

Práxis da Direção de Atores na Curta  
Metragem *Ruído*  
Inês da Silva Sá

12/2018

Inês da Silva Sá. Práxis da Direção de Atores na Curta Metragem *Ruído*

Práxis da Direção de Atores na  
Curta Metragem *Ruído*  
Inês da Silva Sá

12/2018

Vila do Conde, Dezembro de 2018

Inês da Silva Sá

**Práxis da Direção de Atores na Curta Metragem *Ruído***

Trabalho de Projeto de Mestrado  
**Mestrado em Comunicação Audiovisual**

**Membros do Júri**

Presidente

Prof. Doutor José Quinta Ferreira

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

Prof. Mestre José Miguel Moreira

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

Prof. Doutor António Costa Valente

Departamento de Comunicação e Arte – Universidade de Aveiro

Vila do Conde, Dezembro de 2018

Politécnico do Porto  
Escola Superior de Media Artes e Design

Inês da Silva Sá

**Práxis da Direção de Atores na Curta-Metragem *Ruído***

Trabalho de Projeto de Mestrado

**Mestrado em Comunicação Audiovisual**

**Produção e Realização Audiovisual**

Orientação: Prof.<sup>o</sup> Mestre José Miguel Moreira

Coorientação: Prof.<sup>a</sup> Doutora Maria João Dias Cortesão

Vila do Conde, Dezembro de 2018

## AGRADECIMENTOS

Os meus mais sinceros agradecimentos vão para todos aqueles que, de forma significativa, contribuíram para a concretização deste projeto de mestrado.

Dedico este trabalho aos meus Pais e Irmã por me apoiarem sempre nas minhas decisões. Agradeço à minha família e amigos e ao Marcos por proporcionarem uma ajuda constante.

Ao Professor José Miguel Moreira pela orientação, por todo o empenho, compromisso e motivação. Também à Professora Maria João Cortesão pela orientação e conselhos.

De forma particular, às pessoas e entidades cujos os nomes cito, pela disponibilidade, dedicação e trabalho que tornaram este filme e ensaio possível. Aos membros que constituíram a equipa da curta Ruído: assistente de realização Mi Balkestahl, ao diretor de som Marco Conceição e seus assistentes Luís Rodrigues, Hugo Oliveira e José Afonso, à incansável equipa de imagem, diretor de fotografia Dinis Machado e os seus assistentes André Gouveia e Tiago Cruz, a brilhante equipa de Direção de Arte Luísa Leite e em especial à minha irmã Raquel Sá, a anotadora e montadora Daniela Vargas, a equipa de produção Ana Ferreira e Sílvia Costa, a maquilhagem da Maria Simões e a atenta fotografa de cena Ana Luísa.

Por último agradeço aos professores Daniel Ribas, Nuno Tudela e Filipe Martins pelo apoio prestado.

## RESUMO ANALÍTICO

O tema do presente ensaio, proposto para tese do Mestrado em Comunicação Audiovisual na especialização em Produção e Realização Audiovisual, está intrinsecamente ligado à função de realização do projeto prático - curta-metragem *Ruído*, incidindo na direção de atores. Foca-se essencialmente na especificidade da curta-metragem enquanto principal estudo de caso.

Partindo do estudo teórico das metodologias principais de direção de atores, das suas características e principais fases do processo de realização de um filme, nomeadamente os ensaios e rodagens realizados, o trabalho prático consiste na exploração e experimentação de métodos que resultaram da pesquisa de processos de direção de atores, da relação ator-realizador, dos ensaios, e ao qual designámos por “A Práxis da Direção de atores na curta-metragem *Ruído*”.

**Palavras-chave:** Direção de atores; Realização; Ator; Curta-metragem; Ruído.

## ABSTRACT

The theme of the present essay, proposed for the thesis of the Master in Audio-visual Communication specialized in Audio-visual Production and Directing, is intrinsically linked to the function of performing the practical project - short film *Ruído*, focusing in directing actors. It focuses mainly on the specificity of the short film as the main case study.

Starting from the theoretical study of the principal methodologies regarding the direction of actors, their characteristics and main phases of the process of directing a film, namely the rehearsals and shooting accomplished, the practical work consists in the exploration and experimentation of methods that resulted from the research of processes of directing actors, actor-director relationship, rehearsals, which we named "The Praxis of the Direction of Actors in the short film *Ruído*."

**Keywords:** Directing Actors; Filmmaking; Actor; Short film; Ruído

## SUMÁRIO

|  |           |
|--|-----------|
| Lista de figuras .....                                   | 7         |
| <b>0 - INTRODUÇÃO.....</b>                               | <b>1</b>  |
| <b>PARTE I – ESTUDO TEÓRICO - DIREÇÃO DE ATORES.....</b> | <b>3</b>  |
| 1 – Modelos e Métodos de Direção de Atores.....          | 3         |
| 1.1 – O Sistema de Stanislavski.....                     | 3         |
| 1.2 - O Método de Strasberg .....                        | 6         |
| 1.3 - Trabalho com atores de Stella Adler .....          | 8         |
| 1.4 – Outras Metodologias.....                           | 11        |
| 2 - Relação Realizador-Ator .....                        | 15        |
| 3 - Ensaios .....  | 18        |
| <b>PARTE II – CASO DE ESTUDO – PROJETO PRÁTICO .....</b> | <b>22</b> |
| 5 – Curta-Metragem <i>Ruído</i> .....                    | 22        |
| 5.1 – Estrutura Narrativa .....                          | 23        |
| 5.1.1 - <i>Story map</i> .....                           | 28        |
| 5.2 – A conceção do Tema da Curta-Metragem.....          | 30        |
| 5.2.1 – