

Patrícia Viana Almeida **Práticas de Realização da Ficção Fílmica Não-Linear**

MCA. 2012

Projeto para a obtenção do grau de
Mestre em Comunicação Audiovisual
Especialização em Produção e Realização Audiovisual

Professores Orientadores:

José Quinta Ferreira
José Alberto Pinheiro
Marco Conceição
Maria João Cortesão
Francisco Vidinha

Palavras-chave

realização, fragmentação, estruturas não-lineares, palavra/acção

Resumo

Realização de uma curta-metragem de ficção fragmentada que assenta na estrutura não-linear da narrativa, procurando representar uma obra de conciliação entre práticas de um cinema reflexivo independente e um cinema de entretenimento. Aprofundar tarefas inerentes à realização fílmica de ficção, enquanto prática e enquanto criação.

Keywords

direction, fragmentation, non-linear structures, word/action

Abstract

Direction of a fragmented fiction short movie which relies on the narrative's non-linear structure, aiming to represent a piece of work that brings together independent and mainstream film.

Expand tasks intrinsic to fiction filmmaking, pertaining to practice and to creation

Índice

6	1. INTRODUÇÃO
6	1.1. Realização
6	1.2. Intenções e Objectivos
6	1.3. Termo Antifado
8	1.4. Um filme sobre Antifado vs um filme Antifado
9	2. ESTADO DA ARTE
9	2.1. O realizador e a narrativa
10	2.2. Estruturas Convencionais
11	2.3. Linhas de Fuga – Filme-puzzle
12	2.4. O múltiplo fragmentado
14	2.5 Realização não-linear
15	3. PRÁTICAS DE REALIZAÇÃO DA FICÇÃO FÍLMICA NÃO-LINEAR/ Metodologia Processo
15	3.1. FASE I – REALIZAÇÃO/ARGUMENTO ORIGINAL
15	3.1.1. Ideia
15	3.1.2. Argumentos
16	3.1.3. Estudo da não-linearidade
16	3.1.4. Nonsense
17	3.1.5. Reescrita
17	3.1.6. Construção dramática
19	3.1.7. Construção de personagens
21	3.1.8. Construção de diálogos
22	3.1.9. Uma opção

Índice
(cont.)

22	3.2. FASE II – REALIZAÇÃO/PRODUÇÃO
22	3.2.1. Produtor
23	3.2.2. Processo
23	3.2.3. Reperage
25	3.2.4. Selecção de Actores
25	3.2.5. Procedimentos
25	3.2.6. Estratégias para a divulgação
26	3.3. FASE III – REALIZAÇÃO/RODAGEM
27	3.3.1. Decisões
28	3.3.2. Linguagem
28	3.3.3. Opções
31	3.3.4. Direcção de actores – ensaio e improvisação
32	3.3.5. Teatro vs Cinema
32	3.3.6. Processos
34	3.4. FASE IV – REALIZAÇÃO/EDIÇÃO
34	3.4.1. O corte
34	3.4.2. A emoção
35	3.4.3. Estudo da estrutura
36	3.4.4. Breve análise
38	4. CONCLUSÃO
40	BILBIOGRAFIA
41	FILMOGRAFIA
42	ANEXOS

1. INTRODUÇÃO

1.1. Realização

Realização fílmica é, muito essencialmente, o “ponto de vista” do filme. O que diz respeito à interpretação da obra fílmica pelo seu valor criativo, que compreende toda a carga de percepção das coisas que o realizador exterioriza. A maneira como aborda as questões, como constrói problemáticas e as resolve, como desenha personagens e ambientes, resulta inevitavelmente da sua experiência como indivíduo, como ser humano. Mais exclusivo que um parecer político ou filosófico que se aprende ou ensina, a vivência de um realizador traz à obra um caráter único, que lhe é próprio. É a expressão de uma realidade sua, como autor, ainda que integrado eventualmente numa indústria de entretenimento. A meu ver, todas as outras atividades surgem para complementá-la, mantendo-se a necessidade de explorá-la e investigá-la como prioritária nas atividades audiovisuais que exerce. Tem, contudo, sido adiada e secundarizada, por fatos quotidianos. O investimento no estudo desta atividade não é uma tarefa de recreio, mas sim uma necessidade intrínseca de a materializar.

Depois de algumas investidas na construção de narrativas e na sua conceção audiovisual em função de estudos mais clássicos, esta nova proposta de realização apelava por algo mais aliciante, ou diria simplesmente distinto.

1.2. Intenções e objetivos

A problemática central desta proposta incide na tarefa de realizar um filme com argumento original, do qual se é autor, que procure uma construção fragmentada da narrativa e a análise crítica da sociedade atual. Ousar experimentar dentro das convenções, nomeadamente, testando a estrutura linear da ficção, tentando contornar etapas e arquétipos definidos sem os excluir na globalidade, mantendo a percepção da narrativa. Arriscar fazer um filme híbrido, para público de entretenimento e público de reflexão, numa narrativa que mistura ação e palavra. Especificamente, pretendia-se trabalhar contextos diversos de ação; manusear o fragmento e a sua unidade; articular as personagens no todo, sempre incluindo o estudo do indivíduo como parte desse coletivo; investigar processos de direção de atores; investir na fotogenia dos espaços para estudos de enquadramentos com plasticidade relevante.

1.3. Termo Antifado

A observação social direta confrontada com a análise concisa e reveladora de José Gil em “Portugal Hoje, o Medo de Existir”¹, conduziram-me à reflexão do coletivo num contexto nacional, impulsionado pela abrangência mediática. A inação paralisante e a indução de ritmo e de interesses condicionados pelos Media, fizeram o mote do estudo que viria a levar a cabo nos anos anteriores a este filme. Termos como ‘spin doctors’ são investigados, estratégias de comunicação são enumeradas.

A questão da informação é o cerne na construção da realidade que vivemos. A problemática passa a colocar-se na sua fiabilidade ou não, revelando-se estranheza pela descoberta da sua uniformização. Múltiplos indivíduos, uma informação, mesmos métodos de comunicação.

A descredibilização atual da informação urgente, pela falta de investigação, leva-nos a descrições de bastidores da informação, como o livro do jornalista Paul Moreira – “As Novas Censuras”² -, e como consequência, ao estudo de estratégias de comunicação e de persuasão enunciadas por Vance Packard no livro “A Arte de Convencer”³ e à brilhante análise do sociólogo Philippe Breton em “A

¹ GIL, José – Portugal Hoje: O Medo de Existir. Lisboa: Relógio D’Água Editores, 2004. ISBN: 972-708-817-1

² MOREIRA, Paul, As Novas Censuras. Paris: Ed. Robert Laffont, 2007. ISBN:978-972-1-05867-5

³ PACKARD, Vance – Nova Técnica de Convencer. São Paulo: Editor Ibrasa, 1980.

Palavra Manipulada”⁴, onde atualiza e desconstrói situações mediáticas, desde o discurso à linguagem não-verbal. Jean Baudrillard torna-se também ele uma referencia na reflexão de “Simulacro e Simulação”⁵.

No entanto, o objeto de estudo envereda por outro rumo. A da escolha da atitude paralisante e da visão única da realidade – a do público. Não há problemática e preocupação de controlo de Media porque a atitude destes é explícita e consentida. Tal como concluem as personagens de Afonso Santos e António Parra no filme, já não é só a comida que é pré-feita, também é a reflexão. Na era da informação, o cérebro passou só a receber. Todos opinam e todos têm espaço e tempo para o fazer, e contudo não sabemos opinar, porque não sabemos refletir. A opinião sem reflexão é oca. E surpreendentemente ‘um menu chega-nos’, como diz a personagem *Miguel*. A opção é simplesmente esta, a de uma única abordagem, de uma única visão (como refere *João* no metro ao ver a notícia), de soluções e nunca a da questão.

A esta opção fiz ligar o conceito de fado. Fado, de destino, e porque não, fado de lamento de um destino e de uma via única. (De notar, que o termo ‘fado’ terá uma menor dimensão no norte do país, do que teria no seu local de origem, tendo eu desvalorizado o duplo significado à partida.) Como contraponto, surge então o termo pouco rebuscado de ‘Antifado’. Antifado não seria a antítese do termo que o compõe, mas a sua acumulação. Parti do princípio de que se fado seria via única, antifado seria a multiplicidade de vias; se fado não questiona limitando-se a prosseguir, o antifado seria a necessidade de questão (a importância da pergunta, como refere *Matilde* antes do ataque). Mas antifado seria também a conciliação de pensamento e ação. A questão das linhas de fuga ao dispositivo de Foucault e ao agenciamento maquínico de Deleuze servem de apoio à reflexão sobre o possível termo. (Anexos: Texto 1 - Dispositivo de Foucault e Rizoma de Deleuze, p. 44)

Uma questão se impunha, a de que o antifado não seria de modo algum ideológico ou partidário, ou mesmo moralista. O termo não pretende referir-se a quem conduz, mas a quem se deixa conduzir, numa altura de exposição livre de dados, pondo, de certo modo, em causa um percurso coletivo, e reafirmando a importância do indivíduo.

Não acreditando que todos se encaixem em dualidades constantes, parti para a suposição de uma escala de ‘cinzentos’ que pudessem estar entre os opostos: “os níveis de fado”. A pergunta que me surgiu foi a de ‘qual seria o meu nível de fado?’ Qual o grau de previsibilidade das minhas ações, qual o grau de reversibilidade do meu percurso? Especulei portanto sobre uma escala que começaria por um nível mínimo de fatalidade o ‘Antifado’, passando para o ‘Fado Reversível’, ao qual sucederia o ‘Fado Irreversível’, terminando por fim num fado sem retorno, passe o pleonasma, ‘Fado Fatal’. (Anexos: Escala de nível de Fado, p. 43) Calculei que a integração de alguém num degrau desta escala não seria definitiva, mas mutável.

O termo encontrado e a reflexão sobre o fado não eram recentes. Nunca se colocou, portanto, o problema de poder vir a ser uma provocação ao galardão da Unesco. Parece contudo ser este o momento certo, agora que o Fado cresce, para fazer um filme português de crítica social e de crítica ao jornalismo de entretenimento, que gire à volta de um trocadilho que só ao país poderá confundir. É sem margem para dúvidas um desafio considerável para a especialização em argumento, realização e produção audiovisual.

⁴ BRETON, Philippe , A palavra Manipulada. Paris: Ed. Caminho, 2002. ISBN: 972-21-1451-4

⁵ BAUDRILLARD, Jean, Simulacros e Simulação. Lisboa: Ed. Relógio D’água, 1991. ISBN: 972-708-141-x

1.4. Um filme sobre o Antifado vs um filme Antifado

A certo ponto apercebemo-nos de que um filme reflexivo não tem que estar necessariamente distante do público. Que a haver uma obra fílmica que não se quer deixar morrer, era imprescindível, tal como José Gil afirma, que ela fosse inscrita e transformada pelo contacto com o espectador comum. Deste modo, incluímos o espectador no processo, sem contudo descartar a importância formal do filme enquanto objeto fílmico.

E que espectador visamos, urge clarificar. Tornou-se bastante mais simples do que parecia à primeira vista dar-mos conta de que existe um estereótipo bem português. Um estar induzido, concentrado numa visão minimalista da realidade, afetado fortemente pela futilidade e pelo lamento, num confronto recorrente do pensamento com a ação, em vez da sua conjugação. Confronto este, que se estende à recorrente oposição entre cinema resultante de processos autorais e cinema de entretenimento. Acreditando na interação dos dois, partimos para a reflexão de um conceito de negação do lamento, de negação da fatídica conceção de vida, e da reflexão como motor da ação. A um fado, contraporemos tantos fados, quantos caminhos possíveis a tomar. A diversidade de opções fomenta, a nosso ver, a colocação de questões, que constrói conhecimento, e a procura por soluções, que movimenta o ser humano no espaço.

Num âmbito cinematográfico, Antifado é fragmentação, é multiplicidade, é conjugação de pensamento e ação. Antifado está no texto do filme, comentado pelos seus criadores, sem contudo o pronunciarem. Este filme não seria a prática desta teoria, mas a sua enunciação. A teoria manifestada da necessidade de exposição e celebração do corte com o incontornável, com o bloqueio, com o sentido único. A conjugação de estares e pensamentos que é o ser humano.

“A cultura não tem necessariamente que ser sombria, lúgubre e intimidatória.”⁶ Federico Fellini

⁶ P.129, FELLINI, Federico, *Fellini Conta Fellini*. Zurich?: Ed. Livraria Bertrand, 1982.

2. ESTADO DA ARTE

2.1. O realizador e a narrativa

Como seria de esperar, os realizadores estão particularmente interessados na narrativa. Eles precisam de decidir o que deve a audiência saber em vários pontos e como apresentar essa informação da maneira mais admirável possível.⁷

No estudo da narrativa somos remetidos de imediato para a obra “Poética” de Aristóteles, referência omnipresente da reflexão sobre o que o autor define como a ‘Imitação’, entendendo-a como a representação da realidade. Manifestando-se através de um ‘meio de imitação’, num amplo âmbito de exteriorização de imaginários desde a pintura à linguagem, o autor escolhe o seu ‘objeto de imitação’, concentrado essencialmente no retrato da ação humana, e define o ‘modo de imitação’ dessa representação. Aristóteles distinguirá neste item duas teorias da narração, o modo **diegético da narrativa**, que consiste “literal ou analogicamente, na atividade verbal: o contar”, oral e escrito.⁸; e o **modo mimético**, que concebe a narração como a “apresentação de um espetáculo: o mostrar. (...) A distinção aristotélica permite-nos comparar as duas principais tradições da representação narrativa e avaliar como a teoria fílmica foi desenhada à volta de cada uma.”⁹

Na ânsia de comunicar, imitar, representar a vida ou momentos da vida, o realizador conta mostrando, ou mostra contando. Inúmeras interpretações têm sido desenhadas ao longo da curta História do Cinema sobre a verdadeira essência da representação cinematográfica, que se prendem, sobretudo, com a preocupação pela eficácia da comunicação do meio, pela manifestação como forma de arte, pela aproximação à ação humana e à representação desta, pela possibilidade de se visar uma abrangência de conhecimento simbólico e metafísico. Mais que outra forma de Arte, o Cinema nasce da interação de outros modos de representação, tornando-se pois mais direto na relação com a realidade que retrata, e por isso mesmo, mais complexo sobre a sua interpretação. Não seria de estranhar a afirmação de Henri Langlois quando defende que “A história do Cinema tem 3000 anos.”, referindo-se à herança “da experiência dramaturgical e a reflexão crítica e pedagógica sobre ela feita”.¹⁰ É portanto mais extensa que uma questão circunstancial, arrastando-se a reflexão além meios.

