

**Perturbar e dirigir o ator iniciante:
*o método Brisseau*¹**

Laurie Deson-Leiner²

¹ Traduzido do original em francês por Fernando Scheibe.

² Laurie Deson-Leiner é doutora em estudos cinematográficos. Em 2013 ela defendeu sua tese intitulada "Os corpos perturbadores do cinema francês: encenação da transgressão e da violência comuns" (1986-1999) na Universidade de Bordeaux Montaigne, na França. Ela pesquisa o cinema francês contemporâneo e particularmente os cineastas Maurice Pialat, Jean-Claude Brisseau, Bertrand Blier e Bruno Dumont. Se interessa também pela direção de atores, pela representação das instituições e pela marginalidade no cinema. Faz parte do comitê de redação da revista *L'Avant-Scène cinéma*.

e-mail: lauriedeson@yahoo.fr

Resumo

"Perturbar e dirigir o ator iniciante: o método Brisseau". Descoberto com *O som e a fúria*, de 1988, Jean-Claude Brisseau conheceu o sucesso público graças a *Boda branca*, em 1989, com quase dois milhões de ingressos vendidos na França. O realizador utiliza os mesmos métodos de direção de atores com as estrelas e os iniciantes. Brisseau insistentemente escolhe pessoas que nunca fizeram cinema, a quem ele confia papéis importantes. Vanessa Paradis e Sylvie Vartan passaram dos estúdios de gravação às telas. Depois de analisarmos as especificidades da direção de atores de Jean-Claude Brisseau, nós trabalharemos o caso de Vanessa Paradis em *Boda branca*, que foi uma estreante muito especial. A dificuldade de apresentação de um método de trabalho se dá pelo fato de que ele não é teorizado por Brisseau, ao menos oficialmente. Em que um ator não profissional pode enriquecer um filme? O que ele traz por suas atitudes, seus gestos, sua maneira de falar, sua dicção? A direção de ator começa pela escolha de um rosto e de um corpo a fim de que ele tome os traços do personagem que o autor imaginou. O trabalho com o ator é uma espécie de perda de inocência captada pela câmera. O encontro pode ser mágico e fazer do filme um sucesso como *Boda Branca*.

Palavras-chave: direção de atores; transgressão; Jean-Claude Brisseau; Vanessa Paradis.

Abstract

"Unsettling and directing fledgling actors: the 'Brisseau method'". Revealed by his movie *Sound and Fury* (De Bruit et de Fureur) in 1988, J.Claude Brisseau became very well-known due to *White Wedding* (Noce Blanche, 1989), which was seen by nearly 2 million people in France. The director uses the same directing techniques with stars and novices. At that occasion, Brisseau cast people who had never acted in a film and he entrusted them with important roles. Vanessa Paradis and Sylvie Vartan quit recording studios for the film industry. Following the analysis of what is unique in J.Claude Brisseau's way of directing, we will study Vanessa Paradis's work in *Noce Blanche*, in which she was a very peculiar novice actress. To depict his way of working is difficult, due to the fact that J.Claude Brisseau did not theorize it, at least not officially. How can a nonprofessional actor enrich a film? How can he contribute to the film using his way of walking, his gestures, his way of speaking, and his diction? Directing an actor begins by choosing a face and a body, which are capable of playing the part of the character the author has imagined. Working with an actor, in some sort makes him lose his innocence, a loss, which is captured by the camera. That meeting may be magic and make the film a success such as *Noce Blanche* was.

Keywords: directing actors, transgression, Jean-Claude Brisseau, Vanessa Paradis.

Jean-Claude Brisseau se tornou o ator principal de seu último filme, *La Fille de nulle part* [A garota de lugar nenhum^{*}], Leopardo de Ouro no festival de Locarno, apresentado também no Festival Internacional de Cinema do Rio de Janeiro. O filme deu o que falar essencialmente por duas razões: seu baixo orçamento de apenas 50.000 euros e seu *casting* espantoso: o diretor e sua assistente encarnam os papéis principais.

