

A relação entre o Blocking e o Staging, na  
curta-metragem “ A Floresta”  
Diogo Miguel Pinto Silvestre

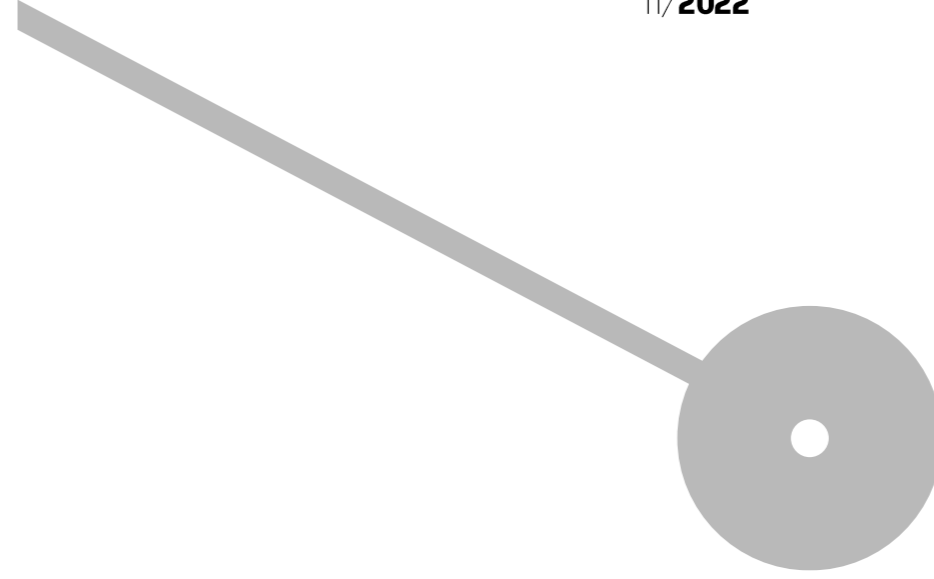
11/2022

Diogo Miguel Pinto Silvestre. A relação entre o Blocking e o Staging, na  
curta-metragem “ A Floresta”

# A relação entre o Blocking e o Staging, na curta-metragem “A Floresta”

Diogo Miguel Pinto Silvestre

11/2022



Politécnico do Porto  
Escola Superior de Media Artes e Design

Diogo Miguel Pinto Silvestre

*A relação entre o **Blocking** e o **Staging** na curta-metragem “A Floresta”*

Trabalho de Projeto  
Mestrado em Comunicação Audiovisual  
Orientação: Mestre José Miguel Martins Moreira

Vila do Conde, outubro de 2022



Diogo Miguel Pinto Silvestre

A relação entre o *Blocking* e o *Staging* na curta-metragem “A Floresta”

Trabalho de Projeto

Mestrado em Comunicação Audiovisual

Membros do Júri

Presidente

Prof. Doutor Manuel Eduardo dos Santos Taboada

Escola Superior de Media Artes e Design – Instituto Politécnico do Porto

Arguente

Prof. Doutor Manuel Fernando da Costa e Silva

Cooperativa de Ensino Superior Artístico do Porto

Orientador

Mestre José Miguel Martins Moreira

Escola Superior de Media Artes e Design – Instituto Politécnico do Porto

Vila do Conde, outubro de 2022



## AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, que sempre me apoiaram nas minhas escolhas.

À Carolina Carvalho, por me fazer ver sempre o melhor em mim.

Ao meu orientador, Mestre José Miguel Martins Moreira, cuja constante ajuda, disponibilidade e incentivo para fazer mais e melhor, contribuíram para um grande crescimento tanto a nível profissional como pessoal.

A todos os docentes da ESMAD que fizeram parte do meu percurso no Mestrado em PRA.

A toda a turma deste mestrado, pela sua generosidade e amizade.

A toda a equipa que nunca baixou os braços apesar das diversas dificuldades durante a produção.

A todos que contribuíram para o *crowdfunding* do projeto.

A todos que contribuíram e permitiram que este projeto se tornasse uma realidade.



## RESUMO

Uma das principais responsabilidades de um realizador de cinema é conciliar e relacionar a encenação dos atores em relação à câmara que os filma, potenciando uma interdependência adequada à estilística pretendida. Sendo o *Blocking* o processo de posicionamento e movimento dos atores, numa interação entre eles próprios e o cenário; e sendo o *Staging* o trabalho de posicionamento e movimento da câmara, é pela forma como ambos se articulam que alcançamos os resultados pretendidos para a narrativa fílmica. Assim, o presente ensaio tem como objetivo justificar as opções de *Blocking* e *Staging* na curta-metragem “A Floresta” (2022), um filme produzido no âmbito do Mestrado em Comunicação Audiovisual, na Especialização em Produção e Realização Audiovisual, da Esmad, relacionando a posição e o movimento dos atores com a posição e o movimento da câmara, tendo em conta o propósito narrativo e dramático do filme referido, bem como as convenções do género cinematográfico que o caracteriza, concretamente o terror.

**Palavras-chave:** *Blocking*; *Staging*; Realização cinematográfica; A Floresta; Curta-metragem.



## ABSTRACT

One of the main responsibilities of a film director is to manage and relate the acting in relation to the camera that films them, igniting an interdependence that fits the intended style. Blocking being the process of positioning and moving the actors, in an interaction between themselves and the set; and Staging being the process of positioning and moving the camera, it's in the way that both articulate each other that we reach the intended results to the filmic narrative. Thus, the present essay aims to justify the Blocking and Staging options on the short-film "A Floresta" (2022), a film produced within the scope of the Masters in Audio-visual Communication, on the Specialization in Audio-visual Production and Directing, from ESMAD, relating the position and movement of the actors with the position and movement of the camera, considering the narrative and dramatic purpose of said film, as well as the cinematic genre conventions that characterises it, concretely, horror.

**Keywords:** Blocking; Staging; Film directing; A Floresta; Short-film.



## SUMÁRIO

0 - INTRODUÇÃO.....	13
1 – REALIZAÇÃO CINEMATOGRAFICA .....	15
1.1 – Função e Visão do Realizador.....	15
1.2 – Mise-en-scène.....	22
1.3 – Ponto de Vista.....	25
1.4 - Direção de Atores .....	29
1.5 – <i>Blocking</i> e <i>Staging</i> .....	32
1.6 – Métodos de <i>Staging</i> .....	35
2 – ESTUDO DE CASO: “A FLORESTA”.....	39
2.1 – A Narrativa de “A Floresta”.....	39
2.1.1. – <i>Story Map</i> .....	40
2.1.2. - Género cinematográfico .....	42
2.1.3. - Personagens .....	44
2.2. - O <i>Blocking</i> e o <i>Staging</i> no filme “A Floresta”: Análise e Justificação.....	46
CONCLUSÃO.....	59
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	61
FILMOGRAFIA E WEBGRAFIA.....	63
ANEXOS.....	64

## Lista de figuras

Figura 1 - Frame do filme “Hardcore Henry” (2015) .....	27
Figura 2 - Frame do filme “Blair Witch Project” (1999) .....	28
Figura 3 – Cena inicial do filme “A Floresta” (2022) .....	48
Figura 4 – Frames do filme “A Floresta” (2022) .....	49
Figura 5 – Movimentação dos atores em “A Floresta” (2022) .....	50
Figura 6 – Planos de escala mais fechada no filme “A Floresta” (2022) .....	50
Figura 7 – Casal a caminhar na floresta no filme “A Floresta” (2022) .....	53
Figura 8 – Uso do plano POV no filme “A Floresta” (2022) .....	54
Figura 9 – Proximidade da câmara no filme “A Floresta” (2022) .....	55
Figura 10 – Uso dos planos <i>over-the-shoulder</i> no filme “A Floresta” (2022) .....	56
Figura 11 – Grande revelação no filme “A Floresta” (2022) .....	58

## 0 - INTRODUÇÃO

"It was in those years that filmmakers realized, however intuitively, that the power to see everything is meaningless unless at certain moments we notice only the most important thing." (Bordwell, 2005, p. 22).

O presente ensaio, surge no âmbito do projeto final, inserido no Mestrado em Comunicação Audiovisual, na vertente de Produção e Realização Audiovisual, da ESMAD, e tem como objetivo justificar as opções de *Blocking* e de *Staging* na curta-metragem "A Floresta" (2022), realizada por Diogo Silvestre, ou seja, justificar duas das principais tarefas de um realizador de cinema, se não mesmo as mais fulcrais, do homem ou mulher que lidera, comanda e colabora com todos os departamentos envolvidos na produção de um filme. Portanto, no fundo, uma das principais responsabilidades de um realizador de cinema é conciliar e relacionar a encenação dos atores em relação à câmara que os filma. Para o fazer, e fazer bem, o realizador deve ter um entendimento profundo dos métodos que tem à sua disposição para transformar a ideia que tem em mente, mais propriamente a sua visão para o filme, num produto que, preferencialmente, se conecte emocionalmente com a audiência. O *Blocking* e o *Staging* são as ferramentas (ou, se quisermos, procedimentos) que serão o foco deste ensaio, sendo o *Blocking* a forma como trabalhamos a posição e o movimento dos atores e, depois, como eles interagem com o espaço (e os adereços, já agora), e o *Staging* a forma como trabalhamos a posição e o movimento da câmara, isto em relação ao *Blocking*, numa simbiose perfeita que sirva a narrativa.

Daí que, no decorrer do ensaio, se comece por abordar a realização cinematográfica, mesmo que de uma forma resumida, tentando perceber-se o papel do realizador e como ele consegue potenciar a sua visão, através do manuseio de diferentes elementos e técnicas que a realização trabalha e que se ligam ao tema do ensaio, concretizando-se, depois, no nosso caso de estudo que incide na relação entre o *Blocking* e a *Staging* no filme "A Floresta", como é o caso da *Mise-en-scène*, que é a forma como diferentes elementos "colocados" dentro de um plano interagem entre si, para criar significado e contar uma história; do ponto de vista, que é um dos fatores determinantes que vai influenciar o posicionamento da câmara e a forma como se vai ter uma perspetiva, ou "olhar", sobre uma determinada ação; passando até pela direção de atores,

etc. Obviamente que teremos de fazer um maior aprofundamento dos conceitos de *Blocking* e *Staging*, no cinema, fechando a primeira parte deste ensaio com a definição e estudo dos diferentes métodos e técnicas de realização (pelo menos os principais e mais cristalizados no meio, como a base do *Staging*) que são a *Coverage*, o *Shot by Shot* e o *Single Setup*.

Numa segunda parte deste trabalho, como concretização prática do estudo anterior (mais teórico), segue-se a apresentação da narrativa do filme “A Floresta”, a curta-metragem que serve de objeto de estudo, até para que o leitor a possa conhecer, caso não tenha visto o filme em causa, isto para depois, se finalizar com uma análise um pouco mais detalhada das técnicas relativas ao *Blocking* ao *Staging*, utilizadas no filme e que, no fundo, justificam as opções usadas, aquilo que verdadeiramente é o nosso principal desejo: perceber, ou fazer perceber, que essas mesmas opções foram as mais adequadas ao filme, pelo menos, no nosso ponto de vista, potenciando a narrativa em termos dramáticos, de forma a que o enredo seja, não só compreendida pelo espectador, como seguido com paixão até ao seu final.

## 1 – REALIZAÇÃO CINEMATOGRAFICA

### 1.1 – Função e Visão do Realizador

“Film is where the director is in the driver’s seat.” (Monta & Stanley, 2008, p. 19).

Fazer um filme é sempre um esforço coletivo, de trabalho, cumplicidades e talentos múltiplos. Embora o realizador tenha um papel determinante na criação do filme, e também na produção, já agora, onde ele também é uma peça fundamental, ele é, a par do produtor, a figura de cartaz no que toca à autoria do filme, mas, mesmo assim, será sempre necessária uma equipa para dar corpo à ideia que o realizador forma na sua mente criativa. Esta equipa é constituída por diversas pessoas, com competências diferentes, e o trabalho do realizador é, também, coordenar esta multiplicidade de técnicos e criativos com o objetivo de direcionar os esforços de todos para narrar uma história de forma eficaz e com uma visão singular que acabará por ser potenciada pelo trabalho e esforço dos diversos departamentos. Estes departamentos, como já referido, são constituídos por pessoas com funções que exigem competências bastante diferentes, de departamento para departamento, desde o departamento de arte, que está mais preocupado com os elementos visuais que vão compor os planos e preencher o *Set*; ao departamento de imagem, que vai estar preocupado com o aspeto geral do filme, através da iluminação e da forma como vai capturar as imagens, entre outros aspetos conhecidos da sua competência, como a escolha e o uso das lentes, por exemplo. Outros departamentos incluem o som, a produção, a maquilhagem, etc. Sem entrar em pormenores, sobre como cada um deles atua e o que faz, até porque são aspetos do conhecimento geral de quem lida ou se interessa por cinema, o certo é que todos estes sectores são imprescindíveis, até porque, eles se completam uns aos outros, em complexas interdependências que, muitas vezes, são difíceis de separar, já que, no cinema (como em muitas outras trabalhos criativos coletivos), o todo é a soma das partes, e as partes, se separadas da produção global de um filme, iriam afetar o dito de forma decisiva, piorando-o. Em suma, realizar um filme é como liderar uma orquestra, tal como afirma Rabiger, quando diz que:

“Learning to direct films is like learning to conduct an orchestra. Most conductors learn an instrument, master music, and then learn to conduct—which means coordinating an ensemble of top-notch musicians. And although conductors are not virtuosic on every instrument, they must understand the musical range and expressive capabilities of each instrument in their orchestra. Most who direct get there by mastering one key craft such as screenwriting, cinematography, or editing, but they must also have a general understanding of the other crafts and how they interrelate in the service of telling a cinematic story.” (Rabiger, 2013, p. 3).

A visão do realizador é a forma como um filme se desenrola na sua mente, concretizado depois no “mesmo” filme, antes idealizado, e projetado depois para uma audiência. É, portanto, o que ele sente, durante uma pré-existência virtual (não só na mente, até porque nela ele é ainda vago e difuso, mas nos vários documentos criados durante a pré-produção, como o *Script* cinematográfico, o *Storyboard*, etc.), e o que ele quer que a audiência sinta posteriormente. Esta sua visão e, principalmente, esta forma como o realizador transmite a sua ideia e guião à sua equipa, vai dar vida ao filme, criando-lhe uma identidade própria e única.

Para o conseguir concretizar eficazmente, o realizador vai ter de se envolver em todos os aspetos na produção de um filme, desde a pré-produção, à pós-produção, passando, obviamente, pela rotação respetiva (designada como a fase de produção), e terá de fazer passar o seu cunho criativo e opinativo a todos os departamentos que trabalham o filme, certificando-se que a história é contada da maneira que imaginou (mesmo quando fortemente dependente do produtor, ou casa produtora que o contratou), e que tudo que deverá aparecer mais tarde no ecrã estará em consonância, ou pelo menos próximo dela, com a sua visão e, sobretudo, durante um complexo processo que engloba tantas pessoas e, por isso mesmo, tantas decisões, que ela se mantém clara ao longo de todo o processo que é fazer um filme.

Mas ter uma visão é só uma parte da equação, quando falamos nas tarefas de um realizador de cinema. É preciso que ele tenha as capacidades criativas, a força (mental e física) e a disciplina para a executar bem. Isto porque, depois de ter uma história e uma visão, o realizador, juntamente com o produtor, vai começar por juntar uma equipa de pessoas, muitas vezes numerosa, acrescentando tensões e dificuldades várias que se adivinham, sem que tenhamos de enunciar. E se é verdade que o realizador não precisa de ser um bom diretor de fotografia ou um bom ator, por exemplo, provavelmente as

figuras com quem ele mais vai ter de se relacionar, durante, sobretudo, a fase da rodagem, ele precisa de saber as competências e objetivos de cada uma delas, até para conseguir aprovar e juntar as pessoas certas para esses cargos, potenciando-lhes as qualidades e motivações para que todas elas deem o seu melhor em prol do filme.