No que diz respeito à linguagem, o método de filmagem, desde tempos remotos, vai sendo discutido, e associado a tradições ora miméticas, ora diegéticas, fazendo-se opor, mais do que equilibrar. O ‘observador-invisível’ de Pudovkin, que vê o espectador como uma testemunha ideal de um dado acontecimento, colocando-se em pontos de vista privilegiados sobre a ação, contrastará com a corrente que valoriza a ‘mise-en-scène’ como representação credível e mais próxima da realidade, defendida por exemplo por Eisenstein. O eterno combate entre o corte rápido de Vertov, que privilegia a montagem, e o take longo de Straub, que abdica dela, até hoje alimenta reflexões críticas retumbantes e tratados de imposição de linguagem.

É inevitável para um realizador deparar-se com o modo de exteriorização do seu imaginário e com o modo de ligação dos fragmentos na construção do todo cinematográfico, que se traduz na estrutura da narrativa fílmica e na sua conversão em imagens e cenas: como mostrar o que quer contar. Seguindo normas ancestrais de transmissão de experiências e memórias, o modo diegético instala-se como método infalível do contador de histórias. A inovação do autor da obra cinematográfica passará sobretudo por conseguir narrar do modo mais mimético possível, tendo-se provado ser mais

⁷ p. 108, BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin, Film Art - An Introduction 8th ed.. New York: Ed. Mc Graw-Hill, 2008.

⁸ p. 4, BORDWELL, David, Narration in the Fiction Film. Wisconsin: Ed. Univ. Wisconsin Press

⁹ Ibidem

¹⁰ p.243, MENDES, João Maria, Por quê tantas história. Coimbra: Ed. Minerva Coimbra, 2001. ISBN: 972-798-028-7

direto o visionamento e o testemunho presencial, do que a palavra, na transmissão de conhecimento e no acesso ao espectador.

2.2. Estruturas convencionais

Para a indústria cinematográfica, seguindo as mesmas normas ancestrais, a narração quer-se linear, cronologicamente alinhada no tempo, para que o espectador esteja entrosado na ação narrada, sem perigo de dispersão ou de má-interpretação das situações ilustradas. O método mais eficaz na comunicação de uma narrativa tem vindo, como é normal, a ser refletido ao longo da História do Cinema. No início do século passado, Propp¹¹ encontra na morfologia dos contos de folclore russo uma linha comum de elementos recorrentes em narrativas de origem popular, com vista à aprendizagem do ouvinte. Teoria aliás revista pela psicanálise, por volta da mesma altura, que avança com o termo jungiano de Inconsciente Coletivo¹², como a comprovação de um imaginário comum universal, assente numa constância de mitos recorrentes, mantidos vivos até à atualidade.

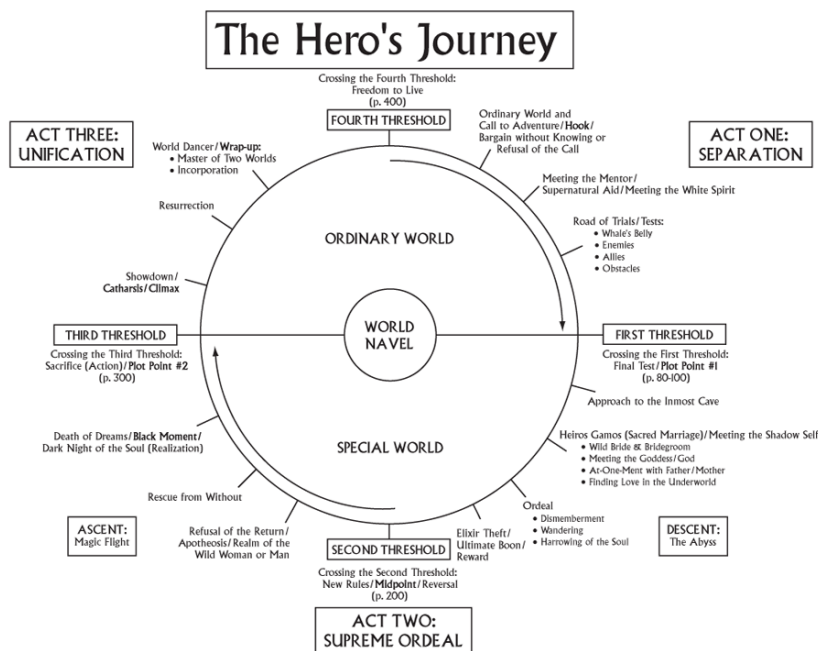
Joseph Campbell tornar-se-ia referência até hoje na cinematografia, com a reflexão sobre o Monomito, a teoria de que todas as narrativas têm como base um único mito universal e transversal a todas as culturas. A narrativa é sustentada por um herói que fará um percurso de aprendizagem, atravessando mundos traduzidos por etapas, e sendo acompanhado ou tendo que ultrapassar personagens-tipo, que vão surgindo ao longo do percurso. (Anexos: Texto 2 - The Hero's Journey/Monomito, p. 46) Campbell surge como mentor, termo aliás associado a um dos arquétipos que define como fulcral na condução de uma narrativa, de grande parte da indústria dos Estados Unidos a partir dos anos 70, como o comprova orgulhosamente George Lucas, "Campbell foi o meu Yoda"¹³

Indo ao encontro da sugestão de Aristóteles, segundo a qual toda a história deve ter um início, um meio e um fim, a narrativa clássica, referida pelos teóricos como a 'história canónica', organiza-se em 3 atos. Num 1º ato faz-se uma introdução do contexto onde circula o herói, terminando com o problema que terá que enfrentar; no 2º ato, o herói luta contra os obstáculos do problema, terminando com o conflito maior e a necessidade de reação para o vencer; e por fim, no 3º, assiste-se à resolução do problema pelo protagonista. Desde muito cedo se aplica esta fórmula sem ser questionada pelo público, sentindo-se este, pelo contrário, confortável com a equação.

¹¹ PROPP, Vladimir – Morphology of the Folktale. 1928

¹² Carl Gustav JUNG - 1875-1961– Psicologia analítica.

¹³ p.33, BORDWELL, David -The Way Hollywood Tells it. California: Ed. Univ.California Press, 2006.ISBN: 0-520-23227-5



A narrativa clássica não é recorrente apenas para fins de globalização da indústria, verificando-se igualmente em filmes independentes, que inovam sobretudo no conteúdo abordado e no estudo das personagens. Ainda assim, vai havendo ao longo da História tentativas de extrapolar convenções e levar ao limite a linguagem, descobrindo-se novas abordagens. Para o teórico David Bordwell, “as normas de qualquer tradição são princípios reguladores, não leis. O sistema clássico é mais um menu de restaurante do que os dez mandamentos.”¹⁴

2.3. Linhas de fuga – filme-puzzle

Inúmeras linhas de fuga do rizoma deleuziano ao sistema dominante foram surgindo, quando se misturaram dois contextos em simultâneo - “Intolerance”, Griffith -, quando levantaram a câmara do chão e seguiram a personagem sem parar em Plano Sequência - “The Rope”, Hitchcock, e “Arca Russa”, Sokurov -; quando assumiram o olhar de uma personagem em câmara subjetiva - “The Lady in the Lake”, Montgomery -, ou quando inverteram todo o filme, obrigando-nos a começar pelo fim - “Irreversible”, Noé -. As fraturas são depois repetidas ou simplesmente experimentadas, ampliando um modo de ver e fazer Cinema.

Nos anos 60/70 assistimos a um movimento de experimentação a que chamaram um Novo Cinema, com a voz da Nouvelle Vague francesa a fazer-se ouvir em diferentes países, alimentando a necessidade de se testarem abordagens. O memorável “La Jetée”, de Chris Marker, destaca-se pela ousada e desconcertante desconstrução temporal da narrativa e a cinematografia de Jean-Luc Godard é referenciada continuamente pela experimentação da linguagem e do estilo.

Em meados dos anos 90, uma nova geração introduz alterações no modo de representação cinematográfica. Influenciados pela “televisão, pelos comic-books, pelos jogos de computador e por romances de cordel (‘Pulp Fiction’)¹⁵, testam inovações nas estruturas narrativas fílmicas, que vão chamar a atenção da indústria cinematográfica. “Os filmes exaltavam esquemas paradoxais de tempo, futuros hipotéticos, linhas de ação digressivas, histórias contadas de trás para a frente e em *loops*, e enredos repletos de protagonistas.”¹⁶ A indústria apercebe-se de que há público para estes

¹⁴ p.14, idem
¹⁵ p.73, idem.
¹⁶ ibidem

filmes e começa a investir em realizadores-autores que assumem um estilo cinematográfico fora, ou aparentemente fora, das convenções do cinema clássico.

As experiências dos anos 40/50, em especial do *film noir*, influenciaram de algum modo esta geração, como refere Christopher Nolan, sendo dos únicos géneros onde é totalmente aceite “o flashback e flashforward, e mudança de pontos de vista.”¹⁷, e os denominados ‘art films’ europeus e asiáticos, teriam sido referências nos seus estudos, tal como Fellini, Godard, Resnais, Tarkovsky, Bergman, Kurosawa ,entre outros. Terry Gilliam com “Brazil”, Woody Allen com “Zelig” e Altman com “Nashville”, terão com certeza sido consultados.

Surge então o conceito do ‘puzzle film’ na indústria (de notar que em termos artísticos há muito se testavam processos alternativos de construção fílmica), que conhece inúmeras abordagens até hoje, mantendo-se ainda amplamente em voga, e estendendo-se inclusive a outros media. Para um espectador, reconstruir a ordem da história pelo enredo pode ser visto como uma espécie de jogo.¹⁸, e filmes com *twists* finais e descoberta da história, ou histórias, com pistas ao longo da narrativa, servem como estímulos a um espectador que espera ser surpreendido.

2.4. O múltiplo fragmentado

Depois de se conhecer Deleuze, questiona-se a raiz única, a realidade individual e pondera-se, pelo contrário, a possibilidade de uma realidade múltipla, fragmentada. O monomito pode ser visto por acumulação de percursos e de heróis, sem sequência temporal evidente. Um percurso que pode repetir-se num mesmo tempo por diferentes protagonistas, em tempos diferentes por múltiplos protagonistas, ou interrompido numa viagem que avança e recua com um ou vários protagonistas. A estratégia da montagem paralela iniciada por Giffith nos primórdios, é largamente utilizada para a construção da rede entre personagens. O observador-invisível de Pudovkin, e os seus múltiplos pontos de vista, terá contribuído igualmente para se ponderarem pontos de vista alternativos para uma mesma ação, imaginando que cada um pudesse contribuir para um entendimento diferente da mesma narrativa. Suposições como “What if?” entram em jogo, considerando hipóteses de narrativa a decorrerem em simultâneo na mesma ficção (“Sliding Doors”).

Hoje em dia, numa cultura de convergência que se serve de múltiplos media, é quase inconcebível não considerar a fragmentação da realidade. São utilizados continuamente e em simultâneo diversas plataformas dos media, diferentes dispositivos, que ora exercem domínio sobre os outros, ora se complementam, sem se anularem. A construção da realidade, atualmente, vive precisamente dessa fragmentação.

Com o intuito de síntese, Linda Aronson¹⁹ elabora um esquema de análise de narrativas na indústria cinematográfica, distinguindo-as na sua linearidade. Identifica, por um lado, a narrativa convencional que respeita os cânones clássicos, e por outro, a narrativa linear que foge destes parâmetros. Neste âmbito, aponta narrativas que denomina “dupla jornada”, na qual acompanhamos duas vidas em paralelo, (“Vicky Cristina Barcelona”); e narrativas “ensemble”, que integram sempre uma equipa grande de atores, com igual importância na história, retratando indivíduos num dado contexto social. Aronson distingue nesta categoria as narrativas com temas iguais, mas com diferentes aventuras por personagens, denominadas “Tandem”/ alinhadas e simultâneas (“Traffic”, “Crash”/Colisão); e narrativas com múltiplos protagonistas, que traduzem o mote da mesma aventura vivida por um grupo de pessoas (“Mystic River”).

¹⁷ P.74,75, idem

¹⁸ P.83, idem

¹⁹ ARONSON, Linda – The 21st Century Screenplay. Australia: Ed. Allen & Unwin, 2010. ISBN:978-1-74237-136-8

De seguida, as narrativas não-lineares são escrupulosamente ponderadas, identificadas como narrativas em *flashback* e narrativas consecutivas/sucessivas, sequenciadas. Podemos acreditar que a narrativa vive de três momentos, de princípio, meio e fim, mas como refere Godard, “não necessariamente por essa ordem”. Kierkegaard afirmou em tempos que “A vida só pode ser compreendida olhando para trás; mas tem que ser vivida a olhar para a frente”²⁰ Se a vida se compreende para trás, poder-se-ia viver a vida por partes, para trás e para a frente, explicando o presente com o passado, antevendo-o, misturando-o, uma vez que os atos de hoje são o resultado do que foram no passado.

A questão dos *flashbacks* não era nova para o espectador, nem se revelava difícil de entender, uma vez que o reconhecemos como prática corrente na literatura e no teatro, conseguindo portanto acompanhar eventos fora de ordem. A “Odisseia” de Homero é das primeiras obras a utilizá-lo. Inúmeros filmes o fizeram desde cedo, sendo “Citizen Kane” o mais emblemático.

Para Aronson, o *flashback* poderá servir como ilustração do que aconteceu, (“Poirot”), como memória fragmentada não cronológica de uma dada situação (“Annie Hall”), como fecho do ciclo iniciado no início da narrativa, “Bookend” (“Fight Club”, começa e acaba com a mesma cena), como previsão ou antecipação do que vai acontecer (“Goodfellas”, começa numa cena a meio ou 2/3 do filme, regressa ao início e corre cronologicamente até ao fim), como incidente de mudança de vida (revelado pouco a pouco, cada vez com mais tempo de cena), e como dupla narrativa, em forma de caso de estudo (“The Usual Suspects”, “Citizen Kane”) ou de um sonho transversal (“Slumdog Millionaire”).

Em 1994 surge “Pulp Fiction”, que demonstrou à indústria a “existência de público para narrativas *offbeat*, sobretudo se as estrelas quisessem entrar nela”.²¹ “Pulp Fiction” poderia ser classificado, segundo a análise de Aronson, como não-linear com narrativas consecutivas/sucessivas, que integram: filmes em que as narrativas vão surgindo “walking into the picture” (“Ten”); filmes nos quais vemos diferentes perspetivas do mesmo evento (“Rashomon”; “Run Lola Run2”); filmes com diferentes consequências do mesmo evento; e finalmente as narrativas com o enquadramento fraturado, a que chama de ‘portmanteau’ (“Pulp Fiction”; “Cidade de Deus”).

E, como é evidente, vão surgindo formas híbridas que conjugam diversas histórias igualmente importantes na narrativa, fraturadas e mostradas com saltos temporais, como “Babel”, “21 Grams” e “The Hours”, as narrativas ‘tandem’ fraturadas.