Jean-Claude Brisseau e Virginie Legeay não são atores, no entanto; tornaram-se durante um filme. Essa garota de lugar nenhum é uma jovem sem-teto recolhida por um velho solitário. Juntos, eles enfrentam os fenômenos estranhos que ocorrem no apartamento. Esse filme autoproduzido, rodado no apartamento do diretor, recorda as primeiras produções em Super 8 de Brisseau, antes que passasse a ser produzido pelos *Films du Losange* em 1982. Seu sistema lhe permite uma grande autonomia econômica e estética, e parece ser o que ele deseja: manter um total controle do processo de criação. Os baixos orçamentos obrigam Brisseau a fazer uma grande parte do trabalho de direção de ator no momento da preparação, a fim de limitar o tempo de filmagem. Descoberto com *De Bruit et de fureur* [O som e a fúria] em 1988, através da questão das novas formas de violência na periferia parisiense, o diretor conheceu seu primeiro sucesso de público graças a *Noce Blanche* [Boda Branca], em 1989, com quase dois milhões de ingressos vendidos.

Jean-Claude Brisseau se recusa a aceitar as regras das corporações do cinema – e faz o mesmo com os tipos de atores: utiliza métodos de direção de atores idênticos com as estrelas e com os estreantes. Reiteradas vezes, Brisseau escolheu pessoas que nunca tinham feito cinema e lhes confiou papéis importantes. Vanessa Paradis e Sylvie Vartan passaram dos estúdios de gravação para a tela e atrizes iniciantes obtiveram os papéis principais em *Choses secrètes* [Coisas secretas]. Depois de analisar as especificidades da direção de atores em

^{*} Mantive o nome original dos filmes na primeira ocorrência colocando a tradução entre colchetes. No caso de filmes que foram exibidos no Brasil, retomei-os em português na sequência; nos outros, recorri ao título original. [n.t.]

Jean-Claude Brisseau, examinaremos mais detidamente o caso de Vanessa Paradis em *Boda Branca*, que foi uma estreante muito singular.

A dificuldade de apresentar o método de trabalho de Brisseau se deve ao fato de que ele nunca o teorizou, pelo menos não oficialmente. Foi preciso, portanto, procurá-lo em outros lugares. A fala do cineasta a propósito de seus métodos está no coração desse trabalho, assim como testemunhos de atores, quando existem. Brisseau é um autodidata. Não frequentou escolas de cinema, nem mesmo *sets* de filmagem como assistente. O trabalho com o ator é uma espécie de perda da inocência capturada pela câmera. A seguir, o diretor mistura os atores iniciantes e os atores profissionais. Em que a escolha de atores amadores pode enriquecer um filme? O que um ator desses traz com seu jeito, seus gestos, sua maneira de falar, sua dicção? Chamaremos de atores amadores, ou não profissionais, aqueles que não vivem do cinema e que não têm formação específica nesse domínio. Atores de um dia, eles ficam intrigados por essa experiência intensa e efêmera que pode transformá-los em profissionais na sequência. Por que esse interesse por atores virgens de qualquer registro cinematográfico? Trata-se de uma decisão bastante arriscada que pode colocar a filmagem em perigo. Para Edgar Morin, estrela ou iniciante, o essencial para o diretor é ter um corpo cuja presença possa captar. “O não ator e a estrela cumulam a mesma necessidade, não de um ator, mas de um tipo, de um modelo vivo, de uma presença.”³ Como um ator entre milhares se torna uma estrela? Não há escola para isso. Edgar Morin descreve o ofício de ator como um trabalho que não exige nenhuma formação. “Ser ator não exige aprendizado nem habilidade. É por isso que em muitos países não há formação profissional para atores de cinema. É por isso que muitos atores de cinema, e não os menos eficazes, a começar pelas estrelas, vêm simplesmente da rua.”⁴ O cineasta vê aí um duplo interesse, um rosto novo e barato que não está acostumado a fingir suas emoções, ou ao menos não muito. Roberto Rossellini foi um dos diretores que soube tirar partido dessa escolha pragmática e ambiciosa.

³ E. MORIN, *Les Stars*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p.120.

⁴ *Ibid.*, p.120.

Roberto Rossellini não esconde que começou com não profissionais porque não tinha dinheiro. Mas continuou porque era melhor assim: no cinema, ao contrário do teatro, é preciso estar, diz ele, sempre “abaixo da linha” e é por isso que ele gosta de trabalhar com não profissionais, servindo-se deles com precaução, sem tentar obter estupeficientes efeitos de real.⁵

Isso pode ser uma experiência violenta para o ator que não sabe se proteger da força da imagem cinematográfica. Jacqueline Nacache vê no não profissional uma fantasia de pureza. “Em todos os casos, o não profissional é um sonho de personagem puro, que nasce e desaparece com o filme e não o povoa com os ecos que um rosto célebre traz.”⁶ Profissionais ou não, o método é praticamente o mesmo: explorar as emoções passadas do ator para encontrar o tom justo. Brisseau começa filmando com uma câmera Super 8 no verão de 1974. Seus primeiros filmes em Super 8 e em 16 mm são rodados com atores sem experiência, recrutados em seu círculo de amigos e sua família.