Outro aspeto que lhe incube, mesmo que às vezes indiretamente (no início da pré-produção), sendo decisivo na fase de aprovação, é escolher os locais de filmagem adequados ao enredo. Os cenários irão ser determinantes para se conseguir, não só criar a atmosfera do filme, como influenciar a narrativa e a estética, e até mesmo o orçamento da produção. E esses locais escolhidos terão de ir de encontro às ideias e à tal visão do realizador, embora, claro, sem deixar de obedecer a alguns critérios logísticos que permitam a exequibilidade da rodagem, isto porque, por vezes, um local pode ser muito bom para os desígnios narrativos do filme, mas pode apresentar alguns entraves na parte logística e, às vezes, um local menos bom nesse prisma artístico ou narrativo, mas mais barato de filmar, ou que propicie melhores condições para a equipa, pode ser uma opção a equacionar. E esta é uma das típicas decisões, das várias com que um realizador se irá debater (e terá de se habituar a conseguir resolver) durante todo o processo que é fazer um filme, seja uma longa-metragem, seja uma curta-metragem, como foi o nosso caso em concreto, com “A Floresta”: lidar e tentar um equilíbrio entre a parte narrativa e artística, e a parte logística da produção, mais ligada a questões de exequibilidade de um filme, habitualmente balizado por orçamentos que ficam aquém das necessidades da produção, criando-lhe muitas limitações. Ou seja, este aspeto crucial é, provavelmente, o que permitirá assegurar o futuro profissional a um realizador. Talvez seja até aquilo que permitirá a alguém, entusiasta pela realização cinematográfica, ser realizador de cinema, na sua verdadeira aceção e consagração. A não ser, claro, que se trabalhe numa produção onde o dinheiro não é um problema, embora, mesmo assim, esta relação de compromisso entre aquilo que quer e aquilo que pode ter, estará sempre presente e afetará decisivamente o resultado de um filme. E sendo que nunca haverá dinheiro suficiente (mesmo nas grandes produções), é inevitável enfrentar esta questão de forma consciente, até porque, muitas vezes, as limitações de uma produção aguçam o engenho e acabam por permitir encontrar soluções mais interessantes que a facilidade do dinheiro não motivou a procurar e encontrar. Ou seja, até podem surgir coisas boas para um filme nesta relação de compromisso feita pelo realizador. Um famoso exemplo disto

mesmo aconteceu com o filme “Tubarão” (1975), de Steven Spielberg, em que o tubarão mecânico que iriam utilizar não estava a funcionar corretamente e a produção viu-se obrigada a ter de o dissimular, usando as potencialidades e os truques próprios da montagem, acabando o filme por se tornar mais verosímil e carregado de maior tensão. De resto, é o próprio Spielberg que o refere, quando afirma que “We never fixed the shark, but in the cutting room I was able to use so little of it and imply so much more that when you finally see the shark it's a little bit lethargic, and that's where the story demanded to show more than just the dorsal fin, it was the last few minutes of the movie.” (Spielberg, 1981).

Outra parte importante do processo que é realizar um filme, e que implica o realizador nas decisões, no mínimo as finais, é o *Casting*, já que o momento em que se seleccionam os atores que irão representar no filme é, digamos, provavelmente aquilo que tornará um filme viável (ou, pelo menos, minimamente conseguido, já que, um bom guião, mesmo servido por bons profissionais, se tiver um mau elenco, implicará sempre um filme frágil, pelo menos na perspectiva da crítica e dos bons cinéfilos. Já no caso inverso, um bom elenco, às vezes, salva um filme com um mau *Script* e problemas vários na produção). Daí que, uma boa ou má escolha de atores seja sempre da inteira responsabilidade do realizador. Dizemos sempre, pois, mesmo que não seja inteiramente culpa sua (às vezes há imposições dos produtores, por razões várias, e algumas óbvias), ou o realizador não os soube dirigir e potenciar (e ajudar a melhorar) ou então não foi capaz de perceber as qualidades, ou não reparar nos defeitos, do casting que aprovou. O certo é que maus atores retiram força às personagens, ao filme e às palavras que foram escritas no argumento. Sendo o inverso verdade, caberá ao realizador providenciar a escolha certa dos atores para o filme. No entanto, uma boa *Performance* não se cinge somente numa boa escolha de Casting, pois há todo um trabalho, imenso e desgastante até, de preparação antes da rodagem, na forma de planificação e ensaiar antes com os atores e, às vezes, durante a rodagem, onde o realizador se irá focar na representação, sendo que mesmo na pós-produção, durante a montagem do filme, o *Acting* será trabalhado.

Quando a equipa parte para a rodagem, todos os aspetos que foram antes trabalhados na pré-produção, começam agora a interligar-se e a permitir que as imagens registadas ganhem a devida forma e o corpo adequado ao objetivo global que é sempre

um pré-filme (que a pós-produção tornará definitivamente um filme completo). Será aqui que o realizador se vai focar mais, num exercício minucioso e desgastante, repleto de centenas de decisões, globais ou particulares, e onde o trabalho com os atores será dos mais angustiantes e penosos, pois é na rodagem que impera o temível “fator humano”, com regras mais diluídas, com tensões angustiantes, amarguras também, emoções várias, egos altos ou baixas autoestimas, tudo isto sempre com negociações permanentes, entre o realizador e, sobretudo, os atores, momentos onde muitos aspirantes à realização cinematográfica, mesmo que promissores, sucumbem, já que não conseguem garantir que a história é contada através da excelência da representação. Como se não bastasse, o realizador vai ter, também, de se certificar que todos os variados departamentos estão a funcionar devidamente, comunicando com os chefes de cada equipa, cada um deles, também, com a sua visão particular do filme, mesmo que, invejosamente (ou não), escondida do próprio realizador que estará concentrado (muitas vezes solitário) e atento a todos os pormenores que constituem o plano que vai rodando, um a seguir ao outro, às vezes chegando aos vários milhares, como é o caso de um filme da grande indústria, o chamado *Blockbuster*, de forma a criar imagens impactantes que contem a história. Para o conseguir e para não sufocar à tensão e às vicissitudes que é (ter de) trabalhar em equipa, o realizador tem de estar aberto a outras opiniões, sobretudo oriundas dos chefes dos vários departamentos, aceitando-as quando elas valorizam o filme e, para isso, deve saber como comunicar com os técnicos e criativos que trabalham com ele, mesmo estando eles sob a sua batuta ou tutela, de forma a garantir que haja um bom ambiente durante a rodagem, propício à criação e a atenuar as habituais tensões quando se trabalha com precisão, pouco tempo disponível e em “famílias” impostas por uma convivência obrigatória, muitas vezes inesperada, entre pessoas que se conhecem pela primeira vez num filme em particular. Portanto, o realizador deve saber potenciar o melhor que cada um pode dar para a qualidade de um filme e a eficácia da sua produção (que, invariavelmente, está ligada à qualidade de um filme).

Tudo se complica, no que toca à função e visão de um realizador de cinema pois, raramente, uma rodagem corre como estava planeada. E isto acontece praticamente em todos os filmes, mesmo os da grande indústria, mapeados ao pormenor e com grandes orçamentos. Para um plano de rodagem resultar, estão dependentes muitos elementos e

basta um deles ser um entrave que surge logo um problema que se avoluma, até se tornar intransponível. Quer seja por uma questão de (falta de) tempo, à imprevisibilidade da meteorologia, ao equipamento (caro) que deixa de funcionar ou qualquer outro contratempo, o realizador tem de estar preparado para tomar decisões em tempo real, tendo em conta o inesperado, e ser capaz de resolver problemas de todo o tipo, tentando não deixar de concretizar a sua visão, ou pelo menos tentando se aproximar dela, embora de uma outra forma, mas também estar apto (até psicologicamente e emocionalmente, além de criativamente, claro) a optar por um outro caminho, duro, muitas vezes, que fuja ao que ele tinha decidido com a maior das certezas e com meses de antecedência, muitas vezes. O realizador deve, por isso, ter sempre um plano b (ou c) para antecipar e contornar eventuais obstáculos que apareçam durante a produção de um filme. Obviamente que ele irá ter a colaboração das várias equipas e técnicos com quem trabalha, mas, muitas vezes, as decisões passarão só por si, isto porque muitas delas implicam alternativas precisamente de *Blocking* e *Staging* que ele terá de alterar, propondo outras rapidamente. Digamos que esta é outra das angústias de um realizador e que só os vencedores nesta área conseguirão lidar com êxito.

Após a rodagem estar finalizada, o realizador focará agora os seus esforços na montagem cinematográfica (ou na supervisão da montagem, sobretudo no caso de longas-metragens que ele raramente edita), o derradeiro processo onde o filme começa a ganhar a vida desejada (e a tal visão do realizador). É na sala de montagem onde todos os elementos aurais se começam a juntar e a dar forma ao filme. Juntamente com o montador, o realizador vai supervisionar e avaliar a montagem do filme e dar notas de forma a utilizar os *Takes* e os ângulos que trazem mais significado ao filme e que ajudam a contar a história da forma mais emocional e eficiente possível. Durante este processo, mais do que o que se vai escolher o mostrar (ou não mostrar), sobretudo, vai-se pensar mais no como e porquê se vai mostrar os acontecimentos e elementos que se pretende que a audiência veja, perceba e sinta. Algumas destas decisões terão mais ou menos opções a explorar, consoante aquilo que se filmou durante a rodagem, desde a variedade de ângulos ou número de *Takes* (além do método de realização usado, algo que iremos falar mais adiante), mas, para o realizador, será sempre um processo demorado e angustiante, até porque, muitas vezes (quase sempre), é na sala de montagem que se descobrem as lacunas de um filme, seja por inépcia do realizador (muitas vezes, ele

sempre soube dessas lacunas, mas preferiu arriscar sob pressão da sua inexperiência, pouco estatuto na equipa, ou logística deficiente de produção), seja por problemas de produção, mas o facto de muitas das cenas terem alguma cobertura, potenciando, sobretudo, as ações e reações dos atores, acaba sempre por ser possível resolver a maioria dos problemas de um filme (e potenciar ainda mais os bons momentos do mesmo). Mas isto dependerá bastante das opções de um realizador, durante a pré-produção e a produção, onde ele deverá sempre ser um montador intrínseco, filmando como se montasse ou, se quiserem, preparando terreno para que durante a realização (e planificação) haja soluções para a montagem (desde os chamados *Inserts*, a planos de cobertura com ângulos diferenciados, cobrindo uma mesma ação, etc.). Portanto, um realizador que se preze de o ser, terá sempre de ser um bom montador (mesmo que depois não o faça fisicamente na sala de montagem). De qualquer forma, o realizador terá o apoio e o suporte de todos os departamentos e pessoas que irão trabalhar na pós-produção como, por exemplo, a edição de som ou a correção de cor, elementos que se irão complementar, dando o suporte devido à montagem final, sendo que o realizador irá sempre trabalhar com todos eles de forma a se certificar de que todas as decisões tomadas, nesse processo de pós-produção, se encontram alinhadas com a sua visão particular para o filme.

E se, muitas vezes, é totalmente verdade que “The film director also gets the first and final edit, although the studio may reserve the right to recut the film yet again.” (Monta & Stanley, 2008, p. 23), devido aos elevados custos que a produção e comercialização de um filme acarretam, por vezes, os estúdios ou produtores que pagaram o filme, reservam-se no (compreensível, embora discutível) direito de fazer alterações à montagem, às vezes drásticas (apesar de que, também às vezes, tal permite melhorar o filme), isto apesar do realizador ser considerado de forma consensual, mesmo na grande indústria, o autor do filme. De qualquer forma, mesmo atualmente, ainda são mais os casos de realizadores que não têm controlo total sobre a montagem final, sobretudo nas séries e longas-metragens de indústria, sendo esse “direito” reservado apenas para a realizadores de renome. E este conflito, entre realizadores, sobretudo mais autorais, e os executivos de um Estúdio ou Produtora, explica o porquê de muitos filmes terem direito a uma reedição geralmente apelidada de “versão do realizador” (Monta & Stanley, 2008, p. 23). O filme “Blade Runner” (1982), do realizador Ridley Scott, é um claro

exemplo desta luta permanente. O filme conta já com, pelo menos, seis versões, todas elas com algumas diferenças, lançadas ao longo dos anos. Na altura da estreia, o filme foi um relativo fracasso nas bilheteiras e ficou conhecido por ter sofrido interferências por parte do Estúdio durante a respetiva montagem. No entanto, como a película ganhou um estatuto de culto, com o passar dos anos e em 2007, Ridley Scott conseguiu lançar a sua versão definitiva do filme.

“On the screen, you have control over what the audience sees and hears. To get them to look where you want them to look, you aim the camera there. To get them to see what you want them to see, you edit out everything else. To get them to hear what you want them to hear, you go back and loop everything you have shot already, if needed, or raise the volume, add sound effects, or introduce music for emphasis. In effect you are saying, “Look at this. Now look at this. Now look at this. Now look at this.” (Monta & Stanley, 2008, p. 25).

## 1.2 – *Mise-en-scène*

“For the most part *mise en scene* was something to be continually marvelled at, but neither probed nor interrogated.” (Hodson, 1992).

*Mise-en-scène*, cuja génese se deu no teatro, quer dizer “colocar no palco ou em cena” e, se fizermos uma tradução literal atual, significa “Encenação”. No entanto, e tendo em conta que este ensaio se foca em aspetos ligados à realização cinematográfica, um possível significado que esta expressão carrega, quando se fala de cinema, significa mais “o conteúdo do plano e a forma como este está organizado” (Gibbs, 2003, p. 5). Hodson oferece-nos uma definição mais completa do que significa para ele a *Mise-en-scène*: “A more elaborate working definition of *mise en scene* is the precise placement of actors and objects before the camera in various spatial, pictorial and rhythmic combinations.” (Hodson, 1992, p. 74). Ou seja, para o autor citado, a “encenação cinematográfica” trabalha, sobretudo, o posicionamento preciso dos atores e objetos perante a câmara, em várias combinações espaciais, pictóricas e rítmicas. A partir destas duas definições começa-se a entender melhor com que tipo de elementos se trabalha e fazem parte da *Mise-en-scène*, sendo alguns deles óbvios e naturais, intrínsecos à matéria fílmica,

quando se enquadra a ação, como são os atores, a posição da câmara, o espaço e tudo o que lá cabe enquadrado, sendo que uma característica que baliza a essência da *Mise-en-scène* é a combinação de todos estes elementos numa lógica organizacional e estrutural, ou seja, como confirma Gibbs, “It refers to many of the major elements of communication in the cinema, and the combinations through which they operate expressively.” (Gibbs, 2003, p. 5). Em concreto, ele destaca a iluminação, o guarda-roupa, a cor, os adereços, o *décor*, a ação e a representação, o espaço, a posição da câmara e a composição como os elementos mais importantes da comunicação audiovisual, sendo que é através deles que a *Mise-en-scène* é construída e chega depois ao espectador.