Das obras não-lineares de referencia, dever-se-à estudar “Memento” de Christopher Nolan, “Eternal Sunshine of a Spotless Mind”, de Michel Gondry, “12 Monkeys” (baseado em “La Jetée”), de Terry Gilliam, “Elephant” de Gus Van Sant, “Mulholland Drive” de David Lynch, e “Amores Perros” de Alejandro G. Iñárritu, escrito por Arriaga. De notar que o argumentista por excelência neste domínio poderá ser Guillermo Arriaga, que terá escrito as mais rebuscadas narrativas.

2.5. Realização não-linear

O filme-puzzle pode ser criado na escrita, logo à partida, ou pode vir a ser criado ao longo da fase de edição. Naturalmente que, se desde logo for previsto, o realizador poderá escolher pontos de vista, enquadramentos, encenações ou adereços de referência, que ajudem a ligar ações e sugerir pistas à reconstrução do enredo pelo espectador.

²⁰ P.91,92, BORDWELL, David, The Way Hollywood Tells it. California: Ed. Univ. California Press, 2006. ISBN: 0-520-23227-5

²¹ P. 73, idem.

Descoberta a hipótese de investimento novo, a indústria confrontava-se com um problema, tornar inteligível a um público mais vasto experimentações de um imaginário individual. Há, portanto, esforços em estabelecer pontos de referência para âncora do espectador: “princípios de causalidade, sequência temporal e duração, e harmonia de motivo, que caracterizaram a narrativa *mainstream* por, pelo menos, um século.”²² Como tal, digamos que “os novos dispositivos (...) não desafiam necessariamente o sistema; revisitam-no. (...) O novo estilo eleva-se a uma intensificação de técnicas estabelecidas.”²³

A difícil tarefa de conseguir a continuidade espácio-temporal num filme não-linear, cabe àquele que o dirige, contando para isso com o modo diegético e mimético escolhidos para a realização. Opções estilísticas de linguagem ou compromissos artísticos à parte, podemos aliás dar-nos conta de uma curiosidade interessante, a de que todos os realizadores filmam sempre não-linearmente, ainda que o objeto fílmico final vise a linearidade.

²² P.100, BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin, *Film Art - An Introduction* 8th ed.. New York: Ed. Mc Graw-Hill, 2008. ISBN: 978-0-07-353506-7

²³ P.119, 120, BORDWELL, David, *The Way Hollywood Tells it*. California: Ed. Univ. California Press, 2006. ISBN: 0-520-23227-5

3. PRÁTICAS DE REALIZAÇÃO DA FICÇÃO FÍLMICA NÃO-LINEAR

“Há um pouco de Sísifo neste meu ofício.”²⁴ Fernando Meirelles

METODOLOGIA/PROCESSO

Dos inúmeros fragmentos que constituem o processo do todo fílmico, podemos isolar quatro basilares: escrita, produção, concepção e edição. É útil e pragmático reunir profissionais especializados por cada tarefa, sem comprometer a obra como criação, seja de entretenimento, seja independente. Em casos externos a uma indústria, é comum o realizador acompanhar e influenciar as diversas fases, de forma a dar continuidade à criação por ele concebida de raiz. Em contexto académico, por falta de profissionais nas diversas matérias, é igualmente recorrente o realizador assumir distintas tarefas, pois que será aquele o mais diretamente interessado na conclusão da obra.

3.1. FASE I – REALIZAÇÃO/ARGUMENTO ORIGINAL

3.1.1. Ideia

A ideia do filme proposto parte de um cenário não muito original de conspiração e do alerta de danos irreversíveis que pudesse causar: uma notícia de armas de guerra farmacológicas desenvolvidas sem alarido, experimentadas em campos de guerra; a possibilidade de não serem controladas pelas organizações responsáveis, encargos do zelo e segurança internacional destes assuntos; as consequências graves da utilização dessas experiências no cidadão comum em cenário de paz; o recurso criativo a armas de *paintball* alteradas para a administração desses químicos. Curioso parecia a banalidade de algo lúdico ser transformado em objeto ofensivo de ataque. (Anexos: Notícia – Armas de Guerra Farmacológicas, p. 50)

As semelhanças das balas de *paintball* com berlindes levaram-me a conjecturar a hipótese de poder ser construído um equívoco inverso. O da utilização de algo lúdico com máscara de algo ofensivo e mortal. Um equívoco que levasse os Media sensacionalistas (e há que distinguir com rigor os Media que obedecem a objectivos urgentes de divulgação, dos Media que investem na investigação séria e cautelosa), a espalhar uma informação equivocada, porque rápida e sem tempo para ser confirmada. Imaginei que os autores desta informação adulterada dominariam estratégias de divulgação, e que teriam como intenção testar os Media e o público na resposta a uma realidade de perigo não confirmada.

3.1.2. Argumentos

Inicialmente, o argumento foi construído à volta de situações de reação contida, e de manutenção de uma posição de alerta do público, arrastada até evidências mais concretas. Vivenciávamos em silêncio diferentes cenários com personagens em situação de permanente suspeita do que os rodeia, vigiando-se veladamente, e esperando algo violento e catastrófico, que seria adiado até ao último momento. Não conhecíamos os autores da informação adulterada. No fim do filme, em jeito de performance ou *flashmob*, um grupo vestido de proteção química surpreendia um público encurralado com a simulação de um ataque. Esse grupo não tinha diálogos na narrativa, ou identificação de personagens em particular, e assinava com a sigla BAF – ‘Brigada Antifado’ - antes de desaparecer, deixando o público imerso no equívoco, rodeado de berlindes e armas de *paintball*. Ficaria a mensagem de estratégias de manipulação. A narrativa era fragmentada como um zapping e

²⁴ P.46, MEIRELLES, Fernando, Diário de Blindness. V.N. Famalicão: Ed. Quasi, 2008. ISBN: 978-989-552-395-5

cada cena valeria por si, integrada no todo. Interessava o ambiente geral e não a explicação do processo.

Integrada no mestrado com orientação em argumento, a narrativa foi reescrita. No sentido de se tornar mais evidente a comunicação de uma postura relativamente ao assunto, e de se explorarem contextos narrativos, a orientação sugeriu o trabalho de personagens e identidades, e clareza da certeza de simulacro desde o início, para uma maior identificação com o processo de adulteração da informação. A possibilidade de se desenvolverem protagonistas e antagonistas e o investimento numa construção de ação/reação da narrativa são incentivados.

A brigada Antifado passa a ter rostos e vozes, o magnata da informação passa a dominar o espaço, o público perde importância. Encontrar um conflito de duas fações, que, a meu entender, utilizam as mesmas armas, mas nunca se tocam, tornou-se estranho. O argumento é reescrito inúmeras vezes, com alguma resistência em enveredar por lugares comuns da narrativa fílmica e pelo estudo de personagens-tipo. Para trabalhar as personagens decidi especular sobre o conceito que até aí aparecia por siglas (antifado), e sobre a banalização direta da mensagem, que pudesse vir de um magnata da informação, transformando-a, afinal numa estratégia comum de divulgação (o boato).

3.1.3. Estudo da não-linearidade

Da necessidade de tentar evitar seguir à regra as normas de convenção para a condução da narrativa e para a construção de arquétipos, identificadas no monomito de Campbell e Vogler²⁵, enveredei pelo estudo da não-linearidade da narrativa. Ainda que a alternativa à convenção fosse aparente, (de notar que, apesar da estrutura parecer desarticulada nesses filmes, grande parte das vezes respeita os mesmos percursos, mas desordenadamente), pareceu-me uma abordagem interessante na perspetiva de alguma experimentação. Especulei hipóteses de encadeamentos de cenas, ainda que tivesse sido orientada para que a escrita do argumento se mantivesse linear, garantindo o fio condutor, e deixasse para a edição a investigação dessa ordem/desordem da narrativa.

“O poeta deve preferir impossibilidades prováveis a possibilidades improváveis.”²⁶

Aristóteles

3.1.4. Nonsense

O apelo do nonsense marca geralmente as opções narrativas de argumentos que escrevo. Quase inconscientemente exploro com mais entusiasmo e descontração situações hipotéticas vivenciadas com normalidade. A curta que realizei no âmbito do 1º ciclo “A Incerteza” vai ao encontro dessa intenção e todos os escritos guardados também. Situações que levantam a questão ‘e se?’ ou ‘e porque não?’ Interessa-me contudo que pareça credível, e invisto no trabalho de aproximação ao quotidiano para que dê essa sensação. E porque não um grupo de amigos informados espalharem o caos, só para a confirmação de um conceito, e testar até onde pode ser construída uma realidade sem controlo?

²⁵ VOGLER, Christopher, “A Jornada do Escritor – estruturas míticas para escritores”. Editora Nova Fronteira, Brasil, 1998. ISBN: 85-209-1764-X

²⁶ P.9, MACKENDRICK, Alexander, On Film-making. EUA: Ed. Faber and Faber, 2005. ISBN 13: 978-0-571-21125-8

3.1.5. Reescrita²⁷

Na reescrita do argumento há a necessidade de continuamente selecionar informação que pode manter-se, e suprimir-se a que parece desnecessária, tendo em conta o todo, tanto da cena como do filme. Num contexto de narração clássica, com frequência, e de forma muito redutora, questiona-se se temos elementos suficientes ao longo do filme para que o público, pouco aventureiro na descoberta da informação, possa perceber o que afinal é importante para ele: “Quem faz o quê, a quem, com quê, e porquê.”²⁸ Interessante será constatar como algumas cenas ficam definidas desde o início, tendo muitas vezes que se completar a união entre elas. A título de exemplo, Buster Keaton comentava que inúmeras vezes optava por decidir o início e o fim, e esperar que o meio acabe por se decidir por si próprio.²⁹

Mas nem sempre se decide, e invariavelmente tentamos encontrar soluções credíveis e incomuns que parecem não surgir.³⁰ Neste filme, a parte mais constrangedora de escrita e desenvolvimento poderá ter sido a cena da descoberta da notícia da INTEF e dos berlines (Cena Bar – Maus Hábitos/dia) como solução para causar o caos. Parecia-me irrelevante mostrar como o grupo teria feito a ligação das experiências químicas às esferas inócuas de vidro colorido. Chegava-me que descobríssemos que o tivessem feito. Houve contudo insistência por parte da orientação no sentido da clareza das etapas do processo de idealização do grupo. Ainda que tentasse colocar elementos distrativos, revelar os indivíduos no grupo, e incluir um diálogo irónico pelo meio, sinto o desconforto da cena ser declaradamente comum e expositiva. É, contudo, até certo ponto, difícil conseguir fugir-se destes clichés que se repetem continuamente.

3.1.6. Construção dramática

Quando se partilha a função da escrita do argumento e da realização do filme, por um lado, relaxa-se no processo da escrita, porque a construção dramática pode vir a ser resolvida na realização, por outro lado, sente-se a necessidade de desenvolver com o máximo de detalhe possível cada cena, porque é já o trabalho que se fará a seguir, e poder-se-á partir para outra etapa com mais segurança e sem pontas soltas. Há que, contudo, distinguir que nesta fase se investe geralmente em questões de estrutura, de dramatização, de enredo, de personagens e de ligações.³¹

A dramatização da narrativa rege-se pela criação de **tensões** entre personagens ou sobre estas.³² A tensão no espectador leva a “sentimentos de curiosidade, *suspense* e apreensão.”³³ Este trabalho centra-se fundamentalmente na forma como as coisas se processam, na extensão no tempo dessas ações, no efeito nas personagens dessa tensão. “A tensão pode ser uma questão não do *que* acontece mas de *como* acontece.”³⁴ Procurei, ao longo da escrita, trabalhá-la. Uma tensão de expectativa e curiosidade pela reação do que vem a seguir: no cenário da Faculdade de Física/INTEF, com os seguranças a percorrerem o espaço, sem que saibamos sequer o que os preocupa; na descoberta da notícia no metro, quando o grupo se apercebe que foi utilizado e mal-interpretado; nas situações de pressão do ataque final; e no cerco ao dono do palacete, quando se descobre encurralado.

²⁷ “reescrever uma e outra vez, mesmo que ache que esta é uma parte do processo que ache mais difícil, vai aprender de uma maneira incalculável.” p. xxxix, *idem*.

²⁸ P. 21, *idem*.

²⁹ P.30, *idem*.

³⁰ “A simplicidade é sempre mais tocante, mas é impressionante como só o reportório de clichés vem à tona nesses momentos.” p. 45, MEIRELLES, Fernando, *Diário de Blindness*. V.N. Famalicão: Ed. Quasi, 2008. ISBN: 978-989-552-395-5

³¹ “Um argumentista experiente percebe que ambiências e tons não são da sua responsabilidade, que a sua vital função é fornecer tensões dramáticas, incidentes, ações, reações e situações.” P.72, MACKENDRICK, Alexander, *On Film-making*. EUA: Ed. Faber and Faber, 2005. ISBN 13: 978-0-571-21125-8

³² “Uma das componentes essenciais da dramatização é a tensão.” p.11, *idem*.

³³ *Ibidem*.

³⁴ P.12, *idem*.

Para a construção do **enredo**, numa fórmula clássica, impõe-se que algo aconteça que desequilibre o normal desenrolar da narrativa. As personagens terão que sentir a necessidade de repor o equilíbrio ou de minimizar as consequências do desequilíbrio. Neste filme gostaria de deixar a questão de que, na verdade, o desequilíbrio das personagens seja o equilíbrio do público, e vice-versa. A ação inicial do grupo, de desvio da rotina das donas de casa, é um desequilíbrio na sua normalidade. Mas a reinterpretação da ação pelos media, para a subversão da intenção do grupo, é um desequilíbrio da normalidade desse grupo. Havendo identificação com eles, o equilíbrio estabelece-se através deles, pela condução da narrativa e pelo seu contexto. O desafio que assumem, de desequilíbrio da normalidade que os rodeia, ao procederem a simulações de ataques, vem acentuar uma prática que eles já desenvolviam, e que agora levam a cabo de uma forma mais extremada, mas até tolerada, pelo desequilíbrio sofrido anteriormente.

Interessava-me acompanhar um processo hipotético, inofensivo, absurdo, de atos inconscientes, num encadeamento de situações possíveis. Não se torna, contudo, fácil a falácia do termo arranjado para manifesto de intenções – o fado –, especulado num país com um cantar com o mesmo nome. A aposta no termo causa algum desconforto na sua defesa, ainda que com isso não pretenda questionar naturalmente a sua credibilidade. É só no final que apresento o **trocadilho** do sentido da palavra ‘fado’, ao incluir uma fadista interrompida por uma soprano, e é só no fim que o tema do filme é explícito, quando opto pelo zapping em forma de exposição crítica, onde o público tem mais visibilidade pela opção assumida de vida alinhada e irreversível. Devo notar que me interessa que a passagem do conceito não fosse moralista e tendenciosa, mas informativa durante o processo, embora não tenha resistido ao resumo expositivo da sua crítica. Creio, inclusive, ter sido contida nesta intenção. Ao eliminar o público ao longo do filme, eu passo a ter uma crítica velada no fim, assumindo-a, apenas até lá, por palavras.

