



4. DIREÇÃO E REPRESENTAÇÃO

Representação foi coisa natural para Karl, o protagonista do filme. Ele estava dentro do papel e tudo quanto eu tinha a fazer era extrair emocionalmente seus sentimentos durante a filmagem... Para que o filme saísse com um roteiro tão exigente, ele precisava ter uma representação sensível. Eu falava com Karl, a fim de prepará-lo para o clima da filmagem. Muitas vezes eu continuava falando com Karl, enquanto a câmara funcionava, dizendo-lhe ainda: “Você está sozinho e está confuso. Você não sabe o que fazer no mundo.” Penso realmente que se pode obter mais de um ator amador no filme do que no palco.

— de *The “Professional” Amateur Film* por Kerry Levitt

Se em seu filme há pessoas — como acontece na maioria dos filmes — você querará, naturalmente, apresentá-las de maneira crível e compreensível. A maneira como personagens aparecem em filmes depende de:

- *seus papéis* — personalidades, valores, perspectivas, situações — como são concebidos e desenvolvidos no roteiro;
- *seus desempenhos* — como são obtidos pelo diretor durante a filmagem.

Este capítulo, tem por isso, implicações tanto na elaboração do roteiro como na filmagem. Depois de lê-lo, você talvez deseje voltar a seu roteiro, não tanto para efetuar grandes modificações, quanto para ampliar os papéis que criou e fazer anotações mais específicas sobre a maneira exata como a personalidade de seus personagens será desenvolvida. Ademais, este capítulo serve como guia para obter desempenhos convincentes de seu elenco.

AS RESPONSABILIDADES DO DIRETOR

O cineasta muda de papéis à medida que seu filme toma forma. Primeiro, ele é o autor do roteiro. Em seguida — e é o que este capítulo acentua —

manipula pessoas e celulóide, dirige desempenhos e fotografia. Depois disso, naturalmente, torna-se montador do filme, artista de gravação de som e operador de projetor. Como diretor, o cineasta é realmente todas essas coisas ao mesmo tempo. Trabalha a partir de um roteiro, que pode revisar mesmo enquanto dirige e filma; pensa também como o filme será montado e como a trilha sonora realçará o desempenho dos atores. Além disso, o cineasta, como diretor, é um ser humano que precisa, durante algum tempo, trabalhar amavelmente com outros seres humanos, tendo em vista um objetivo artístico comum. Vamos considerar brevemente quais são suas exatas responsabilidades.

O diretor conhece bem seu filme

Naturalmente, o diretor precisa saber o que está fazendo. Precisa conhecer seu filme como um todo, e precisa saber como cada cena contribui para o todo. Ademais, o diretor obviamente precisa ter boa idéia de como o elemento de representação contribuirá para o propósito global ou idéia global do filme. O roteiro a partir do qual trabalha deve ser suficientemente detalhado para sugerir como o caráter interior será revelado através de ação exterior e expressão facial. O diretor que não é claro a respeito do propósito global de seu filme, das personalidades e dos estados de espírito de seus personagens ou da maneira como seus atores devem representar para transmitir personalidades e estados de espírito, provavelmente terá desempenhos vagos e insatisfatórios.

O diretor partilha seus pensamentos com o elenco

A certa altura, antes de começar a filmagem, o diretor deve sentar-se com seu elenco e explicar-lhe todo o filme — sua idéia geral, seu tema, como são os personagens, que espécie de representação será necessária. Poderá mesmo fornecer ao elenco cópias do roteiro. Alguns diretores profissionais obtêm ótimos desempenhos de atores que conhecem muito pouca coisa a respeito do filme em que trabalham, mas o cineasta amador, trabalhando principalmente com amigos, deve provavelmente partilhar até o máximo possível seus pensamentos com o elenco. Isto faz com que o elenco se sinta parte da equipe de produção e não meros peões, o que levará primeiro a relações mais calorosas e, segundo, a desempenhos melhores.

Durante essas reuniões anteriores à filmagem, o diretor deve ouvir, tanto quanto fala. Seu elenco pode sugerir meios melhores para representar cenas do que aqueles que o diretor tinha em mente. De fato, o diretor pode estar ainda incerto quanto à maneira como filmará certas cenas e pode solicitar sugestões dos atores. Mais tarde, durante a filmagem, o diretor explica e com freqüência mostra ao elenco exatamente o que deseja que ele faça. Explica também ao

operador de câmara — se o próprio diretor não estiver filmando — exatamente como as cenas devem ser filmadas, em que ângulos, distâncias e posições a câmara deve ser colocada. Às vezes, durante a filmagem, o elenco e o operador de câmara podem oferecer sugestões para a apresentação de uma cena e o diretor deve considerar essas sugestões, embora, naturalmente, ele próprio seja o chefe e tome todas as decisões finais. O que descrevi são atributos de um líder que respeita os pontos de vista das pessoas com as quais trabalha e muitas vezes age de acordo com o conselho de seus subordinados, mas está também preparado, confiante e no comando.



Diretor e seu elenco em uma conferência sobre o roteiro.

