas ao grande-plano, sendo que este é o rosto, mais

do que ser o plano de um rosto. Qualquer coisa que seja tratada como um rosto é um grande-plano, uma imagem-afecção – o que, em última análise, liberta o afecto da subjectividade humana. (Silva, 2007, p. 366)

Mauro Rovai escreve que quando Deleuze nos falou de rosto referia-se ‘ao carácter de rosto não só da figura humana, mas também das coisas.’ (Rovai, 2005). Diferente do mundo real, no cinema a força expressiva dos objetos pode equiparar-se à dos atores (Nacache, 2007), e essa força é transmitida através do grande-plano; que se torna assim um ‘lugar’ onde tudo se torna rosto.

Nestes termos, tem-se uma representação do rosto humano como uma imagem que diz mais do que ela própria é. E que esse dizer mais parece ser expresso não pela interioridade da personagem que é filmada, mas sim pela força, ou alma (como se explicará no próximo sub-capítulo) do enquadramento. E será importante não confundir essa força, ou alma, do enquadramento com as suas dimensões em relação aos objectos/realidade (plano geral, plano médio, plano americano, etc):

...o primeiro plano se define não por suas dimensões relativas, mas por sua dimensão absoluta ou sua função, que é de exprimir os afetos como entidade. (Deleuze, como citado em Rovai, 2005)

Assim, para Deleuze, o rosto humano surge como um objecto manipulável, uma ideia, uma imagem com uma natureza plástica, sem nunca ser também apenas isso. E esta ideia de que tudo o que é revelado pelo grande-plano é rosto, segundo Weiberg (2004), acaba por desintegrar o rosto humano.

A fugir para um terceiro modo de encarar o rosto dá-se como exemplo o filme *Persona* (1966) de Ingmar Bergman, que acaba por jogar com o que Deleuze chamava de imagem-afecção:

...Bergman contribuiu na criação do que Deleuze denominou *imagem-afecção*, que é o grande plano, que é o rosto. (Silva, 2007, p. 366)

Weiberg acredita que ‘possivelmente (...) *Persona* (...) marca o fim não só do close-up clássico mas também, de um modo geral, do modernismo

humanista' (Weiberg, 2004, p. 5). Bergman defendia que o cinema 'começa com o rosto humano' (Bergman, como citado em Silva, 2007, p. 380); que nos podemos deixar impressionar, por exemplo, pela beleza da montagem mas que 'a possibilidade de se aproximar do rosto humano é sem dúvida alguma a originalidade primeira e a qualidade distintiva do cinema' (ibidem). Esta aproximação do realizador à representação do rosto, e também de toda a complexidade do ser humano, pode ter começado pela sua visão em relação aos artistas, quando diz que '...não são mais, praticamente, utopistas sociais que já foram' (Bergman, como citado em, A.A.V.V., p. 2). Justifica que isto acontece porque 'a realidade caminha sempre mais depressa do que os artistas e suas visões políticas.' (ibidem). Assim, aproximar-se do ser humano e de toda a sua complexidade exterior e interior poderia ser uma maneira de tornar a sua arte intemporal. E, para se aproximar do ser humano, Bergman sabia que se tinha de aproximar do rosto.

Silva (2007) aponta para o modo como o realizador sueco trabalha os seus rostos, que será fundamental para a linha de pensamento que esta investigação permite seguir:

Formado pelo cinema mudo, é dele que Bergman guarda o gosto do rosto como paisagem da alma, como espelho do interior que é preciso trabalhar, recriar ou até mesmo fabricá-lo, fazê-lo mediante todo um trabalho de caracterização, de maquilhagem e de luz... (p. 381)

Este trabalho plástico e teatral do realizador trabalhar o rosto pode vir da sua eterna inspiração no teatro, já que para ele 'o cinema é antes de tudo uma variação do teatro' (Bergman, como citado em A.A.V.V., p. 2). E talvez venha dessa sua admiração a importância que depois dá aos atores nos seus filmes.

No artigo *Persona* (A.A.V.V.) escreve-se que 'são os atores que fazem os filmes de Bergman' (A.A.V.V., p. 2) e revela-se que será 'a feição dos rostos a razão dos seus filmes' (ibidem). Dá-se o exemplo do rosto de Liv Ullmann em *Persona*: o 'seu rosto vai aos poucos se transformando, ficando mais inchado, seus lábios maiores e sem dizer uma única palavra a excitação transpira por seu rosto' (ibidem). Ainda sobre esse rosto escreve-se que 'Liv Ullmann passa através das suas feições tudo que

sua personagem não diz' (ibidem). E é aqui que Ingmar Bergman parece ser tão especial: no trabalho com os actores, para os ajudar a exprimir sem ter necessariamente de dizer. Bergman aproxima-se assim da ideia de Simmel apresentada no sub-capítulo *A importância do rosto*, onde fala do rosto como algo que 'não age' (Simmel, como citado em Rovai, 2005), mas narra 'o comportamento prático ou interior do homem' (ibidem).

Importa concluir com a ideia de rosto como uma entidade que não aparece sem contexto, que já se tinha exaltado nos sub-capítulos anteriores. Carlos Miranda defende a importância da nossa memória para a compreensão das emoções expressas na face, importância essa fundamental para lembrar o rosto como um espaço de comunicação:

A face, no cinema, constrói-se como modelo de valores morais, políticos e económicos que nos educam, cultivando visualmente nossa inteligibilidade do mundo. (Miranda, 2005, p. 15)

Parte-se para o próximo sub-capítulo com a noção de que o conceito de *verdade* proposto no início deste projeto terá de ser adaptado. Se esse conceito parecia algo pouco inteligível, dificilmente explicado, agora começa a modificar-se e a tornar-se cada vez mais palpável. A *verdade* que se quer experimentar não pode ser um conceito distante do cinema. Por isso, nesta fase propõe-se uma alteração na interpretação desse conceito: a *verdade* nos olhares das personagens que se tentará encontrar será a *alma* desses (ou nesses) olhares.

#### **2.1.4. A alma do cinema**

Leandro de Souza fala que, no cinema, o que o espectador entende 'vai para além do visível' (Souza, 2010a) e que, em particular, o primeiro plano 'tem uma força quase mágica que oferece uma visão absolutamente específica e particular do real.' (ibidem). Marcel Martin defende também que o cinema é mais que o conteúdo visível e aparente, quando diz que 'não são as imagens que fazem um filme, mas a alma das imagens' (Martin, como citado em Souza, 2010a).

Neste sub-capítulo irá tentar-se compreender o que vários autores chamam de *alma* no cinema.

No artigo *O Realismo Psicológico – Herança Literária do Cinema Sueco*, Rune Waldekranz escreve sobre Ingmar Bergman como o realizador que ‘fez da alma o centro da acção’ (Waldekranz, 1964, p. 55) contribuindo para o cinema com ‘uma nova dimensão, que até então lhe faltava: a profundidade psicológica.’ (ibidem)

Neste sub-capítulo, alguns apontamentos do trabalho do realizador sueco servirão, novamente, como eixo para uma tentativa de entender dois pontos-chave que parecem ser amiúde debatidos por Balázs, Epstein, Morin, Deleuze (entre outros): *o que é a alma no cinema e como a filmar?*

Epstein defendia que ‘o primeiro plano é a alma do cinema’ (Epstein, como citado em Rovai, 2003), por isolar os elementos e dar-lhes uma certa ‘autonomia animal’ (ibidem). Esta perspectiva filosófica de Epstein em relação ao primeiro plano está muito próxima do conceito de Deleuze de *imagem-afeção* (que foi introduzido no sub-capítulo anterior), reforçando a importância do mesmo na busca pela profundidade psicológica do cinema. Aliás, esta ideia da alma do cinema ser o primeiro plano poderia ser uma pronta resolução para entender os dois pontos-chave apresentados anteriormente, já que para Epstein a alma do cinema é o primeiro plano; e é portanto apresentada aí, desse modo. Isto, se entendermos o primeiro plano como o *grande-plano* que fala Deleuze, e portanto o rosto. O rosto que, como se viu anteriormente, também está nas coisas.

Teoricamente, então, filmando o rosto (e as coisas que também são rosto) estar-se-ia a captar a alma do cinema. No entanto, sendo este rosto, e por consequência este primeiro plano, passível de estar (ou se encontrar) nas coisas, continua sem resolução o segundo ponto-chave; agora já reformulado, numa segunda fase de pensamento: Como tornar um objecto num rosto, ou um rosto num rosto (aqui o segundo *rosto* como o define Deleuze)?

Será útil adicionar à discussão os pensamentos de Edgar Morin em relação a este assunto. Morin defende, figurando, que no cinema “o rosto da terra é continuamente expresso pelo do lavrador e, reciprocamente, a alma do camponês é-

nos dada pelo trigo que o vento agita.” (Morin, como citado em Rovin, 2005). Conclui ainda que:

as paisagens são estados de alma, e os estados de alma paisagens. Muitas vezes, o tempo (...), o ambiente, o cenário são imagem dos sentimentos que animam os personagens (...). (ibidem)

Diz também Bazin que ‘uma porta que bate, uma folha no vento, as ondas que lambem uma praia podem aceder à potência dramática’ (Bazin, como citado em Nacache, 2005). Esta nova vida nas coisas, que as torna mais do que realmente são, que lhes dá expressão, poderá ser alcançada, como diz Rovai (2005) pelo ‘carácter exploratório’ da câmara (em Balázs e Epstein); que o brasileiro distingue da ‘contaminação de significados’ (ibidem) em Morin. É em Balázs (e Epstein) que nos aproximamos dos atores, ou do trabalho do ator:

...Balázs é claro em apontar o carácter de novidade trazido pela câmara: a imagem mecânica (ainda mais, isolada) pode captar o transbordar das emoções, é a única a devolver à alma humana sua visibilidade desenhada nos gestos, nos atos ou pela fisionomia. (Rovai, 2005)

Este ‘transbordar de emoções’ é então oferecido pela câmara, pela ‘imagem mecânica’ e, como acrescenta Rovai, pela imagem mecânica ‘isolada’ – que é o primeiro plano.

Novamente de volta ao primeiro plano, será interessante acrescentar a distinção, também de Rovai, do modo como os mestres Eisenstein e Griffith pensaram o primeiro plano. Diz que os soviéticos vêem ‘o primeiro-plano como Grande plano, o que significa ‘grande na tela’ (ibidem), sendo que esta ‘ideia de grande tem o sentido de dotar algo de significado’ (ibidem). Já nos Estados Unidos da América ‘é entendido como *near* ou *close-up*’ (ibidem), relacionado mais com a visão do que com o significado.

Seguindo o raciocínio, subentendendo que (com o risco de errar na suposição) a definição de primeiro plano para Epstein se situaria mais próxima da definição dos russos, e juntando os vários pensamentos anteriormente apresentados, será útil pensar

que a *qualidade* de primeiro plano (aqui qualidade no sentido de distinção: plano geral, plano médio, plano americano, etc) estará então mais no olhar de quem filma do que nas coisas e, ainda menos, nos atores; pois, e para reforçar esta última ‘culpa’ menor, como lembra Bazin, ‘algumas das obras-primas do cinema só acessoriamente utilizam o homem; como um comparsa, ou contraponto da natureza que constitui a verdadeira personagem central.’ (Bazin, como citado em Nacache, 2005).

Se conseguir filmar um primeiro plano está mais no olhar de quem filma do que no que se filma, será de extrema importância entender o papel da montagem na alma do cinema.

Lembrando a experiência de Lev Kulechov, onde utilizou ‘três planos idênticos do rosto impassível do ator Ivan Mosjukine’ (Nacache, 2005, p. 33), parece conseguir-se traduzir diferentes expressões justapondo apenas planos do rosto com planos de diferentes ‘motivos que suscitassem alegria, avidez, tristeza’ (ibidem). Embora isto leve a uma problema apresentado por Nacache:

Dizer que «o ator é a montagem» equivale a dizer que no cinema a interioridade não faz sentido: tudo se passa no exterior, no gesto, no comportamento, na mobilidade das linhas do rosto. (Nacache, 2005, p. 33)

Este pensamento (ou receio) de Nacache acaba por ser uma extensão importantíssima da problemática desta investigação. Se, por um lado, o ator pode ser visto ‘apenas’ como parte integrante de vários objetos que estão presentes para a câmara os registrar, ele pode ser visto também com outra complexidade. Tal como se começou o sub-capítulo, com palavras de Rune Waldekranz sobre Bergman, inicia-se a conclusão do mesmo com uma continuação do artigo do produtor sueco. Rune fala-nos que, à semelhança ‘de Dreyer, é para o verdadeiro rosto do ser humano que Bergman dirige o olhar penetrante da câmara’ (Waldekranz, 1964, p. 69), e ainda que nos seus filmes ‘as personagens que cria possuem cada vez mais uma nítida individualidade (...)’ (ibidem). É nesta complexidade, oposta da ideia do ator ser a montagem, que se parece aproximar Nacache e, também, se pretende aproximar esta investigação.

No entanto, estes dois opostos, estas duas ideias da presença do ator, poderão coexistir, se analisadas por perspectivas diferentes: primeira perspectiva seria a do realizador em relação ao ator (olhando-o como matéria filmica), e segunda perspectiva a do ator em relação a ele próprio (olhando-se como mais que matéria filmica). Voltando a Rovai (2005), parte da sua análise ao filme *O Deserto Vermelho* parece apontar a Antonioni uma procura da alma fora da expressividade do ator. Ele fala que o sentimento da personagem Giuliana é expresso menos no seu rosto do que no ‘ambiente e das fábricas’ (ibidem), dado por planos abertos, que parece diferir com o que Nuno Ricardo Silva escreve sobre o rosto na filmografia de Ingmar Bergman:

...o rosto como paisagem da alma, o rosto como imagem absoluta, que tanto se volta para o exterior, apresentando-se, ganhando uma face reconhecível, quanto se volta para o interior, dando conta de uma interioridade (psicológica ou metafísica), de uma alma onde é necessário procurar a verdade desse mesmo rosto. (Silva, 2007, pp. 375 e 376)

Entende-se que poderão existir variadas formas de filmar ou encontrar a alma do cinema. No entanto, tudo aponta para a importância da montagem na evidência dessa alma. Desse modo, parece que a presença e expressividade do ator podem ser ou uma ‘imagem absoluta’ ou um detalhe numa procura bastante complexa. Nesta investigação crê-se que o rosto humano seja uma parte fundamental de um todo, pois como lembra Rovai, ‘para um rosto poder exprimir a sua dor ou o seu prazer, em silêncio, é necessário mais do que a presença do ser humano. Será preciso uma tomada que lhe faça jus: o primeiro plano’ (Rovai, 2005).

Se a imagem mecânica nos trouxe uma ‘nova maneira de fazer ver a alma humana’ (ibidem), também acrescentou elementos que não coexistiam, por exemplo, nos palcos. Sem se querer voltar ao sub-capítulo do capítulo primeiro *Ator de Teatro e Ator de Cinema*, caindo no erro de repetir ideias, abre-se um problema novo e que serve como introdução ao próximo sub-capítulo: *a presença do ator de cinema na procura da alma da personagem*.

Jacques Rancière fala sobre a ‘inexpressividade essencial’ nos rostos humanos do filme *Saraband* (2003), última obra de Ingmar Bergman (Rancière como citado

por Silva, 2007, p. 374). Silva, ao analisar as palavras de Rancière, e olhando para os trabalhos do realizador sueco, conclui que:

...há grandes planos expressivos em Bergman, mas os mais geniais permanecem aqueles que são sem expressão, pura fulguração de algo que acontece ao rosto mas que não é rosto; o nada... (ibidem)

Isto parece ir contra o que se citou anteriormente de Silva (sobre o rosto como imagem absoluta), e também contra Waldekranz (sobre a profundidade psicológica no cinema de Bergman). No entanto, e analisado da perspectiva do ator, a inexpressividade pode muito bem ser um tipo de expressividade. Ou, por outras palavras, e ligando à ideia de Rune, a inexpressividade no rosto não obriga a uma superficialidade psicológica – já que a profundidade não tem necessariamente de se refletir no interior do ator (até porque o que o espectador vê é o exterior), e pode ser usada por ele como uma continuidade/complemento à profundidade da obra. Esta ideia pode relacionar-se com o que Walter Benjamin escreveu sobre o ator de cinema:

Pela primeira vez – e isso é obra do cinema – o homem tem de agir, com toda a sua pessoa viva seguramente, mas renunciando à sua aura. (Benjamin, como citado em Nacache, 2005)

Benjamin (1955) fala da reprodutibilidade da representação do ator de teatro em oposição com a não-reprodutibilidade da representação do ator de cinema. Assim, a presença do segundo torna-se diferente/específica, e apesar de toda a sua ‘pessoa viva’ o ator de cinema tem de ter a consciência que faz parte de um contexto, ao contrário do seu papel nos palcos; essa consciência será fundamental para se filmar a sua alma. Esse contexto pode ser visto como uma transfiguração do espaço e do tempo que, como já se viu, pode ser entendido de diferentes maneiras; por exemplo, Andrei Tarkovsky fala do tempo como ‘um estado: a chama em que vive a salamandra da alma humana’ (Tarkovsky, como citado em Rios, 2010). E este ‘tempo como um estado’ pode muito bem ser uma definição para o primeiro plano que Epstein falava ser ‘a alma do cinema’. Está tanto presente nas pessoas como nas coisas e pode ser potenciado no espaço e no tempo.

### 2.1.5. O olhar no cinema

Terminou-se o sub-capítulo *O rosto no cinema* com a noção da ruptura com o conceito inicial de *verdade*. Tentou-se então entender o que seria a *alma* no cinema e como a filmar. Parte-se para este último sub-capítulo, que à partida seria o mais importante, com a sensação de que já se respondeu, por agora, ao que se pretendia. A *alma* no rosto parece assemelhar-se à *verdade* nos olhares que se queria dissecar. Essa *verdade*, antes demasiado próxima do real (afastada do cinema), seria sempre corrompida por qualquer argumento que lembrasse a existência do *médium*. Mas importa também lembrar daqui para a frente que esse *médium* pode ser esquecido pelo espectador. Pois como escreve Kracauer sobre a atriz Eliane Lage, os espectadores não olham ‘os milhões de minúsculos grãos que formam a diva, as ondas e o hotel’ mas sim ‘a diva de carne e osso (...) pois já viram o original na tela de cinema’ (Kracauer, como citado em Maciel, 2010, p. 180).