O **clímax** foi uma questão que se colocou ao longo do processo, como se coloca em qualquer outro filme, creio. Onde existiria neste contexto? Se partíssemos do princípio que deveria, como é habitualmente, traduzir um confronto entre forças, entre opostos que agem e reagem ao longo do filme, quem tenta equilibrar e quem desequilibra, a lógica seria colocar em confronto o grupo/BAF e os Media. No entanto, não parecia plausível isso acontecer. Simplesmente não há confrontos a esse nível, porque não estão no mesmo nível de ação. Se bem que, como reafirmou Tiago Sousa, na orientação de argumento, o plausível num filme podemos decidir nós. Ainda assim, preferia que a ação dos BAF fosse sobre o público que opta pelo fado e que o perpetua, e não sobre os media que o sugestionam.



O clímax foi trabalhado inicialmente para o ataque no centro comercial devoluto. A orientação realçou, então, a importância de, pelo contrário, trabalhar o clímax no consultor/magnata, que fala sobre estratégias de divulgação. A cena desta personagem era francamente maior e toda ela concentrada na sua caracterização, rodeada de figuracão, num churrasco/barbecue liderado pelo próprio, com evidente exposiçãõ do seu domínio e influência no contexto e na própria narrativa. Por problemas de produçãõ foi reduzida, e grande parte do diálogo passado para outras duas personagens num cenário mais pequeno, da Casa do Conto. A importância do homem influente/*Afonso* mantém-se na boca de outras personagens. Parti da ideia de que os BAF pudessem estar infiltrados nos seus jardins, a dar apoio na construção de um pequeno evento festivo. O clímax estaria na descoberta destes elementos descontextualizados, e no facto de o deixarem cercado de supostas armas químicas roubadas na INTEF, para o registarem e colocarem online na sua página, sujeito também ele a uma classificação de nível de fado. Página que, depois, é imediatamente cancelada, perpetuando a influência da personagem interpretada por Jorge Paupério. Pergunto-me se não podemos ver os dois clímaxes no filme, um a seguir ao outro. E qual dos dois poderá ter mais importância.³⁵

3.1.7. Construção de personagens

“O ofício de inventar histórias invoca a invenção de personagens. (...) a personagem é a personificação de um ponto de vista.”³⁶

Este filme refere-se a um coletivo, um grupo de amigos informados com consciência crítica e vontade de se manifestarem criativamente. Observam a sociedade e são afetados pelos media. Não interessa o drama à volta da situação, a gravidade dos fins e dos meios, interessavam as suas palavras e a contradição dessas palavras, os procedimentos e as consequências dos seus atos numa proporção coletiva, afetando outros, utilizando outros. Como os Media, efetivamente.

O grupo não é, contudo, uma massa indefinida, integra indivíduos como é evidente, e parecia importante reafirmá-lo. Tanto o termo ‘antifado’ se refere a esse percurso individual, como a história pedia que não fossem estáticos. Como refere Mackendrick, as personagens mutáveis amadurecem a história. Distingui-las, dar-lhes vida tornou-se um procedimento natural. A premissa que se assumiu foi, contudo, a de que pudessem ser o menos rotuláveis possível, demonstrando alguma imprevisibilidade. Todas as personagens foram pensadas nessa perspetiva, tanto os elementos da BAF, como os quatro elementos aparentemente isolados, mas que dominam uma linguagem comum, podendo nós relacioná-los entre si: o *Afonso* que orienta o *Fernando*, que atende a *Joana*, que tem um relacionamento com *Carlos*, que é orientado por *Afonso*.

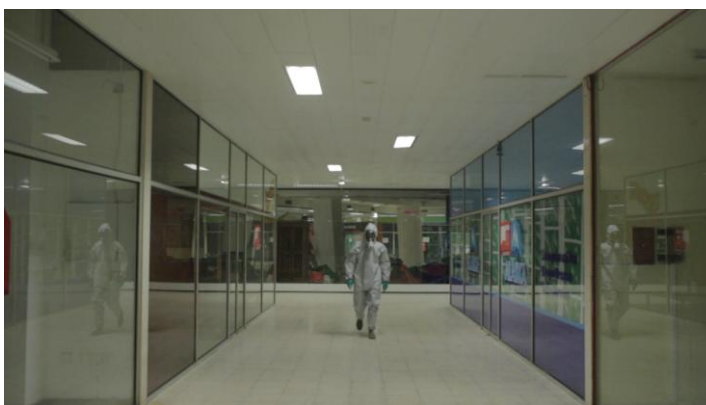
“A narrativa é conduzida pela progressão da personagem (...) pela progressão da compreensão da personagem pelo público.”³⁷ e ao assumirmos o grupo BAF como ‘a personagem’ do filme, observamos o que os leva a agir como agem, e a perceber que as suas ações poderão ter outras intenções, mas aproximam-se das que eles criticam, colocando-os afinal no mesmo patamar. A Brigada que se diz Antifado tem afinal um percurso previsível e classificável. Optei então por individualizar, perto do final do filme, aquele que seria a **personificação do termo ‘Antifado’**. Apesar de ser intencional não destacar ninguém, vi necessidade de confrontar um deles, neste caso o *Miguel*, com essa constataçãõ, a das suas próprias palavras, e da negaçãõ destas pelos seus atos,

³⁵ “O tema da história é geralmente estabelecido no clímax final durante a cena obrigatória onde os confrontos dramatizam o ponto da narrativa. (...) Servem para demonstrar as preocupações subjacentes do autor, esses temas que dão unidade e significado à história.” P.99, idem.

³⁶ P.58, idem.

³⁷ P. 17, idem.

ainda que com outras intenções. *Miguel* é confrontado com a catalogação que criticava na conversa de Menus por *Afonso* na carrinha, é rebatido por *Sofia* antes do ataque para o cerne da questão ‘antifado’ se centrar na necessidade constante de se questionar, e lembrado do ponto de partida da sua ação BAF, quando se cruza pelo caminho com alguém, que traz a pergunta estampada numa t-shirt. Perante a agressividade do ataque, *Miguel* desiste. Retira-se. Mostra-se coerente. E é quando desiste que é castigado pela sua coerência, e por se ter assumido como indivíduo. Apanhado sem máscara pela filmagem de um telemóvel, envergado pelo mesmo que lhe perguntava antes o seu nível de fado, apercebe-se de ser alvo dos media e do público, inevitavelmente ligado ao coletivo BAF. A filmagem amadora deste rapaz denota já uma incontornável ligação umbilical do público aos Media e da sua utilização para encurralar os BAF, afinal os antagonistas ao seu equilíbrio.



Miguel regressa ao grupo com o intuito de alerta. Por se ter destacado do coletivo, é novamente confrontado com essa escolha, quando leva um tiro de *paintball* por aquele que lidera o ataque, *João*. Neste caso, a reação deste é apenas um reflexo a um movimento externo à ação, embora eu tenha tido como intenção mostrar a *Miguel*, que, na verdade, ele já não pertence tão inocentemente ao grupo. Devo concluir com esta análise, que o alerta oportuno de um elemento que tomou consciência fora do grupo, e agora volta para orientá-lo, poderá alterar o rumo daquele coletivo.

Conforme sugerido pela orientação de argumento, confirma-se que a construção das personagens e o estudo das suas motivações intensificam a narrativa e as suas ações. É fundamental trabalhar no subtexto que as poderá vir a caracterizar: a sua vida interior, o seu passado, a sua atual situação, a sua realidade psicológica, as suas perturbações e entusiasmos. Trata-se de torná-la humana, viva. Quando e como reagem, dando-nos dados de quem são e do que as move. Os elementos não-verbais da narrativa são mais facilmente apreendidos pelo espectador, revelando mais imediatamente a personagem.³⁸ Como refere Mackendrick, “O discurso racionaliza os nossos sentimentos e impulsos (...) a câmara fotografa os nossos pensamentos.”³⁹

³⁸ “Ações e imagens falam mais rápido, e a mais sentidos, do que o discurso.”. p.3, idem.

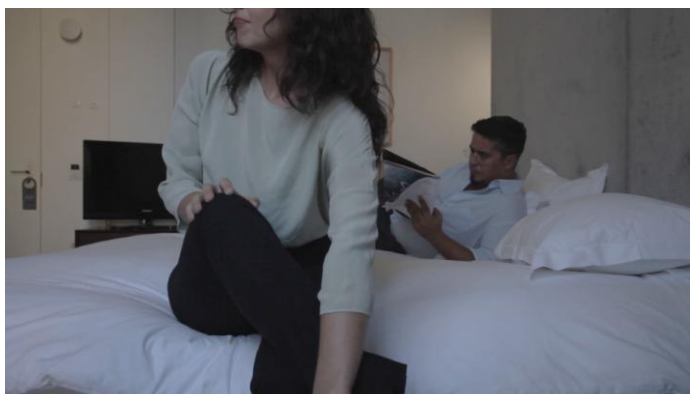
³⁹ Ibidem.

3.1.8. Construção de diálogos

Falando sobre um filme fundamentalmente de texto, urge a referência à construção de diálogos. Segundo Mackendrick, um bom argumentista deve fazer diálogos que se possam interpretar. Partilho inteiramente deste enunciado, no que diz respeito a este objeto fílmico em particular. A assimilação de ideias transmitidas pela palavra, a receção da comunicação emitida, assumem para mim a extrema necessidade de se aproximarem da realidade. Ideias que, apesar de tudo, não são de rápida interpretação devem ser colocadas ao nível de uma conversa de quotidiano, possível, e pouco rebuscada na forma. O mais simples que se pudesse. Claro que se mantém a referência a um pensamento, mas o trato é corrente, quase banal.

Ainda que construídos por impulso, como uma conversa comigo própria (como a conversa de menus e telegrama no bar; a conversa do conceito antifado e dos dedos numa mão, dentro do elevador do metro, e a necessidade da pergunta antes do ataque; ou a discussão dos catálogos na carrinha), os diálogos garantem progressão dramática, relação causa/efeito, ou conflito entre personagens, tentando evitar a monotonia e a mera exposição de palavras. Há uma emoção subjacente ao que se diz, ou simplesmente uma atitude diletante e especulativa na reflexão das personagens.

O interesse de repetição de texto no diálogo cruzado entre *Joana* e *Carlos* no quarto, e *Afonso* e *Carlos* no jardim, visava inicialmente resolver um problema de produção, no entanto, pareceu uma boa solução para reforçar a força da personagem de *Afonso*, que aparece pouco, mas faz-se ouvir pela boca de outras personagens, e para constatar a ideia de boato. Começa com incredulidade por parte das personagens e acaba como verdade absoluta, emendada inclusive nas suas falhas. As mesmas palavras, a mesma linguagem, reúnem estas personagens num coletivo menos explícito no filme. É o conteúdo do texto que os relaciona com a ação em paralelo ao outro coletivo (BAF), tratando-se afinal da explicação da sua ação. São procedimentos, que tanto uns como outros aplicam – de notar a estratégia sem investigação quando *Joana* e *Carlos* investem na notícia das donas de casa.



Em termos práticos, para além do argumento, sinopse e guião, foram feitos step outline e storyline. Inúmeros esquemas foram rasurados e refeitos para não perder o fio da narrativa e visualizar o todo fragmentado. O storyboard e a planificação técnica foram naturalmente escrupulosos e cedidos à equipa técnica para esclarecimentos rápidos e melhor comunicação de intenções. (Anexos: Documentos Fílmicos, a partir de p. 80) Admitindo com isso que são consultados, que raramente é o caso.

3.1.9. Uma opção

Para estabelecer uma ponte entre o pensamento e a ação, entre o que poderá ser um filme de texto e um filme de sensações, investe-se numa forma que respeita lugares comuns da ficção, e num texto resultante de reflexões pessoais simplificadas, com referencia a pensadores da sociologia, da filosofia e da comunicação. Diferentes sequências relacionam-se entre si, trabalhadas sozinhas e em conjunto. Conjugando a construção de estereótipos e a sua desconstrução para jogar com a imprevisibilidade, sugere-se a incoerência da personagem-tipo que a torna natural, humana. Fomenta-se a opção por textos curtos, interrompidos pelos impulsos das personagens, no retrato de um contexto ativo, próximo da realidade. Investe-se num segundo sentido das frases, seja pelo humor, seja pela ligação a outra cena decorrida ou por decorrer, seja pela relação com o conceito.

Dá-se por fechado a certo ponto o guião, tardiamente, para o que foi o inicialmente previsto, não tendo deixado de sofrer alterações até ao final das filmagens, com vista ao melhoramento do objeto fílmico e à adaptação a situações imprevisíveis de produção. (Anexos: Documentos Fílmicos, a partir de p. 80)

Seja encarregue do argumento ou não, nesta fase o realizador deve ter já uma “conceção de atmosfera e ritmo do filme completo.”⁴⁰ Terá noção de quanto tempo vai precisar para o fazer, de quem precisa para o levar a cabo e de onde poderá rodá-lo.

3.2. FASE II – REALIZAÇÃO/PRODUÇÃO

“O realizador com êxito assegurado deve manter integridade artística, mas ao mesmo tempo, deve possuir qualidades semelhantes a um promotor de negócios para harmonizar em si uma curiosa simbiose de sensibilidade e sentido comercial.”⁴¹

Inúmeros são os realizadores que produzem eles próprios, para garantirem a independência dos seus filmes, muitos mais são os que não o fazem. Dependendo do país ou diria até continente, a produção terá maior ou menor influência no produto final, sendo que na Europa essa questão é relativamente mais livre, no que diz respeito à autoria.

3.2.1. Produtor

Um produtor assume toda a tomada de decisões de carácter logístico, legal e financeiro. Organiza, calendariza, ocupa-se dos contactos, assegura capitais.

Acima de tudo, um produtor agiliza, permite que aconteça, persegue até conseguir, e distingue-se de um produtor fraco pela capacidade de visualização do objecto enquadrado num estilo, por saber adequar às necessidades a melhor solução para um produto final, melhor até do que se imaginou. Gere dinheiros, contacta, negocia, transporta, e fundamentalmente, é uma presença omnipresente ao longo do processo de realização fílmica, preparando a produção e a promoção nas mais diversas plataformas. Não é fácil, portanto. Já tinha desenvolvido com produtores de publicidade, fotografia e televisão, trabalho de assistência, mas tomei consciência, pela primeira vez, daquilo que foi um projeto intransponível.

“O cinema como negócio é macabro. Grotesco. É uma mistura de jogo de futebol e de bordel.”⁴²
Federico Fellini

⁴⁰ P.30, Cole por MARNER, Terrence St.John, A Realização Cinematográfica. Lisboa: Edições 70, 1980.