O diretor está disposto a modificar seu filme de acordo com os desempenhos

Este aspecto da direção aplica-se principalmente ao cineasta amador e não ao profissional que dirige filmes de longa metragem. O cineasta amador, trabalhando com amigos, nem sempre sabe em que medida o desempenho de seus atores será bom ou mau. Muitas vezes descobre que precisa mudar o roteiro de acordo com o talento, ou falta de talento de seu elenco. Se um ator parece especialmente desembaraçado, expressivo ou inventivo, o cineasta pode, durante a filmagem, decidir ampliar o papel desse ator e com isso alterar de alguma maneira a natureza do filme acabado. Por outro lado, se um ator em papel importante não se sai como é necessário, o diretor pode decidir reduzir o papel e talvez, como compensação, desenvolver mais outro papel.

O diretor respeita as pessoas com as quais trabalha

Cineastas amadores raramente pagam as pessoas com as quais trabalham. A realização do filme é principalmente um trabalho de amor para todos os envolvidos. É pedir favores a amigos e são amigos ajudando um amigo maluco que tem uma visão. São amigos que partilham dessa visão ou simplesmente acham divertido ajudar o cineasta a transpor sua visão para o celulóide. Estes

fatos compelem o cineasta — agora diretor — a tratar sua equipe com grande respeito — mais respeito talvez do que diretores pagos demonstram por equipes pagas. Pessoas juntando-se para fazer um filme sem pagamento só têm escassa motivação se não se divertirem com a sensação de encontrar desafios técnicos e artísticos que militem em favor de um objetivo comum. Operacionalmente, respeitar o elenco significa estabelecer o esquema de filmagem de modo a atender às conveniências do elenco. Significa não forçar demais os atores, não começar cedo demais e não terminar tarde demais. Significa sentir quando atores desejam ou merecem folga. Significa elogiar um desempenho quando as coisas correm bem, ou diplomática e construtivamente criticar quando as coisas correm mal. Talvez signifique pagar sanduíches e batatas fritas para todos no bar vizinho após a filmagem, e rememorar com eles calorosamente o bom trabalho do dia. E, certamente, significa providenciar posteriormente para que todos vejam o “copião” — filme revelado e não montado — e pedir-lhes que façam sugestões para novas tomadas e para montagem. Já vi filmes pessoais com elencos que obviamente foram forçados a trabalhar demais, atormentados, tratados como objetos: as fisionomias são inexpressivas, os desempenhos desanimados. Esse é o último filme que aquelas pessoas farão juntas. E vi filmes pessoais com elencos que parecem envolvidos e vivos em seus papéis, produzidos, calculo eu, por diretores que conhecem tanto a respeito de seres humanos quanto de filmes.

REPRESENTAÇÃO PARA FILME: COM IMPLICAÇÕES NO ROTEIRO

Minuto por minuto, cena por cena, personagens de um filme geralmente falam muito menos do que personagens em peças teatrais. Isto porque filme é principalmente visual, enquanto peças teatrais têm tendência verbal. Filmes amadores são ainda menos verbais do que filmes de longa metragem devido às limitações técnicas do meio e à inclinação do principiante em comunicar-se por imagens e não por palavras. Esta seção acentua como as personalidades e situações de personagens de filmes podem ser reveladas por meio de imagens.

O desempenho fragmentado

Uma diferença crucial entre representar no teatro e representar no cinema é que os desempenhos no último meio são em geral divididos em diversas tomadas ou cenas separadas. Uma cena do filme pode exigir, digamos, dois minutos de representação de alguma espécie. Raramente, porém, os atores atuam diante da câmara por dois minutos ininterruptos. Em lugar disso, atuam apenas 20 segundos em uma cena, 10 na seguinte, 15 na subsequente e assim por diante, até ter sido representada a seqüência inteira. Além disso, atores de

cinema, com freqüência, repetem desempenhos inteiros ou partes de desempenhos a diferentes distâncias da câmara e em diferentes ângulos em relação a ela. Depois, todas essas cenas separadas são estudadas, cortadas e emendadas na melhor ordem. A seqüência como filme acabado é portanto um composto de numerosas cenas diferentes, embora relacionadas.

Cineastas procedem dessa maneira, naturalmente, porque é sua intenção mostrar alguma coisa nova ou acentuar alguma coisa já vista através de cenas sucessivas. Em “O Despertar”, o cineasta escolheu 12 cenas para desenvolver a seqüência entre o bêbado e o bebê. A seqüência como filme montado tem duração de cerca de minuto e meio, embora o cineasta tenha rodado duas vezes essa metragem a fim de cobrir bem a seqüência. Essas 12 cenas dividem-se em três categorias:

- 1) Cenas do bêbado sozinho — olhando por cima da mureta do pátio, vendo o bebê, reagindo ao bebê, entrando cambaleando pelo portão, sentando-se na grama, olhando melancolicamente para o bebê;
- 2) Cenas do bebê sozinho — erguendo os olhos, caminhando vacilante em direção ao bêbado, estendendo a mão para a garrafa; e
- 3) Cenas a longa distância do bêbado e do bebê juntos — o bebê aproximando-se do bêbado, o bebê estendendo a mão para a garrafa e o bêbado puxando bruscamente a garrafa.

Esta seqüência poderia ser filmada como uma única cena continua, a longa distância, com a duração de cerca de 90 segundos, mas nesse caso teria faltado a impressão de interação — e o foco sobre as reações do bêbado, especialmente os primeiros planos dele — que a variação de cenas oferece.