Desta forma, em vez de se continuar a exploração teórica, passa-se para uma fase analítica. Antes de se filmar novamente, será importante exemplificar e entender na prática o que se escreveu até agora. Para isso escolheu-se analisar uma cena de quatro filmes onde se identificam olhares verdadeiros: *A Árvore da Vida* (2011) de Terrence Malick, *Lágrimas e Suspiros* (1972) de Ingmar Bergman, *O Acochado* (1960) de Jean-Luc Godard e *O Dinheiro* (1983) de Robert Bresson.

Primeiro, antes de analisar cada filme, importa estabelecer um método de como os analisar. Escolheu-se um artigo de Manuela Penafria (2009), *Análise de Filmes - conceitos e metodologia(s)*, onde a académica propõe um método de análise baseado em importantes autores.

Antes de mais será importante entender o *porquê de analisar* excertos de quatro filmes e não apenas um. Manuela Penafria escreve que ‘a análise (...) tem como função maior aproximar ou distanciar os filmes uns dos outros’ (p. 4), por isso, achou-se pertinente escolher estes quatro filmes e relacioná-los; na esperança de se obter conclusões úteis antes de se filmar novamente.

Como ponto de partida, Penafria destaca duas observações sobre o método de análise: ‘deverá ser realizada tendo em conta objectivos estabelecidos a priori’ e é

‘uma atividade que exige uma observação rigorosa, atenta e detalhada a, pelo menos, alguns planos de um determinado filme.’ (p. 4). Aqui toma-se como eixo o caminho de pensamentos percorrido neste último capítulo e escolhem-se cenas específicas de cada filme que parecem poder ser relacionadas - sempre com a intenção de usar essa análise para extrair conhecimentos úteis para a nova fase de testes.

Manuela Penafria sugere uma estrutura para se analisar os filmes. Propõe uma divisão de análises: textual, de conteúdo, poética, e da imagem e som. A primeira toma o filme como um texto e atende principalmente à sua estrutura narrativa. A análise de conteúdo, como o nome indica, foca-se no tema. A análise poética ‘entende o filme como uma programação/criação de efeitos’ (p. 6) e ‘pressupõe a seguinte metodologia’ (ibidem): ‘enumerar os efeitos da experiência (...), identificar as sensações, sentimentos e sentidos que um filme é capaz de produzir (...)’ (ibidem) e ‘a partir dos efeitos chegar à estratégia (...) dando conta do modo como esse efeito foi construído.’ (ibidem). Por fim, a análise da imagem e som olha para conteúdos estritamente cinematográficos, como por exemplo ‘verificar o uso do grande plano por diferentes realizadores’ (p. 7). Aqui, principalmente por limitações da extensão da parte escrita do projeto, irá aglomerar-se as duas primeiras análises: textual e de conteúdo.

Penafria também sugere uma posterior análise externa do filme, referente a todo um ‘conjunto de relações e constrangimentos nos quais decorreu a sua produção e realização, como sejam o seu contexto social, cultural, político, económico, estético e tecnológico’ (ibidem). No entanto, e entendendo-se a importância deste tipo de análise, terá de se ficar pela análise interior das cenas por limitações na extensão da parte escrita do projeto.

## **2.2. Análise a cenas escolhidas dos filmes *A Árvore da Vida*, *Lágrimas e Suspiros*, *O Acossado* e *O Dinheiro***

### **2.2.1. A Árvore da Vida**

#### **2.2.1.1. Análise textual e de conteúdo**

A cena que se quer analisar começaria, à partida, aos 3'39" e terminaria aos 5'32". No entanto, não se consegue separar a parte introdutória do filme a esta primeira cena. Por isso, irá aflorar-se a introdução e, depois, olhar-se-á mais pormenorizadamente para a cena principal que se quer analisar.

O filme começa com 'uma citação do Livro de Jó em que Deus questiona onde estaria o seu servo Jó quando foram lançados os fundamentos terrestres' (Vedove, 2012, p. 56). Depois surge uma espécie de chama sobre um fundo negro enquanto Jack diz: "Irmão. Pai. Mãe. Foram eles que me levaram à tua porta.". De seguida a Sra. O'Brien é apresentada enquanto criança até, depois, se apresentar finalmente a família O'Brien. É aqui que Luiz Vedove defende que a mãe (Sra. O'Brien) e o filho (Jack) 'assumem a narrativa da obra' (p. 57). Apresenta-se depois o jardim da casa da família, a sala de jantar, as suas brincadeiras, o seu bairro, o seu contexto. Enquanto isso é apresentado o seguinte texto pela voz da Sra. O'Brien:

O Homem tem dois caminhos para a sua Vida: o caminho da Natureza, e o caminho da Graça. Terás de escolher qual deles vais querer seguir. A Graça não tenta agradar a si mesma, aceita ser esquecida; aceita insultos e mágoas. A Natureza só se quer agradar, e outros para a agradar também, gosta de oprimir, de ter o seu próprio caminho. Encontra razões para ser infeliz, e de ter todo o mundo a brilhar à sua volta. O Amor sorri através de todas as coisas.

Ensinaram-nos que quem ama pelo caminho da Graça tem um final feliz. Eu ser-te-ei fiel. Aconteça o que acontecer.

Depois disso começa finalmente a cena que se quer analisar. Um carteiro chega até à porta da casa da família com uma carta. A Sra. O'Brien abre a porta, recebe a carta e segue até à outra ponta da sala até a abrir. Quando a abre entende-se

que recebe a notícia da morte do seu filho. No entanto ‘o espectador desconhece a causa da sua morte’ e vê apenas que ‘a família mergulha em depressão’ (ibidem).

Negar a visão religiosa de Terrence Malick neste filme seria rejeitar a própria obra. É importante analisar o conteúdo e a temática tendo em conta esta perspectiva do autor. *A Árvore da Vida* retrata a vida de uma família norte americana, nos anos 50, que reside nos subúrbios de uma cidade no Texas. E, apesar da temática parecer à partida bastante simples, ela é apresentada de uma forma única. Malick parece usar essa família para contar a História do Mundo desde o seu microcosmos até à vastidão do Universo.

Focando na temática da cena escolhida, importa novamente aflorar o que aparece antes. A cena introdutória parece ser uma preparação. Terrence Malick talvez prepare o espectador tanto para o tema que irá tratar no filme como para a seriedade com que o tentará transmitir. Ao começar por invocar excertos bíblicos o realizador parece querer afastar desde cedo o espectador do que é terreno: da família, da *diegese*, da narrativa linear, etc. No entanto, rapidamente oferece questões existenciais (embora com tom religioso) comuns a qualquer (ou a muitos) Homem (Homens). Existem assim os dois caminhos que Malick aponta como possíveis de se seguir: o caminho da natureza e o caminho da graça. Esses dois caminhos podem-se relacionar com a maneira com que as personagens vivem e interagem umas com as outras.

Luiz Vedove distingue as três personagens principais do filme (o filho Jack, o seu pai e a sua mãe) em três categorias ou forças: o oprimido, o opressor e a proteção. Esta distinção parece ser essencial para se entender as tensões transmitidas pelas personagens. O oprimido parece vaguear numa esperança de ser amado pelo pai (ou, pelo menos, de receber mais afeto e carinho). O opressor parece estar relacionado com o caminho da natureza. O pai é frio, bruto, ensina os filhos a lutar e a ser fortes. Lembra-lhes que a vida é difícil e que não podem esperar pela ajuda de ninguém. A proteção, pelo contrário, escolheu o caminho da graça. A mãe é bondosa, carinhosa, fiel, presente. Tudo o que os filhos podem esperar de uma mãe, ela tem e oferece.

Estas três forças parecem estar presentes ao longo do filme e são transmitidas nesta cena de forma profunda e subtil. Apesar de não haver falas, entendem-se as

diferenças de carácter, existe uma consistência de ações, gestos, atitudes. E existe uma simbiose perfeita entre essa consistência e os elementos cinematográficos.

### 2.2.1.2. Análise poética

De facto pode-se entender esta cena de *A Árvore da Vida* como um poema visual. Malick sugere sem ter de dizer. Existe comunicação sem necessidade de explicação.

Como foi dito anteriormente, a cena introdutória tem uma carga poética essencial que serve como preparação para esta cena contígua. Mal o carteiro chega perto da porta já existe a consciência de que algo importante irá acontecer. Não será exagerado dizer que a chegada do carteiro poderá já ser uma premunição suficientemente forte. Mas também não será descabido afirmar que essa premunição, só por si, poderá não ser suficiente para comunicar. Nesta cena, como já foi dito também anteriormente, vê-se um equilíbrio de vários elementos cinematográficos que parece crucial para transmitir subtilmente a mensagem que Malick quer passar. O carteiro chega sem nenhum pesar na consciência por não saber que notícia traz. A Sra. O'Brien recebe a carta igualmente sem noção do que irá acontecer.

Até aí parece tudo fluir sem peso. Apresenta-se o espaço e sugere-se o estilo de vida e as características da personagem e da família e contexto em que se insere. A câmara primeiro acompanha-a à velocidade que ela anda. Depois, quando pára, a câmara continua no *travelling* e faz-se notar. Se a câmara parecia invisível até aí, Malick parece mudar propositadamente o tom da linguagem de câmara para acentuar uma marcação importante: a mãe apercebe-se da notícia da morte do filho. Toda essa dor é transmitida naquele momento num não acreditar. Certamente uma mãe que recebe a notícia da morte do seu filho terá primeiramente o instinto de não acreditar. Aí, Terrence Malick opta por retirar a música. Momentaneamente deixa-se de ouvir a música que acompanhava o filme desde o seu início e que marcava o tom não-diegético e preparatório dessa primeira parte.

Entra-se então num tom diferente, num ambiente cru, presente, onde se sente o espaço e o tempo decaí, desacelera. É aí que a dor se agrava e perfura o espectador

mais sensível. O desespero de perder um filho é finalmente pontuado. Rapidamente Malick corta para o Sr. O'Brien. O pai, que se entende estar a tentar acalmar a mãe, não se apercebe logo de início da notícia. Mas quando a sua cara se aproxima, ou a câmara se aproxima da sua cara, sente-se novamente a marcação: o pai recebe a notícia da morte do filho. A sua não-reação torna-se a reação mais forte que se poderia esperar. Tal como a mãe, não sabe como reagir. Ao contrário dela, depois, em vez de explodir, aguenta a sua postura. A postura que o acompanha ao longo do filme e que lhe serve como capa. Mas, apesar de manter essa não-reação, talvez se sinta mais a dor do que se reagisse.

### **2.2.1.3. Análise de imagem e som**

Antes da cena começar há uma pequena respiração (na imagem) de 3'' em ecrã negro e a *voice-over* termina exatamente quando a cena começa. Como se viu na análise textual, as últimas palavras da Sra. O'Brien são:

Ensinar-nos que quem ama pelo caminho da Graça tem um final feliz. Eu ser-te-ei fiel. Aconteça o que acontecer.

Este ecrã negro parece, primeiro, separar as cenas mas, mais que isso, parece também marcar uma mudança importante no filme. Como se viu, o som diegético aumenta e o próprio espaço e o tempo parecem tornar-se mais reais. Se até então se sentia assistir a memórias ou a uma perspetiva de alguma personagem, agora sente-se viver o momento presente. Parece dividir-se o filme em duas linguagens: uma linguagem Ontológica e outra Mimética. Agora, entra-se na segunda.

A câmara parece começar a aproximar-se das ações e tornar-se uma câmara narrativa. Como se viu anteriormente acompanha o carteiro até à porta sem lhe mostrar a cara. Foca-se nos passos e na entrega e não na pessoa. Primeiro vêem-se os seus pés e o padrão do chão, depois os reflexos das árvores nos vidros da fachada da casa e as suas costas. Não é preciso ver mais. Depois, Malick escolhe acompanhar o aceno ao carteiro e depois focar-se (em termos de enquadramento) na carta.

Depois disso, também como já se viu, preocupa-se em revelar o contexto em que esta personagem vive. Ainda no mesmo plano contínuo, a câmara acompanha-a num *travelling* desde a entrada da casa até à sala. Mostra a tranquilidade e o aparente equilíbrio da sua família, tanto a nível económico como espiritual - já que tudo parece arrumado, cuidado, com vida. Há também um detalhe na iluminação onde se escolhe deixar sem luz a personagem que ainda não sabe uma notícia que irá marcar a sua vida. Coincidência ou não, no momento em que abre a carta o seu rosto já está com tanta luz quanto o fundo. Outro pormenor, aqui na escolha do cenário: quase todas as paredes da casa são de vidro, transparentes. Assim, da porta da entrada vê-se o carteiro a seguir normalmente o seu caminho e das paredes envidraçadas da sala vê-se um grande quintal arranjado, cheio de vegetação e luz. A transparência oferece mais informações e, neste caso, essas informações parecem sugerir vários significados complementares ou anexos.

No momento em que a personagem lê finalmente a notícia, pára. A câmara, pelo contrário, aproxima-se da sua face, intrometendo-se no seu espaço - parece esperar por uma reação. Aqui a música desvanece e fica-se apenas com o silêncio do desespero - de uma realidade que não se quer assumir como verdadeira. Os movimentos da actriz (nem sabe o que fazer - se se senta, se se levanta) reforçam todo este peso dramático, este sentimento de falta de ar repentina, de solidão, perda, irreversibilidade. Aqui, o rosto é inundado com todos estes elementos. O rosto é a ausência de música e o destaque do som diegético. É a sua transfiguração pelos sucessivos *jump cuts*. Malick começa a usar vigorosamente *jump cuts* que sugerem (com a adição de uma operação de câmara mais solta, confusa, menos cuidada) uma tentativa de passar para o espectador a desorientação da personagem.

Depois do primeiro *jump cut* a carta é rasgada como sinal de rejeição da realidade. Depois do segundo *jump cut* a câmara sobe afastando-se da personagem e eleva-se em relação a ela (*God's Eye View*), com um movimento desorientado e aparentemente não definido. Aqui, o som reforça o desespero com um grave contínuo que se cruza com o som dos aviões do plano seguinte.

Malick corta então para uma base aérea, ambientada com um som ensurdecido de vários motores de aviões. Esse barulho contrasta com o silêncio da

casa, mas possibilita a mesma linguagem com contornos diferentes. Em silêncio, ouviria-se o que a Sra. O'Brien (ou quem fez o telefonema) diz ao marido pelo telefone. Assim, mantém-se a sutileza de não ter de dizer pelas palavras mas sim pela conjugação de planos, pelos próprios planos e por todos os elementos cinematográficos que os complementam (ou que os caracterizam).

Depois de receber a notícia Malick parece oferecer um ambiente de desorientação utilizando diferentes conjugações de elementos. Se com a Sra. O'Brien se serviu dos *jump cuts*, da passagem para o som diegético, do *God's Eye View* e da desorientação criada pela representação de Jessica Chastain. Com o Sr. O'Brien parece servir-se de contrastes estéticos (câmara-à-mão seguida de um plano geral - *insert* de um avião - e depois, novamente, câmara-à-mão), distrações no foco da ação (em vez de filmar o Sr. O'Brien, a câmara segue outras pessoas presentes no cenário que não participam na ação principal) e um silêncio (mas aqui sem destacar qualquer som diegético) criado por um efeito de surdina nos motores dos aviões misturado com um sino que prepara a cena seguinte.

## **2.2.2. Lágrimas e Suspiros**

### **2.2.2.1. Análise textual e de conteúdo**

A cena em análise começa aos 55'29" e vai até aos 56'40", no entanto, tal como na cena do filme *A Árvore da Vida*, há uma preparação importante na cena anterior. Essa começa aos 52'05", com Karin e o seu marido Frederik a meio do jantar. Anna (a empregada) está junto à mesa de apoio, à espera de alguma vontade de um dos seus patrões. O narrador conta:

Alguns anos antes, Karin e o marido Frederik estavam ocupados com a sua carreira diplomática. Numa visita à sua terra natal ficaram no solar.

Depois da *voice-over* Frederik pede um pouco mais de peixe à criada. Ao perguntar à sua mulher se o acompanha, ela diz-lhe que não (agradecendo). Frederik lança-lhe um olhar de desprezo. Passam vários segundos em silêncio, até que faz uma

nova pergunta à mulher: ‘Sorris?’’. A mulher nega que sorriu e, algum tempo mais tarde, pergunta-lhe se quer café ou se vai dormir. Quando Frederik responde que não quer café, ela deixa cair o copo de vinho. O copo parte-se e ambos ficam a olhar-se em silêncio.

Antes de se levantar, o marido diz que já é tarde e que sugere que se vão deitar. Karin agarra num pedaço de vidro partido, sorri subtilmente e diz ser tudo “uma teia de mentiras”.

Chega-se então à cena em análise. Karin posa o pedaço de vidro que trouxe da sala de jantar e guarda os seus anéis numa caixa. Está de frente para a penteadeira e vê que Anna a olha pelo espelho. “Não olhes para mim”, diz Karin. Ao notar que ela continua a olhar para si com pena, insiste que não a olhe dessa maneira e, numa atitude impulsiva, dá-lhe um estalada. Ao aperceber-se do que fez, pede que Anna a perdoe. Anna recusa. Karin pede-lhe novamente mas a criada volta a recusar o pedido. Desesperada, ao sentir que a sua única superioridade em relação a Anna é o seu poder patriarcal, ordena-a que a ajude a despir-se.

*Lágrimas e Suspiros* conta a história de uma irmã moribunda (Agnès) que tem a última companhia das suas irmãs Maria e Karin e da sua criada Anna. Parte de uma ideia simples de Ingmar Bergman, como diz João Bénard da Costa (2009):

Ingmar Bergman afirmou que a ideia (ou melhor, a gênese) de *Gritos e Sussurros* partiu de uma simples imagem que, durante meses, o perseguiu sem cessar e sem cessar, continuada e obstinadamente, via por toda a parte: a imagem de três mulheres, todas vestidas de branco, que falavam umas com as outras em voz muito baixa, movendo-se numa sala toda encarnada.

Todo o filme parece debruçar-se na relação entre as irmãs e a morte. E, por consequência, entre as irmãs e a vida. Bergman explora essas relações de forma brilhante e singela. Os rostos são destacados e trabalhados minuciosamente. Bénard da Costa escreve sobre a forma com que Liv Ullmann é metaforicamente despida pelo realizador sueco:

Nunca atriz nenhuma, como essa genial Liv Ullmann, se deixou despir assim diante de uma câmara, sem tirar uma peça de roupa e sempre em grande plano. (ibidem)

Os rostos e os corpos são utilizados como instrumentos de comunicação. A sua plasticidade transmite as várias ideias presentes no filme: os rostos sobre o vermelho, os corpos vestidos de branco ou preto, os rostos iluminados, meio-iluminadas, etc.

Momentos antes da cena em análise Anna acabou de presenciar a tensão entre Karin e o marido, e essa tensão alastra-se para a cena contígua. Karin não se quer sentir observada, nem que tenham pena dela. Existe uma fraqueza que é mascarada de uma frieza agressiva. Karin quer o amor e carinho de Anna porque não consegue ter essa pureza. Talvez quisesse ser como ela, mas tem a noção que nunca o irá ser. Novamente Bernárd da Costa exemplifica muito bem essa diferença entre as irmãs e a criada aquando o momento da morte de Agnès:

Nenhuma é capaz de lhe tocar, de tocar nesse mistério visível de uma morta que chora, entre o momento da morte e a sua descida à terra. Ninguém é capaz do contato físico. Ninguém, a não ser a fabulosa Anna, a criada, aquela que quase nunca fala e que, muito antes, dera o seu peito a Agnes, reconduzindo-a ao seio materno, única consolação possível, ou único abrigo possível, para a solidão que é nossa e que é delas. (ibidem)

Depois de se zangar com Anna, Karin sabe que não pode criar afastamento com a base daquela casa. O desespero misturado de desinteresse e arrogância mostram a máscara da aristocracia em contraste com a pureza da criada.

#### **2.2.2.2. Análise poética**

A tensão criada entre a Anna e Karin surge dos seus rostos e dos rostos das coisas. O primeiro plano, a *alma* do cinema vista no sub-capítulo *A alma no cinema* está aqui presente no primeiro plano tanto do vidro e dos anéis de Karin (ou das suas mãos) como na transfiguração dos rostos consoante as suas ações exteriores e interiores.

A serenidade de Anna é transmitida pela sua postura, pelo seu olhar e pelo seu silêncio. O desespero de Karin é transmitido principalmente pelo som da sua

respiração, do seu colar, da sua roupa e do próprio pêndulo que parece fazer parte do seu corpo.

Ingmar Bergman parece estender o tempo, à semelhança da cena analisada de *A Árvore da Vida* (quando os pais recebem a notícia da morte do seu filho). No entanto, em Bergman o tempo parece estar permanentemente mais lento. Assim, pequenos pormenores que não seriam normalmente percebidos, conseguem ser comunicados e são o foco de toda a ação. A subtileza das mudanças de espírito, as reações às palavras ou aos olhares dos outros, a dor, o medo, o desespero, a mágoa, a arrogância. Os sentimentos não são traduzidos por palavras, nem pelo modo mais afastado dos atores como Terrence Malick os transmite. Em Bergman sente-se muito a presença dos atores. Mas, principalmente, a presença dos seus interiores.

### **2.2.2.3. Análise de imagem e som**

Os grandes planos são usados em abundância, mas aparecem nos sítios certos. Só quando a tensão interior ou exterior cresce é que Bergman aproxima a câmara. Até lá utiliza (quase sempre) planos gerais ou médios fixos que permitem fazer sobressair os vários elementos do cenário, guarda-roupa, iluminação e os corpos.

A cena começa com um plano de pormenor do pedaço de vidro a ser pousado e dos anéis de Karin. Ou, talvez mais que isso, começa com o pormenor das suas mãos. O som do relógio acentua o nervosismo das mãos de Karin. Importa lembrar que o pedaço de vidro será um utensílio dramático utilizado mais tarde e, portanto, Bergman escolhe que ele seja lançado em vez de ser delicadamente pousado. Também, se fosse lançado sobre uma superfície de madeira talvez não ressoasse, como acontece na cena quando é lançado sobre a superfície de prata. O som pendular, tal como do relógio, marca a ideia de tempo e de uma eternidade precívél.

O segundo plano, um Plano aproximado de tronco, talvez ligeiramente mais aberto, apresenta o jogo de olhares entre as duas personagens. Ele tem o tempo necessário até que haja a reação de Karin ao olhar de Anna. Até à reação existe o silêncio agonizante do relógio. Depois, no terceiro plano, Grande Plano, Bergman acentua a tensão entre as duas e aponta o olhar de Anna. O som nervoso de Karin

surge pelo roçar dos colares na sua roupa. Ao aperceber-se dos constantes olhares de criada, vira-se. É aí que Bergman aproveita para fazer um corte e onde Karin dá um estalo a Anna. A segunda encosta-se à parede, foge da câmara, apesar dela a acompanhar. Há um falso *raccord* no som que acentua depois o olhar seguinte de Karin. Ouvem-se passos e, depois, no Muito Grande Plano esse som é cortado abruptamente. Depois disso só há o barulho das roupas e da respiração de Karin entrecortado com o repetido ‘perdoa-me’.

É só no final da cena, quando de forma arrogante Karin pede a Anna que a ajude a despir, que a tensão é cortada. Bergman afasta a câmara e o som deixa de ser tão concentrado nos pormenores.

O plano final apresenta o rosto de Anna, que apesar de se sentir incomodada não quer (ou não pode) exteriorizar a dor.

### **2.2.3. O Acossado**

#### **2.2.3.1. Análise textual e de conteúdo**

*O acossado* - no original *À bout de souffle* (sem fôlego na tradução literal para o português) - é a primeira longa-metragem de Godard, sendo considerada, de forma relativamente consensual, como a sua obra-prima e um dos marcos do cinema *Nouvelle Vague*. A história centra-se em Michel, um jovem aspirante a bandido duro, e mostra o seu modo marginal de vida, os contactos que estabelece com uma rede “fora-da-lei” que vive de roubos e burlas. Simultaneamente, constrói-se a relação amorosa de Michel com Patrícia, uma americana aluna de arte numa faculdade parisiense e que estagia na filial francesa do jornal americano *Herald Tribune*.

A cena em causa desenrola-se entre os 40’10” e os 43’31” e enquadra-se numa sequência maior que se estende entre os 27’10” e os 50’15” - toda ela passada no apartamento de Patrícia, o maior excerto do filme passado num mesmo local. Depois de ser vista por Michel a beijar um colega do jornal, Patrícia volta à sua casa, e descobre Michel deitado na sua cama – que entretanto tinha pedido a sua chave ao porteiro do prédio – de tronco nu. Toda esta sequência caracteriza-se, de um modo

geral, por um conjunto de diálogos frequentemente entrecortados, quer nas falas quer nos planos, entre o quarto e a casa de banho, pontuada por desencontros e tensões das duas personagens. Na maior parte do tempo, Michel mantém-se deitado na cama, só se levantando para ir ter com Patrícia que, por seu lado, Patrícia mostra-se irrequieta, levantando-se e sentando-se na cama, colando *posters*, retocando-se ao espelho, colocando um disco para ouvir.

É neste contexto que se introduz a cena em causa, toda ela passada na cama e durante a qual as personagens estão fisicamente mais próximas, durante mais tempo. Inquirem-se sobre o número de indivíduos com que já foram íntimos, ela divaga sobre o país onde gostaria de viver e da beleza das mulheres desses locais. Acabam a sondar o que cada um pensa sobre o outro e a falar da opacidade dos seus olhares; ela fala da sua dificuldade em perceber o que ele sente por ela (“gostava de saber o que vai dentro da tua cabeça”). Ele diz-lhe que a ama, mas não aparenta estar preocupado em saber o que ela pensa.

### **2.2.3.2. Análise poética**

Michel Poiccard, personagem interpretada por Jean Paul Belmondo, de origem burguesa, antigo figurante em filmes, é um fora-da-lei que cultiva de forma obsessiva uma imagem de duro, na esteira de Humphrey Bogard, colecionando e treinando um conjunto de maneirismos, como estar sempre com um cigarro na boca - que usa para acender o próximo. O estilo de “vedeta” com óculos escuros e chapéu estilizado, ou o polegar a passar nos lábios, são símbolos que criam um rosto.

Poiccard é maioritariamente apresentado no filme, mais do que uma pessoa de carne e osso, como um signo: simboliza a falta de coesão social, a falta de referências que permitem aos indivíduos guiarem a sua conduta social, uma sociedade francesa em transformação em crise profunda, onde os laços sociais afrouxam em presença de projetos económicos, políticos e culturais que lutam pelo poder. Essa base permitiu o florescimento de marginalidades, umas com projetos próprios de transformação social, como foi o caso da *Nouvelle Vague*, outras oportunistas, como é o caso da rede criminal com quem Michel se relaciona. Seja como for, estas marginalidades são um

bom exemplo para temas elegíveis pelo novo cinema, na medida em que mostram debilidades e contradições de uma sociedade incapaz de se reformar.

A personagem Patricia Franchetti é representada por Jean Seberg e apesar da história não se centrar nela, parece muito mais complexa e ambígua do que a representada por Belmondo. Volúvel, insegura, narcisista, caprichosa, frágil, fria, aparentemente vulnerável, frívola e hedonista, procura conhecer-se através da procura do amor, mas de uma forma um tanto egoísta e pouco ortodoxa. Na cena escolhida Michel confronta-a com aqueles que são os traços do seu carácter. Isto permite ao espectador sentir o desencontro dos dois amantes. Michele tem um olhar que evoca autoconfiança, desprendimento, despreocupação, mas sem profundidade e em certa medida impenetrável quanto aos sentimentos e emoções.

### **2.2.3.3. Análise de imagem e som**

Jean-Luc-Godard é um dos fundadores de um novo tipo de cinema, designado por *Nouvelle Vague*, vanguarda artística que pretende cortar com o paradigma do cinema francês instituído até aí e transgredir com as suas regras rígidas. Este movimento trazia consigo novas ideologias e valores que se iriam sedimentar e alimentar mudanças sociais e culturais.

Estes novos realizadores defendiam orçamentos pequenos, novos estilos de realização e novos temas mais realistas e atuais. No caso de Godard, são reconhecidas várias expressões deste estilo, mais informais e flexíveis, como por exemplo escrever guiões de manhã para serem rodados à tarde, improvisar nos materiais utilizados nas filmagens por falta de recursos, como utilizar uma cadeira de rodas para substituir o tradicional *dolly*.

É exatamente a simplicidade nos procedimentos e a escolha de temas mais atuais e próximos das tensões sociais que se desenvolviam na sociedade francesa que faz deste filme um exemplo e uma referência. É interessante observar que a cena diverge tanto das sequências anteriores como do próprio filme. A sua originalidade reside na preferência por planos próximos em oposição à preponderância de planos mais afastados no resto do filme. Também, nesta cena Godard quase não utiliza

cortes. A montagem é produzida pelas marcações, pelo texto e por elementos sonoros ou de iluminação. A cena desenrola-se com os dois amantes sempre na cama, a câmara seguindo as suas caras e mostrando a linguagem não-verbal dos seus rostos; isto permite ao espectador sentir o desencontro dos dois amantes. Em certos momentos ouve-se música *não-diegética*, noutros apenas existem as falas, o que reforça a sensação de uma narrativa não-linear. Quase no final ouve-se pela segunda vez uma sirene de um carro da polícia que passa rapidamente na rua, sobrepondo-se à vozes das personagens, o que leva o espectador a sentir que o crescendo na tensão da cena, apesar do ar ainda imperturbável de Michel.

## **2.2.4. O Dinheiro**

### **2.2.4.1. Análise textual e de conteúdo**

*O dinheiro*, a última obra de Robert Bresson, foi realizada em 1983 e é considerada pela maior parte da crítica como a sua obra-prima, tal como *O Acossado* o é para Godard. Uma Co-produção francesa e suíça, venceu o Festival de Cannes na categoria de melhor realizador.

A cena em questão situa-se entre os 39'01" e os 41'38". Na sequência da decisão do tribunal, Yvon Targe encontra-se preso. Já tinha recebido uma visita da sua mulher, Elise, na qual ela permaneceu calada. A cena começa com a entrada dum carrinha, que transporta a correspondência para os presos, no pátio da prisão. O condutor sai do carro para a abrir e retirar dois cestos cheios de cartas destinadas aos prisioneiros. Vai-se então para uma sala onde se encontram quatro mulheres sentadas, que fazem o controlo daquela correspondência. Uma delas abre a carta da mulher de Yvon, na qual ela lhe revela a morte da filha e a razão de não ter conseguido falar com ele durante a visita.

Yvon encontra-se deitado de costas e com a cara enterrada na almofada, surgindo de seguida a mão de um companheiro de cela que a agarra e a leva para a sua cama. Esse e outro recluso lêem a carta e voltam a colocá-a no sítio onde a tiraram. Yvon, apercebendo-se da aproximação de alguém, vira-se e fixa o olhar no

companheiro de cela. Eles desviam o olhar e um deles retira uma pequena garrafa com uma bebida alcoólica, que diz: “temos medo da morte porque amamos a vida”. No oitavo e último plano, vemos em destaque a mão do mesmo recluso, que agarra a garrafa e a guarda dentro do forro do colchão.

#### **2.2.4.2. Análise Poética**

Não parece inócuo a ausência de música – exceção feita à peça de piano tocada pelo irmão da mulher que o acolhe depois do assassinato dos donos da estalagem, já na parte final – e os diálogos reduzidos ao mínimo em todo o filme. A velocidade e o ritmo imprimido à cena, como de resto em todo o filme, parece querer aproximar o espectador da vida real que nele é apresentada, sem artificios nem introdução de elementos exteriores ao que é filmado.

O espectador vê os guardas a abrir as enormes portas da prisão para que a carrinha do correio possa entrar, a carrinha a estacionar e o condutor a abrir o porta-bagagens sem qualquer interrupção na ação, tal como se estivesse lá, testemunhando a frieza de todo daquele espaço. Esta opção permite transparecer uma sensação de isolamento e solidão, que está na origem do processo de desumanização a que Yvon é submetido desde a sua condenação.

O salto para a cena da sala onde se encontram as funcionárias que controlam a correspondência dos prisioneiros, abrindo-as e lendo-as, revela a extensão dessa desumanização e exclusão, ao retirar-lhes os direitos de privacidade e liberdade. A forma como se revela é brutal, na medida em que aparece num contexto despersonalizado, onde aquelas mulheres agem em silêncio, em conformidade absoluta com a função que lhes é atribuída, tal como máquinas que processam uma tarefa rotineira, e isso reforça o ambiente opressivo daquela instituição.

Ao longo do filme percebemos que Bresson opta por não romantizar os personagens. Não se vêem expressões de afeto, emoções, dir-se-ia que todos se encontram alienados e desumanizados, vestidos com uma moral duvidosa, agindo de uma forma mecânica, não refletida e interesseira, valorizando as aparências e não olhando a meios para garantir a sua sobrevivência e o seu estatuto social, num mundo organizado e estruturado à volta do dinheiro.

É interessante notar que, no final da cena, apesar do papel da violência emocional, moral, psicológica, física e simbólica da instituição prisional no processo de despersonalização, se possa encontrar naquele contexto um traço de humanidade, o qual nos é transmitido quando os reclusos que partilham a cela com Yvon se interessam em saber a razão do seu comportamento e manifestam alguma solidariedade e empatia para com ele.

#### **2.2.4.3. Análise de imagem e som**

A carta de Elise introduz o que considero ser o rosto da cena. Em vez da emoção ser transmitida pelo rosto humano de Yvon, ela é transmitida pela informação dada pela carta, e como essa tensão é construída. Ao lê-la, ficamos a saber da morte da filha e compreendemos o silêncio e o comportamento da sua mulher quando o visita na prisão. É aquela carta que permite a passagem para a cena seguinte, na medida em que oferece ao espectador a enorme carga emocional que acarreta a consciência da morte de um filho. Logo depois a câmara passa para dentro da cela e faz um *insert* (ou, aqui, *grande plano*) da carta no chão, já remexida, junto ao beliche onde Yvon se encontra deitado de costas e com a cara enterrada na almofada. Os seus companheiros de cela, ao ‘roubarem’ a carta, parecem transmitir a emoção que a personagem principal esconde. Bresson prefere ter Yvon virado de costas para a câmara, não revelar o seu rosto, a filmar uma reação mais óbvia. Depois de se aperceber que lhe leram a carta, lança um olhar amargo, agressivo, incomodado, como se lhe tivessem invadido o seu espaço.

É de salientar que em toda esta cena não existe música nem nenhum som que se destaque. Tudo parece tão natural como se se pusesse um gravador numa prisão, num dia normal, sem qualquer tipo de encenação.

Estas escolhas de realização não poderiam ser mais adequadas aos sentimentos que Bresson parece querer fazer prevalecer na cena: o isolamento, a apatia, a perda, a desorientação, a frieza provocada pela dor e resignação.

## IV. 3ª Etapa da Investigação

### 3. Testar a ‘construção’ do olhar verdadeiro

Partiu-se para esta terceira etapa da investigação com os erros passados na memória. Era crucial então, antes de mais, escolher-se um género de filme que se adequasse à questão a que se queria tentar responder: *porque é ou não verdadeiro o olhar de certas personagens?*

Segundo João Bénard da Costa (2009), ‘Truffaut dizia que *Gritos e Sussurros* era um filme que começava como *As Três Irmãs* de Tchekov’. Como o artigo é retirado de uma blogue brasileiro, Bénard da Costa deve ter escrito no seu artigo original *Lágrimas e Suspiros* (título em Portugal) em vez de *Gritos e Sussuros* (título no Brasil). Com um ou outro título, a curiosidade é que, primeiro, já havia a intenção de se escolher a peça de Tchekhov para servir como rumo de estilo/conteúdo e, segundo, *Lágrimas e Suspiros* tinha sido um dos filmes analisados no capítulo anterior. Assim, se esta referência de François Truffaut no artigo de Bénard da Costa poderia apenas passar despercebida como apenas mais uma referência nesta tese, acabou por ter um peso significativo na escolha do que filmar em na segunda fase de testes. Novamente, tal como aconteceu no primeiro *Teste Filmado*, muda-se a linguagem nesta fase para se facilitar a comunicação.

