

Direção de Atores

Nuno Filipe Prazeres Silva

Ensaio para a Unidade Curricular de Projeto.
Mestrado em Comunicação Audiovisual.
Área de Produção e Realização.

Professor Orientador
Mestre José Quinta Ferreira

Professor Coorientador
Mestre José Miguel Moreira

MCA_2012

Direção de Atores

Nuno Filipe Prazeres Silva

Ensaio para a Unidade Curricular de Projeto.
Mestrado em Comunicação Audiovisual.
Área de Produção e Realização.

Professor Orientador
Mestre José Quinta Ferreira

Professor Coorientador
Mestre José Miguel Moreira

MCA_2012

"Just because they say 'Action' doesn't mean you have to do anything."

Marlon Brando, *Directing Actors*. Pág. 55

Dedico este trabalho à Família pelo incansável apoio
e à Namorada por ser metade de mim.

Resumo

Este Ensaio, sobre a Direção de Atores, proposto para tese de Mestrado em Comunicação Audiovisual, nas vertentes de Produção e Realização, pretende explorar as técnicas habitualmente utilizadas no trabalho com atores, em particular no cinema, comparativamente com o caso prático onde elas foram aplicadas: a curta-metragem de ficção [in]versos que realizámos como complemento do trabalho teórico.

Partindo do estudo das principais metodologias usadas na direção de atores, em particular as desenvolvidas por Stanislavsky, aquelas que julgamos serem a base da qual a maioria das restantes técnicas derivam, estudaram-se os momentos fulcrais do processo de realização de um filme, no que respeita à direção de atores por parte do realizador: o casting, os ensaios e a rodagem.

Este estudo teórico, que justifica as escolhas e decisões práticas no filme [in]versos, torna claro, a nosso ver, que apesar das ideias cristalizadas pelas principais teorias sobre o tema, é sobretudo a experiência particular de cada realizador, tendo em conta as características do argumento e os atores envolvidos, que faz verdadeiramente potenciar o trabalho de representação num filme.

Palavras Chave

Direção de Atores, Realizador, Atores, Performance.

Abstract

This Essay on the Direction of Actors, proposed Master Thesis in Audiovisual Communication in the areas of Production and Direction, will explore the techniques commonly used to work with actors, particularly in cinema, compared with the case study where they were applied: a short fiction film [in]versos that was performed as a complement to the theoretical work.

Based on the study of the main methodologies used in the directing actors, particularly those developed by Stanislavsky, methodology that we believe are the basis from which most other techniques derive, we studied the key moments of the process of making a film, in respect to the direction of actors by the director: the casting, rehearsals and filming.

This theoretical study that justifies the choices and decisions in the [in]versos short-film makes clear, in our view, that despite the ideas crystallized by the main theories on the subject, it is mostly the particular experience of each director, taking into account the characteristics of the argument and the actors involved, which truly enhance the work of representation in a film.

Keywords

Directing Actors, Director, Actor, Performance

Índice

1 Introdução	8
2 Principais metodologias de direção de atores	9
3 Desenvolvimento	13
3.1 Casting	14
As capacidades do ator	15
A ligação entre o ator e a personagem	16
Relação entre o realizador e o ator	18
Relações entre atores	19
3.2 Ensaios	21
Plano de Ensaio	22
Read-Through	24
Ensaio de uma Cena	25
Como começar?	26
As linhas principais para o ator	27
Improvisação	31
Refazer o texto	31
Improvisação baseada em factos	32
Improvisação na criação da história passada das personagens	32
Os momentos pré-cena	32
Criação de um evento ou acontecimento paralelo	33
Silêncio como improvisação	33
Improvisação na terceira pessoa	33
A improvisação para o Realizador	33
3.3 Rodagem	36
O diálogo com os atores	38
A repetição de desempenhos	38
Os maus desempenhos	39
O uso da linguagem positiva	40
A honestidade	40
O feedback aos atores	41
O momento antes da ação	41
A posição do realizador durante a gravação	42
Tempo com os atores	44
Controlar os tempos mortos	45
O espaço da criatividade	47
4 Conclusão	48
5 Bibliografia	50
6 Webgrafia	51
7 Anexos	52

1 | Introdução

A ideia de adaptar o conto de Mia Couto, “O menino que escrevia versos”, ao formato de curta-metragem, surge na primeira leitura do livro, durante uma aula de escrita criativa.

As suas descrições, explicitamente visuais, os seus diálogos naturais e humanistas, deixavam claro o sentimento de que “este conto dava um filme!”. Ficou, por isso, um enorme desejo de o adaptar ao formato de curta-metragem.

A oportunidade surgiu no Mestrado em Comunicação Audiovisual, do Instituto Politécnico do Porto, e, de imediato, um conjunto de alunos embarcou nessa aventura de tornar o projeto uma realidade.

Um dos grandes desafios na área da realização será sempre a direção de atores, uma tarefa que, mesmo para os realizadores mais experientes, nunca deixará de ser sentida como se fosse feita pela primeira vez (no caso da equipa preponente do projeto [in]versos, seria mesmo a primeira experiência prática de realização). Ter que ultrapassar as diferentes etapas de trabalho com os atores, desde a sua seleção e contratação, até ao seu desempenho no terreno, durante a rodagem, colocava-se como o grande desafio, até porque o sucesso do projeto [in]versos estaria mais dependente da composição das personagens, logo do desempenho dos atores; porque o filme assentaria num certo naturalismo e menos no uso estilizado da linguagem cinematográfica.

O resultado desta experiência (o filme [in]versos) é o que nos leva ao desenvolvimento do tema deste ensaio: a direção de atores. Nele, procura-se então perceber os melhores processos e técnicas, as melhores estratégias e métodos para que um realizador (no nosso caso, ainda sem a experiência devida), possa chegar a um resultado convincente.

Desde o momento do *casting*, um aspeto decisivo e que depende das escolhas acertadas do realizador, passando pelos trabalhosos ensaios com os atores, aquilo que no fundo vai preparar o trabalho posterior, até à rodagem, o culminar de todo este processo e em que o trabalho anterior ganha finalmente o corpo desejado, a experiência de direção de atores é, sem dúvida, um tremendo desafio

para toda a equipa e em especial para a credibilidade artística e profissional do realizador, obviamente, um dos grandes aspetos que vai definir a qualidade do filme. Mas não deixa de ser, ao mesmo tempo, um verdadeiro desafio e um trabalho enriquecedor para todos os que nele participam.

2 | Principais metodologias de direção de atores

As metodologias mais conhecidas na área de direção de atores são o método de Stanislavsky, o método de Meisner, o método de Chekhov e o método de Lee Strasberg, conhecido como o criador do "Actor's Studio".

O método de Stanislavsky, de resto a técnica base da qual a maioria dos outros assenta ou se inspiram, diz-nos que uma série de ações físicas, dispostas em ordem sequencial, irá desencadear as emoções necessárias no desempenho de um ator. Tais emoções são baseadas no inconsciente, ou subconsciente, e de outro modo não poderiam emergir diretamente para a superfície (o consciente) sempre que o quiséssemos.

Elas teriam então que ser reveladas através de métodos indiretos. Daí que a pesquisa do ator seja uma procura da melhor forma de catapultar o "inconsciente para o consciente" e que, por isso, o obrigará a criar um "método das ações físicas", para o conseguir, no fundo, um mapa físico para o ator.

Este mapa "consciente", digamos de ação, consegue então, despertar e trazer "cá para fora" as emoções do "inconsciente" reprimido pelo ator. O "sistema" Stanislavski não é por isso somente uma abstração teórica, mas sim uma atividade que pode perfeitamente ser concretizável na prática.

É, portanto, um método de trabalho claro para os atores, sendo também, e ao mesmo tempo, um sistema porque é coerente, lógico e sistemático, assentando num padrão. De resto, os textos de Stanislavski são um guia para o processo e um convite para experimentá-lo diretamente, pessoalmente e de forma criativa.

These emotions were based in the unconscious (or subconscious) and could not otherwise directly come to surface when needed. They would have to be brought out through indirect means. Hence his search for the 'conscious means to the unconscious' led him to create this 'Method of Physical Actions,' a physical map plotted out for the

actor.¹

O método de Meisner baseia-se numa série de exercícios de treino com uma forte ligação entre eles. Aparentemente, nesta técnica, o trabalho do ator parece mais complexo do que na anterior, pois implica um comando oriundo de um texto dramático.

Os atores trabalham uma série de exercícios, progressivamente mais pormenorizados, até desenvolverem a capacidade de os improvisar, de forma a aceder a uma “vida emocional” e, finalmente, para lhes trazer a espontaneidade da improvisação e da riqueza de uma resposta pessoal necessária à transposição do trabalho textual até à atuação plena dos atores num filme, criando as personagens chamadas de “redondas”, ou seja, com volume dramático.

Este método, aperfeiçoa a vertente comportamental, já existente no sistema de Stanislavski (especificamente nos seus conceitos de comunicação e adaptação), destacando, "momento a momento", a espontaneidade através da comunicação com outros atores, a fim de gerar um comportamento que é (parece) verdadeiro, dentro das circunstâncias que interessam ficcionar.

Early training is heavily based on actions, in line with Meisner's emphasis on "doing." The questions "what are you playing?" and "what are you doing?" are asked frequently, in order to remind actors to commit themselves to playing what Stanislavski called a "task" or "objective," rather than focusing on the words of a play's dialogue. Silence, dialogue, and activity all require the actor to find a purpose for performing the action involved.²

Depois, temos o método de Chekhov, que tem igualmente como base a técnica de Stanislavsky, sobretudo a já referida exploração de um conjunto de ações para despoletar emoções, só que agora, visando a forma de um ator conseguir encontrar em si mesmo a criatividade inconsciente, feita através de meios indiretos e não analíticos.

Chekhov explorou e desenvolveu uma série de dinâmicas de movimento, tais como a moldagem, a flutuação e a irradiação, que os atores usavam para encontrar o núcleo físico de uma personagem. As suas técnicas, embora

¹ SAWOSKY, Perviz – *The Stanislavsky System (Growth and Methodology)* - 2nd Ed, Web, 2010 (http://homepage.smc.edu/sawoski_perviz/Stanslavski.pdf) pag.5

² <http://www.methodica.ca/>

aparentemente trabalhassem sobretudo o exterior, tinham a intenção de guiar o ator para uma vida interior. Chekhov conseguia assim uma profundidade dramática com a sua técnica, tendo chegado mesmo a recriar o funeral do seu pai, de uma forma tão eficiente que convenceu Stanislavsky que ele tinha mesmo falecido. Para Chekhov, a capacidade para trabalhar a imaginação era a chave desta sua técnica.