O que significa o desempenho fragmentado para você e para seus atores? Muitas vezes, significa tempo — tempo para preparar, representar e filmar uma seqüência. A câmara precisa ser posicionada adequadamente para cada cena. Os atores precisam saber o que fazer e que aparência ter em cada cena. E grande parte da filmagem e representação será repetitiva. Alguns atores talvez fiquem impacientes e perguntem se não podem “simplesmente representar” até o fim, sem tantos cortes e novas tomadas. Com igual freqüência, porém, o desempenho fragmentado significa uma benção — especialmente para atores de talento modesto e para os diretores com os quais trabalham. Seqüências podem ser representadas e filmadas em pequenos pedaços de cada vez. A probabilidade de erro é reduzida quando ela é construída cena por cena. De fato, não era possível fazer o bebê caminhar em direção ao bêbado em “O Despertar” — ele simplesmente não se mostrava curioso. No filme, o bebê apenas parece estar caminhando em direção ao bêbado — ilusão criada exclusivamente pela montagem de cenas separadas. (Nas cenas que mostram o bebê aproximando-se da câmara, ele estava realmente respondendo à sua mãe, que se encontrava atrás do operador de câmara!) Quanto ao bêbado, era relativamente fácil dizer-lhe

para olhar por cima da mureta, dar a impressão de ter avistado o bebê e parecer interessado. Corte. Era relativamente fácil dizer-lhe para sentar-se na grama, parecer observar o bebê e fazer com que seu sorriso desaparecesse a fim de sugerir uma mudança de ânimo. Corte. Mas era difícil filmar tudo isso em uma única cena contínua — havia muita coisa em que pensar, muita coisa a fazer, muitas probabilidades de erro. Além disso, como foi sugerido antes neste livro, freqüentemente a força ou credibilidade de um desempenho deve muito à maneira como é montado. Erros e movimentos maus podem ser simplesmente cortados. O ritmo pode ser intensificado ou atenuado, variando-se a duração das cenas. Desempenhos filmados apenas em poucas cenas de longa duração são muito mais difíceis de montar do que desempenhos filmados em grande número de tomadas curtas.

Representação em planos gerais e primeiros planos

Cenas filmadas de longa distância ou com objetiva de grande angular destinam-se principalmente a mostrar ações mais amplas, reações e interações mais grosseiras em um cenário reconhecível (e muitas vezes significativo). Cenas de longa distância muitas vezes dão impressão objetiva ou pública: isto é, revelam-nos como personagens pareceriam na vida real, como se nós estivéssemos na cena. Planos mais próximos, porém, são mais íntimos. Levam-nos para dentro, para os pensamentos privados dos personagens. Levam-nos a “espiar” pessoas e vê-las como poderiam parecer quando sozinhas. Na vida real, pessoas raramente deixam que a fisionomia revele seus sentimentos. Mas no filme, as fisionomias de personagens em primeiros planos são mais flexíveis, mais reveladoras de estados interiores.



Em “Saída”. Planos de longa distância revelam ação geral em um cenário reconhecível.

Como detalhes sutis são com freqüência perdidos em cenas de distância mais longa, a ação talvez precise ser um tanto exagerada para se ter certeza de que os espectadores perceberão o fato. Um personagem talvez precise sacudir os braços no ar ou dar a impressão de estar respirando mais depressa do que o faria na vida real. Cenas mais próximas, porém, exigem exatamente o oposto: moderação. Quando o rosto de um personagem enche a tela, ele não precisa rolar furiosamente os olhos ou deixar o queixo cair até o peito ao ver alguma

coisa assustadora. Um *ligeiro* abrir de olhos ou separar de lábios diz muita coisa em primeiro plano. Excesso de expressão em primeiro plano pode tornar-se cômico ou melodramático e estragar uma cena séria.



Em “Viagem Circular”. Planos mais próximos destacam pormenores e revelam estados de espírito.

Cenas de distância mais longa oferecem também a possibilidade de múltiplo movimento ou ação. Por exemplo, dois personagens, colocados lado a lado ou um no primeiro plano e outro no plano de fundo, podem praticar ações independentes entre si — significativamente independentes — ou um pode reagir às ações do outro ou os dois podem interagir entre si. Carros podem entrar em cena ou sair dela enquanto um ator faz alguma coisa, ou um grupo de atores secundários, pode fazer alguma coisa em contraponto às ações de um personagem principal. Quando um diretor compõe ação múltipla em uma única cena de longa distância, tem uma razão — deseja que os espectadores vejam a ação toda em relação recíproca. Cena de ação múltipla em longa distância tem assim efeito integrativo muito semelhante ao de dança ou balé, no qual figuras principais atuam em conjunto com um grupo de figuras secundárias. Cenas de distância menor, porém, raramente oferecem possibilidades de movimento ou ação múltipla. De fato, um propósito importante do primeiro plano é destacar a ação individual de uma ação de massa.

