

Ricardo Miguel Pereira
Leite

**A direção de atores na curta-metragem *A
instalação do medo*.**

MCA. 2016

Projeto para a obtenção do grau de Mestre
em Comunicação Audiovisual
Especialização em Produção e Realização Audiovisual
Professor Orientador Mestre Nuno Tudela
Professora Coorientadora Doutora Maria João Cortesão

Dissertação para a obtenção do grau de Mestre
em Comunicação Audiovisual
Especialização em Produção e Realização Audiovisual
Professor Orientador, Mestre Nuno Tudela

Outros Docentes da Unidade Curricular de Dissertação
Professor, Mestre José Miguel Moreira
Professor, Doutor Marco Conceição
Professora, Doutora Maria João Cortesão
Professor, Pedro Negrão

MCA. 2016

Projecto para a obtenção do grau de Mestre
em Comunicação Audiovisual
Especialização em Produção e Realização Audiovisual
Professor Orientador Mestre Nuno Tudela
Professora Coorientadora Doutora Maria João Cortesão

Outros Docentes
Mestre José Miguel Moreira
Mestre Manuel Taboada
Professor Doutor Marco Conceição
Dr. Pedro Negrão

Dedico este trabalho aos meus Pais e Irmãos por me apoiarem em todas as minhas decisões, ao meu Tio por me ter guiado pelo cinema, aos verdadeiros por me apoiarem sempre durante esta fase, à Daniela por trazer o melhor que há em mim e ao meu Avô por ter sido o melhor contador histórias que conheci, espero um dia vir a ser tudo aquilo que foste para mim.

palavras-chave

Direção de atores, Stanislavsky, Strasberg, cinema, realização.

resumo

Este ensaio pretende explorar os processo de trabalho utilizados na direção de atores no projeto de ficção *A instalação do medo*. Partindo do estudo de metodologias desenvolvidas por dois autores conceituados na área de estudo, Constantin Stanislavski e Lee Strasberg, apropriando-nos de ensinamentos que entendemos que melhor auxiliam o trabalho do ator, numa curta-metragem. Perante esta reflexão, exploramos o processo de direção de atores utilizado durante o nosso caso prático, passando pelo *casting*, *a vida interior e exterior das personagens*, o ensaio, a rodagem e também a montagem.

Este estudo permitirá justificar as escolhas tomadas na curta-metragem *A instalação do medo*.

keywords

Directing actors, Stanislavsky, Strasberg, cinema, directing.

abstract

This essay aims to explore the techniques used in the direction of actors in the fiction *A instalação do medo*. Departing from the study methods developed by two respected authors, Constantin Stanislavski and Lee Strasberg, appropriating the teachings they gave us, we used what we understand that better help the actor in the process of a short film. Then we explore all the involved stages in directing an actor during our case study, through casting, the inner and outer life of the characters, the rehearsal, shooting and assembly. This study allowed us to justify the choices made in the short film *A instalação do medo*.

Índice

1: Introdução	2
2: Stanislavski e o seu Sistema.....	3
Lee Strasberg e o metodo.....	9
3: Caso de Estudo <i>A instalação do medo</i>	14
Casting.....	15
Vida interior e exterior das personagens.....	18
O Ator como elemento da mise-en-scène.....	20
4: O ensaio e a performance do Ator.....	21
Preparação do ensaio.....	22
Ensaio de uma cena.....	24
5: Rodagem.....	25
O ensaio antes da cena.....	26
O ensaio Filmado.....	27
6: A performance do Ator e a montagem.....	28
7: Conclusão.....	29
8: Bibliografia.....	31
9: Filmografia.....	32
10: Webgrafia.....	33
11: Anexo.....	34

1: Introdução

Este ensaio pretende fazer uma reflexão sobre o trabalho de direcção de atores, utilizado durante a produção no projeto cinematográfico “A instalação do medo”, baseado em dois métodos de direcção de atores, O Sistema de Constantin Stanislavski e o Método de Lee Strasberg. Atendendo às características do argumento, rico em diálogos e personagens tipicamente estilizadas, optámos por nos basear nestes dois métodos, apropriando-nos do que melhor têm a oferecer a uma curta-metragem com estas características. Iremos também recorrer a entrevistas e depoimentos de realizadores e atores consagrados, provenientes de entrevistas já realizadas. Durante este ensaio iremos justificar as opções tomadas, feitas com o elenco, explorando as intenções e as indicações dadas pelo realizador aos atores, expondo qual a ideia inicial e qual o resultado final conseguido. Iremos também relacionar as outras áreas inerentes a uma rodagem, como a direcção de fotografia, design de som e direcção de arte, onde tentaremos explicar como é que as mesmas influenciam a representação de um ator, pois no cinema, e em particular neste filme, tudo representa. Como foi anteriormente referido, este ensaio almeja fazer uma reflexão das técnicas de direcção de atores, utilizadas na curta metragem” A instalação do medo”, recorrendo sempre ao nosso caso prático de estudo. Dentro dos métodos escolhidos, iremos explorar mais a fundo alguns aspetos dos exercícios por eles propostos que têm um grande papel no nosso filme, nomeadamente no caso do autor russo, iremos explorar a análise da personagem, o estudo das circunstâncias externas, a criação de circunstâncias internas, criação de objetivos, o “se mágico”, entoações e pausas, acentuação e palavra expressiva, o tempo-ritmo no falar, criar a personagem física a partir de ações físicas, à imagem viva. De Lee Strasberg, exploraremos as influências externas e internas. Depois de clarificadas estas questões e de termos elucidado os métodos centrais adotados, serão relacionados e explicados como os vários departamentos ajudam a realçar a representação dos atores. Para finalizar, iremos analisar a nossa curta-metragem relacionando a nossa base teórica com o resultado prático, mostrando as evoluções do desenvolvimento das personagens durante os ensaios com os atores, esmiuçando o ponto de partida e o de chegada das personagens principais, quais as suas circunstâncias externas e internas, intenções durante os vários momentos do filme e fontes de inspiração dadas pelo realizador.

2: Stanislavski e o seu Sistema

O famoso autor russo, Constantin Stanislavski, nasceu em Moscovo, Rússia, no ano de 1863, vindo a falecer no ano de 1938. Durante o ano 1897 acabou por fundar o Teatro Popular de Arte, nome inicial do conhecido Teatro de Arte de Moscovo. Entre os anos 1922 a 1924, viajou com a sua companhia pela Europa e pelos Estados Unidos, o que ajudaria a difusão do seu sistema. Viria a publicar em 1925, "Minha Vida na Arte", uma autobiografia onde descreve o seu percurso nas artes cénicas. Passados 11 anos da publicação da sua autobiografia, publicou nos Estados Unidos, "A preparação do ator" que, curiosamente, só foi publicado na Rússia, em 1938. "A construção da personagem", é lançada 13 anos depois do primeiro manual escrito pelo autor russo. No primeiro livro, podemos encontrar o trabalho interior do ator. Por sua vez, no segundo, aborda os aspetos externos, o trabalho do corpo, o último objeto de estudo proposto por Stanislavski. O livro, "A criação do papel", baseia-se sobre a preparação do ator para papéis específicos, onde podemos encontrar paralelismos com os livros anteriores e alguns conceitos novos.

Estes livros são escritos na forma de um diário, onde o russo é o aspirante a ator Kostia, que representa as ânsias e experiências de um principiante, tendo aulas consigo mesmo, mas neste caso criando outra personagem, o diretor Tortsov, que é o próprio Stanislavski, mas numa fase avançada da carreira. As bases da Escola Russa, são fixadas através de uma representação com base na psicotécnica, e com a capacidade de representar a vida interior da personagem. Vamos considerar a obra de Stanislavski pelo seu todo e não dividindo cada volume.

" Coube a Stanislavski a importante tarefa de sistematizar os conhecimentos intuitivos dos grandes atores do passado e de explicar ao ator contemporâneo como agir no momento da criação ou da realização. O seu sistema não é uma continuação das idéias expostas nos velhos manuais. É antes uma quebra da tradicional maneira de ensinar. " (Gonçalves,1999:8)

Desta forma, veio assim estabelecer uma ferramenta de trabalho que pôde ser aplicada à representação, a partir de um conjunto de técnicas que tentam melhorar e facilitar o trabalho do ator, dando-lhe uma maior segurança na fase do processo

criativo. É também Stanislavski que estabelece o diretor de atores, que é uma função dentro de uma peça de teatro que se foca exclusivamente no ator durante a fase de exploração. Os livros de Stanislavski são ricos em procedimentos e exercícios, mas como proposto, vamos manter o nosso foco no que entendemos serem os que mais facilmente se aplicam ao audiovisual e que ajudam no processo de preparação do ator.

Num primeiro contato do ator com o guião, antes de iniciar o seu processo criador, ocorre a leitura do texto proposto, que servirá de base para todo o trabalho individual posterior. A primeira leitura deve ser realizada individualmente, sem preocupações com as entoações e acentos da fala, mas apenas para transmitir ao ator o cerne do seu objetivo, como criador.

Algo que fascinava o autor russo era a beleza artística. Stanislavski queria que se recriasse mais do que a vida no palco, queria que essa representação fosse feita de uma forma bela e artística. Entendia que uma arte sem beleza estava destinada a ser mecânica e demarcada por clichés, de forma a tentarem mimicar os sentimentos reais. Segundo o autor, estes clichés resultariam de uma representação oca, dando a sensação que não foram trabalhadas previamente, durante a fase de construção da personagem. Este aspeto está muitas vezes ligado com a plasticidade dos movimentos e das falas, que resultam na tão habitual teatralidade. Podemos facilmente perceber que esta forma de representar vem diretamente do ballet que é bastante tradicional na Rússia, acabando por influenciar os restantes campos artísticos. Era precisamente esta teatralidade que o autor pretendia terminar na representação, através do seu sistema.