Filmar com seus próximos

Quando chega ao sucesso de público com *Boda Branca*, em 1989, Brisseau já tem uma longa experiência de cinema nas costas. Desde seus primeiros filmes, ele elaborou um método de escrita específico. Baseada na gravação de conversas entre os atores, sua técnica permite escrever com toda liberdade, respeitando o tom natural de cada um na elaboração dos diálogos. A escrita dos diálogos a partir de conversas gravadas sobre um determinado tema permite trabalhar com assuntos cotidianos. Em 1974, com alguns amigos, Lisa e três ou quatro outros jovens, em Paris e em Clermont-L'Hérault, Brisseau fez um filme Super 8 de uma hora e meia intitulado *La Croisée des chemins* [A encruzilhada dos caminhos], que conta o percurso de uma garota revoltada contra seu meio familiar.

⁵ J. NACACHE, *L'Acteur de cinéma*, Paris, Nathan cinéma, 2003, p.130.

⁶ J. NACACHE « Non professionnel », in V., AMIEL, G.-D., FARCY, S., LUCET, G., SELLIER, (dir.) *Dictionnaire critique de l'acteur*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012., p. 161.

O problema com os atores surgiu depois, a partir do momento em que o som entrou, porque então foi preciso encenar com as pessoas e foi aí que rodei o pequeno filme em Super 8 que se chamava *La Croisée des chemins* e tive que ensinar os atores a representar [...] Eu os gravava e, à noite, transcrevia o diálogo, reduzindo-o e transformando-o. Eles encenavam à tarde e, se não dava certo, como os meios não eram grande coisa, isso não era grave, eu parava e a gente recomeçava no dia seguinte ou duas horas depois. Aliás, Rohmer me disse que utilizou essa técnica sobretudo em seus contos morais, a partir do momento em que nos encontramos, 1975, 1976.⁷

A reescrita do real se faz segundo um ritual bem ordenado: à noite, gravação dos diálogos a partir de uma trama dada por Brisseau; de manhã, reescrita, à tarde, filmagem. “Era um método que interessava muito Rohmer, pois ele sempre esteve em busca do natural.”⁸ *La vie comme ça* [A vida desse jeito] foi feito em dois verões, utilizando essa mesma técnica, mas em 16 mm, com uma pequena equipe de técnicos. No momento da gravação, os atores podem enunciar proposições pessoais e trazer autenticidade aos diálogos que Brisseau reescreverá a seguir. Aqui, o ambiente descontraído permite encenar com toda confiança e sem pressão. A Lisa Hérédia e Lucien Plazanet juntam-se Marie Rivière e alguns colegas professores. *La vie comme ça* transformará os amadores em profissionais. Nos anos seguintes, Marie Rivière faz carreira com Rohmer, assim como Lisa Hérédia que, por sua vez, continua a trabalhar como atriz nos filmes de Brisseau e se torna também montadora. Esse filme prenuncia *O som e a fúria*, que será feito nove anos mais tarde sobre o mesmo tema: a periferia. Os atores representam em cenários caseiros, a partir de uma trama cambiante. A filmagem se integra na vida cotidiana do grupo.

É como se os atores estivessem em família, próximos uns dos outros. Os laços pré-existem ao filme, um método que vai perdurar em Brisseau, ainda que ele deixe de escrever exatamente do mesmo jeito. A formação do ator continua fazendo parte do processo do filme, a partir de um trabalho sobre o passado emocional dos atores. O tempo de diálogo entre o ator e o diretor permite fazer do

⁷ J.-C. BRISSEAU, entrevista realizada por L. DESON em setembro de 2011.

⁸ *Ibid.*

personagem um suporte para exprimir suas emoções. “A meta é chegar a obter, ao menos para esse tipo de filme e com atores amadores, chegar a dar a impressão de realidade. Dito de outra forma, conseguir que eles estejam como na vida, o que não é tão fácil assim.”⁹ As declarações de Brisseau o aproximam do trabalho do misterioso Éric Rohmer com suas atrizes. Este utilizou um método bastante parecido em *La Femme de l’Aviateur* [A mulher do aviador] (1980) e *Le Rayon Vert* [O raio verde] (1986).¹⁰ Gilles Mouëlllic descreve o método de Éric Rohmer com suas futuras atrizes. Um trabalho que começava em volta de uma xícara de chá e durava vários meses.