Começando pela iluminação, a forma como este elemento é empregue vai determinar, na verdade, o que vemos, sejam as formas, as cores ou os tons do plano, o ambiente e a atmosfera emocional de uma determinada cena e, ao mesmo tempo, ajudar a direcionar o olhar do espectador, influenciando até a profundidade de campo da imagem filmada. E a sua conjugação com os atores e a câmara vai tornar possível uma série de leituras narrativas e estéticas sugestivas, repletas de significados, sejam eles explícitos, sejam implícitos (Gibbs, 2003, p. 6). Como referimos antes, estando ela fortemente dependente da luz, a cor permite ao realizador expressar emoções e sugerir significados através do seu uso, que pode ser feito através dos elementos cénicos, do guarda-roupa, da decoração ou dos adereços, sendo que estes últimos, também ganham significado, igualmente pela forma como as personagens os usam e interagem com eles. Quanto à ação e representação, a forma como as personagens desempenham as ações ou até a forma como dizem as respetivas coisas, e mesmo como se expressam, vão criar um certo significado na visão geral deste mosaico interdependente, resultante da *Mise-en-scène*. Além de que quando elas estão a representar, estão a fazê-lo num espaço em concreto que, obrigatoriamente, origina múltiplas leituras (até do próprio espaço, fruto da atuação dos atores/personagens). E o espaço pode expressar-se de diferentes maneiras, de resto como Gibbs afirma, como, por exemplo, o espaço entre duas personagens, ou através do *Blocking*, que determina a forma e a posição dos atores em relação a esse mesmo espaço. E quando falamos do *Blocking* não nos podemos esquecer do *Staging*, pois eles estão interligados (a ponto de alguns autores fazerem a junção de ambas as palavras numa só - o *Blocking*, abreviando os dois conceitos num só que tratará de ambas as coisas ao mesmo tempo. Embora, neste ensaio, nós tivéssemos sido mais

rigorosos, optando por fazer a distinção mais clássica entre ambos, através das duas palavras específicas), ou seja, a relação que o posicionamento dos atores tem com o posicionamento da câmara, atua sempre nos dois sentidos, influenciando-se mutuamente, durante a encenação cinematográfica, ou seja, durante a *Mise-en-scène*. Esta relação de dependência é importante, pois a posição da câmara vai influenciar a forma como o espectador presencia a ação dos atores, oferecendo um ponto de vista específico, ligada à necessária compreensão da representação dos atores (Gibbs, 2003, p. 19).

De resto, como reafirma de novo Gibbs, quando refere que “It is important to be able to describe the individual elements of mise-en-scène, and it is important to consider each element’s potential for expression. But it is worth remembering from the outset that these elements are most productively thought of in terms of their interaction rather than individually – in practice, it is the interplay of elements that is significant.” (Gibbs, 2003, p. 26), ou seja, ao falar sobre um elemento constituinte da *Mise-en-scène*, outro elemento acabava sempre por ser mencionado, sugerindo que há uma ligação entre eles e que, no que diz respeito à *Mise-en-scène*, eles não existem em separado. Da mesma forma que uma cena dentro de um filme (ou um plano dentro da cena), excluindo provavelmente a cena inicial e a final, tem sempre uma que a antecede e outra que a precede, há um contexto onde estas peças se inserem e uma completa a outra, como refere, uma vez mais, Gibbs, quando ele diz que “In short, it is terribly difficult to make claims for an individual element or moment without considering it within the context provided by the rest of the film.” (Gibbs, 2003, p. 39).

Já os críticos, sobretudo os críticos franceses dos anos 60, associavam o uso da *Mise-en-scène* à autoria, pois, durante a produção de um filme, as possibilidades que dela emanam são enormes, e é o realizador quem tem a decisão final no que diz respeito à forma como cada departamento vai incorporar o seu trabalho no produto final, sendo igualmente o guia durante todo esse processo de conceção de um filme. Daí que seja o realizador quem expresse e determine o seu estilo através da *Mise-en-scène*, já que é ele o responsável por todos os elementos que a constituem, criando as suas próprias combinações destes elementos que vão resultar em significados particulares e polissémicos, necessários à leitura de um filme. E convém notar que quanto mais

conotativa for a *Mise-en-scène*, mais próxima está a obra fílmica de ser ambígua, na sua leitura, logo, mais próxima estará da arte cinematográfica.

“The instant of shooting offers a myriad of possibilities for the act of filmic synthesis, i.e., the bringing together of the actors' presence with performance, decor and costume, the dynamics of filmic space, camera rhythms and angles, the gradations of lighting and sound/image relations.” (Hodson, 1992, p. 77).

### 1.3 – Ponto de Vista

“In short, narration refers not to the story itself, but to the knowing of the story” (Bordwell, 1945, p. 2).

O Ponto de Vista pode ser definido como a forma de uma pessoa ver e, sobretudo, entender um determinado assunto ou situação. Ou seja, ter uma perspetiva sobre essa mesma ação ou visão particular. O certo é que, no cinema (como em qualquer outra forma de imitação dramática ou de outra qualquer narrativa), o Ponto de Vista é uma ferramenta (e também uma técnica) fundamental que permite ao realizador apresentar cada momento do filme sobre uma determinada e mais adequada perspetiva, segundo os interesses da narrativa e à forma posterior como que o espectador vai lidar com ela e, também, à forma como este a vai descodificar.

Se pensarmos na literatura, como fez Rabiger (2013, p. 116), podemos dividir e classificar os narradores numa história em duas formas. Podemos narrá-la através de um ponto de vista onisciente, ou seja, mais objetivo, ou um ponto de vista subjetivo, seja na primeira ou na terceira pessoa. O narrador onisciente tem acesso a toda a informação de uma personagem e dos acontecimentos. Já o narrador subjetivo revela a história através do conhecimento (limitado) de uma personagem, sendo que o seu conhecimento se baseia naquilo que essa personagem vê e experimenta. O narrador também pode ser onisciente, apresentando a história de uma forma neutra, deixando qualquer tipo de interpretação ao cargo do leitor, algo que é mais raro e menos interessante no cinema, sobretudo em filmes com o nosso de “A Floresta”, uma curta-metragem com alguma carga sobrenatural e, sobretudo, cheia de suspense (de resto, a

“mentira”, ou a visão expressionista de alguém, num cinema de emoções, precisa que tenhamos a perspectiva interna das personagens, sobretudo da principal, pois se soubermos a verdade, objetivamente, muitos dos filmes que tratam o irreal perderão a funcionalidade e o impacto emocional). De resto, é isto que afirma mais detalhadamente Rabiger, quando diz que:

“In literature, a story’s narrating POV has two basic sources. One is omniscient POV and belongs to the Storyteller standing outside the story; the other is subjective POV and belongs to a character within it. For both, the type of person, their outlook and point of view, are inextricably linked. The omniscient narrator has unrestricted movement in time and place. Like God, he or she while revealing the story’s events can see into every aspect of the characters’ past, present, and future. The self-effacing narrator is also omniscient but leaves us to make our own interpretations through showing the tale neutrally and without comment. The character within the story POV offers a more partisan, subjective, and limited perspective that is routed through what that character experiences, sees, hears, and (mis)understands.” (Rabiger, 2013, p. 116).

Num filme, sobretudo de ficção, o ponto de vista “determina com quem a audiência se identifica” (Katz, 1991, p. 267), sendo que, raramente, ele se mantém estático ao longo da sua duração, o que, em conjugação com outros elementos que o constituem, como a composição, o *Blocking* e a montagem, por exemplo (falando sobretudo daqueles que estão implicados e são mesmo determinantes para a criação do ponto de vista no cinema), permite ao realizador direccionar o olhar do espectador para onde ele achar necessário, de forma a contar a história da maneira que achar mais adequada (Rabiger, 2013, p. 117).

Também de acordo com Katz, de certa forma, idêntico ao que encontramos na literatura, de uma forma generalizada podemos referir a existência de três tipos básicos e gerais de pontos de vista: o ponto de vista subjetivo, o ponto de vista objetivo, às vezes na terceira pessoa, e o tal ponto de vista omnisciente, já antes referido (Katz, 1991, pp. 267-268). O primeiro, também conhecido como POV (*Point of View*), aquele que mais nos interessa, e é determinante no filme “A Floresta” (e usado, frequentemente, em géneros de Terror ou *Suspense*), apresenta os acontecimentos através da posição da personagem no espaço, oferecendo uma visão específica e limitada do mesmo, mas, potencialmente subjetiva e emocional, permitindo uma eficaz identificação com o

espectador. Na prática, temos a câmara próxima da personagem que olha e conduz a ação, ou mesmo próxima ou até no lugar dos olhos dela (embora mais raramente). Igualmente subjetivo, digamos que fazendo parte da mesma família dos POVs subjetivos, há um método que, apesar de altamente expressionista, não costuma ser utilizado em filmes narrativos e que, quando isso acontece, ele vai variando entre outras perspectivas mais objetivas e exteriores à personagem em causa, pois, geralmente, não nos permite ver as reações da personagem através da qual a ação nos é apresentada. Ele acontece quando a câmara toma exatamente o lugar dos olhos de quem protagoniza o enredo, como único ou parcial condutor da ação. Sendo de uso raro, como referimos, no entanto, há certos filmes que são filmados inteiramente na primeira pessoa, vendo-se a totalidade da ação através dos olhos de uma personagem, muitas vezes a principal. Temos um exemplo disso no filme “Hardcore Henry” (2015), do realizador russo Ilya Naishuller.



Figura 1 - Frame do filme “Hardcore Henry” (2015)

Uma abordagem similar é também utilizada nalguns filmes de terror, no entanto, dentro deste género, muitas vezes presenciamos os acontecimentos do filme, não através de uma personagem, mas sim através de uma câmara que, de forma geral, uma das personagens está a segurar, ou até pelos olhos de uma câmara de segurança, por exemplo. Muitos destes filmes enquadram-se num subgénero do terror, denominado de *Found Footage*, fazendo-se passar por um pretenso documentário. De resto, esta técnica permite, quando bem executada, um grande nível de imersão, pois coloca o espectador no meio da ação, durante todo o filme, ou grande parte dele.



Figura 2 - Frame do filme “Blair Witch Project” (1999)

Passando para o método mais comum, encontramos o ponto de vista objetivo que, tal como o nome indica, apresenta o filme através de uma terceira pessoa (na terceira pessoa, melhor dizendo), por intermédio de um observador ideal (que não tem de existir na diegese), no sentido em que é mais exterior à ação e, portanto, menos manipulador, posicionando-se na melhor posição para transmitir os acontecimentos ao espectador. No entanto, e apesar de ser um método muito utilizado é, muitas vezes, acompanhado de momentos em que o ponto de vista muda para outro mais onisciente.

Como referimos, POV, ou Ponto de Vista, é mais uma das principais técnicas disponíveis que permite ao realizador narrar os acontecimentos da sua história, passando a sua visão para o ecrã. Podemos também entender que a sua utilização passa, muitas vezes, pelo uso de um ponto de vista subjetivo, como principal, combinado com o uso de outros pontos de vista que complementem e adicionam novas informações que, de outra forma, não estariam disponíveis através do uso de apenas uma perspetiva única. A combinação de Pontos de Vistas é decisiva no trabalho do realizador, e o que vai trazer significado a cada momento da ação ou à obra na totalidade. Como se percebe facilmente, o Ponto de Vista é uma das ferramentas principais, quando falamos do *Blocking* e do *Staging*, pois a decisão relativa ao posicionamento da câmara e aquilo que ela verá no enquadramento, como é o caso dos atores (e o espectador, por arrasto) vai ser, sem dúvida, influenciada pela forma como o realizador determinar este equilíbrio entre os dois processos ligados à realização cinematográfica.

## 1.4 - Direção de Atores

Para chegar ao tema central deste ensaio, sobre a relação e interdependência entre o *Blocking* e o *Staging*, durante a realização de um filme, longo ou curto e, sobretudo, de ficção narrativa, um árduo caminho é necessário percorrer, desde o trabalho de pré-produção, com realce para a escrita ou interpretação do *Script* cinematográfico, até à montagem final que dará corpo ao filme a visionar pelos espetadores. Nessa viagem, há múltiplas tarefas, objetivos e necessidades a conduzir e monitorizar por parte do capitão do barco, o realizador. Todos eles, como já afirmámos, elementos técnicos e estilísticos interligados e que se completam entre si, diretamente relacionados com o tema proposto, de forma a compreender o mesmo de uma forma mais completa. No primeiro capítulo, referimos que o realizador é o líder que transmite a sua visão a todos os departamentos envolvidos na conceção de um filme, e fá-lo usando uma das suas necessárias competências: comunicando bem, de forma clara, resumida e esclarecida, mas também de forma empática, um fator decisivo para poder ser respeitado por uma multiplicidade de personalidades, egos e desejos (e até visões particulares do mesmo filme, como já dissemos), de resto, como afirma Weston, quando refere que “Most directors know that they could benefit from better communication with actors.” (Weston, 1996, p. 3). Segundo o mesmo autor, a realização cinematográfica é algo que requer muito de um realizador que é muitas vezes levado ao limite, sobretudo porque ele tem de estar atento a todos os detalhes (que são muitos) para que nada lhe escape e que a sua visão se concretize da melhor forma possível. E se há aspeto onde essa atenção ao detalhe é levada ao extremo, é o trabalho e a responsabilidade que ele tem quando ensaia e dirige os atores. E mesmo que os projetos fílmicos sejam sempre aliciantes e criem uma enorme excitação, esse sentimento acaba muitas vezes por se transformar em penosa ansiedade, sobretudo quando se trata de trabalhar com atores (Weston, 1996, p. 3). Ao contrário de alguns dos aspetos do trabalho de um realizador de cinema, muitos deles técnicos (os mais fáceis), outros estéticos e criativos (provavelmente, menos sujeitos ao stresse, por serem mais ambíguos no resultado ou na crítica) ou organizacionais e logísticos (que são, sobretudo, cansativos e demorados), o caso da direção de atores é dos mais complexos e difíceis de lidar, por parte do realizador, pois não há um caminho seguro e tipificado que se possa seguir e que vá de certeza

resultar. Os atores são pessoas e, sendo todos diferentes uns dos outros, as técnicas que resultam para uns podem não resultar para outros (Schreiber, 2005). Para além de que, com a multiplicidade de filmes e assuntos que um filme pode retratar, o mesmo ator pode necessitar de uma direção bastante diferente de projeto para projeto. E depois, porque são seres-humanos, com toda a complexidade comportamental que emana dos mesmos quando têm de trabalhar em grupo, de forma interdependente (às vezes, só dependente, devido à respetiva insegurança, seja deles, seja do realizador que os conduz), em exercícios internos e no limite das emoções, muitas vezes solitários e incompreendidos (até pelos realizadores), e que vão de uma curiosa esquizofrenia saudável, a um despojamento narcísico necessário, enquanto têm de ser outros homens e mulheres, mesmo que fictícios, sem deixarem de ser também eles próprios.

Geralmente, para um realizador que está a começar o seu percurso, e principalmente no seu primeiro filme, aquando da fase de preparação, ele não está muito preocupado em relação ao *Acting* dos atores, acabando por dar mais destaque a outras áreas que trarão (pensa ele) mais benefícios na produção e realização de um filme, o que faz com que a representação seja, muitas vezes, a pior parte do filme, na perspetiva do realizador, de resto, como refere Weston, quando afirma que “It’s not unusual for actors to be dismayed at how little directors know about them. First-time directors typically put a lot of care into getting the most production value for the money they have available, but very little care and preparation into guiding the performances; as a result, the worst thing about low-budget films is usually the acting.” (Weston, 1996, p. 3).

Para um realizador que não tem bases de representação, é difícil saber como dirigir um ator, por isso é habitual e normal que ele se sinta inseguro nessa tarefa. O certo é que as ações e as palavras escritas no papel vão ter de passar para o ecrã através dos atores, e elas terão de ser guiadas pelo realizador. E aqui não há fuga possível, isto se alguém quer ser um verdadeiro realizador de cinema (na televisão, sobretudo nas novelas, há a possibilidade de o realizador ter à disposição um diretor de atores, mas no cinema isso praticamente nunca acontece, e por razões óbvias). No mínimo, ele deve evitar que tal insegurança, a existir, não possa ser percebida pelos atores (e também pela equipa). O realizador, como líder, tem de dar aos restantes razões para acreditar no projeto e para se sentirem eles próprios confiantes no seu próprio trabalho (e no dele) e, tal como disse o ator Joel Edgerton, numa entrevista, os próprios atores já são, muitas

vezes, extremamente inseguros, quando refere “My theory about actors is that we’re all desperately insecure and we lacked love in our childhoods and so now we’ve got a job where we’re seeking the attention of a lot of people. But if someone said, ‘in that room over there are 500 of your most avid fans and they can’t wait to see you’, we’d be like...” (Edgerton citado em Mueller, 2014). Daí que muitas vezes o realizador é visto como uma figura paternal (Hiller, citado em Eichenbaum, 2014, p. 14).