#### 3.1. Referência de género para os testes filmados nesta etapa - *Três irmãs* de Anton Tchekhov

Escolhia a peça *Três irmãs* por sentir que me possibilitaria trabalhar uma base emocional estável, embora complexa, sobre uma matéria não visionada por mim enquanto obra cinematográfica. Desse modo o meu olhar não ficaria marcado. Apesar da minha vontade de adaptar a peça de Anton Tchekhov, sabia que seria uma tarefa complicada para as limitações de um projeto de mestrado. Segundo Terence Marner (2007):

Apesar das semelhanças que existem em determinados aspectos próprios da expressão dramática e outros da expressão cinematográfica, a adaptação de uma obra teatral ao cinema acarreta inúmeros problemas. (pp. 67 e 69)

Primeiro, Marner diz ser ‘mais difícil ser-se autenticamente cinematográfico ao utilizar adaptações de peças de teatro’ (p. 69) e que a crítica mais comum às adaptações ‘é a de que se assemelha bastante a um filme, mas com pouco movimento’ (ibidem): era intuitivamente a ideia que tinha. Por isso receei, por estar demasiado preocupado em relação ao género, errar em vários outros pormenores. Terence Marner propõe dois caminhos:

Se se admira uma obra teatral, o melhor será deixá-la tal qual ela é, realizando uma adaptação fiel. Se se crê que uma obra banal contém uma boa ideia central da qual pode resultar uma boa adaptação cinematográfica, então só lhe resta recolher essa ideia e começar a desenvolvê-la. (ibidem)

Aqui procurei uma mistura desses dois. Depois de ver adaptações teatrais portuguesas e estrangeiras, ler e reler a obra de Anton Tchékhov, ganhava uma admiração maior a cada novo olhar. No entanto, sabia que realizar uma adaptação fiel seria impossível: primeiro, não queria fazer uma adaptação portuguesa de uma peça russa - filmar em Portugal as ideias de Tchékhov soava-me a ultraje; depois, produzir uma curta-metragem de época seria impossível sem orçamento.

Decidi seguir a ideia central da obra e não ter a pretensão de fazer uma adaptação fiel precisamente por admirar o trabalho de Tchékhov. Seria o mais honesto a fazer. Para isso escrevi uma pequena cena inspirada em duas cenas de *Três irmãs* (2006 - Antologia de quatro peças do autor): o início da peça (pp. 151-153) e a cena em que Irina desabafa com Olga dizendo que não gosta de Tuzenbach (pp. 211-212). Essa cena foi escrita de quatro maneiras diferentes (cf. apêndice IV), referenciadas em cada um dos filmes analisados no capítulo anterior. A ideia não era misturar conceitos e géneros, mas sim utilizar este segundo sistema de referências para testar diferentes modelos de realização.

Pelas limitações de dimensão da parte escrita deste projeto, decidi retirar a secção exploratória da peça *Três irmãs*. Se me focasse nessa fase da investigação,

daria uma tese em separado - pela riqueza da peça e do seu contexto, e pela complexidade de uma transposição para cinema das ideias (ou algumas ideias) de Tchekhov.

Também, para estas análises aos testes filmados, não iria respeitar a estrutura proposta no primeiro teste *Bicho*, por sentir que alguns dos pontos anteriores não eram fundamentais para uma análise coerente com o que quero explorar neste projeto.

### **3.2. Testes Filmados segundo os modelos de *A árvore da vida*, *Lágrimas e Suspiros*, *O Acochado* e *O Dinheiro***

#### **3.2.1. *A Árvore da Vida* (Vídeo 2)**

ou link: <https://www.youtube.com/watch?v=myPSgyjo8PI&feature=youtu.be>

##### **3.2.1.1. Preparação**

Neste teste referenciado na cena analisada de *A Árvore da Vida*, era também importante conseguir experimentar a linguagem usada por Malick na introdução (que chamei preparação) do filme. Para isso tentei entender como Terrence Malick preparou o seu projeto. Apesar de não encontrar material escrito pelo realizador, através da visualização do *Making-of*, algumas entrevistas aos atores, críticas do filme, foi possível criar uma planificação (cf. apêndice V) que parecia uma aproximação à maneira de filmar em *A Árvore da Vida*. Importava aqui, principalmente, entender como Malick chegava à *verdade no olhar* das suas personagens.

Primeiro, o trabalho do realizador na preparação dos atores parecia ser crucial. Igualmente o *casting*. A escolha dos atores e a construção das suas personagens seria feita com uma sensibilidade totalmente diferente da que parti para os primeiros testes (em *Vídeo 1*). Marner (2007) escreve que:

Se o realizador trabalha no seu guião o tema das relações humanas, tornam-se de importância vital para ele próprio o estudo e conhecimento metuculoso das suas personagens para além dos limites da narração imediata. (p. 60)

Por isso foram feitas fichas para cada uma das personagens (cf. apêndice VI) e houve tempo para uma conversa longa com todos os atores. No *Making-of* de *A Árvore da Vida* fala-se da escolha de Malick em relação aos irmãos: precisava de arranjar três rapazes que não conhecessem Brad Pitt nem Jessica Chastain. Interessava-me aqui escolher atrizes para o papel de Irene (Irina) e Maria (Macha) que se conhecessem, para tentar obter uma relação mais próxima. Pelo contrário Olga (Olga) e Maria não se deveriam conhecer.

A escolha do local de filmagens era referenciada na casa da peça de Tchékhov. Apesar de, tal como disse anteriormente, não ter a presunção de tentar uma adaptação, sentia ser importante manter algumas ideias estéticas como o casarão com jardim (fora da cidade), as roupas das três irmãs e a linguagem entre elas.

A ideia de ter uma planificação bastante livre surgia de uma vontade de ter as ações a mandar nos planos. Aconselhava os atores a agir de determinada forma, ou a viver os espaços de certa maneira, tentando registar esses acontecimentos. Apesar da aparente imprevisibilidade dos planos, havia uma escolha dos sítios e ações que se queriam filmar. Tal como a câmara de Malick (quase sempre), queria filmar com câmara ao ombro para me facilitar este trabalho de procura. Em alguns planos mais trabalhados, que precisasse impreterivelmente de determinados sentidos, teria uma encenação mais precisa e daria menos liberdade aos atores.

Era importante encontrar uma música idêntica, ou que sugerisse uma emoção idêntica, à que acompanha a cena introdutória de *A Árvore da Vida*. Para isso escolhi a peça *Dorme, que a vida é nada* do compositor português Tiago Derriça (inspirada no poema homónimo de Fernando Pessoa).

A edição, apesar de ser pensada antes na planificação, teria de ser construída com as imagens obtidas no dia de rodagens.

### **3.2.1.2. Comentário**

Depois de editar a primeira versão deste primeiro teste, senti de imediato vários problemas que não conseguiria resolver com a montagem. O primeiro, e talvez

o mais importante era o tempo dos planos. O tempo dos planos falhava. A maioria pareciam serem cortados antes do tempo. Não sei se pelas ações serem curtas ou se pela própria duração da gravação, e isso retirava a noção de presente.

Um segundo problema era o som diegético. A ausência do som correspondente às ações também fazia perder essa noção de presente. Faltavam ambientes, respirações, passos, sons das roupas, texturas, etc.

O tremor da câmara, apesar da câmara ao ombro ter sido uma escolha propositada, fazia-me sair rapidamente da cena. Talvez com uma lente diferente (com estabilizador) ou com acessórios (como uma *glidecam* ou *steadycam*) isso tivesse sido resolvido.

A luz e a cor também não me faziam sentir num universo Malickiano. A hora escolhida para as gravações deveria ter sido mais tardia. As cores, consequência da luz, também não conseguiam ser resolvidas na pós-produção. Todas as tentativas para falsear uma luminosidade diferente falhavam.

Senti também a falta de olhares e ações que caracterizem as personagens. Era uma consequência de falta de ideias. Em grande parte dos planos as feições eram idênticas e, apesar de não querer exageros, gostaria de ter conseguido uma maior subtileza em cada quadro. Não ter planos só por ter, até porque não só isso afecta os próprios planos mas também a montagem, as personagens, o conceito, a linguagem.

Também, a não religiosidade da minha visão tornou este teste uma imitação ‘barata’ de Malick. É aparentemente idêntica, superficialmente idêntica, mas não consegue atingir nem um começo da sua profundidade. Preocupei-me em criar uma relação próxima entre os atores, deixar-me gerir por eles, quando para fazer isso deveria ter primeiro mais detalhes do que dizer em cada momento da sequência.

No entanto também não sinto que tenha sido tudo mau. Mais importante que tudo o resto foi ter filmado novamente. A cada dia de filmagem sinto que consigo refletir sobre mais coisas, e isso parece-me o mais importante. Obter conhecimentos pela fase teórica foi fundamental, mas a experiência filmica não só me devolvia motivação para continuar a investigar como me suscitava novos debates interiores sobre o que tinha filmado e o que iria filmar. Partia assim para o teste seguinte com a

vontade de trabalhar num ambiente mais controlado, com mais rigor em cada plano e que não se afastasse tanto das cenas que inicialmente queria usar como base.

### 3.2.2. Lágrimas e Suspiros (Vídeo 3)

ou link: <https://www.youtube.com/watch?v=55gpeX0AAek&feature=youtu.be>

#### 3.2.2.1. Preparação

Neste teste o mais importante seria conseguir comunicar através do rosto das personagens. Os seus olhares, gestos, inquietações teriam de ser o veículo de transmissão da informação na cena.

Como tinha sentido que no teste anterior tinha-me afastado demasiado das ideias presentes nas cenas de *Três irmãs* usadas como referência, neste queria sustentar a narrativa nessas mesmas cenas (cf. apêndice VII).

Primeiro, tal como em *Lágrimas e Suspiros* o narrador daria ao espectador o contexto. Aqui, daria a informação que estávamos no dia de aniversário de Irene e faria uma referência às saudades de Luanda (ou, pelo menos, uma referência aos anos que passaram desde que as irmãs se mudaram para Portugal).

Depois era igualmente importante haver um diálogo, tal como em Tchékhov, dos receios de Irene em relação a João (Tuzenbach). Aqui, esses receios teriam de ser adaptados a uma realidade diferente, por isso pensei nas dúvidas *não sei se hei de ir viver com ele e não sei se o amo*. Interessava-me ter um triângulo de tensões evidente na relação entre as irmãs: Irene gosta muito de Olga e vice-versa, mas Olga vê-a quase como uma filha - e portanto a sua relação é, por vezes, tensa; Maria e Olga não se dão bem - há uma já velha distância entre as duas; Irene e Maria gostam muito uma da outra e têm uma relação mais leve, onde não se julgam uma à outra.

A sensação de presente nesta cena deveria ser melhor pontuada em relação ao teste anterior, por isso utilizei as referências sonoras da cena de Bergman: ambiente silencioso, relógio, sons das roupas e objetos, respirações. Também, referenciado na cena do filme do realizador sueco, queria um tempo mais lento - tanto de planos como

de reações. Ao estender o tempo queria dar mais atenção aos pormenores dos olhares e feições.

Neste teste a planificação teria de ser mais precisa (cf. apêndice IV) e utilizaria iluminação artificial para revelar os rostos e os corpos em equilíbrio com o cenário. A ideia seria destacá-los ou escondê-los consoante o que queria transmitir.

### 3.2.2.2. Comentário

Apesar de gostar mais do resultado destes segundos testes, havia alguns pormenores que me continuavam a fazer confusão. Mesmo depois de várias edições, sentia demasiado o corte em algumas conjugações de planos. Sentia ter problemas na continuidade da iluminação, nos gestos. Também, parecia-me tudo demasiado preso. Se no teste referenciado em Malick não tinha ficado satisfeito com a liberdade excessiva dada aos atores (e conseqüente descontrolo na manipulação dos vários elementos cinematográficos), neste sentia precisamente o contrário. A fluidez que Bergman conseguia na sua cena não existia. Sentiam-se os cortes. Seria interessante tentar entender o porquê.

Com o primeiro plano próximo de Olga entendi o porquê do grande plano não ser sempre o rosto, ou a *alma* no cinema. Neste caso, o primeiro grande plano de Olga não tem força suficiente para aparecer naquele momento da montagem. Ainda, pelo seu movimento da cabeça não colar satisfatoriamente com o plano anterior, o grande plano morre - e o olhar, por consequência, morre também.

O som das peças de maquilhagem ao serem pousadas sobre a mesa distraem e afastam da tensão que se pretendia criar no rosto das atrizes. Era ideia inicial ter esses sons, mas deveriam ter sido gravados à parte, para poder manipular o seu volume. Também a fala de Olga é demasiado alta para o silêncio que se quer criar. Ou talvez a entoação tivesse de ser diferente, menos marcada.

No plano de rotação da cabeça de Irene, a rotação deveria ter sido começada no plano anterior. A continuidade entre os planos é crucial para se conseguir construir e chegar até à *alma*.

Na continuação da cena, com a chegada de Maria, o cenário é crucial para fazer viver os momentos. Tanto as dobradiças da porta como a distância das atrizes em relação ao fundo me distraem.

No entanto, tal como no teste anterior, nem tudo foi falhado. Talvez o principal que retirei deste teste tenha sido o potencial para usar a luz como sentido. Quando destaquei a cara de Irene ao receber a notícia da chegada da sua irmã Maria, sente-se o rosto de uma determinada forma. Quando dividi o seu rosto pela sombra e a luz, no momento em que critica a irmã, o sentido modifica-se.

### **3.2.3. O Acochado (Vídeo 4)**

ou link: <https://www.youtube.com/watch?v=x0UI6PiA8Yg&feature=youtu.be>

#### **3.2.3.1. Preparação**

Este terceiro teste era importa principalmente para experimentar o plano-sequência. Na mesma situação que Godard, antes de analisar esta cena de *O Acochado*, talvez usasse vários cortes intuitivamente. Até aqui, apesar de na teoria saber da existência e das utilidades do plano-sequência, não o conseguia conceber na prática.

Na cena inspirada em *Três irmãs* era então necessário adaptar o diálogo de forma a tentar criar uma cumplicidade entre Irene e Olga, unicamente através do diálogo e das posições, num único plano (cf. apêndice IV) - apesar de, neste teste não se poder propriamente chamar de plano-sequência (tal como na cena de Godard, onde acontecem mais ações dentro do mesmo plano fixo). Para isso estendi as falas e decidi dar novamente mais liberdade aos atores. Não tanto como no primeiro teste, mas sem a precisão do segundo.

Por questões de disponibilidade não consegui contar com as atrizes dos primeiros dois testes. Tinham sido: Júlia Belard (Irene), Teresa Macedo (Maria) e Vânia Naia (Olga). Por limitações de tempo acabei por cortar a cena em que chegava Maria para me centrar assim na parte em que estão Irene e Olga a conversar no quarto. Contactei as atrizes Ana Nave (para Olga) e Eunice (para Irene). Se por um

lado a diferença de idades entre as duas poderia desfazer a ideia de relação fraterna, por outro também poderia acentuar a minha vontade de caracterizar Olga como a irmã que, no fundo, se vê obrigada a fazer o papel de mãe.

Esta cena precisava de marcações precisas para as atrizes não saírem de foco, e também para saber para onde movimentar a câmara. Foram feitos vários ensaios até todos os movimentos e falas estarem coordenados.

Queria usar novamente luz natural, por ter o receio de ter uma iluminação mal feita, e que me fizesse sair imediatamente de acreditar na cena. Para haver iluminação teria de ser feita por alguém com a experiência e o material necessário para conseguir uma luz que tivesse uma presença discreta. E alguém assim, por variadas limitações, seria impossível ter no *set*. Seria importante então, também, escolher as marcações consoante a orientação da luz natural - mais uma razão para as marcações e os movimentos das atrizes necessitarem de precisão.

### **3.2.3.2. Comentário**

Este terceiro teste talvez tenha sido o que mais me agradou. Apesar de ainda não sentir a fluidez que procurava, nem a *alma* (ou *verdade*) nos olhares das personagens, entendia aqui uma noção importante. Se intuitivamente compreendia a montagem como algo inevitável para criar sentido, apercebi-me que determinadas cenas até poderiam resultar melhor sem cortes. Apenas um plano poderia dizer mais do que uma sequência com cortes desnecessários. A principal dificuldade sentida ao filmar este tipo de plano foi encontrar um equilíbrio entre a luz preferível, um enquadramento esteticamente interessante e que transmitisse o conteúdo necessário à compreensão da cena, e um diálogo que se conseguisse sustentar do início ao fim sem outros elementos a apoiá-lo.

A principal diferença que senti entre este teste e a sequência de Godard foi a gravidade com que continuei sem conseguir escapar. Se já tinha sentido isso nos primeiros dois testes, neste terceiro não tinha sido capaz de encontrar a leveza e o fôlego que a cena de *O Acossado* me sugeria.

Pensei como Jean-Luc Godard utiliza a música e o som para apoiar o diálogo das personagens. O som dos carros, por vezes, sobrepunha-se às falas. A música parecia acentuar a vontade do realizador em manter um ritmo rápido sem cair nos silêncios que pudessem atribuir um peso desnecessário à cena. Aqui, no terceiro teste, não era necessário que a conversa entre as duas irmãs tivesse o tom que escolhi trabalhar. Mesmo a peça de Tchékhov não tinha essa seriedade de que tentei fugir com a deixa final de Olga. No entanto, essa piada seria a maneira mais fácil de tentar abandonar essa linguagem presa que parecia não conseguir abandonar.

A diferença de idades entre as duas atrizes foi também um dos problemas que pode ter dificultado a construção da *verdade* no olhar das personagens. A personagem de Irene parecia demasiado nova para as questões que a atormentavam. Se queria uma Olga diferente, mais próxima da figura maternal, não podia esquecer a ideia principal nesta cena: *como filmar a relação entre duas irmãs?*

Uma das dúvidas maiores ao editar esta cena terá sido a escolha da cor. Se a cena de Godard tinha sido filmada a preto e branco, não achei que este teste resultasse apenas com a ausência de cor. Uma primeira montagem foi editada em tons azulados, que reforçava ainda mais o peso a que queria fugir. Uma segunda com tons amarelados, que parecia contrastar com tudo o resto. Por fim, numa terceira, baixei os níveis de saturação quase a zero, dando um efeito muito próximo do preto e branco.

#### **3.2.4. O Dinheiro (Vídeo 5)**

ou link: [https://www.youtube.com/watch?v=qW6jwU4\\_okg&feature=youtu.be](https://www.youtube.com/watch?v=qW6jwU4_okg&feature=youtu.be)

##### **3.2.4.1. Preparação**

Neste quarto e último teste tentaria trabalhar o rosto de uma forma distinta do que tinha feito até aqui. Tal como se tinha analisado, em *O Dinheiro*, Robert Bresson constrói o *alma* através da montagem e dos planos de pormenor de objetos. Ao receber a carta da sua mulher, Yvon fica destroçado por ser informado da morte da filha. No entanto, existe uma elipse do momento que em ele lê a carta. Em vez de apresentar a leitura e a reação imediata, Bresson opta por ter pessoas não relacionadas

ao protagonista (em termos de afecto) a serem veículos de comunicação (entre o filme e os espectadores) desse terrível acontecimento. Assim, o clímax desta cena apresenta-se no plano aproximado da carta. Apesar de ser logo o segundo plano da sequência, a tensão vem sendo preparada ao longo do filme para, nesse momento, ser resolvida dessa maneira. E isso é a alma. A carta é o rosto.