As a student, Chekhov was asked to enact a true dramatic situation as an exercise in Affective Memory. He recreated' - extremely effectively - his father's funeral. Stanislavski only later discovered that Chekhov's father was still alive and consequently commented on his pupil's 'overheated imagination.' This Faculty of Imagination was to become the key to his whole approach to acting in the course of his professional career. Movement, Atmosphere, Concentration and intense Ensemble work became additional tools for the building of a role and the birth of a production. The vitality of Chekhov's approach can enthuse and inspire in a dynamic way, enabling actors to open new doors to the creative individuality within.³

Por fim, temos o método de Lee Strasberg, uma forma particular e também desenvolvida a partir do sistema proposto por Stanislavsky, mas focalizando-se principalmente nas necessidades psicológicas dos atores norte-americanos contemporâneos.

É uma técnica onde o ator procura desenvolver os pensamentos e emoções da personagem, procurando chegar a uma apresentação similar à da vida. Esta técnica procura potenciar o trabalho do ator, baseado nas suas próprias emoções e memórias vividas, auxiliados por uma série de exercícios e práticas, incluindo a memória sentimental e a memória afetiva.

But the purpose of the Actors Studio *never was* just to give a place for people to act, and to learn how to act. It was always for people who already were actors, and were acting not only quite satisfactorily, but in some instances with outstanding accomplishments, you see. To provide a place where these accomplishments would become the basis only for *better work, never accepted as the final end of the work no matter how good it may be.* ⁴

³ <http://www.chekhov.net/chekhovintro.html>

⁴ <http://www.actors-studio.com/strasberg/>

Desde o seu início, o famoso *Actors Studio* foi criado como uma oficina de workshops, um lugar onde os atores poderiam trabalhar com os colegas da sua arte e para além das preocupações da produção. A ênfase foi colocada sobre o processo pelo qual o ator alcança os resultados de "inspiração criativa", em vez de uma predeterminação desses resultados, numa tentativa de entregar uma "performance acabada".

3 | Desenvolvimento

Ao longo deste capítulo vamos explorar os três grandes momentos onde o realizador trabalha verdadeiramente na direção de atores, todos eles intimamente ligados entre si: o casting, os ensaios e a rodagem.

Estes três aspetos, que apesar de independentes têm que ser vistos como interligados, são o campo de ação, digamos que mais prático, do realizador durante uma produção.

No momento de casting, o realizador tem a oportunidade (e espera-se a felicidade) de escolher os atores com quem vai trabalhar, selecionando-os mediante as suas preferências e, obviamente, as capacidades de cada um deles para desempenhar o papel desejado no filme pretendido.

Nos ensaios, o realizador vai dar continuidade ao trabalho de casting e iniciar um processo ainda mais profundo e íntimo com os atores. Nesta fase, já vai trabalhar ferramentas e técnicas específicas para conseguir levar os atores na direção que escolheu, preparando-os para a fase seguinte que é a rodagem, o momento decisivo onde as anteriores fases se cruzam e revelam.

Ou seja, é na rodagem onde o realizador vai dar verdadeiramente vida às personagens, através do trabalho dos atores, e tudo o que é feito nesta etapa ditará decisivamente o resultado do filme, sendo o momento certo para pôr em prática tudo o que foi planeado, verificando igualmente se tudo vai funcionar como pretendido.

Na exploração detalhada destas três etapas, vamos perceber de que forma o realizador conseguiu trabalhar corretamente o material dramático e humano de forma independente, e em cada um dos três momentos do processo, além de que com que ferramentas e técnicas conseguiu fazer sobressair o potencial existente nos atores, durante a respetiva representação.

3.1 | Casting

Um *Casting*, seja no caso do cinema, teatro ou televisão, é um processo de escolha de atores para um filme, uma peça ou um programa, respetivamente. Deriva da palavra inglesa “cast” (elenco), do verbo “to cast” (pôr) que tem o sentido de selecionar.⁵

Este processo de seleção implica o domínio de algumas ferramentas para se saber o que se deseja nessa procura. No entanto, não nos parece que exista uma fórmula certa para a escolha de um ator, para um determinado papel, até porque muitas vezes são as personagens “quem escolhe os atores”.

Miguel Gomes – no *Cara que Mereces*, o filme foi escrito para eles, porque eu queria trabalhar com pessoas que eu conhecia, e que tinham determinadas características. Havia o Ricardo Gross que só pensa em comer, o João Nicolau que só consegue acordar a partir das três da tarde, o Manuel Mozos, que pode ser um bocado cínico e conspiratório. Enfim, como se fossem os sete anões da Branca de Neve, personagens que têm, cada um, uma característica base. Eu tentei transpor isso para pessoas que conhecia, e trabalhar com elas. Portanto eles estavam já no argumento. Alguns têm inclusive o mesmo nome: o Nicolau, o Gross.⁶

No entanto, no caso das grandes produções, existe sempre um diretor de casting, um especialista cuja função, como foi dito, é a de selecionar atores para um determinado papel. Este tipo de serviço não é propriamente acessível a todas as carteiras e, muito menos, às das produções pequenas e limitadas (como, de resto, foi o caso do projeto [in]versos), com preços do serviço diretamente proporcionais à reputação do diretor de casting.

De qualquer forma, é igualmente comum, como aconteceu neste projeto em particular, onde não foi possível recorrer a um diretor de Casting, caber ao realizador o desempenho da função.

Nestes casos, há sobretudo o perigo da tarefa poder afogar o realizador em perdas de tempo intermináveis, muitas vezes quase parecendo algo sem fim à

⁵ <http://www.infopedia.pt/lingua-portuguesa/casting>

⁶ SIMÕES, Marta & JÁCOME, Jorge; “Miguel Gomes: Faço dos argumentos o que me apetece”, In: *Novas & velhas tendências no cinema português contemporâneo*, p. 256, 2011.

vista, sobretudo quando há muitos candidatos aos papéis, tirando-lhe a lucidez, criatividade e, sobretudo, o tempo necessário para o restante trabalho criativo e técnico, próprio da função mais absorvente numa equipa de cinema.

Obviamente, numa curta-metragem como a do [in]versos, ainda por cima com poucas personagens, a tarefa do realizador como Diretor de Casting pode ter algum cabimento e é perfeitamente controlável, como de resto sucedeu.

Mas em abstrato, chegado o momento de reunir a logística necessária à organização e desenrolar do Casting, surgem sempre algumas perguntas: deve o realizador ser ativo no processo de casting? O que deve procurar? A que deve estar atento? Etc.

Segundo Judith Weston, conhecida professora de diversos profissionais de cinema e autora do livro “Directing Actors”, há quatro áreas de observação decisivas no Casting e às quais o realizador deve estar atento.

As capacidades do ator

Este aspeto está relacionado com o talento e a habilidade intrínseca do ator, e o que ele tem vindo a fazer para a desenvolver, como é o caso:

- Da sua capacidade emocional, flexibilidade, sensibilidade, inteligência, o saber ouvir e, muito importante, a capacidade de trabalho, momento a momento, num esforço psicológico que alguns não aguentam.
- A sua habilidade na representação, ou seja, a capacidade de expressar uma intenção, para criar imagens, sendo específico e criterioso nas respetivas escolhas.
- A capacidade física, isto é, o alcance, a flexibilidade, a expressão e as habilidades com a voz e os movimentos do corpo.
- A Sensibilidade artística, os gostos, os instintos e o sentido de humor.

- O coração, a coragem, a confiança, o comprometimento, a resistência física e emocional, a necessidade de se realizar, enquanto Homem e profissional.

A ligação entre o ator e a personagem

Existe uma tendência natural para relacionar atores com os papéis a desempenhar, colocando a primazia na aparência física e no “look” do ator (rosto e aparência do corpo) e na possibilidade de este se parecer com a personagem desejada.

A qualidade do ator e a sua capacidade para desempenhar o papel é, muitas vezes, justa ou injustamente, um ponto de análise secundário e até mesmo um fator de exclusão, durante um casting, sobretudo quando a “tipagem” é o mais procurado, devido às características próprias do argumento/filme (por exemplo, a importância que têm os gêneros, no cinema, determinam quase naturalmente para o espectador, um certo tipo de escolhas de atores, devido à sua fisionomia).

I am going to suggest that when you think about whether he is right for the part you put your concern for the actor's "look" and "quality" secondary to whether he has what it takes to play the role. By this I mean, can he connect to the character's spine?⁷

Igualmente, no processo de casting é necessário que o realizador esteja atento à capacidade do ator em se conseguir relacionar com a experiência da personagem pretendida e perceber os elementos transformadores da sua personalidade.

Isto não quer dizer que o ator tenha que ter as mesmas experiências que a personagem que vai encarnar, tem, isso sim, de conseguir evidenciar alguma relação entre ela e a sua experiência de vida, bem como com a sua inteligência, sensibilidade e habilidade.

⁷ WESTON, Judith – *Directing Actors (creating memorable performances for film and television)* - Los Angeles: Michael Wiese Productions, 1996. P. 236. ISBN 10 0-941188-24-8

A former colleague of mine, a very fine actor who was nominated for an Academy Award, told me that for the life of him he could not cry as a character, and because of that, he never took a role where crying was a necessity. He mentioned a scene from Chekhov's *Three Sisters* in which the youngest sister had to be in a state of hysteria for the scene to work. This was not a choice for the actor; she absolutely had to get "there" somehow. Pity the director who finds out on the set that this very fine actor cannot deliver this critical moment.⁸

Podem (e devem) haver requisitos físicos para o papel e devemos ser bastante claros sobre isso, para que o casting não seja um processo apenas para perder o tempo da equipa e dos atores (e dinheiro à produção). Em princípio, o fator da aparência física não deve ser o motivo primordial na escolha do ator, mas ao mesmo tempo não deve ser obviamente descurado. Como em tudo, há que saber tirar partido do ator, optando às vezes pela exceção da regra.

Quem conhece a história escrita por de Ken Kesey, "One Flew Over The Cuckoo's Nest" (Voando Sobre um Ninho de Cucos), e levada ao cinema por Milos Forman, num filme recordado pelo desempenho memorável de Jack Nicholson, sabe que a personagem da enfermeira, a Ratchet, tinha que ser obesa, feia e ditatorial. Curiosamente, a atriz Louise Fletcher, que desempenha o papel no filme, era magra, atraente e discreta. E, no entanto, com este papel ganhou um Óscar.

Aparentemente, o realizador Milos Forman, fez uma escolha criativa, onde a capacidade de Louise Fletcher para conseguir integrar a personagem era mais importante do que sua própria aparência física. Então, a personagem com a aparência e a forma de uma burocrata comum, tornou-se assim, mais eficaz e assustadora no papel ditatorial de comandar os homens que lhe vinham parar as mãos no manicómio.

Ter a capacidade de criar uma contradição nesta ligação física entre o ator e a personagem, sem nunca descurar quer a aparência, quer as capacidades do ator, faz com que por vezes se consiga, em determinados papéis, utilizar tal distanciamento (entre as características do ator e as da personagem) como um elemento dramático.