Algo que Stanislavski apontava como sendo um dos causadores da artificialidade e tratando-se de um elemento que é também usado no ballet, é o espelho. Enquanto o ator está em fase de estudo, ao trabalhar em frente a um espelho, deixa de pensar na motivação interior da ação, mas sim na impressão externa. Nesta fase o autor pretende exactamente o efeito contrário, o da busca da razão. É esta razão que deve gerar a ação e não a ação por si só. A razão pode ser tanto interna como externa. Quando é externa, está diretamente ligada à ação física. Por sua vez a interna, é o resultado da intensidade interior e na maioria dos casos resulta na ligação com o processo artístico. Como podemos entender, para Stanislavski, todas as ações partem do interior, embora na maioria dos casos resultem em ações exteriores. Ao estabelecer esta máxima, o autor russo, desenvolveu uma ferramenta capaz de estimular este processo, o "SE mágico". Esta ferramenta desencadeia uma série de suposições que despertam o ator para a fase de criação.

O “SE” conduz o ator a agir como a personagem. A primeira fase para o ator conseguir encarnar na totalidade o papel, marcada pelo “eu sou”, trata a fase final do processo e sintetiza a ligação completa entre ator e a personagem. O “SE” funciona com uma espécie de detonador para o trabalho subconsciente do ator, que deve funcionar de acordo com as circunstâncias dadas pelo texto. Motivado pelo “SE”, o ator deve começar por levantar uma série de questões: quando, o que, onde, porquê e como é que a personagem age face às circunstâncias apresentadas, o que muitas vezes é marcado pela intencionalidade do texto. Esta fase do discurso de Stanislavski, marca a área de aplicação do seu sistema, limitando-o à representação da realidade e levando-o à consequente exclusão da teatralidade.

O trabalho de concentração de Stanislavski baseia-se inicialmente em objetos e círculos de atenção. Os objetos são responsáveis por fixar a atenção do ator no ato da representação e que, conferindo-lhe verosimilhança, marca o discurso do “eu sou”, que resulta na ilusão de realismo na plateia. Normalmente são objetos comuns à cena, que podem estar perto ou longe do ator, dependendo do seu nível de concentração. Quanto mais próximo o objeto, mais fraca é a capacidade de concentração. O objeto é tomado como um ponto de atenção. A observação das suas características e a construção daquele objeto no contexto da cena, são responsáveis por manter o ator focado no seu objetivo. Um conjunto de objetos próximos, ou o espaço delimitado entre ator e objeto, constituem um círculo de atenção. Uma ação realizada com objeto, intensifica o contacto do ator para com ele. Os objetos funcionam, ainda, como propulsores da concentração interior e são capazes de reavivar impressões sensoriais, guardadas na memória do ator.

A memória tem também uma função essencial na construção técnica do Sistema. É a base responsável pela difusão mundial das ideias de Stanislavski. Mais do que a memória utilizada para decorar falas, ou memória visual para fazer descrições, o autor preocupa-se com a memória das emoções, também descrito como “memória afetiva” que se divide em duas partes: “memória das sensações” - responsável por reproduzir as impressões sensoriais e a “memória afetiva” - responsável por resgatar as lembranças sentimentais. “Memória afetiva” não quer necessariamente dizer, reviver exactamente uma sensação, mas deixar o ator dentro do estado de espírito no mesmo ponto onde a memória ocorreu. Já a “memória das sensações” está ligada aos cinco sentidos e é utilizada para estimular a memória afetiva.

Do mesmo modo que a memória visual pode reconstruir uma imagem interior de alguma coisa, pessoa ou lugar esquecido, assim também a memória

afetiva pode evocar sentimentos que o ator já experimentou. (Stanislavski, 2002:207)

Durante a representação, o ator é aconselhado a recorrer às suas próprias emoções. Ele deve recorrer às suas vivências no palco, adaptadas às circunstâncias do guião. É a vida do ator que dá forma à da personagem. Não é possível traçar um limite entre as duas entidades, existindo assim um processo de fusão. O procedimento de resgate da “memória afetiva” é o elemento que dá veracidade à interpretação e que desencadeia o processo de inspiração.

Sempre e eternamente quando o ator estiver em cena, terá de recorrer a si mesmo. Mas isto alicerçado numa variedade de combinações de objetivos e circunstâncias dadas. (Stanislavski, 2002: 217)

Temos aqui outro alicerce do estado do “eu sou”. Entretanto, as lembranças emotivas não são um retrato da realidade, podendo haver variações entre as representações dessas emoções, que se manifestam em maior ou menor grau. Cada uma dessas imagens dramáticas, assim como na natureza, é única e difícil de ser repetida, com precisão.

A “memória afetiva” reforça no ator o sentimento de verdade naquilo que está a representar. Quanto mais o ator se acreditar na cena, maior será a veracidade da mesma. Stanislavski usa a falsidade e o exagero como artifício, para chamar a atenção do ator para a realidade pretendida, na cena. É possível, ainda, observar que há um ciclo constante entre veracidade e crença: quando nos convencemos na verdade da cena que estamos a ver, acreditamos no que se está a passar.

A familiaridade do ator com o papel durante a fase de preparação e ensaios, torna as ações cada vez mais reais, aumentando a veracidade da interpretação. Contudo, nem tudo o que é real se faz em cena. O que se representa é,

a verdade transformada num equivalente poético pela imaginação criadora. (Stanislavski, 2002: 198).

Delimitados os objetivos, o ator tem de fazer um documento composto pelas cenas e os gestos, falas e acentos, responsáveis pela caracterização externa da personagem. Este documento pouco vai influenciar o trabalho interior de construção da personagem, mas vai servir para que qualquer ator a represente.

A criação fiel, feita de forma real, também não é possível se o ator estiver em tensão. Stanislavski tem bastante atenção ao relaxamento e à descontração muscular. Ele mostra-nos que, enquanto há tensão física, não é possível entender as nuances da vida interior do papel. O ator deve evitar a tensão e caso não consiga impedi-la, deve eliminá-la imediatamente.

Estes quatro elementos: relaxamento, objeto, crença e o “SE mágico” – são os pilares do estado interior da criação. E em conjunto, resultam no estado intitulado, “eu sou”, o ponto máximo da fusão entre ator e a personagem. Chegando assim a prática da psicotécnica, onde o ator trabalha praticamente no limiar do subconsciente.

Se pressentirem subconscientemente a verdade de uma peça, vocês terão naturalmente despertado a confiança nela e o estado do eu sou, virá em seguida. [...] A inspiração não veio por si mesma. O ator convocou-a, preparando o terreno para ela. [...] Nesse estado, quase tudo o que faz é subconsciente e ele não tem noção consciente de como efetua o seu propósito. (Stanislavski, 2002: 346)

Segundo a teoria do autor russo, a imersão na psicotécnica, dá segurança para que o ator possa criar, segura e livremente, de acordo com a estética por ele considerada ideal.

Seguros da sua autonomia criadora, no momento da encenação, os atores que contracenam, desenvolvem o processo de comunhão. Num primeiro momento acontece a auto comunhão, processo individual onde o ator estabelece consigo um monólogo interior, responsável por entender, de forma lógica, todas as suas atitudes numa cena, dando verosimilhança à atuação. Paralelamente ocorre um fluxo ininterrupto entre os atores que estão em cena, onde trocam pensamentos e sentimentos responsáveis por fazerem as ações e concretizar os objetivos propostos. Durante o diálogo, os atores variam entre a emissão e a recepção, tendo assim um indivíduo emissor que domina o diálogo e o receptor que assimila o que é dito durante o processo de comunhão. É importante que aconteça o que o autor reconhece como adaptação, termo que designa a capacidade que as pessoas usam para se ajustarem umas às outras durante a sua relação. Esta adaptação ocorre de uma forma espontânea, individual e de acordo com a circunstâncias do momento. Podemos perceber aqui um esboço de um processo de improvisação, dentro da psicotécnica.

Este fluxo de ações está ligado a pequenos núcleos chamados de objetivos que juntos, durante uma ação, conduzem a atividade criadora até o superobjetivo, cerne do argumento dramático e que juntos dão verosimilhança à representação.

Stanislavski também se debruça na questão da ética na profissão. O autor é explícito ao dizer que devemos amar a arte que há em nós e não a nós mesmos na arte (Stanislavski, 2004: 334), e que devemos estar dispostos a fazer sacrifícios nos nossos papéis em prol do todo. Representar é uma arte que acontece coletivamente e onde um tem responsabilidade sobre o conjunto.

Ele [o ator] precisa de ordem, disciplina, de um código de ética, não só para as circunstâncias gerais do seu trabalho como também, e principalmente, para os seus objetivos artísticos e criadores. (Stanislavski, 2004: 334)

Stanislavski, sem dúvida, destacou-se por ser um pioneiro. Antes de se tornar diretor, Stanislavski foi ator e viveu as dificuldades do processo criador e assim procurou soluções e elaborou estratégias que facilitam a criação no ato da representação. A possibilidade do uso de uma técnica que se cinge apenas à experiência individual de cada artista, garante particularidade à vivência de circunstâncias da mesma natureza por diversos atores e à possibilidade de inovação em diferentes representações do mesmo texto e ao mesmo tempo confere universalismo ao sistema e possibilita a expansão dos horizontes. Através das digressões pela Europa e Estados Unidos, o autor semeou as raízes de um sistema que solidificou a arte e apontou diretrizes para novas investigações, sendo inclusive uma das bases para o desenvolvimento artístico da indústria de Hollywood.

Strasberg e o Método

Lee Strasberg nasceu na Polônia em 1901 e morreu nos Estados Unidos em 1982, para onde se mudou, aos 8 anos, e onde também iniciou a sua carreira no teatro em 1923. Foi aluno de Richard Boleslavski, que era discípulo de Stanislavski, com quem aprendeu as bases do sistema russo. Em 1931, fundou o Group Theatre juntamente com Clurman e Crawford, onde começou os seus estudos baseados no Sistema de Stanislavski. Viria depois a tornar-se diretor artístico do Actors Studio em 1951, onde conseguiu solidificar, as suas teorias.