Neste teste queria estabelecer dois momentos de comunicação através de planos de pormenor (cf. apêndices IV). O primeiro, algumas fotografias (memórias) das irmãs em Luanda. O álbum fotográfico seria o rosto das personagens. Um segundo, o anel de noivado que João teria oferecido a Irene. Ela, por não ter a certeza se queria casar ou não com ele, leva-o para casa e pousa-o na mesa de cabeceira do quarto enquanto questiona tudo. Esse anel seria o rosto de Irene.

O desafio aqui seria transmitir as emoções mais fortes desta sequência através desses planos de pormenor dos objetos. Tudo o resto - as personagens, a câmara - seria estático. A própria linguagem da cena seria mais lenta. Iria ensaiar com as atrizes de forma a estender o tempos dos diálogos. Os silêncios seriam importantíssimos.

Embora estáticas, as personagens teriam de ter duas posturas distintas. Irene, tal como Yvon na cena referência de *O Dinheiro*, estaria de barriga virada para baixo, com o rosto escondido na almofada. Olga estaria com o corpo ligeiramente rodado na direção da irmã.

Era importante experimentar neste teste uma introdução à cena, embora esta secção não pudesse utilizar como referência a cena analisada, mas pormenores apresentados noutras cenas do filme. A ideia seria fragmentar o espaço com planos introdutórios que criassem significado em vez de existirem só por razões estéticas ou de estrutura. São exemplos disso (em *O Dinheiro*) o final do plano que começa aos 32'33" ou o plano da porta da cela aos 55'24".

#### **3.2.4.2. Comentário**

Na cena referência de Robert Bresson o rosto está na carta mas, como tinha dito, é preparado ao longo do filme. As cenas estão emparelhadas de maneira a fazer surgir a *alma* naquele plano. Aqui, os planos aproximados dos objetos tornaram-se

apenas planos de pormenor relacionados com a informação apresentada nos diálogos. A construção da alma, tal como Bresson apresenta, precisava de mais trabalho e mais tempo do que eu inicialmente pensara.

Tal como no teste anterior, por ter sido gravado no mesmo dia, a questão da diferença de idades (ou aparente diferença) mantinha-se. O guarda-roupa também não favorecia a personagem Irene. Por ser demasiado grande para a atriz, as folgas faziam notar o sutiã, tornando o quadro inestético. Também a iluminação não resultava. Apesar de se aproveitar a luz natural, à semelhança do teste referenciado em *O Acossado*, aqui os planos eram mais abertos e portanto não se conseguia destacar os corpos em relação ao fundo. Apesar de serem planos mais preparados e controlados, caía-se no erro do primeiro teste referenciado em *A Árvore da Vida*.

A parte introdutória, apesar de fazer sentido em termos de sequência, e preparar a cena de uma maneira que ainda não se tinha experimentado antes, parecia exagerar na tentativa de criar significados. Talvez, para esta preparação, não fosse preciso esta tentativa pela inexistência de motivos para tal. Também, nas cenas destacadas de Bresson, o realizador parece usá-las mais como transições ou mesmo pequenas cenas e não tanto como preparações.

Em relação ao tempo, talvez a minha preocupação com os silêncios tenha sido excessiva. Não só as atrizes pareciam racionalizar o tempo de espera, quanto toda a cena parecia arrastada. Se em determinadas partes fariam sentido os silêncios, a espera, e a extensão do tempo, noutras isso só traria monotonia. Tinha cometido o erro de pedir às atrizes para serem elas a mudar o tempo da cena, quando essa mudança deveria ser pensada por mim na planificação e na montagem.

### **3.3. Teste final, autoral (Vídeo 6)**

ou link: [https://www.youtube.com/watch?v=LQB7Ra9x\\_kE&feature=youtu.be](https://www.youtube.com/watch?v=LQB7Ra9x_kE&feature=youtu.be)

Depois de analisar os quatro testes referenciados nas obras *A Árvore da Vida*, *Lágrimas e Suspiros*, *O Acossado* e *O Dinheiro*, e tomando como base a peça *Três irmãs* de Tchekhov, sentia que estava na altura de tentar encontrar uma linguagem e testar se conseguia ou não, depois de toda esta exploração, construir *olhares*

*verdadeiros*. Trabalhar a *alma no cinema* que tinha sido investigada na etapa de investigação anterior.

Para isso delineei uma estratégia que por um lado me ajudasse a não esquecer as referências anteriores e que por outro me permitisse libertar de resoluções pensadas por realizadores dentro do contexto do seu próprio filme.

De maneira a manter as referências, iria utilizar alguns dos elementos cinematográficos que mais me interessaram em cada um dos testes. E, em relação à peça das *Três irmãs* - já que nunca tive a presunção de adaptar mas sim inspirar-me na obra - iria tentar fugir da anacronia que sentia pelo conjunto dos cenários com o guarda-roupa, os diálogos, as marcações e posições. A ideia aqui seria continuar a trabalhar as mesmas ideias ou até agarrar noutras na peça para criar uma conjugação de elementos mais pessoal, autoral.

### **3.3.1. Guião**

No guião do teste final *Irene* (cf. apêndice VII) tentei inspirar-me nas várias cenas analisadas, nos testes filmados e nas ideias que para mim eram centrais na peça *Três irmãs*. Aqui, o intuito era construir uma pequena narrativa, de modo a conseguir experimentar mais técnicas que não tinha conseguido nos testes anteriores, por serem apenas cenas sem continuidade. Acabei por mudar o contexto das personagens e as suas características.

Em *Irene* queria focar-me precisamente na personagem homónima, a irmã mais nova. Neste teste final, Irene seria a personagem principal, o veículo para toda a ação. As dúvidas que partilhava com as irmãs seriam partilhadas com o espectador pela *voice-over*. Queria criar uma relação subtil entre as irmãs, que mostrasse, apenas pelos olhares e postura, e não pelo texto, que Olga seria a primeira pessoa com que Irene iria partilhar o que sentia. E que Maria, apesar de terem idades mais parecidas, acabava por ser a irmã mais distante.

No início da sequência queria apresentar a tensão que Irene vivia com João, aqui não informando (como nos testes anteriores), mas sim mostrando. A ideia era, sem diálogos, ou com muito poucos diálogos, conseguir transmitir que tinham tido

uma discussão sobre algo. Para mim não seria essencial explicar que falavam sobre Irene ir ou não viver com João.

Depois, criava-se o ambiente com uma cena preparatória. Aqui, tal como na cena introdutória em *A Árvore da Vida*, tentaria comunicar o contexto psicológico em que vivia a personagem principal, através da *voice-over*, do cenário, e da própria ação.

Essa cena seria seguida do centro da narrativa. Irene chegaria a casa para o seu almoço de aniversário com as irmãs e Pedro (o marido de Maria). Outra das tensões que queria marcar era a de Irene com Pedro, para criar uma teia de diferentes olhares durante o almoço. Não seria fundamental entender que tensão seria essa, no entanto, a informação que comunicaria aos atores seria que Pedro teria, um dia, tentado beijar Irene, enquanto Olga os olhava discretamente pela janela.

No almoço de família queria transmitir as seguintes ideias: as várias tensões entre todos explicadas antes, a tentativa de Irene de se mostrar alegre, a nostalgia (as saudades de Luanda) e a vontade das irmãs de ultrapassar e seguir em frente apesar de todos os problemas.

Entre o almoço e a cena final, incluía uma pequena transição com Irene e Olga na varanda. Aqui, finalmente, falavam sobre a discussão de Irene com João. Depois disso, entrava-se na cena final.

No final, o importante era transmitir novamente as inquietações de Irene através da *voice-over*, do cenário e da ação. O cigarro (ou o acto de fumar) não seria um elemento estético mas sim um símbolo dessa inquietação.

### **3.3.2. Planificação**

Na preparação do teste final apercebi-me das possibilidades infinitas de conjugação de planos, de linguagens, de maneiras de ver e dizer. Apercebi-me também do vazio da minha identidade cinematográfica. Se com um primeiro rascunho de guião e de planificação parecia aproximar-me de uma linguagem e estética de Terrence Malick, rapidamente afastava-me e aproximava-me de Bergman, Godard ou Bresson. Claro que o objectivo era precisamente esse, de aproveitar modelos de outros realizadores; mas a facilidade com que me adaptava a outros modelos preocupava-me.

Sentia que as referências em que me apoiava nos testes tanto me tinham ajudado a entender melhor as possibilidades do cinema como me tinham deixado num limbo. Se podiam ser úteis para conseguir uma cena melhor planejada, mais pensada e mais madura, caía numa fase perigosa de indecisão e de desconfiança nas minhas capacidades e na minha identidade. Foi assim essencial começar a usar a intuição. Marcel Martin (2005) escreve que ‘noventa anos após a descoberta dos irmãos Lumière, deixou de ser possível afirmar, seriamente, que o cinema não é uma arte’ (p. 17). E, acreditando que a arte não é apenas um produto da razão, a construção emocional das cenas seria também importante, senão obrigatória. Para esta planificação, tentaria usar assim mais referências que me surgissem intuitivamente ao longo do trabalho.

Na primeira cena, sentia ser apenas necessário um Plano Aproximado de Tronco, fixo, tal como no teste referenciado em *O Acossado* (embora ligeiramente mais afastado). Aqui, com posturas menos trabalhadas e sem marcações - apenas com indicações em relação aos movimentos.

De seguida, na cena preparatória, queria fazer uso de *jump cuts*, tal como Malick na sequência analisada de *A Árvore da Vida*. Queria transmitir a desorientação da personagem através desses cortes. Esses planos iriam alternar entre planos de costas (Aproximado de Tronco), de perfil (Plano Aproximado de Peito e Grande Plano) e 3/4 (Muito Grande Plano).

Depois, entre a cena filmada na ponte e o almoço de aniversário de Irene, queria apresentar a sua chegada a casa. Inspirado pelo filme *Bom dia* (1959) de Yasujiro Ozu, queria preparar a cena, tal como o realizador Japonês faz amiúde e de forma exímia, para se entender a mudança de tom da sequência preparatória para a sequência contígua. Os planos gerais eram também inspirados no filme *Os Verdes Anos* (1963) de Paulo Rocha, levando-me assim a mudar a locação das filmagens. Tal como em *Verdes Anos*, esta nova locação situava-se no bairro de Alvalade.

A cena do almoço de família seria a mais complicada de planificar. Eram quatro pessoas à mesa, e pretendia filmar as tensões vividas entre essas quatro personagens. Nos diálogos que teriam mais reações, queria filmar com Planos Apertados de Tronco, sendo que nas reações mais subtis usaria Grandes Planos para

aproximar o espectador das personagens. Assim, nos planos mais afastados daria mais destaque ao diálogo e às interações, e nos planos mais próximos destaque ao interior das personagens.

Depois da cena do almoço viria a transição com as memórias da família. Por limitações de tempo seria impossível filmar por mim. Assim, teria de arranjar um qualquer registo com imagens que pudessem fazer parte de uma memória das três irmãs.

Na sequência filmada na varanda, a minha principal preocupação ia para a fotografia. O local não era esteticamente apelativo, e não queria que a atenção fugisse dos olhares entre Irene e Olga. Assim, apesar de idealmente querer um plano com mais profundidade de campo, optei por utilizar uma abertura de 1.8 para recortar os rostos em relação ao fundo. Depois passaria para a cena de transição. Aí, à semelhança do primeiro teste, deixaria os atores liderarem. Com a câmara ao ombro, tentaria filmar partes da ação sem interferir.

Finalmente, na última cena, inspirava-me novamente nas estéticas de *Bom dia* e *Os Verdes Anos* e em *Arena* (2009) de João Salaviza. Primeiro, queria contextualizar o novo tom da personagem Irene (e do teste) com planos gerais e de contexto. Depois, através de uma pequena transição com um *travelling* pretendia aproximar o espectador novamente da personagem principal, finalizando com *jump cuts* acompanhados pela *voice-over* de Irene, tal como na cena preparatória filmada na ponte.

Apesar de ter esta planificação construída em rascunhos e na minha mente, queria surgir na cena sem uma estrutura rígida para filmar. Iria apoiar-me numa espontaneidade pensada, trabalhada, mas que me desse liberdade para criar no momento.

### **3.3.3. Arte**

A escolha da locação, referenciada em *Os Verdes Anos*, teria de coincidir com o contexto das personagens e com todos os elementos consequentes: neste caso, guarda-roupa e maquilhagem. Queria que o guarda-roupa continuasse a ser

referenciado na primeira cena de *Três irmãs*, no entanto, nos testes anteriores, sentia que o vestido azul de Olga era demasiado contrastante com o das irmãs. Assim, preferi manter o branco em Irene e depois tons escuros (preto, azul muito escuro, cinzento escuro) para Maria e Olga.

Maria teria de ser a irmã mais vaidosa, com mais maquilhagem e com uma roupa menos tapada que as outras irmãs. Olga, pelo contrário, com mais roupa, ou roupa comprida e com uma maquilhagem menos jovem. Irene devia apresentar-se cuidada, mas discreta. Por isso não queria vestidos longos, nem roupas que se destacassem. *Top* branco/bege ou camisola da mesma cor, com calças de ganga ou pretas. A maquilhagem teria de ser igualmente simples, com o cabelo esticado (por exemplo) por ser o seu dia de aniversário e se querer mostrar bonita para as irmãs.

Queria tentar aproximar-me da luz e cor da curta-metragem *Arena* (2009) de João Salaviza. Por filmar em digital, e estar limitado à iluminação, sabia que essa tarefa seria muito difícil (se não impossível), no entanto, o *look* ideal para esta cena seria esse.

Na cena reservada às memórias de Luanda, queria encontrar um registo filmado em Super8 com memórias de uma qualquer família. A única exigência seria ter imagens do mar, já que as lembranças principais das irmãs seriam a casa, a comida e a praia.

#### **3.3.4. Som**

Partia para este teste final com a noção de que não tinha explorado o som e a música para criar emoção. Talvez por não ter trabalhado cenas dramáticas, ou porque simplesmente não o entendia dessa maneira. Em *Irene* pensei cuidadosamente quando teria momentos de silêncio, som ambiente a destacar-se, ou música a acompanhar ou acentuar o tom da cena. Uma preocupação com que partia para este teste seria *quando utilizar som diegético e não-diegético?* Não queria cair nos erros passados, como por exemplo na cena referenciada em *A Árvore da Vida*, onde a ausência de som diegético me impossibilitava de sentir o presente.

Na cena inicial queria destacar os silêncios entre as falas de João, para centrar a atenção do espectador na atitude/reacção de Irene. Depois, na cena contígua, a que chamei preparatória, entraria a música *Chegada* (Bernardo Sasseti Trio) para criar o ambiente psicológico da personagem. Também, serviria de motivo, para aparecer depois no final numa cena idêntica. Nesta cena preparatória também queria gravar o som da ponte, para a criar um grave que perdurasse durante a sequência e contrastasse com o tom melódico da música. A *voice-over* teria de ser melhor gravada que a dos testes anteriores, para o ruído de fundo não fizesse o espectador sair da cena.

Chegada a casa, no corredor do prédio, Irene seria filmada de costas num *travelling* quase até à porta de casa. O ambiente teria de mudar para o som da cidade, e das traseiras do prédio, e a música teria de decrescer até se ouvirem os passos de Irene e a sua chave presa à mala. Quando abrisse a porta, a música já teria de estar ausente.

Em casa, na cena do almoço, não poderia haver música e o ambiente teria de ser criado pelo som da rua (ao fundo) e um som de sala. Aqui o silêncio seria importante para revelar a tensão entre as personagens, e o sentimento de desconforto (apesar de serem irmãos). Depois, durante toda a cena seria preciso apenas algum *foley* dos talheres a bater nos pratos, ou das personagens a comer, já que os planos de cada um iam ser gravados em separado.

Na cena da varanda, precisaria apenas do som da cidade. Aqui esse ambiente teria de estar bastante alto para se sobrepôr a ausência de diálogos fazer mais sentido. Depois disso entraria novamente a música *Chegada*, agora acompanhada de uma gravação dos parabéns. Essa gravação não teria necessariamente de coincidir com as imagens, para conseguir um efeito de sonho, ou ausência do presente da cena por parte da personagem principal. E esta sensação seria necessária para entrar na transição com as imagens-memória das três irmãs. Aqui haveria apenas música e a *voice-over* de Irene.

Chegados ao final, continuaria a faixa *Chegada* e precisaria de som da cidade, das traseiras do prédio, e de vento. Isto tudo teria de ser misturado de maneira subtil para criar um ambiente que não se sobrepusesse à *voice-over* final. A música já estaria a terminar quando se cortasse para os créditos.

### 3.3.5. Comentário

Logo após a edição de *Irene* surgiram algumas questões relativas ao guião. Havia primeiro a questão do contexto histórico. Angola só teve a independência em 1975, e se antes de escrever esta história já sabia essa informação, tinha-a ignorado displicentemente. Acreditava que, por ter conhecido famílias que continuaram em Angola depois dessa data, essa questão não levantaria dúvidas imediatas ao espectador. Pelo menos a mim, depois de visualizar o teste final com um olhar diferente, foi das primeiras perguntas que fiz.

Também, quando Irene conta que já viveu um terço da sua vida, essa informação estranha-se pela idade da atriz, apesar da personagem ter 25 anos.

Depois, apesar de ter retirado (em relação ao primeiro rascunho de guião) a primeira cena e, depois, o seu diálogo na varanda com Olga, parecia ter caído novamente num excesso de voz não-diegética. A informação era transmitida principalmente através da *voice-over*. E apesar de não sentir a necessidade de explicar, sentia que devia ter explorado melhor a forma de comunicar as tensões da personagem principal.

Apesar de ter sido o teste que, de longe, mais me agradou, sentia ainda que a câmara se aproximava demasiado das personagens. Os planos gerais eram exagerados, tal como a comunicação através dos olhares. O rosto de Pedro, por exemplo, evidenciava a sua tensão com Irene em vez de sugerir. Também, os olhares de Olga e da própria Irene eram, por vezes, demasiado explícitos. A minha preocupação em revelar os rostos ainda estava perigosamente perto da intuição de filmar os próprios rostos no sentido físico e não no sentido poético/cinematográfico definido em *A alma no cinema*.