Ação, reação e interação

Na discussão anterior, mencionei várias vezes os termos *ação*, *reação* e *interação*. Agora vejamos mais de perto esses principais meios de revelar caráter através de uma série de imagens móveis:

Ação

O termo *ação* refere-se aqui não apenas a seqüências altamente dramáticas, como perseguições ou fugas, mas a qualquer movimento que um personagem inicia por si próprio. Essa ação deve servir pelo menos a dois propósitos. Deve, naturalmente, levar avante a linha de história do filme, mas deve também revelar o máximo possível a respeito de personalidade distante ou estado de

espírito imediato. E é a *maneira* como o ator completa uma ação — seus floreios individuais e seus estilos únicos — que sugere personalidade ou estado de espírito. De quantas maneiras pode um personagem de filme andar por uma calçada? Pode andar devagar ou depressa, pode dar a impressão de notar as coisas que o cercam, ou de estar perdido em seus próprios pensamentos, pode caminhar com passos exuberantes e lépidos ou arrastar melancolicamente os pés. Imagine um casal jovem em um piquenique. Como poderiam os dois colocar-se em relação à toalha a fim de revelar seus estados de espírito? Como poderiam mover-se —olhar em volta, estender a mão para a comida, passar a comida um para o outro e efetivamente comer — a fim de sugerir alguma coisa a respeito de como cada um se sente em relação ao outro? Não basta fazer com que um casal se deixe cair ao lado de uma toalha com alguma comida e dizer-lhe para comer enquanto você o filma. É preciso dizer ao casal como comer, como mover-se, como revelar o máximo a respeito de suas personalidades através de ações simples, por exemplo, estender a mão para o saleiro ou baixar a cabeça enquanto mastiga. Todos os movimentos comuns como caminhar, comer, dirigir um carro, tocar guitarra ou agradar um cão podem ser divididos em numerosos submovimentos separados. Se você quiser, cada um deles refinado, de modo a revelar alguma coisa a respeito do personagem. É seu trabalho como diretor prever que movimentos podem ser tratados dessa maneira e instruir os atores nesse sentido. Se não os instruir, é provável que os atores meramente andem, dirijam um carro ou comam sem apresentar o movimento de maneira singular.

Reação

Em um filme, os personagens nem sempre atuam apenas, mas também reagem — a outros personagens ou coisas, a situações que vêm ou experimentam. A maneira como um personagem reage é muitas vezes tão importante quanto os movimentos que ele inicia. O personagem que caminha por uma calçada vê coisas — uma criança em um triciclo, um cão velho, uma casa deserta — e, com frequência, reage ao que vê sorrindo ou demonstrando piedade ou temor. Pode também caminhar mais devagar ou mais depressa, olhar para trás, modificar seu andar e assim por diante, a fim de revelar como se sente em relação ao que vê. Considere novamente o casal ao lado da toalha no piquenique. Digamos que o moço parece distraído. A moça mostra-se sensível a isso e franze a testa. O moço abre uma cerveja para si, sem antes oferecê-la à moça. Corte para voltar à moça, cujo franzir de testa se acentua. Ele age, ela reage e a história desdobra-se.

Interação

Interação é ação em relação a uma pessoa ou coisa à qual o personagem reagiu anteriormente. Muitas vezes, a ação faz a pessoa ou a coisa reagir também, o que por sua vez produz uma contra-reação ou contra-ação. Tudo isto como imagem é o material de um bom filme. Assim, o personagem na calçada pára a fim de demonstrar sua piedade pelo velho cão, mas o cão arreganha os dentes. O personagem persiste e procura fazer amizade com o cão, estendendo cautelosamente a mão e dando alguns passos à frente. O personagem afeta o cão, o cão afeta o personagem — interação que diz muita coisa a respeito do personagem. Outro exemplo de interação é mostrado pela moça ao lado da toalha que, depois de franzir a testa para o moço, tenta consolá-lo enfiando o braço no dele e olhando para seu rosto. O moço reage puxando o braço e olhando para o outro lado. Depois disso, a moça toma outro rumo: Afasta-se, anima-se e procura mudar o clima estendendo a mão para um bolo e uma faca. Ele age sobre ela, ela age sobre ele, ele age novamente sobre ela e ela age sobre ele de maneira diferente.

Movimento dramático: tensão e relaxamento

As cenas são construídas dramaticamente — através de ação, reação, interação, nova ação e assim por diante. O diretor (ou escritor de roteiro) sensível, vê possibilidades dramáticas em cenários, em coisas, no fato de pessoas estarem juntas. Planeja ação, provoca reações e estrutura interação de maneira a sustentar drama e mover-se em direção a metas de intensidade variável. É sensível aos ritmos de uma cena dramática, à maneira como relaxamento cede lugar a tensão e tensão a relaxamento, tudo talvez contido em uma tensão maior que não vai ser resolvida até o final do filme. Infelizmente, cenas em filmes pessoais muitas vezes são fracas nessa espécie de movimento dramático. A tendência é filmar a cena muito às pressas, deixar de fora importantes planos de reação, perder oportunidades de interação. Em “Tarde Cinza”, por exemplo, a importantíssima seqüência em que a moça decide contra o sepultamento de seu noivo no cemitério — rica em possibilidades dramáticas — é representada muito depressa e os diretores (o filme foi dirigido por um casal) fazem escasso uso dos cenários, coisas e pessoas à sua disposição. Quando começa a seqüência, a moça, o padre e os acompanhantes chegaram ao local do sepultamento. A moça olha em volta, vê lápides, parece temerosa e insegura, finalmente caminha até o padre a fim de segredar-lhe alguma coisa ao ouvido. Ele aponta para a campina adjacente, a moça sorri, o caixão é erguido e todos se movem para a campina — não compreensível, muito menos eficiente.