Precedem a filmagem diversos encontros cara a cara que podem se estender por vários meses, mesmo um ano inteiro, em que o diretor trava conhecimento com sua atriz, entabula uma relação de amizade, sem nunca desvelar o papel em que ela exercerá (talvez) seus talentos. A partir dessas trocas, ele constrói o personagem em função daquilo que descobre da personalidade da moça: sua dicção, sua linguagem, seus gostos, seus hábitos, ou seja, a singularidade de sua relação com o mundo.¹¹

Como Rohmer, Brisseau realiza um longo trabalho de familiarização com seus atores, que se estende por vários meses e funciona na base da confiança mútua. Mesmo com atores conhecidos, ele agirá do mesmo modo, levando um bom tempo para criar laços, encontrar o tom do personagem e enriquecê-lo com a personalidade de seu intérprete.

Posso tirar – se ele quiser ! – muitas coisas do ator, com sua cumplicidade, se a gente se der bem, se a relação funcionar entre nós. Se a relação não funciona, sem chance. Para mim é uma espécie de contratransferência, posso vasculhar num ator ou numa atriz assim como nas coisas que me são próximas¹²

A elaboração dos personagens se faz no contato com o ator, que impregna o papel com sua maneira de ser. *O raio verde* é o projeto mais radical de Rohmer, pois, como em *La Croisée des chemins*, tudo é improvisado. Rodado em 16 mm,

⁹ J.-C. BRISSEAU, entrevista realizada por L. DESON em setembro de 2011.

¹⁰ Marie Rivière atua nos dois filmes.

¹¹ G. MOUELLIC, *Improviser le cinéma*, Crisnée, Editions Yellow Now, 2011, p.154.

¹² J.-C. BRISSEAU, A. DE BAECQUE, *L’Ange exterminateur*, Grasset, 2006, p.76.

como *La Vie Comme ça* (que era para Rohmer ter produzido), *O raio verde* segue uma mulher jovem durante suas férias à beira-mar. Rohmer se cerca de atrizes que lhe são próximas: Marie Rivière e Rosette. Provoca encontros e deixa as atrizes se exprimirem com suas próprias palavras. Após um longo trabalho de ensaios, durante os quais Rohmer preparava as improvisações do dia seguinte com Marie Rivière, ele deixava o comando na mão das atrizes no momento da tomada. “Embora preparada, essa fala não fixada pela escrita, não decorada, carregada de hesitações, de precipitações, de silêncios súbitos, difere dos discursos cinzelados habituais: Rohmer não tem como controlar seu ritmo.”¹³. A noção de improvisação é estranhamente associada ao ator não profissional, quando, na verdade, não tem nada de evidente. Rohmer, como Brisseau, controla a improvisação previamente. O que interessa Brisseau é encontrar em seus atores emoções próximas daquelas dos personagens que eles encarnam. Para ser exato, o ator deve fazer e sentir, em vez de fingir.

A margem entre reconstituição e autenticidade

Após um período de observação, Brisseau pede a seu ator para ficar em posturas particulares, como um pintor que pede a seu modelo para posar para uma tela. Mas antes de tratar do corpo do ator, falemos de sua atuação. O personagem é o suporte de suas emoções. Brisseau procura a perturbação, o maravilhamento na tela, às vezes o desespero. O choque procurado é emocional e não visual. É fato que a escolha de um noviço serve muitas vezes para satisfazer um desejo de verdade, a busca de uma autenticidade perdida pelos atores veteranos. Jacqueline Nacache considera o emprego do não profissional como uma espécie de mito para o cineasta. “A busca pelo ator verdadeiro só tem uma solução: procurar a salvação do lado do não ator. Com essa noção se perfila uma das grandes fantasias do cinema. Fazer atuar não atores, mas o mundo: povoar o filme não de corpos

¹³ G. MOUÉLLIC, *op. cit.*, p.157.