⁸ PROFERES, Nicolas T. – *Film Directing Fundamentals* - Oxford: Focal Press, 2008. P. 125. ISBN: 978-0-240-80940-3

Relação entre o realizador e o ator

A relação entre o realizador e o ator é fulcral para o sucesso ou insucesso de um filme. Disso já sabemos. A ligação destes dois elementos numa equipa, durante o trabalho em conjunto, e a capacidade que cada um deles tem para ouvir o outro é algo que, obviamente, um realizador deve estar atento no momento do Casting.

O realizador precisa, para o elenco, de atores que façam uma equipa consigo, e não estamos a falar daqueles atores que habitualmente não questionam as ideias do realizador, sendo muitas vezes totalmente submissos às suas indicações, ou raramente apresentando ideias próprias, acerca da composição e representação adequada que têm da personagem.

Falamos da comunicação profissional e emocional existente nos dois polos desta relação, numa procura de gerar um ambiente de respeito mútuo, em que o ideal é que existam desafios e provocações saudáveis de forma a incentivar a criatividade. Deverá sempre haver uma partilha de opiniões, tendo em vista o enriquecimento das personagens e, claro, um fortalecimento da relação realizador/ator.

The bottom line is that you need to cast actors who can take direction from you. By this I don't mean actors who never question your ideas or never counter them with ideas of their own — in fact I mean just the opposite.⁹

Existem atores que conseguem colocar o trabalho à frente dos seus egos, tornando-se verdadeiramente abertos e disponibilizando todos os seus recursos ao serviço das ideias do realizador. Estamos a falar da entrega dos seus sentimentos, entendimentos, impulsos e reações ao filme. Dar-se, quase como no amor (o que não é por isso fácil).

Marco Martins - Faço com que tragam novas ideias e sugestões para as personagens. E é juntos que construímos o personagem. Tenho de gostar do trabalho deles, e tem de haver uma partilha de referências e universos muito próximos.¹⁰

⁹ WESTON, Judith - ***Directing Actors (creating memorable performances for film and television)*** - Los Angeles: Michael Wiese Productions, 1996. P. 237. ISBN 10 0-941188-24-8

¹⁰ SIMÕES, Marta & JÁCOME, Jorge; “Marco Martins: Na montagem refletos sobre o que andaste a filmar”, In: *Novas & velhas tendências no cinema português contemporâneo*, p. 272, 2011.

Um ator aberto à descoberta de novos caminhos, disponível para a surpresa e para a complexidade da personagem, vai ser um ator disponível e aberto a novas perspectivas e disposto a uma relação genuína com o realizador que só assim vai permitir a este último fazer um bom trabalho de direção de atores.

Atores com estas características e entendimento do que é o trabalho em cinema, no que respeita à representação em prol do filme, são aqueles que um realizador deve procurar conhecer e contratar no processo de Casting, já que muitos deles irão dificultar ao máximo o seu trabalho criativo; às vezes, sem a total consciência dos seus atos, outras vezes, por pensarem erradamente que a liderança intrínseca à realização de um filme, é vista antes como uma chefia ditatorial, tanto mais que só o realizador sabe exatamente o que vai ser o filme, após o somatório de todas as partes que o compõem, desde a montagem à música, à luz, ao som, à realização (no sentido técnico de planificação) etc., e, claro, ao trabalho do ator, fundamental para um filme, mas que terá sempre que estar integrado nos aspetos que lhe são normalmente marginais (e dos quais o ator é normalmente ignorante).

Relações entre atores

Perceber as relações entre os atores implica perceber as ligações, no argumento, entre as diferentes personagens, ao nível dos comportamentos e experiências, já que elas irão estar interligadas. No caso prático do projeto [in]versos, protagonizado por um casal com um filho, e onde as diversas personagens vão trabalhar em conjunto (praticamente sempre na mesma casa ou no gabinete do médico), a noção de família foi um elemento decisivo na escolha dos atores. Durante o processo de Casting foi então necessário olhar para o conjunto e não somente para os papéis individuais, caso contrário o grupo não funcionaria.

Uma das formas de perceber as capacidades de integração de um ator no trabalho com os colegas de profissão é quando acontece ter-se trabalhado antes com ele, pois, de outra forma, não há um atalho claro para obtermos esse

conhecimento, a não ser que confiemos na opinião de quem já tenha trabalhado com os atores desejados.

É por essa razão que muitos dos grandes realizadores, como Fellini, Bergman, Cassavetes ou Woody Allen, para citar apenas alguns dos grandes realizadores, conhecidos pelo rigor no trabalho com os atores nos seus filmes, habitualmente trabalham com os mesmos atores, nalguns casos, vezes sem conta, pois talvez só assim se consiga criar uma relação de confiança, sabendo com precisão o que se pode obter deles e onde eles podem chegar na relação com os outros atores.

The best way to be conversant with an actor's abilities, and know whether she is right for the part and you work well together is to have worked with her before.¹¹

Quando se está a começar, como é o caso da equipa no projeto [in]versos, não se tem este conjunto de informações adquiridas ao longo do tempo com projetos anteriores. Assim, tentou-se contratar atores que já tivessem trabalhado entre si, noutros projetos e, obviamente, que tivessem o perfil adequado para as personagens a desempenhar.

Instead of thinking of your self as getting your sites on the right actor and then scoring the hit, think of yourself as cultivating a crop¹²

Às vezes, é o uso da intuição que nos faz conseguir as melhores escolhas, durante o casting. No caso do [in]versos, talvez tenha havido essa ponta daquilo que alguns designam por sorte. Mas foi, juntamente com a observação e clara definição dos rostos e corpos, adequados individualmente às personagens e às suas relações na história, através de uma pesquisa aturada, feita visionando os trabalhos anteriores dos atores, sobretudo em curtas-metragens onde eles tinham contracenado, que se consegui ter no [in]versos, uma equipa de atores coesa e verosímil, para que, em conjunto com o realizador, se pudesse “construir em vez de sobreviver”.

¹¹ WESTON, Judith – *Directing Actors (creating memorable performances for film and television)* - Los Angeles: Michael Wiese Productions, 1996. P. 238. ISBN 10 0-941188-24-8

¹² Ibidem

3.2 | Ensaios

O ensaio de preparação para um filme é um tema algo controverso na direção de atores, isto porque existem realizadores que ensaiam até à exaustão e outros que, simplesmente, não o fazem e procuram captar o momento “mágico” durante a rodagem.

Harvey Keitel - When I met Marty [Scorsese], I was keenly aware of my meeting a part of myself. With Marty, I was getting to know myself better. The work between us was never a case of you walk over there and then turn around.' It was about finding what we were searching for in my own being.¹³

Ao longo deste capítulo, vamos tentar perceber como pode funcionar o trabalho em conjunto, do realizador com o ator, durante o ensaio. Vamos igualmente refletir sobre as formas de preparação e organização do mesmo. E vamos fazê-lo através de uma análise comparativa dos casos teóricos com o caso prático do [in]versos.

Os realizadores queixam-se, normalmente, do reduzido tempo que têm disponível para o ensaio com os atores e, depois, ter que o fazer na totalidade durante rodagem, o que aumenta a níveis críticos a pressão sobre os outros aspetos da produção de um filme, já que o realizador tem muitas outras responsabilidades que vão para além do trabalho com os atores. Mas se tal desejo é inviável, é então desejável que o realizador consiga obter um espaço alheado das montagens técnicas para estar com os atores e aproveitar esse tempo precioso para ensaiar.

Note-se que um Ensaio não é uma performance. O seu objetivo não é limitar o ator, mas sim, obter ideias de como tudo poderá funcionar em frente à câmara, durante o momento de gravação. Note-se também que num ensaio, procuram-se sobretudo informações e não o desempenho final. O seu objetivo não é o da

¹³ WESTON, Judith - ***Directing Actors (creating memorable performances for film and television)*** - Los Angeles: Michael Wiese Productions, 1996. P. 245. ISBN 10 0-941188-24-8

perfeição e a única maneira de um ensaio ser produtivo é ele ser entendido e tratado como um processo.

If the actors do a great audition or a great first reading, that means they *can* do it, not that they *have done* it¹⁴

O facto é que, se o orçamento não prevê um tempo adequado para a gravação, o que dificilmente será possível, mesmo na era do digital, será uma boa ideia ensaiar com os atores fora dos momentos de gravação, de forma a otimizar o tempo e os recursos disponíveis.

Plano de Ensaio

Quer se tenha uma semana ou apenas meia hora para ensaiar, é necessário estar preparado para uma otimização do tempo disponível. À semelhança dos planos de trabalho na rodagem, o ensaio também deve ser organizado da mesma forma, com objetivos bem definidos, datas e horários, e sabermos durante os ensaios o percurso a percorrer e onde se pretende chegar.

Alguns realizadores, como por exemplo Roman Polanski, agendam os ensaios para uma semana antes da rodagem do filme. Esta forma pode ajudar a minimizar o tempo a perder durante a rodagem e poupar muitas dores de cabeça na montagem (embora é relativo dizer-se ser tempo perdido o trabalho – mesmo que em ensaio – do ator durante a rodagem). Há outros que preferem ensaiar no final do dia de rodagem, a cena do dia seguinte, como é o caso de Mel Gibson, mas na nossa opinião, e pela experiência no caso do [in]versos, essa “técnica” pode ser bastante desgastante, isto depois dos habituais dia de muito de trabalho, normais em qualquer rodagem.

Roman Polanski, for example, set up a rehearsal period of a week or more before the technicians arrive. This way of working can save a lot of time, money, and heartache on

¹⁴ WESTON, Judith – ***Directing Actors (creating memorable performances for film and television)*** - Los Angeles: Michael Wiese Productions, 1996. P. 247. ISBN 10 0-941188-24-8

the set... Mel Gibson, when directing, holds rehearsals during the last part of the day for the next day's scene.¹⁵

Na rodagem, será muito provável que a ordem cronológica seguida no argumento não seja efetivamente seguida pela mesma ordem. Mas os ensaios também não têm que seguir a ordem de filmagem, podendo até contradizê-la e seguir a ordem cronológica do argumento, ou mesmo juntar cenas diversas que nas filmagens implicam locais diferentes (em interiores e exteriores).

Desta forma, consegue-se acompanhar e compreender as curvas de transformação das personagens (o arco de transformação) e será mais fácil para os atores, aquando da rodagem, conseguir perceber onde estão na cena e em que ponto do argumento se situa.

Se optarmos por ter ensaios, o que nem todos os realizadores fazem, pois há também aqueles que entendem que só no momento da rodagem se capta a originalidade e pureza das emoções, convém ter o nosso plano de ensaio muito bem organizado.