Vamos rediregir — na realidade reescrever — a cena assim: A moça olha em volta, vê lápides, parece temerosa e insegura — como na seqüência original.

Mas agora fazemos um corte para o padre que está observando a moça. Parece preocupado com ela. Depois ela aproxima-se de um túmulo e ajoelha-se diante dele. Plano mais próximo do túmulo. Plano médio da moça enfiando os dedos em terra arenosa, sem vida. Plano do padre, perplexo; ele olha para um dos acompanhantes. Plano do acompanhante olhando preocupado para o padre, depois para a moça. Plano da moça ainda ajoelhada diante do túmulo. Primeiro plano: seu rosto, à beira de colapso. Plano geral, acompanhantes no fundo observando a moça, padre movendo-se em direção a ela, com uma expressão consoladora no rosto. Ele chega até a moça e põe a mão sobre seu ombro. A moça assusta-se, levanta-se e caminha em direção à cerca onde começa a campina. O padre segue-a. Plano com grupos de árvores no primeiro plano, a moça aproximando-se, o padre no fundo. A moça estende a mão através da cerca como que através das grades de uma prisão e toca delicadamente as flores. O padre aproxima-se e curva-se em direção a ela. A moça apanha com as mãos terra preta perto das flores, olha suplicante para o padre. Este sorri. A moça levanta-se ao lado do padre e olha para a campina. Plano da campina. Plano dos acompanhantes movendo-se em direção à cerca, aparentemente atraídos pela campina. Plano da moça e do padre entreolhando-se e partilhando do mesmo pensamento. Plano do caixão em detalhe, enquanto mãos se estendem no quadro e erguem o caixão revelando a campina no fundo.

Talvez a seqüência esteja agora excessivamente longa e talvez pareça a alguns espectadores excessivamente trabalhada, mas pelo menos é mais clara do que a original. O estado de espírito da moça é revelado através de seus movimentos e da maneira como ela reage e interage com coisas e pessoas importantes. O cenário figura dramaticamente e objetos no cenário são postos em serviço. Os acompanhantes servem como um coro cujas ações e reações contribuem para a seqüência e para nossa compreensão da moça. O padre é revelado a nós em grande parte pela maneira como reage e interage com a moça. A seqüência tem também movimentos dramáticos — de tensão para relaxamento.

Naturalmente, tudo isso vai muito além do que o roteiro indica. De fato, a seqüência apresentada mais pacientemente poderia representar um grande desvio do roteiro. Com maior freqüência, porém, o diretor mais estende do que altera o roteiro. A seqüência escrita inicialmente, era excessivamente generalizada e corrida.

Relação com coisas e acessórios

Como mostra a seqüência redirigida de “Tarde Cinza”, personalidade e estado de espírito são muitas vezes trazidos à luz pela maneira como personagens se relacionam com várias coisas. Assim, a moça reage com temor às lápides e ao solo seco; anima-se quando toca as flores além da cerca e apanha

a terra mais rica. A maioria dessas coisas existe como manifestações físicas ou símbolos físicos de estados mentais. Na vida real, naturalmente, pessoas não se relacionam com coisas de maneira tão física e óbvia como o fazem em filmes. Contudo, a meta do cineasta é revelar estados emocionais através de imagens e movimento até o máximo possível. Por isso, se esforça para fazer com que atores se relacionem com coisas ou desempenhem certas ações com coisas significativas a fim de revelar sua personalidade. Em “Prego dos Pregos”, descrito no Capítulo 2, o personagem central é um Cristo dos dias de hoje, retratado como vaidoso e realmente procurando sua crucificação, da mesma maneira como um ator saboreia uma Grande Cena. Para comunicar a vaidade do Cristo, o cineasta aproveita bem certos acessórios. Quando o filme começa, o Cristo está se arrumando diante de um espelho com uma escova e fixador para cabelos; mais tarde, ele cai sob o peso de sua cruz, suja seu manto branco e dedica tempo a lavar o manto em uma lavanderia automática. Em “Viagem Circular”, uma moça escapa de um sanatório para fugir com um jovem cigano em uma maltratada perua. O interior do veículo apresenta cortina de aparência exótica, esculturas móveis e cartazes de astros de rock e gurus. Esses objetos revelam muita coisa sobre o jovem e seu estilo de vida. E em uma seqüência do filme, a moça é vista sentada no banco da frente, olhando para trás e admirando o interior anticultural da perua. Essas cenas de reação explicam porque ela foge, porque é atraída pelo rapaz. Esses exemplos acentuam também a necessidade de escolher cuidadosamente os acessórios. Algumas espécies de acessórios são necessárias simplesmente porque a história depende delas: precisa haver um caixão em “Tarde Cinza” e armas de fogo em “O Primeiro e o Último Dia”. Mas outros acessórios, muitas vezes opcionais, servem a este propósito mais profundo de oferecer aos personagens algumas coisa a que reagir ou alguma coisa a fazer, a fim de revelar o que são.