Assim, se o ator vai ter de depositar confiança no realizador e na sua capacidade de avaliar se o seu trabalho é positivo e suficiente, tendo em conta as necessidades do filme, ou se corresponde ao que ele idealizou e por isso vai deixar-se ser guiado por ele, o mesmo ator precisa de perceber e sentir que o realizador estudou e entende realmente, quer o argumento, quer os objetivos e motivações, externas e internas, das personagens que vai dirigir. Pois se ator sentir alguma insegurança no realizador, haverá uma quebra na relação entre os dois que afetará ambos e, por consequência, afetará o próprio filme, havendo até o perigo de o ator se começar a dirigir a si próprio, chegando até a uma perigosa improvisação, seja porque ignora as diretrizes do realizador, seja porque o realizador é incapaz de as indicar. Por isso se reitera o que já aqui foi referido: o realizador precisa sempre de ser um bom comunicador e também uma espécie de psicólogo, mesmo que somente intuitivo, conhecedor do comportamento humano, embora sem exagerar na pedagogia, muito menos abusando de explicações permanentes (é típico um realizador principiante ser redundante e repetitivo nas explicações, durante a direção de atores e, sobretudo, estar sempre a dar justificações para a motivação de tudo o que a personagem deverá fazer, durante o seu *Acting*).

Mas esta relação ator-realizador-ator não é só caracterizada pela necessidade do ator se deixar conduzir pelo realizador, acreditando nele, às vezes quase cegamente. O ator pode e deve contribuir para a criação de uma personagem e para uma representação mais interessante, robusta, completa e eficaz. E um bom realizador deve saber ouvi-lo sem qualquer ressentimento ou vergonha, quando perceber o quanto um contributo que não o seu possa ser benéfico para o filme. O certo é que cada um deles se deve preparar antecipadamente e o melhor possível, para quando se juntarem, seja na leitura do *Script*, seja nos ensaios, seja depois na fase crítica da rodagem, algo de positivo nasça daquilo que cada um levou consigo, dando forma e força a uma representação que será potencialmente melhor do que o que ambos pensaram em separado, de resto, como

refere Weston, quando afirma que “Actor and director are thesis and antithesis; each prepares, each brings to the table his best understanding of the script and his own sovereign imagination; they face each other and give each other everything. Then something new comes out of that, ideas for the characterization that are perhaps better than either one of you thought of separately.” (Weston, 1996, pp. 9-10).

Num sentido mais prático, aquando da produção, e apesar de ser trabalhado também durante a pré-produção, uma grande fatia do trabalho do realizador será focada no trabalho com os atores, sendo o *Blocking*, o posicionamento e movimento dos atores no espaço, uma forma de materializar todo este seu trabalho de preparação. É neste processo que o realizador vai, juntamente com o ator, tratar de passar tudo aquilo que estudou e planeou, no que diz respeito às personagens, partindo do argumento até à projeção do filme respetivo no ecrã. O certo é que a audiência viverá o filme através das personagens que conduzem a ação, sendo de crucial importância criar personagens verosímeis e completas, e com quem o público se possa identificar, vivendo o filme através das suas ações, dos seus olhos, desejos e sentimentos.

### 1.5 – *Blocking e Staging*

"Directing is about blocking which produces a coherent, storytelling relationship between script, actors, and shot film." (Doyen, 2012, p. 8).

Combinar eficazmente o *Blocking*, referente à posição e movimento dos atores, com o *Staging*, referente à posição e (eventual) movimento da câmara, numa simbiose equilibrada e interdependente, permite ao realizador adicionar subtexto e tornar determinada cena mais dinâmica e emocional, sem esquecer que há igualmente a necessidade de trabalhar bem o espaço, o tempo e a ação, no que toca à compreensão do enredo, por parte do espectador (e nunca foi fácil contar histórias que se compreendam bem), isto numa perspetiva generalista, mas mais do que tudo, permite ao realizador dominar todo o processo da realização cinematográfica. Estas duas ferramentas, ou técnicas, foram, ao longo deste ensaio, mencionadas muitas vezes separadamente e, na verdade, elas são diferentes, não só nas suas designações, como nos seus objetivos, no

entanto, elas funcionam sempre em conjunto, interligando-se, acabando ambas por sofrerem ajustes mútuos, seja porque uma é mais dependente da outra, ou vice-versa. Habitualmente, há realizadores que pensam primeiro o *Blocking*, ou seja, todo o trabalho com os atores, quando passam o *Script* para o *Storyboard* ou planificação, e há outros realizadores que trabalham primeiro o *Staging*, durante todo o processo, acabando o *Blocking* a ter de se ajustar à câmara. Normalmente, um “filme de atores” (um drama, por exemplo) depende menos da estilística, que ganhará uma dimensão de autoria quando é o *Staging* quem dita as regras, no que concerne à realização cinematográfica.

É claro para todos que, por exemplo, nos filmes de terror ou suspense, como é o caso da nossa curta-metragem, as regras do género pedem mais a estilística da câmara, ou seja, mais *Staging*, havendo depois a necessidade de ajustar (até no próprio *Script*) o trabalho dos atores que ficarão dependentes do que a câmara quer e pretende fazer. Outras vezes pode dar-se uma maior prioridade ao *Blocking*, fazendo com que a câmara se tenha de adaptar às posições e marcações dos atores que podem ter de obrigar a planificação a se acomodar, tornado a câmara mais “invisível”. E tudo isto porque um dos objetivos de um realizador, durante o processo de filmagens, é passar ao espectador um sentimento, uma emoção, oferecendo uma espécie de portal que permite ligar as personagens à audiência. Para atingir este objetivo, ele usa o *Blocking* e o *Staging* de forma a estabelecer visualmente as relações entre os atores, através da forma como eles se movem, para onde olham, que gestos fazem, enquanto falam, a própria forma como falam e, sobretudo, o sítio onde atuam e fazem todo o *Acting*, com tudo isto a adicionar camadas variadas que é o que dará uma dimensão credível e robusta às personagens, de resto aquilo que refere Bordwell, quando afirma: "Yet the faces (and the bodies), the words (and the reactions to the words), and the gestures (and the interplay of gestures) are all working together. At every instant, in most storytelling cinema, cinematic staging delivers the dramatic field to our attention, sculpting it for informative, expressive, and sometimes simply pictorial effect. We don't notice it, but it affects us." (Bordwell, 2005, p. 8).

Devido à forma como os filmes são feitos e apresentados ao espectador, este não dispõe de muito tempo para analisar as sucessivas e numerosas imagens (*Frames*) que lhe vão aparecendo ao longo do filme, numa catadupa gigantesca de signos, quase sempre figurativos (mas não só, havendo alguns convencionais, como são as deixas, nos

diálogos, por exemplo), cheios de informação denotativa, mas também conotativa, portanto, portadores de uma complexa polissemia. Não esqueçamos que o cinema é uma forma de imitação dramática que se rege, como todas as outras assim definidas (como a ópera, ou o teatro, por exemplo), por terem um tempo de duração limitado e não poderem sofrer interrupções, durante o seu visionamento. E isso tem grandes implicações na forma como narramos usando imagens sucessivas (e também sons) que têm de ser as mais claras possíveis para o espectador (serem claras não significa não serem complexas). A propósito disto, ao estudar mais de 15,000 filmes realizados entre 1910 e 2010, o psicólogo James Cutting referiu que “The average shot length of English language films has declined from about 12 seconds in 1930 to about 2.5 seconds today.” (Miller, 2014). Com esta redução gradual da duração média dos planos nos filmes, e estando esta média situada nos 2,5 segundos, a audiência tem, de forma geral, muito pouco tempo para olhar para um plano num filme, daí que seja de extrema importância conseguir direccionar o olhar do espectador para o que é realmente essencial. É também por isso que é decisivo o talento de um realizador no ajuste relacional entre o *Blocking* e o *Staging*, sobretudo porque “When a shot is only going to be on screen for three seconds,” notes cinematographer Vilmos Zsigmond, “... there's no time to decide what is important, so you have to direct their eye, force it.” (Bordwell, 2005, p. 39). Daí a importância de perceber que tipo de ajustes na encenação um realizador deve fazer para conseguir que o espectador, inconscientemente ou não, olhe para o local pretendido, seguindo a ação. Regra geral, nos filmes, os espectadores olham naturalmente para a personagem que está a falar e para quem ela dirige o discurso. Adicionalmente, e regra geral (que vale o que vale), se queremos dar mais importância a algumas delas, podemos colocá-las mais perto da lente e, a quem queremos dar menos importância, mais afastada. O movimento é outro fator que capta o olhar do espectador. Pode também criar-se contraste entre elas, colocando personagens às quais não se pretende dar destaque de costas para a câmara. Também o centro da imagem é um ponto de foco natural (e os pontos resultantes da regra dos terços, claro). Igualmente, pode-se usar a cor para destacar algo ou alguém. Se, por exemplo, tivermos um plano aberto, com uma personagem no meio de uma multidão, pode ser difícil identificá-la. Mas se colocarmos as pessoas que estão à sua volta, a utilizar roupas com cores neutras, e a personagem que queremos identificar com roupa de cor mais viva, ela destaca-se imediatamente. E isto é

*Blocking* (e também *Mise-en-scène*). Outro exemplo que permite ler rápida e corretamente um signo numa imagem projetada (no *Frame* de um plano) será através da iluminação, aspecto a cargo do Diretor de Fotografia, manipulando a luz para, a título de exemplo, iluminar com mais intensidade as partes que serão objeto de identificação e interesse. Este é um dos muitos exemplos e possibilidades que o realizador pode e deve utilizar para melhorar o seu trabalho e resolver os problemas narrativos que poderão aparecer ao longo da produção. E todos eles, como dissemos, resultam, sobretudo, da eficaz relação entre o *Blocking* e o *Staging*.

“Indeed, says David Zucker, director of *Airplane!* and *Ghost*, “Directing is mostly about solving problems.” What kinds of problems? In narrative cinema many problems revolve around telling a story in a specific way. How to create, through the actor, the character’s reaction and then make sure the audience sees it at the proper moment? How to move actors around the frame to indicate their relationships, their emotional states, their responses to the ongoing drama? When do you cut to a reverse shot of B a bit before A finishes the line, just after A finishes, or after a pause holding on A? These are, at a primary level, problems of narrative denotation, expressivity, and audience uptake.” (Bordwell, 2005, p. 41).

## 1.6 – Métodos de *Staging*

Quando o realizador se prepara para a rodagem, basicamente, tem à sua disposição três grandes formas ou técnicas de como pode escolher filmar um plano. Estes métodos, às vezes denominados de formas ligeiramente diferentes, embora signifiquem o mesmo, e que devem ser percebidos com aglutinadores (às vezes misturam-se), são habitualmente denominados de *Coverage* (Cobertura), *Shot by Shot* (às vezes designam-se como método progressivo) e *Single Setup*. De uma forma resumida, o primeiro método, a *Coverage*, que é regularmente usado em cenas com muito diálogo, por exemplo, com personagens a falar em campo e conta-campo, é o que oferece mais margem para controlar o discurso fílmico, depois, através da montagem, que também é decisiva para controlar o ritmo da cena (e do filme) e até a própria representação dos atores. Isto porque se baseia em um *Master* de base que filma a totalidade da ação (às

vezes usa-se mais do que um master, caso a cena seja complexa, e em planos habitualmente abertos), sendo depois dividida em múltiplos planos, com ângulos e escalas variadas e que cobrem de novo a ação principal (ou parte dela). Como facilmente se compreende, as possibilidades na montagem são grandes e o controlo do filme ganha com isso (embora, por defeito, possam criar um modelo demasiado óbvio e maquinal que não ajuda uma certa autoria, por parte do realizador, embora o possam defender, sobretudo quando as condições de produção o exigem, ou o realizador é mais inseguro, delegando a criação do discurso narrativo para a posterior montagem). Se é verdade que, com esta técnica, o realizador vai conseguir cobrir a cena (a matriz habitual, quando falamos da unidade com que o realizador trabalha), através de vários ângulos e diferentes escalas, com cada um dos planos a abranger a totalidade da ação da cena, o que permitirá uma grande flexibilidade no momento da montagem, por outro lado, para este método resultar, é necessária uma atenção especial no que toca à continuidade para garantir que, quando se misturarem os planos na montagem, eles se liguem uns aos outros de forma orgânica e invisível (já que, quase sempre, filmes rodados com este método trabalham a chamada montagem transparente).

O segundo método, *Shot by Shot*, consiste em filmar uma cena (ou parte dela, embora se filme habitualmente uma cena completa), através de vários planos que se sucedem, de forma progressiva, no espaço e no tempo (e na ação), evitando, portanto, a sobreposição entre os vários planos que vão cobrindo a ação (exceto nas junções entre cada um deles, para se poder fazer corretamente o *Raccord*) e, durante a montagem embora num grau muito mais reduzido do que o método anterior, trabalhar melhor as elipses e o ritmo da cena. Esta técnica, evidentemente, oferece menos margem e possibilidades de manobra, na montagem, sobretudo permitindo alternativas ao discurso previamente planeado pelo realizador, quando comparado com o primeiro método. O *Shot by Shot*, se tem a vantagem de ser mais económico, em termos de produção (em princípio), permitindo uma maior eficácia em filmagens no exterior (sobretudo por causa das condições atmosféricas ou das vicissitudes da posição do sol, por exemplo), por outro lado, implica um realizador mais experiente e mais seguro do resultado que pretende para o filme (para a cena). Se é verdade que, no caso do *Coverage*, há uma grande sobreposição no que diz respeito às ações que a câmara regista, com um plano geral a enquadrar toda a ação, adicionando-se depois planos mais próximos que

funcionam quase como um espelho uns dos outros, permitindo “fugir” dos comuns erros de continuidade, no *Shot by Shot*, ao não se usar esta “fórmula menos rigorosa”, torna-se mais difícil esconder os erros de *Raccord*, o que faz com que se tenha de ser mais preciso e cuidadoso no momento da planificação e rodagem, isto tendo em conta a importância da continuidade cinematográfica que suporta o discurso fílmico.

E por fim, o *Single Setup*, que às vezes se confunde com o chamado “Plano Sequência” (porque há casos em que o são, na verdade, embora aqui falemos mais de uma ação específica filmada com um único *Setup*), em que uma cena ou um momento da mesma é filmada na totalidade através de um único plano, portanto, sem cortes e resultante numa imagem com uma duração relativamente longa. Este último método tem vantagens, igualmente, nos custos de produção (habitualmente, embora nem sempre), sendo útil para momentos da ação mais complexos, muitas vezes difíceis de repetir em vários *Takes*, e não necessita de cobertura, embora implique um trabalho mais cuidado (e demorado) de composição, direção de fotografia e, claro, de *Blocking* e *Staging* que deverá ser criativo para não parecer previsivelmente aborrecido e pouco dinâmico. É também um método útil para usar quando as filmagens são realizadas no exterior, sobretudo em lugares públicos e pouco controlados pela produção, até porque, como só há um *Setup*, a iluminação manter-se-á sempre igual. Contudo, este método também implica um realizador experiente, isto comparativamente à *Coverage*, embora, em princípio, numa produção oleada é mais rápido e eficaz nos prazos delineados para o mapa de trabalho. Obviamente que é um tipo de filmagem onde a montagem tem menor importância e visibilidade, pois, ao decidir-se pelo *Single Setup*, está-se a eliminar praticamente qualquer margem para o trabalho criativo da montagem, visto que o montador não terá mais nenhum plano secundário à disposição para intercalar naquela cena ou ação, já que, essencialmente, está-se já a montar o filme na realização, antes dele chegar ao montador. Também aqui, a continuidade entre os planos é menos crucial, o que até permite ao ator uma maior liberdade no *Acting*, já que não tem de desempenhar as ações exatamente da mesma forma em todos os *Takes*, coisa que teria de acontecer nos anteriores dois métodos, sobretudo na técnica de Cobertura. Contudo, no *Single Setup*, todos os elementos que compõem o plano têm de funcionar na perfeição, durante a rodagem, pois um qualquer erro, mesmo que particular, implica a repetição de toda a

ação na totalidade, o que pode tornar este método mais exigente na preparação e ensaios (no *Coverage*, por exemplo, mesmo com um erro, o plano ainda pode ser aproveitado).

Percebidos os processos, fica claro que cada um destes métodos apresenta vantagens e desvantagens, sendo que não há um método perfeito que funcione para todo o tipo de cenas e, por isso, muitos dos filmes apresentam uma mistura de dois deles, ou até de três destes métodos, embora, haja habitualmente um deles que é o mais evidente e predomine, sendo aquele que definirá o estilo da cena (e do filme). Contudo, não é raro termos filmes onde as cenas são filmadas usando somente um destes métodos (que muitas vezes define até a autoria de um realizador, em termos de *Mise-en-scène*). O certo é que, antes de podermos decidir de forma justificada as escolhas de *Blocking* e *Staging*, de qualquer filme, e em concreto da curta-metragem “A Floresta”, no capítulo que se seguirá mais à frente, é necessária uma compreensão mais aprofundada no que diz respeito a estes três métodos de *Staging* (que invariavelmente implicam trabalhos diferentes de *Blocking*), anteriormente mencionados, de forma a chegarmos ao fim deste ensaio com uma melhor perceção no que diz respeito às escolhas tomadas para o nosso filme.

Só podemos compreender as razões pelas quais certas opções de *Staging* foram tomadas, em detrimento de outras, se estivermos cientes das implicações que a escolha de um método acarreta, não só na planificação, no sentido mais restrito e óbvio do que ela significa, mas também na forma como vamos lidar com os atores, para já não falar de todos os aspetos ligados à construção de um filme, desde a direção de fotografia (no método de *Coverage* a continuidade da luz tem de ser mais cuidada do que no método de *Single Setup*, por exemplo), passando pela direção artística, onde há que ter mais cuidado com o inverso (pois o *Single Setup* precisa de maior cuidado no desenho de produção, não só porque é necessário enriquecer o quadro, habitualmente mais amplo, mas porque é um valor de produção que o plano precisa de se socorrer), até todos os outros sectores de uma produção que serão, obviamente, influenciados pela opção do realizador de como filmar uma cena.

## 2 – ESTUDO DE CASO: “A FLORESTA”

### 2.1 – A Narrativa de “A Floresta”

Tendo como objeto de estudo a curta-metragem “A Floresta”, é importante perceber o que acontece nesta história, que assuntos são abordados ao longo da narrativa, quem são as personagens que vivem estes acontecimentos, bem como alguns aspetos técnicos que serviram de apoio para a escrita do argumento deste filme, além do género cinematográfico onde o filme se insere, tudo de forma a compreender melhor as escolhas tomadas relativamente ao *Blocking* e ao *Staging* que lhe deu depois o corpo final, durante a realização (e montagem). Até porque, como não é garantido que quem leia este ensaio possa ter visto o filme antes, é preciso esclarecer o leitor de que tipo de filme falamos, quando falamos de “A Floresta”, justificando as opções estilísticas e técnicas que fizemos para o tornar real. A razão desta necessidade de conhecimento prévio, torna-se evidente se pensamos que tudo o que usamos no processo que é a realização de um filme, desde a linguagem cinematográfica, à técnica que a coloca em prática, ou à estética que a emoldura, tudo tem como objetivo servir a narrativa, o tema e as personagens.

Assim, “A Floresta”, cuja génese resultou numa ideia simples, fala-nos de um casal que vai passar uns dias a um local remoto para resolver os seus problemas amorosos, com a estadia a ser assombrada por uma força sobrenatural, protagonizada por uma misteriosa Mulher de Branco, que tudo faz para causar problemas ao casal e à sua relação. Esta premissa transformou-se, com o tempo, num enredo de terror, acabando por ser desenvolvida numa sinopse, tendo por base uma estrutura típica de 3 atos, que resultou depois no argumento final:

**ATO I:** Artur e Beatriz são um casal que decide ir passar uns dias a uma casa, isolada numa floresta, com o intuito de melhorar a relação, já próxima da rutura. Entretanto, próximo da moradia, emprestada por um amigo dele, o carro avaria e Artur repara numa Mulher enigmática, vestida de Branco, que o observa de forma perturbadora.

**ATO II:** Já na velha casa onde irão dormir, Artur encontra um retrato da Mulher que tinha avistado. O casal faz amor. A Mulher de Branco observa-os, sorrateira. Artur acorda a meio da noite, sozinho na cama, e vai ter com Beatriz que fora até ao lago, nostálgica. Beatriz beija Artur e volta para casa. Artur permanece no local e é surpreendido pela Mulher de Branco que lhe propõe matar Beatriz.

**ATO III:** Ao chegar a casa, Beatriz encontra uma mala antiga que contém fotografias de casais, incluindo uma com ela e Artur. Beatriz ergue-se, apavorada com a estranha descoberta. A Mulher de Branco aparece atrás dela, imóvel e gélida. Artur corre para casa, tentando salvar a companheira, mas ao entrar no quarto depara-se com a Mulher de Branco que agora é... Beatriz.

### 2.1.1. – *Story Map*

“95% of great movies follow the story map.” (Calvisi, 2012).

Quando um qualquer argumentista inicia o processo de escrita para cinema de ficção, habitualmente, começa por um conceito, ou uma premissa, ou por uma simples ideia (ou por tudo isso ao mesmo tempo), desenvolvendo o escasso e ainda dúbio material, depois numa sinopse, partindo, posteriormente, para a escrita do argumento, que melhorará, quase sempre, através da redação das suas numerosas versões, até ao *Draft* final, isto simplificando o processo, pois poderão acontecer outras etapas pelo meio, dependendo do tipo de argumentista e do respetivo método de trabalho que ele vai usar. Contudo, muitas vezes ignorado (sobretudo em Portugal), ele pode (e deve) servir-se de um *Story Map* como apoio, redigindo um mapa para a sua história, escrito muito antes da redação do próprio *Script* cinematográfico, até porque, só terá vantagens ao fazê-lo pois, como afirma o argumentista Daniel Calvisi, “A Story Map is a method for structuring a screenplay by creating a simple yet powerful outline that contains the building blocks of your concept, characters and plot: the main dramatic elements and dramatic beats of the narrative and the order and desired page range of those beats, regardless of genre.” (Calvisi, 2012). Portanto, sendo o *Story Map* uma ferramenta que

permite a quem está a escrever um argumento delinear previamente os principais elementos da narrativa, criando uma visão geral da história de forma a garantir que estarão já definidas todas as peças necessárias para criar um enredo coeso e bem estruturado, verosímil, emocional e interessante, o *Story Map* ajudará a validar já a antecâmara narrativa que servirá de base para o posterior argumento, já que tudo o que for escrito depois seguirá e estará em concordância com os pontos delineados no tal mapa ou guia inicial.

Explicado o conceito e a importância do *Story Map*, podemos agora passar a explicar, resumidamente, os elementos que o constituem e a que questões ele pretende responder. Segundo Calvisi, o *Story Map* compila os principais elementos dramáticos, formando um mapa que define e caracteriza o nosso protagonista e o seu objetivo, externo e interno, bem como quem, ou o que o impede de atingir tal objetivo, normalmente, o Antagonista. Neste mapa preliminar, está também incluído o tema, ou temas, que o filme abordará, assim como o protagonista muda, no decorrer da narrativa, tornando claro o seu arco de transformação, e até mesmo se define já como a história acabará em concreto, etc. Digamos que se trata de um mapa definitivo, mesmo que resumido, que permitirá que a grande viagem que é escrever um argumento para cinema (e quem sabe escrever ficção narrativa, pensando também no público, sabe bem que é uma jornada muito dura e demorada), tenha condições para chegar ao seu destino, ou seja, tenha condições para resultar num filme de qualidade que cumpra os desejos de quem o idealizou, na sua génese. No caso do filme “A Floresta”, o seguinte mapa da história permitiu-nos manter um foco preciso, durante o processo de escrita do argumento, ajudando-nos a evitar fugir daquilo que realmente pretendíamos e importava nesta história. Foram estes os elementos (através de um modelo base, usado na indústria do cinema) que seguimos para arquitetar o nosso guião (e posterior filme):

## STORY MAP DE “A FLORESTA”

**GÉNERO:** Thriller de terror.

**DURAÇÃO:** 10 minutos.

**PROTAGONISTA:** Artur, 30 anos, numa relação com Beatriz.

**CHARACTERIZAÇÃO:** Está com a relação amorosa em rutura.

**DEFEITO:** É procrastinador.

**OBJETIVO EXTERNO:** Passar a noite com Beatriz, numa casa na floresta.

**OBJETIVO INTERNO:** Melhorar a relação com Beatriz.

**PRINCIPAL CONFLITO DRAMÁTICO:** Mulher de Branco.

**TEMA:** Amor e traição.

**QUESTÃO DRAMÁTICA CENTRAL:** Será que a relação entre o casal vai sobreviver?

**DESEFECHO:** Artur não chega a tempo e a Mulher de Branco assume o corpo de Beatriz.

**ARCO:** Artur começa distanciado e em rutura, na sua relação com Beatriz, e acaba por perceber (tarde demais) o efeito maléfico que essa distância mútua provocou no casal (e em Beatriz).

### 2.1.2. - Género cinematográfico

“Horror stories have been with us for centuries, fireside tales developed into stories and novels, plays, and now movies and games.” (Blake & Bailey, 2013, p. 11).

Contar histórias de terror é uma prática que está presente nas narrativas, desde há muitos séculos, até à atualidade, com enredos que atravessam muitos séculos e gerações várias, e que perduram no tempo e na consciência dos povos, à escala planetária, como arquétipos baseados no medo, resultado daquilo que não dominamos ou conhecemos. A curta-metragem “A Floresta” é um desses casos, ao contar a história de um casal, assombrado pelo espírito de uma Mulher, macabra e misteriosa, durante a estadia do par, algures numa casa isolada, numa floresta. É, portanto, uma das muitas narrativas, quase mitológicas, que quando falamos de cinema, se enquadra no género cinematográfico do Terror. De resto, é claro que “As ambiências de trevas, penumbras e mistério tão características a este género” (Nogueira, 2010, p. 37) estão presentes no filme e são uma consequência natural do tipo de história que “A Floresta” nos apresenta.

Blake e Bailey defendem que o terror se divide em várias subcategorias, todas elas bem definidas. O Sobrenatural é a categoria onde o filme “A Floresta” se encontra mais suportado, já que a personagem da Mulher de Branco é um espírito maligno e irreal que vai assombrar o casal durante a sua estadia naquela casa, isolada no meio da floresta. No

entanto, existem mais subcategorias que também estão enquadradas no género cinematográfico principal, aqui referido, o caso do Terror, e o nosso filme acaba por utilizar alguns desses elementos, como é o caso da categoria de *Bruxaria e Maldições*, pois, logo na cena inicial, somos confrontados com um ritual que lança uma espécie de maldição sobre aquele casal, acabando no final do filme por uma das personagens acabar possuída pelo fantasma.

“A enorme variedade de situações e pretextos narrativos, bem como de vítimas e vilões, faz com que o género de terror estenda as suas fronteiras para lá das convenções que lhe são características ou as confunda mesmo com outras categorias de filmes. Entre estas contam-se o fantástico (basta pensarmos nos vampiros, aliens e outros seres que povoam os filmes de terror), a ficção científica (mutações genéticas como os zombies são uma constante), o filme de acção (aos quais vai, muitas vezes, buscar a trepidação das perseguições e a espectacularidade da violência) ou mesmo o thriller (sendo o risco corrido pelas personagens e as consequentes angústia e ansiedade tópicos recorrentes de ambos os géneros).” (Nogueira, 2010. p. 38).

Como dito em cima por Nogueira, o terror, muitas vezes, não vive sozinho num filme, acabando por se misturar com outros géneros, subgéneros ou mesmo outras abordagens algo híbridas, sobretudo, pelo *Thriller*, até porque ambos têm características comuns ou parecidas que são inerentes aos dois dos mais populares géneros cinematográficos, sabendo também que a denominação de *Suspense* (que para alguns não é propriamente um género, na verdadeira aceção do conceito) aparece sempre associada ao Terror e ao *Thriller*, sendo precisamente esse o caso que caracteriza a curta-metragem “A Floresta”. Continuando o raciocínio de Nogueira, e sendo que são evidentes os elementos ligados ao terror e ao sobrenatural que pré-existem na nossa curta-metragem, ligadas ao tema e à antagonista, a Mulher de Branco, é sobretudo através dos elementos próprios do *Thriller* que se consegue criar uma sensação de urgência e perturbação, a tal suspensão, resultado da antecipação e cumprimento tardio, uma técnica usada para criar suspense, que tem como objetivo criar um certo êxtase e nervosismo no espectador que se questiona relativamente ao percurso e destino das personagens principais, sobretudo no caso dos protagonistas. O certo é que, ao longo do nosso filme, o casal tem sempre alguém a vigiá-los, criando-se a sensação de que a qualquer momento algo de errado lhes poderá acontecer. E o controlo da ansiedade,

sempre ligada ao tempo, é, habitualmente, a chave para dramatizar estes géneros cinematográficos que caracterizam “A Floresta”.

### 2.1.3. - Personagens

Conhecer e compreender bem as personagens é uma obrigação crucial para qualquer realizador (e argumentista) que se preze, sobretudo quando trabalhamos o *Blocking* num filme (e, já agora, também o *Staging*), já que esse conhecimento e compreensão vai influenciar as decisões no que toca à forma como os atores se colocam e se movimentam no campo a filmar, o espaço da diegese de um filme, numa relação interdependente com a câmara que os filma. Ou seja, aquilo que define cada uma das personagens, desde as suas características físicas, às psicológicas, maioritariamente distintas entre elas e, portanto, passíveis de ter tratamentos e necessidades dramáticas, visuais, sonoras etc., também diferentes, acabará por implicar diferentes abordagens na forma como as dirigimos e compomos, ou seja, na forma como as inserimos na *Mise-en-scène* e no enquadramento.

A curta-metragem “A Floresta” construiu-se à volta de três personagens, todas elas principais: o casal Artur e Beatriz, os nossos protagonistas, ambos saturados um do outro, prestes a atingir o ponto de rutura na relação, que se deparam no meio de uma floresta com a assombração de uma Mulher misteriosa, trajando de vestido branco, ou seja, a Mulher de Branco, a nossa antagonista. Segue-se então uma breve descrição de cada uma delas:

#### Artur

Artur é o nosso protagonista masculino, talvez mesmo o protagonista principal do filme, pois é através dele que a narrativa assenta em termos de ponto de vista, mais subjetivo, até porque é ele quem, durante a maioria do filme, se relaciona com a estranha e misteriosa antagonista. E ele é um procrastinador, mesmo que latente. Algo passivo, Artur não resolve os problemas, parecendo evitá-los. Seja na sua relação amorosa, seja até, implicitamente, pela forma como evita o confronto com a Mulher de Branco, pelo menos pela forma tardia como defende a esposa da estranha mulher. E parece

igualmente insensível, também na relação com Beatriz, como na relação com a Mulher de Branco (de que ele não parece ter assim tanto receio, como seria suposto acontecer). O certo é que a relação do casal está próxima da rutura, aparentemente, por sua causa (pelo menos percebe-se isso pelas deixas e reações de Beatriz). Apesar de pouco sabermos sobre ele e o seu passado (algo comum numa curta-metragem de somente 10 minutos de duração, ainda por cima, de um género cinematográfico onde o *Backstory* é menos importante de passar ao espectador, já que é um filme conduzido, sobretudo, pelo conflito e menos pelo desejo da personagem), pela forma como ele fala, veste, pelo carro que conduz, o tipo de casa que o amigo lhe emprestou (casa que ele não conhece sequer), Artur não parece ser um homem elitista ou ambicioso, provavelmente, situando-se na classe media, e tendo uma instrução mediana, talvez por isso ele não consiga manter a relação com uma Beatriz que parece mais exigente e sofisticada.

### **Beatriz**

Beatriz é a nossa protagonista feminina, mesmo que, como referimos antes (na caracterização de Artur), ela apareça um pouco subalterna na hierarquia deste triunvirato de personagens, talvez devido ao facto dela ser uma vítima dupla, pelo menos tendo em conta o drama que a atinge no final do filme, pois, se por um lado ela parece ser a mais sensível das personagens do filme, é também ela aquela que precisa da nossa compaixão, e isso, muitas vezes, não é tão bom no cinema, já que a marca como a personagem a ser sacrificada, não só tendo em conta o arquétipo que caracteriza este tipo de filme, mas porque padece de uma ingenuidade que a torna menos provável de criar identificação com a audiência. Mais organizada e metódica, características que entram em conflito com a personalidade de Artur, Beatriz está farta de ser a única a lutar pela relação, permitindo uma última oportunidade a Artur. Igualmente como o companheiro, sabemos pouco sobre o passado dela. Mas uma coisa parece certa, Beatriz é mais sofisticada e exigente que Artur. Curiosamente, até justificado pelo desfecho do filme (que não é inocente), o facto de a vermos possuída pela Mulher de Branco, embora mantendo a cara e o mesmo corpo, mas já com outra expressão, cínica e sombria, podemos adivinhar que, provavelmente, Beatriz não é assim tão diferente da Mulher de Branco (por isso ela foi facilmente apanhada por ela), parecendo alguém fadada para ser traída pelo par, como aparentemente foi a misteriosa antagonista.

## Mulher de Branco

A Mulher de Branco é, claramente, a nossa antagonista (embora também haja um curioso antagonismo entre o casal, sobretudo na atitude um pouco estranha e passiva de Artur, em relação à companheira, algo que decidimos trabalhar pois achámos que iria enriquecer dramaticamente o filme) que, aparentemente, parece ter sido abandonada, algures no seu tempo de vida, ficando sugerido, implicitamente na curta-metragem, que o companheiro lhe possa ter feito algo, com essa solidão a justificar a sua procura por uma nova relação, daí ela encarnar em Beatriz no final. Por isso, agora, ela assombra aquela casa, em particular, e aquela zona, junto ao lago, vingando-se dos homens e mulheres, destruindo as relações dos casais. No fundo, é uma sereia, ou a nossa dama do lago, que atrai homens e mulheres que pernoitam naquela casa que, provavelmente, já foi a sua.

### 2.2. - O *Blocking* e o *Staging* no filme “A Floresta”: Análise e Justificação.

Aquando da realização do filme “A Floresta”, uma das nossas maiores preocupações, e que se mostrou presente ao longo de toda a pré-produção, incidiu sobre a forma como seria possível apresentar as personagens no ecrã da maneira a que melhor se adequassem à história que tínhamos em mãos. No fundo, falamos de como as relacionar com a estilística certa e pretendida para o filme. Ou seja, basicamente, a principal dúvida ou necessidade de perceber e depois concretizar, nesse processo que é levar um *Script* ao ecrã, a grande tarefa do realizador, era como colocar as personagens (atores) e as movimentar nos planos, e como as relacionar com a câmara (isto para simplificar, claro), de forma que houvesse um equilíbrio entre o tal *Blocking* e o *Staging* respetivo, aquilo que este capítulo vai, sobretudo, tratar e justificar. Ao mesmo tempo, nessa interdependência, perceber se seria o ator/personagem a estabelecer as regras, fazendo depois a câmara ajustar-se ao *Acting*, ou o contrário, trabalhando-se primeiro a estilística do enquadramento e, depois, fazer o ator ficar dependente dele. Ou então, optar-se por terceira via, uma espécie de zona mista, no que toca a esse bailado intrínseco à realização cinematográfica, em que, dependendo das cenas e da ação, haveria uma mistura híbrida e um equilíbrio entre as duas opções mais clássicas.

Trabalhar tudo isto implicou bastante planeamento e foi, sem dúvida, uma das áreas onde foi investido uma grande parte do trabalho de realização, complementado, obviamente, pelo esforço dos outros departamentos, através dos seus chefes de equipa, durante a fase de preparação do filme para uma rodagem eficaz.

Relembrando o enredo, Artur e Beatriz são um casal com a relação em rutura. Foi precisamente a distância entre eles, aquilo que nos motivou para trabalhar a atmosfera que norteia o tema principal desta história, daí que, um dos aspetos que achámos que faria sentido evidenciar, através dos processos disponíveis pelo realizador para filmar esta narrativa repleta de tensão, foi, nomeadamente, fazê-lo, ou evidenciá-lo, através de um *Blocking* e um *Staging* que refletisse esta ideia da separação entre o casal.

O filme abre com uma fotografia de um casal, num ambiente sombrio, iluminado apenas pela luz de velas que rodeiam a foto. Este primeiro *Setup*, até porque não tem personagens em campo, pelo menos ao vivo, pretende informar, sempre de forma dramática (e esse foi sempre um dos nossos principais objetivos para a curta-metragem), o espectador sobre os vários aspetos narrativos do filme, antecipando alguns dos elementos que terão uma leitura posterior (outra característica, como já referimos, do cinema de suspense, inserido no género de terror: antecipar sempre que possível e só cumprir tardiamente), criando tensão, mas igualmente, caracterizar já, ou potenciar uma leitura intuitiva, sobre o género cinematográfico onde o filme se enquadra, o Terror, com as pitadas certas de mistério, associando-o a elementos ligados ao sobrenatural, ao apontar o que parece ser um ritual, sugerindo a atmosfera e o tipo de ritmo que o espectador poderá esperar daí para a frente. Para isso, pensou-se que o método mais adequado para demonstrar estes aspetos seria o *Single Setup*, com a câmara a avançar, lentamente, em direção à fotografia, num plano com uma longa duração (de cerca de 24 segundos), até nos revelar, mais próximo, um homem, desfocado, ao lado de uma mulher, a mesma mulher que, mais tarde, voltará a aparecer em forma de espírito, a tal Mulher de Branco que vai assombrar Artur e tomar o lugar, literalmente, de Beatriz, encarnando-a. Este plano serve também para começar a construir o mistério que se desenvolve ao longo do filme, e que envolve as várias fotografias de casais que, aparentemente, passaram por aquela casa.



Figura 3 – Cena inicial do filme “A Floresta” (2022)

Na cena seguinte, novamente idealizada para ser trabalhada através de um *Single Setup*, o único plano que a define mostra-nos uma estrada rodeada de árvores (de uma floresta), de onde surge um carro, ao fundo. A câmara acompanha com uma panorâmica larga o movimento da viatura que se aproxima de nós, revelando de forma subtil o casal Artur e Beatriz, os ocupantes no interior do veículo (como evidenciado na figura 4). Aqui o *Single Setup* pareceu-nos fazer também fazer sentido pois pretendia-se manter o ritmo lento da cena anterior e, ao mesmo tempo, com o movimento de câmara a acompanhar o carro à medida que este se aproxima, transmitir a sensação de que esta câmara são os olhos de uma entidade externa que observa o casal, enquanto fazíamos, implicitamente, a tal ligação entre a floresta, misteriosa, e o lugar da Mulher de Branco, e as personagens externas ao local (que embora não seja claro, poderão ser cidadinas) que a vão ocupar (perturbar?). Por outro lado, como já referimos, relembrando a necessidade de simplificar a produção, pois filmávamos em exteriores, menos previsíveis, e sujeitos a condições atmosféricas que não controlávamos, sobretudo de iluminação (posição do sol) e logísticas (desimpedimento do trânsito, por exemplo), não sendo possível fazer grandes repetições com ângulos de cobertura (por exemplo, indo para dentro do carro).



Figura 4 – Frames do filme “A Floresta” (2022)

Continuando, na terceira cena do filme, surge o primeiro momento com diálogos e, logo, com as personagens verdadeiramente em campo, o que obrigou a uma reflexão e um trabalho mais apurado no que toca às relações entre o *Blocking* e o *Staging*, e que teríamos de estabelecer enquanto principal trabalho de realização, uma questão que não se colocava assim tanto nas duas cenas anteriores, mais simplificadas no que toca ao *Blocking* por não terem atores em campo. Assim, quando o carro avaria de forma inesperada (ou não...), e Artur e Beatriz saem do veículo em direção ao capô, para verificar o que se passara, os atores movimentam-se de um lado para o outro, num bailado suportado por uma câmara que faz nova panorâmica (cá está, a tal questão de estarem a ser observados), entre o capô e a bagageira, como se pode perceber na figura 5, de forma a que ambos acabem por raramente estarem juntos, como se fugissem um do outro (sobretudo ela fugisse dele), realçando a questão da separação de que já falámos, ligada ao tema do amor e da traição, sinónimos da pré-ruptura da relação (mesmo quando o par está lado a lado, ela quase esteve sujeita a ser pisada – agredida – pela chapa do capô, caso Artur não a tivesse avisado para retirar a mão do carro). O certo é que ela acaba por ficar sozinha, quando Artur se afasta para a zona da bagageira, saindo de campo. Ora, se tivéssemos filmado esta ação usando uma planificação demasiado fragmentada (em *Coverage*, por exemplo), iríamos tirar força a esta movimentação dos atores que determinou que o *Staging* ficasse “escravo” do *Blocking*. E mesmo quando ele repara na Mulher de Branco que o observa, estranha, apesar de ser necessário fragmentar e usar ângulos diferentes do plano *Master* geral, e também usar escalas diferentes e mais fechadas, mesmo que pouco numerosos, até para não destruir o estilo de *Mise-en-scène*

da cena, mas que seriam inevitáveis para se perceber o que estava a acontecer (o plano aberto não mostra/mostrava a Mulher de Branco), e tornar a cena mais dramática (sem vermos o rosto dele, sobretudo, dificilmente sentiríamos a tensão da cena), esses planos não usam um POV tão subjetivo quanto isso (aliás, o POV da Mulher de Branco nem sequer existe), pois uma grande subjetividade contrariaria a coerência global da cena, já que uma câmara subjetiva, na Mulher de Branco, entraria em contradição com a cena, e até com o filme, já que a antagonista podia ser sempre uma visão alucinada e perturbada de Artur (num filme de terror sobrenatural, o truque é confundir sempre o espectador com a ideia – que lhe agrada, de resto – de que o que vemos pode ser real, mas também pode ser mentira e tratar-se, somente, de uma visão expressionista da personagem).



Figura 5 – Movimentação dos atores em “A Floresta” (2022)



Figura 6 – Planos de escala mais fechada no filme “A Floresta” (2022)

Portanto, recapitulando, sendo esta a primeira vez que podemos ver o casal interagir, o objetivo da cena, numa primeira parte, seria conseguir retratar o estado da

relação através das posições e movimentos das personagens. Ambas estão no capô, mas quando Artur se sente encurralado, durante a curta conversa, ele “foge” para a bagageira, e Beatriz vai atrás dele, preocupada com o que irão fazer, agora que não têm carro. Como dissemos antes, este momento do *Blocking* tem como intuito retratar a relação entre ambos, pois Artur foge dos problemas, principalmente os problemas amorosos, e Beatriz tenta resolver as coisas, embora também acabe por desistir, fruto das hesitações do próprio companheiro, como se ela já quase não acreditasse no sucesso da relação. Artur, farto das reclamações da companheira, responde de forma antipática, levando agora Beatriz a ser quem se afasta, saindo de campo. Este momento é duplamente metafórico, pois se a avaria (o impedimento da viagem) conota a presença de algo externo que os faz parar naquele local, impedindo-os de prosseguir em segurança e sem esforço, e potenciando a discussão entre o casal, igualmente, significa implicitamente a “avaría” intransponível da continuação da relação entre os dois.

Inicialmente, mesmo mantendo a lógica que pretendíamos para ela, no que respeita ao *Blocking*, o processo a que gostaríamos de dar mais realce, como acabámos por concretizar e explicar em cima, esta “dança” à volta do carro, esteve pensada para ser filmada com recurso ao método de *Coverage*, no entanto, como a cena continha bastante movimento, iríamos necessitar de bastantes *Setups* para conseguir registar tudo, utilizando este método, ao mesmo tempo que teríamos de ter uma preocupação especial com a composição da imagem e, sobretudo, a continuidade, de forma a garantir que todos os planos se ligariam bem uns com os outros, depois durante a montagem. Por outro lado, na altura em concreto da rodagem, a meteorologia encontrava-se bastante imprevisível, com a luz do sol a mudar constantemente, o que nos levou a optar por utilizar, na generalidade, o método *Shot by Shot*, o que nos permitiu filmar a cena utilizando apenas três *Setups*, em detrimento dos sete que havíamos planeado anteriormente. A primeira parte da cena, a que contém todos os diálogos, foi toda capturada num só plano (que seria o chamado *Master*, no caso de o método de *Coverage*, ou no método do *Single Setup*), com um movimento de panorâmica da câmara que acompanha as personagens, à medida que elas se movem à volta do carro. Foi por isso necessário fazer alguns ajustes ao *Blocking*, pois Beatriz, ao se dirigir para a bagageira, passava pela parte de trás do carro, acabando por ficar oculta pela bagageira (Figura 5). Uma solução simples foi pedir à atriz para, em vez de efetuar o caminho mais curto até à

bagageira, ir atrás de Artur pelo lado do condutor, ficando ambos entre a câmara e o carro. Os restantes dois planos são mais curtos e simples, com ações de pequena duração, com um plano aproximado de peito, focado no Artur, para dar ênfase à sua reação, ao ver a Mulher de Branco, planos que contrastam com o plano mais aberto e predominante, pelas razões já enunciadas antes. Digamos que apesar de ser algo híbrido, em relação aos três métodos principais de realização que enunciámos, nesta cena predomina a filmagem progressiva, e, na prática, apesar de no plano *Master* isso não ter acontecido, ao acontecer um pouco mais na segunda parte da cena, nos planos mais fechados e sem diálogos, acabámos por ter uma filmagem algo mesclada, num somatório dual, com o *Blocking* e o *Staging* a terem de fazer ambos alguns ajustes para se interligarem corretamente.

Na cena seguinte, a seguir ao avistamento da Mulher de Branco, Artur e Beatriz caminham pelo meio da floresta, em direção à casa onde vão ficar alojados. Para esta ação, decidiu-se filmar utilizando, novamente, um plano único, ou seja, de novo o método de *Single Setup*, resultando num enquadramento largo e com grande profundidade de campo, com Beatriz a surgir, ao fundo, caminhando sozinha por um carreiro natural, rodeada pelas árvores da dita floresta, já que ia mais avançada em relação ao companheiro. Ela olha para trás, expectante, esperando por Artur, mas acaba por desistir e continua a andar (cá está, a tal distância que pretendíamos sugerir no nosso filme). Artur aparece, momentos depois, transportando as malas de ambos, esforçado em tentar seguir e acompanhar a companheira que segue adiantada. A escolha deste método de realização que implicará mais *Blocking* que *Staging*, para esta cena em particular, surgiu da necessidade de mostrar o quão isolado o casal se encontra, não só dentro da própria relação amorosa, mas também isolados fisicamente no espaço que os enquadra a ambos, o espaço da floresta (como metáfora para um ambiente que eles não dominam, pois não é o deles, um casal deslocado da “civilização” o “espaço” propício para esconder a intimidade que a natureza acaba sempre por pôr a nu). A opção por um só *Setup*, de novo com uma duração longa, teve o objetivo de passar ao espectador a sensação de passagem de tempo (tempo e espaço interligam-se, no cinema), e tentar dar algum peso à distância longa que o casal tem de percorrer para chegar à tal casa, como aparente refúgio. O plano aberto também permitiu mostrar a imensidão da vegetação que os rodeia, colocando-os “pequenos e no seu devido lugar”, dando igualmente uma maior

dimensão e profundidade à floresta, como tema e lugar da Mulher de Branco, alimentado de um sentimento profano e proibido, até ligado ao sexo (a cena de sexo, à noite, no quarto, também ajuda a essa conotação, no plano onde eles são observados pela Mulher de Branco). De certa forma, eles ficaram presos naquele lugar, e se algo correr mal, como correrá, não terão para onde ir (e a solução, naquele momento, só poderá ser a casa, como símbolo de família). Já agora, esta solução de *Blocking* permitiu, uma vez mais, passar o subtexto de que Beatriz, ao esperar que Artur apareça para seguirem juntos o seu caminho (na vida), sugere a ideia de que Artur a está a “empatar”, não só neste momento específico, mas na vida entre os dois, em geral.