emprestados, mas de corpos verdadeiros, jorro de vida sob o controle da arte.”¹⁴ Jean-Claude Brisseau se serve do tempo que precede a filmagem para avaliar as dificuldades que o roteiro pode criar para o ator. Quando é iniciante, o ator deve aprender a atuar e tomar consciência de seu corpo. É uma fase de teste, mas também de experimentação. Como Brisseau é seu próprio roteirista, tem um controle total sobre o filme. Durante esse tempo, o cineasta multiplica os encontros com seus atores. Juntos, eles ensaiam o texto e as cenas difíceis. Brisseau tem a particularidade de filmar seus ensaios com vários atores para o mesmo papel, a fim de avaliar sua fotogenia. Quando o corpo aparece em planos mais ousados, os ensaios eróticos têm a mesma função: tornar a filmagem fluida, rápida e eficaz. Devemos considerar a nudez e o erotismo como exercícios semelhantes aos outros no cinema? O que é mais difícil: revelar suas emoções ou expor seu corpo? O ator é sempre obrigado a se entregar diante da câmera, ele representa o butim que os espectadores dividirão na sala de cinema. Desarmado, submetido à crítica e ao olhar. Sabrina Seyvecou, que fez a experiência dos ensaios eróticos e da filmagem de *Coisas secretas*, pensa que a comoção erótica faz parte do espectro das emoções humanas – e o ator deve ser capaz de produzi-la.

Durante a filmagem de *Coisas secretas*, nunca tive a sensação de estar constrangida. Eu experimentava meu corpo como um instrumento de trabalho. Me senti mais desconfortável, mais nua no fim das contas, chorando ou representando cenas de emoções. Não que eu não fosse pudica, mas Brisseau fazia apenas uma ou duas tomadas e estávamos em equipe reduzida. [...] De maneira geral, para um ator, a comoção erótica é uma emoção como qualquer outra¹⁵

A filmagem não permite a Brisseau a exploração da *mise en scène* dos corpos, ele roda rápido, com um orçamento reduzido. Os ensaios servem para realizar todos os ajustes necessários a fim de chegar a um resultado belo e gracioso. Em função da rapidez da filmagem que, desde seu primeiro filme, *Un Jeu brutal* [Um jogo brutal], pode levar a equipe a gravar de vinte a trinta planos por dia, o diretor

¹⁴ J. NACACHE, *op. cit.*, p.129.

¹⁵ S. SEYVECOU, Entrevista realizada por J.-S. CHAUVIN, in *Cahiers du cinéma* n°680, juillet aout 2012, p.25.

prepara de antemão todos os aspectos da atuação do ator. “Prefiro ensaiar tudo antes. Mas, será que no momento da filmagem conseguirei obter o que quero? Por enquanto, a incerteza paira.”¹⁶ Em função do corpo e da fotogenia do ator, ele prepara sua decupagem de maneira rigorosa. Consagra longas horas a seus atores principais: encontra diariamente durante várias semanas Sylvie Vartan, para preparar *L’Ange Noir* [O anjo negro] ou François Négre para preparar *O som e a fúria*.

Minha técnica nessas questões consiste em chegar imediatamente, no momento dos ensaios, a encontrar o que quero. Assim que a gente encontra, a gente esquece, cuida de outra coisa e só recomeça no momento da filmagem. Não é uma técnica ruim, mas não é absoluta, sobretudo nos domínios difíceis, ali sempre há barreiras porque a relação se torna diferente entre os ensaios e a filmagem.¹⁷

O corpo verdadeiro, quando coopera sem ser manipulado, pode trazer graça ao trabalho do cineasta. O sistema “se vira nos trinta” de Brisseau lhe permitiu desenvolver uma direção de ator que enquadra a improvisação, possibilitando uma restituição do real. Seu trabalho com próximos o encorajou a criar uma relação de confiança com o ator a fim de que ele se entregue mais. O cineasta é aquele que põe em contato seres diferentes para provocar emoções e situações novas. Seu encontro com Vanessa Paradis foi determinante para o filme *Boda Branca*. Brisseau se apoiou na experiência da celebridade e no estatuto de estrelinha dela para fazê-la encarnar a misteriosa Mathilde, que vai transtornar a vida de seu professor de filosofia (B. Cremer).

Vanessa Paradis, uma perturbadora estreante

Em 1984 e em 1990, a Academia entregou o César de Revelação Feminina a duas garotas de menos de 18 anos que participavam de seu primeiro filme.

¹⁶ L. DESON LEINER, Entrevista com J.-C. BRISSEAU, Paris, setembro de 2011.