No entanto não foram apenas os erros que me marcaram neste último teste. A montagem revelou-se para mim uma fase ainda mais importante do que pensava. De facto, de edição para edição o filme mudava, melhorava, apresentava qualidades até então escondidas. Por exemplo, com a simples ausência da música inicial, e o conseqüente destaque ao som da ponte, notei a redundância que tinha criado com a escolha da faixa. Irene expressava melancolia pelas suas palavras e pelo seu rosto,

sendo que o som da ponte já carregava esse sentimento; qualquer apontamento a mais ou a menos iria desequilibrar a cena. Também, os cortes nos comentários de Irene na sua *voice-over* afastavam-me novamente de elementos não essenciais. Ao retirar vários planos que não resultavam, diminuir o tempo de outros, foram-se salvando cenas que nunca pensei poderem resultar.

## V. Conclusão

Termina-se esta investigação com a certeza de que o caminho seguido ao longo deste trabalho terá ainda muito por onde se explorar. Apesar de se ter chegado a uma resolução possível da questão de partida, entendeu-se a importância do futuro estudo mais aprofundado das várias matérias tratadas para uma melhor compreensão e fundamento de *como filmar, como dirigir os atores, como encarar a montagem*. Se a meio da investigação se duvidou da relevância do tema, a abordagem teórico-prática do projeto, onde todos os conhecimentos estudados foram experimentados, permitiu uma adequação dos problemas iniciais da tese ao Cinema. Assim, as questões (ou perspetivas) que pareciam afastadas da realidade cinematográfica aproximaram-se dela e os erros, tanto na parte escrita como filmada, tanto por falta de experiência como por falta de meios, foram cruciais para essa mudança de rumo.

Entendeu-se então que os *olhares verdadeiros* são mais do que os olhares dos atores. Esses *olhares* são, portanto, uma ‘*construção*’ própria de cada realizador que depende da sua utilização e equilíbrio/trabalho dos vários elementos cinematográficos. Poderá talvez confundir-se com o estilo ou a maneira de cada um encarar a criação e a essência cinematográfica. Importa então entender o porquê de se sentir existir menos *olhares verdadeiros* no cinema atual.

A primeira etapa da investigação acabou por ser a mais pobre em termos de diversidade de referências bibliográficas porque, como se falou, se partia de um problema afastado da realidade do cinema. À medida que os problemas se foram adaptando, encontraram-se cada vez mais possíveis bases teóricas para sustentar a corrente de pensamentos. Na terceira etapa da investigação optou-se por apresentar menos referências precisamente pela existência de uma etapa anterior estritamente

teórica. Na última etapa do projeto pretendia-se seguir uma escrita mais pessoal. Aí, expunham-se os problemas de um estudante de cinema que pretendia dar os primeiros passos na realização.

Com esta investigação cresceu a vontade de explorar o património cinematográfico português. Um dos receios sentidos desde a segunda etapa foi a aculturação. O quase monopólio da rede de distribuição do cinema *mainstream* americano talvez tenha marcado o olhar de uma geração de futuros cineastas. Sente-se que, se inconsciente, essa corrente possa descaracterizar o cinema português. Esse receio suscitou um interesse pessoal num futuro estudo rigoroso de vários realizadores e filmes nacionais. Três das fascinantes descobertas proporcionadas por esta investigação, catalisadores dessa nova vontade, foram *Os Verdes Anos* (1963) de Paulo Rocha, *Trás-os-Montes* (1976) de António Reis e Margarida Cordeiro e *Sophia de Mello Breyner Andresen* (1969) de João César Monteiro.

Finalizado este projeto entendeu-se a dificuldade de *bem filmar*, do tempo e disponibilidade necessários para se criar um *bom filme*, da extrema importância de conhecer e dominar o contexto e o património do cinema (nacional e internacional - *mainstream* e independente - atual e passado), das infinitas possibilidades e imprevisibilidades da fase de montagem e da necessidade de se errar e questionar o próprio trabalho.

## **Bibliografia**

A.A.V.V. - “Humphrey Bogart: Pontos de Vista”. In *PORTUGAL. Cinemateca Portuguesa*. Lisboa: s.d., 22-25.

A.A.V.V. - “A direcção de atores, depoimentos”. In *Cine-Clube Universitário de Lisboa*. Lisboa: Out.-Nov.-Dez., 1960, 15-16.

A.A.V.V. - *Persona*. In FAAP. 2002. Disponível na url <<http://www.cinematografo.com.br/trabalhos/Persona.pdf>>

A.A.V.V. - *A estética do filme*. 1995. Disponível na url <<http://petsociaisbh.files.wordpress.com/2012/10/1995-a-estc3a9tica-do-filme-aumont.pdf>>

ALFREDO, Maria de Fátima do Nascimento - *O Estudo da Representação Humana e a Ciência da Forma*. s/d. Disponível na url <<http://www.hcte.ufrj.br/downloads/sh/sh4/trabalhos/Maria%20de%20Fatima.pdf>>

AMAR, Pierre-Jean - *História da Fotografia*. Lisboa: Edições 70 Arte e Comunicação, 2007, ISBN 978-972-44-1382-2

AMIEL, Vincent - *Estética da Montagem*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2010, ISBN 978-989-8285-16-4

BARTHES, Roland - *A Câmara Clara - Nota sobre a fotografia*. Lisboa: Edições 70, 2006, ISBN 972-44-1349-7

BENJAMIN, Walter - *A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica*. In *Recensão Crítica*. 2006. Disponível na url <<http://www.arte.com.pt/text/filipag/walterbenjamin.pdf>>

BRESSON, Robert - *Notas sobre o Cinematógrafo*. Porto: Porto Editora, ISBN 972-0-45052

BUENO, Bianca - *Persona: Bergman, Jung e Kierkegaard*. Disponível na url <[http://www.cinematografo.com.br/trabalhos/persona-bergman\\_jung\\_e\\_kierkegaard.pdf](http://www.cinematografo.com.br/trabalhos/persona-bergman_jung_e_kierkegaard.pdf)>

COSTA, João Bénard da - *Sobre Gritos e Susurros, Ingmar Bergman*. In *Foco* (Revista de Cinema). 2009. Disponível na url <<http://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO1/benard-sussurros.htm>>

COSTA, Vani Maria de Melo - *Corpo e História* In *Revista Ecos*. Edição nº010, 2011. Disponível na url <[http://www.unemat.br/revistas/ecos/docs/v\\_10/245\\_Pag\\_Revista\\_Ecos\\_V-10\\_N-01\\_A-2011.pdf](http://www.unemat.br/revistas/ecos/docs/v_10/245_Pag_Revista_Ecos_V-10_N-01_A-2011.pdf)>

EISENSTEIN, Sergei - *Reflexões de um Cineasta*. Lisboa: Editora Arcádia, 1961.

ENTLER, Ronaldo - *Retrato de uma face velada: Baudelaire e a fotografia*. In *FACOM*. 17, 2007. Disponível na url <[http://www.faap.br/revista\\_faap/revista\\_facom/facom\\_17/entler.pdf](http://www.faap.br/revista_faap/revista_facom/facom_17/entler.pdf)>

FAURE, Elie - *Função do Cinema e das outras artes*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2010, ISBN 978-989-8285-12-6

HADDOCK-LOBO, Rafael - *A Justiça e o Rosto do Outro em Lévinas*. In *Da existência ao infinito: ensaios sobre Emmanuel Lévinas*. Rio de Janeiro: Edições Loyola, 2005. Disponível na url <[http://www.ifcs.ufrj.br/~sfjp/revista/downloads/a\\_justica\\_e\\_o\\_rosto\\_do\\_outro\\_em\\_levinas.pdf](http://www.ifcs.ufrj.br/~sfjp/revista/downloads/a_justica_e_o_rosto_do_outro_em_levinas.pdf)>

HAUSER, Arnold - *História Social da Arte e da Cultura. A Era do Filme*. Lisboa: Vega, Estante Editora, 1954, ISBN 699-224-9

MACIEL, Ana Carolina de Moura Delfim - Encantamento do rosto. Poses e retratos de cinema. In Anais do Museu Paulista. São Paulo, v.18 n.1, 2010. Disponível na url <<http://www.scielo.br/pdf/anaismp/v18n1/v18n1a06.pdf>>

MARNER, Terence - *A Realização Cinematográfica*. Lisboa: Edições 70, 2007, ISBN 978-972-44-1413-3

MARTIN, Marcel - *A Linguagem Cinematográfica*. Lisboa: Dinalivro, 2005, ISBN 972-576-384-X

MATOS, Maria Izilda Santos de - Espelhos da Alma: Fisiognomonía, emoções e sensibilidades. In Revista Brasileira de Histórias e Religiões. Ano V, nº14, 2012, ISBN 1983-2850. Disponível na url <<http://www.dhi.uem.br/gtreligiao/pdf13/02.pdf>>

MATTOSO, José - As máscaras: O Rosto da Vida e da Morte. In IV Congresso da European League of the Institute of the Arts Conference, Academia das Ciências de Lisboa, 1966. Disponível na url <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/3199.pdf>>

MENEZES, Paulo Roberto Arruda de - A Pintura trágica de Edvard Munch: um ensaio sobre a pintura e as marteladas de Nietzsche. In Tempo Social; Revista Sociologia, São Paulo, 5 (1-2), 1994. Disponível na url <<http://www.fflch.usp.br/sociologia/temposocial/site/images/stories/edicoes/v0512/Pintura.pdf>>

MERLEAU-PONTY - O Olho e o Espírito. Le Tholonet, 1960. Disponível na url <<http://ciadefoto.com.br/blog/wp-content/uploads/2012/11/olho-e-o-esp%C3%ADrito.pdf>>

MIRANDA, Carlos Eduardo Albuquerque - A Educação pelo Cinema. In Educação e Cinema. 2005. Disponível na url <<http://www.fae.ufmg.br/setimaarte/images/pdf/miranda-cea-educ-cinema1.pdf>>

MORIN, Edgar - *O Cinema ou o Homem Imaginário: Ensaio de Antropologia*. Lisboa : Moraes Editores, 1970.

NACACHE, Jacqueline - *O Ator de Cinema*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2005, ISBN 978-989-8285-51-5

OLIVEIRA JÚNIOR, Luiz Carlos Gonçalves de - O cinema de fluxo e a mise en scène. São Paulo, 2010. Disponível na url <[www.teses.usp.br/teses/disponiveis/.../6320356.pdf](http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/.../6320356.pdf)>

PENAFRIA, Manuela - Análise de Filmes - conceitos e metodologia(s). 2009. Disponível na url <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf>>

PENKALA, Ana Paula - Eisenstein e os ideogramas japoneses. Analisando a montagem intelectual em *Outubro*. S.d. Disponível na url <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/penkala-ana-paula-eisenstein-ideogramas-chineses.pdf>>

PUDOVKIN, Vsevolod - *Director e ator no cinema*. São Paulo: Agência Editora Iris, s.d.

PUDOVKIN, Vsevolod - *Argumento e Realização*. Lisboa: Editora Arcádia, 1961.

RAMOS, José Artur Vitória de Sousa - O Auto-Retrato ou a Reversibilidade do Rosto. In Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. 2001. Disponível na url <<http://www.centrodefilosofia.com/uploads/pdfs/philosophica/23/15.pdf>>

ROVAI, Mauro Luiz - Sociologia e Cinema: Reflexões sobre o gesto e o rosto na tela. In *Imagens e Sentidos*. São Paulo, 2005. Disponível na url <[http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/fevereiro2014/sociologia\\_artigos/rovai\\_artigo.pdf](http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/fevereiro2014/sociologia_artigos/rovai_artigo.pdf)>

RIOS, Tiago - O Plano Sequência e as consequências temporais. In Seminário dos alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio. 2012. Disponível na url <<http://pucposcom-rj.com.br/wp-content/uploads/2012/12/2-Tiago-Lopes-Rios.pdf>>

SCHELLES, Suraia - A importância da linguagem não-verbal nas relações de liderança nas organizações. In Revista Esfera. Nº1 Jan./Jun., 2008. Disponível na url <[http://www.fsma.edu.br/esfera/Artigos/Artigo\\_Suraia.pdf](http://www.fsma.edu.br/esfera/Artigos/Artigo_Suraia.pdf)>

SILVA, Nuno Ricardo - Construir o Belo. Bergman ou o rosto no feminino. In Revista Filosófica de Coimbra. Nº32, 2007. Disponível na url <[http://www.uc.pt/fluc/dfci/publicacoes/construir\\_o\\_belo](http://www.uc.pt/fluc/dfci/publicacoes/construir_o_belo)>

SOUZA, Leandro - A alma das imagens: a luz como elemento criador de sentido. In INTERCOM, 2010a. Disponível na url <<http://www.cchla.ufpb.br/ppgc/smartgc/uploads/arquivos/79efc6a38720101103090244%20.pdf>>

SOUZA, Olímpia Maluf. 2010b - Fealdade e Anatomia: Sentidos instalados a partir de uma História do Rosto. In III Encontro Nacional de Linguagem, História e Cultura. 2010b. Disponível na url <[http://www.unemat.br/prppg/linguistica/docs/publicacoes/olimpia\\_maluf\\_artigo1.pdf](http://www.unemat.br/prppg/linguistica/docs/publicacoes/olimpia_maluf_artigo1.pdf)>

STANISLAVSKI, Konstantin - *A Preparação do Ator*. Lisboa: Editora Arcádia, s.d.

TCHÉKHOV, Anton - *A Gaivota, O Tio Vânia, Três Irmãs, O Ginjal*. Lisboa: Relógio D'Água, 2006.

TUCHERMAN, Ieda - Imagem, Rosto e Identidade: Relações instáveis no mundo tecnológico contemporâneo. In Logos 24, 2006. Disponível na url <[http://www.logos.uerj.br/PDFS/24/4\\_ieda.pdf](http://www.logos.uerj.br/PDFS/24/4_ieda.pdf)>

TUDOR, Andrew - *Teorias do Cinema*. Lisboa: Edições 70, 2009, ISBN 978-972-44-1488-1

VASCONCELOS, António-Pedro - O Actor. In *Cine-Clube Universitário de Lisboa*. Lisboa: s.d., 2-9.

VEDOVE, Luiz Carlos Dale - A Árvore da Vida: Os mitos e significados simbólicos no percurso da genealogia humana na obra de Terrence Malick. In *Identidade Científica*, Presidente Prudente-SP. V.3, n. 2, 2012. Disponível na url <<http://revistas.unoeste.br/revistas/ojs/index.php/ic/article/view/837>>

WALDEKRANZ, Rune - “O Realismo psicológico - herança literária do cinema sueco, por Rune Waldekranz”. In *Cadernos de Cinema - Cinema Sueco*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1969.

WEIBERG, Birk - Silence of the Talking Heads: on close-ups and decapitations. In *Cinema and the Digital Art*. 2004. Disponível na url <[http://www.keyframe.org/pdf/weiberg\\_heads.pdf](http://www.keyframe.org/pdf/weiberg_heads.pdf)>

## **Filmografia**

ANTONIONI, Michelangelo - *Il Deserto Rosso (O Deserto Vermelho)*, 1964

BERGMAN, Ingmar - *Persona (Persona)*, 1966.

BERGMAN, Ingmar - *Viskningar och rop (Lágrimas e Suspiros)*, 1972.

BERGMAN, Ingmar - *Saraband (Saraband)*, 2003

BRESSON, Robert - *L'Argent (O Dinheiro)*, 1983.

EISENSTEIN, Sergei M. - *Bronenosets Potemkin (O Couraçado Potemkin)*, 1925.

GONÇALVES, António e OLIVEIRA, Ricardo - *Verónica*, 2010.

GORDARD, Jean-Luc - *À bout de souffle (O Acossado)*, 1960.

MALICK, Terrence - *The Tree of Life (A Árvore da Vida)*, 2011.

NOLAN, Christopher - *Memento (Memento)*, 2000.

NOLAN, Christopher - *Inception (A Origem)*, 2010.

OZU, Yasujiro - *Ohayo (Bom dia)*, 1959.

PORTER, Edwin S. - *The Great Train Robbery (O grande assalto ao comboio)*, 1903.

REIS, António e CORDEIRO, Margarida - *Trás-os-Montes*, 1976.

ROCHA, Paulo - *Os Verdes Anos*, 1963.

SALAVIZA, João - *Arena*, 2009.

TARKOVSKY, Andrei - *Сталкер (Stalker)*, 1979.

Apêndice I - *Fotos locações*

Margueira (Antiga Lisnave)



Palácio Ardido junto da FMH - Lisboa



Apêndice II - *Guião Teste Filmado (Vídeo 1 - Bicho)*

**INT. ARMAZÉM ABANDONADO - DIA**

Francisco encontra-se amarrado a uma cadeira e começa a recuperar os sentidos, Jorge está em pé ao telemóvel. Francisco tenta gritar, mas tem a boca tapada.

**JORGE**

Ví ainda agora nas notícias. Que tragédia.

**MÁRIO (V.O.)**

Ainda não caí em mim. Ele foi ter contigo ao set?

**JORGE**

Sim, ele veio ter comigo. Estivemos a conversar, mas não chegámos a fazer o teste. Ele estava um pouco drogado, mas disse-me que ia descansar.

**MÁRIO (V.O.)**

Estou a ver. Ele disse-te alguma coisa estranha antes de se ir embora?

**JORGE**

Agora que perguntas. A despedida foi algo estranha. Ele disse que ia descansar em paz, mas na altura não pensei nisso.

**MÁRIO (V.O.)**

Fodasse! Estúpido de merda, não tinha precisão nenhuma de fazer isto.

**JORGE**

Pois não. Tinha a vida toda pela frente. Mário os meus sentimentos. Peço imensa desculpa, mas vou ter de desligar.

**MÁRIO (V.O.)**

Obrigado por tudo Jorge. Um

grande abraço.  
Jorge desliga o telemóvel. Aproxima-se de Francisco e  
destapa-lhe a boca.

**JORGE**

Já podes gritar Francisco. Grita  
à vontade que ninguém te vai ouvir.  
Francisco começa a gritar desesperado.

**JORGE (CONT'D)**

Agh! Já chega. Não vale a pena  
cansares-te.

**FRANCISCO**

O que é que eu te fiz?  
Francisco tenta libertar-se, mas está bem amarrado. Jorge  
sorri.

**FRANCISCO (CONT'D)**

Agh! Caralho! Acaba com esta  
merda. O que é que eu te fiz?

**JORGE**

A mim directamente, nada. Mas à  
minha irmã, muito.

**FRANCISCO**

À tua irmã!?! Eu não sei quem tu  
és, quanto mais a tua irmã!  
Jorge dispara, acertando no pé de Francisco.

**FRANCISCO (CONT'D)**

Agh!

**JORGE**

Tu não percebes o mal que causas  
às pessoas. Exactamente à uma semana atrás a minha irmã  
suicidou-se por tua causa.