O Método olha para o ator como um artista criativo que deve traduzir ideias, intenções e palavras do autor na representação. Neste sentido, o som da palavra engloba tanto o significado, como a sensação, a emoção e o comportamento. Uma nova realidade é adquirida. (Strasberg, 1990: 235)

Um importante apontamento feito por Strasberg serve para orientar os atores e realizadores que se dedicam ao seu método: a diferença entre sentir e expressar. O ator que não conhece a forma exata de se expressar em cena, não é necessariamente o ator que não sente as emoções vividas pela personagem. Está apenas a usar de forma errada o instrumento de trabalho, que é o próprio ator. O Método vem contribuir para que o ator esteja apto para desenvolver uma boa performance em qualquer tempo e circunstância, de acordo com uma série de passos e exercícios que são associados, naturalmente, à sua rotina durante o processo de ensaios. O Método compromete-se a preparar o ator para atuar nas mais diversas artes, tornando possível a criação, mesmo em todos os registos. Do Realismo ao Fantástico, o trabalho de preparação procura ensinar o ator a interpretar de forma estilizada, sem perder o comportamento lógico.

O ponto inicial do trabalho de Strasberg estabelece-se nas bases do relaxamento corporal do ator, juntamente com a respiração. A respiração prepara o aparelho do ator, o corpo, para as outras etapas do processo, definindo o ritmo no qual deverá trabalhar. A tensão é constituída pelo excesso de energia que bloqueia o correr das sensações, o que faz do relaxamento uma ferramenta necessária para a atuação, mas também é o relaxamento, responsável por diminuir hábitos inconscientes desnecessários à representação. O relaxamento acontece

tanto no corpo como na mente. Mesmo as áreas de tensão mental expressam-se em áreas específicas do corpo, como têmporas, pálpebras e nariz.

A tensão física manifesta-se principalmente nas áreas que englobam a nuca, ombros e costas. O relaxamento é, portanto, uma ferramenta importante para a concentração e para o trabalho da memória emocional.

A concentração iniciada no processo de relaxamento é de grande importância para o bom desempenho do ator no seu trabalho emocional e estão intrinsecamente ligados. Ela é a responsável pela concretização da realidade imaginária da cena. O detonador do processo de concentração é o mesmo utilizado para a memória emocional, o objeto que está ligado a questões sensoriais. O objeto atua como âncora para a concentração, aumentando o nível de crença do ator na situação dramática. É necessário estabelecer com ele uma relação intimista, que ative os pontos necessários para as reações fisiológicas. É necessário estar atento a cada um dos sentidos e ver como eles respondem a cada objeto pretendido. Estes objetos também podem chamar-se objetos correlativos, uma vez que são a ponte de ligação particular direta, entre o ator e a emoção que pretende expressar.

Para Strasberg, as deixas sensoriais são capazes de desencadear no ator o processo emocional necessário à realização da performance. Através dos objetos, reais ou imaginários, dependendo da fase do procedimento, é feito um trabalho de reavivamento da memória mental responsável por despertar a memória sensorial, que por sua vez é capaz de estimular a memória emocional. Vamos então passar a explicar os diferentes tipos de memória envolvidos. Memória mental: é a responsável por lembrar situações do dia a dia; memória física: age como controlo dos músculos, adquirindo automatismo (o que acontece quando aprendemos a dar um nó nos sapatos, por exemplo); memória afetiva: é o material que será aproveitado em cena e que se divide em duas subcategorias:

- Memória sensorial: que desperta as sensações dos cinco sentidos. Geralmente é reavivada por algum objeto imaginário.

- Memória emocional: ou memória do sentimento que é responsável pelas reações fisiológicas da resposta emotiva, às deixas sensoriais.

“O Método, portanto, é [...] o procedimento através do qual o ator pode usar a memória afetiva para criar uma realidade no palco.” (Strasberg, 1990:152)

A memória afetiva constitui o material básico para o ator na cena. É através dela que o ator aprende a controlar o fluxo de inspiração (Strasberg, 1990: 143).

Inicialmente relaxa o corpo e a mente, e de seguida recorda-se do momento que escolheu. Concentra os sentidos em detalhes do objeto que sejam capazes de, finalmente, estimular a emoção. O ator não deve preocupar-se somente em recriar a

emoção, mas sim em recriar a emoção exata, para o sucesso da cena. O foco deste processo não recai sobre as emoções, mas sobre os objetos correlativos, pois estes são os responsáveis por desencadear as emoções pretendidas.

Outro ponto de destaque nos estudos de Strasberg é o improviso, responsável pela espontaneidade do artista no palco e à criação conjunta. Tendo origens no trabalho da *Commedia Dell'Arte* italiana, na qual os comediantes trabalhavam apenas com argumentos dramáticos, livres de textos decorados. O improviso ilustra a instantaneidade do momento, juntamente com o pensamento e sensações. É ainda a ferramenta responsável pelas reações entre dois atores que através de um processo lógico de acontecimentos, faz com que estes se desvinculem do texto decorado. O trabalho exclusivo com o texto é, para Strasberg, exercício de memória mental e não tem a ver com representar (Strasberg,1990: 129). O improviso não deve manter o foco na relação entre pensamento e a reação que ocorre dentro do ator, mas no desenvolvimento do comportamento lógico do artista, ainda que o fluxo contínuo dependa destes dois fatores: pensamento e reação interiores.

Este é um processo essencial para que não haja antecipações por parte do ator, viabilizando assim a sensação de viver pela primeira vez, que confere realidade à cena. O improviso traduz o que conhecemos por subtexto, aquilo que está por trás de cada cena e que desenvolve a sequência das ações que ocorrem e que conduz o ator ao comportamento exato, relativo à personagem.

Com o objetivo de facilitar o processo de criação do ator, Strasberg descreveu alguns exercícios que devem ser rigorosamente executados durante os ensaios. O exercício do “desjejum” que consiste em encenar o que ator comeu ao pequeno almoço. Inicialmente é feito com o objeto real e depois, sem ele. O exercício tem como objetivo estimular as reações sensoriais dos cinco sentidos através de um único objeto. O segundo é olhar-se no espelho, penteando-se e maquilhando-se para as mulheres; barbeando-se para os homens. O objetivo do exercício é despertar a visão interior do ator através do contato consigo mesmo. A primeira observação é realizada com o ator em casa, durante a realização real destas ações, e em seguida, sem os objetos necessários. Este exercício tem por objetivo diferenciar as reações sensoriais, das musculares.

Caso o ator apresente alguma dificuldade neste primeiro período do processo, Strasberg introduz outros exercícios intermédios. O primeiro deles estabelece a diferença sensorial entre objetos de diferentes naturezas, como madeira, seda e pele (Strasberg,1990:167). O objetivo do exercício é demonstrar que o comportamento muscular pode ser o mesmo, ainda que desperte reações sensoriais diferentes.

Outro exercício consiste em transformar um objeto num outro completamente diferente, como, por exemplo, um chapéu ser transformado num animal de estimação (Strasberg, 1990:168), com o objetivo de gerar uma sensação imaginária. Um último exercício é proposto durante esta fase, caso nenhum dos anteriores tenha resultado com o ator. Trata-se do uso de um objeto pessoal. Este recurso é utilizado para que o ator desenvolva um vínculo maior com a situação e que, seguramente, desencadeará uma reação significativa nele próprio.

Voltando ao programa original de exercícios do Método, o terceiro consiste em recriar sensações de temperatura. Não envolve qualquer tipo de reação muscular, apenas sensorial. O ator é levado a estimular apenas as áreas do corpo envolvidas no exercício e relaxar as restantes. A intensidade da memória sensorial é desenvolvida através do exercício posterior, no qual o ator deverá recriar uma dor aguda em determinada área. É um exercício imaginário que visa estimular a imaginação. Na sequência, os sentidos são explorados individualmente, através de objetos reais, para reforçar a memória sensorial. Limão ou vinagre para o paladar, cheiro forte para o olfato, barulho agudo para audição, etc. (Strasberg, 1990:170) Depois de desenvolvidos estes exercícios sensoriais segmentados a cada um dos sentidos, passamos a trabalhar com exercícios de sensações globais. É o caso de recriar situações como tomar banho. (Strasberg, 1990: 170).

Este exercício, além de desenvolver os sentidos de maneira geral, é um desbloqueador de zonas de inibição, já que cada parte do corpo é capaz de uma reação independente das restantes. Numa segunda fase deste processo, juntamos o trabalho com o objeto pessoal imaginário para que desperte uma sensação ainda mais forte. Acrescenta-se uma ação vocal como complemento da ação. Depois, o ator recria ações físicas do quotidiano, para despertar uma construção lógica.

Finalmente, o ator, deve apresentar um monólogo pré-determinado, enfatizando as sensações geradas pelo exercício e não apenas representando-o.

Neste ponto, o encenador ou o realizador devem intervir, dando indicações específicas ao ator. Strasberg acredita que as inibições próprias de cada ator podem, de certa forma, gerar tensões desnecessárias e comprometer a performance. Muitas dessas inibições vm dos hábitos que o ator cultivava na sua vida pessoal. Para solucionar este problema, ele propõe o exercício do momento privado que é caracterizado pela sensação de liberdade que confere ao artista. O ator representa ações que realiza apenas quando está sozinho. Escolhe uma dessas ações que pratica e desenvolve-a em cena durante o ensaio, em frente ao público. O objetivo do exercício é libertar o ator da auto-censura e da preocupação com a reação da

plateia. Este exercício apresenta relações com o solilóquio, (um solilóquio é uma reflexão que se realiza em voz alta e, regra geral, de forma solitária). O conceito está associado ao monólogo e ao discurso. Ainda no campo das preocupações com a inibição perante a plateia, Strasberg desenvolveu o exercício do “canto & dança”.

Este exercício consiste em pedir para que o ator fique relaxado e em pé, a cantar uma música que goste, separando as sílabas de cada palavra, porém mantendo o ritmo. Isto faz com que tenha maior consciência do ato e não atue mecanicamente. Numa segunda etapa, o ator deve mover-se de acordo com o ritmo da música. Mover-se de forma livre e não dançar segundo passos coreografados. O objetivo é consciencializá-lo do ritmo da ação e mostrar-lhe a espontaneidade dos gestos em cena. Na fase final, adiciona as duas primeiras fases para que possa compreender as relações entre a energia da voz e o ritmo corporal. O objetivo geral é fazer com que ele se liberte de vícios fonéticos e, ao mesmo tempo, controle a expressividade, visa as conexões entre impulso e expressão. Mais uma vez, Strasberg apresenta-nos um exercício que viabiliza o trabalho do ator em musicais e óperas.

