



A RAPARIGA MAIS FELIZ DO MUNDO

Um filme de RADU JUDE

CADERNO PEDAGÓGICO

Programa Europeu de Educação
para o Cinema dirigido aos
Jovens



ÍNDICE

I - INTRODUÇÃO PP 2-5

- CinEd : uma colecção de filmes, uma pedagogia de cinema **p 2**
- Texto editorial – ficha técnica – cartaz **p 3**
- O que está em jogo e sinopse **p 4-5**

II - O FILME PP 6-11

- Contexto: Renascimento do cinema romeno – Impacto da política sobre a cinematografia – Polémica com os antecedentes– Referências internacionais **p 6-7**
- O caminho de Jude: Orientação para a excentricidade – entre o ridículo e o solene **p 7-8**
- Filmografia **p 8**
- *A Rapariga Mais Feliz do Mundo* na filmografia de Radu Jude: Preocupações persistentes **p 8**
- Filiações **pp 9-10**
- Testemunhos **pp 10-11**

III - ANÁLISES PP 12-18

- Capítulos do filme **pp 12-13**
- Os estilos e processos cinematográficos: Uma narração expandida em estilo *ciné-vérité* – Contra o estilo clássico – O som – A atenção desfocada **pp 14-15**
- Análise de um plano - Tensões desalentadas **p 16**
- Análise de uma sequência - Sem saída **pp 17-18**
- Análise de um fotograma - Que a felicidade se veja bem! **p 18**

IV - CORRESPONDÊNCIAS 19-31

- Imagens em eco **p 19**
- Um filme dentro do filme – A condição de actor amador – Diferença de visão – A penetração da publicidade na arte – A mais feliz e infeliz rapariga do mundo **pp 19-22**
- Diálogo entre filmes da colecção CinEd: *A Rapariga Mais Feliz do Mundo* e *Abrigo (Shelter)*: uma crítica social implícita – Relações pouco saudáveis **pp 22-24**
- Acolhimento ao filme: olhares cruzados **pp 24-25**
- Itinerários pedagógicos **pp 26-27**

CINED

UMA COLECÇÃO DE FILMES, UMA PEDAGOGIA DE CINEMA

O CinEd assume a missão de popularizar a sétima arte como objecto cultural e modalidade de conhecimento do mundo. Nesse sentido elaborou um método comum de trabalho, partindo de uma colecção de filmes produzidos nos países europeus que participam neste projecto. A nossa abordagem está adaptada à época em que vivemos, de mudanças rápidas, contínuas e importantes no modo como se vêem, se recebem, se difundem e se produzem as imagens. Temos imagens numa série de ecrãs: desde o maior, da sala de cinema, ao minúsculo do telefone portátil, passando pelos da televisão, computadores e tabletes. O cinema é uma arte ainda jovem cuja morte já foi vaticinada várias vezes; desnecessário é dizer que isso não aconteceu.

As mudanças têm repercussões no cinema; a sua popularização deve ter em conta o modo cada vez mais fragmentado em que são visionados os filmes, em função dos ecrãs. As publicações CinED propõem e sustentam um programa de educação maleável e indutivo, interactivo e intuitivo, oferecendo conhecimentos, instrumentos de análise e possibilidades de construir um diálogo entre imagens e filmes. As obras são abordadas a diferentes níveis, no seu conjunto, mas também dando atenção a certos fragmentos ou evidenciando diferentes espaços de tempo: fotograma, plano, sequência.

Os cadernos pedagógicos convidam a abordar o cinema com toda a liberdade e flexibilidade, dado que entre as apostas do programa está a possibilidade de compreender a imagem cinematográfica de diversas perspectivas: a da descrição como etapa essencial de qualquer abordagem analítica, a capacidade de seleccionar as imagens, de as classificar, comparar e confrontar com as imagens dos outros filmes propostos e com as de outras artes (fotografia, pintura, teatro, banda desenhada, etc.). O que se pretende é que as imagens não sejam vistas com ligeireza, mas sim que ganhem um sentido. Deste ponto de vista, o filme é um material sintético extraordinariamente valioso para educar o olhar e o gosto pela arte das gerações futuras.

O autor deste caderno:

Gabriela Filippi, é autora de crítica de cinema e professora assistente na UNATC (Universidade Nacional de Teatro e Cinema "I.L.Caragiale" de Bucareste), encontrando-se neste momento a desenvolver a sua tese de doutoramento.

Agradecimentos:

Andrei Gorzo, Nathalie Bourgeois, Arnaud Hée, Yvonne Irimescu.

Coordenação Geral: Institut français

Coordenação Pedagógica: Cinémathèque française / Cinéma, cent ans de jeunesse

Coordenação em Portugal: Os Filhos de Lumière

Adaptação Gráfica: Laura Belc

Editores: Andrei Gorzo, Ana-Maria Lişman

Copyright: CinEd / Institut français

PORQUÊ ESTE FILME?

Ao primeiro contacto, os filmes de Radu Jude podem chocar pela agressividade, porém acabam por se revelar muito mais generosos. Sendo um dos mais proeminentes cineastas da nova vaga romena, Jude afastou-se gradualmente da fórmula realista que colocou o grupo dos cineastas romenos sob a atenção dos grandes festivais dos anos 2000 e encontrou um estilo pessoal, de uma sensibilidade voltada para o absurdo e, em alguns filmes, mesmo para o grotesco.

Apraz-nos incluir na colecção CinEd a sua primeira longa-metragem, *A Rapariga Mais Feliz do Mundo*, que é um olhar divertido mas lúcido sobre a adolescência. Este filme pode constituir uma boa forma de aprendizagem para os jovens, dado que o tema e as preocupações que aborda são apropriados à idade e tem uma dinâmica que estimula a inteligência.

Nele eles irão descobrir uma alternativa ao tipo de narrativa corrente nas produções convencionais, uma estética realista em que a variedade não é dada pela rápida alternância dos planos, mas sim por numerosos detalhes no seu interior. O filme não é de modo algum didáctico e não dá razão a qualquer dos campos. A visão do mundo como uma agitação ridícula talvez esteja em consonância com algumas das leituras que os adolescentes descobrem nessa idade.

Esperamos que a leveza estilística que caracteriza o filme de Jude possa suscitar neles o interesse pela diversidade formal do cinema e possa mesmo determiná-los a exprimirem-se através dele com os poucos recursos de que podem dispor.



Cartaz romeno



Cartaz internacional

FICHA TÉCNICA

País e ano de produção: Roménia, 2008

Duração: 1h 40min

Formato: cor – 1.85 : 1 – 35 mm

Orçamento: 650.000 € (estimativa)

Estreia mundial: 7 de Fevereiro de 2009 (Festival Internacional de Cinema de Berlim)

Estreia romena: 26 de Março de 2009 (Bucareste)

Realizador: Radu Jude;

Argumento: Radu Jude e Augustina Stanciu;

Director de Fotografia: Marius Panduru;

Som: Constantin Fleancu;

Guarda-roupa e Decoração: Augustina Stanciu;

Montagem: Cătălin Cristuțiu;

Produção: Ada Solomon

Elenco: Andreea Bășneag (Delia Frățilă), Vasile Muraru (Sr. Frățilă), Violeta Haret (D. Frățilă), Șerban Pavlu (Realizador), Andi Vasliuanu (Director de imagem), Doru Cătănescu (Arvunescu), Alexandru Georgescu (Cliente), Luminița Stoianovici (Maquilhadora), Bogdan Marhodin (Viorel), Diana Gheorghian (Produtora)

Realismo
cinematográfico

Absurdo

Publicidade
na arte

Relações
pais-filhos



Actores
não profissionais

Filme dentro
do filme

Legenda: Forçada a sorrir rasgadamente diante da câmara a fim de pôr em evidência a alegria de ganhar o concurso, Delia faz um esgar ridículo.

O QUE ESTÁ EM JOGO

O REALISMO CINEMATOGRAFICO

O filme de Jude pertence em grande parte à tradição realista - a qual, contrariando os princípios do cinema *mainstream*, tenta levar ao écran assuntos menos espectaculares, mais próximos da experiência dos espectadores ou que lhes dêem a conhecer aspectos da vida de indivíduos marginais. Opondo-se ao cinema *glamorous*, o cinema realista recusa-se a recorrer a toda uma série de técnicas sonoras e visuais que pretendem tornar os filmes uma experiência chamativa para os espectadores.

O ABSURDO

As personagens de *A Rapariga Mais Feliz do Mundo* evoluem em volta de situações muito repetitivas, o que ridiculariza as suas acções. O filme de Jude tem evidentes afinidades com a estética do absurdo, conhecida sobretudo através da literatura de Samuel Beckett, Eugen Ionescu ou Albert Camus, em que as situações ridículas e sem saída são divertidas até um certo ponto: aquele em que revelam a dimensão trágica da existência.

ACTORES NÃO PROFISSIONAIS

Já nos anos 1920 o cinema soviético, seguido a partir de 1940 pelo cinema italiano neo-realista, elegeram como intérpretes das suas personagens pessoas que não eram especializadas em representação. Seleccionando-as pela sua fisionomia ou traços de comportamento especiais, os cineastas procuravam que os seus filmes tivessem mais autenticidade que os filmes interpretados por actores profissionais, com um tipo de preparação e de beleza estandardizados. Esta prática foi perpetuada sobretudo pelos filmes realistas. *A Rapariga Mais Feliz do Mundo* até sob este ponto de vista foi um amálgama: uma intérprete não profissional no papel de Délia e uma experiência profissional muito variada nos restantes actores.

UM FILME DENTRO DO FILME

Em toda a história do cinema há numerosos filmes cujo assunto é precisamente a feitura de um filme – por exemplo, *A Noite Americana* de François Truffaut ou *Belíssima* de Luchino Visconti. De certo modo são instrutivos, permitindo compreender o processo de realização e as relações entre os diversos departamentos de criação de um filme.

AS RELAÇÕES PAIS-FILHOS

As relações entre as personagens dos filmes de Radu Jude são sempre tensas até à histeria. Cada uma tenta manipular as demais para que sigam a sua própria vontade. Nem no seio das famílias as relações são mais harmoniosas: os pais de Délia mostram-se tão imaturos como ela. Querendo obter algo da filha a todo o custo, eles atacam-na deliberadamente, sem repararem que lhe ofendem os sentimentos.

A PUBLICIDADE NA ARTE

A adopção de meios de produção em série causou grandes modificações na sociedade, mudando mesmo o aspecto do mundo contemporâneo. No início do século XX numerosas vozes sustentavam que a nova face do mundo, vulgar e mercantil, não era digna de ser tida em conta pela arte. Movimentos tais como a *Pop Art* facilitaram, no entanto, a aceitação das novas imagens da publicidade. *A Rapariga Mais Feliz do Mundo* também contém uma crítica neste campo, ao qual atribui estreiteza de padrões e uma visão do mundo muito limitada.

SINOPSE

Délia, uma jovem de 18 anos numa pequena estância balnear, ganha um carro numa tómbola organizada por uma empresa de refrigerantes gasosos. Em compensação tem de aparecer num anúncio publicitário da firma e para tal viaja com os pais até à capital, Bucareste. Em vez de isso construir um acontecimento feliz para a Délia, esta sofre várias desilusões. Em primeiro lugar, os pais decidem desde logo vender o carro a fim de resolverem a sua difícil situação financeira, sem terem em linha de conta o desejo da filha de o conservar pelo menos durante algum tempo. Depois, as filmagens correm mal, os elementos da equipa perdem a paciência e tratam com brusquidão a jovem desorientada. Esta não encontra ninguém que a compreenda.

CONTEXTOS

RENOVAÇÃO DO CINEMA ROMENO

O socialismo do centro e leste europeus do século XX esteve representado por regimes totalitários em estados tais como a Hungria, Albânia, Polónia, Roménia, Checoslováquia, Bulgária, Roménia e outros. Esta forma de organização política foi introduzida nesses países depois da segunda guerra mundial, segundo o modelo instituído pela União Soviética com a revolução bolchevique de 1917. Uma das principais medidas que caracterizaram estes regimes foi a nacionalização – a passagem das propriedades privadas para a posse do estado – com o objectivo de criar uma sociedade na qual, teoricamente, não existiriam classes sociais privilegiadas, beneficiando todos os cidadãos do mesmo estatuto social e económico. Em cada um desses estados, um partido único, denominado "comunista", "socialista" ou "operário", detinha o controle de todos os domínios de actividade, da indústria até à agricultura, de tudo o que significasse imprensa e informação dos cidadãos até às diferentes artes, impondo-se a visão estatal sobre o modo de procedimento e de desenvolvimento de todos os sectores.

Porém em todos esses estados as liberdades dos cidadão foram muito coartadas, contando-se entre as mais opressivas a supressão da liberdade de expressão dos indivíduos e a impossibilidade, na maioria dos casos, de emigrar de forma legal.