Figura 7 – Casal a caminhar na floresta no filme “A Floresta” (2022)

Na cena seguinte, quando Artur e Beatriz chegam ao seu aguardado destino, optou-se por trabalhar a realização, predominantemente, numa perspetiva subjetiva, através do uso de um plano POV, com a câmara a colocar-se no interior da casa, observando-os pela janela da moradia, como se alguém estivesse a espreitar o casal, sorrateiro e misterioso. Até este momento, os planos haviam sido capturados com a câmara montada num tripé e um deles numa *Dolly*, o que permitiu uma perspetiva muito mais estável, sendo que este plano POV foi capturado com o recurso a uma câmara montada ao ombro, simulando os movimentos naturais de uma pessoa que observa a ação. Isto ajudou a criar uma sensação de desconforto e estranheza (e desconfiança), contribuindo fortemente para obter aquilo que pretendíamos para a ação (e referimos antes), que era criar a impressão de que o casal estava a ser observado por alguém (pela Mulher de Branco?).

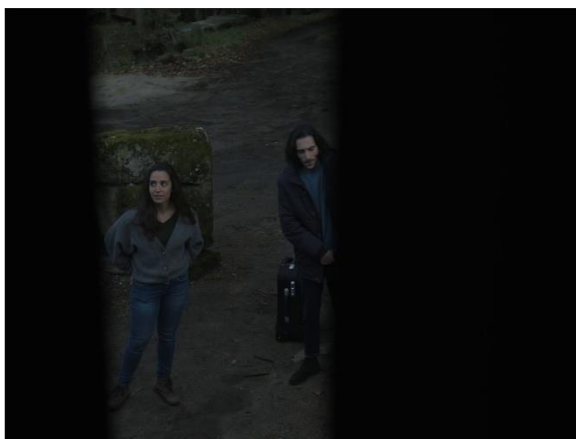


Figura 8 – Uso do plano POV no filme “A Floresta” (2022)

Na cena seguinte, em que o casal entra na casa pela primeira vez, a estilística da realização cinematográfica opta, desta vez de forma clara, pelo uso do método de *Coverage*. Até então, com pequenas exceções, mais pontuais que estruturais, na definição do estilo do filme, as opções de planificação e *Mise-en-scène*, estiveram “limitadas” devido, sobretudo, ao *Staging* simplificado que foi utilizado (tivemos planos mais abertos, nalguns casos em *Single Setup*, onde era o que acontecia dentro dele o que mais se evidenciava, portanto, trabalhando-se mais o *Blocking* e a composição), já que em muitas das cenas havia pouco ou nenhum diálogo, (ou pelas razões logísticas já aqui referidas). Mas agora, nesta cena crucial, aquela onde se clarifica o conflito e a relação difícil entre o casal, quando Artur e Beatriz se deparam com uma casa que não ia ao encontro das suas expectativas, sobretudo das dela, pelo facto de a cena ter bastante diálogo (isto tendo em conta o diálogo minimalista durante todo o filme), houve a necessidade de trabalhar o *Acting* através de vários *Setups*, seja nos ângulos escolhidos, seja nas escalas definidas (além do facto de o espaço exíguo obrigar-nos a criar uma dinâmica de fragmentação que pudesse esvaziar um pouco a parte estética da composição, já que ela poderia abafar a emoção da cena e tirar força às personagens), daí a necessidade de fazer vários *Setups*, onde os diálogos eram filmados num plano único, numa espécie de *Master* mais reduzido no tempo, que enquadraria as duas personagens na sua interação, com as repetições dos momentos que tinham diálogos a serem filmadas usando o tal recurso da *Coverage*, oferecendo depois uma maior flexibilidade na montagem, seja nas correções de *Raccords*, sejam no trabalho do *Acting*, otimizando a talento dos atores e, ao mesmo tempo, permitindo-nos dar força às

emoções das personagens, resultado da câmara estar mais próxima do atores (figura 9). Uma outra vantagem, característica deste método, foi a possibilidade de utilização de *Takes* diferentes, na mesma cena, o que permitiu, na montagem, um maior controlo sobre a performance dos atores, bem como uma melhor gestão do ritmo do filme. Este método de *Coverage* acaba por implicar uma mescla elástica que privilegia um equilíbrio entre o *Blocking* e o *Staging*, depois com acertos mútuos, consoante os desígnios da ação e respetiva logística de produção.



Figura 9 – Proximidade da câmara no filme “A Floresta” (2022)

Mais à frente, na nossa curta-metragem de estudo, na cena passada no lago, durante a madrugada, embora numa noite ainda cerrada, no momento em que Artur vai ao encontro de Beatriz e depois se beijam, onde pela primeira vez (a cena do sexo não é o melhor exemplo) podemos observar o casal a um nível de proximidade emocional que não encontráramos até então (e não mais veremos no resto do filme), trabalhámos a realização, predominantemente, através do recurso do método de *Coverage*, já que tivemos as duas personagens enquadradas em planos próximos, nalguns casos viradas uma para a outra, o que obriga, habitualmente, a um *Staging* mais convencional e previsível (e repetido infinitamente noutros filmes, em situações similares), mas que faziam todo o sentido (para nós), pois este era o tal momento raro de proximidade emocional do casal e era preciso que a audiência o percebesse e também sentisse, daí que, e pela que primeira vez, se tenha usado o típico plano do *Over-the-shoulder* (figura 10), ou seja, com cada um dos atores a tapar, com os ombros ou parte da cabeça, parte do corpo de quem está em segundo plano, focado e virado para a câmara. Esta opção,

com uma perspectiva de alguma subjetividade, permite-nos não ser as personagens (que não somos), “não as incomodar”, mas não deixar de permanecer intimamente ligado a elas, conhecendo-as e pressentindo-lhes as emoções (ao ficarmos à espreita, a observá-las atrás do ombro de cada uma delas). Sobre o resto, tirando esta particularidade de planificação, o que referimos para a cena anterior, a da entrada da casa, que justificámos, entretanto, de certa forma, aplica-se a mesma análise também para esta cena.

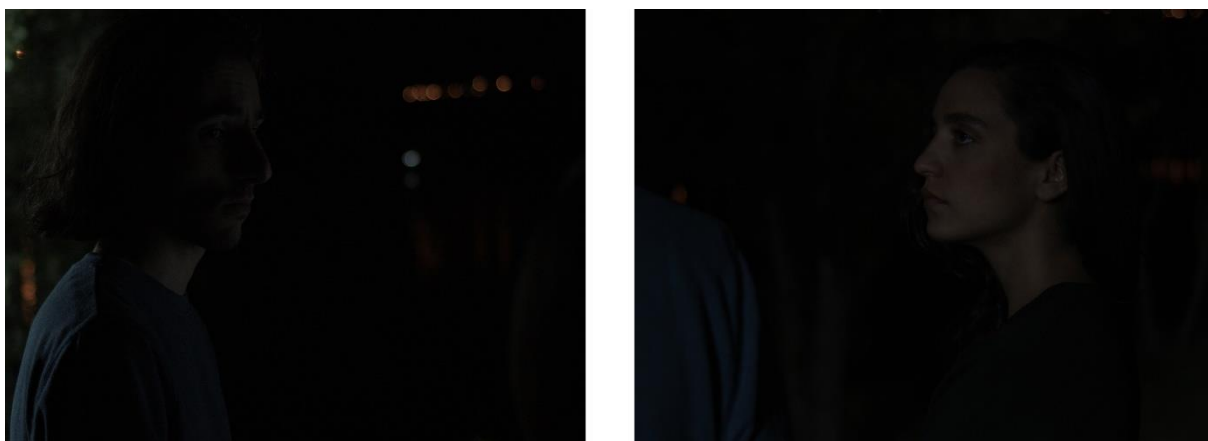


Figura 10 – Uso dos planos *over-the-shoulder* no filme “A Floresta” (2022)

Entretanto, após o beijo do casal, Beatriz afasta-se em direção à casa, e Artur fica a reviver emocionalmente o momento que os dois tiveram, acreditando que possa, eventualmente, haver uma solução para o casal. Mas quando ele se vira para o lago, depara-se com a Mulher de Branco (que aparece no momento certo, fazendo-lhe perder a ilusão de uma reviravolta na relação), ficando apavorado, enquanto a Mulher de Branco se aproxima dele e lhe sussurra, perguntando-lhe, de forma macabra, se ele quer que ela mate Beatriz. Artur afasta-se, confuso, mas tropeça, caindo, não conseguindo (ou querendo?) impedir que a sinistra Mulher de Branco se afastasse na direção da casa. Este é um das mais importantes *Plot Points* do filme, o chamado *Turning Point*, ou Ponto de Viragem (usado na dramaturgia cinematográfica para marcar a passagem do 2º ato para o 3º ato, o da resolução) onde, uma vez mais, apesar de algumas variações pontuais, sobretudo na parte final da cena, que foi mais progressiva, a opção que trabalhámos como método de realização foi, de novo, a técnica da *Coverage*. A cena começa por apresentar a relação entre Artur e a Mulher de Branco (protagonista versus antagonista), de uma forma diferente daquela que o filme tinha mostrado até então, trabalhando uma

interação entre os dois opositores, algo que a curta-metragem só aludira até então, implicitamente. Por isso, como era importante poder ter os espectadores (e elas próprias), próximo das personagens, para melhor vermos e sentirmos as expressões e emoções nos rostos dos atores (por exemplo, o dramático riso histérico da Mulher de Branco), e porque era importante trabalhar a tensão através do ritmo, depois, pela montagem cinematográfica, o método da *Cobertura* pareceu-nos aquele que oferecia as condições adequadas para cumprir todos estes requisitos e, uma vez mais, permitir o devido equilíbrio entre o *Blocking* e o *Staging* que, de resto, este método de *Coverage* obriga, possibilitando aos atores e à câmara um ajuste mútuo, com cada elemento a fazer as “cedências” necessárias para benefício, não só do filme, enquanto obra artística e narrativa, como da logística da produção, tanto mais que a cena se rodou em condições difíceis, como é filmar em exteriores e à noite.

As restantes cenas do filme foram também filmadas com recurso a uma mistura entre o método de *Coverage*, com momentos intercalados, de cariz mais progressivo, usando mais o *Shot by Shot*, como foi o caso, próximo dos momentos finais da curta-metragem, na cena do clímax, quando Artur chega a casa, em busca de esposa, com o tempo a escassear, esticado por algum paralelismo pela montagem, até ele entrar no quarto, tudo numa tentativa de aumentar o suspense até ao instante exato da revelação final, o momento em que a Mulher de Branco se vira para Artur, mostrando-lhe que ela tomou posse do corpo de Beatriz. Esta revelação, a cena decisiva, não só porque se trata da resolução do filme, como porque é a parte mais emocional do mesmo (e o momento ansiosamente esperado pelo espectador), foi trabalhada através de uma conjugação cuidadosa do *Blocking* e do *Staging*, com a Mulher de Branco a se encontrar escondida na penumbra, de costas para Artur, apenas com o vestido iluminado e, à medida que a câmara avança em direção à personagem, ela vira-se e dá um passo à frente, colocando-se num local onde um feixe da luz da lua lhe ilumina a face, dando-lhe visibilidade e, sobretudo, força dramática, talvez o momento mais intenso do filme (como convinha, de resto), indicado na figura 11. Este é o momento da revelação, como dissemos, mas também o momento da confrontação entre o protagonista e a antagonista, mas, igualmente, e talvez ainda mais trágico e emocional (porque perturbador), é o momento da confrontação entre Artur e a “nova” Beatriz que o enfrenta de vez (prestes a vingar-se dele?).

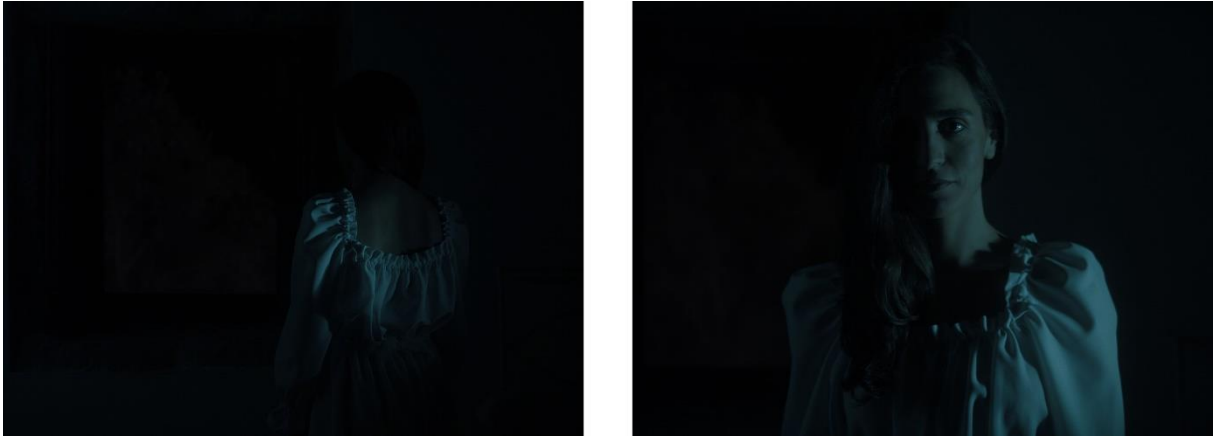


Figura 11 – Grande revelação no filme “A Floresta” (2022)

Terminada a identificação e justificação das principais escolhas relativas ao *Blocking* e ao *Staging*, trabalhados na curta-metragem analisada, relacionando-os igualmente com os principais métodos de realização que aqui enunciámos e explicámos, podemos afirmar com segurança que as opções utilizados na realização cinematográfica do filme “A Floresta”, também tendo em conta as necessidades intrínsecas das condições de produção que tivemos (até por se tratar de um filme de escola, com meios limitados e financiamento quase inexistente), e as necessidades narrativas que a história precisava, foram plenamente maximizadas e surtiram o efeito desejado, em termos narrativos, estéticos e, principalmente, emocionais, tudo embalado num trabalho técnico rigoroso, isto num género de filme sempre difícil, pois trabalha a ilusão e o fantástico no limite da verosimilhança, de resto como se pode perceber pelo resultado final da curta-metragem e no seu efeito na audiência que a aceitou sem reservas (quem já o viu), e sem que a visão inicial do realizador/argumentista (e restante equipa) fosse posta em causa no resultado final, bem pelo contrário.

## CONCLUSÃO

Com o propósito de identificar e justificar as opções de *Blocking* e *Staging*, em concreto, na curta-metragem “A Floresta” (2022), um filme realizado por Diogo Silvestre, durante o seu Mestrado em Comunicação Audiovisual, na vertente de Produção e Realização Audiovisual, da Esmad, este ensaio também possibilitou fazermos uma curta, mas adequada, investigação no que concerne à temática da Realização Cinematográfica, o lugar onde os referidos dois conceitos se situam, como ferramentas e técnicas fundamentais para a transposição de um argumento para um ecrã, qualquer e de que tipo ele seja (hoje em dia), lembrando que a razão primordial desta necessária análise tinha a ver com a maneira adequada para trabalhar a posição e o movimento dos atores, e a respetiva interação entre si, e também entre o espaço onde eles contracenam (e, igualmente, com os adereços, praticáveis ou não, que os atores usam), ou seja, o tal *Blocking*, e a maneira como trabalhamos a posição e o movimento da câmara, ou seja, o tal *Staging*, numa equilíbrio que servisse a narrativa fílmica em geral, e em particular a curta-metragem “A Floresta”, o nosso estudo de caso. Para tal, obviamente, entre outros aspetos não menos importantes, precisámos de perceber a função de um realizador de cinema, e as ferramentas, técnicas, conceitos que ele tem à disposição para dar vida à sua visão narrativa, estética e estilística e, sobretudo, como resultado de tudo isso, transmitir a emoção desejada (afinal aquilo que liga um filme de Terror a um espectador). Portanto, o objetivo foi, com esta análise, entender como as escolhas que foram tomadas, ao longo de toda a produção da nossa curta-metragem, ajudaram e afetaram a forma como o produto final resultou, atingindo os seus objetivos, artísticos e “comerciais” (mesmo que uma curta-metragem não faça dinheiro, nem à partida tenha sequer esse objetivo, a sua visibilidade, seja em festivais de cinema, seja pela exibição na televisão, seja numa provável e futura distribuição online, por exemplo, no *Youtube*, será sempre um sinal de sucesso comercial pois um filme sem espectadores não serve para grande coisa, pensamos nós). Portanto, tentámos perceber e aplicar o *Blocking* e o *Staging* adequados para um filme, ligando-os igualmente aos três métodos de realização que também explorámos e enunciámos, ao longo do ensaio (*Coverage*, *Shot by Shot* e *Single Setup*), explorando as várias possibilidades que tínhamos de o adequar ao filme que pretendíamos, tudo dentro dos códigos de Género que faziam sentido para “A Floresta”:

o chamado *Thriller* de Terror, com o desejado *suspense*. Mas sempre tentando garantir que a compreensão da história e das suas personagens fosse bem-sucedida.