Strasberg acredita ainda que, as diferenças entre ator e personagem, possam ser usadas como material para a valorização e caracterização do papel. Para isso, desenvolveu um exercício especial, nomeado de representação de animais, que se inicia com a observação de um animal pelo ator a fim de identificar as diferenças físicas entre si, não somente anatómicas, como também fisiológicas. A partir daqui, o ator reproduz os movimentos do animal, consciencializando-se da ação de novos grupos musculares e de novas áreas do corpo. Juntamente com isso, pode incorporar também sons emitidos pelo animal, até ao momento em que acrescenta palavras, originando assim uma personagem a partir do animal observado.

O exercício enfatiza a ação física através da observação e as respostas sensoriais; focando o processo na personagem e não no ator, que deve ser capaz de reconhecer o comportamento da personagem, independentemente da sua própria experiência sentimental.

Assim, Strasberg, estabelece formas mais seguras para a exploração da psicotécnica desenvolvida por Stanislavski. Strasberg foi, sem dúvida, o responsável pelo padrão de qualidade das atuações de Hollywood. Foi também o mentor artístico de atores como Al Pacino, Roberto De Niro e Marilyn Monroe.

Strasberg destaca a importância do trabalho da preparação do ator no cinema, implementando o trabalho efetivo do coach nos sets de filmagem, que até hoje é o responsável por ajudar a melhorar a interpretação de cada ator. A preparação artística, ao lado da qualidade técnica, ajudou a afirmar o padrão de Hollywood.

3: Caso de Estudo “A instalação do medo”

A curta-metragem “A instalação do medo”, baseia-se na adaptação da obra literária homónima, do autor português Rui Zink. A história situa-se numa sociedade onde o medo é usado como forma de controlo dos seus habitantes, instalando-o nas suas casas. Logo após a primeira leitura do livro, encontramos um enorme potencial na adaptação ao cinema desta obra, que resultaria numa comédia-negra, com características distópicas e uma crítica social muito forte. Com facilidade de produção, devido ao seu reduzido elenco, poucas personagens e a sua ação, desenrola-se todo dentro de um só espaço. Ao adaptar uma obra literária ao cinema e em específico a uma curta-metragem, é por si só um desafio. O primeiro desafio parte em adaptar as 175 páginas do livro a um argumento. Tendo em conta o universo das curtas e os festivais onde pretendemos estar presentes, decidimos que o nosso projeto não teria mais que 15 minutos de duração. Desta forma percebemos que o nosso argumento não poderia ter mais que 15 páginas. Seguiu um trabalho de triagem do livro, definindo o núcleo duro a transpor para o filme, tendo sempre em conta que o universo da literatura e o universo do cinema são distintos e existem elementos que enquanto leitores nos intrigam e ligam, mas enquanto espetadores teríamos alguma dificuldade em nos relacionar. Durante o processo de adaptação acabamos com 3 personagens principais, um local único, o apartamento de Mulher e apenas uma demonstração da máquina do medo. A narrativa manteve-se muito próximo do que podemos encontrar no livro, recorrendo constantemente a um jogo de poder, força e intimações e a dúvida sobre quem é esta mulher, mantendo assim uma estrutura clássica de 3 atos. Durante esta narrativa podemos observar vários níveis de evolução das duas personagens principais, Mulher e Carlos. Inicialmente Mulher mostra-se frágil e confusa, mas durante o desenrolar da narrativa podemos perceber que ela começa a desafiar os jogos de intimação, Carlos é muito confiante e durante o desenrolar da ação domina completamente o território de Mulher, o que o deixa mais descontraído.

4: Casting

Muito cedo entendemos que o projeto tinha características pouco habituais numa curta-metragem, tratando-se de uma adaptação literária. Tal como no livro, decidimos transpor para o projeto algumas características que achámos importantes para a adaptação, como o diálogo extenso, um só espaço e personagens muito estilizadas e é este último ponto que vamos passar a explicar. Sendo um projeto com personagens muito estilizadas, é muito importante que se perceba rapidamente, sem que nada sobre elas seja apresentado, quem é o nosso protagonista, quem é o antagonista, quem é hierarquicamente superior e quem é o subordinado. Como tal entendemos que as escolhas do casting seriam muito importantes, para que o resultado final do filme corresponda às ideias concebidas para cada personagem.

Para este projeto entendemos que a melhor metodologia de casting seria o casting por convite. Sendo um produto audiovisual cuja finalidade é ser divulgado através de festivais de cinema, entendemos que o melhor seria trabalhar com atores que o público reconhecesse facilmente, o que acabou por facilitar, de certa forma, o processo de escolha. Tratando-se de atores conhecidos do público, muito facilmente conseguimos observar trabalhos anteriores, percebendo quem nos poderia oferecer o que procurámos para cada personagem, quer a nível visual quer a nível de interpretação,

...you got to imagine and see people's work, because people's work is where you'll find whether they can do it. This thing can open you up to the hidden world to the stuff that is never explained, but have always layers of appreciation of the story, because that's what we are here to, serve this entire story. (Streep; 2009)

Contudo, para o podermos fazer, tivemos de definir as características físicas das personagens e o que pretendíamos contar, apenas com o aspecto físico dos atores:

Mulher:

No processo de adaptação a personagem Mulher, sofreu algumas alterações, enquanto no livro é uma personagem desequilibrada e louca. Para o nosso projeto entendemos que Mulher iria ser uma personagem forte, determinada e calculista, mas que transparece o que os instaladores queriam encontrar em todos os lares, dando-lhes uma sensação de controlo. Fisicamente tem um ar frágil e afável.

Carlos:

A ideia concebida para a personagem do Carlos, acabou por ser muito fiel às características apresentadas no livro. Hierarquicamente superior dentro do duo, uma personagem sarcástica, muito segura de si mesma, bem-falante, viciada no seu trabalho, bem-parecida e bem constituída fisicamente. Entendemos que Carlos deveria ter um rosto fora do comum, marcante e com uma expressividade “macabra.” Alguém de quem à primeira impressão se desconfiasse.

Sousa :

A base da personagem do Sousa, acaba também por ser fiel à do livro. Ele é o músculo do duo, também como na obra tirerária é hierarquicamente inferior a Carlos, tem um ar grotesco e intimidativo, fala pouco e não quer realmente saber o que lhe dizem.

Após termos definido as características físicas e psicológicas das personagens, elaborámos uma lista de possíveis atores que poderiam dar corpo às personagens.

“O cinema tem todas as possibilidades de amplificar a velha feitiçaria que permite ler a alma nos rostos.” (NACACHE,2005:45)

Devido a termo-nos restringido ao casting por convite e de trabalharmos apenas com atores conhecidos do público, acabámos por encurtar a nossa lista e as nossas escolhas recaíram sobre os seguintes atores:



Mulher : Margarida Moreira



Carlos: Nuno Janeiro



Sousa: Cándido Ferreira

Vida interior e exterior das personagens

Um processo indispensável quando construímos um universo é a vida interna e externa das personagens, sendo importante, futuramente, nos ensaios com os atores, onde podemos explicar algumas questões que eles possam ter à cerca de algumas ações que estejam descritas no argumento. Desta forma, é indispensável desenhar um mapa psicológico para cada personagem principal, não só que sirva apenas o momento da história que contamos durante o filme, mas também o seu passado e o seu futuro. Assim definimos um mapa para cada personagem, onde explicamos as várias camadas pretendidas para cada uma delas, durante o storytelling, pensado para cada um delas de forma a que as personagens possam nascer.

“...a técnica é incapaz de criar uma imagem na qual vocês possam acreditar e à qual tanto vocês quanto os espetadores possam se entregar totalmente. Compreendo, portanto, que a criatividade não é um truque de técnica. Não é, como pensavam, uma reprodução exterior de imagens e paixões. O nosso tipo de criatividade é a conceção e o nascimento de um novo ser: a pessoa no papel.” (Stanislavski, 1989:364)

Mulher, é a personagem que tem mais alterações e nuances durante todo o filme. Como sabemos, Mulher é interrompida enquanto está a mudar o gelo dos corpos que tinha assassinado, começando inicialmente tensa e alarmada por não saber quem estará na parte de fora. Quando se apercebe de quem se trata, prepara-se para fingir. Mulher é o típico lobo na pele de cordeiro, apresentando-se aos instaladores, nervosa e frágil. Tenta impedir que eles entrem, mente-lhes, mas sem efeito e acaba

por ter de deixar entrar a dupla de instalação. Já dentro do seu território, tenta outra forma de os “despachar”, convidando-os para ir para o quarto. Eles recusam e então, a personagem apercebe-se de que esta dupla é realmente focada e começa a observá-los mais atentamente. Quando fica sozinha com Carlos, mostra-se tensa e impaciente. Ele decide ameaçá-la e, durante esta cena, a personagem tenta combater corporalmente a ameaça de Carlos, de forma a ir desvendando que não é tão fragil como se apresentou inicialmente. Chega mesmo a desafiar Carlos, mas apercebe-se que ele é realmente uma ameaça. Neste momento pretende-se que a personagem mude de atitude. Durante a cena da cozinha, tenta novamente que eles se vão embora, mas volta a falhar e é levada para um universo onírico, onde é gozada pelos instaladores. É então ameaçada por cobras e lobos. Ao regressar da cena onírica é importante que a personagem mude de atitude, mostrando que esta experiência fez com que tomasse uma decisão. Sousa decide ir a casa de banho e Mulher apercebe-se que é a oportunidade para se livrar deles e age, revelando-se de seguida na casa de banho. Controlando completamente Carlos, mostra-se descontraída e forte.