No decorrer de cerca de um ano e meio, desde o fim de 1989 até 1991, todos os estados que até essa altura faziam parte do "bloco soviético" renunciaram à forma de governação baseada no exclusivo controle estatal, representado por um partido único e optaram pela economia de mercado capitalista. Em alguns estados essa mudança produziu-se de maneira violenta. Enquanto noutros países ela surgia como uma escolha da cimeira política determinada pelo inevitável colapso da União Soviética e da sua zona de influência, a mais sangrenta foi precisamente a Revolução Romena de Dezembro de 1989.

IMPACTO DA POLÍTICA SOBRE A CINEMATOGRAFIA

Entre as cinematografias dos ex-estados socialistas do centro e leste europeu existiam grandes semelhanças. Com a nacionalização de todas as indústrias, também a cinematografia passou a ser administrada exclusivamente pelo estado, o que pressupunha que já não podiam ser realizados filmes de autor ou de firmas de produção independentes. Mais: todos os projectos de filme eram aprovados com base num plano temático estabelecido pela direcção do partido e deviam obter uma série de aprovações em diferentes etapas do trabalho de modo a certificar a correcta execução da linha do partido. Todas as cinematografias dos estados socialistas formados depois da segunda guerra mundial importaram da União Soviética a doutrina do realismo socialista. Esta estabelecia que os protagonistas deviam representar heróis socialistas exemplares, todos os argumentos tinham de reflectir as directrizes políticas do momento e o tom dos filmes havia de ser, sem falta, optimista.

Com o passar do tempo, a fórmula do realismo socialista foi-se diluindo na Roménia como em todos os outros estados do Bloco oriental, permitindo-se o lançamento de obras esteticamente mais variadas, com personagens e situações mais complexas. Depois de 1960 já foi possível realizar filmes que evitassem a mensagem de propaganda política – filmes de amor, comédias, etc. No entanto,

o tom triunfalista anunciando as "realizações do socialismo" foi mantido em muitas produções cinematográficas, especialmente em reportagens e documentários.

Tão pouco desapareceu a proibição de criticar o governo, de mostrar descontentamento perante certos aspectos da política oficial ou simplesmente de realizar obras de tom sombrio. As tentativas nesse sentido de alguns artistas eram, no melhor dos casos, apenas criticadas por desmoralizarem a população e, noutros casos, impedidas de serem lançadas. Aconteceram casos, por exemplo o de Mircea Dabeliuc, em que os realizadores de filmes contestatários viram os seus projectos recusados durante uns tempos, sendo forçados a procurar outro tipo de trabalho. A solução encontrada pelos cineastas para fintar os mecanismos da censura estatal foi recorrer à linguagem metafórica, através da qual se faziam alusões aos problemas da sociedade. Assim se desenvolveu uma técnica de visionar os filmes baseada na procura e decifração de símbolos, mesmo em cenas em que essas conotações não eram intencionais por parte dos autores.

No período de transição que se seguiu à Revolução de 1989, a cinematografia romena, tal como todos os outros domínios de actividade, teve de enfrentar a desordem causada pela mudança do regime e a falta de uma lei que regulamentasse a existência de fundos para financiamento do cinema e a sua justa distribuição com base em concursos. Assim sendo, até ao fim do milénio muito poucos filmes romenos foram produzidos. A maioria deles foram realizados por cineastas do período anterior, que continuaram a utilizar metáforas mesmo estando num regime que já não os coagia a usarem linguagem codificada. Os seus filmes foram-se tornando cada vez mais pessimistas, tentando muitas vezes ilustrar todas as taras de uma sociedade de transição.

POLÉMICA COM OS CINEASTAS PRECEDENTES

Os jovens romenos que se lançaram no cinema depois de 2000 rebelaram-se precisamente contra aquilo que consideravam "ruídos" nos filmes propagandísticos do socialismo romeno, mas também contra a linguagem metafórica e a histeria dos filmes dos anos 90. Isso pode explicar a sua apetência pela estética realista.

Se no ano 2000 não foi estreada qualquer longa-metragem, situação alarmante que reflectia o grau de desorganização da indústria cinematográfica romena, em 2001 foi lançado o filme que deu o tom à nova vaga romena. A mercadoria e o dinheiro, realizado por Cristi Puiu, apresenta uma viagem de carro entre as cidades de Constança e Bucareste feita por jovens que entraram sem querer num negócio de drogas e têm que entregar depressa um pacote de estupefacientes. A estética realista-minimalista deste filme e da seguinte longa-metragem do mesmo realizador, *A Morte do Sr. Lazarescu*, de 2005, foi seguida e renovada pelos outros cineastas que viriam a ser aclamados nos festivais internacionais.



A Morte do Sr. Lazarescu – fotografia da rodagem

A maioria deles iniciaram-se na longa-metragem após 2005. Adoptaram a fórmula de narrar um caso acontecido num período relativamente breve – algumas horas, até um dia e noite – o que dava a impressão de que o caso era reproduzido na íntegra, com momentos fortes, emocionantes, mas também tempos mortos e momentos banais. Esta duração compacta permitia aos cineastas resumir o número de locais de filmagem, como nos filmes *Foi ou não foi?* (realização Corneliu Porumboiu, 2006), *4 meses, 3 semanas e 2 dias* (Cristian Mungiu, 2007), *Pesca Desportiva* (Adrian Sitaru, 2009), *A Rapariga Mais Feliz do Mundo* (Radu Jude, 2009), *Eu quando quero assobiar, assobio* (Florin Șerban, 2010), *Terça-feira depois do Natal* (Radu Muntean, 2010), *A Posição da Criança* (Călin Peter Netzer, 2013).

As personagens apresentadas nestes filmes eram pessoas comuns, sem nada de excepcional, em contraste com os heróis do realismo socialista de cunho soviético. E para dar a impressão de maior imparcialidade, de não intervenção nos acontecimentos apresentados, os realizadores optavam por não utilizar música de fundo – que habitualmente tem o papel de completar a atmosfera das cenas ou de ser um comentário sobre as ações das personagens. Os cineastas da nova vaga romena incluíam música nos filmes apenas quando se tratava de som diegético (fonte de som está presente na ação) - como o gravador de cassetes do carro dos pais de Délia n'A *Rapariga Mais Feliz do Mundo*. Procuravam assim atingir uma forma mais pura de realismo.

Este minimalismo que proliferou entre 2005 e 2009, sem dúvida não era apenas consequência de uma rebelião contra um cinema que abusara dos meios técnicos e narrativos para apresentar realidades "desnaturadas", mas também o resultado dos reduzidos meios financeiros de que dispunham os cineastas.

REFERÊNCIAS INTERNACIONAIS

A primeira fonte de inspiração internacional da nova vaga romena foi o neo-realismo italiano que se seguiu à segunda guerra mundial. Essa corrente incluía pela primeira vez, de modo sistemático, acontecimentos do quotidiano que não continham informações destinadas a fazer avançar a narrativa, mas apenas descreviam o modo de vida das pessoas comuns. Também o método de improvisação com actores e o aspecto espontâneo dos filmes do realizador americano John Cassavetes se contam entre as influências recebidas pelos cineastas romenos contemporâneos.

Interessados pelo realismo cinematográfico e pelas suas implicações estéticas e morais, estes cineastas estudaram também as perspectivas abertas pelos documentários ciné-vérité da França dos anos 60 e pelo "cinema de observação" dos Estados Unidos da América e do Canadá do mesmo período. As técnicas desenvolvidas por estes na abordagem dos assuntos e da realidade foram também aplicadas na ficção dos anos 90, sobretudo nos filmes dos dois irmãos belgas Jean-Pierre și Luc Dardenne, dos britânicos Ken Loach e Mike Leigh e dos iranianos Abbas Kiarostami e Mohsen Makhmalbaf, sendo todos estes intensamente promovidos pelo circuito dos festivais.

O CAMINHO DE JUDE

A VIRAGEM PARA A EXCENTRICIDADE

Tal como os outros realizadores da nova vaga romena impressionados com a orientação realista de Cristi Puiu, Radu Jude (que tinha sido segundo realizador em *A Morte do Sr. Lazarescu*) realizou as suas curtas-metragens pós-licenciatura segundo esta estética. A primeira, *Luz Encoberta* (2006), teve vasta exposição em festivais, tendo sido a mais premiada curta-metragem romena. Foi comparada

com uma das obras de arte do neo-realismo italiano *O Ladrão de Bicicletas* (1948) de Vittorio De Sica, com argumento de Cesare Zavattini. Nesse filme um homem pobre, acompanhado do filho, vagabundeia pela cidade em busca da bicicleta que lhe foi roubada e sem a qual não se pode empregar. Em *Luz Encoberta* temos também um pai e um filho que viajam da aldeia para a cidade a fim de repararem mais uma vez a velha e pesada televisão da família, pois não podem comprar uma nova. Na sua deambulação pela cidade tentando resolver o problema, as desilusões transparecem mais no rosto da criança, que não está habituada a escondê-las. Os problemas da gente pobre são olhados com muita sensibilidade. Porém evita-se o sentimentalismo: os personagens são alegres, não são mostrados a carpirem-se. A televisão, já reparada e carregada durante um longo caminho até perto de casa, é deixada cair ao chão pelo pai (interpretado por Gabriel Spahiu, um dos actores favoritos de Jude) que pragueja de raiva perante o filho, o qual fica parado a olhar para ele. Noutra sequência, quando se detêm numa taberna, os homens da mesa vizinha falam em porcarias. Estes personagens são expressivos, mas ainda não têm a estridência que irá caracterizar mais tarde muitos dos personagens de Jude. As duas curtas seguintes, *Alexandra* (2006) e *Manhã* (2007) e a sua primeira longa *A Rapariga Mais Feliz do Mundo* (2009) não abandonam a visão realista. No entanto, existem traços mais carregados nestas últimas, momentos em que os personagens adoptam atitudes ridículas. Em *Alexandra*, um pai vai a casa da ex-mulher para visitar a filha deles, que se vê no meio da disputa entre os pais. Ficando sozinho por pouco tempo, o homem despedaça com uma tesoura um vestido da ex-mulher, porém, atrapalhado por causa deste gesto de vingança, tenta esconder o dano. O realizador irá retomar esta situação na longa-metragem de 2012 *Toda a gente da nossa família*, aí explorando ao máximo o seu lado ridículo. Porém, já n'A *Rapariga Mais Feliz do Mundo* se podia observar que o realizador já não estava interessado num realismo rigoroso como o de Cristi Puiu e dos irmãos Dardenne, optando por um estilo mais lúdico.



Toda a gente da nossa família

ENTRE O RIDÍCULO E O SOLENE

No período seguinte à realização d' *A Rapariga Mais Feliz do Mundo*, Jude começa a descobrir uma orientação própria, cada vez mais influenciada pelo burlesco e pelo teatro do absurdo. Ele atribui à estética realista um certo conformismo, ao observar que o que muitas vezes é considerado realismo, parece ser um resultado estatístico do modo como habitualmente se desenrola uma dada situação, quando de facto, na vida real, os acontecimentos se revestem muitas vezes de formas muito mais surpreendentes (1). Nos seus filmes posteriores a 2009, muitos personagens correm febrilmente atrás de coisas que não podem ter. A média-metragem *Filme para amigos* (2011) era concebida como uma filmagem de amator de um homem de meia idade, divorciado e desempregado, que decide suicidar-se deixando em vídeo uma última declaração aos seus conhecidos. O homem titubeia no seu monólogo patético com acusações e louvores às pessoas que amou e depois dá um tiro na cabeça diante da câmara de filmar. Só que não consegue matar-se e a câmara continua a gravá-lo arrastando-se cheio de sangue e a berrar durante dezenas de minutos. Por detrás do espectáculo grotesco que o corpo humano pode representar – encenado de um modo simultaneamente aterrorizante e caricatural - adivinha-se a dimensão trágica da existência do personagem. Todas as suas esperanças provaram ser vãs, o que parece representar mais do que um fracasso pessoal, sendo mesmo o modo de funcionar dum universo indiferente ante o sofrimento humano, em que ao indivíduo nem sequer é permitido um suicídio bem conseguido. Também nas curtas *Uma sombra de nuvem* (2013) ou *Passa através da parede* (2014) há morte e doença, tendo o absurdo dos tormentos humanos uma dimensão prosaica mas também solene. O realizador retira-se por vezes do reboliço dos acontecimentos ridículos para surpreender detalhes significativos de um contexto mais amplo, inesperados momentos de graça que passam despercebidos aos personagens.