After the first rehearsal of a whole scene, it is more efficient and productive to break up further rehearsals into the scene's dramatic blocks. When the director is satisfied with the progress of all the separate dramatic blocks, it is advisable to run the entire scene again. Obviously, not all scenes need the same care and attention, and it is smart to ladle out the rehearsal time you have to the areas most in need.¹⁶

Existem, segundo Judith Weston, alguns pontos que devemos ter em atenção, pontos esses bem esclarecidos dentro da cabeça dos realizadores, pois a todo o momento (e é natural que isso aconteça), podemos ser questionados pelos atores para explicar algo que eles não entenderam. Se vamos para um ensaio devemos ter bem preparado, sobretudo o seguinte:

- A ideia principal do filme e o que ela significa para nós, pessoalmente.

¹⁵ WESTON, Judith – *Directing Actors (creating memorable performances for film and television)* - Los Angeles: Michael Wiese Productions, 1996. P. 248. ISBN 10 0-941188-24-8

¹⁶ PROFERES, Nicolas T. – *Film Directing Fundamentals* - Oxford: Focal Press, 2008. P. 147. ISBN: 978-0-240-80940-3

- As linhas mestras e as transformações de todas as personagens.
- Para cada cena em particular, os seus pontos mais importantes e as questões que ela levanta.
- Sobre o que é cada cena e como ela é importante no arco do argumento.
- O perfil das personagens.
- O ritmo das cenas (o seu início, meio e fim).
- A pesquisa que foi feita para as cenas e para as personagens.
- Um plano de ataque (quais os métodos a usar no ensaio).

Todo este estudo deve ser feito e pensado antes de irmos para um ensaio com os atores. Nele, devemos aproveitar os momentos ao máximo e usufruir das capacidades dos atores para contar a história que pretendemos. Ou seja, um equilíbrio entre o dar e o receber para se conseguir chegar ao que foi pensado para aquelas personagens.

Once prepared, you can throw away your preparation and step into the moment.¹⁷

Read-Through

A leitura integral do argumento é algo que alguns realizadores devem fazer, tendo ao seu dispor todo o elenco do filme. O objetivo é gerar entusiasmo sobre o projeto, numa fase em que os atores já começam a criar relações uns com os outros, pois é neste momento que começamos a ouvir, nas palavras faladas pelos atores, aquilo que permanecia antes apenas escrito no argumento.

¹⁷ WESTON, Judith - *Directing Actors (creating memorable performances for film and television)* - Los Angeles: Michael Wiese Productions, 1996. P. 248. ISBN 10 0-941188-24-8

The first read-through serves a few functions, not the least that of breaking the ice. The actors are introduced to the other actors and, even more importantly for the ultimate benefit of the film, they are introduced to the other characters¹⁸

No caso prático do [in]versos, a leitura integral do argumento, com todos os atores em conjunto, não foi possível por constrangimentos de datas e disponibilidades. E mesmo nos momentos da rodagem, só conseguimos ter reunida toda a equipa de atores num só dia, e foi somente nesse momento que conseguimos ler em conjunto a cena que íamos gravar.

Essa leitura é algo de que não se deve abdicar, enquanto realizadores de cinema e, nos casos que não seja mesmo possível concretizá-la, com todos os atores presentes, deveremos utilizar, no mínimo, o método usado no projeto prático [in]versos: o de fazer a leitura com o máximo dos intervenientes reunidos.

You need to introduce people (or ask them to introduce them-selves) and you should speak a few words. It's an opportunity to tell the cast what the script means to you, reveal your commitment and trustworthiness, and talk about what kind of acting you like.¹⁹

Ensaio de uma Cena

Quando partimos para o ensaio de uma cena, não devemos ir com a absoluta confiança de que, mesmo que as coisas corram mal, tudo pode resolver-se depois, durante a rodagem, podendo haver o risco de uma certa desconcentração ser pouco produtiva. Mas também não devemos exigir de um ensaio a busca por uma perfeição que obviamente interessa mais é conseguir durante a rodagem, o local certo para o momento mágico e crítico, onde gravaremos (ou filmaremos) para a posteridade o trabalho do ator.

Embora faça sentido manter o foco de ação na concentração, responsabilização e credibilidade do ator, não devemos partir para o primeiro ensaio com a certeza

¹⁸ PROFERES, Nicolas T. – *Film Directing Fundamentals* - Oxford: Focal Press, 2008. P. 145. ISBN: 978-0-240-80940-3

¹⁹ WESTON, Judith – *Directing Actors (creating memorable performances for film and television)* - Los Angeles: Michael Wiese Productions, 1996. P. 250. ISBN 10 0-941188-24-8

de que os atores têm, por exemplo, o texto todo corretamente decorado. Uns têm-no, outros não; e devemos ir igualmente preparados para as explicações e dúvidas que possam surgir por parte deles.

O ensaio serve também para criar proximidade ente os atores e o realizador, para se dar início a um trabalho honesto e de partilha, onde se deve ter capacidade para falar mas também para saber ouvir. É um espaço para dissipar todas as dúvidas e os medos, tanto do lado dos atores como do lado do realizador.

Como começar?

O início de um ensaio pode ser, como sempre é, um momento de bloqueio para um realizador menos experiente. E, nesse caso, o melhor a fazer é vir preparado de antemão com um método claro e pensado com alguma antecedência. Como falado anteriormente, devemos ter os ensaios cronologicamente preparados, sabendo exatamente onde queremos chegar e como o vamos fazer.

Inicialmente, o realizador pode aproveitar os minutos iniciais para falar sobre a cena a ensaiar. Explicar o seu ponto de vista, expor o que pretende fazer com a cena e deixar as questões e as dúvidas dos atores aparecerem naturalmente, sem nenhuma tensão.

Judith Weston sugere que devemos responder a essas perguntas desde que exijam respostas rápidas, para que não se perca muito tempo com elas, já que questões que exijam respostas mais complexas, deverão ser somente exploradas ao longo do ensaio.

Listen to the questions, and take note of die actors' concerns. If there is a quick answer, give it, but usually such questions are not meant to be answered in one sentence; they are areas to explore in rehearsal. You might say, "That's a good question. I have some ideas," or, "I wondered that myself. We'll have to figure that out."²⁰

²⁰ WESTON, Judith - ***Directing Actors (creating memorable performances for film and television)*** - Los Angeles: Michael Wiese Productions, 1996. P. 251. ISBN 10 0-941188-24-8

Se optarmos por dar uma explicação da cena a ensaiar, será recomendável que antes falemos da nossa relação pessoal com a história, do nosso ponto de vista sobre os acontecimentos. Este momento pode ser o abrir de uma oportunidade para perceber a relação que os atores têm com a cena.

Como dissemos antes, este jogo de entregar para depois receber é importante na criação de laços que propiciem o relacionamento entre os atores e realizadores, pois assim, conseguiremos perceber se estamos todos no mesmo registo e com as baterias apontadas sobre o mesmo alvo.

Não será de admirar, assistir a situações em que ator e o realizador estão em campos opostos, durante os ensaios, ou até mesmo durante a rodagem, seja devido a opções relacionadas com o argumento ou personagens, seja por feitios de personalidades muito particulares, mas o trabalho de direção de atores implica igualmente este constante (re)aproximar entre ambos que, não existindo naturalmente, pode e deve ser trabalhado para que exista pelo menos o suficiente para se trabalhar com respeito e profissionalismo.

As linhas principais para o ator

Olhar para as personagens através dos seus principais diálogos é o primeiro passo para resolver a estrutura de uma cena. Quando se diz "resolver a estrutura" de uma cena, referimo-nos a encontrar uma maneira de fazer contar corretamente a história, ou seja, da melhor forma dramática. Quando um ator tem plena confiança na estrutura de uma cena, ele não se sente amarrado a ela, mas sim livre para agir com espontaneidade, seguindo cada momento dramático em consciência.

É importante percebermos, enquanto realizadores, as ideias dos atores sobre o que vai acontecendo na cena e a influência da sua personagem na mesma. Se um ator tem uma ideia, à partida, isso só pode ser bom, mesmo que seja diferente da do realizador.

Marco Martins - Em relação ao Nuno Lopes ensaiámos o filme todo _ ele estava presente da primeira à última cena, ensaiámos dois meses e meio e discutimos tudo

antes de começar a filmar, para ambos estarmos seguros do que queríamos do filme e daquelas personagens.²¹

Normalmente, essa partilha revela honestidade e energia, revela uma conexão, pois o ator também procura envolver-se no trabalho criativo. E nesse sentido, se também é importante não seguir completamente as ideias dos atores, mas sim construir algo sobre o que elas nos oferecem, o ensaio é o lugar certo para experimentar essas ideias originais, e experimentá-las sem complexos.

Levantar questões é um procedimento que deve ser incentivado, mesmo quando já se tem algumas ideias sobre qual a eventual resposta. Ao lançar perguntas, vamos fazer com que os atores ajudem na sua própria resposta, até sentirem que a ideia inicial é a sua própria ideia.

A razão da utilização desta técnica não é ser condescendente com o ator, pois, na verdade, muitas vezes o realizador não tem a total certeza de que a sua ideia é sempre a melhor... e ela até pode bem ser pior do que a nova ideia proposta pelo ator.

Não é necessário, nem desejável, soletrar cada momento para os atores, mesmo que este seja o procedimento que os atores esperam dos realizadores. Por exemplo, consta que John Cassavetes raramente respondia às perguntas dos atores. E isso terá feito com que Peter Falk ficasse furioso, mesmo que Falk soubesse que era esse o método de trabalho usado por Cassavetes, estando plenamente consciente do que o realizador pretendia dele.

O que permitia o trabalho em conjunto, entre os dois, era o facto do realizador norte-americano de cinema independente, atuar para com o seu ator, de forma honesta, dedicada e profissional.

Claro que, numa situação delicada como esta (e não há filme onde não haja um qualquer atrito entre um ator e o realizador), o facto de Cassavetes ter um enorme carisma pessoal (e de não se importar muito pelo facto dos seus filmes serem mal recebidos, comercialmente falando, claro), permitia ser aceite por atores com o ego um pouco mais desajustado.

²¹ SIMÕES, Marta & JÁCOME, Jorge; “Marco Martins: Na montagem reletes sobre o que andaste a filmar”, In: *Novas & velhas tendências no cinema português contemporâneo*, p. 272, 2011.

John Cassavetes would never answer any of the actors' questions. This made Peter Falk furious! Falk knew that Cassavetes knew what he wanted in the performance, but was refusing to tell him what to do or how to do it! Cassavetes' dedication to the rehearsal process and to honest acting was absolute. He also had huge personal charisma and didn't care if his films were commercially successful.²²

Não é possível ter certezas de que o método de Cassavetes seja o mais correto ou incorreto, já que com uns atores funcionará e com outros não. Mesmo com os realizadores, nem todos se reveem neste método, como aconteceu no caso do [in]versos, mas reconhece-se que nos filmes de Cassavetes, o desempenho dos atores é claramente um dos pontos de destaque do seu trabalho.