Carlos é a personagem com maior intervenção da dupla, uma vez que é o homem da palavra e da persuasão. Mostra-se, durante toda a história confiante e sempre com uma resposta a qualquer questão, entregando-a, sem qualquer hesitação. Durante a cena inicial, à porta, podemos perceber que ele tem um grande poder de persuasão, permitindo assim que os instaladores entrem dentro de casa. Ao entrar, é importante que se perceba que ele se sente à vontade dentro de uma casa estranha, de forma a dar verosimilhança a esta dupla. Carlos, é verdadeiramente dedicado a causa do medo e sempre que Mulher lhe dá oportunidade, intimida-a. É importante que a personagem seja dominadora durante o filme todo, pois desta forma, ajuda à transformação da personagem Mulher, no final.

Deste modo, como veremos mais à frente, ao sabermos qual o mapa e o objetivo das personagens durante o filme, vai auxiliar o trabalho futuro do ensaio e permite ao ator saber das intenções do realizador, discuti-las e trabalhá-las criativamente.

O Ator como elemento da mise-en-scène

O ator pode parecer um “corpo estranho” durante as rodagens, mas no cinema, o ator deve ser visto como um objecto plástico e expressivo que tal como a restante equipa técnica serve para ajudar a contar a história, de uma forma criativa.

“Se é difícil conceber o ator de cinema, é porque, ao contrário do que se passa nos palcos, num filme tudo representa. Tudo nele tem uma alma...”
(Nacache,2005:45)

Tomemos como exemplo uma cena específica do nosso caso prático, CENA 8 (pág. 5 e 6 do Anexo A), onde podemos observar todos os departamentos que o realizador tem ao seu dispor para poder contar a história de uma forma expressiva. Serão explicadas as intenções de cada um deles, partindo do argumento até ao resultado final, provando que “num filme tudo representa”.

Ao lermos o argumento podemos perceber que se trata de um jogo de intimação por parte do Carlos face à Mulher. Aproveitando-se da ausência do colega, decide aterrorizá-la através de ameaças de violação. Carlos toma o posicionamento de Mulher de forma a dominar o espaço, bloqueando o lado de acesso à porta de saída. Ficam os dois divididos por uma linha. A direcção de arte, direcção de fotografia, o posicionamento dos atores e o design de som que juntamente com a música, incutem um tom de tensão à cena, estando a ajudar a contar a história e, por sua vez, a dar um significado ainda maior às ações dos nossos atores. Carlos apercebe-se que Mulher não leu os folhetos. Decide iniciar um jogo de intimação: avança e invade o espaço dela demarcado pelo fio eléctrico na parede que os divide, dominando assim a área da imagem que pertence a Mulher. A partir deste momento

a montagem usa o campo contra campo, em grande plano contra-picado para Carlos, de forma a dar-lhe imponência e uma sensação de domínio. Ele ganha maior peso visual enquanto lhe invade cada vez mais o espaço. Para Mulher é usado um plano ligeiramente picado, ficando cada vez mais pequena perante Carlos e a cada fala mais cercada por ele, até ser encostada à parede, sem hipóteses de fuga. Decide perguntar-lhe: “e se ela quiser resistir?” Ele responde-lhe dizendo que ele é o sexo forte, revela que está armado, e remata dizendo: “uma mulherzinha que abre a porta a desconhecidos não estará a pedi-las?” Ficámos em silêncio e voltámos a usar um plano paralelo às duas personagens, descomprimindo a cena de tensão para Carlos, rindo, revelando assim que estava a brincar.

Durante esta cena conduzimos o público a certos aspetos metafóricos do storytelling que usámos durante todo o filme. A narrativa foi desenhada a partir do ponto de vista de Mulher. Podemos reparar que durante o último silêncio, Carlos olha para trás, em direcção do som de uma mosca a morrer. Se nos recordarmos da primeira cena inicial junto à porta, sabemos que Mulher tem um mata moscas na parede do corredor e tal como as moscas, os instaladores do medo, são algo que ela não deseja dentro de casa. Desta forma o público sabe previamente que existe este aparelho dentro de casa e no final da cena 8 já está contextualizado tanto com o som do mata - moscas, como se apercebe do olhar de Carlos. É neste momento que Mulher se apercebe que Carlos é realmente apaixonado pela causa do medo e sabe que vai ter de tomar medidas drásticas para se livrar deles. Desta forma decidimos que neste momento iríamos ouvir uma mosca a morrer, metaforizando o que Mulher está a pensar e antecipando o final da nossa história. Isto só funciona devido ao trabalho coletivo de todos os departamentos, sabendo, previamente, o que cada um vai fazer para ajudar a contar a história. O trabalho de direção de atores, passa por lhes explicar o que está desenhado à volta da sua representação. Assim sabem o que fazer plano a plano, mas para que isto funcione são necessários ensaios prévios para que todos possam estar na mesma linha de pensamento.

O ensaio e a performance do Actor

Durante este capítulo vamos explorar o trabalho realizado durante o tempo de ensaio com os nossos atores, uma vez que se trata de um projeto onde o papel do ator é determinante para o seu sucesso. Igualmente, como os autores que estudámos, entendemos que o ensaio é uma peça fundamental no processo de encontrar a personagem e acima de tudo, durante um ensaio, é preciso criar as condições necessárias para que o ator se sinta à vontade e onde possa estar seguro para arriscar, experimentar e errar. É também durante esta fase que devemos apresentar junto dos atores tudo o que foi previamente trabalhado com os restantes

departamentos durante a fase de pré-produção, explicando-lhe o plano de rodagem. Assim, o ator, entra no set com o conhecimento total do que vamos fazer, o que vai ajudar a estarmos dentro dos horários de produção.

Preparação do ensaio

Uma vez que se trata de um projeto académico e os nossos atores moram em Lisboa, não conseguimos fazer tantos ensaios prévios, como gostaríamos. De forma a maximizar o tempo, foi essencial prepararmos o dia de ensaio. No nosso caso prático, entendemos que, na ferramenta criada por Stanislavski, o “Se mágico”, é sem dúvida muito útil, como base do ensaio para que, durante este, consigamos responder às perguntas: quando, o que, onde, porquê e como é que a personagem age face aos obstáculos que enfrenta? Pode parecer algo difícil atendendo às características distópicas do nosso projeto, tratando-se de um filme onde as personagens são regidas pelo medo. Mas o trabalho do diretor de atores, e neste caso através do “Se mágico,” passa por transpor para a realidade que conhecemos e para situações que sabemos que os nossos atores já passaram, como por exemplo, o caso dos instaladores do medo, podemos facilmente entender as semelhanças entre eles e os instaladores de televisão por cabo. O à vontade dentro de uma casa alheia, o discurso protocolar destes vendedores, foi algo que levámos para o ensaio de forma aos atores poderem pensar sobre esses exemplos e irem buscar às suas memórias, experiências ou situações semelhantes, utilizando assim o que Strasberg chama de memória afetiva.

Para levantar estas questões de uma forma mais objetiva foi necessário entender o argumento cena a cena, definindo assim o objetivo de cada personagem passo a passo, pois em cada cena a personagem recolheu informações preciosas, para conseguir alcançar o seu objetivo.

De forma a conseguirmos chegar a esta fase foi necessário fazer uma leitura inicial do argumento. Numa primeira abordagem, conseguimos agendar com o ator Nuno Janeiro um ensaio com bastante antecedência, onde foi possível trocar impressões importantes para a personagem que ele iria interpretar- Carlos. Após a primeira leitura foi importante percebermos se o ator entendeu, a partir do argumento, as

ideias que o realizador tinha para a sua personagem, trabalhando os dois nas opções expressivas que o ator lhe pôde dar.

Entendemos que seria importante para o ator dar-lhe algumas referências onde ele pudesse analisar interpretações de personagens com características semelhantes à de Carlos. Para que ele entendesse melhor o tom que procurávamos para a personagem, apresentámos-lhe o filme "A Corda" de Alfred Hitchcock, para que apreciasse a personagem de John Dall, Brandon, onde podemos encontrar a eloquência no falar e o tom misterioso e jucoso na interpretação que era pretendida para o nosso caso. Também o filme "Funny Games" de Michael Haneke, lhe foi apresentado como exemplo, pois ali podemos encontrar uma dupla interpretada por Michael Pitt, Paul e por Brady Corbet, Peter. Este filme tem a dualidade de interpretações que pretendíamos entre os instaladores e Mulher. Eles divertem-se ao pô-los em risco. Deixámos o ator com estas notas para que pudesse trabalhá-las como entendesse, uma vez que este é um trabalho colaborativo. Foi preciso percebermos que o ator pode oferecer características à personagem, para além das que tínhamos pré-concebido. Tivemos o cuidado de apresentar a mente aberta e preparada, para recebermos propostas diferentes por parte dos nossos atores.

"would be very rare for a director to be superb on every element, I mean or you are great with actors and also great with music and also great with choreograph and also great with camera, that means you have to accept the collaborative element of filmmaking, everything still filters through and you make the decisions ultimately but you have to allow people to help you and you also have to let your actors help you." (Cronenberg; 2011)

O ensaio feito com o elenco, foi previamente preparado, para conseguirmos que nesse dia tivéssemos os resultados pretendidos, para não gastarmos tempo durante as rodagens a discutir pormenores das personagens, uma vez que tínhamos o tempo limitado.

Começámos por fazer uma leitura do texto em conjunto, onde através do argumento foram explicadas, pelo realizador, as intenções de cada personagem cena a cena. Assim foram esmiuçadas as várias camadas que se pretendiam durante o desenrolar do filme. Deste modo, as personagens aprenderam algo uns com os outros e isso interferiu nos seus comportamentos.

Foi aconselhável, que nesta fase, conversássemos com os atores e tentássemos responder às dúvidas que eles pudessem ter sobre o decorrer das ações das suas personagens, ou até sobre o texto.