**FRANCISCO**

Eu?!? O que é que eu lhe fiz  
caralho?

**JORGE**

O passado é um bicho grotesco.  
Mas isso agora também não interessa.

**FRANCISCO**

Eu não conheço a tua irmã, juro.

**JORGE**

Conheces pois. Só não te estás a  
lembrar da cara dela.  
Jorge encosta a arma à cabeça de Francisco.

**FRANCISCO**

Para! Para! Para!

**JORGE (sorrindo)**

Merda! Sinceramente não percebo que as mulheres vêm em  
ti. É que nem sequer és bom actor. Franzir as  
sobrancelhas não é uma expressão.  
Jorge empurra a cadeira de Francisco com o pé fazendo-o  
cair. Francisco começa a chorar.

**FRANCISCO**

Não me mates por favor. Eu faço o  
filme de graça. Jorge desata à gargalhada.

**JORGE**

Francisco Falcão, quem te viu e  
quem te vê! Isso são lágrimas a sério? Estás a evoluir.  
Jorge levanta Francisco juntamente com a cadeira,  
endireitando-o do modo a que fique sentado.

**JORGE (CONT'D)**

Já te disse que não há nada a  
fazer. O telejornal já confirmou a tua morte.  
FRANCISCO Acaba comigo, então.

**JORGE**

Agora já tens pressa? Não queres  
continuar a conversa?

**FRANCISCO**

Não, já chega.

**JORGE**

Que pena, ainda temos tanta coisa  
para falar. Mas tu é que sabes.

Jorge encosta a pistola à cabeça de Francisco, arma o  
gatilho...

**JORGE (CONT'D)**

És um bicho estranho.  
...e dispara.

**MONTAGEM:**

Armazém abandonado; antigo estaleiro naval coberto de  
ferrugem.

Respira-se um ambiente desconcertante.

Apêndice III - *Planificação Vídeo 1 - Bicho*

1. Plano Geral (frontal) - Jorge entra no armazém a falar ao telefone
2. Plano de Aproximado de Tronco (perfil) - Jorge a falar ao telefone
3. Insertos - Detalhes do ambiente (água, ferrugem, etc)
4. Plano de Conjunto - Jorge aproxima-se de Francisco
5. Plano Aproximado de Tronco de Francisco (Frontal) - Francisco grita e Jorge tira-lhe a *tape* que tem colada à boca.
6. Plano Aproximado de Peito de Jorge (3/4) - Jorge ameaça Francisco
5. Jorge dá um soco a Francisco
6. Continua a ação neste plano
7. Plano Aproximado de Peito Francisco e Jorge (perfil)
8. Plano de Conjunto - Tiro

Apêndice IV - 4 guiões inspirados em Três irmãs e referenciados nas 4 cenas analisadas dos filmes *A Árvore da Vida*, *Lágrimas e Suspiros*, *O Acochado* e *O Dinheiro*

### A Árvore da Vida

*Este guião apoia-se principalmente na planificação, já que é uma montagem: o teste tem apenas imagens acompanhadas por música e voice-over.*

### Lágrimas e Suspiros

#### **INT. QUARTO - DIA**

IRENE e OLGA maquilham-se antes de chegarem os últimos convidados.

#### **NARRADOR (VOICE-OVER)**

Há precisamente cinco anos que o pai das três irmãs morreu. Irene e Olga ainda vivem com a mãe. Maria casou-se com Pedro e foi viver para Lisboa.

#### **IRENE**

O João convidou-me para ir viver com ele...

Olga olha atenta.

#### **IRENE (CONTINUA)**

Eu disse que não...

Olga olha-a com um olhar intenso de reprovação.

#### **OLGA**

Porquê?  
Irene olha para baixo.

#### **IRENE**

Porque... não sei se é ele...  
(pausa) nunca vivi fora de casa...

#### **OLGA**

E já é tempo não?

**IRENE**

Olha quem fala...

Olga responde-lhe com um olhar agressivo mas João (tímido, e que se apercebe da tensão) entra no quarto.

**JOÃO**

A Maria chegou.

Irene sorri. Olga apática.

**INT. ENTRADA - DIA**

Maria chega a casa e Irene corre para a abraçar. Maria entre beijos e abraços fala:

**MARIA**

Maninha, há quanto tempo. Muitos, muitos parabéns!

Maria vê Olga e dão dois beijos. Volta a olhar para Irene.

**MARIA (CONTINUA)**

A mãe?

**IRENE**

Está ali na cozinha. Anda.

Olga permanece apática.

### O Acossado

**INT. QUARTO - DIA**

É o dia de aniversário de IRENE. A irmã mais nova da família Paiva acaba de ter uma pequena discussão com o seu namorado João. Irene entra no seu quarto a chorar e deita-se na cama. OLGA vê e segue a irmã. Olga entra no quarto.

**OLGA**

Então querida? O que tens?

Irene continua a chorar.

**IRENE**

Nada... não é nada.

Olga tenta confortar a irmã. Irene tenta recompor-se.

**IRENE (CONTINUA)**

Está-me tudo a cair em cima...

**OLGA**

Oh... Logo no teu dia de anos. O que quer que seja, deixa isso p'ra lá.

Irene olha volta a chorar e põe as mãos na cara.

**IRENE**

Já estou tão farta disto tudo. Do trabalho. Da Venda. Estou farta de tudo.

**OLGA**

Oh querida... então porquê?

**IRENE**

Deixo a vida passar e nunca agarro nada. O João pediu-me para ir viver com ele para Lisboa e eu disse que não.

**OLGA**

Então... porque não?...

**IRENE**

Não sei. Não sei se é com ele...

**OLGA**

Com ele que quê?

**IRENE**

Que quero ficar. Não sei se o amo.

**OLGA**

Oh Irene... o amor não existe. Se gostas dele é o que importa. Se te faz sorrir, se é simpático, boa pessoa... e parece ser...

**IRENE**

Mas eu queria mais...

Olga suspira por não estar a conseguir ajudar a irmã.

**OLGA**

Eu passei anos enganada. A sonhar que ia encontrar o cavaleiro andante, e que iam viver felizes para sempre. Em Luanda... junto à praia... (PAUSA) Aproveita...! Eu vivia e casava com qualquer um. Desde que seja boa pessoa, tenha o mínimo de dinheiro e vá... seja limpo.

Olga ri-se e Irene não consegue deixar de se rir, apesar das lágrimas à mistura. Riem-se as duas e Irene abraça a irmã entre o riso e o choro.

O Dinheiro

**INT. QUARTO - DIA**

É o dia de aniversário de IRENE. A irmã mais nova da família Paiva acaba de ter uma pequena discussão com o seu namorado João. Ele quer casar, ela não.

**OLGA**

O que se passa querida?  
Irene continua a chorar com a cabeça contra. Não se entende bem o que diz.

**IRENE**

Nada... não é nada.

Olga tenta confortar a irmã. Irene gira a cabeça na sua direção e já se entendem as palavras.

**IRENE**

Preciso de ficar sozinha.

Volta a afundar a cara na almofada.  
Olga espera para ver se Irene muda de opinião. Olha em volta e vê uma moldura antiga com uma foto das três irmãs em Luanda sobre a mesa.

**OLGA**

Oh querida... eu também queria voltar para lá. E voltar aos tempos de infância. Lembraste que passeávamos com a mãe todas as

tardes junto à praia?

Irene olha para a irmã.

**OLGA (CONTINUA)**

...e estás tão linda hoje. Deixa essas lágrimas. É o teu dia de aniversário e os convidados já começam a chegar.

Irene demora algum tempo a responder.

**IRENE**

Não tem só a ver com querer voltar a Luanda... nem saudades daqueles tempos...

**OLGA**

Então? (PAUSA) Está tudo bem com o João?

Irene demora a responder. Vê-se um anel sobre a mesa.

**IRENE**

Queremos coisas diferentes...

**OLGA**

Então mas as pessoas não querem sempre a mesma coisa...

**IRENE**

Sim... olha não sei Olga... não sei o que fazer.

Irene abraça a irmã. Olga tenta aconchegá-la.

MONTAGEM com música <https://www.youtube.com/watch?v=40q8tii44d4>

1. Plano de Irene e Olga a maquilharem-se.
2. Planos da janela desse quarto.
3. Plano da árvore perto desse quarto.
4. Plano da gata/flores.
5. Plano de espelho da casa com Olga a olhar-se nele.
6. Plano de fotografia antiga.
7. Plano de candelabro.
8. Plano de João a sorrir para Irene.
9. Plano de Maria a chegar a casa e Irene a abraçar a irmã.
10. Plano de Olga a beijar a irmã com afastamento.
11. Plano da piscina com todos a sorrir.
12. Plano da piscina mais próximo.
13. Plano de João a abraçar Irene.
14. Plano de cara de Irene afastada dele.
15. Plano de Maria a sorrir.
16. Plano de Maria a deixar de sorrir e a olhar para Olga de forma estranha.
17. Plano de Olga a chatear-se com Irene no quarto onde se maquilharam.
18. Plano de Irene triste.
19. Plano de Olga triste e a abraçar de seguida a irmã.

*Voice-over*

“Irmã, não cometas os mesmos erros que cometi.

Lembras-te quando vivíamos em Luanda? E todos os dias caminhávamos na praia? Espero que voltes a sorrir como sorrias nessas tardes quentes.

Há precisamente cinco anos que o pai morreu. 5 de Maio. Hoje, o teu dia de aniversário. Nunca pensei ultrapassar a morte do pai. Nunca pensei que nenhuma de nós ultrapassasse.

Hoje já te vejo mais feliz, querida Irene. És tudo o que eu tenho. A minha querida irmãzinha.

Aproveita irmã. Não sejas como eu fui, como eu sou.  
Aproveita.”

## **IRENE E JOÃO**

*A personagem de Irene é baseada em Irina. A de João baseada em Tuzenbach.*

Irene é licenciada em Jornalismo. Queria tirar um curso de Letras mas a sua mãe insistiu para que ela fosse para uma área com mais saída. É agora mais uma licenciada sem trabalho. Os estágios que lhe oferecem são mal pagos (ou sem remuneração), e Irene recusa-se a trabalhar sem condições. Diz ela que para isso prefere não trabalhar. Apesar de herdarem uma bela vivenda na Venda do Pinheiro, e uma herança considerável após o falecimento do pai, a consistência financeira da família nada tem a ver com os tempos de infância das três irmãs. No entanto, Irene sabe que tem dinheiro suficiente para sobreviver mesmo sem trabalhar. E talvez por isso continue a sonhar em vez de se agarrar às oportunidades que aparecem.

Irene nasceu em Luanda, numa vivenda perto da praia. Estudava num colégio português e tinha quase só a companhia da sua família. Aos quinze anos os Paiva mudam-se para a Venda do Pinheiro. O seu pai é destacado para Lisboa e aproveita para remodelar a casa da sua infância para viver com a mulher e as suas três filhas.

João é um jovem cineasta, acaba de ganhar um prémio de realização no Festival de Berlim. Namora há cerca de um ano e meio com Irene, mas numa relação em que se entrega bem mais do que ela. No entanto, é calmo e paciente, e nunca a pressiona: espera.

É um rapaz tímido, mas com sentido de humor. Tem uma criatividade apurada e sempre o acharam muito inteligente. É sensível, respeitador, e de poucas palavras.

Irene apaixonou-se por ele num festival de música de Verão. João era amigo de um grupo conhecido de Joana (uma das melhores amigas de Irene). Mal se conheceram trocaram olhares de interesse e curiosidade. Irene achou-o com um olhar diferente de todos os outros rapazes que tinha conhecido. João achou-a linda, e também com um mesmo olhar distinto. Partilhavam vários interesses comuns e tinham conversas de horas sobre literatura, cinema, fotografia, etc. Apesar de Irene se ter sentido logo de início fisicamente atraída por João, foi depois a sua bondade, talento e intelecto que a mantiveram interessada. Ela precisava de alguém que a respeitasse e controlasse o seu humor e confiança oscilantes. Precisava também de alguém inteligente para os seus desabafos filosóficos. Irene recusava o passado, não gostava de falar nele. Falava sim no futuro e em todos os sonhos que tinha.

Irene questionava-se se, eventualmente, um dia iria encontrar alguém que a atraísse mais que João. Outras vezes questionava-se sobre a sua sexualidade. E ainda outras, se simplesmente não seria aquele o grau máximo de paixão que a sua personalidade a permitia sentir.

João sabe que é com Irene que quer ficar. Apesar de não ser muito emotivo (pelo menos em frente de outras pessoas), exprime sempre de forma delicada e apaixonada o seu amor por ela. No fundo, espera que um dia ela mude; que um dia ela sinta que é com ele que quer ficar. Espera que um dia ela se entregue, finalmente, de corpo e alma à relação.

Na cena inicial, Irene leva João a conhecer a sua família. João sente um misto de ansiedade e felicidade. Se por um lado se sente nervoso por querer agradar, por outro sente-se contente por ter a oportunidade de ser apresentado à família da sua namorada. No dia antes, e por entender que este passo de Irene revelava uma confiança extra na relação, tenta convencê-la a ir viver com ele para Lisboa. Irene diz que não.

João vive em Lisboa num apartamento de família. Os seus pais são separados e têm vários imóveis, herança de família. Arrendam-lhe por um preço barato um dos seus apartamentos no Rato. É uma casa tradicional, dois quartos, e com um pequeno jardim nas traseiras. Irene, quando conheceu a casa, ficou apaixonada pelo jardim. Sonhava ter um dia uma casa idêntica no meio de Lisboa, mas com um jardim ligeiramente maior.

Irene revela-se quase sempre contraditória: sentia-se isolada na Venda do Pinheiro mas achava Lisboa demasiado confusa; sonhava com uma casa em Lisboa mas não queria viver na capital - o ideal para ela, dizia, era voltar aos tempos de Luanda.

João, pelo contrário, sabe o que quer. Espera viver com Irene no seu apartamento de Lisboa, continuar a fazer filmes, ganhar festivais, viajar com a namorada e depois casar, ter filhos, envelhecer com uma família. Ele está seguro que Irene irá um dia mudar de ideias e que só tem de lhe dar o espaço e o tempo necessários.

Os amigos de João alertam-no várias vezes em relação ao comportamento de Irene. Sentem que o amigo se entrega mais, que vive também ele um sonho deslocado da realidade. Parece ser João o único a não ver mais nada do que a beleza de Irene, e a possibilidade de um futuro juntos.

Irene apercebe-se desta desconfiança dos amigos de João, e a cada vez que o sente, toma forçosamente alguns passos na relação que normalmente não tomaria (como por exemplo, a apresentação recente à família). Sente-se culpada por não dar mais a João. Mas por outro lado não o quer largar.

## MARIA E PEDRO

*A personagem de Maria é baseada em Macha. A de Pedro é baseada em Kuliguin.*

Maria é a irmã do meio. Se Irene é a sonhadora, Olga a nostálgica, Maria parece ser a única que vive no presente. Sempre foi a irmã que teve mais amigos e namorados. No Colégio de Luanda, Maria era muitas vezes chamada à atenção. Ao contrário de Irene e Olga, não gostava daquela escola: precisava de mais peripécias na sua vida, de mais risco e emoção.

Maria foi quem se começou a interessar primeiro por rapazes. Apesar de ser três anos mais nova que Olga, a irmã mais velha era dedicada aos livros e à catequese. Irene, cinco anos mais nova que Maria, era uma criança fascinada pela irmã do meio, no entanto sempre se apercebeu da proteção e segurança que Olga lhe transmitia.

Maria era muito apegada ao seu pai, enquanto que Olga tinha uma relação complicada com os dois. Com o pai, por sentir ser quem transformava a vida da mãe numa prisão sem sentido, e com Maria por ela fazer todas as vontades do seu pai.

A relação entre Irene e Maria sempre foi mais forte que a de Maria com Olga. A relação entre Irene e Olga também era forte, mas muito diferente. Todas as revelações de namoros e atrações de Irene eram partilhadas com Maria, e vice-versa. Com Olga nenhuma das duas falava sobre esses assuntos por terem receio de ser reprimidas.

Olga era muito exigente. Com os amigos, com rapazes, com a família. Maria era o contrário: aproveitava a corrente e era despreocupada.

No entanto, a despreocupação de Maria não traz só felicidade. Muitas das escolhas que faz na vida são feitas sem o mínimo de ponderação. E se algumas vezes corre bem, outras nem tanto. O casamento que vive com Pedro é uma fachada. Apaixonaram-se os dois, sim, de início, mas cedo essa chama desapareceu. Se para Pedro, ou para a sua família, era essencial que ele casasse e começasse a pensar em ter uma família, para Maria era difícil refazer toda a sua vida e não aceitar a proposta de Pedro. Apesar de Maria ter tido namorados antes de Pedro, ele era o único que a fazia sentir um desejo subconsciente de agradar. Desde o início parecia que tinha de ser sempre melhor. Nunca sentia estar à altura de Pedro (intelectualmente, sobretudo).

Pedro é natural da Venda do Pinheiro. O seu pai começou por trabalhar como jardineiro da família Paiva e mais tarde conseguiu formar uma empresa de jardinagem, onde Pedro chegou a trabalhar. Aí, e quando trabalhava na casa dos Paiva, começou a namorar Maria no final do secundário, e namoriscavam os dois às escondidas quando mais ninguém estava no quintal.

Perto de fazerem três anos de namoro, Pedro traiu Maria, e a relação nunca mais foi a mesma. Apesar disso foi perdoado, e se nos meses contíguos mudou de postura por arrependimento, rapidamente tudo voltou ao que era.

Pedro sempre foi um dos alunos mais inteligentes da escola. Apesar de não ter sempre as melhores notas, por não estudar exaustivamente, em todas as matérias que não requeriam estudo era sempre o melhor.

Acabou por tirar o curso de Filosofia em Lisboa. Maria, pela mesma altura, tira o curso de Marketing também em Lisboa. Decidem ficar pela capital e arrendar um pequeno apartamento perto da estação de comboios de Benfica.

Pedro vive frustrado por não ascender na carreira. O seu sonho era ser professor universitário e paralelamente escrever livros e artigos de Filosofia. Mas, por não ter terminado o seu mestrado, lecciona a disciplina de Filosofia numa escola Secundária.

Maria, pelo contrário, parece começar a subir na carreira. Está no departamento de Marketing numa importante operadora de televisão e todos gostam dela. Há cerca de dois meses, começa a sair uma hora mais cedo do trabalho e decide inscrever-se no Yoga.

Hoje, antes do almoço de aniversário de Irene, Maria e Pedro têm uma discussão: Pedro quer trazer os testes para corrigir, Maria diz-lhe que é uma falta de respeito por todos. Pedro acaba por trazer os testes por ter adiado a correção dos últimos para a véspera.

## **OLGA E SOFIA**

*A personagem de Olga é baseada em Olga. Sofia é uma personagem adicional baseada em Andrei, Tchebutikin e Anfissa.*

Olga é a irmã mais velha das três irmãs. Quando era criança entrou em dois anúncios de publicidade, e cedo criou o sonho de ser actriz de Teatro e Cinema. Terminado o Secundário, não ingressou imediatamente na Faculdade, e isso tirou-lhe alguma velocidade no seu percurso profissional. Anos mais tarde, decidiu tirar o curso de Teatro na ESTC tendo ficado pelo segundo ano.

Olga sempre foi muito próxima da sua mãe. Se tinha uma relação problemática com o pai, e com Maria, Sofia era a sua confidente para os seus problemas existenciais. Com a mãe, filosofava muito; comunicava de forma mais profunda e sensível que com as outras pessoas. Depois da sua mãe, Irene era a amiga que lhe inspirava mais confiança. No entanto, por querer muitas vezes manter o respeito de irmã mais velha, apresentava quase sempre uma certa distância emocional. Ao contrário de Maria, e

mesmo de Irene, Olga é muito calculista. Entre as filosofias e a sua constante nostalgia, vive num ninho criado pelo casal Paiva. O seu pai, aquando a sua chegada a Portugal, fez deixar claro que a sua vontade era educar as suas famílias a ter atenção primeiro à família, depois aos estudos, e só depois a tudo o resto.

Sofia viveu sempre na sombra do seu marido. Em Luanda, Olga perguntava-lhe muitas vezes como é que conseguia aguentar a casmurrice do pai. Sofia, apesar da sua forte personalidade, amava demasiado as filhas para pensar sequer numa separação. Em Angola, Sofia leccionava português na escola das filhas, enquanto que o seu marido trabalhava no exército. Era um dos poucos portugueses que tinha permanecido lá, e tinha um cargo de consultoria importante. Chegava a casa tarde e, grande parte das vezes, sem paciência para as tarefas diárias. E, apesar da família Paiva ter, nessa altura, uma empregada doméstica, havia certas coisas que Sofia sentia necessidade em fazer: cozinhar e pôr a mesa. O seu marido não ajudava em nenhuma dessas duas coisas.

Quando chegaram a Portugal, Sofia acreditou que a sua vida ia mudar. Amizades antigas, parte da família que já não via há bastante tempo, poderiam ajudá-la a preencher os seus dias com mais animação. O que não previa era que, passado três anos, o seu marido viria a adoecer. Depois de vários meses com perda de apetite, icterícia, dores, foi-lhe diagnosticado câncero no pâncreas. Apesar de ter resistido bem, e aguentado quase três anos, Sofia passou com o seu marido grande parte do tempo no Instituto Português de Oncologia; viajando muito entre a Venda e Lisboa, até o seu marido ficar internado, com viagens cansativas tanto para os dois. Nesta fase, a relação entre as três irmãs tornou-se ainda mais próxima. No entanto, essa proximidade foi crucial para o afastamento entre Maria e Olga. A reação de Olga perante a doença do pai era afastar-se do mundo, aproximar-se da família, acalmar, assentar, apoiar a mãe e a irmã mais nova. Maria, pelo contrário, tornava-se mais carente e com necessidade de transgredir. Olga funcionava muitas vezes como a mãe de Maria e Irene, por Sofia estar exausta, e isso saturava as relações entre as irmãs.

Sofia, depois de toda esta luta, permaneceu num luto indefinido. Se por um lado o seu marido a tornava uma sombra do que poderia ser, por outro sentia por ele um amor eterno. Vivia entre uma fraqueza por não se valorizar e uma força que se materializava no seu amor pelas filhas.

Sofia era o pilar de tudo. Com a ajuda de Olga mantinha o equilíbrio naquela casa. Mas, com a saída de Maria, tudo mudou. Apesar de ser a irmã mais problemática, Maria era uma parte de um todo. Depois da sua saída, um vazio ainda maior do que o que se sentiu com a morte do seu pai instaurou-se na família Paiva. Olga ficou ainda mais presa ao passado, Irene defendeu-se cada vez mais com os seus sonhos, Sofia continuou à espera de ver as suas filhas seguirem os seus respectivos caminhos.

## Apêndice VII - *Guião Irene*

### **INT. QUARTO - MANHÃ**

IRENE acorda e levanta-se rapidamente. Veste-se. João acorda com o barulho, e olha para Irene. Não dizem nada um ao outro e João volta a dormir. Na noite passada discutiram. João tentou convencer Irene a mudar-se para a sua casa, mas ela não quis. Já não é a primeira vez que discutem sobre isso, e desta vez Irene ficou claramente afectada com todas as perguntas que essa discussão suscitou.

### **EXT. PONTE 25 DE ABRIL - MANHÃ**

Hoje é o dia de aniversário de Irene. Atravessa a ponte de carro em direcção a sua casa. Ouve-se Irene, quase a chorar:

#### **IRENE (VOICE-OVER)**

Faz quase um ano... que consegui um estágio como assistente de produção numa escola de música clássica.

PAUSA. E detesto música clássica.

PAUSA. Faz quase um ano e meio que namoro com o João. PAUSA E não sei se o amo. PAUSA AINDA MAIOR. E há quase cinco anos que os nossos pais morreram. Ainda sinto tanta saudades...

Vemos o seu carro na estrada em direcção ao horizonte. Irene chega ao seu andar. Sai do elevador e abre a porta de casa.

### **INT. SALA - DIA**

As duas irmãs de Irene, OLGA (a mais velha) e MARIA (a do meio) estão à sua espera para almoçar. Maria está sentada no sofá. PEDRO está sentado à mesa a corrigir testes. Olga está na cozinha a terminar o almoço.

#### **MARIA**

Parabéns! Parabéns!

Pedro sorri do fundo. Nota-se que deixa as irmãs aproximarem-se primeiro de Irene. Olga sai da cozinha.

#### **OLGA**

Parabéns querida...!

Maria vai dar um abraço a Irene, antes que ela chegue até à mesa. Olga espera junto da mesa e Pedro continua sentado.

**PEDRO**

Parabéns...

Ficamos com o olhar suspeito de Pedro e a reação de Irene.

**IRENE**

Obrigado Pedro.

**MARIA**

O João não vem? Não é desta que o conheço?

**IRENE**

Ah... ele hoje não podia almoçar.  
Fomos jantar ontem.

**OLGA**

Vá vamos almoçar que está tudo pronto.

Olga vai à cozinha buscar a travessa com a comida.

**MONTAGEM EM CÂMARA LENTA:**

- precipício
  - falésia
  - último andar de um prédio
  - etc. (locais altos, que incomodem pela altura - vista de cima para baixo)
- enquanto temos as imagens ouve-se OLGA

**OLGA (VOICE-OVER)**

Sei do que se passou contigo e com o Pedro... nem precisas de dizer porque eu sei. Mas não te culpes por isso irmã...

Em transparência voltamos para a cena do almoço, com plano da cara de Irene.

**MARIA**

Então e como é que foi ontem o jantar?

**IRENE**

Foi fixe. Fomos a um restaurante com comida tradicional de Angola. Não era como a comida da Dona Luena mas...

**MARIA**

Ahhh a comida da Dona Luena... meu deus!

**OLGA**

Era tão boa. E o pai e a mãe detestava. Lembram-se? 'Outra vez Luena! outra vez Muamba?' ahah era tão boa aquela muamba de galinha.

**MARIA**

Se era...

**OLGA**

Que saudades daqueles tempos.

**IRENE**

Que saudades é de Luanda...

**PEDRO**

Vocês e Luanda...

**MARIA**

Mas vá. Hoje estamos aqui. E é o teu aniversário. E estamos bem.

**CORTA PARA:**

Já estão a cantar os parabéns a Irene. Irene apaga as velas e corta algumas fatias para as irmãs e para Pedro.

**MONTAGEM EM CÂMARA LENTA:**

Volta a música de Mahler e temos

- as caras das irmãs a sorrir. Mas notam-se algumas diferenças nos sorrisos de Maria, Olga, Irene e Pedro.

**ESTÃO NA ZONA DO SOFÁ**

- terraço do prédio

- vista de cima do prédio para o chão

- céu, nuvens

**EXT. VARANDA - TARDE**

Olga e Irene estão as duas na varanda. Olga fuma e Irene olha para a rua.

**IRENE (VOICE-OVER)**

Pensar que já vivi um terço da minha vida, e que ainda não vivi nada... pensar que se eu me fosse

tudo continuava igual...

**OLGA**

Estás tão bonita. Mesmo triste  
estás tão linda...

Irene sorri levemente.

**IRENE**

O João quer que eu vá viver com  
ele... PAUSA. E eu não quero. Não  
sei...

**OLGA**

Não sabes porquê?

**IRENE**

Olha... não sei.

Irene sai irritada com a pergunta. Está tensa.

**OLGA (VOICE-OVER)**

Aproveita a vida e lembra-te que  
tudo é passageiro irmã. Lembra-te  
que temos pouco tempo, e a mudança  
que queremos ver no mundo tem de  
ser feita por nós.

- Precipícios.
- Locais altos.
- Terraço do prédio.

Irene desce até ao pátio interior do prédio.

**IRENE (VOICE-OVER)**

Só sonho em voltar p'ra Luanda. E  
sinto não haver tempo para sonhar.  
É tanta coisa... tanta coisa ao  
mesmo tempo e nada a acontecer. Não  
entendo como é que as outras  
pessoas não se sentem asfixiadas...  
asfixiadas com a rapidez de tudo...

Maria e Pedro têm de ir embora e despedem-se de lá de  
cima do 4º andar. Irene manda beijinhos desde o pátio.

**IRENE (VOICE-OVER)**

A Olga costuma dizer que estamos

tão sozinhas como todos os outros.  
Mas eu acho que não. Os outros  
parece que sabem para onde vão...  
nós não. Pelo menos eu não.

**MONTAGEM FINAL:**

- Planos do paredão e do mar quase ao anoitecer.  
Ouve-se o silêncio do barulho das ondas a bater  
suavemente  
nas pedras. Não há música.

**IRENE (CONTINUA)**

"Temos de ter esperança. Esperança  
que um dia tudo melhore...e darmos  
o melhor que temos em tudo." É o  
que ela me diz. PAUSA. Espero que  
assim seja.

## PRIMEIRO ACTO

*Casa dos Prózorov. Sala de estar com colunas, por trás das quais se vê um salão grande. Meio-dia; lá fora o sol brilha, tudo é alegre. No salão estão a pôr a mesa para o primeiro almoço.*

*Olga, vestida com o uniforme de professora de colégio feminino, não pára de fazer correcções nos cadernos escolares das alunas, de pé, ora parando, ora andando; Macha, de vestido preto, com um chapéu pousado nos joelhos, está sentada a ler; Irina, toda de branco, está de pé, pensativa.*

OLGA — Há um ano precisamente que o pai morreu, foi no dia da tua santa, Irina, a cinco de Maio. Estava tanto frio, nevava. Parecia que eu não ia aguentar. E tu ali prostrada, como morta, tinhas desmaiado. Passado um ano já nos lembramos disso sem dor, tu já andas de branco, o teu rosto é luminoso. (*O relógio bate as doze badaladas do meio-dia.*) Naquele dia o relógio também batia assim.

*Pausa.*

Lembro-me quando levaram o pai, a música tocava, no cemitério disparavam as salvas. O pai era general de brigada, mes-

mo assim havia pouca gente no funeral. Aliás, chovia muito.  
Chovia e nevava.  
IRINA — De que vale recordar!?

*Por trás das colunas, no salão, aparecem junto à mesa o barão  
Tusenbach, Tchebutíkin e Solióni.*

OLGA — Hoje está calor, podem abrir-se as janelas de par em par, mas as bétulas ainda não deitaram folha. O pai tinha sido promovido a brigadeiro e saiu de Moscovo, connosco, há onze anos, no princípio de Maio, por esta mesma altura, e lembro-me bem que estava tudo em flor, quente, tudo cheio de sol em Moscovo. Já lá vão onze anos, mas recordo-me de tudo em Moscovo, como se fosse ontem que saímos de lá. Meu Deus! Hoje acordei de manhã, vi tanta luz, vi a Primavera, e a alegria tomou conta da minha alma, tive o desejo louco de voltar para a minha cidade.

TCHEBUTÍKIN — Ora, balelas!

TUSENBACH — Claro que é um absurdo.

*Macha, debruçada sonhadoramente sobre o livro, assobia baixinho uma melodia.*

OLGA — Pára de assobiar, Macha. Como é que podes!

*Pausa.*

Estou todos os dias metida no liceu, depois ainda dou explicações até à noite, a cabeça dói-me constantemente, e os meus pensamentos são os de uma velha. Nestes quatro anos em que trabalho no colégio sinto que as forças e a juventude escorrem de dentro de mim, todos os dias, gota a gota. Apenas um sonho me cresce, cada vez mais forte...

IRINA — Ir para Moscovo. Vender a casa, acabar com tudo aqui e — embora! para Moscovo...

OLGA — Sim! Para Moscovo, depressa.

*Ichebutikin e Tusenbach riem-se.*

IRINA — O nosso irmão vai ser com certeza professor universitário, em qualquer caso não há-de ficar aqui. O único problema é a pobre da Macha.

OLGA — A Macha há-de ir todos os anos a Moscovo, passar o Verão todo connosco.

*Macha continua a assobiar baixinho.*

IRINA — Se Deus quiser, tudo se há-de arranjar. *(Olhando pela janela.)* Hoje está um tempo tão bom! Nem sei porque há tanta luz na minha alma! Logo de manhã lembrei-me que era o dia da minha santa e senti de repente uma alegria... e lembrei-me da infância, quando a mãe ainda era viva. Que pensamentos maravilhosos me inundaram, que pensamentos!

OLGA — Estás deslumbrante, hoje, até pareces muito mais bonita. A Macha também é bonita. O Andrei também, podia ser lindo, mas engordou muito, não lhe fica nada bem. E eu envelheci, emagreci de mais, com certeza porque estou sempre a irritar-me com as raparigas do colégio. Mas hoje estou livre, estou em casa, não me dói a cabeça, sinto-me mais jovem do que ontem. Tenho vinte e oito anos, só... Tudo bem, seja como Deus quer, mas parece-me que estaria bem melhor se me casasse, ficasse em casa todo o dia...

*Pausa.*

Havia de gostar do meu marido.

TUSENBACH *(para Solióni)* — Que despropósitos está para aí a dizer, estou farto de o ouvir. *(Entrando na sala de estar.)*

Esqueci-me de avisar: hoje vem cá de visita o Verchínin, o novo comandante de bateria. *(Senta-se ao piano.)*

OLGA — Está bem. Fico muito contente.

IRINA — É velho?

*(Irina chora ruidosamente.)* Deitem-me fora. Deitem-me fora, não aguento mais!

OLGA *(alarmada)* — Que é que tu tens, que é isso? Minha querida!

IRINA *(soluçando)* — Onde? Para onde fugiu tudo? Onde está? Oh meu Deus, meu Deus! Esqueci tudo, tudo... Confunde-se tudo na minha cabeça... Já não me lembro como se diz janela em italiano, e tecto também não... Esqueço-me de tudo, todos os dias desaprendo, mas a vida foge e não volta atrás, nunca, nunca, nunca iremos para Moscovo... Eu bem sei que já não vamos...

OLGA — Minha querida, minha querida...

IRINA *(contendo-se)* — Oh, como sou infeliz... Não sou capaz de trabalhar, não vou trabalhar mais. Basta, já chega! Fui telegrafista, agora sou funcionária da administração municipal, e detesto isso, desprezo tudo o que me dão para fazer... Estou quase nos vinte e quatro anos, já trabalho há muito tempo, o meu cérebro secou, emagreci, fiquei feia, envelheci, e nada, nada, nenhuma satisfação, o tempo passa e eu ando sempre com esta impressão de que nos afastamos da verdadeira vida, da beleza da vida, que cada vez nos afastamos mais, caminhando para um precipício qualquer. Estou desesperada! Só me admira estar ainda viva, não me ter matado até agora...

OLGA — Não chores, minha pequenina, não chores... Fazes-me sofrer.

IRINA — Eu não choro, eu não choro... Pronto... Estás a ver, eu não choro. Chega... Já chega!

OLGA — Minha querida, vou-to dizer como irmã, como amiga, se aceitares um conselho meu: casa com o barão!

*Irina chora suavemente.*

Vamos lá a ver, tu aprecia-lo, tem-lo em alta estima... É verdade que ele não é bonito, mas é tão honesto, tão puro... A gente não se casa por amor, mas só para cumprir o dever. Pelo menos é o que eu penso, e eu era capaz de me casar sem

amor. Casava-me com um qualquer, desde que fosse um homem honesto. Mesmo com um velho...

IRINA — Estava sempre à espera que fôssemos para Moscovo, e depois eu encontrava lá o homem da minha vida, já sonhava com ele, já estava apaixonada por ele... Mas foi tudo inútil, tudo inútil...

OLGA (*apertando a irmã ao peito*) — Minha querida, minha irmãzinha bonita, eu compreendo tudo; quando o barão Nikolai Lvóvitch deixou o exército e apareceu cá em casa vestido de casaca, pareceu-me tão feio que desatei a chorar... Ele perguntou: «Porque chora?» Como lhe havia de explicar! Mas se Deus fizesse com que tu casasses com ele, ficava feliz. É outra coisa, uma coisa totalmente diferente.

*Natacha, de vela na mão, atravessa toda a cena desde a porta do direita até à porta da esquerda, sem dizer uma palavra.*

MACHA (*sentando-se.*) — Caminha como se fosse ela que tivesse ateadado o fogo.

OLGA — Como tu és parva, Macha! A mais parvinha de toda a família és tu. Desculpa lá.

*Pausa.*

MACHA — Tenho uma confissão para vos fazer, queridas irmãs. É um peso que tenho no coração. Confesso-me agora às minhas irmãs, e depois, nunca mais, a mais ninguém... Vou já dizer-vos tudo. (*Em voz baixa.*) É um segredo meu, mas tendes de saber tudo... Já não me posso calar.

*Pausa.*

Eu amo, amo, amo esse homem... Esse que ainda agora vistes... Pronto, aí vai! Numa palavra, eu amo o Verchínin...

OLGA (*indo para trás do biombo*) — Deixa lá isso. De qualquer maneira, eu não ouvi nada.