OBTENÇÃO DE DESEMPENHOS

A qualidade dos desempenhos que você obtém depende de vários fatores: 1) Os próprios veículos ou papéis devem ser bastante ricos em possibilidades dramáticas; os personagens devem ter alguma coisa a fazer, objetos com que se relacionar, emoções e um “eu” para projetar — tudo isso é, naturalmente, resolvido durante a elaboração do roteiro. 2) Os atores precisam emprestar algum talento ou pelo menos sentimento a seus papéis; devem possuir algum repertório de gestos, movimentos e expressões para que não apareçam como tábuas; e ajuda quando são expansivos e desinibidos, podendo mostrar-se exagerados diante da câmara. 3) É importante também, como já sugeri, a maneira como o desempenho é filmado: variedade de cobertura é a chave. 4) Finalmente, como é acentuado nesta seção, o próprio diretor deve contribuir;

seu principal trabalho é comunicar a seu elenco seus objetivos e trabalhar com ele pacientemente, respeitosamente, até obter o que quer.

Dizer e mostrar

Há duas maneiras de levar atores a fazer o que você deseja. Dizer-lhes ou mostrar-lhes — ou fazer ambas as coisas. Se lhes diz, você fornece os detalhes de ação ou expressão facial que comunicará o que deseja. Não diz apenas: “Ande até onde está Helena e tome-lhe a mão.” Isso nada revela sobre a maneira como o ator deve andar ou como Helena deve parecer quando o ator toma sua mão. O ator andarão como se fosse em direção a uma máquina de vender balas e Helena parecerá a máquina de vender balas. Em lugar disso, seja preciso e ajude os atores a entrar em seus papéis: “Ande devagar até Helena, um pouco desajeitado e acanhado. Não se esqueça: Ela poderá rejeitá-lo e você tem isso em mente, porque teme a rejeição. Helena, você está em cena, de modo que precisamos ter cuidado com a sua aparência. Quando Arnaldo começa a andar em sua direção, você tem uma expressão vazia. Mas quando ele se aproxima, você parece um pouco surpreendida. E quando ele toma sua mão, parece comovida. Isso não significa que o ame, mas também não o rejeita de imediato. Você está apenas um pouco comovida pelo gesto dele. Nós filmaremos isso de novo por trás de você a fim de apanhar o rosto de Arnaldo quando caminha em sua direção. Agora, Arnaldo, você toma a mão dela vagarosamente. Na realidade, terá que puxar a mão dela caída de lado. Helena, você resiste apenas um segundo e depois deixa Arnaldo erguer sua mão. Baixa os olhos para a mão que ele segura, depois faz seu ar de ‘estar comovida’.”

Instruções como essas poderão ser mais significativas se o diretor mostrar efetivamente a seus atores o que deseja. Para isso, ele faz o papel de Arnaldo. Depois faz o papel de Helena. Se não é capaz de representar muito bem, pode pelo menos indicar o que pretende dizer com “vagarosamente”, “resiste um segundo” ou “baixa os olhos” e pode demonstrar condições de lugar e tempo.

Ensaiai

O principal propósito do ensaio é ver se os atores compreendem as instruções do diretor e são capazes de traduzi-las em ações. Assim, quando Arnaldo e Helena compreendem o que o diretor deseja, representam a cena para ele. Naturalmente, o diretor observa-os com cuidado. Pode intervir, dizendo: “Não, Helena, resista apenas um segundo, depois deixe que ele erga sua mão. Não lute contra ele.” Ou: “Helena, você não precisa parecer *tão* comovida. Apenas enrugue um pouco a testa.” Ou pode simplesmente deixar que os atores completem a cena e depois fazer uma crítica dela, ponto por ponto.

Dependendo da complexidade da cena, ensaios podem ser longos ou curtos, muitos ou poucos. Se o elenco está ensaiando para uma cena de longa duração e grande distância com ação múltipla, quatro ou cinco repetições talvez sejam necessárias para coordenar movimentos. Cenas curtas e de pequena distância — digamos, um primeiro plano de Helena, erguendo os olhos, comovida — talvez exijam apenas um único ensaio.

Às vezes, os ensaios atingem um ponto de rendimento decrescente. Quando se tornam excessivamente lentos ou numerosos, o ritmo de filmagem é muito retardado e ocorre cansaço. Os atores tornam-se impacientes e não atuam bem. A filmagem fica tão atrasada em relação ao esquema, que todos experimentam desânimo. Ainda pior, se tempo e energia são gastos em trabalhoso ensaio de seqüências iniciais ou menos cruciais, ninguém ficará com muito ânimo para ensaiar bem as posteriores. Então, a tendência será correr e isso leva ao desleixo. Esses são fatores psicológicos importantes que todo diretor de atores não-remunerados deve ter em mente quando ordena a filmagem do dia.

Improvisar

Se você é abençoado com atores talentosos que, antes de tudo, conhecem bem seu filme e suas intenções, e que também pensam e sentem um pouco como você, pode esperar bons desempenhos com um mínimo de dizer, mostrar e ensaiar. De fato, um bom ator pode estar muito à sua frente e antecipar (até mesmo dizer-lhe) o que você deseja — e dar-lhe o que você deseja. Esses são momentos magníficos, quando diretor e ator estão juntos. Ambos gostam da seqüência e têm por ela o sentimento certo; o ator está dentro do papel e atua naturalmente; a filmagem avança rápida com poucas cenas repetidas.

Às vezes, o desempenho pode ser improvisado de maneira bastante espontânea sem que o diretor dê instruções minuciosas. Atores “atuam naturalmente” sem conhecimento preciso de quando estão sendo filmados. O operador de câmara (que pode ser o próprio diretor) aproxima-se ou afasta-se dos atores ou movimenta-se em volta da ação e toma uma série de cenas curtas. Filma a ação mais ou menos como uma equipe de televisão filma um jogo de basquete — absolutamente sem interferir na ação ou interferindo apenas no mínimo. Assim é que foi filmada a última seqüência de “Comunicações 101”, quando a classe ataca o saco.