No nosso caso prático era muito importante para o tom do filme, mantermo-nos fiéis aos diálogos escritos, uma vez que decidimos transpor para o filme grande parte dos diálogos do livro. Após este trabalho, entrámos numa fase mais criativa do processo, onde pudemos discutir aspetos expressivos das personagens: olhares, forma de falar, expressão física. Recordámos que nesta fase era importante os nossos atores estarem relaxados, para realmente poderem ter o corpo preparado para entrarem na personagem e encontrarem por si, ferramentas que pudessem dar vida às personagens, durante cada cena, dando assim a nível corporal significado ao que cena a cena iam querendo transmitir.

Analisando a personagem de Mulher, através do argumento, entendemos que a linguagem corporal era muito importante para o que ela pudesse querer dizer, desde o momento em que abria a porta. Carlos “atacava-a” constantemente com perguntas e ela permanecia durante a maior parte do tempo em silêncio. Apercebemo-nos assim, que a linguagem corporal seria determinante para a personagem ter profundidade e para trabalharmos o seu arco de transformação. Encontrámos elementos expressivos que incorporavam o que ela sentia, fase a fase. Inicialmente nervosa, era importante que a personagem demonstrasse fisicamente essa fragilidade, uma vez que já tínhamos percebido através do storyboard que o filme iria ser claustrofóbico, com planos muito próximos do ator.

A atriz sabia que bastava não manter uma posição fixa, mexer-se ligeiramente, movimentar os olhos, para dar o ar de nervosismo inicial e progressivamente à medida que percebia que conseguia controlar esta ameaça, ir mudando o seu comportamento.

Para os instaladores, a opção tomada, foi exatamente a oposta, uma vez que o objetivo era demonstrar a vontade e confiança durante todo o processo. Então era importante que mantivessem uma posição fixa, sem hesitações nos diálogos e uma atitude controladora de forma a conseguirem criar este contraste que, como sabíamos previamente, através do argumento, se ia inverter.

Ensaio de uma cena

Voltando à cena 8, lançámos o desafio aos atores, uma vez que já sabíamos previamente que o palco seria o muito grande plano.

Como poderíamos trabalhar, através da expressão facial, o que estas personagens queriam dizer uma à outra?

Trata-se de uma cena de tensão, pois nenhum dos dois queria ceder. Carlos, queria dominar o espaço de Mulher e Mulher queria deixar Carlos com a sensação de domínio e de que estava a conseguir incomodá-la, mas se repararmos na sua

expressão, ela não estava com medo, acabando por o confessar numa forma quase provocadora.

Reparámos no jogo de olhar deles, sempre diretamente nos olhos um do outro durante toda a cena. Nunca deram sinal de fraqueza, o que, segundo o ator Bill Britten, é através do olhar uma das maneiras que os atores têm de demonstrar que estão a interpretar personagens fortes e estáveis. O que aconselha os atores a fazerem para conseguirem esta força, é não piscar os olhos, o que acaba por dar força à interpretação, conseguindo assim o que era pretendido para esta cena. Nenhum dos dois cedeu.

“...blinking is more than simple indicator of your tough-guy status. It is another powerful gauge of what’s going on internally and is therefore an essential part of your self-expression.” (Britten,2015:104)

No Anexo B disponibilizamos um momento do ensaio comparado com o resultado final. Nele é possível perceber a diferença e a evolução do trabalho feito desde o ensaio, até ao resultado final, onde podemos perceber que o trabalho desenvolvido durante os ensaios resultou como pretendido e que conseguimos passar para os atores todas as ideias pré-concebidas entre os vários departamentos, resultando assim numa coreografia entre todos.

5: Rodagem

É durante a rodagem que podemos colher o que semeamos durante o processo de ensaios, de forma aos atores estarem familiarizados com o espaço onde vamos trabalhar. Para isso marcámos uma visita ao set, com os atores.

Aproveitámos esta visita para apresentar de uma forma descontraída a equipa técnica, com quem tivemos uma pequena conversa, com os directores de cada departamento, de forma a que se sentissem à vontade com todos os elementos. Durante as rodagens é essencial estarmos atentos a performance dos atores, de forma a guiá-los pelos aspectos trabalhados durante os ensaios. E sabendo do que eles forem capazes de criar durante o ensaio, já sabemos o que podemos exigir. Esta é a fase com mais pressão para toda a equipa, pois passamos do planeamento teórico para a realidade e é nesta fase que o papel do realizador é mais importante, tomando decisões em função do que pensa ser o melhor para o resultado final.

Your job as a director is to explain your vision, your job is articulating to them what you want on the screen. (Tarantino; 2012)

De forma a facilitar o trabalho dos atores e a ajudar o arco de transformação das personagens, decidimos, em pré-produção, que o mais indicado seria rodar o filme por ordem cronológica, isto é, filmar pela ordem correcta tal como encontramos no argumento.

Esta decisão é algo que não é muito habitual em cinema, no caso do nosso projecto prático, “ A instalação do medo”, só foi possível uma vez que a nossa curta-metragem se passa inteiramente dentro de um apartamento. Esta decisão traz vantagens e desvantagens, como é óbvio ,já que ao rodarmos através desta ordem, permitimos que os atores sentissem de uma maneira gradual, as transformações cena a cena durante as filmagens. Na perspetiva de direção de atores é também vantajoso, pois, como sabemos, um ator de cinema tem de saber esperar, para evitarmos tempos mortos durante as rodagens.

Enquanto a restante equipa estava a preparar o próximo set, fomos ensaiando sempre a cena seguinte de forma a relembrarmos o ator de tudo que se tinha trabalhado previamente. A maior desvantagem desta opção é sem dúvida o tempo, mesmo tratando-se de um filme com um só espaço, já que, um atraso numa cena pode atrasar o plano de rodagem e comprometer a cobertura do filme.

Durante a rodagem é importante o ator manter um posicionamento estratégico onde possa sentir a performance do ator e ver através de um monitor externo como é que isso está a funcionar dentro do enquadramento definido, pois muitas vezes só ao olharmos para os atores, pode parecer que está a funcionar perfeitamente, mas o enquadramento e a escala do plano pode alterar muita a interpretação de um ator.

O ensaio antes da cena

Como explicado anteriormente optamos por rodar o filme por ordem cronológica o que nos trouxe tempos mortos entre cenas. Normalmente os atores teriam de esperar, para poderem iniciar o trabalho mas, ao sabermos previamente que iríamos ter esta oportunidade, criámos, dentro do set de rodagem, um espaço onde os atores podiam esperar confortavelmente e onde durante a mudança de cenários podíamos ter breves ensaios antes de filmarmos. Isto foi sem dúvida vantajoso para o resultado final, pois conseguimos dentro destes espaço mortos, relembrar aos atores as intenções cena a cena. Desta forma conseguimos manter a equipa artística motivada mantendo uma relação de confiança e fazendo do set um local onde os atores se pudessem sentir à vontade, onde eles pudessem sentir que tinham espaço para o diálogo com o realizador.

...they love the fact that they fell free to make mistakes, they feel safe, you give the set as a safe place for them. (Cronenberg; 2011)

Devemos assim tentar ter um discurso positivo com os atores, mesmo quando eles optarem por fazer algo que não era nossa intenção inicial, de forma a conseguirmos ter os atores do nosso lado.

O ensaio filmado

O ensaio filmado foi algo que acabámos por perceber que em alguns aspetos é muito vantajoso, tanto para os atores, como para o resto da equipa. Ao saberem que vão ser filmados, conseguimos ter toda a equipa focada e não apenas a observar o que os atores vão fazer durante a cena, o que muitas vezes lhes pode ser desconfortável. Acaba por ser positivo tanto para a equipa técnica como para a artística, pois incute em todos uma maior seriedade, focando-se no que têm de fazer durante a cena para conseguirem um melhor resultado. Acaba por ser mais um momento para podermos trabalhar com os atores e explicarmos de uma forma mais concreta o trabalho colaborativo, posicionamento de câmaras, microfones, coreografia, entre ambos.

Embora nem todos os atores e realizadores gostem de o fazer, é importante, por vezes, mostrarmos ao ator o que se fez durante este ensaio. Desta forma têm uma maior noção do enquadramento, ou seja do palco que têm para trabalhar, as limitações nas deslocações quando estão em foco e quando não estão, mas também para terem noção de algo que estejam a fazer de errado, ou que para aquele enquadramento seja exagerado.

6: A performance do Ator e a montagem

O processo da montagem pode ser um processo demorado e passar por diversas fases. É importante, durante esta fase, manter algum distanciamento do que foi filmado e ver o material produzido como um espectador o veria. Durante o período de rodagens fomos montando o que filmávamos durante o dia, uma vez que o plano de rodagem era manter a ordem cronológica do argumento. Esta montagem foi possível, podendo assim melhorar alguns aspetos menos bons, caso tivéssemos tempo.

O trabalho de direção de atores continua durante esta fase, uma vez que é na montagem que vamos selecionar as melhores performances que o ator conseguiu, dando-lhe corpo e significado. A pós-produção tem a capacidade de ampliar o significado de representação, dando-lhe ritmo ou pausa. Tomemos como exemplo a cena inicial na porta, entre os Instaladores e Mulher. Ao sabermos que queríamos que a cena fosse rica em pausas e silêncios, durante o processo de filmagem, exagerámos as pausas, para depois, durante a montagem, podermos jogar com o campo contra-campo, manipulando o ritmo que achámos melhor servir a cena.

Sendo um filme claustrofóbico, os olhos são muito importantes e é um dos maiores recursos expressivos que o ator possui. A direção de olhares é extremamente importante para ditar o momento de corte.

How and why we cut between speakers in a dialogue scene is based on what in ordinary life makes our attention shift. This is best seen by examining eye contact and eyeline shifts, which are the outward sign of the shifting attention. The practiced editor uses these extensively as an editing foundation but it is important to work from the human behavior rather than a theory alone. (Rabiger,1997:436)

Durante esta cena podemos perceber outro recurso expressivo que a montagem tem ao seu dispor, ou seja, o uso expressivo da escala de plano. Podemos ver durante o filme duas mudanças de escala de plano para os instaladores, em momentos específicos. Isto atribui um maior significado tanto ao diálogo como à

performance do ator. É também durante esta fase que conseguimos corrigir alguns aspetos que não foram tão bem pensados, ou que não tenham tido o resultado pretendido inicialmente. No nosso caso prático, decidimos tirar a personagem da criança que podemos encontrar no argumento, embora tenhamos conseguido filmar praticamente tudo o que queríamos com ela. Todavia decidimos retirá-la na montagem, uma vez que levantava bastantes dúvidas em relação a atitudes que Mulher tinha durante o filme, mas também porque o resultado final não estava ao nível do desejado. A montagem é uma forte ferramenta, que consegue amplificar o trabalho desenvolvido, durante todo o processo.