¹⁷ *Ibid.*

Sandrine Bonnaire e Vanessa Paradis. Se outras atrizes ganharam esse César bastante jovens, como Charlotte Gainsbourg em 1986 (ela tinha 15 anos em *L'Effrontée*, que já era seu terceiro filme), o fato de se tratar do primeiro papel das duas é significativo. Vanessa Paradis já tem uma experiência da celebridade quando começa a fazer cinema. Desde 1987, ela começou uma carreira de cantora que lhe vale um grande sucesso popular, sobretudo entre os jovens, com o *single Joe le Taxi* [Joe, o taxista]. Aos quatorze anos ela se vê exposta ao grande público, com uma imagem de Lolita um pouco escandalosa. Seus lançamentos fazem dela a estrela do *hit-parade* no verão de 1987, mas uma boa parte dos cantores a despreza, considerando-a como um simples produto. Muito maquiada e adepta das poses sugestivas, ela mantém, apesar de sua pouca idade, uma imagem erotizada e ambígua. No momento em que decide fazer cinema, após ter recusado diversos roteiros¹⁸, ela se encontra no papel da perturbadora Mathilde, com quem tem pontos em comum. Como sua personagem, Vanessa Paradis ficou adulta antes da hora. Deixou muito cedo o domicílio familiar e vive com certa autonomia. Em 1988, no momento em que encontra Jean-Claude Brisseau, sua carreira está em desaceleração, ela acaba mesmo de sofrer uma grande humilhação. No MIDEM (le Marché International de la Musique [Mercado Internacional da Música]) em Cannes, ela se encontra diante de um público reticente que a vaia sem dó enquanto ela tenta chegar ao fim de sua canção. Mas a adolescente aguenta firme diante da imprensa e dos colegas que a desconsideram. Ela chega mesmo a pensar em parar.

Vanessa Paradis não era a primeira escolha do diretor. Ele pensava em contratar uma desconhecida que procurou durante dois anos. Então pensou em Charlotte Valandrey, com quem estava começando a trabalhar. Jean-Claude Brisseau, como Éric Rohmer, reserva um bom tempo para conversar com seus atores, frequenta-os, cria um clima de confiança em que cada um se entrega um pouco. Faz com que falem de suas vidas, de seus cotidianos, e busca as ligações que pode estabelecer entre os atores e os personagens. A escolha se faz às vezes tardiamente, até depois de já terem sido feitos ensaios de atuação, como com

¹⁸ V. DOKAN, *OK Magazine* N°693, 24 avril 1989.

Charlotte Valandrey em *Boda Branca*. Um pouco reticente com a idade da atriz (22 anos) para encarnar uma adolescente de dezesseis anos, ele a filmará numa sala de aula, entre colegiais, para avaliar se ela podia ser convincente. Ele mostra igualmente seus ensaios a próximos seus que não são profissionais do cinema para avaliar a presença de seus atores na tela.

Simplesmente, na época era Valandrey, que era mais velha do que o papel, e eu a coloquei em salas de aula para ver se rolava. Tinha que ser verossímil. Eu a filmara em vídeo e o que eu fazia na época, desde meu filme precedente, era mostrar às pessoas do grande público. Então mostrei a alguns amigos de Valandrey, a quem, note-se, eu dava todo meu apoio. Eles me disseram, ela não pode fazer esse papel, fica parecendo a filha de Simone Signoret. Como ela não tinha a fragilidade que tinha Vanessa Paradis, eu teria sido obrigado a carregar no sexo se fosse Valandrey. O filme teria ficado completamente diferente.¹⁹

Sua preocupação principal é com a autenticidade na emoção, mas também com a escolha dos corpos. A confrontação, desde a preparação do filme, com o olhar dos espectadores, mostra a que ponto ele busca perturbar o público. Charlotte Valandrey realmente não correspondia à personagem, tendo idade demais para o papel e um rosto que já não era o de uma adolescente e sim o de uma jovem mulher. Bem tardiamente, Brisseau encontra Vanessa Paradis, sobre a qual tinha uma opinião bastante negativa. “Encontrei-a porque me aconselharam a fazê-lo. Pensei que fosse um erro de *casting* porque tinha visto aquela menina na televisão como todo mundo. Concordava que ela tinha presença, mas temia que ela desse ao filme um lado Lolita que eu não desejava.”²⁰ Numa entrevista, logo depois da filmagem de *Boda Branca*, Vanessa Paradis confirma: “De início não fomos muito com a cara um do outro, mas depois conseguimos nos seduzir mutuamente.”²¹ O encontro é milagroso, quando descobre seu rosto sem maquiagem, Brisseau esquece todos os seus *a priori* e a escolhe sem hesitar.

