

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



**O ATOR NO CENTRO DA EXPERIÊNCIA DO FILME - OS CASOS DE
ROBERTO ROSSELLINI, JOHN CASSAVETES E ABDELATIF**

KECHICHE

TRABALHO DE PROJETO

MESTRADO EM DESENVOLVIMENTO DE PROJETO CINEMATOGRAFICO
ESPECIALIZAÇÃO EM REALIZAÇÃO

João Sérgio Silva de Almeida Gomes

Lisboa, Outubro de 2017

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA

**O ATOR NO CENTRO DA EXPERIÊNCIA DO FILME - OS CASOS DE
ROBERTO ROSSELLINI, JOHN CASSAVETES E ABDELATIF
KECHICHE**

João Sérgio Silva de Almeida Gomes

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 Projeto Cinematográfico - especialização em Realização, realizada sob a orientação científica de Vítor Gonçalves, professor na área de realização.

Lisboa, Outubro de 2017

João Sérgio Silva de Almeida Gomes

Aluno nº 712

Trabalho de Projecto

apresentado com vista à obtenção do grau de
Mestre em Desenvolvimento de Projecto Cinematográfico

Área de Realização

Orientador Professor Vítor Gonçalves

O ator no centro na experiência do filme.

Os casos de Roberto Rossellini, John Cassavetes e Abdelatif Kechiche

Palavras-chave:

Improviso, Libertação, Descoberta.

Resumo:

O ponto de partida para este trabalho é um projecto de filme, uma ficção com textura documental que tem como cenário os Santos Populares de Lisboa. A premissa do projecto levanta uma questão que tentarei aprofundar: como fazer do actor o centro de gravidade criativa do filme? Foram vários os realizadores que, fundados numa colaboração profunda com os seus actores, viram na própria experiência da filmagem o seu momento privilegiado de combustão e descoberta artística. Para eles a “vida” do filme está nas matizes não planeadas em que o ator, insurrecto e protegido do entorpecedor aparato técnico do cinema, leva o filme nessa demanda. Rossellini, Cassavetes e Kechiche convergem nesta ideologia do autêntico, mesmo que, conforme ficará patente, com implicações metodológicas bem diversas.

Abstract:

The starting point to this work is a film project, a documentary feel fiction set in the popular saints party in Lisbon, which premise raises a key issue: how to make the actor the focal creative point of the film?

Several directors, based on a profound collaboration with their actors, equated the experience of filming itself as the most important opportunity of artistic discovery. The “life” of the movie” is right in the unplanned factor where the actor, rebellious and protected from the numbing technical apparatus of cinema, “takes the film” in its quest. The three directors i propose to study converge in this ideology even if with diverse methodological implications.

Declaração:

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

.....
(Assinatura do autor)

Índice

1. O ator e a produção cinematográfica.....	pág.3
1.1 Três realizadores como ponto de partida.....	pág.5
2. Temas Teóricos.....	pág.7
2.1 O ator e o seu estado. Personagem e <i>performance</i>	pág.7
2.2 O ator no espaço: libertação e <i>mise en scène</i>	pág.8
3. O actor em Rossellini, Cassavetes e Kechiche.....	pág.10
3.1 Roberto Rossellini – o extirpar da <i>performance</i>	pág.10
3.2 John Cassavetes – o transe criativo.....	pág.11
3.3 Abedelatif Kechiche – o ambiente criativo.....	pág.12
4. Reflexão de práticas – introdução.....	pág.14
4.1 O processo de seleção de atores e as conversas preliminares – a construção de confiança e de interconhecimento.....	pág.15
4.2 Construção de personagem: o papel estruturante das vozes acusmáticas.....	pág.18
4.3 Desenho das condições de produção.....	pág.20
4.4 No âmago do projeto: entre a encenação e a descoberta.....	pág.22
4.4.1. A cena do Peter Pan – a quebra da <i>performance</i> e a hibridez.....	pág.23
4.4.2. A cena dos Kumpania Algazarra – a liberdade sitiada.....	pág.25
4.4.3. Os figurantes involuntários.....	pág.26
4.4.4. Os acasos da luz.....	pág.27
4.4.5. A montagem.....	pág.28
5. Conclusão e síntese crítica.....	pág.30
6. Bibliografia.....	pág.36
7. Anexo – identificação das cenas citadas no texto.....	pág.37

1. O Ator e a Produção Cinematográfica

Dois antigos fascínios pessoais estiveram na raiz do projeto filmico concretizado neste mestrado: a atitude (inaugurada pelo neo-realismo) de ir para a rua filmar, nos seus locais próprios e reais, eventos de energia não encenável, reproduzível ou controlável; a vontade modernista de, em comunhão criativa, partilhar com o ator o processo criativo e colocar a sua sensibilidade no âmago da própria construção e descoberta do filme. Desta vontade e desta atitude, em bruto, resultou uma motivação central: queria, trabalhando em profundidade, com um ator, fazer da experiência precária de um espaço não controlado a própria natureza do projeto. Apesar de o filme ser norteado por um enredo e por uma definição de personagem minimais, o objetivo seria, com o ator, encontrar nos estímulos e na confusão própria do cenário natural as suas respostas dramatúrgicas e os caminhos dramáticos. Era este o ponto de partida.

É antiga a minha relação de atração mas também de alienação com a noite de 12 de Junho – a noite de Santo António. Senti sempre uma estranha combinação de deslocamento e de aconchego nos Santos Populares. É esta, também, a dualidade da história que criei. A história passa-se em Alfama, um dos epicentros lisboentas da algazarra popular. É lá que Ana, uma estudante de música erudita, erra pela efervescente colina de Alfama, e que se perde quando vai ao encontro de um homem idealizado.

Sinopse

Ana segue do subúrbio para o centro de Lisboa num táxi, a ouvir música nos seus auscultadores, ligados a um telemóvel. É a sonata para clarinete e piano de Francis Poulenc, cujo ritmo ela segue com uma disciplina estudiosa. Percebemos que ela ouve o seu próprio ensaio gravado, onde o seu tutor a exorta a libertar-se e a não mimetizar.

Chega, finalmente, a Alfama em plena noite de 12 de Junho – a Noite de Santo António. É no Largo de Chafariz de Dentro que, envolta na algazarra popular, ouve o ensaio interrompido por uma chamada telefónica. É um homem que a espera no topo da colina de Alfama: “Sobe, vai até ao Largo de São Miguel e liga-me de lá para mais coordenadas!”. Os olhos de Ana brilham de fascínio enquanto começa, ouvindo o ensaio e tentando alhear-se da euforia do ambiente, a subir lenta e dolorosamente a colina de Alfama.

O ensaio é novamente interrompido por um telefonema do homem cujas novas coordenadas são interrompidas pelo corte nas redes móveis.

Depois de uma longa e angustiante espera, Ana prossegue errática e desorientadamente o seu percurso e também o ensaio se torna crescentemente ambíguo, perdido num desejo inabalável e sublime de chegar ao espírito original da sonata, que o seu compositor nunca teve oportunidade de interpretar.

Nos auscultadores os ensinamentos do seu tutor crescem no tom e na ambivalência. Desesperada, Ana tira-os, para finalmente se tentar render à euforia popular que a rodeia. É neste momento de desnorte que conhece um rapaz de carisma e encanto imediatos. A sedução e química entre os dois parecem forçadas, como se Ana, uma vez que já não pode voltar atrás, o sublimasse. No auge da confusão identitária, juntam-se ambos à turba que acompanha os Kumpania Algazarra, uma banda de som abstruso, que desfila e fura os Santos Populares.

A data e o local seleccionados - Alfama em plena noite de Santo António - eram também veículos perfeitos para falar de uma encruzilhada que vivi intensa e pessoalmente no meu percurso académico na Escola Superior de Teatro e Cinema: a angústia da consciência histórica do cinema e a demanda pela autenticidade. Como pode alguém individuar-se se estiver mergulhado, permanentemente, numa alteridade histórica povoada pelo peso e a violência de figuras tutoriais. É um dilema profundamente

enraizado tanto no percurso da protagonista (como chegar ao espírito original de uma obra nunca interpretada pelo seu compositor?) como na própria dimensão metodológica do trabalho com o ator e, de resto, de toda a lógica de produção do filme (como podemos nós transcender tudo o que de delirantemente estereotipado tem o ambiente dos Santos Populares?). A busca do sublime na música, colide com a miscelânea dionisíaca de estilos musicais presentes na realidade que rodeia a protagonista, de que os Kumpania Algazarra, banda que funde ska, reggae, balcãs, klezmer e muito mais, são o expoente máximo

É nesta estranha amálgama de imediatismo e de tradição que tentei, com a atriz principal, problematizar e agitar este fantasma que povoa a contemporaneidade: a procura da autenticidade.

1.1. Três Realizadores como Ponto de Partida

O modelo industrial cinematográfico tem uma lógica essencialmente *taylorista*, na medida em que assenta na divisão de tarefas e responsabilidades onde o trabalho do ator se inscreve. Nesta lógica de representação pré-determinada que condiciona o ator na sua intuição.

Na história do cinema, sobretudo nas suas ruturas e convulsões, esteve sempre presente o desejo de transcender a coesão e transparência aparentes e de tentar que o ator, superando o naturalismo, se torne, ele próprio, um fragmento de realidade na ficção e até, num sentido ideológico, um agente da verdade cinematográfica. A premissa base das vanguardas que professaram esta verdade é a de que, para um filme ter “vida” este não pode ser fechado num sentido pré-filmado. O seu substrato residirá antes na experiência e na combustão da própria produção filmica. Esta retórica da verdade é um território discursivo no qual se inscrevem os três autores analisados neste projecto: Roberto Rossellini, John Cassavetes e Abdellatif Kechiche. Para os três, é na própria experiência da filmagem e no respetivo ambiente criativo que a essência do filme se manifesta. Para que o tal elemento vivo, verdadeiro e humano respire, é no trabalho com o ator e na sua libertação para a descoberta, para o acaso e para o erro, que está a

chave. Esta emancipação do ator em relação à técnica e ao planeamento industrial é uma preocupação comum aos três.

Foram vários os realizadores que pareceram ao longo da história do cinema, comungar desta inquietação. Para eles a “vida” do filme, o seu elemento autêntico, está precisamente nas suas matizes não planeadas e deve ser o próprio ator que, insurreto e protegido do entorpecedor aparato técnico do cinema, leva o filme na demanda por uma autenticidade. Rossellini, Cassavetes e Kechiche convergem nesta ideologia do autêntico mesmo que, conforme ficará patente, com implicações metodológicas bem diversas.

O autor Barry King, teorizando a relação entre o actor de cinema e a tecnologia do cinema, perguntava: “qual é a sua fonte de significado principal”? (King, 2009) Para os três realizadores a resposta é clara: o ator. A minha abordagem metodológica recaiu, sobretudo, na análise de entrevistas, relatos e recensões críticas do trabalho dos três autores, em particular, nas que se centravam no tema do envolvimento do ator na própria construção do filme. No domínio teórico da liberdade, torna-se-á clara, entre os três exemplos, a diversidade de configurações e de geometrias de poder na dialética ator/realizador. Procurarei tornar clara a afinidade profunda que os une e a sua relevância para o projeto.

Foram estes realizadores a base de pesquisa da teoria e das práticas e das primeiras pistas para a minha própria reflexão e síntese de aprendizagens práticas no filme *A Noite de Santo António*. Foi nos seus exemplos que me baseei para refletir e definir um território pessoal, teórico e metodológico, no trabalho com o ator.

Começarei por definir no ponto 2, “Temas Teóricos,” os temas teóricos e práticos em que o trabalho e o filme se tecem, tentando enumerar as suas principais interrogações. No ponto 3, “O Ator em Rossellini, Cassavetes e Kechiche“, apresentarei de forma genérica os métodos e as respostas que os três realizadores encontraram para as mesmas interrogações. Serão essas perguntas e respostas que enquadrarão as minhas próprias reflexões práticas abordadas no ponto 4, “Reflexão de Práticas - introdução“. A conclusão e síntese crítica do ponto 5, “Conclusão e Síntese Crítica“ concluirão esta tese.

2. Temas Teóricos e Práticos

2.1 O actor e o seu estado. Personagem e *performance*

Quando se aborda a dialética entre o trabalho do ator e os respetivos cenários de trabalho, é incontornável a teoria da cognição afectiva de Stanislavski. Deste paradigma faz parte a metodologia do elemento da surpresa e a ação e a resposta às circunstâncias. A base do seu método consiste essencialmente na apologia do imediatismo, ou seja, a antítese da *performance* clássica e da sua mestria acumulada. Para Stanislavski era particularmente importante não coartar, mas antes libertar o ator para a reacção e para a resposta, numa procura do imediato, sem as inibições próprias do ensaio e suas repetições e marcações, por exemplo. Intrínseco a este modelo está esta noção de ambiente criativo.

O projeto *A Noite de Santo António* guiou-se, em parte, por este paradigma do ambiente criativo, transversal aos três realizadores que analisarei, renunciando porém o paradigma do ator naturalista americano, que Stanislavski e suas descendências teóricas preconizam, como Lee Strasberg e o seu *Actors Studio*.

Entre a intenção e a contingência

A dialética constante entre a planificação e o acaso será um dos temas recorrentes deste trabalho. Ela inaugurou e povou a história do cinema mas, foi, no entanto, geral e simplisticamente associada a uma série de pares antinómicos: arte e indústria; argumento e improviso; etc. Mas importa, numa lógica estritamente heurística, falar de duas vias possíveis na relação realizador/ator: dizer ao ator o que está a sentir a personagem?; ou, pelo contrário, nem sequer equacionar dirigi-lo ou determinar o seu percurso? Dois cinemas conceptualmente distintos derivam desta pergunta de partida: a possibilidade de libertar o ator para um processo contínuo e partilhado de descoberta das variáveis emocionais em jogo; ou a hipótese claramente distinta de pré-definir e comunicar-lhe, com precisão, os batimentos e inflexões dentro de determinada cena. O projeto *A Noite de Santo António* está claramente num território híbrido em que coabitam aspetos de planificação e de descoberta.

Tornou-se claro, no desenvolvimento do projeto, que existiria um mini enredo de causalidades e progressões que configuram uma história, mas que seria desejavelmente no intervalo desses pontos de enredo que estaria a verdadeira dimensão humana, obscura, e a real riqueza do filme. O objetivo era definir um percurso dentro do cenário não controlado dos Santos Populares, que permitisse uma dramaturgia e um sentido, mas, ao mesmo tempo, que atingisse a sua expressão dramática máxima na própria experiência do espaço pelo ator.

2.2 O actor no espaço: libertação e *mise en scène*

A questão da libertação do ator é vasta, complexa e indissociável do processo técnico do cinema e dos respetivos códigos de sentido e estética. Roberto Rossellini dizia, por exemplo, que “a realidade tem que ser contada e construída” (Douchet, 2007). É esta ambiguidade fundadora, que, de forma muito genérica, abriu caminho aos novos cinemas e ao legado neo-realista no contemporâneo.

Existem no projeto *A Noite de Santo António* elementos conceptualmente próximos do legado neo-realista de que Rossellini foi precursor, mas, também de outros que se distinguem claramente dele. Desde logo, pela escolha da localização espaço-temporal da sua diegese: a noite de 12 de Junho em Alfama. O cenário é um veículo privilegiado para trabalhar vários aspetos dramáticos centrais ao filme. É no seu ambiente estranho, imediato e efervescente que a nossa retraída protagonista vagueia entre o sublime e o mundano. Os Santos Populares representam, por exemplo, uma antítese popular e livre da disciplina académica a que a música erudita e elitista obriga. Assim, os Santos tornam-se, também eles, uma personagem central do filme, que condiciona o percurso emocional da personagem. A afinidade com o neo-realismo está claramente na atitude de ir para a rua, mas não de partir à descoberta do seu substrato sócio-cultural e político ou de um contexto histórico. A significação do espaço em *A Noite de Santo António* é diferente, mais difusa e aberta. O local é neste caso um espaço de oportunidades emocionais, um veículo mais do que um fim. O movimento dos atores no espaço e a respetiva relação com a câmara são, à partida, elementos preenchidos de obstáculos e

fatores pré-determinados fora do controle da produção, próprios do local. São esses obstáculos o elemento de constringimento na liberdade.

A propósito da *mise-en-scène* afirmava, Mourlet que “cada gesto, olhar ou movimento é amplificado de tensão pela composição do quadro que os amplia e transfigura” (op. cit. Aumont, 2008). É o quadro e sua composição e encenação que foca a energia, tornando-a clara e definitiva. Que consequências estéticas tem esta preposição? Como combiná-la com liberdade?

É nos momentos de progressão narrativa que reside a tensão teórica e prática essencial deste trabalho: como garantir níveis de precisão dramática mínimos num ambiente não controlado em que é conferido ao ator um determinado grau de liberdade?

3. O actor em Rosselini, Cassavetes e Kechiche

3.1. Roberto Rosselini – o extirpar da *performance*

O realizador italiano Robert Rosselini era um descrente do naturalismo na representação. Queria extirpá-lo dos seus filmes. Na sua fase seminal neo-realista empregava artifícios para instrumentalizar e manipular características naturais em bruto do não-ator. Desprezava a pretensão de realidade na representação dos sentimentos: “Os sentimentos nunca são reais. É algo que está sempre ‘acima da linha’, não? Consequentemente é impossível conseguir algo realista.” (Douchet, 2007). O realizador italiano misturava o realismo documental e o intimismo das suas personagens. Sobretudo em *A Viagem a Itália*, na sua fase Ingrid Bergman pós-trilogia das cidades em ruínas, vemos a fusão entre a exterioridade documental de Nápoles e do Sul de Itália e a interioridade do casal opaco e desavindo (Bergman e Sanders). É esta a sua real marca de modernidade: os planos objectivos e subjectivos formam um todo orgânico.

No paradigma de Rosselini, a câmara é o testemunho mecânico do presente e dos seus acidentes. O real é provocado e as ações representadas são ancoradas no imediato, no ator e no todo que o rodeia. Rosselini cercava as personagens com a câmara, num esquema de resultados planeados ou contingenciais. Falava em “pôr a câmara à altura do acontecimento” quando enunciava o seu método. “Ele não sabe mais do que as personagens apanhadas no acontecimento. Rosselini fabrica a situação, instiga um processo aberto ao aleatório”. (Douchet, 2007)

Mas esta opção técnica tinha uma dupla utilidade: era um elemento de estilo mas também uma simplificação técnica traduzida em ganhos de tempo aproveitados numa certa descompressão criativa a que Rosselini chegou a chamar de “preguiça ativa” (Quintana e Olivier, 2005), feita de alterações súbitas e intuitivas de horários e mapas de rodagem. Dessa descompressão e ambiente criativo bebiam também os seus atores. É que, para Rosselini, o maior fator de controlo criativo era, desde sempre, o controlo económico do filme. Era imperativo administrar os meios materiais de acordo com as necessidades expressivas de cada obra. Era o seu estatuto de produtor-realizador e esse ambiente de produção controlada que possibilitavam, por exemplo, a coesão quase familiar da sua equipa artística e técnica que incluía o seu irmão Renzo (músico) e a sua

mulher Marcella de Marchis (desenhadora de guarda roupa), favorecendo sempre o ambiente criativo.

3.2 John Cassavetes - o transe criativo

Todos os filmes de John Cassavetes são considerados filmes de ator, mas não no sentido clássico em que o enquadramento e a imagem cinematográfica são o veículo decisivo. Para ele, como para Rossellini, a ficção não é um fim, é um meio para estimular a manifestação física do inconsciente.

O realizador referia ser o filme *Husbands* o grande marco da sua mais estimada premissa de estilo: os atores não serem minorizados pelo aparelho técnico-comercial do cinema dominante. Lidar com os atores e diminuir a importância da equipa era o seu desígnio. Para o realizador americano não havia nada mais aborrecido que fazer a *mise en scène*, colocar a câmara num local específico, marcar as posições dos atores e definir com rigor a iluminação. Com a utilização de longas e não intrusivas focais, o trio de actores principais deste filme interagiu numa combustão espontânea que se estendia aos figurantes que, desarmados perante estímulos inesperados, se tornavam por vezes, eles próprios, protagonistas. Uma cena característica deste processo é a famosa cena do bar, em que a lógica de improviso surge num transe regado a álcool e que, para mim, atinge neste momento um pico de expressividade exagerada e pouco profícua.

Para Cassavetes, o filme é a sua própria experiência. O actor Ben Gazzara referia-se a este fator quando abordava a dissidência Cassaveteana do Método de Lee Strasberg:

“O Actors Studio era um lugar sem alegria. Para mim representar tem que envolver alegria, aventura e inspiração. Acho que fez mal a um número de actores e sobretudo de actrizes.” (BBC, *The Making of Husbands*, 1971)

Do Método de Strasberg fazia parte a procura do naturalismo através da regressão e da pesquisa emocional, cujos resultados eram instrumentalizados pelo ator em cena. O objectivo era um certo “sangrar de feridas” ao serviço do filme. O realizador assumia, muitas vezes, o papel de grande manipulador do clima emocional. Cassavetes acreditava

precisamente no contrário. É interessante, a este propósito, ler o elogio que Gazzara faz a *Husbands* – onde teve o seu papel mais significativo emocionalmente:

“Vinha de três anos de uma trabalho televisivo (...) uma personagem muito previsível (...) a qualidade libertadora do trabalho com o John em *Husbands* chegou no momento certo para a minha alma, para o meu ego, para o meu talento e para tudo o resto”. (BBC, *The Making of Husbands*, 1971)

Incendiar o fluxo criativo e o ego dos actores era o centro da sua metodologia, mas, dessa ética de trabalho, não parecia fazer parte uma abordagem cognitiva ou intelectual. Ben Gazzara refere-o quando o distingue de vários realizadores contemporâneos geralmente associados ao seu legado, como Jim Jarmusch. “Jim é mais minimalista e intelectual, ao John interessava-lhe explorar a profundidade afectiva e os traços específicos da individualidade”. (BBC, *The Making of Husbands*, 1971)

O método Cassavetes previa meses de ensaio improvisacional. O objectivo era criar uma construção e relação profundas com a personagem. O material das sessões de ensaio era, assim, uma das matérias primas principais da criação, vertida para o guião e utilizado na rodagem do filme. Peter Falk dizia, a propósito de *Husbands*, que o trabalho de fundo sobre uma personagem ou situação podia ser um elemento de confiança, intimidade e atencipação, mas que, perante mudanças, inflexões ou situações não planeadas, se pode tornar facilmente num fator de desequilíbrio quando tudo o que se tinha agarrado mudava. É esse súbito abalo que o perturba e liberta da auto-consciência, por vezes bruto e vulnerabilizante, a verdadeira utilidade do trabalho prévio: extirpar a performance.

3.3 Abdelatif Kechiche – o ambiente criativo

Os métodos de Abdellatif Kechiche foram por muitos considerados pouco ortodoxos. Tal como Cassavetes e Rossellini, afirma que a demanda da sua obra é encontrar na experiência do filme a sua verdade. Consequentemente, elementos de organização

convencionais da *praxis* cinematográfica como os gritos de ação e de corta são, por si, rejeitados. Rejeita também organizar o trabalho com horários rígidos. Certas cenas, como as cenas de sexo em *A Vida de Adèle*, apenas puderam ser filmadas quando os atores estavam no ambiente correto. O desejo teria que emergir para que toda a equipa tentasse, com prontidão, captar o espírito da cena, sempre com o ator no centro. O seu objetivo é conduzir os atores a abdicarem das suas reservas naturais. Central na sua metodologia é o demorado e aturado trabalho prévio através do qual tenta construir uma ideia e conhecimento profundos sobre os atores, com longos e descomprimidos períodos de discussão.

"Eu não sei o que me vai interessar acerca de uma determinada pessoa mas acho que é importante conhecê-las para que elas se abram a mim e à sua personagem. Os meus atores nem sempre têm a consciência de que estão a ser preparados, mas estão de facto". (Entrevista a Abdellatif Kechiche, *The Guardian*, Out 2013)

Tudo para que a entrega e a concentração vividas no filme sejam tais que se crie uma espécie de transe criativo. Tal como Cassavetes, para Kechiche, fazer um filme é pôr os atores no centro da sua organização, numa adesão militante em que o próprio estado dos atores era instigado pelas filmagens e o desenho de produção (ou a ausência dele). A já referida experiência do filme. De acordo com o realizador, "Nós tornamo-nos sensíveis a algo que é muito difícil de definir" (Entrevista a Abdellatif Kechiche, *The Guardian*, Out 2013) E, assim, são, por vezes, incontroláveis as suas erupções emocionais no *plateau*¹.

Kechiche deixa a câmara rodar livre e demoradamente e filmar os atores em permanente e ininterrupta tensão criativa. É clara a ligação à metodologia de exaustão de John Cassavetes que rodava horas intermináveis de material bruto (no *making of* de *Husbands* ouvimo-lo dizer a Peter Falk, num momento de vulnerabilidade durante a filmagem: "não tires a pressão de cima de ti!" (BBC, *The Making of Husbands*, 1971) Filmar os atores assumindo a pressão da produção do cinema como uma ferramenta criativa e não dilacerante é o objetivo. O paradoxo criativo de pressionar, de sufocar

¹ Espaço de um estúdio que serve de cenário para um programa ou filme

para libertar, é um elemento comum aos três realizadores. Também de *Viagem a Itália*, por exemplo, se diz que parte da tensão patente na personagem interpretada por George Sanders vinha das reais e constantes alterações e da indisciplina dos mapas e horários de rodagem e da “preguiça activa” de Rosselini.

4. Reflexão de práticas – introdução

Do meu percurso enquanto realizador fazem parte dois documentários, ambos encomendas da RTP2: “Natália, a Diva Tragicómica” (2011) e “Estórias” (2012).

Ambos feitos durante o meu percurso académico de base, revelaram uma propensão para uma atitude defensiva, baseada, sobretudo, numa preocupação muito grande de definir, mais do que um tema, um sentido específico para o que ainda não estava filmado. A consequência dessa defesa era, penso-o hoje, fechar numa arquitetura programática as dinâmicas e os temas explorados. Ainda que ambos os filmes procurassem deliberada e conscientemente produzir um discurso sobre o real e não assumissem, para a câmara, um registo direto ou observacional, é, para mim, patente, alguma reserva face ao encontro poético de materiais.

Assim, encarei *A Noite de Santo António*, desde o início, como uma experiência de liberdade. Um salto para um processo de criação menos formatado. Teria que aceitar a angústia e insegurança acrescidas que um trabalho mais espontâneo iria gerar.

4.1 O processo de seleção de atores e as conversas preliminares – a construção de confiança e de interconhecimento

Neste projeto a metodologia de direção de atores pretendia-se o mais partilhada e aberta possível. Era uma premissa que obrigava, antes de mais, a uma escolha consentânea. Procurei uma atriz principal que estivesse predisposta a trabalhar com a insegurança própria de um projeto que combinava a ficção com a lógica menos controlada do documentário. Para além de outras afinidades com a personagem, a história e comigo, interessava-me sobretudo uma comunhão criativa.

E assim, mais do que um longo e complexo processo de seleção, entendi que dimensões tão subjetivas como estas teriam sempre na sua base, e na minha decisão final, o instinto criativo.

Muitos autores referem o processo de seleção de atores como o elemento sagrado e definitivo da criação cinematográfica. Mas mesmo assim, e como Jacqueline Nacache afirma na sua obra “O Actor de Cinema”:

“Mais do que um conjunto de instruções, a direção de atores sugere um elo oculto entre cineasta e ator, ora cúmplices, ora adversários. A relação é difícil porque episódica, frágil, construída no espaço limitado que as exigências da rodagem autoriza” (Nacache, 2005, p.66)

Falando de diferentes métodos de realização a autora começa por referir que para alguns não existe sequer uma efetiva direção de atores e que o talento do realizador é proporcional à sua humildade para o reconhecer. Rossellini e Cassavetes são, por exemplo, e apesar da centralidade que atribuem ao ator, claramente diferentes nestas relações implícitas de poder. Mas em todos eles, como veremos em pontos posteriores, há, em doses variáveis, o tal elemento de instinto criativo.

É de salientar que será precisamente o meu diálogo criativo com a atriz principal o enfoque central deste trabalho. Foi ela o centro das minhas interrogações e experimentações metodológicas. Da atriz principal, Diana Costa e Silva, tinha apenas duas ou três referências filmográficas e foi, sobretudo, de uma primeira sensação, que surgiu das nossas conversas iniciais, que resultou a minha decisão final.

Abdelatif Kechiche faz no seu processo de seleção de atores um trabalho prévio de conhecimento dos antecedentes pessoais da atriz e um certo retrato-tipo:

"Com as atrizes Sara, Hafsia e Adèle, pode-se dizer que houve uma espécie de escolha política – provém as três de meios e classes trabalhadoras, e é uma satisfação real trazê-las a uma profissão que lhes poderia estar vedada". (Entrevista a Abdellatif Kechiche, Lexpress, Nov 2013)

Procurar uma propriedade intangível no talento e na adequação dos atores às personagens era o seu objetivo. Optou por Adèle Exarchopoulos em *A Vida de Adèle* quando alegadamente a viu a comer uma tarte de limão e detetou na sua linguagem não falada uma fusão entre ela e a personagem.

Na primeira conversa que tive com a atriz Diana Costa e Silva as prioridades foram a apresentação do projeto e a criação de um sentimento geral sobre a nossa potencial colaboração. A sensação que ficou foi de forte adequação em relação à personagem principal.

Tentei sobretudo captar a sua relação instintiva com o projecto. Outros elementos centrais eram, para mim: a fotogenia adequada à minha ideia da personagem; as possíveis ligações vida-projecto bem como aspetos da sua personalidade; a disponibilidade para colaboração e a já referida empatia.

Acordámos imediatamente num ponto que reitero: que existia um mini enredo com inflexões, progressões e causalidades mas o que realmente me interessava se encontrava nos intervalos desses pontos estruturantes.

Concordámos também que, apesar de ter o diálogo interno interrompido e de estar perante desafios absolutos e irrealizáveis, a personagem de Ana não era meramente reativa e havia nas suas ações uma proativa tentativa de mudança, mesmo que na nebulosa Alfama elas não frutificassem. A minha preferência ao nível da seleção era, por este motivo, claramente uma atriz com uma imagem imediata de frieza, que pudesse ser modulada com pequenas erupções de vida. Diana Costa e Silva parecia servir este propósito genérico.

O trabalho foi convergir com a atriz numa lógica de trabalho. Uma ética que casasse a precariedade emocional da protagonista com a precariedade prática das condições de produção a que o local não controlado obrigava. O encontro deu lugar a uma troca muito proveitosa de ideias.

Acordar sobre os princípios mais profundos do filme e sobre as suas dimensões naturalmente imprevisíveis, substituiu, por exemplo, a necessidade de qualquer tipo de ensaio prévio. Concordámos, também, que noutros aspetos como a maquilhagem (minimalista e confortável para a atriz) e o guarda-roupa (escolhido em diálogo e do seu próprio roupeiro), estaria patente a preocupação de impedir que a técnica quebrasse a fluidez criativa. Exemplo disso é a *echarpe* de Ana que tem um alcance dramático, compondo uma personagem defensiva e fora do seu elemento.

4.2 A Construção de Personagem: o papel estruturante das vozes acusmáticas

Nas conversas seguintes falámos mais aprofundadamente do desafio metodológico que a tal libertação no constrangimento significava. Exemplo máximo são os diálogos em *off* que condicionam o percurso da protagonista e seria com eles que começaríamos a tentar definir um território emocional e os seus espaços de constrangimentos e de liberdade.

Michael Chion define as vozes acusmáticas como uma voz que não está nem por dentro nem por fora:

“nem dentro porque a imagem da fonte – o corpo, a boca - não está incluída, mas também nem fora porque não está francamente posicionada *off* num estrado imaginário que evoque o do conferencista ou charlatão e está implicada na ação, sempre em perigo de nela ser incluída” (Chion, 2008)

As vozes deixadas acusmáticas criam um efeito de mistério acerca do aspeto da sua fonte e da sua própria natureza, das propriedades e dos poderes dessa fonte. O professor de música e o homem no topo são acúsmetros, ou seja, personagens acusmáticas cuja posição em relação ao ecrã se situa numa ambiguidade e num ritmo particular.

A estas vozes é, pelas suas propriedades intrínsecas, atribuído um certo poder de ubiquidade. Podem estar em toda a parte e exercer sobre a ação e o filme poderes com limites desconhecidos e, por esse motivo, ainda mais perturbadores.

Uma pesquisa e uma reflexão profundas sobre o poder destas vozes foi, desde o início, um fator importante com implicações claras na gravação dos diálogos. Foi muito importante, nessa fase, ter uma noção aproximada do papel que cada linha de diálogo iria ter no filme. Porque há momentos, sobretudo na primeira fase do filme, em que um contrato de realismo é celebrado com o espetador e os diálogos são realistas, e há outros momentos em que os diálogos ganham outras propriedades mais líricas, assombrantes e

intrínsecas ao filme. Mas, também nesta fase, se tornou importante não fechar o filme. E assim tive a preocupação de, com os atores, deixar gravados uma variedade de registos que permitiam deixar abertas, no diálogo com a imagem, diferentes utilizações e diferentes caminhos para o filme. Mas era incontornável o peso que estas personagens desmaterializadas teriam na compreensão das dinâmicas do filme e da protagonista e seus bloqueios. A atriz principal lançou a discussão com um comentário pessoal: ela sentia que os homens eram trampolins, no sentido em que Ana tentava, através deles, resolver extemporaneamente os seus conflitos internos.

Foi já no decurso das gravações dos diálogos e de prolongadas conversas com os respetivos atores que, eu e a atriz principal, convergimos nos seguintes pontos:

Ana vs Professor

A dominação do professor é de veludo, uma impiedade mascarada de encorajamento. A pesquisa de Poulenc foi relevante para Ana. Ela sabe muito, mas não tem espaço. A experiência de pesquisa foi profunda, mas a sua utilização é estéril. Existem pontes, uma identificação obscura com o compositor e com a sua biografia, que não chegam a ser exploradas. A voz do professor torna-se, depois, intrínseca ao filme e a sua ambiguidade e o seu poder crescem ainda mais. Quando Ana tira os auscultadores e a sua voz permanece, como que comentando a ação, e intensifica a sensação de desorientação que ela vive.

Ana vs Homem do Topo

A ideia acordada foi a de força gravítica. A pequena relutância ou hesitação de Ana, aquando do chamamento do Homem do Topo, é necessariamente breve por esse motivo. Do topo da colina, o homem suga a nossa protagonista, mesmo que isso implique que ela tenha que furar a contragosto a confusão dos Santos Populares na noite de 12 de Junho. A opção foi criar algum magnetismo tipificado na voz, que desse uma dimensão quase imaginada ao diálogo. Todo ele empolado e estilizado.

Foi no trabalho de ensaio com os atores nesta fase que uma série de pistas e de caminhos foram traçados pela atriz principal. As dialéticas, com o Homem do Topo e o professor, trouxeram luz à realidade emocional de Ana, aos seus obstáculos e constrangimentos.

4.3. Desenho das condições de produção

Filmar com preocupações de precisão e fazê-lo num ambiente não manipulado, tornou-se, conforme seria previsível, um fator omnipresente de tensão. Tensão incidente sobre mim, os atores e sobre toda a equipa técnica. Tanto a direção de imagem como a de som tinham a preocupação de captar momentos chaves da narrativa, mas também de prever e de desenhar graus de prontidão para os momentos inesperados.

Este projeto marcava a minha intenção profilática de tornar criativamente produtiva toda a angústia que essa liberdade implicava. O ponto de partida era uma noção muito aguda de divertimento e de uma identificação muito grande e antiga com a preocupação *cassaveteana* de limitar ao máximo o potencial esterilizante do arsenal técnico próprio do cinema. Num clima de flexibilidade, cabia a todos, equipa técnica e atores, o mesmo grau de prontidão e de disponibilidade para o imprevisto. Um largo menos cheio de pessoas do que antecipávamos podia, por exemplo, ser um pretexto para pôr em prática novas e espontâneas ideias ou alterar a ordem de rodagem. E, assim, descobri em toda a sua extensão o paradoxal e tão ambicionado como temido *divertimento angustiado* – a base de todo o trabalho deste filme.

Foi, na sua essência, um esquema de espontaneidade estruturada que queria aproveitar a matéria bruta que nos rodeava e tentar a imersão criativa dos atores. As limitações, conforme referido, eram duas: as narrativas – uma vez que há certos momentos e há informações que têm que ser passadas de forma clara e transparente e, para tal, têm que ser compostas; e as espaciais – uma vez que há limitações óbvias do espaço intocado, na procura de descoberta criativa.

A organização cronológica das rodagens teve dois critérios: respeitar a ordem que certos momentos emocionais chave cumpriam na diegese do filme e na modulação das personagens; e respeitar a separação, para o respeito do ambiente criativo, entre as cenas

narrativas, em que a precisão era um requisito, e as cenas que possibilitavam a experimentação e a descoberta.

Quanto ao espaço, era clara a necessidade de compromisso entre a liberdade da atriz e a cobertura da ação. Esta seria garantida por pontos estratégicos de observação e por objetivas focais longas numa lógica multicâmara, em que um dos operadores de câmara seria eu. Isto obrigou, sobretudo nos primeiros dias, a um diálogo permanente com a diretora de fotografia, para uma convergência conceptual, formal e estilística. Foi nalguns momentos em que filmei que consegui uma maior intimidade criativa com a atriz. Em sequências como a final (ver anexo: cena 13), por exemplo, compreendo hoje que teria sido impossível comunicar a qualquer diretor de fotografia em detalhe algo que, apesar de previsualizado, estava realmente por acontecer e por descobrir. Foi com esse vínculo técnico que, em momentos como o plano em que Ana desaparece pela última vez (ver anexo: cena 14), todo o nosso trabalho prévio realmente se consubstanciou. Teria sido impossível, por exemplo, que utilizando uma metodologia eminentemente documental e num ambiente assumidamente caótico, eu sugerisse atempadamente mudanças de perspetiva, movimento ou escala.

Na realidade, foi o momento do filme em que o casamento de instintos, o meu e o da atriz, realmente se deu. Também, nesta sequência, ficou patente uma das premissas centrais do trabalho com a atriz: que não seriam apenas a pesquisa emocional e o trabalho prévio sobre a personagem que resolveriam a cena. Os momentos que a definem, algures entre a euforia e o esgotamento emocional, teriam necessariamente que ser encontrados em diálogo permanente e forçado com o ultra impositivo entorno.

De referir, ainda, que desse planeamento da produção, fez parte central a escolha de câmaras de cinema muito portáteis e discretas. A opção recaiu sobre as *Black Magic Pocket Cinema Camera*, uma vez que, tendo as densidades e gama dinâmica da imagem cinematográfica, permitia a imersão quase oculta no ambiente. Os apoios de ombro, que permitiam controlar a oscilação, e os restantes materiais, foram sempre escolhidos no compromisso entre a qualidade e a discrição.

4.4. No Âmbito do Projeto: entre a encenação e a descoberta

Lançar a atriz para a ação num ambiente não controlado seria sempre um ato de confiança, por mais apurada a preparação e as conversas prévias. Nalguns momentos chave, o filme estaria, de alguma forma, ao sabor da atriz e do seu instinto. Esse elemento, sabia-o, jamais poderia ser apagado pelo sobreplaneamento.

Um exemplo claro disto mesmo foi quando, já depois da primeira apresentação pública do filme, a atriz principal me disse ter sempre equacionado o Homem do Topo como uma projeção e não como uma personagem real e que foi essa premissa subjetiva que a ajudou a determinar aspetos tão patentes como a expressão: desorientação, esperança, vazio e a tal determinação sem rumo.

Ficou definida uma metodologia de trabalho com **geometrias de poder variáveis**: entre o ambiente e a atriz - a atriz poderia provocar o ambiente, ser provocada por ele, podia deixar-se ir nele ou contra ele lutar; entre o realizador e a atriz – ela poderia assumir as rédeas da cena, poderia ser mais ou menos dirigida pelo realizador, ter ou não ter autorização para infletir ou interromper dinâmicas dramáticas, como adiante desenvolveremos.

Interessa agora compreender em concreto como se jogaram estas variáveis criativas na construção de certas cenas ou sequências do filme.

4.4.1. A Cena do Peter Pan (ver anexo: cenas 8 a 10) – a quebra da performance e a hibridez

Depois de o seu conflito interior atingir o seu ponto mais sombrio, a protagonista Ana, num primeiro vislumbre de descompressão, conhece um vistoso rapaz (que os diálogos e os créditos finais batizaram de Peter Pan) que resolve temporariamente o limbo em que se encontra. Ele é a própria espontaneidade e o espírito da festa imediatista e despreocupada dos Santos Populares de Lisboa. Ele será também o seu trampolim para a frenética sequência final (ver anexo: cenas 8 a 10).

Foi importante, para esta cena, definir prioridades. Procurava uma abordagem mais realista para o encontro e um atabalhoamento naturalista que representasse a antítese da cinematicidade do diálogo que Ana travara com o Homem Do Topo. Mas era também importante garantir a cobertura da ação e definir os limites cénicos dentro dos quais os atores eram convidados a improvisar (ver anexo: cena 9).

Para que esse encontro resultasse extemporâneo, documental e desajeitado, garanti que os atores não se conheciam e que não tivessem a noção de com quem iriam contracenar. Estimulando esse desconforto convidei os atores a viverem essa tensão do primeiro encontro que haviam durante meses antecipado. Conhecendo a estrutura base da história e os seus momentos à atriz principal deixei apenas a vaga indicação de que deveria estar aberta ao que aparecesse.

É um momento na história em que a protagonista, por instinto de sobrevivência, deixa cair um pouco as suas defesas e tenta aderir extemporaneamente à normalidade do local. Foi um processo difícil e nem sempre frutífero por elementos intrínsecos à própria tarefa de representar em cinema, em que uma aguda consciência de conexão e imagem projetada são elementos omnipresentes. Diana Costa e Silva revelou-se, de resto, uma atriz com uma muito assinalável consciência de câmara. Esta qualidade foi importante em momentos em que a atriz suporta com contenção, tempo e nuance momentos como a sequência final, filmada sobretudo em grande plano. Mas tornou-se também num mecanismo de defesa e uma preocupação permanente de precisão, que dificultou por vezes a sua libertação.

Introduzi estrategicamente um ator que funcionasse com um falso e frustrante alarme. A atriz sabia da chegada de um novo elemento e pensou ser ele (ver anexo: cena 7). Percebeu mais tarde que assim não era e as suas coordenadas para a cena tornaram-se mais difusas. Quando finalmente o Peter Pan apareceu, já a atriz não contava com mais estímulos. É desta estratégia que vem a mundanidade atrapalhada do primeiro encontro e do romance artificial que se lhe segue.

Depois de filmado o encontro e o diálogo improvisado que lhe seguiu, percebi que existia uma proximidade pessoal e física muito natural entre os dois atores. A sequência de montagem ironicamente romântica que se segue (ver anexo: cena 10) foi, assim, por decisão minha, filmada no dia seguinte num ambiente muito mais solto e de alguma festa instalada, em que a intimidade dos atores era ainda maior e mais despreocupada. É um exemplo claro da flexibilidade e instinto que presidia a todo o projeto. Era o ambiente criativo que Abdelatif Kechiche refere frequentemente como o elemento central.

Este filme vive pois numa constante hibridez, algures entre a fusão ator/personagem do Método e o realismo documental. Em momentos como esta cena, em que premissa era o improviso, essa hibridez tornou-se particularmente evidente.

Um exemplo claro foi quando, por instinto e sentido de câmara, o ator previu e favoreceu deliberadamente um determinado enquadramento. Vendo a posição da câmara que eu próprio operava ele colocou-se de forma a favorecer um plano contra-picado que desse conta da sua aproximação deliberada e calculada a Ana, por termos previamente acordado que ela seria precipitada, tipificada e quase denunciada. Nesse momento foi o próprio ator que organizou, premeditada mas não planeadamente, as respetivas dinâmicas e afetos do enquadramento (ver anexo: cena 8). Tudo isto numa cena de improviso em que, como já expliquei, a protagonista ignorava inclusive quem ela poderia contracenar ou que elementos poderiam ou não ser encenados ou provocados.

4.4.2. A Cena dos Kumpania Algazarra (ver anexo: cenas 12 a 14)– a liberdade sitiada

Na mesma noite em que foi filmada a cena do Peter Pan, filmámos também a dos Kumpania Algazarra. Foi organizado, assim, o calendário, para capitalizar de imediato a adrenalina que os atores assumidamente já sentiam na ainda curta experiência do filme e na respetiva interação um com o outro.

Nesta cena, a modulação das dinâmicas das personagens foi balizada em três momentos: timidez, euforia e esgotamento (ver anexo: cena 13). Com esta baliza dramaturgica estabelecemos que haveria total liberdade, durante os 45 minutos que duraria o concerto, para que os atores encontrassem o tempo certo e sentissem de forma orgânica a melhor forma de chegar de um ponto ao outro. Era a experiência forte do próprio concerto que deveriam absorver e utilizar como matéria em bruto para o seu trabalho. Três câmaras seguiriam a ação para que essa liberdade fosse uma realidade: uma captaria o momento, para a respetiva cobertura e segurança na montagem, numa escala mais geral, que estabelece o espaço (nenhum desses planos foi utilizado por interromper claramente a dinâmica de cansaço e esgotamento que para Ana, tal como para o espetador, não deveria ter recuo nem descanso); uma outra que, mais no meio da ação, colocasse as personagens na ação e no contexto de festa incessante; e, uma última, sempre junto das personagens e com o foco na protagonista – foi esta câmara que eu próprio operei e foram sobretudo os seus planos que ficaram na montagem final.

Era, de facto, a oportunidade de, estando no *olho do furacão* com ela (expressão que utilizei recorrentemente nas preleções com a equipa técnica), encontrar alguma verdade do momento. Não lhe dar espaço e cercá-la em planos aproximados. Era uma lógica assumidamente paradoxal esta a de conferir liberdade para logo a restringir na forma e nas escalas e, no entanto, ela é coerente com o desejo de libertação da protagonista num cenário pré-definido pelos seus bloqueios.

4.4.3. Os Figurantes Involuntários

Ao figurante cabe, convencionalmente, a tarefa de introduzir no filme uma dimensão de verdade documental e de humanidade.

Neste projeto em particular cabia a atriz interagir com o ambiente para que daí resultassem momentos relevantes no filme, feito de transeuntes e atores desprevenidos, alheados do projeto, que fazem tudo ao contrário do papel consciente e intencional que convencionalmente lhe seriam atribuídos.

Neste caso para transformar espontaneamente o transeunte em figurante tornou-se necessário filmar num esquema de câmara oculta. As câmaras de pequeno e discreto porte utilizadas, permitiram a discrição necessária, camufladas pela utilização generalizada de telemóveis e outros aparelhos videográficos que são parte integrante da paisagem do filme.

Mas também neste capítulo a relação dos figurantes com a nossa protagonista faz-se, como em tantos outros aspetos do filme, de relações e relevâncias diferentes.

- Em certos momentos do filme, como na subida de Ana filmada à distância em teleobjetiva (anexo: cena7) , é de certa forma, a própria humanidade do panorama dos santos populares que se apaga; os figurantes apenas criam uma mancha gráfica que no seu movimento anómico e constante está subordinada a uma escala e a uma intenção cinematográficas.
- A figuração pode, noutros momentos do filme, desempenhar involuntariamente um papel narrativo. Depois de subir pelos becos escuros (ver anexo: cena 8) Ana tira pela primeira vez os auscultadores, na sequência que começa com a passagem da marcha de Alfama (ver anexo: cena 9), e tenta libertar-se e tornar-se progressivamente parte do seu entorno. Essa libertação é construída numa progressão em que, a certa altura, um homem

(figurante) tenta seduzi-la (ver anexo: cena 10). É um caso em que o figurante cumpre involuntariamente um papel narrativo².

- Numa cena em que Ana penetra pela primeira vez a multidão antes de chegar ao Largo de São Miguel (ver anexo: cena 5) é criada uma sugestão de ponto de vista. Para conseguir o efeito pretendido pedi à diretora de fotografia que fizesse o mesmo percurso de Ana apontando deliberada e intrusivamente a câmara às pessoas que cruzava. Neste caso a adequação entre intenção e resultado foi quase absoluta. A reação de estranheza destes não atores foi a forma prática de exprimir a sensação ominosa de desadequação de Ana ao ambiente. Mais um caso de relevância narrativa do “figurante-ator”

4.4.4 Os Acasos de Luz

Centrar criativamente o filme no trabalho do ator seria um objetivo naturalmente balizado por opções formais, das quais a fotogenia e a iluminação do rosto teriam sempre um papel expressivo, por mais que raramente o pudesse controlar. Jacqueline Nacache afirmava que:

O estatuto da aparência revela que é o grande valor plástico que cinema atribui ao ator. Uma vez estabelecido que o humano será o tema do cinema como o foi de outros modos figurativos, o cinema reconstitui o itinerário das formas das presenças e das técnicas. (Nacache, 2005)

Todo o filme foi filmado com a iluminação existente nos espaços. O potencial de estilização estava circunscrito à gradação da cor na fase de tratamento digital da imagem. Mas certos acasos da luz acabaram, ainda assim por ter um papel dramático. Exite na cena final dos Kumpania Algazarra (ver anexo: cenas 12 a 14),

² O timbre de voz do figurante foi alterado para a sua não identificação e proteção

por exemplo, uma ambiência de subexposição, as sombras e uma luz lateral realçam rugas e marcas de idade e ampliam a imagem de cansaço e sofrimento no rosto de Ana, que a atriz dramatizou até “desaparecer” de cena (ver anexo: cena 14).

4.4.5. A Montagem

Um dos conceitos base da montagem era procurar e construir afinidades profundas e rítmicas entre o filme e a dimensão caleidoscópica da sonata de Poulenc. É uma peça feita de saltos de humor tal como parece ter sido a vida do seu compositor. Entre a depressão e a euforia. É um percurso emocional que também Ana vive neste seu périplo sem causa.

Num primeiro momento está no taxi a tentar, sem sucesso, encontrar alguma paz e unidade com a música (ver anexo: cena 1), noutra começa, com aparente determinação, uma subida que se torna crescentemente difícil (ver anexo: cena 4) para mais tarde mergulhar no desnorte – a fase mais escura do filme (ver anexo 6) – para depois encontrar no Peter Pan um novo e extemporâneo motivo de esperança e aparente libertação (anexo: cenas 10 a 12) para novamente se perder e desorientar na multidão (ver anexo: cena 14). São momentos pré-definidos do filme transcendidos por contingências várias, algumas das quais descobertas ou resolvidas na montagem. Aspectos que corporizaram ou frustraram intenções prévias.

A cena inicial do carro, por exemplo, é um momento do filme com tempo. É o momento em que a sua relação com o entorno e com a música se estabelece. A viagem filmada em continuidade (as cenas de Lisboa foram filmadas em dias diferentes), permitiram encontrar, com a atriz, o registo certo que a contenção, a escala e o momento do filme pediam. De um ponto de vista formal o resultado corporizou uma expectativa inicial (ver anexo: cena 1).

Prevista no guião e filmada estava uma cena em que Ana e o Peter Pan estão abraçados e aos beijos num beco, num momento com evidente carga sexual. O plano, com um enquadramento estilizado e estereotipado, seria a ligação irónica

entre o romantismo do momento anterior (ver anexo: cena 10) e a descida pelas escadas de Alfama (ver anexo: cena 11) (montada paralelamente com a chega do cortejo Kumpania Algazarra). O plano foi filmado depois de duas situações de risco e adrenalina máximas: a cena em que ambos se conhecem e dança e a cena dos Kumpania Algazarra (vital para a construção de sentido no filme). A falta de predisposição para filmar um momento anterior na história tornou a filmagem pouco eficaz. O plano acabou por ficar fora da montagem final.

A intenção para a cena dos Kumpania Algazarra (anexo cena 12 a 14) era construir um tempo suspenso assente numa abstração temporária de Ana do contexto, associada a uma espécie de associação espontânea da sonata de clarinete e os instrumentos de sopro da banda. Mas na intensidade e importância do momento era prioritária a cobertura da ação, nomeadamente da evolução do estado de espírito de Ana. Assim, tornou-se claro que, a ser possível, a referida construção de um tempo suspenso seria eventualmente encontrada no material filmado bruto das três câmaras. E, de facto, esse momento foi encontrado num plano altamente oscilante, próximo da ação e, por esse motivo, quase abstrato, feito de desfoques casuais e uma secção contra-picada que favorece a sensação de vertigem (ver anexo: último fotograma da cena 13). Ana parece num pico quase surreal de entusiasmo.

5. Conclusão e Síntese Crítica

E experiência das filmagens transcendeu naturalmente algumas das intenções que tinha idealizado na fase de desenvolvimento.

Tentei recriar, com as devidas diferenças, a atmosfera de improvisação *cassaveteana*, no sentido de envolvimento no processo e no dispositivo filmico e não no aspeto da experimentação corporal e teatral. Tal como o realizador americano, tentei criar um ambiente de amadorismo militante e empenhado em que as tarefas técnicas eram partilhadas ao serviço de uma missão criativa comum. A construção desse espírito tinha, no entanto, algumas diferenças e condicionantes:

- É que, ao contrário de Cassavetes, que fazia do improviso livre e prolongado com o elenco a matéria prima para o seu guião, eu apresentei a Diana Costa e Silva uma história já amadurecida e desenvolvida. A convocação de uma adesão profunda e contributos pessoais e ideias próprias estava, desde logo, condicionada por este fator.
- Porque existia por parte da atriz principal certo desconforto com o espalhafato popular do contexto. Quando o descobri compreendi que podia instrumentaliza-lo a favor do filme, por ser, também, algo que a aproximava da personagem de Ana.

Lembrei-me a este respeito do paradigma Rossellini. A sua tarefa era assumidamente acompanhar as suas personagens. Se, com o ator não profissional, instrumentalizava uma dimensão bruta na representação, também em *A Viagem a Itália* se preocupava sobretudo em acompanhar o corpo nórdico de Ingrid Bergman, formado na interpretação Hollywoodiana, e a sua inserção desajeitada no seio da cultura e das paisagem italianas. Conseguia uma encarnação também ela bruta de uma forasteira exilada num território e contexto hostis.

“Ingrid estava habituada a planificações que previam cada centímetro da deslocação do ator, com uma câmara emboscada no cenário, um plano geral, um ambiente para instalar a situação e, depois, uma sucessão de grandes planos durante os quais sucede o diálogo. Eu agia de outra forma. Mandava caminhar Ingrid Bergman. “Caminha, porque assim posso-te acompanhar com a câmara”. (Frappat, 2007, p48)

Para Roberto Rossellini, apenas a personagem interessava. E a personagem tinha que viver num contexto determinado que queria descobrir com ela. “Para a pobre Ingrid isso traduzia-se em longas horas a caminhar” (Frappat, 2007). Os diálogos e o argumento não interessavam, queria filmar o corpo altivo e duro de Bergman a caminhar. Tal como em *A Noite de Santo António* era o espaço um dos instigadores dramáticos e aquele onde os conflitos se exacerbavam. De resto, *Stromboli* e *Viagem a Itália* foram as duas primeiras referências fílmicas analisadas no início do nosso diálogo e da nossa pesquisa.

A sua linguagem corporal é sobretudo consistente com o dilema interno da personagem. Perante o diáfano reptado do Homem no Topo, Ana sobe deliberada e vigorosamente pela colina, mas fá-lo a medo, tentando o ambiente, desconfiando dele, o contraponto viria na descida aparentemente despreocupada, quase ingénuo, na companhia de Peter Pan.

Foi, aliás, para absorver estes e outros previsíveis choques de realidade, que transcendem o planeamento, que reservei o primeiro fim de semana de rodagem. Encontrar as possibilidades e o rumo do filme filmando era o objetivo. Fi-lo com a atriz e também com a equipa técnica com quem tinha que definir e afinar, nesse período, metodologias e certas escolhas estéticas, sobretudo com a diretor de fotografia.

Jacques Aumont afirma na sua obra *O Cinema e a Encenação*:

“De uma forma geral, o ator é sem dúvida a principal e mais constante fontes de acidente de encenação. Sem falarmos da possibilidade de se enganar ou não ser competente (pode montar mal a cavalo ou não saber manejar uma espada, por exemplo), não é raro um actor representar uma cena ou um momento de uma cena de uma forma que não se enquadra muito bem na concepção geral da encenação”. (Aumont, 2008)

Ele refere diversos exemplos de acidentes, até em ambientes de controlo rigoroso como foram os filmes de Alfred Hitchcock. Como vimos, esse ”acidente” é abraçado como método em paradigmas como o de Rossellini, em que a renúncia ao domínio total se faz explorando criativamente o acaso numa lógica de flexibilidade. É necessariamente um modelo mais próximo do que tentei operacionalizar.

Todo o filme se tece da dialética permanente e diluída entre o cálculo e o acaso:

- No momento em que Ana tenta, numa fuga para a frente e já depois de perder a rede no seu telemóvel, começar uma subida sem coordenadas, o filme parece entrar num momento de comentário do realizador (ver anexo: cena 6). Com a sua subida, filmada em três planos longos de tele-objetiva, a ideia foi apresentar, ao mesmo tempo, a história e um ponto de vista sobre a mesma. Era, porventura, o momento do filme em que um sentido prévio estava mais pré-definido. Nesta caso eram a cobertura do espaço e o plano-sequência os elementos centrais da relação indissolúvel entre a personagem e o seu entorno.

Era um esquema conceptualmente próximo do sistema de *zoom* que Roberto Rossellini desenvolveu e que lhe permitia conferir alguma liberdade ao ator, reduzindo a intervenção da montagem. O plano sequência tornou-se um instrumento central da sua ideologia e do seu estilo. Fazê-lo levantava-lhe desafios que o obrigavam criativamente a descobrir, inventando. Podia com este sistema seguir num quadro de descoberta os acontecimentos que instigava. É uma certa aproximação à linguagem televisiva que era um elemento estético central na sua obra, que identifiquei também neste projeto.

Ana sabe de forma genérica que O Homem do Topo a espera “lá em cima”, mas não sabe onde. Parece apenas claro que o ambiente dos Santos Populares se tornou uma imposição com a qual já não consegue negociar. Ela sobe para o desconhecido porque ali não pode ficar e já parece ter ultrapassado um ponto de não retorno. Queria pontuar, neste momento do filme, um mergulho completo no estado de deriva.

- Queria que a figura de estilo visual da aparição e do desaparecimento da atriz em relação à câmara, ganhasse aqui um sentido mais profundo e que esse “toca e foge” fosse a matriz da nossa relação emocional com ela. Mas a configuração final dessa cena e respetiva montagem foi, como em muitos outros momentos do filme, superada pelas circunstâncias. A atriz, por escolha inesperada, decidiu ir por um caminho sem cobertura visual. Assim desapareceu durante largos minutos tornando impossível filmar tudo num único plano. A ideia passou, num jogo com a narração *off* do ensaio, crescentemente ambígua e difusa, por aprofundar expressivamente a distância física (da objetiva e da multidão) com a distância emocional – uma desorientação crescente de Ana. Foi uma coerência encontrada na montagem e que acabou por resultar como ligação (também não planeada) da sequência mais lírica e etérea do filme: a citação biográfica de Poulenc sobre o painel de azulejos em Alfama e os becos que escuros que Ana percorre atordoadamente. O acaso levou para territórios completamente diferentes esta cena que na sua génese (e no próprio guião) era das mais pré-delineadas do filme. Foi um exemplo concreto e enriquecedor desta nova abordagem de descoberta filmica.