7: Conclusão

Durante o nosso ensaio explorámos as metodologias de direção, de atores que entendemos mais apropriadas a um projeto com as características do nosso caso prático - a curta-metragem”, *A instalação do medo*”.

Ficámos elucidados sobre o nosso projeto, de forma a justificar as escolhas das metodologias a serem aplicadas, no que diz respeito à direção de atores.

Pudemos verificar que o início da direção de atores é o processo de Casting, que acaba por ditar o trabalho futuro. Um bom casting é uma forma do realizador saber que o resultado final terá a qualidade que pretende e, de certa forma, ditará o tipo de metodologia a aplicar a cada ator, pois cada um tem a sua maneira de chegar à personagem. Justificámos a escolha de casting por convite, que no caso do nosso projeto prático trouxe grandes vantagens, quer a nível de qualidade de interpretação quer a nível de distribuição do projeto.

Explicámos que, numa curta-metragem, que pretende ser estilizada, é de uma enorme importância definir criteriosamente que aspecto físico tem cada personagem e o que é pretendido transmitir, antecipando assim o que o ator possa trazer de positivo e único à sua personagem, mas também filtrando o número de opções de atores a contactar. Uma das mais importantes conclusões do nosso ensaio foi a noção e a colaboração do ator com as restantes valências de uma equipa de filmagem, e que o trabalho de um realizador passa por explicar o que está desenhado à volta da representação. Desta forma, o ator sabe, plano a plano, o que está a acontecer à sua volta.

Percebemos também que, este trabalho de ponte entre os departamentos, só funciona se, no momento dos ensaios, o realizador tiver a consciência do que quer fazer à volta do trabalho de atores e ao ter esta informação poder preparar de uma forma mais precisa o que trabalhar com eles durante os momentos de ensaio.

É nesta fase que se dita o sucesso do projeto a nível de direção de atores, pois uma boa fase de ensaios é determinante para o ator entender o que o realizador pretende

dele, e, em conjunto, explorarem as ferramentas de que o ator dispõe para poder contar a história.

Analisámos também a nossa fase de rodagem e refletimos sobre pontos que entendemos que ajudaram a ditar o sucesso da performance dos atores. Assim, o ensaio antes da cena e o ensaio filmado, foi sem dúvida uma ferramenta importante para mantermos os atores e a equipa motivados com o trabalho que se estava a desenvolver, algo que muitas vezes acaba por ser complicado, pois temos de passar muitas horas juntos e é normal haver alguma desmotivação quando algo de errado acontece.

Chegámos finalmente à última fase de direção de atores; a montagem onde o realizador ainda dispõe de várias opções para poder melhorar significativamente o trabalho desenvolvido durante as rodagens, com o seu ator. Pudemos constatar neste ensaio que, a direção de atores, abrange a totalidade do processo cinematográfico, pois a falha de uma dessas fases pode ditar o insucesso de um filme. É portanto necessário não descurar nenhuma das fases, para conseguirmos um resultado de qualidade. Este estudo teórico, feito durante este ensaio, permitiu justificar as escolhas tomadas na curta-metragem, “A instalação do medo”.

Podemos concluir que o sucesso da direção de atores em cinema, tal como o sucesso de um projeto cinematográfico, parte, sem dúvida, de perceber que o cinema é uma arte coletiva e que cada elemento envolvido, é uma peça fundamental e determinante para o que todos gostamos de apreciar - uma boa história.

Bibliografia:

Britten, B. (2015). *From Stage to Screen*. London: Bloomsbury.

Nacache, J. (2005). *O Ator do cinema*. Lisboa: Texto e Grafia.

Stanislavski, C. (1989). *A preparação do ator*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Stanislavski, C. (1989). *Construção da personagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Stanislavski, C. (1990). *A criação de um papel*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Rabiger, M. (1997). *Directing: film techniques and aesthetics*. Boston: Focal Press.

Filmografia

Bernstein, S. (prod), Hitchcock, A. (prod.) & Hitchcock, A. (1948). [Filme].
E.U.A.: Transatlantic Pictures

Baute, C. (prod.), Coen, C. (prod.) McAlpine, H. (Prod.), Panahi, H. (prod.),
Steinborn, A. (prod.) & Haneke, M. (real). Funny Games. [Filme]. E.U.A.:
Celluloid Dreams, Halcyon Pictures, Tartan Films, X-Filme Creative Pool,
Lucky red, Kinematograf, Belladonna Productions, Serenity Film, Warner
Independent Pictures

Webgrafia

American Film Institute. (2011, 12, 02). Director Dvid Cronenberg on Working with Actors [video file]. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=U2PcdO7Da8k>

American Film Institute. (2009, 08, 07). Meryl Streep On Accessing The characters Within [video file]. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=phv85MERpLw>

DrSoTosOctopus. (2013, 08, 06). Quentin Tarantino On Making Movies [video file]. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=vXGUEjYCybA>

Anéxo A

Argumento cinematográfico *A instalação do medo*

CENA 1: INT. qUARTO de banho - DIA

A MULHER(35) está nua a despejar um balde de gelo na banheira. Ouve-se o som da campainha, ela vira a cara repentinamente fica tensa, alarmada.

CENA 2: INT. SALA- DIA

Espreita pela óculo, fica surpresa.

Baixa-se, pega no pé de cabra, levanta-se e sai a passo largo.

CENA 3: INT. QUARTO - DIA

Entra no quarto, acorda o filho com cuidado. Tocam novamente. Pega nele ao colo, sai.

CENA 4: INT. CORREDOR - DIA

Leva o filho ao colo, ainda meio a dormir, pára, olha em volta.

Entra na casa de banho.

CENA 5: int. quarto de banho - dia

Pousa-o e olha-o com ternura. Tocam novamente. Olha em direcção a porta principal.

MULHER

Chiuu...

O filho assente, e esfrega os olhos.

A MULHER tenta fechar a porta mas esta range, ela reage, pousa o pé de cabra perto da porta, deixa-a encostada.

CENA 6:int. cozinha - dia

Aperta os botões da bata, põe as mãos nos bolsos, tira um brinquedo do bolso, olha para ele. Tocam novamente, desta vez mais insistentemente. A MULHER olha na direcção da porta, aperta o brinquedo, guarda no bolso.

CENA 7: Int. SALa - dia

Chega à porta de entrada. Respira fundo. Tocam novamente, batem à porta. Abre-a, vê-se dois homens.

MULHER

D-desculpem, estava com a máquina de lavar, não ouvi...

Fica atrapalhada, não se ouve um único barulho. Os homens olham-na fixamente, não reagem à mentira.

Carlos (40)

Bom dia, minha senhora. Viemos para instalar o medo.

MULHER

O-o medo?...

CARLOS

Sim, a senhora não foi avisada ?

MULHER

Tem de ser hoje ? É que eu já tinha planeado...

CARLOS interrompe-a.

CARLOS

Minha senhora, o progresso não para, isto é pelo bem do país!...ou é contra o progresso ?

A MULHER não responde.

CARLOS

Ou contra o medo!

MULHER

Não, claro que não...

CARLOS

A senhora sabe que é um objectivo patriótico. Directiva nº 359/13. Portaria 8: "Todos os lares devem ter o medo instalado num prazo de 120 dias." A senhora compreende?

(A MULHER não responde)

CARLOS

Olhe que quem a avisa, minha senhora... O protocolo é explícito. Cidadão que, à terceira, não confirme que entende as instruções pode e deve, sublinho o deve, para a senhora perceber que nada nos move pessoalmente contra si, ser objecto da devida admoestação física, a eleger dentro das legalmente permitidas, ao critério da equipa de instalação.

SOUSA(45) que está atrás de CARLOS, coça a zona genital. A MULHER repara no gesto de SOUSA, e fica desconfiada a olhar para ele.

CARLOS

Compreende minha senhora ? Diga que sim.

MULHER

Sim...

CENA 8: INT. SALA - DIA

CARLOS fica aliviado, entram os dois repentinamente. A MULHER fecha a porta, enquanto olha para eles. Ficam os dois parados a avaliar a sala. CARLOS tira o bloco de folhas que tem debaixo do braço e começa a tirar notas enquanto olham em volta e gesticulando.

CARLOS

Quantas pessoas vivem aqui?

MULHER

Moro sozinha...

CARLOS e SOUSA olham um para o outro, sorriem, voltam a olhar para a MULHER.

MULHER

Q-querem que vos mostre o resto da casa ?

Os homens sorriem e avaliam-na.

Ela engole em seco.

MULHER

Querem ir para algum quarto ?

CARLOS continua a sorrir, SOUSA fica confuso com o que a MULHER acaba de dizer.

CARLOS

Não é preciso, minha senhora. Aqui a sala de estar serve perfeitamente. Sabe que hoje em dia já não é preciso fazê-lo nos quartos. Mas talvez precisemos da casa de banho.

A MULHER fica alarmada.

MULHER

Está avariada. O canalizador disse que vinha hoje...

CARLOS

Bem pode a senhora esperar sentada. Os canalizadores...Já se sabe, não têm a nossa ética.

CARLOS olha em volta, esfrega as mãos.

Muito bem, então. Ó Sousa, vamos proceder à instalação.

SOUSA pousa a mala de ferramentas no chão, abre e começa a tirar as ferramentas.

MULHER

E? Leva muito tempo ?

CARLOS

Não, minha senhora. A instalação do medo é uma coisa rápida. Antes que dê por isso, já ele está instalado.

SOUSA

Exactamente. Já agora, onde fica a casa de banho ?

MULHER

Está avariada.

SOUSA fica chateado.

SOUSA

Se tiver de ir à carrinha, aproveito para mijar num café, caso contrário...

SOUSA está a distribuir as ferramentas pelo chão, a MULHER fica intrigada a olhar para elas.

CARLOS

A senhora está a sentir-se hesitante, não é ? É sinal de que a instalação do medo já começou. Sabe minha senhora, isto da instalação do medo tem uma parte física e uma parte metafísica.

A MULHER olha para o CARLOS e assente.

CARLOS

Ou seja, não cabe só a nos instalar o medo, é preciso também que haja...

CARLOS continua a falar mas SOUSA começou a usar o berbequim, a MULHER não ouve o que CARLOS diz, percebe apenas frases isoladas, mas vai abanando a cabeça afirmativamente, olha para o Sousa para a porta da casa de Banho.

CARLOS

não é só no nosso país... é essa a questão... uma palavra a dizer.

SOUSA olha para as ferramentas e levanta-se carrancudo.

SOUSA

Merda, tenho mesmo de ir à carrinha, Carlos.

CARLOS olha para ele desapontado, suspira.

CARLOS

Lamento, minha senhora. Parece que há um problema de material. Mas é uma boa notícia para a tua bexiga, ah Sousa?

SOUSA sai. Ficam os dois em silêncio, CARLOS olha para a MULHER, com um sorriso.

CARLOS

Vai ver, não tarda nada fica aqui com uma instalação que é uma categoria.

(Tira os prospectos da mala)

Já leu os prospectos, não é verdade ?

MULHER

Bem...Por alto.

CARLOS, fica indignado.

CARLOS

Mas sabia que era para ler. Para adiantar serviço.

MULHER

Sei mas...

CARLOS aproxima-se dela, ficam quase boca a boca.

CARLOS

Uma mulher fica sozinha com um desconhecido enquanto o colega foi buscar corda para a amarrar, com a desculpa de ir ao carro buscar material.

A mulher estremece, anda para trás.

CARLOS

Um desconhecido que a vai talvez...

CARLOS olha-a de alto a baixo, e franze a sobrancelha.

CARLOS

Não será adequado que, para adiantar serviço, ela vá tirando, a roupa, e pondo-se numa posição mais adequada ?

Ouve-se uma mosca a estourar, CARLOS reage, eles estão praticamente boca a boca.

MULHER

Mas... e se ela quiser resistir?

CARLOS

Resistir a quê? Ela é uma mulher, ele é um homem, ele está armado,

(abre o casaco e mostra o revólver)

ela mora sozinha, cometeu o erro crasso de lhes abrir a porta. E o colega está a chegar, a mulher sabe que está nas mãos deles. Uma mulherzinha que abre a porta a desconhecidos, não estará a pedi-las?

CARLOS, fica em silêncio, a MULHER encostada à parede, nada diz. CARLOS solta uma gargalhada.

CARLOS

Estou a brincar. Havia de ver a sua cara, minha senhora.

Ela fecha os olhos suspira. CARLOS afasta-se dela e senta-se no sofá.

CARLOS

Vê? Ainda não completamos a instalação e já a senhora se encontra nesse estado.

MULHER

Eu não estava com medo.

CARLOS

Claro que estava. A senhora não negue à partida uma ciência que desconhece.

Batem à porta.

CARLOS

Será o canalizador ?

A MULHER vai abrir a porta, entra o SOUSA.

CENA 9: INT. COZINHA - DIA

Um bule põe café numa chávena floral, CARLOS e a MULHER estão sentados a tomar café. O SOUSA mais ao fundo trabalha, cabos, ligações, parafusos, o barulho do berbequim. Ficam sentados algum tempo, a MULHER olha para CARLOS e para o SOUSA, enquanto mexe no brinquedo debaixo da mesa. O barulho de fundo termina. A MULHER parece aliviada.

CARLOS

Agora falta a demonstração.

CARLOS fica entusiasmado, a MULHER fica desapontada.

MULHER

Não precisam de se incomodar...

CARLOS põe um dedo nos lábios dela.

CARLOS

É preciso sim, minha senhora. Seria contra o protocolo.

Levantam-se. Vão até à sala.

CENA 10: INT. SALA - DIA

CARLOS sorridente entra na sala, SOUSA ao longe ri-se. A MULHER olha em volta, a Sala está exactamente igual.

CARLOS tira o comando do bolso, levanta-o e carrega num botão, ouve-se um barulho estranho. A sala fica às escuras, eles desaparecem, a única pessoa que se consegue ver é a MULHER que assustada olha em volta.

O SOUSA acende uma lanterna, encosta-a ao peito e aponta-a ao seu próprio rosto.

SOUSA

A natureza. Poucas coisas causam tanto medo aos humanos como a natureza. Sabia que a Austrália alberga 80% dos animais mais perigosos à face da Terra? Mas a Austrália fica longe, certo?

SOUSA desaparece, e de repente vindo do nada surge CARLOS atrás dela, começa a girar.

CARLOS

- Errado. A Austrália, hoje, é aqui.

SOUSA

- O mundo inteiro é agora aqui. As pessoas trazem animais perigosos como se fossem mascotes.

CARLOS surge de outro lado.

CARLOS

- Ou fazem tráfico clandestino de espécies raras.

SOUSA de outro lado, a mulher estremece.

Começam os dois a girar em torno dela, enquanto a MULHER tenta fugir.

SOUSA

- E, depois, esses animais fogem.

CARLOS

- Ou são deitados sanita abaixo.

SOUSA

- O que vai sanita abaixo...

CARLOS

- Pode subir.

SOUSA

- Só que pela nossa.

CARLOS

- Pela sua.

SOUSA

- Pense nisso, minha senhora.

CARLOS

- Da próxima vez que se sentar no trono.

SOUSA

- Saias pela cintura, calcinhas pelos joelhos.

CARLOS

- A parte mais vulnerável do corpo exposta ao que quer que possa subir pelo cano.

SOUSA

- E...

CARLOS

- De repente algo sobe.

SOUSA

- Morde.

CARLOS

- Uma cobra!

SOUSA

- Venenosa.

CARLOS

- Um escorpião!

SOUSA

- Venenoso.

CARLOS

- Nem mesmo quando estamos a ler uma revista na casa de
banho podemos estar descansados.

SOUSA

- O medo da natureza não se esgota aqui.

CARLOS

- Certo. Não se esgota aqui.

SOUSA

- O medo de animais ferozes.

CARLOS

- Cobras sobretudo.

SOUSA

- Ou piranhas.

CARLOS

- Ou anacondas.

SOUSA para de girar, acende a lanterna olha para o
carlos.

SOUSA

- As anacondas são cobras.

CARLOS acende a lanterna, desapontado com o erro.

CARLOS

- Certo.

Voltam a girar.

SOUSA

-As Jiboias

CARLOS

-Cascavéis.

SOUSA

-Cobras Capelo

A MULHER sente um toque nos pés.

Olha para o chão e vê que o chão está coberto de cobras.
Estremece e começa a andar para trás.

SOUSA

- E os Lobos?

CARLOS

- Um medo com tradição o dos lobos.

SOUSA

- E para que são esses dentes, avó ?

CARLOS

- E para que são esses dentes, avó ?

SOUSA

- E para que são esses dentes, avó ?

CARLOS

- E para que são esses dentes, avó ?

SOUSA

- E para que são esses dentes, avó ?

CARLOS e SOUSA giram em volta da MULHER enquanto dizem a frase, quando atrás deles vê-se um lobo na direcção oposta, olha para a MULHER. Ouve-se a voz do filho a dizer.

FILHO (vo)

E para que são esses dentes, mamã?

O Lobo vai na direcção dela rosna-lhe e salta para cima dela, mas, a luz volta à sala.

CENA 11: Int. Sala - dia

A mulher pisca os olhos. O bem-falante avisa.

CARLOS

Tenha cuidado minha senhora, a luz, como se sabe, cega.
Mas vamos supor que este não é o medo ideal para si.

(maneja o comando)

Deixe-nos fazer mais uma demonstração.

O SOUSA grunhe.

SOUSA

- Antes disso, a casa de banho é a porta à direita,
certo?

A MULHER cerra o punho.

CARLOS

- Sousa, a senhora disse que a casa de banho estava
avariada...

SOUSA

- E eu cagando.

O SOUSA avança e a mulher vai atrás dele.

CENA 12: Int. corredor - dia

Chegam à porta da casa de banho a MULHER baixa-se pega no
pé de Cabra, ele entra.

SOUSA

- Mas que p...?!

CENA 13: INT. sala - DIA

Ouvimos uma pancada forte, e de seguida um corpo pesado
a cair. CARLOS sente que está algo errado, fica alarmado.
A Mulher entra na sala e vai em direcção a CARLOS, este
tenta chegar à arma ao vê-la aproximar-se. Ela sem
hesitar dá-lhe uma pancada.

CENA 14: int: quarto de banho - dia

CARLOS acorda, vê ao lado dele SOUSA caído no chão, geme,
tenta-se mexer mas está com as mãos atadas atrás das
costas. A MULHER está estranhamente calma e confiante.

MULHER

Chiu, pare de gemer. Ainda me acorda o menino.

CARLOS, olha em volta, vê SOUSA caído no chão com a
cabeça coberta de sangue. Olha para a MULHER, ela está a
carregar um revolver.

CARLOS

Eu tenho mulher e filhos. Estava só a fazer o meu trabalho...

MULHER

Moços, moços, moços tolos. Eu tentei, fui paciente. Só queria que fossem embora, era pedir muito ?

Carlos olha para ela quase pedindo clemencia.

MULHER

Agora podem soltar gritos, muitos gritos e não se preocupem, a vizinhança não vem, podem agradecer aos vossos colegas. Fizeram demasiado bem o trabalho.

(Pausa)

A MULHER guia o olhar de CARLOS na direcção da banheira e vemos os corpos de dois instaladores mortos.

MULHER

Vocês chegaram tarde. O medo já está instalado.

Dispara.

FIM.