Dirigir cenas com diálogo

Se os atores vão falar no filme, os ensaios tornar-se-ão naturalmente mais complicados. Os atores não só precisarão mover-se e parecer corretos, mas

deverão emitir suas falas de maneira que agrade a você. Muitas vezes, é preciso fazer com que seu elenco se sente e ensaie as falas de uma cena antes de passar a delinear seu movimento. Quando os atores parecem conhecer suas falas, com todas as pausas, inflexões, ênfases, olhares etc., apropriados, você pode passar a delinear movimento para a cena. Elencos inexperientes quando precisam apresentar falas, muitas vezes pronunciam as palavras muito depressa em tom mais alto que o habitual — sendo ambas as coisas resultados de nervosismo. Ensaie seu elenco a falar devagar em tom natural. Mais uma coisa: diálogo que parece boa leitura no papel muitas vezes soa afetado quando apresentado em voz alta. Durante os ensaios com os atores sentados, esteja preparado para fazer pequenas mudanças na dicção, ênfase, ordem das palavras etc., a fim de abrandar as falas. Pergunte a seu elenco como o diálogo soa quando falado e considere suas sugestões para mudanças. E uma sugestão final: convém levar um gravador de fita portátil e gravar o diálogo enquanto filma, mesmo que você planeje dublar posteriormente o diálogo em filme com pista magnética. Seus atores gostarão de ouvir como apresentaram suas falas, o que lhes servirá de guia para dublagem. Essas gravações-piloto não precisam ter alta qualidade técnica.

Obter o máximo de atores menos talentosos

Mas, o que dizer se seus atores não são especialmente talentosos ou demonstram pouco sentimento pelos respectivos papéis? Ainda assim poderá obter bons desempenhos deles? Talvez, se você:

- 1) Não forçar demais seus atores. Não ensaie repetidamente e não mantenha todos eles ocupados durante horas. Descanso muitas vezes proporciona apresentação melhor do que precisão.
- 2) Elogie generosamente um desempenho, mesmo que não tenha sido tão bom quanto você esperava. Como todos sabem (mas raramente praticam), as pessoas reagem melhor — e atuam melhor — quando elogiadas do que quando criticadas. Siga uma linha como esta depois de um ensaio: “Está ótimo. Gostei da maneira como você andou em direção a Helena (na realidade você não gostou), mas quando filmarmos, ande um pouco mais...”
- 3) Mire mais baixo. Se não pode obter aquele sutil ar de triunfo que desejava, aprenda a viver sem ele. Ou substitua uma expressão difícil de obter em primeiro plano por um plano geral com ação ampla. Alguém com o corpo erguido e as mãos na cintura pode comunicar uma sensação de triunfo tão bem, quanto um rosto em primeiro plano com um sorriso triunfante — um sorriso que você parece não ser capaz de obter.

- 4) Reduza o papel. Se já investiu tempo e metragem em um ator que não está dando certo, talvez seja melhor você conceber de novo em escala menos ambiciosa o papel que ele desempenha. Pode fazer isso em filmagem subsequente ou durante a montagem. Você o filma menos em primeiro plano, digamos, ou simplesmente corta seus maus desempenhos.

PARA OBTER BONS DESEMPENHOS

- Conheça bem seu filme. Tenha-o todo imaginado antes da filmagem.
- Trabalhe a partir de um roteiro suficientemente detalhado para mostrar como personagens ou situações são revelados por meio de imagens.
- Pareça confiante, no comando, seguro do que deseja e de como obtê-lo.
- Dê-se ao trabalho de explicar ou mostrar a seu elenco *precisamente e com minúcias* o que você deseja.
- Ensaie inteiramente as seqüências difíceis e critique depois os desempenhos.
- Respeite seu elenco; critique com tato, elogie quando for devido, deixe que o elenco descanse quando desejar.
- Não corra na filmagem. Prepare, ensaie e filme as seqüências-chave *pacientemente*.

MECÂNICA DE PREPARAÇÃO, ENSAIO E FILMAGEM

Agora que consideramos alguns aspectos teóricos e práticos de representação e direção, vamos juntar as coisas para olhar a direção mais de perto e em locação. Executar uma seqüência exige três passos: preparação, ensaio e filmagem.

Preparar a seqüência

Em primeiro lugar, o diretor tem que decidir sobre suas opções de câmara — se o plano será de longa ou curta distância, que elementos do fundo ou do cenário serão enquadrados, onde serão colocados os atores e como se moverão, caso se movam. Além disso, o diretor precisa decidir que duração terá a cena.