⁴¹ P.22, idem.

⁴² P.123, FELLINI, Federico, Fellini Conta Fellini. Zurich?: Ed. Livraria Bertrand, 1982.

Nesta fase de produção, o realizador deve saber cativar colaboradores para o interesse da concretização do projeto, planificá-lo, orientá-lo numa direção de possível materialização. Recebendo pareceres especializados, fortalece os alicerces do projeto idealizado e torna-o concretizável. A escolha dos atores adequados é determinante para a certeza de uma maior vivência das personagens na sua relação com a narrativa. A seleção dos lugares é crucial para a exploração da plasticidade da imagem e da criação de ambientes.

“Para mim, o período de preparação é o mais difícil. É nessa fase que uma pessoa faz as suas descobertas. A partir daí, trata-se meramente de uma questão de reproduzir aquilo que se encontrou anteriormente.”⁴³ John Schlesinger

3.2.2. Processo

No presente caso, a dificuldade atingiu limites que se acharam inultrapassáveis até ao último minuto. Por terem afetado o filme e o processo de trabalho, devo passar a enunciar resumidamente. O primeiro argumento estava pronto em outubro de 2011, com uma equipa técnica e artística pré-definida e disponível. Por necessidade de reescrita, o mesmo só foi dado por concluído em fevereiro/março de 2012. A produção foi delegada noutra pessoa, mantendo-me eu na atividade da realização. Por condicionantes profissionais foi-me inviabilizada a disponibilidade para levar a cabo qualquer trabalho. A equipa técnica vai-se mostrando indisponível. A produção não obtém resultados. Mesmo sabendo que o meu envolvimento exclusivo na produção poderia afetar diretamente a realização, assumo a *reperage* para evitar que o filme esmoreça. Negociados os lugares, surgem condicionantes de saúde pessoais e familiares de extrema urgência, que tento conciliar com a manutenção do processo de produção. Substituição de elemento de apoio à produção. Nova equipa técnica. Projeta-se datas. Equipa artística diz-se indisponível. Indisponibilidade prolongada de elemento novo de produção. Substituição de atores. Marcação de novas datas. Filmagem no final de agosto e início de setembro/2012. Ao longo das filmagens foram renegociados ocupação de lugares cancelados, indisponibilidade de técnicos e atores, por cirurgias repentinas e deveres profissionais e familiares.

Poderia julgar que seria prática corrente se não tivesse tido contacto com as limitações ditas normais de outros projetos.

3.2.3. Repérage

Retomando o processo, justificada a necessidade de assumir os dois cargos em simultâneo, faço uma seleção de todos os lugares possíveis para cenários com os quais tive que negociar, diria que, muitas vezes, arduamente: Casa do Conto, instalações elétricas abandonadas da EDP, Shopping Brasília, Quinta de Mosteiro/Palacete Pinto Leite, Estádio Municipal de J. V. de Carvalho/Maia, Porto Film Commission, Lado B/Maus Hábitos, O Cantinho da Teresinha, Metro do Porto, entre outros. Muitos mais foram vistos e todos eles levaram tempos infundáveis de ajustes e condições, com destaque para contrapropostas de retorno de apoio audiovisual, uma delas totalmente inconcebível.

Todos os lugares foram fotografados já com enquadramentos que viria a usar na filmagem e que me permitiram uma planificação técnica segura. (Anexos: Folhas de Repérage, p. 51 a 57, e Enquadramentos, p. 60 a 80) Inquirido sobre a magnífica direção de fotografia de “In the Mood for Love” e ‘2046’, Christopher Doyle refere a escolha do lugar por este e por Wong Kar-Way como condição obrigatória para um bom resultado. Igualmente refere Cesar Charlone, “os fotógrafos não fazem muita coisa, apenas 20% do trabalho, e quem faz uma boa fotografia na verdade é a

⁴³ P.40, Schlesinger por MARNER, Terrence St.John, A Realização Cinematográfica. Lisboa: Edições 70, 1980.

cenografia, a direção de arte ou os próprios atores.”⁴⁴ Devo concordar com a importância definitiva da contribuição da fotogenia e luz de um espaço para a direção de fotografia do filme.

A Casa do Conto destacou-se de imediato pela sua ambiência austera e fria que acompanharia o diálogo seguro de *Joana* e *Carlos* no quarto, e contrariava a componente fetichista e rocambolésca do fim dessa conversa. A EDP convenceu desde o primeiro momento da descoberta da divisão dos dois armazéns com luzes diferentes.



Uma das questões que pode ter passado despercebida na escrita do argumento foi a intenção do ataque dos BAF ocorrer num centro comercial devoluto, como crítica ao consumo moribundo num atual estado de contenção e renovação contínua. O Brasília, e especificamente aquele espaço, foram escolhidos logo à partida. Poderá parecer um lapso não passar ninguém e ter tudo fechado e vazio num ataque que se pretende mediático. Na realidade, se fosse num centro comercial ativo, as personagens nem teriam tempo para passar do elevador, pelo excesso de zelo e vigilância. Foi intencional o confronto com esse vazio. (Anexos: Folhas de Repérage, p. 51 a 57)

Adereços específicos requeriam alguma atenção, como a elaboração de seios insufláveis, a cargo da cenógrafa e aderecista Sandra Neves; a aquisição de equipamento de proteção química, cedido pela TIPSAL e 3M; adereços gráficos como páginas de jornais, cartazes publicitários de um logo de um supermercado, cartões de identificação de jornalista, entre outros, concebidos por Rita Huet e João Araújo da and-atelier (Anexos: Adereços, p. 58 e 59); um painel de leds de grande luminosidade, cedido pela MULTIDIGITAL; uma t-shirt com a pergunta ‘qual é o teu nível de fado?’, com design de Rui Duarte; só para citar os fundamentais.



⁴⁴ P.17, Charlone por MEIRELLES, Fernando, *Diário de Blindness*. V.N. Famalicão: Ed. Quasi, 2008. ISBN: 978-989-552-395-5

3.2.4. Seleção de atores

De profundo interesse e importância para a construção fílmica é a escolha da sua paisagem humana. A escolha visará o indivíduo, mas também o grupo ou o casal que terá que contracenar. A visão do conjunto, a postura coletiva, terá que estar em sintonia ou contradição, caso seja esta a intenção. Nunca deverá é ser ignorada. Acredito, como referia Fellini, que ‘caras revelam caracteres’ e que quanto mais próximo for a aparência física, o comportamento e personalidade do ator da personagem pré-visualizada, melhor e mais fácil poderá ser o seu trabalho. Uma má opção poderá ser desastrosa para o filme. Fellini chega a comentar ambicionar dizer ao ator, “sê tu próprio e não te preocupes.”⁴⁵

Ao contrário do teatro, “no cinema, o realizador e o ator estarão juntos por um lapso de tempo relativamente curto (...), as boas relações deles devem ser estabelecidas desde o princípio, a fim de assegurar o trabalho positivo.”⁴⁶ De facto, a empatia imediata facilita a comunicação no set, entre técnicos e realizador, e entre este e os atores, viabilizando a filmagem com mais agilidade e confiança. “É de certa forma normal e tentador para o realizador dar os papéis principais a pessoas agradáveis, com as quais ele sabe que se pode dar bem, o que deste modo evitará conflitos pessoais.”⁴⁷

Creio que, no caso do presente filme, entre tantos obstáculos, fui premiada com atores de ótimo trato, por quem nutri uma empatia imediata. A sua disponibilidade teve que ser várias vezes negociada, mas sempre com interesse no projeto e respeito pelo processo. Estou igualmente convencida que, apesar do fugaz contacto inicial com cada um para atribuição de papéis, escolhi o ator certo para cada personagem, o que me satisfez enormemente no decorrer do processo. A figuração era também ela muito específica neste filme, que contou com a colaboração de uma soprano, uma fadista, reféns de um ataque, um empregado da construção civil, membros da brigada, donas de casa com carrinhos de compras, entre outros.⁴⁸

3.2.5. Procedimentos

“Tudo vai perdendo o seu caráter alusivo”⁴⁹ a partir do momento em que se projeta, organiza e prevê, numa folha de papel de produção, na frieza do plano de rodagem. Prevendo-se pouco tempo por cenário (cerca de um dia) era imprescindível a preparação metódica da filmagem. O guião é atualizado, a planificação técnica preenchida com todas as diretivas que viriam a ser seguidas na realização, perfis de personagens discutidos, e storyboard completo com pré-visualização imagética do objeto fílmico. Documentos distribuídos por técnicos e estudados com a anotação pela singular questão delicada de se tratar de um filme muito fragmentado. (Anexos: Documentos Fílmicos, a partir de p. 80)

3.2.6. Estratégias para a divulgação

Partimos de um total anonimato para a construção deste filme, não beneficiando de qualquer apoio de instituições ou produtoras com influência no mercado audiovisual, ou contactos úteis juntos dos mesmos. Deste modo, não contámos à partida com investimentos financeiros extraordinários, para além da pequena ajuda concedida pelo ICA ao Mestrado.

⁴⁵ P.121, FELLINI, Federico, Fellini Conta Fellini. Zurich?: Ed. Livraria Bertrand, 1982.

⁴⁶ P.148, MARNER, Terrence St.John, A Realização Cinematográfica. Lisboa: Edições 70, 1980.

⁴⁷ Ibidem.

⁴⁸ “Na busca de rostos, corpos, gestos entre desconhecidos, o filme começa a existir como nunca pudera até então. (...) Essa coisa vaga e indistinta que agora começa a adquirir uma fisionomia palpável, visível.” P.183, FELLINI, Federico, Fellini Conta Fellini. Zurich?: Ed. Livraria Bertrand, 1982.

⁴⁹ Ibidem.

De qualquer forma, todos os possíveis serão feitos para estrear o filme com um projetor digital num cinema antigo atualmente encerrado, em bom estado, tendo em vista mais diretamente o **Charlot** do Brasília, shopping onde foi rodado. Poderiam ser aproveitadas as lojas vazias para exposição de adereços, exibição do ‘making of’, exposição de ‘storyboard’ e fotografias de bastidores de João Lima, João Gomes e Caterina Kuo Chen.



O filme será acompanhado por **um site ‘AF’**, onde serão postados spots, realizados a convite no decorrer do próximo ano, de pessoas conhecidas da Produção/Realização, oriundas de países como Brasil, Bélgica, Itália, Inglaterra, França, focalizados no conceito Antifado, descontextualizando-o do Fado português.

Seria interessante investir-se numa pequena campanha de **‘marketing de guerrilha’** com cartazes ou cenas de rua para preparação do conceito, remetendo para o site. Esta prática, agora bastante generalizada pelas pequenas e grandes marcas visa, com poucos meios e ideias inovadoras, interagir com o público e suscitar a sua curiosidade para a escolher.

3.3. FASE III – REALIZAÇÃO/RODAGEM

Tal como o “momento decisivo” de Bresson, a rodagem acontece num momento único. O realizador lidera esse momento, possibilita esse acontecimento. Dialoga com todas as partes e converge a ação de todas as atividades para um momento curto único, que é o da rodagem de um plano. Antes de mais, o realizador deve saber falar sobre o argumento e de pré-visualizá-lo. Criar um ambiente, descrever comportamentos de personagens e desconstruir a sua construção mental da narrativa. Fundamentalmente, deve pensar por imagens e sons.

“Dirigir com êxito e eficácia é fundamentalmente um problema de atuação mental. Não existem normas nem regras que indiquem ao realizador como se deve comportar com as pessoas.”⁵⁰ Arriscaria a dizer que a realização é comunicação, pré-visualização e decisão. “Existe somente um realizador. E quanto melhor souber aquilo que quer, maior capacidade terá para envolver os outros elementos no ato da criação.”⁵¹

“Num dado momento, dá-se conta que o filme começou a dirigir-nos a nós.”⁵²

Nesta fase o filme concretiza-se. Desloca-se para o cenário ou constrói-se, opta-se por este ou aquele material, desenha-se efetivamente a luz, que pode ou não funcionar, testa-se movimentos no espaço (mise-en-scène), encena-se movimentos de câmara, escolhe-se procedimentos de som. Ao

⁵⁰ P.25, MARNER, Terrence St.John, A Realização Cinematográfica. Lisboa: Edições 70, 1980.

⁵¹ Clark.Ibidem.

⁵² P.184, FELLINI, Federico, Fellini Conta Fellini. Zurich?: Ed. Livraria Bertrand, 1982.

realizador caberão as decisões mais difíceis perante problemáticas que vão surgindo, e manter uma equipa. “É extremamente importante saber resistir a pressões.”⁵³

3.3.1. Decisões

São essas escolhas que o realizador faz, sobre o local e os enquadramentos assumidos nesse espaço, a iluminação que pretende, a montagem que ditará o ritmo, a interpretação mais fantasista ou mais naturalista, entre outros, “refletirão a sua própria sensibilidade e conseqüentemente darão uma imagem do realizador como artista criativo.”⁵⁴ Pessoalmente, não pretendia assumir uma tendência de estilo determinada, mas sempre me comprometi grandemente com a estética que pudesse encorpá-lo.⁵⁵

Em termos narrativos, não me interessava saber necessariamente onde estão, o que estão a fazer e quem são. Adio vê-los e conhecê-los (sobretudo *Joana*). São um veículo de informação, caras e lugares que não são importantes. São igualmente indivíduos que nos atraem pela autenticidade e espontaneidade, o que nos leva a deter-nos nas suas reações. Embora não nos detenhamos no rigor do seu contexto, há contudo dados suficientes para caracterizá-los – o que fazem, onde estão, o que querem, como são afetados pelo que acontece, como afetam o que os rodeia. As ações da narrativa parecem servir de complemento à conversa, mas controlam-na, condicionam-na, contrariam-na.

Na materialização de uma ideia, o realizador precisa de se rodear de profissionais que a sustentem, que lhe deem credibilidade. A boa execução de todas as partes contribuirá de certeza para uma construção fluida e séria de uma obra fílmica considerada. Fellini gostava da sensação de trabalhar em equipa com amigos, como num pic-nic. Há frequentemente parcerias que se mantêm ao longo do tempo na História de Cinema. “Relações de amizade profunda entre o realizador e um ou mais elementos de uma equipa podem estar, e estão muitas vezes, na origem de muitos êxitos de grandes produções.”⁵⁶ W. Kar-Wai/C. Doyle; F. Meirelles/C. Charlone/D. Rezende; Fellini/Pinelli/Flaiano; Hitchcock / Reville; I.Bergman/S. Nyqvist; entre outros.

De certo modo, em pequena escala, apercebo-me que, efetivamente, a comunicação é mais fácil e rápida em relações de amizade, talvez até pelo reconhecimento de linguagem não-verbal; há maior tolerância no relacionamento, e há identificação mais direta com problemas, que leva à determinação na sua resolução. Essa não é a realidade corrente da vida profissional do audiovisual, na qual se trabalha com quem é contratado durante esse período.