Uma sombra de nuvem

(1) "Radu Jude – para um cinema impuro", entrevista realizada por Andrei Rus e Gabriela Filippi, *Film Menu* nr. 15, Junho 2012, p. 24

FILMOGRAFIA

Luz encoberta (2006, curta-metragem)
Alexandra (2006, curta-metragem)
Manhã (2007, curta-metragem)
A Rapariga Mais Feliz do Mundo (2009)
Filme para amigos (2011)
Toda a gente da nossa família (2012)
Uma sombra de nuvem (2013, curta-metragem)
Passa através da parede (2014, curta-metragem)
Bravo! (2015)

A RAPARIGA MAIS FELIZ DO MUNDO NA FILMOGRAFIA DE RADU JUDE

PREOCUPAÇÕES PERSISTENTES

Praticamente todos os filmes até agora lançados por Radu Jude excepto a curta *Manhã*, focam a relação entre pais e filhos, apontando o modo como se formam as pessoas e como as ideias dos pais são inoculadas nas crianças. Assim, do ponto de vista do tratamento do assunto, o filme histórico *Bravo!* (Urso de Prata em Berlim 2015) que se passa na Valáquia de 1830, não é muito diferente de *A Rapariga Mais Feliz do Mundo*. A ambição de *Bravo!* não é descrever a época nos seus elementos castiços, exóticos para o olhar actual, nem o vestuário ou os cenários, mas sim analisar o modo de funcionamento da sociedade respectiva e o modo como se perpetuam as suas leis – meta importante que já existia n' *A Rapariga Mais Feliz do Mundo*. (vejam-se Correspondências).

Aliás, esta longa-metragem de 2009 contém praticamente as preocupações recorrentes de todos os filmes de Jude. Os personagens tentam sempre obter algo e a sua interacção toma muitas vezes a forma de negociação ou chantagem. A violência é uma presença contínua. E mesmo que não se manifeste directamente, mas apenas por acumulação de aborrecimento, acaba por ganhar corpo e vir à superfície. Formalmente, porém, *A Rapariga Mais Feliz do Mundo* constitui a transição de um realismo rigoroso para uma convenção mais leve (veja-se Análise de uma sequência e Processos cinematográficos).

Radu Jude trabalhou neste filme com alguns colaboradores permanentes, entre eles a produtora Ada Solomon, o montador Cătălin Cristuțiu, o director de fotografia Marius Panduru e o actor Șerban Pavlu. O orçamento desta longa-metragem, estimado em 650.000 euros, era nesse tempo um orçamento médio, muito aproximado do da longa-metragem seguinte do mesmo realizador, *Toda a gente da nossa família* (2011). *Bravo!* (2015) beneficiou de um orçamento maior, de 1,25 milhão de euros, dado que os filmes históricos necessitam habitualmente de maiores recursos financeiros.

FILIAÇÕES

FILMAGEM DE RUA



O Acochado
(1960, Jean-Luc Godard)



A Rapariga Mais Feliz do Mundo



Ayneh/O Espelho
(1997, Jafar Panahi)

A PUBLICIDADE NO FILME



Will Success Spoil Rock Hunter?
(1957, Frank Tashlin)



O Emprego
(1961, Ermanno Olmi)



A Rapariga Mais Feliz do Mundo

O BURLESCO



A Rapariga Mais Feliz do Mundo



Monty Python e o Cálice Sagrado
(1975, Terry Gilliam e Terry Jones)



Os Grandes Aldrabões
(1933, Leo McCarey)

VIAGEM À CIDADE



Hair
(1979, Milos Forman)



A lição
(2014, Kristina Grozeva, Petar Valchanov)



A Rapariga Mais Feliz do Mundo

A ESPERA



A morte do Sr. Lazarescu
(2005, Cristi Puiu)

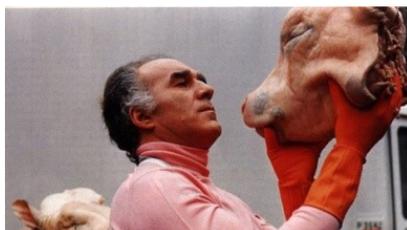


A Rapariga Mais Feliz do Mundo



Polícia, adjetivo
(2009, Corneliu Porumboiu)

O RIDÍCULO DA EXISTÊNCIA



A grande farra
(1973, Marco Ferreri)



Holy Motors
(2012, Leos Carax)



A Rapariga Mais Feliz do Mundo

TESTEMUNHOS

RADU JUDE

Sobre o que é este filme, para mim nunca foi claro. No início pareceu-me que era sobre muitas coisas. Sobre como se relacionam as pessoas com a ideia do bem. Sobre compromissos e sobre mentira. Sobre como a linguagem do filme pode ser usada para mentir. Sobre o que significa seres um adolescente timorato e não teres coragem de te opores aos pais até ao fim. Sobre como é seres pai e teres de te aproveitar do teu próprio filho para cumprires os teus projectos de vida. Sobre a felicidade, a tristeza e o consumo. Sobre o capitalismo. Sobre como é o fim da tarde na Praça da Universidade, no verão.

Ao ver o filme finalizado, não sei quantas destas coisas ficaram nele. Não sei se o filme é bom ou mau. Não tenho nem preparação nem a distância necessária para me dar conta disso. Espero apenas que quem o vir encontre nele algo que faça sentido e que o emocione.

(Testemunho recolhido no caderno de imprensa do filme A Rapariga Mais Feliz do Mundo)

CĂTĂLIN CRISTUȚIU

Um dos mais apreciados e solicitados montadores romenos do momento, Cătălin Cristuțiu montou todos os filmes realizados por Radu Jude.

[*A Rapariga Mais Feliz do Mundo*] é quase a reposição de um tempo real. Radu Jude queria que cada corte criasse uma elipse, mesmo que por vezes viesse a dar uma impressão de continuidade. A ideia inicial era que o filme fosse como uma filmagem de making-of do respectivo reclame. Por isso decidiu-se colocar a câmara no tripé e trabalhar em panorâmica, procurando obter um efeito de filme feito por um amador cuidadoso. E então, se queria imitar o que seria um making-of final, não se podia ter continuidade entre dois cortes, entre o momento em que se desliga a câmara e se torna a ligar. Haveria mesmo uma elipse.

Sei que isto soa muito formal, mas parece que se atingiu um bom resultado entre o que foi filmado e o que foi montado. Foi um regime de trabalho estranho, não só porque visionei o material todas as tardes, mas também porque montei todas as noites. Radu

então dormia muito poucas horas – ficávamos até às onze, meia noite a montar e depois, por volta das sete da manhã já estávamos nas filmagens. Para Jude, o corte é sensorial, intuitivo. Procurámos sempre que em cada corte se produzisse um pico de energia, mas não de modo agressivo. Tem de se assumir de algum modo cada corte. Por este motivo alguns deles não correspondem inteiramente às normas do cinema tradicional, académico: não cortar numa réplica ou, se se cortar entre um quadro, que sejam enquadramentos o mais diferentes possível, de modo a não dar a impressão de salto; não saltar no eixo da acção, etc. A mim, porém, parece-me útil conhecer todas as regras para depois as poder infringir. Quando se tem um orçamento limitado é útil fazer a montagem no decorrer da filmagem, para que, se acontecer algo de errado ou algo que não funciona mas que não podes eliminar, haja a possibilidade de tornar a filmar. Especialmente n' *A Rapariga Mais Feliz do Mundo*, que era filmado em três sítios, um dos quais ocupava 90% do filme, é claro que se houvesse um enquadramento falhado se podia tornar a filmar. Porém não me lembro de ter sido esse o caso. Montando-se em tempo de rotação, fica mais evidente o tom do filme, até porque o Radu filmava segundo a ordem em que as cenas se sucediam no argumento.

(Cătălin Cristuțiu e o papel da montagem no cinema, *entrevista realizada por Gabriela Filippi e Andrei Rus, Film Menu nr. 18, Abril 2013, p. 36*)

MARIUS PANDURU

Outro membro permanente da equipa do realizador Radu Jude, Marius Panduru colabora igualmente com muitos outros cineastas conhecidos, com estilos e concepções visuais muito variadas. Ele é o autor da imagem de filmes tais como *Como passei o fim do mundo* (2006, de Cătălin Mitulescu), *Foi ou não foi?* (2006, de Corneliu Porumboiu), *O resto é silêncio* (2007, de Nae Caranfil), *Polícia, adjetivo* (2009, de Corneliu Porumboiu), *Mais perto da Lua* (2013, de Nae Caranfil), *Porquê eu?* (2015, de Tudor Giurgiu).

[N' *A Rapariga Mais Feliz do Mundo*] a minha única contribuição foi reproduzir a transição da luz do entardecer. Neste filme esta imagem tem um papel funcional – ela significa. Discuti muito com o Radu as coisas que tinham a ver com as ideias, com o argumento. Sobre o aspectp visual não conversámos muito, eu era mais um consultor. Para mim é porém evidente que se a equipa de imagem fosse outra, com os mesmos meios, o resultado teria sido diferente. No filme encontra-se, no fim de contas, a personalidade de cada um. Eu dediquei-me ao projecto e senti que o importante não era mostrar talento e conhecimentos estéticos, mas entender o que acontecia ali e reagir em conformidade com a história. O aspecto visual representa o seu contacto com o público. Creio que o sonho de um bom filme tem a ver com o que acontece no processo de realização, com a paixão e o à-vontade com que cada um agarra a coisa comum.

(Sobre a imagem do filme, com Marius Panduru, *entrevista realizada por Andrei Rus e Gabriela Filippi, Film Menu nr. 11, Junho 2011, p. 37*)



CAPÍTULOS DO FILME

Observação: Com a apresentação destas sequências torna-se evidente o aspecto repetitivo do filme. Em geral, num filme minimalista os cenários e as acções são menos variados que num filme clássico. Porém neste filme, a falta de variedade é levada ao extremo, aproximando-o da tradição do teatro do absurdo. Este explora a ausência de sentido dos empreendimentos humanos e a impossibilidade de romper e de transcender a série de acções que se repetem sem fim. São expoentes deste modo de entender o mundo os personagens de À espera de Godot de Samuel Beckett ou, na versão de Albert Camus, o mitológico Sísifo, condenado a empurrar até ao cimo do monte o penedo que sempre torna a rebolar para o vale.



1 – Genérico (0 - 1:53)



2 – Viagem de carro (1:54 - 4:49)



3 – Preparação para o encontro: na casa de banho de um posto de gasolina a família Fratila troca a roupa de viagem por outra mais elegante (4:50 - 9:18)



4 – Entrada no engarrafamento de Bucareste (9:19 - 12:58)



5 – Chegada: a família Fratila entra em contacto com a filmagem e uma parte da equipa (12:59 - 16:25)



6 – Retoques: o aspecto de Délia deve ser adaptado à moda da capital (16:26 - 20:55)



7 – Representantes da agência publicitária examinam a rapariga da cabeça aos pés (20:56 - 23:00)



8 – O dia da filmagem começa com um primeiro momento de espera (23:01 - 24:09)



9 – Zanga na roulotte entre mãe e filha: revela-se o motivo das hostilidades (24:10 - 32:13)



10 – Nova espera: mãe e filha optam por ficar em cantos diferentes (32:14 - 33:22)



11 – Início: Explicam-se a Délia os mecanismos da filmagem e rodam-se os primeiros planos (33:23 - 38:57)



12 – Pausa: o tempo passa devagar e Délia procura o que fazer (38:58 - 44:07)



13 – Primeiros obstáculos: a realidade registada não corresponde aos pedidos do beneficiário da campanha (44:08 - 51:16)



14 – Depilação do buço (51:17 - 54:07)



15 – Retoma da filmagem: Délia é tratada com brusquidão, tanto pela equipa de filmagem, que quer forçar a uma dada representação, como pela família, que a obriga a assinar o contrato de venda do carro que ela ganhara (54:08 - 58:23)



16 – Mudança de décor: a agência e o cliente aceitam mudar de lugar (58:24 - 1:01:14)



17 – Pressões: o pai finge entender os motivos da rapariga e insulta a mulher (1:01:15 - 1:10:36)



18 – Problemas técnicos: avaria no gerador eléctrico e a rodagem é de novo interrompida (1:10:36 - 1:15:09)



19 – Explosão: o pai passa à chantagem e às acusações (1:15:10 - 1:21:53)



20 – Délia esconde-se na casa de banho para chorar (1:21:54 - 1:23:12)



21 – Solidão: A jovem volta ao lugar da zanga com o pai; a alguns metros, os técnicos contam anedotas porcas (1:23:13 - 1:25:45)



22 – Rendição: Délia resolve assinar a venda, mas reivindica uma parte do dinheiro (1:24:04 - 1:28:35)



23 – Últimas rodagens: todo o mundo se agita e grita por já não haver luz suficiente para terminar a filmagem (1:28:36 - 1:32:31)



24 – Fim de um dia de desilusão (1:32:32 - 1:35:54)



25 – Genérico final (1:35:55 - 1:38:55)

ESTILOS E PROCESSOS CINEMATOGRAFICOS

UMA NARRATIVA EXPANDIDA

A nova vaga cinematográfica romena consolidou-se em volta da preferência por um estilo que fragmenta o menos possível o tempo e o espaço em que se desenrolam os acontecimentos narrados. Neste aspecto, foi influenciada pelo neo-realismo italiano. Surgido depois da segunda guerra mundial, o neo-realismo focava assuntos inspirados na realidade dura e pobre desse tempo. Contestava igualmente o estilo clássico de narrar que se encontra na maioria das produções americanas, onde o acontecimento se compõe de uma série de cenas de duração relativamente breve, apresentando apenas os elementos significativos que fazem avançar a narrativa para a resolução final. O neo-realismo introduziu cenas longas, com tempos mortos, que tentavam reconstituir as condições de existência das pessoas vulgares, cuja vida é quase sempre destituída de elementos espectaculares. O notável argumentista e teórico do neo-realismo Cesare Zavattini chegou mesmo a manifestar o desejo de realizar um filme sem qualquer elipse temporal, que seguisse um personagem durante 90 minutos consecutivos de um dia normal da sua vida. No entanto, todos os filmes neo-realistas estavam longe desta ideia de Zavattini, sendo a acção repartida por vários dias ou mesmo meses, e sendo seleccionados, tal como no paradigma clássico, todos os momentos importantes do ponto de vista dramático, por entre os quais eram inseridos momentos que não continham informações essenciais para a narrativa. Estes momentos, que descreviam em cenas longas o meio dos personagens e em que ou mostravam como estes desempenhavam acções caseiras ou usuais, ou se destinavam a facilitar ao espectador a penetração no mundo dos personagens e uma melhor compreensão das situações em que se moviam.

O cinema romeno dos anos 2000 chegou mais perto do tipo da estética de percurso imaginado por Zavattini. Em *A morte do Sr. Lazarescu*, filme que abriu em 2005 o caminho de uma geração, o personagem principal é um velho solitário que adoce em Bucareste e que é levado de hospital em hospital por uma auxiliar de saúde e pelo motorista de uma ambulância. Toda a acção decorre ao longo de uma só noite, mostrando o progressivo agravamento do estado de saúde do velho e o modo como acaba por morrer. A recusa dos hospitais em o receber torna-se mais trágica de cada vez que se repete. Também n'*A Rapariga Mais Feliz do Mundo* a duração do tempo é comprimida num dia só e a maior parte do filme passa-se num sítio apenas, no centro de Bucareste. Porém, este olhar global sobre um dia (ou uma noite) da vida de uma pessoa é acompanhado, tanto em Cristi Puiu como em Radu Jude, de uma meditação sobre a existência.

EM ESTILO CINÉ-VERITÉ

Para além do neo-realismo, que não deixou de influenciar o filme de ficção realista e de ser uma referência importante dos primeiros filmes de Radu Jude, *A Rapariga Mais Feliz do Mundo* remete ainda para outra estética realista.

Filmando num espaço circular do centro de Bucareste, a câmara é colocada muitas vezes a uma certa distância dos intérpretes (Fotograma 1) e da acção do filme – uma outra filmagem –, a fim de não chamar a atenção dos transeuntes. Na lógica instituída pela ficção, não seria anormal que estes olhassem a câmara de filmar da equipa de publicidade que está dentro do filme, mas é muito invulgar que eles olhem também para a câmara real, directamente para os espectadores finais. Mesmo

assim, alguns dos transeuntes descobrem-na. Precisamente para integrar este elemento imprevisto, Jude toma de empréstimo neste filme o aspecto visual dos documentários filmados na rua ou, como testemunha o montador do filme (vejam-se Testemunhos), imita em modo lúdico a fórmula de um making-of.

O estilo d'*A Rapariga Mais Feliz do Mundo* remete para o tipo de representação dos documentários ciné-verité, muitas vezes filmados no meio de multidões. Esta forma de documentário começou a ser praticada pelo realizador e etnólogo Jean Rouch, na França dos anos 1960. Simultaneamente, desenvolveu-se uma orientação semelhante nos Estados Unidos da América e no Canadá, conhecida pelo nome de cinema-directo e representada pelos documentaristas D. A. Pennebaker, pelos irmãos Albert e David Maysles, entre outros. O que aproximava a experiência dos cineastas dos dois continentes era o seu interesse em surpreender os indivíduos no tecido da sua vida quotidiana, no meio a que pertenciam, e em renunciar à encenação das cenas em nome da autenticidade. A qualidade da imagem e do som dos seus filmes era sacrificada a favor de uma gravação rápida e ligeira da realidade.



Fotograma 1

CONTRA O ESTILO CLÁSSICO

Os autores de filmes de ficção – os que filmam segundo um guião e personagens inventados – adoptaram eles próprios o aspecto pouco cuidado dos documentários. As novas vagas dos anos 1960 – a francesa, a polaca ou a brasileira – ficaram, em certa medida, devedoras das conquistas no domínio do documentário. Mais tarde, especialmente nos anos 1990, tornou-se uma prática comum na ficção realista a imitação do aspecto espontâneo do *ciné-verité*. Assim, as acções do argumento são organizadas de modo a parecerem apanhadas por um observador anónimo que não sabe o que vai acontecer e tem de acompanhar ele próprio os acontecimentos, movendo-se continuamente. Assim se explica também a predilecção pelos poucos planos sequência em filmes como *A Rapariga Mais Feliz do Mundo*. Os personagens filmados tão pouco estão sempre em foco (ou seja, no sector que na imagem se distingue com maior clareza) nem enquadrados "de modo bonito" (Fotogramas 2 e 3). E as cenas nem sempre se harmonizam entre si, sendo muitas vezes discrepantes.

Muitos destes filmes de ficção realista recorreram a filmagens de rua, colocando actores entre transeuntes ocupados com as suas actividades quotidianas. Por conseguinte, é permitido nesta tradição artística que algumas testemunhas involuntárias olhem surpreendidas para a câmara, como acontece em *Espelho* (1997), do iraniano Jafar Panahi e n' *A Rapariga Mais Feliz do Mundo* de Radu Jude (veja-se Análise de uma sequência). Esta prática opõe-se a um princípio rígido do cinema clássico. Na convenção clássica - instituída por Hollywood nos anos 1910 e até hoje seguida pela maioria dos filmes - é proibido que as pessoas filmadas olhem para a câmara de filmar, a fim de não interromperem nunca a concentração do espectador no mundo da ficção construída. Se isso porém acontecer, a cena respectiva é cortada na montagem.

SOM

Sendo estas as fontes de inspiração, nem sequer o modo como é tratado o som n' *A Rapariga Mais Feliz do Mundo* segue o modelo clássico, em que as réplicas dos personagens se devem fazer ouvir claramente. O barulho surdo da rua, que por vezes abafa o diálogo, constitui uma presença permanente, que agita a cena e aumenta a sua agressividade.



Fotograma 2



Fotograma 3

DESFOCALIZAÇÃO DA ATENÇÃO

Uma característica deste filme de Jude é a sensação de coisa amorfa que provoca. A partir de um certo ponto, quando o aborrecimento e os nervos das personagens se instalam, o próprio filme fica impregnado dessas sensações. É sugestiva a sequência da depilação do buço de Délia em que o estilo amplifica a atmosfera de aborrecimento generalizado. Várias acções ocorrem ao mesmo tempo - os pais ralham com a Délia nas pausas entre planos sucessivos, a equipa de filmagem encontra todo o tipo de dificuldades, etc. Parece que a narrativa não se consegue concentrar numa acção única, dissipando-se. Os personagens ouvem-se por vezes off (ouvimos-lhes a voz, mas não lhes vemos a imagem), tornando-se as réplicas um elemento mais da algazarra, algo sem qualquer importância. Além disso, a restolhada permanente das ruas também contribui para a distração. Os elementos sonoros e visuais não se evidenciam como acontecia no estilo clássico hollywoodiano. Este último apela para a diversidade de enquadramento em alternância rápida precisamente para que ninguém se aborreça. No estilo clássico, as acções seriam isoladas - por exemplo, a zanga entre os pais e a rapariga seria mostrada como uma acção única. Depois, seriam apresentadas de modo mais ritmado, com diversos enquadramentos - desde o plano geral da praça até aos grandes planos dos actores. Aqui, em câmbio, num só plano passa-se da zanga da família Fratila à filmagem das tarefas que a equipa de filmagem tem de resolver. A monotonia visual e sonora provoca a saturação do espectador e amortece a sua capacidade de percepção.



Fotograma 4



Fotograma 5

TENSÕES SUBJACENTES

ANÁLISE DE UM PLANO INÍCIO (SEQUÊNCIA 4, MIN. 12:00 - MIN. 13:10)

Contexto. Logo que chega à Praça da Universidade, a família Fratila aborda a equipa de filmagem. Esta está precisamente nesse momento ocupada a filmar um outro vencedor do concurso e que, tal como Délia, deve expressar o seu contentamento perante a câmara e recomendar o refrigerante Bibo Multifruct.



1



2



3



4



5



6

Relação de forças. Mal chegaram, já os três membros da família são recriminados por um assistente de filmagem por estarem a atrapalhar o trabalho. Depois de eles revelarem que também vieram para a filmagem, o assistente pressupõe que foram chamados para servirem de figurantes (elemento cómico introduzido gratuitamente pelo argumentista, dado que sabemos que naquele dia não se filmam figurantes, mas apenas os vencedores do concurso. Numa primeira humilhação ligeira, é desde logo negado o direito aos personagens de serem protagonistas. Desconhecendo a situação, um guarda-costas salta em ajuda do assistente para os afastar do local da filmagem. O pai de Délia, curioso, aproxima-se um pouco demais do centro da cena e o realizador grita com ele. Com este primeiro contacto entre a família e a equipa de filmagem fica delineado o género de interacção das personagens que prevalece em todo o filme: tensa e baseada numa relação de poder e de intimidação.

Descrição. Os planos d'*A Rapariga Mais Feliz do Mundo* são muito mais longos do que os do filme clássico: a acção não é fragmentada em bocados que tornam visíveis certas reacções dos personagens ou algum elemento narrativo, como acontece na maior parte dos filmes de Hollywood que seguem a convenção clássica (veja-se Análise de uma sequência).

Também este plano em que a família Fratila entra em contacto com a filmagem tem uma duração considerável – cerca de um minuto – e é muito rico do ponto de vista visual. A *mise-en-scène* é construída em três estratos: em primeiro plano, os transeuntes; em segundo, a acção propriamente dita: a filmagem e a interacção da família com os cineastas; em fundo, a agitação da rua. Escolhendo não fragmentar o acontecimento através da montagem, o realizador tem de dirigir de certo modo a atenção do espectador. Assim, embora o enquadramento deste plano pareça fixo, existem pequenos movimentos para a esquerda e para a direita seguindo os personagens que se deslocam. Quando o pai se aproxima para examinar o carro, a câmara move-se por sua vez um pouco para a direita, seguindo-o. A variação não é muito grande, como se pode observar comparando duas imagens do princípio e do fim do movimento da câmara (Fotogramas 5 e 6), porém é criada uma direcção e uma dinâmica no enquadramento. Também para criar uma certa ordem, as duas acções apresentadas – a discussão com o assistente e a filmagem do anúncio – mesmo se acontecem ao mesmo tempo e muito perto uma da outra – foram concebidas de modo a não se sobreporem, chamando a atenção sobre si cada uma a seu tempo.

O cómico. Tal como no resto do filme, este plano contém elementos de humor. Não é um humor a pedir gargalhada, é retraído, mais seco. O vestuário um tanto fora de moda das personagens recém-chegadas da província, por exemplo, por não ser o adequado torna-se cómico. As cores berrantes – o ocre usado pela mãe e o azul eléctrico da filha – fazem com que as roupas se destaquem e façam lembrar o esforço inútil que elas fizeram para ficarem elegantes. Também divertidos são o andar macho do guarda-costas e a sua postura (Fotograma 3), assim como a impaciência do pai a avaliar diante de toda a gente o carro ganho pela filha (Fotogramas 5 e 6). Um toque de humor negro é o velho enfermo a atravessar a cena para olhar pela objectiva (Fotograma 2). Não se pode saber se aconteceu mesmo ele passar naquele momento pela Praça da Universidade ou se foi contratado como figurante. No caso de ter sido mero acaso, é compreensível que o realizador tenha conservado esse plano: momentos desses acontecem várias vezes no filme, levando-o para a zona do absurdo. Noutra sequência mais adiante, pela frente da rapariga aborrecida e trombuda passa a arrastar-se um velho de bengala, o que dá outra luz ao drama vivido pela moça.

SEM SAÍDA

ANÁLISE DE UMA SEQUÊNCIA A ZANGA DA ROULOTTE (CENA 8: MIN. 21:25 - MIN. 28:13)

CONTEXTO

Enquanto esperam que a filmagem comece, a Dália e a mãe fogem ao calor abrigando-se na rulote de maquilhagem onde há ar condicionado. Ai vem à tona o motivo que leva a rapariga a responder aos pais com ar irritado: eles pensam vender o carro que a Délia ganhou no concurso e investir o dinheiro num negócio que lhes permita sair da penúria em que vivem. A rapariga, porém, que também tem sofrido com a falta de meios, quer gozar imediatamente o seu prémio em vez de esperar que o negócio da família dê, eventualmente, lucros. Ela tencionava tirar a carta de condução e ir com as amigas de carro até ao mar, como lhes prometera.

A FALA

O conflito entre mãe e filha desenrola-se em tom irado. Não conseguem ouvir-se uma à outra e procuram apenas atacar-se e apagar as réplicas. Não se sentindo confortáveis, falam de modo incompreensível. A terceira personagem da cena, a maquilhadora Gabi, aparece no fim e ralha com as duas por terem entrado na rulote sem permissão, porém tão pouco ela pronuncia claramente. Fala em tom mais alto do que é normal e toma um ar de superioridade. Em geral, nos filmes de Radu Jude – e também no caso d' *A Rapariga Mais Feliz do Mundo* – o tom da fala dos personagens desempenha um papel importante no desenho das suas relações. Pelo facto de as réplicas não serem pronunciadas "correctamente" nem com as pausas exigidas pelo modelo dos actores profissionais que estamos habituados a ouvir no cinema, elas parecem falsas e contribuem para tornar incómoda a experiência que é visionar este filme.

DESCRIÇÃO DO ESPAÇO

Esta cena é uma das poucas que se passam num espaço fechado. Embora não haja as pessoas e máquinas que atravancam a Praça da Universidade, o espaço continua a estar demasiado cheio. Além dos instrumentos de maquilhagem e beleza, acumulam-se na rulote outras coisas, por exemplo, vidros de diferentes cores e formas ao longo da janela, cartazes recortados de jornais e colados nas paredes e miudezas diversas. Num canto, um rolo de fios eléctricos, noutra uma camisa pendurada. Este interior representa bem a confusão em que vivem os personagens. No entanto, na composição deste cena, precisamente por se passar num espaço fechado, arriscando-se a ser monótona, foi prestada maior atenção ao aspecto cromático. Criando-se um forte contraste entre as cores frias (a luz que entra pela janela, a roupa da rapariga e a camisa azul pendurada num cabide) e as cores quentes (luz da mesa de maquilhagem, vestido da mãe), deu-se outra dimensão ao espaço.

A SUCESSÃO DOS PLANOS



Fotograma 1



Fotograma 2



Fotograma 3



Fotograma 4



Fotograma 5



Fotograma 6



Fotograma 7



Fotograma 8



Fotograma 9



Fotograma 10



Fotograma 11

- I. 24:10 → 24:25 Plano aproximado da rapariga estendida na cama (**Fotograma 1**)
- II. 24:25 → 26:35 A mãe inspecciona a caixa de maquilhagem profissional e depois senta-se em frente da Délia (**Fotograma 2**). Plano fixo das duas discutindo, a rapariga estendida, não se lhe vê a cara, apenas os pés e o peito (**Fotograma 3**). Délia levanta-se, com o rosto a maior parte do tempo escondido atrás da caixa de maquilhagem (**Fotograma 4**).
- III. 26:35 → 29:02 Plano aproximado, perfil da Délia (**Fotograma 5**). Ao minuto 24:04 começa um movimento panorâmico para a direita que pára no perfil da mãe (**Fotograma 6**). Ao minuto 24:59 é retomado o movimento panorâmico para a esquerda que volta ao perfil da Délia (**Fotograma 7**).
- IV. 29:02 → 30:50 Novamente as duas no mesmo quadro, em plano de conjunto (**Fotograma 8**).
- V. 30:50 → 32:13 Perfil da Délia (**Fotograma 9**). Na rulote entra a maquilhadora, Gabi. Ouve-se a voz dela em off. Câmara faz um movimento panorâmico até a encontrar (**Fotograma 10**). A maquilhadora chama Délia para a maquilhagem e manda a mãe sair (**Fotograma 11**).

PLANO LONGO

A sequência, que dura aproximadamente oito minutos, é composta apenas por cinco planos longos, o que faz grande diferença em relação ao estilo clássico de narrar, presente na maioria das produções de hoje. No estilo clássico, uma cena em que dois personagens discutem, como é este o caso, é composta por mais planos, porque aparecem os dois em planos aproximados alternados (é apresentado primeiro o personagem que dá a réplica, e quando o outro toma a palavra, é este que é mostrado).

O estilo de *mise-en-scène* de Radu Jude não corta o acontecimento e não se propõe seleccionar apenas os aspectos interessantes e significativos a nível narrativo como acontece no cinema clássico. Porém, embora tivesse podido filmar todo este episódio do conflito num só plano-sequência, Jude evita-o (seria um realismo demasiado rigoroso) e recorta quatro vezes o interior da sequência. Ele engloba também no filme gags visuais, efeitos cómicos criados pela encenação. Délia, que será desmaquilhada com gestos bruscos, a quem irão arrepelar o cabelo quando a penteiam e a quem será depilado o buço na praça pública, aqui parece ser desfeiteada pela própria *mise-en-scène*: durante algum tempo o rosto dela fica completamente tapado pela caixa de maquilhagem que está na mesinha da rulote. (Fotograma 4). E a mãe, para se sentar ao fundo da rulote, tem de passar por cima da rapariga que está encolhida num banco (Fotograma 2). Para além do cómico imediato produzido por estas situações, é o espaço claustrofóbico da rulote que dá o tom geral à sequência, acentuando a situação constrangedora em que é colocada a rapariga. A *mise-en-scène* que esconde o rosto da Délia, não o reconhecendo como um elemento importante e tratando-o como se fosse um objecto qualquer da rulote atafalhada, reflecte a atitude dos outros personagens em relação à rapariga. Não só os seus desejos não contam para os próprios pais, como também em certos momentos a sua presença é apagada e ignorada por completo.

Todo um efeito cómico é obtido através do modo como está dividida a cena e como são concebidos os movimentos no interior dos planos – que de certo modo parecem ser arbitrários. Filmando a zanga entre mãe e filha, parece, a dada altura, que até a câmara de filmar se aborreceu e se movimentou ao acaso, sem sentido, do rosto de uma para o da outra. (PLANO III).

A REPRESENTAÇÃO DA FEMINILIDADE

O primeiro plano desta cena (Fotograma 1) é uma réplica daquele que inicia o filme. Em ambos Délia está inclinada para o lado num banco, de olhar vazio, e ao lado dela, perto da cara (que tem um bocadinho de acne), está uma revista de moda. A aparência da adolescente é muito diversa da imagem de feminilidade promovida pela capas das revistas e em geral pelos media. Ela é cheinha, um pouco apática e – como se observa nos planos de exterior – tem um andar pesado e bamboleante. Quando a mãe e ela entram na rulote, a adolescente deita-se numa posição desengraçada, posta em destaque pelo ângulo de que está a ser filmada. Délia é observada em *raccourci* (em perspectivã oblíqua), estando espapaçada e sem se lhe ver a cabeça (Fotograma 3). Porém, apesar da tendência caricatural de tais planos, em todo o percurso do filme se desenha um discurso inverso, contra as normas feitas e expectativas não-realistas (veja-se Correspondências). Embora a jovem não corresponda às normas de beleza canónicas, a sua moleza e a sua agressividade contida são precisamente os traços que a caracterizam, que a tornam autêntica e convidam à empatia.

QUE A FELICIDADE SE VEJA! ANÁLISE DE UM FOTOGRAMA (MIN. 46:55)



CONTEXTO

Depois de uma infindável série de takes, o representante da agência de publicidade aproxima-se de Délia, insistindo para que se mostre mais feliz perante a câmara de filmar. " – Não te esqueças de sorrir abertamente, de todo o coração. Tenta ser feliz de verdade. Tem de se ver felicidade todo o tempo, mas sobretudo enquanto bebes o sumo". Precisamente no decorrer destas indicações, um assistente de imagem vem medir a distância entre o local onde se encontra a Délia e a câmara, a fim de fazer o foco.

DESCRIÇÃO

A barriga do técnico da medição fica durante alguns segundos em primeiro plano, um pouco turvo pois está desfocado, escondendo os reais protagonistas da cena. Não se vê a cara do homem, que aparece apenas dos ombros para baixo, com mais de cinquenta anos, levemente curvado e queimado do sol, portanto fora das normas de beleza promovidas pelos mass-media. Por detrás dele vislumbra-se a fita grande e encarnada que enfeita de modo bombástico o carro oferecido como prémio.

IMITAÇÃO DE UMA CONVENÇÃO REALISTA

Habitualmente, numa convenção clássica (veja-se Processos cinematográficos) os personagens estão no centro do enquadramento, sendo a sua interacção as mais das vezes apresentada do melhor ângulo possível. Só quando se procura esconder uma dada informação sobre a imagem, com o objectivo de manter o suspense, é que são procuradas soluções para esconder esse elemento. Porém, como já vimos, *A Rapariga Mais Feliz do Mundo* está construído segundo uma convenção realista que imita alguns aspectos do filme documental. É um facto corrente na filmagem de um documentário de rua, que os transeuntes não reparam que se está a filmar e que continuem no seu caminho, interpondo-se entre a câmara e o objecto filmado. Estes momentos imprevistos em que a vida real irrompe no écran chegam a ser uma garantia da autenticidade do acontecimento filmado. Porém neste plano do filme de Jude não se imita apenas um aspecto do ciné-verité, ou as filmagens incluídas making-of, mas é uma sátira à própria realidade representada: fala-se de felicidade, mas o que se vê é apenas a barriga flácida de um homem de meia idade.

Comentários destes levam tudo para o risível, inclusive a pretensão da estética realista de aceder a uma realidade "por detrás do cenário", na profundidade de um acontecimento ou de uma vida. Este é um dos pequenos detalhes que podem passar despercebidos, mas que contribuem para desenhar a visão cínica que emana d'*A Rapariga Mais Feliz do Mundo*. O seu equivalente sonoro é a decisão de Jude de cortar o plano a meio da réplica dos personagens, não lhes permitindo finalizar a sua ideia. Estamos novamente perante uma imitação exagerada da estética não polida do filme documental. Tudo isto se acumula num estilo agressivo que sublinha as agressões a que os personagens se submetem.

1. IMAGENS EM ECO



1 – Fotograma do filme *A Rapariga Mais Feliz do Mundo*



2 – O "Meme" criado por utilizadores da internet, segundo o modelo Pop-Art



3 – Fotograma do filme *O Emprego*, de Ermanno Olmi, 1961



4 – Pintura de Toulouse Lautrec, *La buveuse*, 1889



5 – Anúncio da Coca-Cola dos anos 1920



6 – Fotograma do filme *Jovens e Atrevidas*, de Věra Chytilová, 1966

2. UM FILME DENTRO DO FILME

Já na época do cinema mudo, um dos assuntos possíveis era o da realização de um filme. Em 1928-29, apareceram dois filmes sobre o cinema que se tornariam célebres – um realizado nos Estados Unidos e outro na União Soviética. No primeiro destes, *The Cameraman* (1928), o personagem interpretado pelo comediante Buster Keaton decide tornar-se cineasta a fim de passar mais tempo na companhia duma empregada dos estúdios cinematográficos MGM (Fotograma 1). O segundo, *O homem da câmara de filmar* (1929) de Dziga Vertov, era um filme de vanguarda em que se recorria a numerosos artifícios técnicos – impressões sobrepostas, imagens retardadas ou aceleradas, etc. – que sublinhavam um discurso sobre o progresso e sobre as capacidades dos instrumentos ópticos da câmara de filmar em comparação com as imperfeições do olho humano (Fotograma 2). Ao longo do tempo acrescentaram-se homenagens à profissão de cineasta por intermédio do próprio filme. Entre os mais conhecidos contam-se *Serenata à Chuva* (1952), de Stanley Donen e Gene Kelly, *Oito e Meio* (1963), de Federico Fellini (Fotograma 3), *Noite Americana* (1973), de François Truffaut, ou o recente *O Artista* (2011) de Michel Hazanavicius (Fotograma 4).



Fotograma 1



Fotograma 2



Fotograma 3



Fotograma 4

A *Rapariga Mais Feliz do Mundo* é também uma espécie de filme sobre o filme, e ainda um filme sobre o mundo da publicidade. De certo modo, pode ser instrutivo no que diz respeito ao modo como se realiza uma filmagem – de cinema ou de anúncio publicitário – apresentando a maneira como as cenas são filmadas em fragmentos, divididas em planos, como certos efeitos são obtidos através de filmagens com grua, como os actores são filmados sobre fundo verde ou azul para depois serem inseridos, com meios digitais, noutra décor, etc. Podem igualmente ser observadas as relações entre os membros da equipa de filmagem e neste caso, tratando-se de um anúncio, as relações entre uma equipa de filmagem e uma agência de publicidade. A *Rapariga Mais Feliz do Mundo* constitui além disso uma reflexão sobre a prática de empregar actores não profissionais. No filme, o pretexto é a filmagem de um anúncio tipo "testemunho", porém tem um alcance maior, sobretudo num contexto em que Jude, tal como os colegas da sua geração, coloca nos seus filmes, além de actores especializados, intérpretes sem qualquer preparação, devido à autenticidade e personalidade que estes emprestam ao filme. A intérprete de Délia, Andreea Boşneag, adolescente no momento da realização do filme, depois desta experiência inscreveu-se na faculdade de teatro, querendo fazer carreira neste domínio. A mãe é desempenhada por uma actriz de teatro, e o pai, Vasile Muraru, é um actor muito conhecido na Roménia pelos seus papéis no teatro de variedades e shows de TV. Nos papéis de membros da equipa de filmagem no filme, aparecem dois actores muito presentes nos filmes romenos dos últimos anos – Şerban Pavlu no papel de realizador e Andi Vasluianu no papel de operador. Mas aparecem também outros actores não profissionais.

A CONDIÇÃO DE ACTOR NÃO PROFISSIONAL

É também no neo-realismo italiano que tem origem esta prática de empregar em papéis principais intérpretes sem preparação em arte dramática, facto que por sua vez provém da carga social que os cineastas dos anos 1940 davam aos filmes. Num apelo para que no cinema fosse adoptada uma orientação realista, os realizadores Giuseppe de Santis e Mario Alicata afirmavam: "Estamos certos que um dia poderemos criar o mais belo filme seguindo os passos vagarosos e cansados de um operário que regressa a casa" (1). Na representação deste operário e, em geral, das pessoas de condição modesta abordadas pelo neo-realismo, havia necessidade de intérpretes com caras novas, diferentes dos modelos de perfeição ou beleza dos filmes mainstream e publicitários, e alheios à dicção e aos hábitos do actor profissional. Presentemente, muito do cinema de arte europeu recorre a esta prática, procurando uma paleta de expressividade mais vasta que aquela que é oferecida pelas escolas de actores.

A *Rapariga Mais Feliz do Mundo* faz lembrar, pelo assunto, um filme neo-realista realizado por Luchino Visconti em 1951, *Belíssima*. Também aí uma menina, mas muito mais pequena que Délia, tem de interpretar pela primeira vez um papel diante de uma câmara de filmar. A mãe dela, apaixonada pelo cinema e um tanto exaltada, leva-a a uma prova para um filme, esperando oferecer à criança a oportunidade de um destino diferente da sua existência apagada num meio modesto. Só que descobre que na realidade, o mundo do filme não tem nada da aura de mistério e encanto que aparece no écran (Fotograma 5). A experiência das provas contém uma grande dose de cinismo e de indiferença devido ao grande número de concorrentes que se atropelam junto com as respectivas mães à entrada do estúdio, todas desejosas de obter o papel (Fotograma 6).

Embora o realizador – interpretado por um célebre realizador italiano dessa época, Alessandro Blasetti – se mostre amável e simpático, as pequenas intérpretes são desiludidas e mesmo maltratadas pelos empregados do estúdio. Este tema vai ser continuado e desenvolvido n'a *Rapariga Mais Feliz do Mundo* onde, sob a pressão das filmagens, os realizadores não têm em conta os sentimentos da intérprete. A eles não lhes interessa que a Délia se sinta muito incomodada por lhe depilarem o buço em público, o que conta é obter dela a imagem que pretendem e que tem de ser o mais atraente possível.



Fotograma 5



Fotograma 6



Fotograma 7



Fotograma 8

Existe em *Belíssima* uma cena emocionante que descreve um possível percurso dos actores não profissionais. Escolhidos pela fisionomia ou por características específicas para interpretarem um papel importante em apenas um filme, ou talvez dois, eles deixam de ser escolhidos quando a sua presença no écran deixa de ser novidade. A montadora Iris (interpretada por Liliana Mancini, que na realidade teve um papel principal como actriz não profissional no filme *Sob o sol de Roma*, de Renato Castellani (1948), depois do que apenas teve pequenas aparições em filmes, além desta cena de *Belíssima*) conta com ternura e resignação o que é conhecer a fama, as esperanças que se constroem, e depois a desilusão de se ser votada ao esquecimento (Fotograma 7).

No entanto, em contradição com a trajectória imaginada em *Belíssima*, existem também histórias de sucesso de alguns personagens que depois de aparecerem num primeiro filme desejaram e tiveram a sorte de continuar uma carreira de actores. É o caso da pequena actriz do filme *O Espírito da Colmeia* (1973), a muito talentosa Ana Torrent. As reacções subtis do seu rosto no filme de Victor Erice evocam vivamente o mundo de uma miúda taciturna, cheia de medos e curiosidades infantis. Depois desse papel, que a tornou conhecida quando tinha sete anos, Ana Torrent teve um papel principal noutra filme que se tornaria célebre, *Cria Cuervos* (1976), de Carlos Saura, continuando a actuar até aos nossos dias, tanto em produções espanholas como internacionais.

A DIFERENÇA DE VISÃO

Uma diferença significativa entre o neo-realismo italiano e a nova vaga romena é que o primeiro é, no fim de contas, otimista. Habitualmente, mesmo nos mais sombrios filmes neo-realistas os personagens acabam por descobrir uma réstea de esperança. Em *Belíssima*, a personagem de Anna Magnani chega à conclusão de que, mesmo que a filha não venha a ter a vida espectacular que ela sonhava e mesmo se nunca deixarão de constituir uma família humilde, o amor e a confiança que as liga são o mais importante (Fotograma 8). Os filmes da nova vaga romena nunca terminam com uma nota positiva, mas sim acabam em nada.

Nos anos 1950, quando o *Belíssima* foi realizado, ainda era actual o discurso que opunha os valores familiares ao mundo mercantil, ou pelo menos enganador, do filme (e, por extensão, da publicidade). Porém a distinção entre os valores verdadeiros e o arifício da sociedade começou a fazer-se nos anos 1960. Então começou o processo intelectual que na segunda metade do século XX punha em dúvida valores até então considerados naturais, mostrando como as preferências e os ideais das diferentes épocas variam em função de factores sócio-históricos. E no filme de Jude sente-se uma clara desconfiança perante os chamados valores universais da humanidade. Os personagens d'*A Rapariga Mais Feliz do Mundo* já não podem fugir do cinismo da sociedade do espectáculo refugiando-se no seio protector da família. Aqui, até mesmo as relações familiares aparecem determinadas pelo estado em que se encontra a sociedade.

A PENETRAÇÃO DA PUBLICIDADE NA ARTE

N'*A Rapariga Mais Feliz do Mundo* a publicidade é um dado bem instalado no mundo contemporâneo descrito, o que não é contestado. No entanto, até ela ter sido aceite na arte, houve algumas polémicas da ordem da crítica cultural.

A indústria publicitária nasceu no princípio do séc. XX. A padronização do fabrico tendo em vista a eficiência, de que resultou a produção em massa, criou novas procuras. Por um lado, era preciso haver compradores para os bens de consumo produzidos em série, pelo que o velho proletariado foi elevado ao estatuto de pequena burguesia, em que os indivíduos tinham mais tempo livre e algum poder de compra. E por outro lado, era preciso que eles fossem induzidos a comprar. Assim, os bens de amplo consumo e a publicidade andaram a par desde o início, impondo mesmo o kitsch como produto predilecto do capitalismo.



Fotogramas 1-4

As artes, sobretudo o ramo figurativo das artes plásticas, não podiam ficar indiferentes à nova aparência da publicidade (Fotogramas 1-4). Neste contexto havia apenas duas opções: a de ignorar as novas imagens produzidas pela sociedade, considerando-as como vulgares e infestantes, ou então incluí-las nas obras de arte. Mas mesmo quando eram tomadas em consideração, isso nem sempre significava aceitação delas e da direcção que a sociedade tomava, podendo ser olhadas com dose maior ou menor de cepticismo. Os anúncios e as embalagens de produtos começaram a aparecer no segundo decénio do século passado em colagens, pinturas e desenhos cubistas que seriam dados mais tarde como exemplos de proto-Pop (1), como aconteceu com o desenho a lápis de Pablo Picasso, *L'assiette au petit beurre*, feito em 1914 (Fotograma 5). Outro exemplo de proto-Pop é a pintura *Razor* (1922) do artista Gerald Murphy, estabelecido na França (Fotograma 6).



Fotograma 5



Fotograma 6

(1) Kristin Thompson e David Bordwell, *Film History – An Introduction*, 2009, p. 359

© Lucy R. Lippard, *Pop Art*, Thames & Hudson, 2004

Porém apenas o movimento Pop Art, aparecido em meados do século, no período de expansão da publicidade e do consumo que se seguiu à segunda guerra mundial nos Estados Unidos da América e na Europa Ocidental, fez da cultura de massas o alvo das suas obras. Mesmo se se deixou impregnar por esta cultura que se tornou dominante, nem todas as obras Pop Art renunciaram a uma distância crítica face ao seu objecto de estudo. É o caso da célebre colagem do inglês Richard Hamilton, *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?* (Fotograma 7) que é uma paródia do novo "estilo de vida". Em contrapartida, a Pop Art nova-iorquina foi quase sempre vista como cúmplice da cultura de massas. Nos anos 1960, Andy Warhol e Roy Lichtenstein começaram a pintar celebridades, personagens dos desenhos animados (Pato Donald e Rato Mickey em *Look Mickey* de Lichtenstein, Fotograma 8) ou marcas de produtos (como as caixas de sopa Campbell, pintadas por Warhol, Fotograma 9) – imagens familiares para qualquer cidadão americano da época. O estilo deles era em grande parte influenciado pelas bandas desenhadas e pelos têxteis. A aceitação da Pop-Art, depois de hesitações, entre as correntes artísticas dinamitou a distinção que parecia inultrapassável entre alta cultura e cultura de massas. Os artistas Pop estavam fascinados pela cultura de massas e aderiram a esta sem ser por condescendência.



Fotograma 7



Fotograma 8



Fotograma 9

Independentemente de serem vistas como crítica ou como celebração da cultura de massas, estas imagens criadas pela Pop Art, assim como os próprios anúncios, constituem reflexos das ideias gerais sobre a felicidade veiculadas numa dada sociedade num dado momento.

A Rapariga Mais Feliz do Mundo

O assunto do filme de Radu Jude foi inspirado num caso real a que o realizador assistiu, dado que ele próprio realizava constantemente pequenos filmes publicitários para se sustentar. E na situação real, a rapariga que tinham de filmar vinha de um meio pobre, por isso pura e simplesmente não podia ser verosímil no papel de feliz menina vencedora. Se no filme de Jude pode ser encontrado um olhar crítico, ele não tem a ver com a publicidade em si, mas com as expectativas das pessoas, muitas vezes ridículas, que ela impõe. Grande parte dos filmes realizados depois da Revolução de Dezembro de 1989 analisaram a dissonância existente entre o pano de fundo real e o modelo ocidental a que aspirava a nova sociedade capitalista romena. Os cineastas romenos dos anos 1990, tais como Mircea Daneliuc ou Dan Pița, exploraram em chave tragicômica as

aberrações criadas por esta situação, em que os valores e imagens vindas do Ocidente eram retomados, ou melhor, macaqueados, dado não existir uma base social em que pudessem ser implementados. Nos filmes da geração que começou depois de 2005, estas incompatibilidades já não são assunto de filmes, isto porque nas grandes cidades do país, e sobretudo na classe média bucarestina a que pertence a maioria dos cineastas da nova vaga, as discrepâncias já não são tão visíveis. Aparecem no entanto em plano secundário em alguns filmes de assunto contemporâneo como *A Rapariga Mais Feliz do Mundo*.



Fotograma 10

A publicidade era, no início dos anos 1990, um domínio relativamente novo na Roménia. Nos estados ocidentais ela desenvolveu-se muito, até se tornar extremamente refinada, após 1950. No entanto, nessa época, no estado socialista romeno não existia concorrência de mercado e os anúncios eram insignificantes. Levou tempo até que as empresas de publicidade criadas após a revolução de 1989 afinassem os seus métodos e formassem um público que absorvesse essa nova linguagem. O anúncio que no filme está a ser rodado é estridente e rudimentar: o carro do prémio está atado por uma larga fita vermelha (fotograma 10). O realizador e o operador de câmara mostram-se enfatiados com o trabalho desprovido de criatividade que têm de fazer. Tanto os cineastas como os representantes da agência de publicidade têm problemas em adaptar conceitos importados à realidade do terreno. Uma das assistentes faz observações com ar de superioridade acerca do modo como está vestida a provinciana Délia. Tão pouco os edifícios do centro de Bucareste escolhidos para a filmagem são adequados, porque não constituem um cenário a que se possa aspirar. (Fotogramas 11 e 12).

N' *A Rapariga Mais Feliz do Mundo*, a ironia, mas também a emoção, provém precisamente da observação do facto de que os ideais dos personagens de ambos os campos – classe média bucarestina de um lado e provincianos do outro – chocam com uma realidade que não corresponde às suas expectativas.