¹⁹ J.-C. BRISSEAU entrevista realizada por L. DESON em setembro de 2011 em Paris.

²⁰ F.RAMASSE, P. ROUYER, « Amour et Absolu » [Amor e Absoluto] entrevista com Jean-Claude Brisseau, in POSITIF N°374, Novembre 1989, p.25.

²¹ INTERVIEW VANESSA PARADIS SUR LES TOITS DU PALAIS GARNIER, Rapido Antenne 2 : rushes - 01/03/1989 - 13min47s

Topo com Vanessa Paradis sem maquiagem, e ela corresponde exatamente à personagem, inclusive fisicamente, pois eu me inspirei em alguém que existia na vida real e transformei uma história sórdida numa história de amor o mais comovente possível. Paf, topo com ela: é minha personagem, isso só me aconteceu uma vez, lembro uma coisa numa entrevista que ela deu. Ela disse, Brisseau, quando me viu, fez uma cara horrível, era verdade, mas simplesmente porque me dei conta de que ela faria o filme. Ainda fiz outras tentativas, protelei a decisão, mas era ela. E além do mais, ela queria fazer o filme. Mas minha relação com ela era como se ela fosse uma garota que eu tivesse encontrado na rua, como uma de minhas alunas. Ora, ela era conhecida na mídia, isso causava às vezes uma série de problemas ²²

Como o encontro entre um cineasta exigente e uma estrelinha pode produzir tamanho êxito? A proximidade de Vanessa Paradis com a fragilidade de seu personagem está na origem de seu sucesso. Esse papel lhe trará toda a segurança e o reconhecimento profissional de que ela precisava. Brisseau busca o meio de fazê-la atuar de maneira natural, sem artifícios de atuação ou gestos afetados. Vanessa, que frequenta assiduamente os sets de televisão, acostumou-se a representar um papel por trás de uma grossa camada de maquiagem, assumindo ares de Marilyn Monroe e Brigitte Bardot. Brisseau não quer nada disso. Ao longo de uma semana inteira, ele preparou a filmagem, fazendo-a ensaiar, a fim de encontrar o tom de Mathilde. Isso foi tanto mais difícil, já que ela foi recrutada pouco tempo antes da filmagem. O trabalho se faz a partir das sequências mais difíceis e constrangedoras. Por exemplo, a nudez. Mathilde tem dezessete anos, mas é uma ex-prostituta. O trabalho de preparação concerne também os gestos da vida cotidiana dos personagens. Mathilde deve estar acostumada a se despir diante de desconhecidos. Se a atriz parece constrangida ao executar esses gestos, deixa de ser convincente. Quando François vai pela primeira vez à casa de sua aluna para saber notícias suas, ela está de cama, doente. A sequência inicia com um longo plano aberto que deixa entrever a entrada e a sala, que faz as vezes de quarto. O colchão está no chão, há roupas penduradas na parede e a mobília é sumária. Ele hesita por um instante, então entra sem acordá-la e tenta chamar um médico. Mathilde acorda e desliga o

²² J.-C. BRISSEAU entrevista realizada por L. DESON em setembro de 2011 em Paris.

telefone no meio da ligação. Convida o professor a se sentar. Ele se desculpa pela brutalidade matinal. Mathilde o tranquiliza gentilmente, dizendo que não é culpa dele. Um plano mais aproximado em Mathilde revela seu rosto meio desfigurado, mas já um pouco mais corado. Ela dorme no chão, num simples colchão. Com um gesto, ela tira suas cobertas, levanta-se sem pudor, e revela sua nudez. Pega então algumas roupas na parede, sob o olhar estupefato de François, em contracampo, que, impressionado, não ousa reagir, contentando-se em baixar os olhos, constrangido. Retorno ao plano aberto, Mathilde passa diante dele para ir ao banheiro, sua nudez é puramente utilitária. Ela ainda se comporta como uma prostituta.