3.3.2. Linguagem

Para além de ter algo a dizer, o realizador terá que ter domínio técnico para melhor comunicar o que pré-visualiza.

“O filme é um meio”⁵⁷, compreende um vocabulário, uma sintaxe e uma gramática que integram uma linguagem. O realizador, como é evidente, terá que ter noção dessa linguagem e o domínio de questões objetivas para a transmissão eficaz da subjetividade. O aspeto formal não diz só respeito à estética da ficção, mas à indução de interpretações possíveis pelo espectador. O comportamento da câmara sugere estados de espírito e reações emocionais à imagem do ser humano. Se permanece estática, se se movimenta, como se movimenta, se permanece parada e gira a cabeça (panorâmica), se caminha ou corre (travelling ou craning), atribulada ou suavemente.

⁵³ P.25, Schlesinger, por MARNER, Terrence St.John, A Realização Cinematográfica. Lisboa: Edições 70, 1980.

⁵⁴ P.35, idem.

⁵⁵ “É evidente que o realizador se compenetra de todas as etapas que dizem respeito ao desenvolvimento da realização artística e ao consciente devir artístico da obra.” P.39, idem.

⁵⁶ P.30, idem.

⁵⁷ p. xxxv, MACKENDRICK, Alexander, On Film-making. EUA: Ed. Faber and Faber, 2005. ISBN 13: 978-0-571-21125-8

As decisões do realizador começam na composição do plano: decidir o que consta, o que exclui, e que em 'fora de campo' contribui para a construção do contexto. Colocar o espectador colado ao ouvido da personagem (Grande plano) ou afastá-lo para o ponto mais astronomicamente distante (Plano Muito Geral). Se acima e abaixo da linha do olhar, se ao nível deste.

O conhecimento das objetivas disponíveis, capazes de concentrar a atenção num ponto, esmagando o que o rodeia (teleobjetiva), ou de abrir, para captar todos os detalhes a diferentes distâncias (grande angular), aproxima-o, de certo modo, da visão humana. Desse conhecimento, vem a escolha de uma profundidade de campo que deixa a imagem perder-se na distância ou uma imagem sem dimensões, sem fundo. Na movimentação no espaço, o realizador terá em conta que existe uma linha de ação de 180º que não deverá ultrapassar, sem recorrer a um plano neutro, correndo o risco de desorientar o público na direção da ação.

Na ligação entre planos obedecerá a uma cadência estável ou com quebras, que contribuirá para um ritmo da narrativa e para uma resposta emocional do espectador. A decisão se o plano é visto num ápice ou se convida à contemplação ditará o ponto de vista do realizador na criação de uma realidade que exprime.

Para conseguir uma coerência na condução da narrativa, confirma todo o tipo de raccord, de som, de luz, de movimentos, e deste modo, a ilusão de uma continuidade espácio-temporal. A noção deste termo não inviabiliza a hipótese de se vir a quebrar propositadamente a linha de tempo ou do espaço, como efeito criativo. É com o domínio da linguagem que o realizador comunica, que transmite o seu imaginário, e induz o espectador num percurso pré-determinado.

Tudo seria ideal se não existissem, nestes contextos académicos, condicionantes limitativas, como a falta de material especializado ou capital para alugá-lo, a falta de tempo e disponibilidade do espaço e dos atores, em projetos sem remuneração atribuída. Grande parte das vezes as opções que temos são as que se mostraram válidas naquelas condições. Como tal, poderemos enunciar toda uma série de opções assumidas.

3.3.3. Opções

(Anexos: Enquadramentos - Storyboard em confronto com Frames do filme, p. 60 a 79)

Tratando-se de um filme fragmentado, aproveitei para experimentar diferentes abordagens de enquadramentos e ritmos de ação, não tão díspares assim.

Ao contrário da primeira cena de desvio das donas de casa, no qual invisto em planos gerais que permitem ser mais descritivos da sua ação no espaço, opto grande parte das vezes por começar uma cena dando pormenores das personagens, ou ações não tão facilmente identificativas: Bar dia/Maus Hábitos (p. 67), Palacete frente (p. 65), Armazéns EDP (p. 73 a 75), Quarto/Casa do Conto (p. 68 a 72). O texto vai decorrendo e vamos conhecendo o espaço, sem lhe dar grande relevância, evitando aliás planos abertos. Interessava-me muitas vezes por planos próximos das personagens em que a figura pudesse estar cortada ou de costas.

As imagens do genérico, luminosas em macro, que filmei sozinha num cenário improvisado doméstico, pretendiam uma alteração de escala e uma quase sobre-exposição, que provocasse alguma ilusão de objeto e saturação da cor em contraluz. (p. 60)

Na Faculdade de Física/INTEF e nos Bar/Maus Hábitos noite, rodados antes de entrar para o Mestrado, optei por fazer pontos de luz espalhados pelos corredores para conseguir uma maior extensão do espaço. A imagem do elevador que desce entre pisos foi precisamente conseguida pela iluminação lateral do andar, que permitia a profundidade de campo de ambos os lados, e o reforço

da luz fluorescente do elevador que, não tendo filtro de correção de cor, permaneceu mais fria. Terá sido esse reforço que permitiu o reflexo nas paredes envidraçadas dos pisos (p. 66).

Interessava-me a semitransparência do plástico que o trolha pendura no bar, maleável, ruidosa e esvoaçante (p. 67). A intenção seria ter conseguido igualmente as transparências dos copos no jardim do homem influente cercado.

Era fundamental aproveitar a plasticidade do espaço devoluto da central elétrica abandonada da EDP (p. 73 a 75). A divisão entre os dois armazéns, que parece simular um espelho, foi atrativa desde o primeiro dia em que visitei o espaço com a Sandra Neves (cenógrafa), sem autorização oficial da empresa. Vários planos tinham sido previstos para esse espaço, que não puderam ser filmados no dia estabelecido, e não abduquei, no final das filmagens, de o visitar de novo para filmá-los, apenas com o Gustavo da Luz (Câmara) e 3 figurantes da brigada.

Todos os pontos de vista da Casa do Conto tinham sido previamente registados e integrados no storyboard, tirando proveito das formas monocromáticas bem arquitetadas do espaço. (p. 68 a 72)

O Shopping Brasilia, decididamente datado, com forte influência dos anos 70, altura em foi construída a primeira parte do complexo, proporcionou-nos imagens como a da conversa sobre ‘a pergunta’ antes do ataque, e o plano do percurso pelas escadas metálicas entre pisos. Não me era estranho o edifício, tendo sido rápida a escolha de pontos de vista pretendidos. (p. 76 a 78)

Fiz sempre questão de não interferir na escolha das objetivas e de luz, deixando para os técnicos essa definição. Comunicava-lhes apenas o efeito que queria produzir, o enquadramento que tinha desenhado e fotografado, e no caso de haver movimento, o que era raro por falta de suportes, demonstrava o percurso que pretendia que se fizesse. O plano da soprano, por exemplo, sente falta desse movimento que teve de ser substituído pelo zoom na melhor das abordagens. Entre outros planos.

A opção pelo **corte bruto** dentro de cenas e entre cenas tenta ir ao encontro da ideia de zapping forçado, e da abertura de páginas Web, ainda que o ritmo se tenha devido também à falta de alternativa de suportes e a questões de falta de tempo de produção, que nos levou à utilização da **multicâmara**. Esta opção não se evidenciou de imediato. Mas, após o primeiro dia de filmagens, apercebi-me de que os ritmos de montagem de equipamento e construção de cenas, tendo em conta a quantidade de imagens que eu pretendia filmar, poderiam não dar grande margem de manobra para a filmagem de tudo. Sugerido pelo câmara, optei então por concordar com o sistema multicâmara. Talvez juntar as imagens das câmaras em questão não terá sido uma boa ideia (DSLR, Canon 5D e 60D), mas a da rodagem de pontos de vista diferentes em simultâneo foi uma grande vantagem para este filme.

Fernando Meirelles utiliza frequentemente nos seus filmes este sistema, apesar de não ser muito habitual em cinema. Como explica no livro “Diário de Blindness”, e que passo a resumir por ser uma extensão longa de texto para citar, apesar de dar a entender que encarece as filmagens por precisar de mais técnicos, equipamentos e películas, na realidade poderá até embaratecer, por encurtar o tempo de filmagem. Evitar o desgaste da equipa na repetição poderá igualmente ser uma vantagem, e experimentar ângulos sem pôr em causa a narrativa também. Meirelles refere ainda que o sistema liberta “o ator que, nem que não queira, consegue interpretar para a câmara, já que está cercado por quatro ou duas.”⁵⁸

⁵⁸ P. 56, MEIRELLES, Fernando, Diário de Blindness. V.N. Famalicão: Ed. Quasi, 2008. ISBN: 978-989-552-395-5

A **anotação** tem uma função valiosa a tomar conta da sequência de filmagens realizadas por câmara, da garantia de filmagem de todos os planos e do apontamento técnico de referência de cada câmara, com correspondência do ficheiro de áudio respetivo. Nesse aspeto, a Diana Queirós terá sido uma garantia segura ao longo de todo o processo deste filme. (Anexos: Documentos Fílmicos, a partir da p. 80 - Folhas de Anotação).

A anotação revela-se figura-chave igualmente noutra situação, a da **improvisação**. Há sempre a possibilidade de termos que nos adaptar a situações que se nos deparam, e visar alguma simplificação.⁵⁹ Mas a substituição total de cenário, com storyboard desenhado, planificação feita e plano de filmagem previsto, deve considerar-se, sim, um grande imprevisto. Sem tempo de rodagem para alterações de datas, resta apenas tentar adaptar esses esquemas de filmagens a outro lugar. Terá sido o que aconteceu na montra das donas de casa e no ataque do shopping Brasília. Informados sobre a impossibilidade de utilização dos espaços requeridos no próprio dia das filmagens, instala-se a dúvida sobre a capacidade de o fazer de todo. A minha decisão foi filmar os espaços de percursos, e tentar negociar, entretanto, outros espaços no mesmo local. Terá dado resultado, mas a nossa situação mantinha-se complicada. Para além de termos que adaptar uma parte de uma loja à montra das donas de casa na manhã do dia seguinte, construindo de raiz um fundo homogéneo que não tínhamos, e que a Sandra brilhantemente concebeu com o apoio da Caterina (Ass. Real.) e da Diana (anotação), eu precisava de repensar todo o ataque que se realizaria à tarde. Na verdade, o ataque estava pré-visualizado mentalmente, como nos aconselhou imperativamente na Masterclass o realizador Luís Filipe Rocha, no âmbito deste mestrado.⁶⁰ E terá sido isso, e a atenção rigorosa da anotação, que nos permitiu a rodagem desta cena com sucesso.

Tal como me contive na interferência com a técnica da imagem, devendo referir que desempenho funções técnicas há 15 anos, também com o **som** me absteve de apresentar sugestões. Estivemos sempre em comunicação ao longo do processo, tentando viabilizar o seu trabalho, que teve os seus momentos difíceis com o ruído ensurdecador e constante dos fatos de proteção química e de cenários como o palacete Pinto Leite. Foram gravados em separado todos esses diálogos com controlo de encenação e tom para uma possível substituição em edição. A opção pelo MS nas cenas da ópera, fado e ataque foram amplamente incentivadas, com resultados muito bons. A opção de stereo ou 5.1 dependerá, creio, do tempo disponível para a sua execução.

⁵⁹ “Improvisação torna-se apenas uma certa forma de sensibilidade às exigências de um momento especial, por exemplo, quando se tem de alterar alguma coisa ao último minuto.” P.119, FELLINI, Federico, Fellini Conta Fellini. Zurich?: Ed. Livraria Bertrand, 1982.

⁶⁰ “A improvisação é verdadeiramente válida só quando tem as suas raízes no altamente disciplinado e por vezes esgotante trabalho que foi feito anteriormente.” P.31, MACKENDRICK, Alexander, On Film-making. EUA: Ed. Faber and Faber, 2005. ISBN 13: 978-0-571-21125-8

3.3.4. Direção de atores – ensaio e improvisação

“O realizador que deixa as tarefas (técnicas) distraírem-no das suas responsabilidades com os atores é incompetente.”⁶¹ A. MacKendrick

Preparada a parte técnica do *set*, compete ao realizador dirigir os atores, sem interferência alguma dos outros intervenientes. Este momento é deles. E por muito que a técnica se martirize por dedicarmos tempo aos intérpretes, estes são a vivência do filme e valem todos os minutos investidos na sua preparação. Movimentação em campo, pausas, postura do corpo, ações atribuídas enquanto dizem o texto, o tom certo na colocação da voz, a preferência do sussurrar ao projetar da voz, os gestos bruscos e impulsivos e os gestos calculados a adiados, a linha do olhar e os tempos de interrupção de contacto visual. Este é o trabalho do ator expedito e profissional, que pouco apoio precisa do realizador. Precisa da orientação para se sincronizar emocionalmente com a pré-visualização do todo, que só o realizador poderá ter. E precisa este de tirar partido dessa vivência. Segundo Mackendrick, nunca pões o ator a fazer o que queres, “podes tentar pô-lo a querer o que precisas.”⁶²

Compete ao realizador explorar previamente cada personagem de modo a fornecer ao ator dados suficientes para que ele a possa trabalhar (Anexos: Breve perfil de personagens BAF, p. 48)⁶³. Ainda que a personagem possa ter um percurso simples ou relativa transformação ao longo da narrativa, é sempre enriquecedor poder aprofundá-la, trazer-lhe intensidade.

“Dentro da globalidade do filme, cada fragmento ou papel representado exigirá uma completa elaboração expressiva, gestual e emocional.”⁶⁴ O ator trabalha o subtexto sugerido pelo realizador, volta ao início da construção da personagem pelo argumentista, e investe na sua reconstrução. Não só as palavras têm importância nesse trabalho, mas tudo o que está subjacente às suas reações. “O subtexto reflete a realidade psicológica da personagem, a sua vida interior.”⁶⁵

“ (...) o ator deve saber que a câmara pode fotografar o pensamento.”⁶⁶ e utilizar isso na sua representação. “Através da frase, da entoação, tom de voz e tempo das deixas, bons atores são capazes de comunicar com bastante mais subtileza e sentimento.”⁶⁷ Grande parte das vezes são os momentos de reação a algo, através de expressões com alterações faciais subtis, que causam impacto na sua representação. Um olhar no momento certo. “O realizador deve assegurar que os seus atores salvem esses olhares para os momentos com real significado.”⁶⁸

O ator experiente de cinema sabe tirar proveito da intensidade desses momentos, bem como do enquadramento em grande plano. “Atores experientes são peritos no timing e precisão destes olhares, algo que pode ser tão importante como a entoação, dizer frases e o timing de uma linha de diálogo.”⁶⁹

⁶¹ P. 190, *idem*.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ “É necessário explicar aos atores o que o realizador pretende obter” P.162, MARNER, Terrence St.John, A Realização Cinematográfica. Lisboa: Edições 70, 1980.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ P. 182, MACKENDRICK, Alexander, On Film-making. EUA: Ed. Faber and Faber, 2005. ISBN 13: 978-0-571-21125-8

⁶⁶ P.183, *idem*.