- Num outro caso, distinto e complementar, uma panorâmica relativamente longa varre o espaço da direita para a esquerda e depois no sentido inverso já levado por Ana, que aparece entretanto em campo. É o primeiro segmento da sua subida, pouco antes de chegar ao Largo de São Miguel, em que realmente se confronta e se penetra o ambiente popular (ver anexo: cena 4). É o típico caso em que (questões técnicas de encenação à parte) pormenores não controlados podiam favorecer a cena. Do movimento da festa, das linhas dinâmicas do percurso das pessoas, dos homens que nela reparam. É uma encenação implícita pela repetição e respetiva seleção na montagem.

Mas, nesta inquietação de ausência de controlo tive, durante todo o filme, o secreto conforto de uma noção de destino. Que a cena final iria consubstanciar o desafio metodológico de todo o filme. E assim tornou-se para mim um autêntico, mas produtivo, fantasma, e um norte nesta irresolúvel dialética. Esse plano final, ainda por filmar, povoou criativamente todo o filme. Como se todo o seu sentido fosse nele desembocar sem que soubesse previamente qual seria. Seria desejavelmente ambíguo narrativamente (ver anexo: cena 14).

O seu tom e leitura estariam entregues aos seus múltiplos e expetáveis acasos. Que vibração em torno da protagonista? Com que música montar? Que movimentos e ângulos me suscitaria captar?. Qual a duração natural e não controlada do plano (que seria sempre um momento de montagem proibida). E, sobretudo, que leitura poderíamos tirar do rosto e do trabalho da atriz? Era um momento previsto, mas que não competia à minha presciência dissimulada resolver.

Esta sequência foi, para mim, o momento do filme, o filmado e o vivido, em que o método do risco triunfou.

O desenho da cena foi minimal. Instruí apenas a banda a chegar por uma determinada rua e a partir por outra no final do concerto. Queria construir um ambiente de cortejo e captar a energia de algo que aparece, se instala e que a todos contagia. Toda a chegada

da banda foi resolvida na montagem e sobretudo nos *raccords*³ de olhar que constroem a geografia do espaço (ver anexo: cena 12). A premeditação e o cálculo da cena estão pois presentes nessa ideia de chegada e abstrusão musical que a banda trazia. Mas parecia claro que o percurso entre os momentos pré-definidos da cena teriam as suas nuances resolvidas no acaso.

Seria sempre o rosto da atriz, que queria filmar de perto, na sua dimensão dramática e sensível, que traria à cena o seu elemento de autenticidade e não pré-visualizável (ver anexo: cena 13 e 14).

E, para mim, o plano em que Ana desaparece pela última vez (ver anexo: cena 14) e o respetivo corte para a lua vista do beco deixa-me, desde a instabilidade desrealizante dos planos da multidão ao próprio desaparecimento assombiante, uma sensação espectral. Deixa também uma irresolúvel ambiguidade. Podemos ver no recuo de Ana uma primeira assunção de tristeza e, como tal, um pequeno, mas real, momento de libertação? Ou há neste pico de confusão um elemento de resignação? O plano parece-me transcender este tipo de questões. A cena parece-me existir na sua sensorialidade vibrante e não na preocupação fechada de cristalizar um sentido. A sua dramaturgia não quer chegar a conclusões mas antes caminhar no sentido de uma profunda obscuridade.

A Noite de Santo António é um itinerário de uma personagem em crise, uma paciente espera para que a crise central do filme vá da latência ao seu estado manifesto. Mas é invariavelmente neste momento que eles atingem um certo grau de consciência e o filme termina.

Esta cena final, a vivida e a filmada, parece sintetizar a coerência interna do projeto. Era intenção inicial que o filme evoluísse como a sua personagem principal: errante mas num esquema fechado. Tal como Ana vagueia, refém dos seus próprios bloqueios e constrangimentos emocionais, também a estética do filme se tece no caos e na sua paradoxal encenação e cobertura. O que pareceu resultar de facto da minha experiência a realizar “A Noite de Santo António” foi a sensação de captação direta de um

³ O *raccord* é instrumento privilegiado para, na montagem fílmica, as mudanças de planos e respetivas ligações serem, tanto quanto possível, apagadas como tais, de maneira que o espectador possa concentrar toda sua atenção na continuidade da narrativa visual.

acontecimento imprevisível derivado da coexistência das duas verdades: a da encenação e a da rodagem.

1. Bibliografia

- AUMONT, Jacques - *Cinema e encenação*. Lisboa: Edições Texto e Grafia, Lisboa, 2008
- CARNEY, Ray – *Cassavetes, auto-portraits*. Paris: Cahiers du Cinema, 1992
- CARNEY, Ray - *Cassavetes on Cassavetes*. London: Faber and Faber 2001
- CASSAVETES, John - «Notes sur la réalisation d'un film». In *Positif*. Paris, N° 431, Janvier 1997, pp 69-73
- CHION, Michel – “A Audiovisão – som, imagem e cinema”. Lisboa, Mimesis, 2008
- DOUCHET, Jean - *Rossellini e o cinema revelador*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 2007
- FRAPPAT, Hélène - *Roberto Rossellini*. Paris: Edições Cahiers du Cinema, 2007
- GARDIES, André – *Le Récit filmique* – Paris, Hachette, 1995
- KING, Barry - *The Star and the Commodity, The Contemporary Hollywood Reader*, Toby Miller (ed) Routledge 2009.
- NACACHE, Jacqueline, *O actor de cinema*. Lisboa: Edições Texto e Grafia, 2005
- QUINTANA, Angel e OLIVER, Jos – *Roberto Rossellini – La herencia de un maestro*. Valência: ediciones de la filmoteca, 2005
- Entrevistas on line a Abdellatif Kechiche:
<http://www.theguardian.com/film/2013/oct/27/abdellatif-kechiche-interview-blue-warmest>
http://www.lexpress.fr/culture/cinema/abdellatif-kechiche-sa-methode-decryptee_1289506.html

2. Filmografia

- BBC, *The making of Husbands*, 1971
- CASSAVETES, John – *Shadows*, 1959
- CASSAVETES, John – *Faces*, 1968
- CASSAVETES, John - *Husbands*, 1970
- KECHICHE, Abdelatif – *La vie d'Adèle*, 2013
- KECHICHE, Abdelatif – *La graine et le moulet*, 2007
- LABARTHE, Andre e KNAP, Hubert – *Filmmakers of our time – John Cassavetes*, 1969
- ROSSELLINI, Roberto – *Viaggio in Italia*, 1954

Anexo

Identificação das cenas de *A Noite de Santo António*, citadas no texto

Cena 1 – Ana vem de taxi, da periferia para o centro de Lisboa



Cena 2 – Ana chega aos Santos Populares e recebe o repto do Homem do Topo



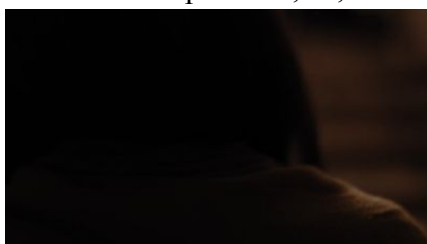
Cena 3 – Ana começa a furar a confusão em direção ao Largo de São Miguel



Cena 4 – Ana sobe as longas escadas acompanhada por uma teleobjetiva



Cena 5 – Ana percorre, só, as escuras vielas de Alfama



Cena 6 – Ana tira os *phones* pela primeira vez e tenta integrar-se



Cena 7 – Ana fala com desconhecido (ator incógnito)



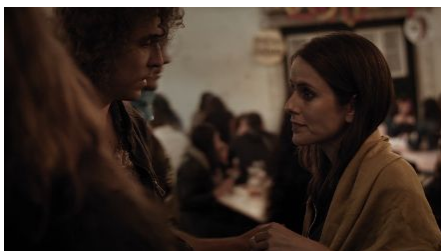
Cena 7 – Ana fala com um homem (figurante involuntário) que a tenta seduzir



Cena 8 – Aparece Peter Pan e planeia aproximação a Ana



Cena 9 – Ana conhece Peter Pan



Cena 10 – Ana dança com Peter Pan e lança-se no espírito dos Santos Populares



Cena 11 – Ana desce com Peter Pan a colina de Alfama



Cena 12 – Chegam os Kumpania Algazarra em cortejo



Cena 13 – Estados de espírito de Ana durante o concerto



Cena 14 – O último vislumbre de Ana antes de desaparecer