As prostitutas me disseram: para nós, tirar a roupa é um gesto profissional. Para que soasse verdadeiro, era preciso que aquilo parecesse muito natural para a garota. Se ela fizesse gênero, se hesitasse quando a vemos pela primeira vez nua diante de Cremer, na cena em que ela está doente, pensaríamos, você está constrangida, ou seja, está tentando seduzi-lo. Além disso, eu queria que, à medida que se apaixonava por ele, ela fosse ficando mais pudica.²³

Vanessa Paradis, como sua personagem, está acostumada a se exhibir diante do público. Embora não o faça nua, ela deu uma parte de sua juventude à vida pública. Como Mathilde, ela perdeu sua inocência e suas ilusões de criança. É o preço do sucesso. Brisseau utilizou essa força, rara em tão tenra idade, para dar mais credibilidade a essa personagem ferida por uma existência violenta e cruel. Também trabalhou com a parte de infância que subsistia nela. Apavorada no primeiro dia de filmagem, ela deve atuar com cerca de vinte figurantes numa sequência em sala de aula. De fato, a primeira semana de filmagem ocorre entre as paredes de uma escola de Saint Etienne. Vanessa tem que fazer suas provas diante de um grupo de adolescentes. Com o rosto pálido, para sugerir o cansaço, ela se encontra na posição da aluna que se faz notar por sua frequente ausência. François a expulsa da sala e lhe fala com muita ironia e condescendência. Mais uma vez, seu estatuto de cantora já a colocou numa situação semelhante na escola. Brisseau tem consciência da fragilidade de sua atriz e sabe os riscos que

²³ Entrevista com J.-C. BRISSEAU, *Dvd bonus Noce Blanche*, Distribution GCTHV 2002.

ela corre com esse papel. “Em compensação, ela teve medo muitas vezes. Ainda mais que não se via nos copiões. Não quis que ela os visse, senão teria ficado aterrorizada. Eu a acho muito boa no filme, mas ela não gosta, o que é normal.”²⁴ Embora seja duro com ela, Brisseau não esquece de valorizá-la no *set* para que se sinta melhor.

A sequência da exposição oral de Mathilde é reveladora desse procedimento mais suave que permitiu que Vanessa ganhasse mais confiança em si mesma. De fato, a segunda aparição de Mathilde em sala de aula é mais cordial. Ela é bem recebida por François que decidiu cuidar dela. Mais brilhante do que os outros estudantes, ela improvisa uma exposição sobre o inconsciente. Para essa sequência, Brisseau fez questão de que a turma estivesse presente durante o monólogo de Vanessa Paradis, embora isso não fosse necessário, já que os estudantes não aparecem no enquadramento. Poderíamos ver aí certa crueldade da parte do diretor, mas não é nada disso: no fim de sua brilhante exposição, Mathilde/Vanessa é aplaudida por toda a turma, coisa que ela não sabia que ia acontecer. Sua reação diante da câmera é sincera, ela cai na gargalhada, um riso de criança, e seu constrangimento desaparece. O primeiro plano de Mathilde, adulada por seu público, é de um frescor incomparável. Mistura de força e fragilidade, Vanessa Paradis entregou sua imagem a Brisseau para que ele a fotografasse da melhor maneira possível. Sem maquiagem nem manias, ela não é mais a Lolita dos estúdios de televisão, mas uma garota com talento para o cinema a quem uma segunda chance é oferecida. Enquanto Mathilde volta a encontrar seu pudor nos braços de François, Vanessa Paradis reencontra sua inocência. No dia da cerimônia dos Césars, ela se esconde de novo sob uma espessa camada de maquiagem. Recoloca sua máscara de estrela.

A direção de ator começa pela escolha de um rosto e de um corpo a fim de que eles assumam os traços do personagem que o autor imaginou. O encontro pode ser mágico e fazer do filme um sucesso, como *Boda Branca*. O efeito produzido por um rosto novo pode comover o espectador. O rosto de Vanessa Paradis

²⁴ J. RAMASSE, P. ROUYER, « Amour et Absolu », entrevista com Jean-Claude Brisseau, in POSITIF N°374, Novembre 1989, p.26.

mostrado sob um ângulo diferente, sem maquiagem, produz também um efeito muito forte. A escolha de um ator é determinante porque modifica a própria natureza de uma obra, para o bem ou para o mal. Um ator não é um simples elemento intercambiável, e pode participar da criação se aceita se implicar no filme. Jean-Claude Brisseau trabalha com as emoções e os corpos de seus atores a fim de torná-los autênticos. A relação de proximidade que ele estabelece com o ator perturba o coração do processo de criação.