⁶⁷ P. 63, *idem*.

⁶⁸ P.185, *idem*.

⁶⁹ P.181, *idem*.

Mackendrick realça ainda o que chama de pausa McCready: “aquela fração de hesitação antes de uma palavra ou frase, como se o ator estivesse à procura da palavra,”⁷⁰ e que dá força ao que vem a seguir. Ou ainda “a habilidade em deitar fora parte de uma linha, mantendo-a audível.”⁷¹ A função do realizador será a de estimular a imaginação do ator, ajudar a encontrar a sua motivação dentro de si próprio.⁷²

“o ator experiente terá o hábito de se munir de pertences, roupas e objetos que lhe podem dar um fácil, não afetado e natural comportamento físico.”⁷³ Manter o ator ocupado com atividades mecânicas sem grande esforço mental desvia-o da atenção do diálogo, dando-lhe naturalidade. Diversas vezes pude comprová-lo neste filme, passando a ser uma atenção recorrente na minha orientação.

3.3.5. Teatro vs cinema

O ator de teatro sabe que, ainda que dependente de uma boa orientação do encenador, terá toda a liberdade e controlo da situação quando está no palco, na altura de espetáculo. No cinema, o ator poderá sentir alguma insegurança, porque depende dos procedimentos e entenderes de outros, para que a sua representação não seja adulterada ou afetada: o realizador que o dirige, as objetivas e a iluminação que podem alterar o seu aspeto, o editor que controla os seus tempos e ritmos de ação. O realizador terá o dever de o orientar, com indicações objetivas, como sublinhava o realizador António Ferreira no âmbito deste mestrado, dando-lhe segurança para que prossiga com a abordagem que escolheu, ou que a altere em função do que se aproxima da melhor ideia do filme. Isto requer “um grande grau de sensibilidade por parte do realizador, a fim de poder trabalhar e manejar os seus atores.”⁷⁴ Não esquecer que os atores são indivíduos e que terão diferentes maneiras de reagir a intervenções externas, podendo o realizador ter que estudar a melhor abordagem para cada um.

3.3.6. Processos

A opção pelo **ensaio**, ou pela intensidade deste antes da filmagem, pode depender do ator e do realizador em questão. Poderá haver realizadores meticolosos como o Hitchcock e o Kubrick, que preparavam incessantemente a cena antes de começarem a rodar, ou realizadores que preferem esperar pela espontaneidade dos primeiros impulsos do ator, como Tarkovsky. Neste caso, é sabido inclusive que os diálogos só eram dados aos atores no próprio dia de filmagens, evitando que se preparassem para estudá-los.

Há, neste filme, a intenção de uma interpretação realista no tom, no ritmo e na postura. Como um espelho nosso, para uma maior identificação.

Os atores não viram necessidade de um ensaio prévio, dada a simplicidade das ações e do diálogo, bastando coordenar movimentos, tons, pausas e olhares, questões relacionadas com a sua performance, antes da filmagem ou entre takes. Muitas vezes tratava-se apenas de ajustes, uma vez que eram rápidos a interpretar intenções que eu pudesse sugerir. O percurso e a intensidade das personagens eram pouco complexos, o que me levou a concordar com a estratégia. Quando as questões de produção se complicam, o que nos leva a ter que improvisar em termos técnicos ou

⁷⁰ P.182, idem.

⁷¹ Ibidem.

⁷² “Para ajudar o ator a encontrar a sua motivação, o realizador terá de sondar através de estratos da personalidade do próprio. Terá que compreender a sensibilidade do ator como homem da vida real, e também a sensibilidade do personagem tal qual o ator a expressa. Deverá permitir a revelação da personagem, ainda que isso implique modificar o argumento ou o estudo prévio.” P.167, MARNER, Terrence St.John, A Realização Cinematográfica. Lisboa: Edições 70, 1980.

⁷³ P.185, MACKENDRICK, Alexander, On Film-making. EUA: Ed. Faber and Faber, 2005. ISBN 13: 978-0-571-21125-8

⁷⁴ P.154, MARNER, Terrence St.John, A Realização Cinematográfica. Lisboa: Edições 70, 1980.

alterar questões de guião por condicionantes externas repentinas, para não se perder o fio condutor da narrativa e as coerências das performances no todo, o controlo da situação tem, como é evidente, que ser ágil e preciso.

No que diz respeito a performances e tempos de preparação, constata-se que os atores diferem bastante entre si. “Filmar uma cena com atores com tempos diferentes de aquecimento é como ter de cozinhar *ravioli* e *fusili* na mesma panela para serem servidos ao mesmo tempo.”⁷⁵ “Um determinado ator pode ter a sua melhor atuação quase imediatamente, ao passo que outro pode necessitar de um grande número de ensaios para atingir a atuação perfeita.”⁷⁶ “O recurso habitualmente adotado consiste em determinar qual é o ator mais importante numa dada cena e tomar uma decisão a partir dessa base.”⁷⁷

A seleção e orientação de **figuração específica ou de atores não-profissionais** para o filme implicaram igualmente algum cuidado. Algo para o qual um Fellini ou De Sica estariam bem preparados. Creio que o segredo está em seleccioná-los pela proximidade à imagem pretendida, fundamentalmente, e saber a comunicação adequada para os pôr a fazer o que se pretende que façam. Ser próximo, bem humorado, explicar com muito cuidado todo o processo, mas sério e menos flexível na altura das filmagens. Deve-se ir dando instruções específicas, muitas vezes abdicando inicialmente do som, para que percebam e mecanizem a atuação. Se envolver texto, há o perigo deste parecer recitado. Fiquei satisfeita com as representações das donas de casa, do empregado da construção civil, dos reféns, da brigada e do rapaz da t-shirt, nestas condições. As cenas de fado e ópera ultrapassaram até as expectativas, sendo que a soprano poderia ter algum hábito de palco.



Em detrimento de questões técnicas, convém realçar uma premissa bradada por Fellini relativamente à verdade fílmica: “O que tem que ser autêntico é a emoção que se sente e se quer exprimir.”⁷⁸ Meirelles reafirma, “a emoção é coisa fugaz”⁷⁹, não deve ser desperdiçada por nenhum outro motivo.

⁷⁵ P.20, MEIRELLES, Fernando, *Diário de Blindness*. V.N. Famalicão: Ed. Quasi, 2008. ISBN: 978-989-552-395-5

⁷⁶ P.68, MARNER, Terrence St.John, *A Realização Cinematográfica*. Lisboa: Edições 70, 1980.

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ P.116, FELLINI, Federico, *Fellini Conta Fellini*. Zurich?: Ed. Livraria Bertrand, 1982.

⁷⁹ P.21, MEIRELLES, Fernando, *Diário de Blindness*. V.N. Famalicão: Ed. Quasi, 2008. ISBN: 978-989-552-395-5

3.4. FASE IV – REALIZAÇÃO/EDIÇÃO

“A mente do realizador é fragmentada”⁸⁰ O realizador não vê apenas, “ele usa a memória para uma centena de decisões que tem que fazer” sendo inevitavelmente a principal a de unir aquela imagem ao todo”⁸¹.

E, efetivamente, o processo chega à edição, naquela que poderia ser para muitos produtores apenas a junção das partes, a finalização. O editor permanece na sombra, muitas vezes confundido com o técnico, a costureira ou o alfaiate da película, o servente da vontade de um realizador ou de um produtor. E na verdade, a edição constrói, cria e suporta a autoria, pela definição da estrutura, pela descoberta da cadência, pela procura da orientação emotiva das imagens e do todo.

3.4.1. O corte

Seria demasiado esgotante para nós captarmos toda a realidade e detalhe do que nos cerca. A seleção dessa realidade é, portanto, de algum modo necessária. Seguindo os estudos do editor de cinema Walter Murch, é curioso pensarmos que biologicamente recorreremos à montagem para seleção do que vemos, como em cinema o fazemos. Por essa ordem de ideias, é igualmente interessante apercebermo-nos de que o corte do editor segue um ritmo de pestanejar que o exterioriza como ser emotivo e como criador, e que nos incute uma cadência de vivência própria. “Se é verdade que as nossas variações e ritmos de pestanejar referem-se diretamente ao ritmo e sequência das nossas emoções e pensamentos mais íntimos, logo essas variações e ritmos são percepções do nosso eu interior, e como tal, tão característicos de nós como as nossas assinaturas.”⁸²

3.4.2. A emoção

Para a construção do todo, trabalha-se afincadamente na ligação dos fragmentos, com o respeito pelo fio condutor da narrativa, visualizado mentalmente. Ainda que se distingam intenções e processos entre editores de cinemas convencionais ou não-convencionais, a prioridade da procura da transmissão da emoção ao espectador é comum. “Deves preservar a todo o custo a emoção”⁸³; “O que eu estou a sugerir é uma lista de prioridades. Se tiveres que desistir de alguma coisa, nunca desistas da emoção pela história, da história pelo ritmo, do ritmo pela linha do olhar, da linha do olhar pela composição, da composição pela continuidade espacial.”⁸⁴ (W. Murch)

“A relação com o filme (na montagem) torna-se privada, pessoal.”⁸⁵

Processualmente, neste filme, procedeu-se ao sincronismo de som e imagem entre cenas multicâmara; à edição cena a cena por projetos diferentes para evitar peso excessivo, dada a quantidade de informação em Full HD; a reajustes e diversas versões sucessivas. Na edição, os diálogos são reconstruídos, e neste caso, sempre com especial cuidado para parecerem, acima de tudo, naturais. Nalguns casos, grande parte dos diálogos de uma cena conjugam takes diferentes do mesmo ator, chegando a haver a construção por palavras de uma frase de takes distintos. Simulam-se ambientes com músicas provisórias para testar ritmos, e gráficos como referência ao tempo e complemento da narrativa. Urge trazer espacialidade e sensações ao filme em construção, com o tratamento do som, e trabalhar a cor e a luz não calibradas na altura da rodagem. A banda sonora começa a elaborar a unidade musical do filme.

⁸⁰ P. 197, MACKENDRICK, Alexander, *On Film-making*. EUA: Ed. Faber and Faber, 2005. ISBN 13: 978-0-571-21125-8

⁸¹ Ibidem.

⁸² P.64, idem

⁸³ P.18, Walter Murch, “In the Blink of an Eye – A Perspective on Film Editing”

⁸⁴ P.20, idem

⁸⁵ P.184, FELLINI, Federico, *Fellini Conta Fellini*. Zurich?: Ed. Livraria Bertrand, 1982.

3.4.3. Estudo de estrutura

Uma edição não-linear distingue-se marcadamente da linear nesta fase, aproximando-se mais da prática comum do documentário, pela experimentação na junção das partes. Para além da habitual sequenciação das cenas e dos planos, articulam-se os fragmentos para se estabelecer uma estrutura-base mais próxima ou mais distante da narrativa original. A inviabilização da rodagem de cenas, que implicariam alguma experimentação não-linear, e a extensão do filme, condicionavam de algum modo a complexidade visada nesta fase.

Primeiramente, via-se utilidade na reunião por *packs*/conjuntos de ligações obrigatórias de fragmentos:

Pack de DONAS DE CASA+ QUARTO+METRO/notícia;

Pack INTEF assaltada+ PALACETE frente+BAR dia/notícia;

Pack SHOPPING/ataque e desistência+ PALACETE emboscada+SITE cancelado;

Pack QUARTO + PALACETE jardim 1/o boato;

Pack QUARTO + PALACETE jardim 2/não se conteve + ARMAZÉNS/carrinha

Pack primeiros ataques BAR noite+ METRO/elevador+ METRO/ataque+ SHOPPING/ jackpot;

Casos isolados a articular – BAR dia/menus e telegrama; ARMAZÉNS/fados derivados e fafafa; QUARTO/o autor; TV ZAPPING de fado/opera.

Cronologicamente a narrativa decorreria:

Donas de casa desviadas – no quarto, descobrem site – notícia sai no Metro, eles descobrem/eles comentam – roubo na INTEF – Fernando consulta Afonso, media investe na notícia – Carlos visita Afonso, que lhe fala do boato – conversa de amigos nos Maus Hábitos, veem notícia da intef/nasce a BAF– Maus Hábitos noite/descoberta de uma réplica da INTEF – conversa no elevador do Metro elevador – metro ataque – notícias do ataque no metro – no quarto, Carlos conta boato a Joana – BAF espera pelos fatos e máscaras nos armazéns abandonados – discussão na carrinha – ataque no shopping – emboscada no palacete – cancelamento da página.

(Devido a alterações repentinas de produção, o guião não pôde ser mudado, havendo uma contrariedade nesta sequência: o facto da cena da emboscada da BAF no jardim de *Afonso* ser no dia em que *Carlos* visita *Afonso*, uma vez que se está a montar o evento durante a conversa entre estes dois, o que significaria que o primeiro ataque deles teria sido no jardim, que não era viável. Para além disso, *Afonso* está com a mesma roupa que tinha na conversa com *Fernando* na parte da frente do palacete, quando ainda começava a ser divulgado o assalto à INTEF. À parte da roupa, tive conhecimento desta hipótese, mas era já impossível trabalhá-la ou alterar filmagens. Creio que, com a não-linearidade, ninguém parece ter notado.)

Começa-se inicialmente por editar da forma mais linear possível, para verificar ligações, e por se perceber que o texto é complicado, correndo-se o risco de se poder vir a perder o interesse no fio condutor da narrativa. Fazem-se alguns testes de pontos de vista diferentes da narrativa: Media, ou Publico, ou BAF.

Vão-se avaliando inevitabilidades. Seria importante que não se separassem os Packs, uma vez que se tratava de uma narrativa construída na base da ação/reacção. Também não se poderia deixar de pôr as DONAS DE CASA no início, por se poder perder a primeira reacção da BAF à apropriação da notícia e ao cancelamento do 1º site (a não ser que se tivessem mais meios de difusão a tratar a notícia e a reacção do público), o motivo dos ataques posteriores. Não se filmaram diferentes POV da mesma cena, o que me impedia de pegar numa cena e voltar depois a ela sob outra perspetiva.

E estudam-se hipóteses. Poderia acumular toda a informação de caos no início (Media e público), sem BAF, e depois dar a ação BAF toda seguida; poderia dar uma imagem de culpa da BAF (com o

ataque no Brasília e no metro e a carrinha) e só depois vê-la como pacífica (Metro, Armazéns, a cantar, Bar, a falar sobre menus); poderia ter começado pelo lado lúdico e superficial dos BAF (Armazém, fafafa, menus e metro) e só depois mostrar um lado agressivo (Ataques); poderia ter dado toda a explicação do boato e depois a visualização do seu efeito com as ações BAF. As hipóteses eram razoáveis embora retirassem a importância das reações e da compreensão do termo 'Antifado'.