E embora um filme seja um trabalho coletivo que, como de resto explorámos ao longo deste texto, resulta de um processo colaborativo, envolvendo variadas áreas e pessoas, com *backgrounds* e competências diferentes, caberá ao realizador a coragem e, claro, o talento, para tomar as decisões certas para o sucesso do projeto fílmico (pelo menos para ele, em concordância com o produtor). Ora, uma das decisões mais importantes do realizador, entre essas suas várias competências e procedimentos, é definir um *Blocking* e um *Staging* que correspondam aos desígnios de um filme, em geral, e ao caso concreto de “A Floresta”, de forma a entender, considerar e resolver, na prática (e justificar, no caso do nosso ensaio), as implicações que a utilização destas duas técnicas terão numa produção cinematográfica. Daí que possamos agora concluir, com sincera justeza e clareza, que o tipo de *Blocking* e *Staging* que foi trabalhado por nós em “A Floresta” foi eficaz, tendo em conta, não o mundo ideal (que existe nos livros e nos conceitos, antes de serem postos em prática), mas o mundo real e empírico da sua concretização, tendo em conta as necessidades da história; tendo em conta os atores e, sobretudo, o tempo disponível para os ensaios, tendo em conta o material técnico a que conseguimos ter acesso e, sobretudo, tendo em conta questões de produção, ligadas ao facto de termos tido uma rodagem com um numero reduzido de dias, sujeitos a condições meteorológicas adversas, num filme com muitos e difíceis exteriores. Mas o resultado alcançado parece-nos, sinceramente, bastante positivo, não só em termos narrativos, como dramáticos (e técnicos), o que significou, na prática, que soubemos compreender, trabalhar e ajustar o *Blocking* e o *Staging* às necessidades do filme.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Blake, M., & Bailey, S. (2013). *Writing the Horror Movie*. EUA e RU: Bloomsbury Academic.

Bordwell, David. (2005). *Figures Traced in Light: On Cinematic Staging*. EUA e RU: University of California Press.

Calvisi, D. P. (2012). *How to Write a GREAT Screenplay*. EUA: Act Four Screenplays.

Doyen, E. (2012). *Film Directing Beat by Beat and Block by Block*. Creative Commons Attribution.

Eichenbaum, R. (2014). *The Director Within: Storytellers of Stage and Screen*. EUA: Wesleyan University Press.

Gibbs, J. Edward. (2002). *Mise-en-scène: Film style and interpretation*. EUA e RU Wallflower.

Hodsdon, B. (1992). *The mystique of mise en scene revisited*. Continuum, 5(2), 68–86. <https://doi.org/10.1080/10304319209388229>

Katz, S. D. (1991). *Film Directing Shot by Shot: Visualizing from Concept to Screen*. EUA: Michael Wiese Productions.

Monta, M. F., & Stanley, J. R. (2008). *Directing for Stage and Screen*. EUA: Palgrave Macmillan.

Nogueira, L. (2010). *Manuais de Cinema II: Géneros Cinematográficos*. Covilhã: Livros LabCom.

Rabiger, M. (2013). *Directing: Film Techniques and Aesthetics (5.a ed.)*. EUA e RU: Focal Press.

Schreiber, T., & Barber, M. (2005). *Acting: Advanced techniques for the actor, director, and teacher*. Nova Iorque: Allworth Press.

Weston, J. (1996). *Directing Actors: Creating Memorable Performances for Film & Television*. EUA: Michael Wiese Productions.

## FILMOGRAFIA E WEBOGRAFIA

Miller, G. (2014, setembro 8). *Data From a Century of Cinema Reveals How Movies Have Evolved*. <https://www.wired.com/2014/09/cinema-is-evolving/>

Mueller, M. (2014, outubro 24). *Felony star Joel Edgerton interview: Actors are all “desperately insecure.”* <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/features/hollywood-star-joel-edgerton-interview-actors-are-all-desperately-insecure-9816107.html>

Myrick, D., & Sánchez, E. (Realizador) (1999). *O Projecto Blair Witch* [Filme]. Artisan Entertainment.

Naishuller, I. (Realizador) (2015). *Hardcore Henry*. STX Entertainment.

Scott, R. (Realizador) (1982). *Blade Runner - Perigo Iminente*. Warner Bros.

Spielberg, S. (Realizador) (1975). *Tubarão*. Universal Pictures.

Spielberg, S. (2019, February 7). *Steven Spielberg On The “Jaws” Shark | The Dick Cavett Show*. [Video]. YouTube: [https://www.youtube.com/watch?v=U\\_X79Emz69U](https://www.youtube.com/watch?v=U_X79Emz69U)

## ANEXOS

Anexo A – Argumento do filme “A Floresta” (2022)

A Floresta

By

Diogo Silvestre

1 INT. CASA - NOITE 1

Numa sala escura, em cima de uma mesa estão 3 velas acesas com pétalas de rosa espalhadas e uma fotografia de um casal no meio delas.

2 EXT. ESTRADA - TARDE 2

Vemos uma ponte que passa por cima dum lago. A ponte está rodeada de árvores.

Surge um carro, ao fundo, que se aproxima de nós, abrandando até parar junto ao lago.

ARTUR (30) abre a porta do condutor e sai do carro.

BEATRIZ  
(para Artur)  
É aqui?

ARTUR  
Não.

Artur fecha a porta e dirige-se para para o capô.

Beatriz abre o vidro e espreita.

BEATRIZ  
Porque paraste?

ARTUR  
(suspira)  
O carro avariou...

Artur abre o capô, confuso, de onde sai fumo.

Artur dá um passo para trás, protegendo a cara do fumo que sai repentino, baixando depois de intensidade até terminar.

Olha para o motor, frustrado.

BEATRIZ (30) sai do carro e para junto do capô.

BEATRIZ  
Não tinhas ido ao mecânico?

Artur não liga e fecha o capô, saturado.

BEATRIZ  
Adiaste outra vez?

Artur dirige-se ao porta-bagagens e abre-o.

BEATRIZ  
(aproxima-se dele)  
E agora?

(CONTINUED)

CONTINUED:

ARTUR  
(tira as malas)  
Temos de ir a pé.

BEATRIZ  
A pé? Não fica longe?

ARTUR  
(olha para o lago)  
O Joel falou num lago. Já não deve  
faltar muito.

BEATRIZ  
E o que fazemos com as malas?

ARTUR  
Levamos connosco.

Artur traz as malas e pousa as de Beatriz junto das pernas dela.

BEATRIZ  
Tens a certeza que estamos perto?

ARTUR  
(farto)  
Sim, já disse que sim!

Beatriz afasta-se e passa por Artur, irritada, deixando as malas dela no chão.

ARTUR  
Beatriz?! Onde é que vais?

ARTUR  
Olha a tua mala!

Artur suspira, saturado, enquanto Beatriz se afasta, apressada.

Artur vai buscar as malas dela que pega com dificuldades --

De súbito, repara numa misteriosa MULHER DE BRANCO (30), ruiva, que olha para ele, ao fundo, na margem do lago.

Artur, estranhando, olha para Beatriz como se a fosse alertar, mas ela já está distante.

Artur volta a olhar para o lago, mas a Mulher de Branco já lá não está, deixando-o confuso.

3 EXT. FLORESTA - TARDE

3

Artur e Beatriz caminham pelo meio das árvores, ela mais distante e ele atrapalhado enquanto carrega as malas dos dois.

4 EXT. CASA - TARDE

4

Beatriz entra em campo, vinda de trás, em direção a uma casa antiga, pequena e feita de pedra.

Beatriz para junto às escadas que dão acesso à porta de entrada.

Cansada, observa a casa, desiludida.

Artur, ainda mais cansado, aproxima-se e para perto de Beatriz.

Artur pousa as malas e aprecia a casa.

BEATRIZ  
(para Artur)  
Foi este o sítio que escolheste?

Artur olha para a casa, cansado.

ARTUR  
Sim.

BEATRIZ  
Não arranjavas melhor?

ARTUR  
(tira as chaves do bolso)  
O que é que tem? É rústica.

BEATRIZ  
(ri-se)  
Rústica...

Beatriz arranca-lhe as chaves da mão, bruscamente, e dirige-se para a porta, irritada, subindo as escadas (deixa a bagagem no chão).

Artur solta um suspiro e pega de novo nas malas.

Beatriz, ao colocar a chave na fechadura, repara que a porta está entreaberta. Fica séria.

BEATRIZ  
(assustada)  
Artur...

Artur chega junto dela.

ARTUR  
Que se passa?

BEATRIZ  
A porta está aberta...

(CONTINUED)

CONTINUED:

ARTUR  
(supreendido)  
Estranho...

Artur pousa as malas e abre ligeiramente a porta.

BEATRIZ  
Vais entrar?!

ARTUR  
Queres voltar para o carro?

Artur pega na sua mala, deixando a dela no chão, e entra na casa.

Beatriz fica à porta, receosa.

5 INT. SALA - TARDE

5

Artur entra e dirige-se até à janela, que tem apenas uma frincha aberta.

Artur abre as portadas da uma janela, iluminando parcialmente a sala.

Beatriz entra na casa e olha em volta, dececionada.

ARTUR  
Parece que a casa não tem luz.

BEATRIZ  
(irónica)  
É uma casa rústica...

Beatriz dirige-se para uma porta, saindo da sala.

Artur repara em algo no canto da sala: uma mesa com velas, há muito apagadas.

Dirige-se para lá, curioso.

A mesa têm 3 velas brancas, quase sem cera, com pétalas de rosa, já secas e espalhadas pelo tampo.

Junto a uma das velas está uma pequena fotografia: uma mulher ruiva de vestido branco.

Artur pega na fotografia e aprecia, confuso: retrata a mesma mulher ruiva de vestido branco que viu junto ao lago.

Artur dirige-se até à janela e espreita, parecendo procurar a mulher.

Volta a olhar para a fotografia, depois para as velas, na mesa, ao fundo.

(CONTINUED)

CONTINUED:

Guarda a fotografia no bolso do casaco.

6 INT. QUARTO - TARDE 6

Beatriz retira as roupas da mala, brusca, e organiza-as em cima da cama, irritada.

Artur entra no quarto e para junto à porta. Observa Beatriz, hesitante.

ARTUR

Beatriz, está tudo bem?

Beatriz continua a arrumar as roupas sem olhar para Artur.

ARTUR

Fala comigo.

BEATRIZ

Se estivesse tudo bem não estaríamos aqui.

ARTUR

Pensava que era isto que querias... A casa é assim tão má?

BEATRIZ

(para Artur)

A casa não é o problema...

7 INT. QUARTO - NOITE 7

Ao fundo, o casal, coberto pelos lençóis, tem relações sexuais.

Deslocamos da direita para a esquerda, lentamente...

Surge em campo os pés e parte do vestido da Mulher de Branco.

Mulher de Branco observa o casal.

8 INT. QUARTO - NOITE 8

Artur ergue-se na cama, sobressaltado: a Mulher de Branco já lá não está.

Artur suspira, mais calmo, percebendo que (aparentemente) era um sonho.

Artur olha para o seu lado, para a parte da cama de Beatriz, já com os lençóis levantados: está sozinho.

Olha sério e pensativo para a cadeira, somente com a sua roupa lá pousada.

9 EXT. LAGO - NOITE

9

Artur chega ao lago, a correr (está vestido, mas sem o casaco).

Para, tentando controlar a respiração ofegante. Ergue a cabeça na direção do lago, ao fundo.

Beatriz está junto à água, de costas para Artur e com os braços cruzados, a contemplar a água.

Artur aproxima-se dela, e para a seu lado.

ARTUR  
Achei que estarias aqui.

Ela não reage, continuando a olhar para o lago.

Artur olha igualmente para a água, hesitante.

ARTUR  
Não tens frio?

BEATRIZ  
Não, estou bem.

Ambos permanecem em silêncio durante alguns segundos.

BEATRIZ  
Obrigado por isto.

ARTUR  
Por quê?

BEATRIZ  
(vira-se para ele)  
Por tentares.

Artur sorri, tímido.

Beatriz dá-lhe um beijo nos lábios e afasta-se em direção à casa.

Artur roda o corpo e segue-a com o olhar, estranhamente sério.

Volta-se para o lago e é surpreendido pela Mulher de Branco, de costas para ele, junto à margem, na anterior posição de Beatriz.

Artur recua uns metros, assustado.

Para, cauteloso, atrás da mulher que não se mexe.

A Mulher de Branco volta-se volta-se para Artur e sorri-lhe.

(CONTINUED)

CONTINUED:

Artur, encantado, sorri de volta.

A Mulher de Branco aproxima-se dele e inclina-se sobre o seu ouvido.

MULHER DE BRANCO  
(sussura)  
Queres que a mate?

Artur recua uns metros, apavorado. Tropeça e cai no chão.

A Mulher de Branco solta gargalhadas.

De repente, ela cala-se e vai em direção à casa.

Artur levanta-se repentinamente, mas fica de pé, imóvel e sério.

10 INT. QUARTO - NOITE

10

Beatriz entra no quarto e senta-se na cama, pensativa.

Beatriz começa a tirar os sapatos quando toca em algo debaixo da cama com os pés.

Beatriz espreita, curiosa.

Beatriz retira algo debaixo da cama: um pequeno baú.

Curiosa, abre-o e retira de lá um molho de fotografias.

Começa a desfolhar as fotografias, uma a uma.

As primeiras três são mais antigas, a preto e branco e retratam casais, em diversos locais.

A quarta foto é a mesma que já víramos na cena inicial com as velas.

Quando olha a quinta fotografia fica horrorizada: é uma fotografia de Artur e Beatriz nessa mesma casa.

Beatriz levanta-se, horrorizada.

Por trás de Beatriz, surge uma forma humana, branca e desfocada.

11 EXT. CASA - NOITE

11

Artur chega de rompante a casa a correr e para ofegante à nossa frente a olhar a casa: a porta está aberta.

ARTUR  
(grita)  
Beatriz?

12 INT. SALA - NOITE 12

Artur entra na sala, cauteloso.

Artur para quando repara que estão velas acesas em cima da mesa.

Tenso, Artur repara que a porta do quarto está entreaberta, saindo de lá uma estranha luz.

ARTUR  
(mais baixo)  
Beatriz?

Caminha cauteloso em direção ao quarto.

13 INT. QUARTO - NOITE 13

Artur entra no quarto, cauteloso.

Está a Mulher de Branco de costas para ele enquanto olha pela janela. Tem apenas o tronco iluminado, o resto do corpo está na penumbra.

A Mulher de Branco vira-se para ele, devagar, avançando ligeiramente.

Olha-o, séria, agora toda iluminada: tem agora a aparência de Beatriz.

Artur olha-a, sem expressão.

"Beatriz" sorri-lhe.