Fotograma 11



Fotograma 12

3. DIÁLOGO ENTRE FILMES DA COLECÇÃO CINED

A Rapariga Mais Feliz do Mundo e Shelter (Abrigo): Uma crítica social implícita

O argumento de *Shelter* é produto da colaboração entre a cineasta holandesa Melissa de Raaf e o argumentista romeno Răzvan Rădulescu, autor dos argumentos de alguns filmes emblemáticos da nova vaga romena, tais como *A Morte do Sr. Lazarescu*, *4 meses, 3 semanas e 2 dias*, *A posição da criança*. Também o filme búlgaro foi construído em planos-sequência, porém, tal com *A Rapariga Mais Feliz do Mundo*, ele não se auto-impôs a sobriedade estilista que mais recentemente tem distinguido os filmes romenos nos festivais internacionais. Em *Shelter*, os planos-sequência são por vezes espectaculares, e a câmara lança-se na criação de exercícios visuais, coisa que seria impensável no estilo sóbrio dos irmãos Dardenne ou de Cristi Puiu. Os pais de Rado são levados por um comissário através das secções da polícia, um lugar a que não estão habituados pois são pessoas "decentes". Ao passarem junto de três homens presos por algemas a uma barra da parede, o pai retarda o passo e olha para os infractores. A câmara de filmar, que até ali seguia por detrás os visitantes (Fotograma 1), pára ela também sobre a cara dos homens, mimcando o ângulo subjectivo do pai de Rado (Fotograma 2), e depois adianta-se e revela a face preocupada do personagem (Fotograma 3). Executado num único plano, este movimento lúdico funciona como comentário cómico da acção, fazendo entrar em colisão dois mundos com visões distintas e inconciliáveis. Ao mesmo tempo, a câmara substitui-se ao personagem, dando a sua perspectiva sobre as coisas, para delas se distanciar imediatamente, fazendo ironia com o horror que se lhe lê na cara ao contacto com o mundo dos ilegais. Também n'*A Rapariga Mais Feliz do Mundo* são criados efeitos cómicos através da *mise-en-scène*. Por exemplo, num plano longo, é mostrada Délia que entra na rulote. (Fotograma 4). A câmara roda depois num movimento panorâmico ligeiramanete para a esquerda, direcção de onde vinha a rapariga, para enquadrar desta vez o pai dela. Do ponto onde está a câmara, lugar de onde observamos a acção, parece que ele está a seguir a filha, entrando na cabine (Fotograma 5). Porém a câmara vira para a direita e vemos que ele sai da rulote e segue mais adiante. (Fotograma 6). Este parece um gag desgarrado das comédias mudas de Charlie Chaplin.



Fotograma 1



Fotograma 2



Fotograma 3



Fotograma 4



Fotograma 5



Fotograma 6

Relações pouco saudáveis

Outra fonte de humor contida em ambos os filmes é constituída pela visão da maturidade que têm os cineastas. Tanto *A Rapariga Mais Feliz do Mundo* como *Shelter* têm como principal assunto a relação entre pais e filhos, e por vezes os pais mostram-se tão infantis como os filhos no modo como dialogam. Ambos os filmes têm uma estrutura dramática que lhes permite concentrar-se na análise das situações de interacção entre os personagens. *Shelter* promete, no começo, um percurso clássico em que as personagens têm um objectivo e têm pouco tempo para o atingir. Os pais de Rado vão à polícia relatar que o filho lhes desapareceu de casa dois dias antes. Delineia-se um cenário trágico, porém as expectativas dos espectadores são goradas na medida em que o rapaz aparece sozinho depois de cerca de meia hora de filme. Ao ver o filho, o pai, que estava aterrorizado até àquele momento, recebe-o com chantagem emocional: "Queres ver-nos mortos?" Mais tarde, quando quer assegurar-se de que o filho não torna a ir com os seus amigos punk, convida o rapaz de cerca de 12 anos a falar com ele como "entre homens" (Fotograma 7). Porém Rado lembra-se de que o pai já recorrera a essa tática algum tempo atrás, quando lhe garantiu que o considerava maduro bastante para comprar o que quisesse com o dinheiro que tinha poupado, mas se arrependeu quando soube que ele queria comprar uma guitarra eléctrica barulhenta. Algo de semelhante sucede em *A Rapariga Mais Feliz do Mundo*: o pai de Délia encontra o momento de discutir sozinho com ela (Fotograma 8), esperando que, sem a mãe presente, seria mais fácil convencer a rapariga. Ele começa por enumerar as dificuldades que passou para sustentar a família, como trabalhou no meio tóxico da fábrica, como comia apenas pão e como se tornou diabético por causa do esforço. Depois de lhe inculcar um sentimento de culpa, põe diante dela o contrato de venda do carro e promete-lhe, para a apaziguar, comprar-lhe outro daí a dois anos. Porém Délia, tal como Rado, lembra ao pai o momento em que lhe prometeu deixá-la ir ao campo se ganhasse o prémio da escola, para depois não cumprir o prometido. Os argumentistas das duas longas-metragens tão pouco são meigos com os adolescentes dos dois filmes. É evidente que eles carecem de autonomia: Délia quer conservar o carro para se gabar perante as colegas, enquanto que Rado se apressa a descolar da parede do quarto o cartaz de Avril Lavigne ao menor sinal de desaprovação do seu amigo punk. As situações são apresentadas de modo a podermos entender ambos os pontos de vista – o dos filhos e o dos pais. No entanto, nas duas longas metragens, a simpatia não vai para os adultos, que utilizam o poder que têm para manipularem os filhos e não estão absolutamente nada conscientes do abuso emocional que cometem. E esta sua ignorância parece ser gritante ao mais alto nível, indicando a rigidez e até o atraso das sociedades da qual fazem parte os personagens descritos.



Fotograma 7



Fotograma 8

Em ambos os filmes existe um indubitável respeito pela autoridade, associado a uma inibição do diálogo. Pode-se especular que este modelo de educação baseado na chantagem emocional e que vemos a ser posto em prática n' *A Rapariga Mais Feliz do Mundo* e em *Shelter*, ajuda a perpetuar uma sociedade em que a hierarquia social é muito poderosa. Esta apropriação do tema pelos dois filmes só pode ser explicada pelo facto de ambos terem um argumentista romeno (o que poderia fazer com que a nova vaga romena de reflectir a sociedade fosse levada também para o cinema búlgaro) e pelo facto de existirem grandes semelhanças na história recente da Roménia e da Bulgária. Ambos os países saíram no decénio nove do século passado de um regime socialista que, apesar dos valores progressistas que proclamava, manteve práticas sociais extremamente conformistas. O modelo de família era exclusivamente tradicional. Mais, não existia liberdade de expressão e era proibido aos cidadãos organizarem qualquer forma de protesto e manifestarem os seus descontentamentos. Os ecos destas práticas ainda se fazem sentir nas duas sociedades, tal como é evidenciado pelos dois filmes. Em ambos, são os homens quem toma decisões e representa a família. Eles censuram as mulheres quando estas tomam iniciativas, chegando a insultos violentos como acontece n' *A Rapariga Mais Feliz do Mundo*. Nestes filmes, os dois chefes de família são por sua vez postos na ordem pelas instâncias superiores a eles e submetem-se. O pai de Rado em *Shelter* é repreendido pelo agente da polícia (Fotograma 9), e o pai de Délia renuncia à atitude autoritária quando o assistente de realização o ameaça que o fará pagar o dia de rodagem se não deixar a filha voltar imediatamente ao trabalho (Fotograma 10). As interacções humanas nos dois filmes são fortemente regulamentadas e hierarquizadas. Assim se explica também o reflexo de Délia: ela agradece timidamente à representante da agência publicitária, no fim da discussão, quando esta a humilha dizendo-lhe que as sandálias dela são uma porcaria.



Fotograma 9



Fotograma 10

4. ACOLHIMENTO AO FILME: OLHARES CRUZADOS

"A Rapariga Mais Feliz do Mundo", Arnaud Héé, Critikat, Dezembro de 2009

[...] Délia ganhou um belo carro, um Dacia-Renault break novo em folha, num concurso organizado por uma empresa de sumos de laranja. Vai à capital receber o prémio, mas previamente deve aparecer num pequeno filme publicitário a elogiar a bebida que te faz a pessoa mais feliz do mundo. A entrada em Bucareste é também uma entrada nos artificios do audiovisual, por entre maquinarias, decorações e takes de produção. *A Rapariga Mais Feliz do Mundo* segue a regra clássica de espaço e de tempo; a tarde e o começo da noite são vividas numa impressão de continuidade. Uma sessão de maquilhagem – ou melhor, de tortura – e um texto a aprender. Délia é um manequim que deve entrar em cena e ficar em cena - e isto não é fácil. Radu Jude consegue manter tenso o local de filmagem – na mente do espectador surge a dúvida sobre o que é ficção e o que é realidade. De que registo aparecem estes corpos que passam por entre as câmaras de filmar e no meio dos personagens do filme? Em segundo plano, os bastidores também estão a ser controlados? Uma interferência porosa entre a plataforma de rotação de uma ficção grosseira e tudo aquilo que a rodeia, conduz implicitamente ao retrato de toda uma sociedade, que vai desde os homens da publicidade, até àqueles que trabalham, para os misturar, a eles, vencedores e vencidos da época pós-comunista. Interessante no filme é a inteligência do cineasta ao compor uma família de estatuto incerto, nem pobre nem rica, talvez uns vencidos que aspiram ao campo dos vencedores. Depois de ter engrenado os personagens no seu espaço-tempo numa narrativa de planos repetitivos, Radu Jude espalha de um modo difuso e paciente uma dinâmica dupla. Délia revela-se uma actriz medíocre. A família zanga-se por causa do destino do carro. Se inicialmente estava estabelecido vendê-lo – os pais pretendem melhorar a vida – agora a filha hesita e quer guardá-lo para ir até ao mar com as amigas.

Deste material bastante mesquinho, o cineasta eleva pouco a pouco o tom até cotas inesperadas. A redução ao materialismo dos personagens é feita de um modo satírico e humilhante. "Esta rapariga tem um bocado de bigodes", "Parece que estavas morta" – é o que se ouve dizer enquanto Délia tem de ingurgitar litros de um líquido suspeito. A relação entre a moça e os pais é marcada por uma violência crescente, como acontece na penosa cena do confronto verbal entre pai e filha em que aquele que fracassou na vida se arroga o direito de decidir o que se há-de fazer para que a filha não fracasse na sua. O sacrifício do pai atrai o da filha.

Radu Jude preenche este espaço-tempo único com as tensões entre gerações de aspirações contrárias e interesses divergentes; um pequeno teatro oscilando entre o absurdo, a ferocidade e a tragédia, que ele rodeia a favor de uma mensagem cinematográfica seca, precisa e subtil. O imaginário social-histórico da Roménia funciona implicitamente e no pleno regime da realidade. Por exemplo, o pai da Délia parece estar preso na rede dos velhos reflexos autoritários; na percepção do espectador ele aparece como um velho funcionário do regime de Ceausescu, uma pequena manivela que fazia funcionar a maquinaria. Enquanto Délia é noviça na matéria: com os seus 18 anos apenas, podia ter nascido em 1989 ou pouco depois. *A Rapariga Mais Feliz do Mundo* desenrola-se sem presunções nem ademanos, numa variação sobre o tema da dificuldade do Homem em consolidar um presente e um futuro, e em que os romenismos não ocultam a universalidades desta sátira implacável.

"Puro e simples – A Rapariga Mais Feliz do Mundo", Andrei Gorzo, Dilema Veche, Maio 2009

A heroína do filme de estreia de Radu Jude, *A Rapariga Mais Feliz do Mundo*, é uma adolescente da província, Délia (Andreea Boşneag), que ganha um carro num concurso organizado por uma empresa de refrigerantes e vai a Bucareste com os pais (Vasile Muraru e Violeta Haret-Popa), para filmar a inevitável propaganda: ela ao volante do carro, declarando ser a mais feliz rapariga do mundo e bebendo o refresco Bibo. Chegada ao local da rodagem, cai primeiro nas mãos da maquilhadora (Luminița Stoianovici), que, sem se embaraçar com delicadezas, lhe desembaraça a ela o cabelo empastado de laca conforme mandavam as ideias de elegância da mãe. Um pouco depois, a produtora do spot (Diana Gheorghian) faz pouco das sandálias da rapariga e o operador (Andi Vasluianu) zomba do casaco azul, sem que nenhum dos dois olhe para ela, como se ela ali não estivesse, mas de modo a que os ouça. Por ordem da produtora, ela é brutalmente despojada do casaco e do buço. E por ordem da firma de refrigerantes, o refresco que ela bebe é misturado com Coca-Cola para ficar com uma cor mais tentadora. Assim se filma *take* após *take*, com um realizador sempre a dizer mal daquilo que o puseram a fazer, sem se perguntar se a rapariga não se sentirá incluída naquilo que ele tanto despreza. Aliás ninguém ali se preocupa com problemas destes.