Tendo em conta o tratamento escrito, as filmagens conseguidas, e o contexto académico em que é integrado, toma-se a opção:

(Flashforward) SHOPPING/Miguel anda pelos corredores – (Flashforward) GENÉRICO – METRO/descoberta de notícia – (Flashback) DONAS DE CASA/desvio – SITE - (Flashback metro) QUARTO/ descoberta site – METRO/ descoberta de notícia – (Flashforward) SITE cancelado – (Flashback) METRO/ comentários jornais – INTEF assaltada – PALACETE frente/ conversa Fernando e Afonso, INTEF/notícia – BAR dia/"eu acho que" – (Flashback) INTEF assaltada – BAR dia/ telegrama, menus e berlindes – (Flashback) INTEF assaltada – BAR dia/notícia INTEF assaltada - (Flashforward) BAR noite/ entrada corredores – (Flashback) BAR dia/ideia berlindes – BAR noite/quarentena – METRO/ elevador conversa – TV/notícias metro - QUARTO e (Flashback) PALACETE jardim (pack1) / "o boato" – ARMAZÉNS/ fados derivados – (Flashback) QUARTO / "o autor" – ARMAZÉNS/"fa fa fa" – (Flashback) QUARTO / (Flashback) PALACETE jardim (pack2) / "não se conteve" – ARMAZÉNS/ carrinha – SHOPPING /jackpot – (Flashforward) PALACETE /emboscada – SHOPPING /conversa pergunta – SHOPPING/percurso, t-shirt, ataque, desistência, fuga – PALACETE/ emboscada – SITE BAF/ cancelado – TV/ZAPPING fado e opera – (Flashback) SHOPPING/ fuga corredores.

3.4.4. Breve análise

Esta opção incide numa condução relativamente estável da narrativa principal (nascimento da BAF), com saltos temporais evidentes. É editada em montagem paralela com as duas narrativas secundárias (Quarto e Palacete trás), que se articulam em simultâneo, embora temporalmente distantes. Há cenas totalmente lineares (Donas de Casa, Palacete frente, Ataque Shopping), cenas que afetam as outras, mas que são anunciadas e interrompidas (Bar noite), cenas divididas em fragmentos e articuladas com uma maior (INTEF assaltada), cenas que acabam por se assumir como um flashback (Metro pista). A montagem paralela permite encurtar ações, acentuar tensões e equivocar o espectador, que as julga simultâneas. No caso do Quarto e do Palacete, o próprio diálogo foi concebido com a intenção de colocar em paralelo as duas situações, com o texto a existir como um todo na conjugação das duas cenas.

Ainda que se tenham assumido percursos lineares por personagens dominantes (*Afonso/homem influente, Nuno e Joana, BAF*), excetuando a cena do início, a articulação de cada situação implica a mistura com situações ocorridas em tempos diferentes. Houve uma clara opção em função da continuidade do texto propriamente dito. A antecipação é utilizada, bem como a interrupção, e uma aproximação ao *bookend*. Uma das hipóteses poderia também ter passado pelo enquadramento através de um narrador ou de intertítulos, opções que pretendia evitar, embora facilitassem a explicação e permitissem uma maior descoordenação cronológica.

O filme articula ritmos distintos, tendo em conta a situação emotiva por cena, com o corte pouco dissimulado. Para além disso, tentou-se, em certos momentos, uma edição quase coreográfica de movimentos que se misturam uns nos outros, confrontados com pontos de paragem súbitos para criar tensão. Os clímaxes cortados abruptamente, interrompidos ou adiados, grande parte das vezes em momentos de maior tensão, foram opções calculadas e intencionais para expandir a tensão até outra cena, para quebrar a atenção do espectador, como um estudo de manipulação. Esse corte

poderá lembrar a mudança de canal por outra pessoa com o comando da nossa televisão. Os altos e baixos de envolvimento poderão ajudar, por outro lado, a respirar da tensão anterior.



4. CONCLUSÃO

“Realizar um filme requer um grau de organização muito complexo que implica estar-se sempre a ter que tomar decisões.”⁸⁶

Nas quatro fases de empreendimento de uma obra fílmica, o realizador permanece, lidera, orienta, visualiza, constrói, com todas as dificuldades que isso pode acarretar.

No decorrer do processo, pode dizer-se que se concretizaram os objetivos previstos e se investigaram alternativas possíveis às problemáticas levantadas. Foram realizados estudos de estruturas de narrativas, clássicas e puzzle; procedeu-se à experimentação no âmbito das mesmas; aplicou-se uma estratégia de conjugação de texto e forma, com vista à apreensão menos circunscrita da obra; aprofundaram-se com rigor procedimentos de realização fílmica, com especial incidência na construção da composição com interesse plástico, na encenação com grupos de maior ou menor escala e em diversos contextos, bem como se trabalhou o ritmo por sequência, e da aglomeração desta no todo. A realização deste filme suscitou uma intensa idealização com investimento afinado no processo de escrita e reescrita, um criterioso processo da seleção de locais para o desenho de enquadramentos esteticamente invulgares, uma direção abrangente de múltiplos cenários e atores em circunstâncias díspares e de uma edição meticulosa e exigente para a construção de um objeto coerente fragmentado.

Problemas de produção levantaram questões que poderiam ter tido outras soluções, como a caracterização do homem influente e a sua relação com o grupo antifado, o tratamento mais evidente da falta de investigação jornalística em meios urgentes de informação, e a vivência caricaturada do público, elemento comum entre os Media e os BAF. O termo Antifado poderia ter sido vivenciado, ou escrito pelas paredes das cidades, tornando-se um ícone urbano menos teórico. Opções essas que poderiam ter sido visadas se os contratempos que afetaram a produção não a tivessem inviabilizado, tendo em conta o tempo académico proposto.

A intenção de fazer um filme de palavra, em que muito pouco acontece, articulada com a prática fílmica de filme sensação, fez-se valer de elementos suscetíveis de interessar o público comum: fator ação/reação, lugares comuns e estereótipos de filmes de conspiração, humor de situação e de personagem, ações de pressão psicológica, ambientes de sedução e alusão ao sexo, identificação com um coletivo, ambientes de tensão, e final relativamente fechado. A fragmentação funciona sozinha e no todo, a narrativa é perceptível, embora não explícita.

Poder-se-á perceber que se dá mais importância, ao longo das cenas, ao que decorre entre as ações concretas, como os ataques, e não a estas propriamente ditas; as personagens contradizem-se, avançam e recuam nas suas intenções e procedimentos; tudo o que se diz não é realmente válido perante as suas ações, tudo o que se faz não é necessariamente real. De certo modo, é o absurdo que permanece. Menosprezar a ideia de conspiração, caricaturar veladamente conversas, teorizando à volta de um termo que não existe.

Explora-se uma ação hipotética resultante de um atual contexto mundial difícil, especulando sobre as possibilidades de divulgação da informação em época de convergência de meios, num retrato da hegemonia sempre viva da construção da realidade pelos Media.

⁸⁶ P.119, idem.

Trata-se de um projeto ambicioso, integrado num contexto académico com objetivos específicos de avaliação, e afetado por um financiamento e apoio reduzidos. Um filme caricatura de inspiração em pensadores da sociedade, do homem e da comunicação, com ritmo associado a séries televisivas, numa fragmentação assumida com referência à realidade da Web e ao zapping de televisão.

“O que existe no final (da conceção de um filme) prevalece sobre o que podia ter existido. A única coisa que conta é a disponibilidade interior do realizador. Fazer um filme não é fazer a realidade ajustar-se a ideias pré-concebidas, é estar-se preparado para tudo o que possa vir a acontecer.”⁸⁷
Federico Fellini

Da conciliação de correntes, da materialização de imaginários de realizadores, da procura de linhas de fuga e do domínio de linguagens visuais e sonoras vive o audiovisual, em busca de algo mais que um meio.

⁸⁷ P.117, *idem*.

BIBLIOGRAFIA

- ARONSON, Linda – The 21st Century Screenplay. Australia: Ed. Allen & Unwin, 2010. ISBN:978-1-74237-136-8
- AUMONT, Jacques, MARIE, Michel – A Análise do Filme. Edições Texto & Grafia, 2010. ISBN: 9789898285027
- BARON,R. A., BYRNE, D. – Social Psychology. Boston: 9th Edition Allyn & Bacon, 2000.
- BAUDRILLARD, Jean, Simulacros e Simulação. Lisboa: Ed. Relógio D'água, 1991. ISBN: 972-708-141-x
- BORDWELL, David, Narration in the Fiction Film. Wisconsin: Ed. Univ. Wisconsin Press
- BRETON, Philippe , A palavra Manipulada. Paris: Ed. Caminho, 2002. ISBN: 972-21-1451-4
- BORDWELL, David, The Way Hollywood Tells it. California: Ed. Univ. California Press, 2006. ISBN: 0-520-23227-5
- BORDWELL, David, THOMPSON,Kristin, Film Art - An Introduction 8th ed.. New York: Ed. Mc Graw-Hill, 2008. ISBN: 978-0-07-353506-7
- BOURDIEU, Pierre – Sobre a Televisão. Oeiras: Celta Editora, 2005. ISB N 972-8027-74-5
- CAMPBELL, Joseph, “O Herói de Mil Faces”. Editora Pensamento, São Paulo, 1995.
- CHURCHER, Mel - Acting for Film. London: Ed. Virgin,2003. ISBN:978-0-7535-0723-0
- CRITTENDEN, Roger, “Fine Cuts – The Art of European Film Editing”, Focal Press, 2006, Great Britain
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix – Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995, ISBN: 85-85490-49-7
- DELEUZE, Gilles, “O Mistério de Ariana”, Cap. “O que é um dispositivo?”
- DIX, Andrew – Beginning Film Studies. Manchester: Manchester University Press, 2008. ISBN 978-0-7190-7255-0
- FELLINI, Federico, Fellini Conta Fellini. Zurich?: Ed. Livraria Bertrand, 1982.
- GIL, José – Portugal Hoje: O Medo de Existir. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2004. ISBN: 972-708-817-1
- GRILO, João Mário, “As Lições de Cinema – Manual de Filmologia”, Edições Colibri, 2007, Lisboa ISBN 972-708-817-1
- JENKINS, Henry – Convergence Culture. Barcelona: Editora Cultura Libre, 2008.
- MACKENDRICK, Alexander, On Film-making - An introduction to the craft of the diretor. EUA: Ed. Faber and Faber, 2005. ISBN 13: 978-0-571-21125-8
- MARNER, Terrence St.John, A Realização Cinematográfica. Lisboa: Edições 70, 1980. isbn:?
- McLUHAN, Marshall - Os meios de comunicação como extensões do homem (understanding media). São Paulo: Editora Cultrix, 1964. ISBN 85-315-0258-0
- MEIRELLES, Fernando, Diário de Blindness. V.N. Famalicão: Ed. Quasi, 2008. ISBN: 978-989-552-395-5
- MENDES, João Maria, Por quê tantas histórias. Coimbra: Ed. Minerva Coimbra, 2001. ISBN: 972-798-028-7
- MOREIRA, Paul, As Novas Censuras. Paris: Ed.Robert Laffont, 2007. ISBN:978-972-1-05867-5
- MURCH, Walter, “In the Blink of an Eye – A Perspetive on Film Editing”. CA: 2nd Edition, Silman-James Press, 2001.
- PACKARD, Vance – Nova Técnica de Convencer. São Paulo: Editor Ibrasa, 1980. ISBN
- VOGLER, Christopher, “A Jornada do Escritor – estruturas míticas para escritores”. Editora Nova Fronteira, Brasil, 1998. ISBN: 85-209-1764-X
- WATZLAWICK, Paul – A Pragmática da Comunicação Humana. São Paulo: Editor CULTRIX, 1996. ISBN 9788531603143

FILMOGRAFIA

12 Monkeys, 1995 – Terry Gilliam
21 Grams, 2003 – A.G. Iñárritu (G. Arriaga)
2046, 2004 – Wong Kar-Wai
Amores Perros, 2000 - A.G. Iñárritu (G. Arriaga)
Annie Hall, 1977 – Woody Allen
Arca Russa (Russkij Kovčë), 2002 - Aleksandr Sokurov
Babel, 2006 - A.G. Iñárritu (G. Arriaga)
Blindness, 2008 – Fernando Meirelles
Brazil, 1985 – Terry Gilliam
Cidade de Deus, 2002 – Fernando Meirelles
Citizen Kane, 1941 – Orson Welles
Crash, 2004 – Paul Haggis
Dead Ringers, 1988 – David Cronenberg
Delicatessen, 1991 – Marc Caro/Jean-Pierre Jeunet
Elephant, 2003 – Gus Van Sant
Eternal Sunshine of a Spotless Mind, 2004 – Michel Gondry
Fight Club, 1999 – David Fincher
Hours (the), 2002 – Stephen Daldry
Intolerance, 1916 – D.W.Griffith
Irreversible, 2002 – Gaspar Noé
Lady in the Lake, 1947 – Robert Montgomery
La Jetée, 1962 - Chris Marker
Le Fabuleux Destin d' Amélie Poulain, 2001 – Jean Pierre Jeunet
Memento, 2000 – Christopher Nolan
Mulholland Drive, 2001 – David Lynch
Mystic River, 2003 – Clint Eastwood
Pulp Fiction, 1994 – Quentin Tarantino
Rashomon, 1950 – Akira Kurosawa
Rope (The), 1948 – Alfred Hitchcock
Run Lola Run, 1998 – Tom Tykwer
Sliding Doors, 1998 – Peter Howit
Slumdog Millionaire, 2008 – Danny Boyle
Ten, 2002 – Abbas Kiarostami
Traffic, 2000 – Seven Soderbergh
Trainspotting, 1996 – Danny Boyle
Usual Suspects (the), 1995 – Brian Singer
Vicky Cristina Barcelona, 2008 – Woody Allen
Zelig, 1983 – Woody Allen

Realizadores citados

A.Iñárritu - Akira Kurosawa - Alain Resnais - Aleksandr Sokurov - Alfred Hitchcock Andrei Tarkovsky - Chris Marker - Christopher Nolan - Danny Boyle - David Cronenberg David Fincher - David W.Griffith - David Lynch - Dziga Vertov - Federico Fellini Fernando Meirelles - Gaspar Noé - George Lucas - Gus Van Sant - Guillermo Arriaga Ingmar Bergman - Jean-Luc Godard - Jean-Marie Straub - Michel Gondry - Orson Welles Quentin Tarantino - Robert Montgomery - Sergei M. Eisenstein - Terry Gilliam – Vittorio De Sica - Vsevolod Pudovkin - Woody Allen