(Isto é, quanto de uma seqüência de ação mais longa ocupará esta cena?) Muitas vezes, o diretor deseja que os atores fiquem parados aqui ou lá, ou caminhem daqui para lá, a fim de poder ver como personagens e coisas parecem em relação recíproca; e a fim de poder determinar se o movimento de personagens pode ou não ser contido no quadro. Se o movimento se estende além das margens do quadro, o diretor pode pedir a seus atores que se movam menos ou se movam lateralmente e mais obliquamente em relação à câmara (aproximando-se ou afastando-se) a fim de manter o movimento dentro do quadro. Pode fazer com que seus atores fiquem mais juntos ou a maior distância da câmara a fim de conservá-los dentro do quadro. Ou, se não puder conservar personagens em movimento dentro do quadro, talvez decida fazer uma panorâmica (mover a câmara lateralmente). Se fizer a panorâmica, precisará considerar que novos elementos do fundo ou do cenário serão revelados e se esses novos elementos trabalham a seu favor ou contra si. (Naturalmente, pode ter planejado uma panorâmica desde o começo). Se o diretor é especialmente cômico de composição, pode gastar algum tempo na melhor colocação e movimentação de personagens de modo a enquadrá-los de alguma maneira significativa com outras coisas ou personagens; ou pode avançar e recuar a câmara, levá-la para a esquerda e para a direita, para cima e para baixo, a fim de obter o melhor enquadramento. Depois de tudo isso, olha seu trabalho através da câmara uma última vez. Personagens e coisas estão colocados certos; a câmara está colocada certa; ele está pronto para ensaiar.



“Um pouco mais à esquerda”. Para um diretor consciencioso, é importante a maneira como atores, acessórios e fundo são enquadrados no visor da câmara.

Ensaiar a cena

Ensaio geralmente progredem de movimentos amplos para movimentos refinados e de movimentos fragmentados e breves para movimentos integrados e mais longos. Depois que sabem o que fazer e onde começar e terminar as cenas, os personagens representam uma seqüência para o diretor pela primeira vez. Posteriormente, o diretor faz uma crítica do desempenho, passo a passo, e pede aos atores para repetirem certas expressões ou movimentos específicos, até fazerem tudo direito. Depois repetem toda a seqüência, desta vez com expressão e movimentos refinados.

Se uma seqüência vai ser improvisada, os atores ensaiam apenas no sentido de “atuar naturalmente” enquanto o diretor observa e imagina como ele (ou seu operador de câmara) filmará — onde colocará a câmara, para onde a mudará (se mudá-la) durante a improvisação, quantas cenas tentará obter.

Filmar a seqüência

Tradicionalmente, o diretor dá indicações para representação e filmagem: “Câmara!” “Ação!” “Corte!” Assim, a câmara começa a funcionar *antes* que se inicie a ação (para ter certeza de que significativos movimentos iniciais serão registrados e para compensar quadros perdidos durante a montagem). A indicação “Corte!” diz a todos — operador de câmara e atores — quando devem parar de fazer o que estão fazendo. (O processo é um pouco diferente, porém, quando se monta o filme na câmara: a câmara e a ação começam juntas ou a câmara roda um ou dois segundos depois de iniciada a ação).

Se a cena é representada sob controles estritos com instruções precisas para que isto ou aquilo seja feito em certos momentos, o diretor dá indicações adicionais, enquanto a câmara está rodando, indicações como: “Agora erga os olhos”, “Comece a andar” ou “Feche os olhos”, aos atores, ou “Agora comece a zoom”, ao operador de câmara. Todos devem estar de acordo quanto a essas indicações especiais durante a cena, antes que seja filmada.

Há vantagens e desvantagens em filmar ao mesmo tempo que dirige — de fato, tentar fazer dois trabalhos simultaneamente. Do lado positivo, o diretor que executa pessoalmente o trabalho de câmara vê a cena na câmara enquanto é filmada e presumivelmente fica em boa posição para julgá-la. Além disso, não precisa dar indicações para mudanças de câmara no meio da cena e pode por isso concentrar-se mais na filmagem. E, obviamente, o diretor que também filma sua própria cena poupa tempo, porque não precisa explicar ao operador de câmara o que deseja. Do lado negativo, o diretor que filma pode achar difícil ver no visor detalhes suficientes para julgar o desempenho. Isto é especialmente verdadeiro quando está filmando com iluminação fraca ou a longas distâncias. O diretor que fica atrás do operador de câmara pode ter uma visão melhor da cena. Além disso, se uma cena envolve movimento a partir de fora do campo de visão da câmara, cuidadosamente cronometrado no meio da cena, o diretor-operador de câmara talvez não seja capaz de ver a coisa ou pessoa fora do campo suficientemente bem para dar indicações e fazer as regulagens na câmara. Contudo, a maioria dos realizadores de filme pessoal prefere dirigir ao mesmo tempo em que filma.

Repetição de cenas

A repetição de cenas torna-se necessária por duas razões: primeiro, porque o diretor acha que alguma coisa saiu errada durante a filmagem — alguém se atrapalhou, esqueceu de fazer alguma coisa ou moveu-se de maneira errada; segundo, porque o diretor deseja cobertura adicional da mesma ação — deseja uma cena mais próxima, uma mais longa ou uma do nível do chão para entrecortar posteriormente com a primeira cena. Quando o diretor pede a repetição de uma cena para obter cobertura adicional, diz a seus atores que repitam exatamente suas expressões e ações. Muitas vezes não precisa repetir a seqüência inteira, mas apenas seus pontos mais dramáticos. Como já disse, a repetição de cenas muitas vezes aborrece os atores, os quais pensam que rodar um filme deve ser como representar uma peça — diretamente, com poucas interrupções. O diretor sensível explica a seu elenco como as repetições de tomadas são importantes para a obtenção de cobertura variada.