Ninguém, excepto Jude, que trabalhou em publicidade e quer que o espectador entenda que o que se passa com um não profissional numa filmagem daquelas é por vezes uma forma de abuso. A publicidade é um alvo fácil para ele e ele ataca-a de um modo admiravelmente limpo, acumulando de modo inteligente as provas de insensibilidade da equipa de filmagem, de modo a que nenhuma apareça por artes mágicas e que nenhum personagem se auto-condene de todas as vezes que abre a boca. O realizador do anúncio grita uma vez à Délia, porém de quando em quando lembra-se que trabalha com uma não-profissional que deve ser dirigida com tacto; também o operador a encoraja. A camaradagem destes dois é clara. Olhada de outro ângulo que não o da Délia, até podia ser uma equipa simpática. Porém Jude, que foi assistente de Cristi Puiu n' *A Morte do Sr. Lazarescu*, aprendeu com ele a estar muito atento aos modos das pessoas que todos os dias se tratam mal umas às outras.

[...] O humanismo de Jude, tal como o de Puiu, parte da constatação de que estamos próximos dos animais, da constatação da imensa quantidade de ferocidade que existe nas relações do dia a dia. É um protesto contra os ultrajes que passam sem observação (um protesto cuja validade é demonstrada pelo próprio facto de muitos espectadores ficarem com a impressão de que num filme como *A Rapariga Mais Feliz do Mundo* "não se passa nada"), contra a penúria de delicadeza espiritual das pessoas. (E não só das pessoas romenas: é natural que um tal protesto surja numa sociedade semi-civilizada como é a nossa [romena], mas isto não significa que outras sociedades não se possam reconhecer nele.) Os publicitários que aparecem neste filme são animais de cidade grande, sempre desordenados (o realizador), sempre com os caninos à mostra (a produtora) ou pura e simplesmente rugosos, escamosos, casca grossa (a maquilhadora e o representante da firma de refrigerantes); a esta ferocidade e a esta aspereza chamam-lhes eles "competitividade" e "profissionalismo". Os pais da Délia são animais da província – menos arrogantes mas na mesma ferozes na procura da sua própria segurança; eles chamam a isso "esperteza", "preocupação com o futuro da rapariga". Querem vender o carro naquele mesmo dia, e quando a filha se opõe, atacam-na com tudo o que têm – chantagem sentimental, casuística, "justa" indignação parental. Com a ajuda da publicidade, dobram-na até a torcerem. Clássico-realista é a beleza que a câmara de Jude descobre e nos convida a descobrir: a beleza da determinação dela em resistir a uns e a outros – de não assinar a venda, de não quebrar diante da equipa de filmagem. E é uma beleza.

ITINERÁRIOS PEDAGÓGICOS

1. ANTES DA PROJEÇÃO

É projectada sem som a cena da chegada da família Fratila à Praça da Universidade (do min. 12:58 até min. 14:20).

- Trata-se de um filme de ficção (segundo um argumento com acontecimentos e personagens inventados) ou de um documentário?

- Quais seriam as diferenças entre um filme de ficção e um documentário? Neste caso, o que é que nos levaria a considerar que seria uma coisa ou outra, ou se calhar, ambas? *A Rapariga Mais Feliz do Mundo* foi apresentado como um filme de ficção, mas imita a estética dos documentários. Pensem em alguns motivos para o incluir numa destas duas categorias.

Por exemplo (cf. Estilos e Processos cinematográficos) o plano é, muitas vezes, ocultado por pessoas e objectos que se interpõem entre as personagens e a câmara; as personagens são seguidas pela câmara a uma certa distância, como se fosse para lhes dar espaço para se mexerem à vontade, o que acontece por vezes nos documentários, quando o realizador não conhece a reacção daqueles que está a filmar. No filme de Jude trata-se apenas de imitar essas convenções, dado que os movimentos e as reacções dos personagens estão indicadas no guião e foram ensaiados com os actores antes da filmagem.

Como podemos saber isto?

É em seguida projectada sem som a cena seguinte do filme – a do encontro entre a família Fratila e a equipa de filmagem (do min. 14:20 ao min. 15:23).

- Quais são os elementos desta cena que nos indicam que *A Rapariga Mais Feliz do Mundo* é um filme de ficção e quais são aqueles que o aproximam do documentário?

Por exemplo, diante da câmara passam várias pessoas, como num documentário. Uma delas chega a olhar para a objectiva, coisa em geral proibida nos filmes clássicos de ficção (cf. Estilos e Processos cinematográficos e Análise de um plano).

São no entanto indícios de se tratar de filme de ficção os elementos cómicos. É possível que algum aluno os tenha observado os toques caricaturais desta cena: a postura rígida do guarda-costas, a atrapalhação dos gestos da família Fratila, a curiosidade do Sr. Fratila. (cf. Análise de um plano).

- Qual poderá ser a situação da cena apresentada? Como irá continuar o filme?

Mostra-se o cartaz romeno do filme.

- Pelo cartaz, a que género de filme pertencerá *A Rapariga Mais Feliz do Mundo*?

- Será irónico? Porquê? A adolescente da imagem sentir-se-á confortável? Devemos esperar uma

comédia ou um filme triste? Ou ambas as coisas?

Voltar-se-á a esta pergunta depois de se ter visto o filme. Pelo género de cartaz, o filme é em grande medida uma comédia. No entanto, pela acumulação de situações absurdas e a repetição decepcionante das mesmas discussões e até das filmagens que nunca resultam bem, o filme ganha um tom mais sombrio.

Os alunos são convidados a compararem o cartaz romeno com o internacional.

- Que elementos novos apresenta o cartaz internacional? Modificará este cartaz as expectativas dos espectadores, ou ele aponta na mesma direcção que o cartaz romeno?

- O que pensam os alunos do facto de terem sido lançadas duas versões do cartaz, uma para promoção local e outra para promoção internacional?

2. DEPOIS DA PROJEÇÃO

Banda sonora

- Os alunos lembram-se de ter ouvido música no filme?

O filme contém apenas uma música: a peça Rent do grupo Pet Shop Boys que se ouve logo na primeira cena (cf. Contextos).

Apresenta-se uma vez mais essa cena.

Em geral, nos filmes existem dois modos de introduzir a música. Ou ela provém de uma fonte sonora que aparece no enquadramento (ex.: um personagem coloca a agulha do pick-up num disco e começa a ouvi-lo, ou entra num clube onde há música, mesmo que não se veja de onde ela vem), ou pode ser introduzida como "música de fundo". Não se justificando por nenhuma fonte sonora existente no décor, ela é acrescentada a fim de amplificar uma emoção ou para comentar de algum modo a acção (ex.: a imagem de dois namorados numa paisagem pode ser acompanhada por uma música romântica; nas comédias, as personagens engraçadas podem ser acompanhadas por uma música que acentua traços dominantes do carácter: um espertalhão pode ser apresentado em ritmo de corrida, etc.)

- De onde provém a música da cena visionada? Porque é que Radu Jude utiliza uma música que parece justificada por uma fonte sonora no interior da história?

- De que outros sons do filme se lembram os alunos?

Depois de se enumerarem os sons de que se lembram, pode ser projectado novamente um segmento do filme. Sugere-se a cena da espera (entre o min. 32:14 e o min. 33:45) em que se ouve a água da fonte,

o bater de asas das pombas, o piar dos pardais, ruído de carros, a sirene de uma ambulância, fragmentos de diálogos de transeuntes, apitos de carros. Desta vez, os alunos devem estar muito atentos ao modo como está construído o som do filme e vão tentar reter e descrever vários dos sons ouvidos.

- Qual é o efeito produzido pelo barulho contínuo da Praça da Universidade de Bucareste, local onde se passa a acção? Como contribui esse ruído para ajudar a criar a visão do mundo contida n' *A Rapariga Mais Feliz do Mundo*? (cf. Análise de um plano)

- Quais são as diferenças entre o modo como está construído o som aqui e o modo como ele é construído num filme clássico de Hollywood? (cf. Estilos e Processos cinematográficos)

Filmagem de uma situação

Os alunos improvisam uma cena que também vão filmar, a partir da cena da zanga entre os três membros da família Fratila, que decorre entre os min. 1:03:06 e min. 1:10:35. Primeiro os pais aliam-se para convencer Delia a assinar o contrato de venda do carro que ela ganhou. Lembram à rapariga os esforços que eles fizeram para a criarem. A mãe repete, censurando, um eco da zanga que as duas tiveram antes. O pai, para começar, tenta convencê-la em tom meigo, mas fazendo chantagem emocional: "E agora chega a nossa vez de termos a possibilidade – não é possibilidade, é certeza total! de resolver os problemas que temos todos e de viver melhor os nossos últimos anos de vida e de velhice! – (exagero e vitimização do pai, dado que ele e a mulher são de meia idade). A partir de certo ponto, os pais começam a discutir entre si. O Sr. Fratila, aborrecido com a D. Fratila por ela estar sempre a meter-se na conversa, trata-a com violência. Depois, noutro tom, promete à filha que dará à pensão o nome dela.

Conserva-se a dinâmica da cena: no início, um personagem (A) tenta convencer um outro (B) de algo. Um terceiro personagem (C) intervém na discussão, para convencer (A) da mesma coisa. Mas a dada altura, B e C zangam-se um com o outro. A cena termina quando os três já não estão de acordo com nada do que se diz, ficando cada um na dele.

Cena para filmar de quatro maneiras diferentes, com o mesmo grupo de alunos ou com grupos diferentes:

Primeiro os alunos vão filmá-la com diferentes tipos de enquadramento (plano geral, plano médio, grande plano, etc.) e montando no fim as takes filmadas. Devem também pensar como irão compor os planos que vão filmar (por exemplo, a câmara vai focar qual personagem, A, B ou C?).

Depois os alunos filmam a cena num plano-sequência (filmagem contínua do princípio ao fim da cena). Filmam de várias maneiras: uma vez muito perto das personagens, depois mais uma vez, a uma certa distância. Retomam a filmagem num interior tranquilo, e a seguiu num espaço povoado, com pessoas que não têm consciência de estar a ser seguidas por uma câmara de filmar, como acontece em alguns documentários.

No fim, todas as sequências resultantes são visionadas e comparadas.

- De que modo o estilo de filmar modifica o sentido da cena? Entre uma sequência montada e uma cena filmada num único plano-sequência, que diferenças são notadas pelos alunos? Entre a cena filmada no interior e a filmada no exterior? Entre aquela em que as personagens são filmadas de perto e aquela em que estão mais longe da câmara?

- Com qual das personagens sentem mais simpatia? Consciente ou inconscientemente, tentaram favorecê-la na *mise-en-scène*?

Comparação entre imagens

Os alunos são convidados a comparar a imagem de Délia do capítulo Estilos e Processos cinematográficos (página 17) com a mulher do anúncio da Coca-Cola do capítulo Imagens em Eco (página 19).

- Em que é que estas imagens são diferentes? Qual delas é mais chamativa e porquê? Qual delas é mais autêntica?

- Como pode ser caracterizada a Délia, pelo modo como se apresenta ao longo de todo o filme?

- Que diferença existe entre as duas sociedades em que estas imagens foram produzidas?

Tornar a contar em estilo de Hollywood

- Como seria adaptada a situação de *A Rapariga Mais Feliz do Mundo* num filme clássico de Hollywood? *Ao imaginarem como poderia ser adaptada a situação dramática de A rapariga mais feliz do mundo a uma produção convencional, os alunos têm de encontrar os elementos que tornam este filme diferente daqueles que dominam o mercado cinematográfico.*

Por exemplo: num filme de Hollywood, os décors e as acções poderiam ser tão repetitivos e pouco variados como neste filme romeno? Porquê?

Para uma adaptação hollywoodiana deveriam ser encontradas outras acções e eventualmente mais um fio narrativo em paralelo com a história da filmagem do anúncio. Outra característica do filme clássico americano é que o/a protagonista passa ao longo do filme por um processo de transformação.

Pensam que isso acontece com a Délia e os outros personagens do filme de Radu Jude? Eles ficam mais sabedores ou mais realizados quando o filme acaba? Ou continuam a ser como eram no início?



CINED.EU : UMA PLATAFORMA DEDICADA À EDUCAÇÃO PARA O CINEMA

CINED PROPÕE :

- Uma plataforma com conteúdos multilingues e gratuitamente acessíveis em 45 países europeus, para a organização de projecções públicas não comerciais
- Uma colecção de filmes europeus dedicados aos jovens
- Ferramentas pedagógicas simples para acompanhar as sessões (cadernos pedagógicos com pistas de trabalho para o mediador / professor, ficha jovem público, vídeo pedagógico destinado à análise comparada de excertos

CinEd é um programa de cooperação europeia dedicado à educação para o cinema dirigido aos jovens.
CinEd é co-financiado pela Europa Criativa / MEDIA da União Europeia.

INSTITUT
FRANÇAIS

Co-funded by the
European Union



os filhos de
LUMIÈRE