Não seguindo a ausência total de respostas para o ator, é necessário então estarmos preparados para responder às suas perguntas, uma vez que o ator pode sentir-se constrangido em chegar à resposta, sobretudo quando trabalhamos com alguém pela primeira vez (e isto pode ser tão válido com atores menos experientes, como com as estrelas, pois nunca sabemos ao certo o que vamos encontrar).

O que parece certo é que os atores normalmente não gostam quando os realizadores não parecem ter a noção do que estão a fazer (muitas vezes é um julgamento errado, pois o realizador não quer é simplesmente que ele saiba tudo).

A análise do argumento deve permitir uma compreensão da visão do realizador, em termos de ação dramática. Isto vai conseguir estruturar a cena e aprofundar as ligações dos atores com as personagens através das suas principais falas. Nesta fase, o realizador já tem as ideias para a composição das personagens, após a leitura exhaustiva do guião, e pode agora, nos ensaios, experimentá-las na prática.

A base para o registo principal de uma personagem é “as suas circunstâncias” (as suas idiossincrasias), isto é, aquilo que ele é, individualmente, e os factos ou a sua própria situação no enredo. Uma simples referência de acontecimentos ocorridos no passado das personagens, ou seja, a sua *backstory*, pode dar o sentido adequado para alguns atores, em algumas cenas.

²² WESTON, Judith – ***Directing Actors (creating memorable performances for film and television)*** - Los Angeles: Michael Wiese Productions, 1996. P. 251. ISBN 10 0-941188-24-8

O realizador deve então dominar esse passado, das personagens, e não deve escondê-lo aos atores. Abordar a *backstory*, vai permitir ajudar os atores no que respeita ao nível do emocional e, como tal, devemos utilizar todas as ferramentas disponíveis para o efeito, como fotografias, caracterização, guarda-roupa, acontecimentos reais, verbos, detalhes físicos, etc.

O realizador deve colocar-se no lugar da imaginação das suas personagens e nos sapatos do ator, para fazer o seu próprio caminho e contar melhor a história, para poder recorrer igualmente às suas próprias experiências, pois no trabalho com o ator, ele pode até falar das suas vivências, uma vez que elas permitem ao ator perceber a proximidade do realizador para com a história e, obviamente, assim consigam lá chegar com uma maior facilidade.

Outra forma de chegar ao registo pretendido para o ator é através do objetivo da personagem e das suas necessidades, isto é, em vez de dizer que a personagem é assim, podemos olhar para o seu comportamento, o que ele quer e que ele está a fazer para conseguir o que quer.

Cada personagem, como no mundo real, com cada pessoa, tem sempre um objetivo, e ele, como na vida real (e nos filmes), não muda assim tão facilmente. Em termos de estrutura dramática, cada cena tem, digamos, um objetivo por personagem, e esta é a razão pela qual esse objetivo pode ser uma maneira útil para guiar as linhas principais da sua composição e iniciar uma discussão entre o ator e o realizador na definição da personagem.

A ideia do objetivo, no entanto, não é necessariamente a melhor ferramenta para todos os atores. Alguns deles não ensaiam baseados nos objetivos da cena e não gostam de trabalhar tão amarrados a elas, uma vez que encontrar objetivos e verbos de ação pode ser demasiado intelectual. É por isso que, nestes casos, é necessário optar por outras soluções ou técnicas, descritas anteriormente, por exemplo, usando simplesmente metáforas, imagens visuais ou questões que se tornem desafios.

No entanto, é importante usar apenas uma destas ferramentas de cada vez, pois isso permite conseguir várias abordagens à escolha e, assim, o realizador vai poder substituir uma ou outra ideia, se a primeira abordagem não funcionar em pleno.

Improvisação

Apesar do improvisado ser muitas vezes usado para alterar ou acrescentar linhas de diálogo, quer durante o ensaio ou mesmo durante a rodagem, podemos reforçar a improvisação como técnica de ensaio.

Utilizar a improvisação não significa que o realizador não se prepare, muito pelo contrário.

Um realizador que está bem preparado vai conseguir utilizar a improvisação como ferramenta de ensaio de forma muito mais eficaz. Ele vai tirar o máximo partido desta técnica, se conseguir "espelhar" para os atores, em termos práticos, os elementos úteis recolhidos a partir de uma improvisação bem sucedida.

Embora alguns atores não gostem de improvisar, pois têm receio de sentir que não é realmente o tipo de improvisação que o realizador pretende, deve haver liberdade e confiança no trabalho de improvisação. Deve-se por isso ter em mente que qualquer que seja o material trazido à luz na improvisação, ele deve ser respeitado e trabalhado em sintonia com o ator.

Existem vários tipos de técnicas de improvisação e que podem ser trabalhadas durante os ensaios.

Refazer o texto

O realizador pode convidar os atores a colocar as falas de uma cena nas suas próprias palavras. Este processo obriga-os a fazer o esforço de provar que o texto e o seu diálogo é verosímil, permitindo-lhes criar as imagens certas, os impulsos desejados e chegar ao carácter próprio do texto.

Miguel Gomes - Basicamente tem que haver espaço para isso. Depois pode ser que não, que o que esteja escrito seja de facto o melhor, e que eles ao dizerem essas frases sejam suficientemente bons para me servir a mim.²³

²³ SIMÕES, Marta & JÁCOME, Jorge; "Miguel Gomes: Faço dos argumentos o que me apetece", In: *Novas & velhas tendências no cinema português contemporâneo*, p. 256, 2011.

Improvisação baseada em factos

O realizador pode criar factos concretos e pedir aos atores para os encararem como verdadeiros, mas para isso, não deve usar as falas do guião, nem seguir o enredo do argumento. Esta é uma abordagem exploratória, usando material externo ao ensaio.

Desta forma, ele pode facultar informações e conhecimentos sobre os objetivos das personagens, das suas relações primárias e do subtexto existente no argumento. Este método pode criar oportunidades, pois acrescenta camadas às personagens, tornando-as mais sólidas e credíveis.

Improvisação na criação da história passada das personagens

O realizador pode criar elementos ou situações em momentos passados, em linhas temporais anteriores ao momento da história que está ou vai realizar. Esta técnica é útil para permitir aos atores perceberem melhor o passado das personagens.

Improvisations can be helpful, or not, depending to a large degree on how they are set up. Parameters are necessary. An area that is fruitful for improvisations is the “what” that happened before.²⁴

Os momentos pré-cena

Com esta técnica, o realizador propõe aos atores a exploração, improvisando, dos momentos que antecedem uma cena. Isto faz com que se criem acontecimentos que justifiquem a cena seguinte e os ajude a perceber as suas motivações, encarando a cena como já possuidora de um “background” forte.

²⁴ PROFERES, Nicolas T. – *Film Directing Fundamentals* - Oxford: Focal Press, 2008. P. 129. ISBN: 978-0-240-80940-3

Criação de um evento ou acontecimento paralelo

A criação de um evento ou acontecimento, paralelo àquele que os atores vão desempenhar, permite ao realizador perceber como eles se comportariam numa situação não muito diferente daquela que vão desempenhar. Trabalhar sem a rede do texto ou da lógica criada na cena original, obriga o ator a tentar comportar-se como a personagem.

Silêncio como improvisação

Improvisações silenciosas permitem dar uma textura credível aos relacionamentos e ao mundo físico das personagens. O realizador cria um universo físico e deixa os atores viverem nele... sem falar. Os improvisos silenciosos são úteis na rodagem, como forma de os atores começarem a trabalhar e a ligarem-se uns aos outros, nos momentos que antecedem a "ação", ditada pelo realizador.

Improvisação na terceira pessoa

O realizador pode pedir aos atores para interpretarem a cena como se tratasse de um ponto de vista de uma personagem externa. Esta técnica ajuda a perceber a cena como se estivesse a ser narrada de fora.

A improvisação para o Realizador

Como foi dito, o realizador deverá saber que as improvisações não são exatamente performances. Elas somente dão informações sobre eventuais direções, ao mesmo tempo que abrem as portas para novos objetivos, ajustamentos, alteração do subtexto, etc. Isto é o que o realizador deve estar à procura nos improvisos para que, mais tarde, durante a gravação, ele possa dizer: "Vamos tentar a cena desta (ou de outra) maneira."

A improvisação abre novas perspetivas aos diálogos, cria camadas nas personagens e ajuda não só os atores, mas igualmente o realizador a descobrir novos elementos, criados num ambiente mais afastado do guião original (o que muitas vezes pode fazer surgir algo melhor do que inicialmente tinha sido pensado).

I observed John Cassavetes doing the same thing on *Husbands* (1970), with Peter Falk, Ben Gazzara, and himself improvising a scene that was then transcribed, edited, and rewritten. Improvisation handled in this manner can be extremely productive.²⁵

No caso prático do projeto [in]versos, alguma da improvisação criada nos ensaios, ajudou os atores a perceber sobretudo o passado das personagens, a falar sobre a sua história e da forma como ela se relacionava com eles mesmo. Foi útil também no ajuste dos diálogos do guião original, ou seja, nas frases que não conseguiam ser bem pronunciadas, ou mesmo nos elementos mais dúbios e subjetivos que foram retocados e ajustados, resultando em alterações de texto que tornaram mais ágeis os momentos da rodagem.

No projeto prático [in]versos, não foram exploradas todas as técnicas de improvisação sugeridas neste ensaio, mas só por uma questão de falta de tempo que não permitiu explorar de forma exaustiva toda a riqueza que emerge do uso da improvisação.

Mas mesmo assim, e continuando a referir a nossa experiência no [in]versos, a improvisação demonstrou ser um elemento importante na aproximação dos atores às personagens, além na própria relação entre o realizador e o ator, conseguindo-se trabalhar num ambiente descontraído, propício ao ato criativo, onde iam surgindo elementos novos na história, fortalecendo a equipa e o longo caminho que ainda tínhamos que percorrer.

Mas os ensaios foram importantes, tanto mais que foi a primeira vez que a equipa de realização liderou um processo deste género, seja no ensaio com atores, digamos, mais amadores, como o caso do João Rito, seja como quando o fez, já com atores profissionais, muito mais experientes, como no caso do António Durães, da Joana Carvalho e do Valdemar Santos. E todos eles, amadores

²⁵ PROFERES, Nicolas T. – *Film Directing Fundamentals* - Oxford: Focal Press, 2008. P. 129. ISBN: 978-0-240-80940-3

ou profissionais, demonstraram abertura total para os ensaios e completa disponibilidade para, em conjunto, se conseguir fortalecer as relações entre todos, as relações entre eles e as personagens, durante a sua composição e, ao mesmo tempo, limar arestas, não só do texto mas também de *acting*.

3.3 | Rodagem

A rodagem deve ser vista como uma extensão dos ensaios, mas já numa etapa mais evoluída, isto é, sem as condições exploratórias e livres que os ensaios permitem. Com a rodagem, entramos num período diferente, onde se abre um espaço para se usufruir do trabalho efetuado até ao momento, estando ele imbuído da aventura “do cinema!”, uma vez que a partir dele começa para o realizador o verdadeiro trabalho com o ator.

Each director will have to feel this one out for herself, but you can count on most actors holding back until the camera begins to roll, and the director should do likewise, by saving some significant piece of advice or suggestion for the first take.²⁶

Na rodagem, procura-se o melhor desempenho possível e a melhor energia de todos, equipa, atores e realizador. É um momento onde se procura o simples, o honesto e o emocionalmente verdadeiro. A rodagem é uma fase que é trabalhada momento a momento, onde o específico e particular é esculpido até ao mais ínfimo detalhe.

Procura-se, em termos de direção de atores, chegar ou mesmo ultrapassar, aquilo do que melhor foi conseguido durante os ensaios: o melhor “*acting*”. E o realizador é a chave que vai gerir a balança da representação, mesmo sabendo que, numa das portas esconde-se um trabalho estimulante criativo, mas numa outra, aquela que influencia decisivamente a anterior, estão as pressões técnicas e financeiras de todo o processo de filmagem.

Mas esquecendo por momentos essas duas portas de entrada do edifício que é fazer um filme, o papel do realizador na rodagem está sobretudo e intimamente ligado ao trabalho com os atores. É o momento em que a sua dedicação está centrada no ser-humano, passando o realizador a maioria do seu tempo com a chamada equipa artística. Mas esse tempo não é um tempo social, ou um tempo de convívio, mas sim um tempo de trabalho e de grande esforço que deve ser

²⁶ PROFERES, Nicolas T. – *Film Directing Fundamentals* - Oxford: Focal Press, 2008. P. 130. ISBN: 978-0-240-80940-3

bem aproveitado e gerido. É sobretudo, o momento de usufruir da proximidade criada durante os ensaios e fazer sobressair os momentos mais bem conseguidos dessa etapa.

É difícil conseguirmos definir uma estratégia que funcione com todos os realizadores, ou um método generalizado, uma vez que a forma de trabalhar está intimamente ligada à personalidade de cada um. E se uns conseguem trabalhar de forma a quase não se dar pela sua presença, outros assumem posições quase militares em todo o processo.

Miguel Gomes - É sempre diferente, varia de actor para actor. Se eu falar da mesma maneira com o Armado que canta o karaoke como falar, por exemplo, com a Gracinda Nave, quer dizer que eu sou pouco inteligente.²⁷

Existem realizadores que são brincalhões, alguns chegam mesmo a ser familiares, enquanto outros são autoritários e extremamente exigentes. Há até alguns outros que parecem deixar os processos fluir naturalmente, parecendo por vezes que não estão a controlar a situação quando, na verdade, são eles que a estão a conduzir.

I can't tell you how to do this; each director's method is unique to his or her personality. Some are playful, some are parental; some are almost military in their concentration and authority, while some are so lowkey that they seem almost "not there."²⁸

Através da rodagem, o realizador põe à prova a sua sensibilidade, o seu jogo de cintura, pois vai estar permanentemente a atravessar a montanha com os pés apoiados numa corda sem rede por baixo. Por isso, durante a rodagem, o realizador precisa de estar atento e conhecer todos os possíveis caminhos a seguir, todas as técnicas a utilizar, geridas pela sua sensibilidade, de forma a orientar os atores pelo caminho certo, no momento de dar vida às cenas escritas.

²⁷ SIMÕES, Marta & JÁCOME, Jorge; "Miguel Gomes: Faço dos argumentos o que me apetece", In: *Novas & velhas tendências no cinema português contemporâneo*, p. 256, 2011.

²⁸ WESTON, Judith - ***Directing Actors (creating memorable performances for film and television)*** - Los Angeles: Michael Wiese Productions, 1996. P. 281. ISBN 10 0-941188-24-8

O diálogo com os atores

O realizador deve falar com os atores antes e depois de cada *take*. Como durante a rotação os atores estão disponíveis para o realizador, tudo o que lhes é dito afeta-os no bom e no mau sentido. Como elementos fundamentais para os filmes, os atores precisam de sentir a atenção do realizador para com o seu trabalho, e uma forma de o fazer é conversar com eles, mostrar-lhes que se está atento e, se possível, dar-lhes algo para trabalhar o seu registo e composição.

Teresa Villaverde - Mesmo que esteja longíssimo, vou sempre ter com os actores para falar com eles na intimidade. Gosto da ideia de um canto secreto que tenho com os actores. O meu trabalho vai de encontro a essa intensidade. Não são precisas grandes conversas, é importante que eles se sintam completamente seguros. Por exemplo, eu pretendo uma relação tão forte, que se lhes pedir que se atirem pela janela, quero que eles se sintam seguros, confiantes, que sintam que nada de mal irá acontecer-lhes.²⁹

Se não há realmente nada de produtivo para se dizer, quando por exemplo, acontecem *takes* menos conseguidos de um ator, sabe-se que há um problema, mas não se deve dizer-lo de qualquer maneira.

Numa situação destas podemos manter o contato visual com o ator e deixa-lo perceber que tem apoio e que estamos presente para o ajudar. Contar uma piada ou partilhar algum segredo, pode ser uma das formas de o fazer relaxar e regressar aos bons resultados.

A repetição de desempenhos

Quando se aprecia a performance de um ator, mas precisamos que, por qualquer razão, ele repita o plano, não se deve dizer-lhe coisas do género: "Vamos fazer de novo". Em vez disso, podemos procurar dizer algo como: "Muito bem! Estamos a chegar lá"; ou "Está a ficar bem, por isso, na próxima vez, vamos continuar nesse registo".

²⁹ SIMÕES, Marta & JÁCOME, Jorge; "Teresa Villaverde: Precisamos das costas aquecidas lá for a para enfrentarmos Portugal", In: *Novas & velhas tendências no cinema português contemporâneo*, p. 196, 2011.

Saguenail - Não gosto de repetir takes. Normalmente está toda a gente numa tensão máxima e pronto, filma-se. Depois não há controlo, ver-se-á na montagem.³⁰

Se é preciso ser exigente, mantendo a atenção sobre o que pode vir a seguir a cada plano, a seguir a cada atuação, convém não ser demasiado positivo nem claro, nas explicações que damos ao ator e sobre o que esperamos dele, pois isso pode levá-lo a pensar que já conseguiu o pretendido e, logo, que já não precisa de repetir. E se não captamos a essência da representação, no plano acabado de filmar, é porque não estávamos verdadeiramente preparados para o momento e isso desgasta o ator, através das sucessivas repetições.

Os maus desempenhos

Os atores podem querer testar a nossa atenção (e paciência), deixando algumas falas por dizer, ou dar-nos alguma expressão facial mais desajustada, ou levar alguma interpretação ao exagero (o chamado *overacting*). Num momento como esse, acontecido normalmente nos inícios das rodagens, onde se apalpa o terreno, ou na parte final delas, onde há já um grande cansaço e saturação, temos que ser capazes de demonstrar que estamos atentos e que sabemos o que estamos à procura, para o ator perceber que nós estamos no caminho certo e lideramos o processo.

Estas afirmações de atenção, podem surgir com alguns atores mais experientes que duvidam muitas vezes das capacidades dos realizadores, e podem tratar-se de um isco para os pôr à prova. Uma demonstração de atenção, com reações em conformidade, pode fortalecer a relação entre o ator e quem o dirige, aumentando os níveis de confiança entre ambos.

³⁰ SIMÕES, Marta & JÁCOME, Jorge; "Saguenail: Quem faz filmes de cinco em cinco anos precisa de uma vida para saber do ofício", In: *Novas & velhas tendências no cinema português contemporâneo*, p. 196, 2011.

O uso da linguagem positiva

A ferramenta que o realizador tem ao seu dispor para comunicar com os atores é a linguagem verbal (mesmo que o uso do “*storyboard*”,³¹ possa ajudar a explicar o posicionamento do ator e o seu movimento na ação). A forma como as mensagens chegam do emissor ao recetor, tem muita importância nos desempenhos. Daí que o realizador tente que todas as suas indicações cheguem ao ator de forma clara, sucinta e positiva, e com uma vertente motivacional grande, de modo a que o ator não se sinta inferiorizado e desconfortável.

Para o fazer bem, o realizador pode tentar colocar-se no lado do ator, avaliando como ele próprio receberia um incentivo positivo (ou negativo) de quem o dirigisse. Como nem todos os que lideram têm a capacidade inata de distanciamento do seu próprio “Eu”, uma solução para o realizador conseguir contornar esta dificuldade relacional é, após um *take*, dizer primeiro aquilo que mais gostou e só mais tarde, referir o que ainda precisa de ser trabalhado. Desta forma, a mensagem terá sempre um cariz positivo e construtivo e não será vista como uma crítica desmotivante.

A honestidade

Diretamente ligada ao uso da linguagem positiva, a honestidade para com os atores vai depender da relação que o realizador consegue criar com eles. Os atores gostam de saber se a sua performance correu bem, se é ou não é aquilo que o realizador procurava.

E quando a interpretação de um ator está longe daquilo que o realizador pretendia, a honestidade do realizador pode funcionar como elemento importante na mudança. Sendo a direção de atores igualmente uma relação de confiança entre o ator e o realizador, a honestidade é algo que deve estar sempre presente nesta relação.

³¹ Anexo 4

O feedback aos atores

O *feedback* (o retorno) aos atores deve ser dado apenas por uma única fonte. Quaisquer reclamações ou mesmo elogios que o argumentista, assistente de realização, produtor, editor, diretor de fotografia ou mesmo até os outros atores, seus colegas, têm sobre um determinado desempenho, devem ser partilhados em particular com o realizador.

Manter presente esta ideia é importante para que os atores não estejam a receber indicações de mais do que uma fonte e assim, a dada altura, as direções anunciadas estão baralhadas e eles não sabem quem seguir.

O realizador pode receber o feedback de alguns dos elementos da equipa (embora somente quem ele autoriza antes da rodagem) e esclarece, se em relação ao que lhe foi dito, alguma coisa deve ou não ser alterada ou explicada.

Make sure that you are the one who says "Cut." Explain to actors that even if they make a mistake you want them to keep going until you cut the scene. Don't let the D.P. or the technicians cut the scene. If your budget requires you to be conservative in your use of film stock, to the point that you want the camera crew to let you know before the end of the scene if in their opinion the take is no good, then arrange a signal with them ahead of time so they can discreetly let you know, and you can say, "Cut".³²

O momento antes da ação

O momento que antecede a ordem de ação, por parte do realizador, para dar início a um determinado *take*, é um momento de elevada concentração para todos, mas importantíssimo, por razões óbvias, para os atores. O silêncio e os momentos de respiração são elementos que o realizador deve dominar e saber controlar.

Estamos perante um “tiro de partida” que quando mal preparado pode levar a momentos de tensão em que se perde toda a força da cena a gravar. A palavra “Ação”, ditada pelo realizador, é a permissão para se começar, só que a cena já

³² WESTON, Judith - *Directing Actors (creating memorable performances for film and television)* - Los Angeles: Michael Wiese Productions, 1996. P. 301. ISBN 10 0-941188-24-8

começou, momentos antes, no instante em o silêncio foi imposto pelo assistente de realização. Depois, a ação do realizador é a permissão que todos aguardam para darem o seu melhor.

O momento certo para anunciar a ação, pode ser percebido por elementos como a respiração de um ator que se prepara, concentrado, o sentir por parte do realizador que a cena começa a ganhar vida e que todos, nas suas posições, estão preparados para o arranque, logo, deve ser dita num período em que existe conexão entre todos.

Desprezar os momentos que antecedem a batida da claquete, pode ditar o insucesso de um determinado *take*, por isso, o instante deve ser encarado como parte envolvente da própria cena a gravar. Para o realizador é importante estar atento às ferramentas que cada ator usa nos momentos que antecedem a ação e saber dar-lhes o devido tempo e valor.

A posição do realizador durante a gravação

A posição do realizador, durante os momentos de gravação, pode assumir duas formas, uma do ponto de vista lateral à da câmara, onde o realizador está numa posição muito próxima dos atores, de forma a manter uma relação emocional com eles. A outra posição possível é colocar-se em frente ao monitor de campo. Lá, nesse lugar estratégico, o realizador consegue visualizar exatamente o que está a ser filmado, percebendo as emoções da representação através do monitor, ao mesmo tempo que consegue estar também atento a outros aspetos, técnicos e estéticos, como são os movimentos de câmara, o foco, a luz, etc.

Teresa Villaverde - É uma relação muito intensa. No meu caso, gosto mesmo que seja uma relação íntima. Por exemplo, faz-me imensa confusão quando vejo realizadores que dirigirem os seus actores à distância, não consigo conceber isso.³³

³³ SIMÕES, Marta & JÁCOME, Jorge; “Teresa Villaverde: Precisamos das costas aquecidas lá for a para enfrentarmos Portugal”, In: *Novas & velhas tendências no cinema português contemporâneo*, p. 194, 2011.

Esta escolha, será sempre uma escolha pessoal de cada realizador e estará intimamente ligada à sua forma de trabalhar, não só com os atores, mas igualmente com toda a equipa. Por exemplo, Akira Kurosawa, quando estava com a visão reduzida (esteve durante os últimos anos da sua vida), conseguia, estando ao lado da câmara, perceber pelo som se a expressão e a emoção dos atores cumpria os seus objetivos. Por outro lado, William Wyler, que perdera a maior parte da audição durante a Segunda Guerra Mundial, usava somente o seu olhar sobre os atores para conseguir perceber se eles estavam no tom certo.

Hitchcock said that if he were running a film school he would not let students near a camera for the first two years. In today's world, that film school would soon find itself bereft of students, for the camera serves as a validation that one is indeed pursuing a career in film.³⁴

A escolha do seu lugar, durante as filmagens, parte da concentração e atenção que o realizador sente precisar. Caso pretenda focar-se mais nos atores, pois privilegia a criação de uma relação de confiança com eles, então não necessita de estar atento a outros elementos, até porque normalmente trabalha com uma equipa afinada e em quem confia, já de trabalhos anteriores. Então ele prefere escolher uma posição mais próxima da dos atores, ignorando o monitor de campo e a imagem enquadrada.

No caso prático do projeto [in]versos, a posição preferencial ocupada pelo realizador foi junto do monitor de campo, desta forma, conseguiu-se perceber o que estava exatamente a ser gravado, concentrado o seu esforço no dramatismo das atuações. É muito comum, quando se trata de equipas com pouca experiência, o realizador estar mais preocupado com as dezenas de aspetos visíveis no ecrã e que muitas vezes escapam à equipa, caso ele optasse somente pela observação do trabalho dos atores, além de que, na verdade, o desempenho de um ator, por si só, é influenciado por muitos elementos, externos à sua própria representação, como é o caso óbvio

³⁴ PROFERES, Nicolas T. – *Film Directing Fundamentals* - Oxford: Focal Press, 2008. P. 123. ISBN: 978-0-240-80940-3

do enquadramento. Faz por isso algum sentido, sobretudo num filme debutante, o realizador optar pela munição de campo, durante a rodagem.

Contudo, houve uma situação de exterior em que não foi possível ter o auxílio do monitor de referência e, por isso, optou-se por ter o realizador junto à câmara, acompanhando os planos pelo respetivo monitor (bastante mais reduzido). Curiosamente, esta opção, utilizada nos planos finais do filme, daqueles que foram dos mais bem conseguidos e emocionantes da curta-metragem, possibilitou ao realizador acompanhar a representação de forma muito próxima dos dois atores (o casal, junto à garagem)³⁵.

A posição do realizador deve então ser definida pela sua prioridade de intenções, daí que não exista uma fórmula fixa, já que haverá sempre realizadores que preferem dar a sua maior atenção aos atores, enquanto outros preferem atentar à relação com os seus atores, mas em conjugação com a imagem.

Tempo com os atores

O realizador, e conseqüentemente a equipa de produção, devem estar preparados para reservar algum tempo para o trabalho com os atores. Eles, mais do que qualquer outro elemento presente na rodagem, têm sempre permissão para falhar, não acertando as deixas à primeira, por exemplo.

Por isso eles têm que ter tempo para conseguirem encontrar o registo certo e as motivações para a personagem, apelando à concentração que se espera, contudo, só suficientemente demorada. Esta permissão, para o erro, é decisiva para o ator se sentir o mais confortável possível e com a menor pressão exigida para trabalhar.

It takes the pressure off both ways. Two different endings were going to be shot of "Casablanca." After watching the first take, which happened to be the one in which Ilsa goes off with her husband, the filmmakers didn't bother to shoot the second ending in which she goes off with Rick.³⁶

³⁵ Anexo 2 | Argumento Cena 13

³⁶ WESTON, Judith - ***Directing Actors (creating memorable performances for film and television)*** - Los Angeles: Michael Wiese Productions, 1996. P. 302. ISBN 10 0-941188-24-8

Também para o realizador é importante saber que vai ter tempo para trabalhar com os atores e, para estes, é importante saber que terão tempo, ou seja, espaço, para trabalhar com quem os dirige; como para o produtor é importante que ele permita esse tempo a ambos, tudo para que o resultado final no filme possa atingir os níveis de qualidade desejados, seja na narrativa, que se pretenderá o mais dramática possível, seja pela estética que a emoldurará.

Controlar os tempos mortos

Uma das piores coisas que se pode fazer a um ator é deixá-lo eternamente à espera para começar o trabalho contratado. Os seus níveis de energia vão diminuindo, proporcionalmente à vontade e ao ânimo de o fazer. Nestes momentos, é necessário um realizador ágil e atento, capaz de se aperceber destas pausas (e de as explicar), e de criar rapidamente algum tipo de atividade para os atores (outra pessoa que também pode fazer isto é o produtor, quando presente na rodagem).

Saguenail - A equipa de assistentes de realização, que tinham que lidar com a espera dos actores, eram seis, depois eram quatro na produção, seis na equipa de imagem. Havia mais duas pessoas para catering, havia o figurinista e mais dois ajudantes, e pus uma pessoa na maquilhagem dos actores. Não era fundamental, pois a maior parte ia ser vista ao longe, de certa forma figurantes, mas como o tempo de espera para filmar era tão grande, achei que as pessoas se iam sentir melhor, mais bem tratadas.³⁷

Este tempo de inatividade, sendo habitual no cinema (e mesmo compreendida pelos atores que sabem “ao que vão”), não deve necessariamente ser usado para ensaiar, pois isso pode provocar um défice perigoso no que respeita à concentração dos atores, para os planos seguintes.

Julgamos ser preferível direcionar a ação para uma outra atividade, por exemplo lúdica, e que nem tem que estar sempre relacionada com o filme. Incentivar, por exemplo, no caso de termos vários atores que vão trabalhar em conjunto,

³⁷ SIMÕES, Marta & JÁCOME, Jorge; “Saguenail: Quem faz filmes de cinco em cinco anos precisa de uma vida para saber do ofício”, In: *Novas & velhas tendências no cinema português contemporâneo*, p. 159, 2011.

atividades em grupo, pode ser uma boa forma de desviar a atenção para outras coisas e, ao mesmo tempo, relaxar e unir a equipa de atores.

The worst thing about shooting for actors is all the waiting; it can be a terrible energy drain. Physical warm-ups that engage actors with each other — such as tossing a ball, playing tag, pillow-fighting, air-boxing, air-fencing — can enliven the actors and guide their concentration toward each other.³⁸

No caso particular do projeto prático [in]versos, a equipa de realização deparou-se com um atraso nas filmagens da Cena 1 (cena exterior do carro) devido à complexidade dos planos e de toda a logística envolvida para os efetuar. Logo de seguida, estava programado fazer o plano inicial, um belo movimento de grua invertido, que só poderia começar a ser filmado depois de a grua estar calibrada conjuntamente com o equipamento. Ora, quando se acabou de filmar os planos exteriores do carro os atores ficariam à espera (durante pelo menos uns bons trinta minutos) para voltar novamente a gravar outro plano.

Inteligentemente, dirigimos a atenção do ator mais novo (João Rito) para um faisão que pairava sobre as redondezas. Como João nunca tinha visto um animal deste género ficou completamente entusiasmado, chamando por si vez a atenção do pai ficcionado (Valdemar Santos) e da mãe, igualmente ficcionada (Joana Carvalho). A equipa de realização olhou em volta e deparou-se com uma verdadeira família a percorrer a estrada aos saltos a gritar “faisão! faisão! faisão.” Foi um momento único que permitiu não só à equipa técnica efetuar o seu trabalho tranquilamente como criou laços de intimidade entre os atores, que na opinião da realização, naquele momento, se revelou verdadeiramente uma família.

O objetivo da gestão dos tempos mortos é encontrar oportunidades nos problemas e não encara-los como problemas sem solução. Na gestão destes tempos é necessário, por vezes, utilizar alguma criatividade para conseguir resultados positivos para que nos momentos em que todos são chamados a intervir, as energias envolvidas sejam positivas e construtivas.

³⁸ WESTON, Judith – *Directing Actors (creating memorable performances for film and television)* - Los Angeles: Michael Wiese Productions, 1996. P. 303. ISBN 10 0-941188-24-8

O espaço da criatividade

É no *Set* (cenários) onde o realizador vai ser posto verdadeiramente à prova. Se, por um lado, ele deve saber exatamente aquilo que procura, perfeitamente preparado para dirigir toda a equipa, levando-a a trabalhar no sentido certo e antes ensaiado, há sempre espaço para algo novo, para algo que ainda não tinha sido visto ou experimentado.

Só um realizador verdadeiramente preparado será capaz de olhar para a inovação e aproveitá-la a favor do projeto. Estar demasiado preso ao que se ensaiou ou preparou, pode levar a que não se esteja preparado para perceber e aceitar as novas oportunidades que possam surgir durante a rodagem.

Mesmo que um realizador seja hábil no trabalho com atores, haverá momentos em que pode cometer erros ou dar uma indicação errada. O talento desse realizador vai depender da forma como será capaz de recuperar desses erros e transformá-los em oportunidades.

Como aqui já percebemos, a preparação e o ensaio com o ator não são nunca um desperdício, pois ninguém esperaria, por exemplo, que um escritor não pensasse, antes de publicar o seu livro, em fazer um primeiro esboço que depois o conduziria mais rapidamente à obra literária.

Quase que poderíamos dizer então que, é logo na escrita do argumento (até porque muitas vezes é o realizador a fazê-lo, como foi o caso do [in]versos) e posteriormente na sua análise, que acontece logo aí o primeiro rascunho do realizador sobre o filme que pretende realizar e, por isso, é também já uma rascunho sobre as personagens que ele pretende ver “vivas” no ecrã. E quando temos personagens bem definidas, aparece clara a ideia dos atores a contratar. E daí até à rodagem, passando pelos ensaios, tudo parece mais fácil porque foi premeditado, tal como aconteceu com o rascunho do escritor.

4 | Conclusão

Ao longo deste ensaio foi possível explorar as principais metodologias usadas na direção de atores. Percorremos os momentos fulcrais do processo de realização de um filme, comparativamente com o projeto prático [in]versos, para justificar as decisões práticas tomadas no que à direção de atores diz respeito.

Verificou-se que as decisões tomadas no processo de *casting*, momento de escolha dos atores, baseadas não só nas capacidades para ser o personagem, na relação criada entre realizador e ator mas também na relação entre os atores foram acertadas. Provou-se que existem várias metodologias para gerir este processo de *casting* e que cada realizador terá que, baseado na sua experiência particular, utilizar as ferramentas necessárias adequadas ao que pretende.

A escolha dos atores vai influenciar diretamente o momento que se segue, os ensaios. Ficou provado, ao longo deste ensaio, que a relação de confiança entre o realizador é o elo de ligação que vai permitir que, o trabalho realizado neste momento particular de direção de atores, seja bem sucedido. O realizador deve dominar todo o processo e ter consciência que este é o momento que vai anteceder a rodagem. Uma das grandes conclusões do momento de ensaio é que tudo o que for feito nesta fase é trabalho ganho e não tempo perdido. Não se procura nos ensaios a representação ideal pois isto, a acontecer, será um momento perdido na rodagem. Procuram-se as linhas orientadoras e trabalham-se as ferramentas que vão cimentar a performance realizada na rodagem.

Por sua vez, na rodagem, procura-se o melhor desempenho e a melhor energia dos atores e realizador. É um momento onde se procura o simples, o honesto e o emocionalmente verdadeiro. Verificou-se, neste ensaio, que tudo conta, a postura, a posição no *set*, a forma de dialogar, a sensibilidade, o poder e a confiança, tudo isto é um jogo de dar para receber. Na rodagem, só o realizador deve ser a origem da informação para os atores no que à sua direção diz respeito (toda a equipa deve estar consciente disto). Na rodagem deve existir espaço para criação e criatividade (este momento não é um ato fechado), mas todo o trabalho

de preparação tem que ser profundo para o realizador perceber o que aproveitar do que é novo.

A direção de atores é um trabalho contínuo e com momentos diferentes mas interligados, isto é, o sucesso do trabalho de *casting* vai influenciar o sucesso do trabalho nos ensaios que por sua vez vai influenciar o sucesso na rodagem.

O estudo teórico efetuado ao longo deste ensaio permite justificar as decisões práticas tomadas no projeto de ficção [in]versos e torna-se claro que, apesar de existirem metodologias de trabalho teóricas, é sobretudo a experiência pessoal de cada realizador, que lhe vai permitir decidir, tendo em conta as características do projeto.

5 | Bibliografia

WESTON, Judith – ***Directing Actors (creating memorable performances for film and television)*** - Los Angeles: Michael Wiese Productions, 1996. ISBN 10 0-941188-24-8

SIMÕES, Marta & JÁCOME, Jorge; ***Novas & velhas tendências no cinema português contemporâneo***, 2011.

PROFERES, Nicolas T. – ***Film Directing Fundamentals*** - Oxford: Focal Press, 2008. ISBN: 978-0-240-80940-3

MENDES, João Maria, ***Cinema português: que fazer para torná-lo mais competitivo e mais próximo do público***, Novas & velhas tendências no cinema português contemporâneo, 2011.

SAWOSKY, Perviz – ***The Stanislavsky System (Growth and Methodology)*** - 2nd Ed, Web, 2010

HAYWARD, S. - ***Cinema Studies: The key concepts***. New York: Taylor & Francis (2006).

REA, Peter W.; IRVING, David K.- ***Producing and Directing the Short Film and Video***. Fourth Edition. ed. [S.l.]: Focus Press, 2010.

WORTHINGTON, Charlotte - ***Film-Making, Producing***. [S.l.]: Ava Book, 2009.

BAZIN, André - ***O que é o Cinema?***. Livros Horizonte, Lisboa, 1992

6 | Webgrafia

<http://www.infopedia.pt/lingua-portuguesa/casting>

http://homepage.smc.edu/sawoski_perviz/Stanslavski.pdf

<http://www.methodica.ca/>

<http://www.chekhov.net/chekhovintro.html>

<http://www.actors-studio.com/strasberg/>

<http://www.imdb.com/>

7 | Anexos

Anexo 1 | Sinopse

Anexo 2 | Argumento

Anexo 3 | Perfil das Personagens

Anexo 4 | Storyboard

Anexo 1 | Sinopse

Sinopse

Um casal decide levar o filho ao médico porque este escreve versos. Inicialmente, o médico informa os pais que o seu consultório não é uma clínica psiquiátrica, mas depois de ler os versos, fica fascinado com a escrita do menino e decide criar um espaço no seu consultório para que este possa dar largas à sua imaginação.

Anexo 2 | Argumento

Anexo 3 | Perfil das Personagens

Perfil das personagens

Joaquim (Pai)

Nasceu numa aldeia do interior há 42 anos. Por norma usa camisas de flanela ao xadrez abertas por cima de t-shirts caviadas brancas e sujas com óleo. Com doze anos começou a trabalhar na oficina do pai onde aprendeu o ofício que ainda exerce. Nunca teve grande ambição para além de sustentar a família. Encara a vida de forma pragmática. Aos 34 anos nasce o seu filho que encara sempre com alguma frieza, educando-o da única forma que conhece, com alguma distância e muita firmeza. Como nunca aspirou nada em particular para si mesmo, para além de uma vida pacata onde ganha o seu dinheiro a fazer o que sabe, não compreende os gostos do filho, muito menos a sua sensibilidade.

Preocupa-se com o seu clube de futebol, com o estado do seu carro e o facto de não ver o filho interessado em andar atrás de raparigas nem a jogar a bola. Em casa gosta de descansar do trabalho acabando por não colaborar nas tarefas domésticas, nem prestando muita atenção ao filho. Encara as tarefas domésticas como trabalho feminino e a seu ver as crianças são adultos em tamanho reduzido. Assim, com formação escolar quase nula, preocupa-se com os interesses do filho que se dedica à escrita de versos, comparativamente aos seus interesses quando tinha aquela idade.

Deolinda (Mãe)

Tem 39 anos. Desde muito nova foi aprendendo com a mãe e avó como ser boa dona de casa. Dedicando-se à costura, cozinha e limpezas, cresceu sempre com a ideia de se casar, ter filhos e dedicar-se à família.

Em casa dedica-se às tarefas domésticas e a tratar do filho e do marido. É uma mãe dedicada e preocupada. Tenta compensar a frieza do marido para com o filho. Sente-se culpada pelos problemas no parto de João que a impedem de ter mais filhos, factor de alguma tensão entre Deolinda e Joaquim pois este queria uma família maior.

Quando o filho começa a escrever versos decide tentar esconder do marido, mas sem sucesso. Reconhece o valor do João e tenta encontrar alguém que possa apoiar o seu filho.

João (Filho)

Tem 11 anos, é magro e frágil. Oriundo de uma família simples do interior, desde muito cedo que não se sente igual às outras crianças da mesma idade. Nunca teve dificuldades na escola onde é bom aluno embora discreto. Não tem muitos amigos pois não sente necessidade de tal. Encara as crianças da sua idade com alguma distância. Embora não se sinta superior, considera-se diferente e não encontra nenhum propósito ou necessidade em fazer amigos com as crianças da sua escola.

Em casa mantém o seu perfil discreto sempre com grande respeito pelos pais. Gosta muito da mãe pois sente que esta o compreende. A sua relação com o pai é atribulada. Respeita-o mas não de forma submissa. Tem noção de que o pai não compreende o propósito da poesia e que não aceita, no entanto, não admite que o proíba de escrever só porque não compreende. Não hesita em fazer frente ao pai se entender ser necessário.

Gosta de viver no interior e das pessoas em seu redor mas para ele não é suficiente. Começa a escrever versos de forma a exteriorizar o que sente. Gosta de o fazer e não admite que o proíbam.

Dr. Gomes Pereira (Médico)

Tem 52 anos. Nasceu no Porto onde estudou medicina com média de 19 valores. Tornou-se um médico reconhecido em cardiologia e foi pioneiro no tratamento de doenças ligadas ao coração. Esta atividade exigia de si muita dedicação e muito tempo, levando-o a separar-se da mulher e do filho pequeno pois estes não conseguiam acompanhar o seu ritmo exigindo-lhe tempo que considerava precioso.

Com o passar dos anos, percebeu que o seu ritmo de vida levou a que ficasse completamente sozinho e decidiu tentar recuperar o tempo perdido, passou a

exercer clinica geral.

O distanciamento com o filho é enorme e é algo que o magoa. Nunca se conseguiu perdoar pelo facto das suas escolhas profissionais o terem afastado da família. Sente-se frustrado com a sua vida que embora seja útil, não lhe trouxe a relação com o filho que ele tanto desejava.

Quando conhece João fica fascinado pelos seus versos e pela capacidade de uma criança tão nova se expressar de forma tão poética. Relembrando-lhe o seu filho tenta fazer com que João não se afaste do seu sonho.

Anexo 4 | Storyboard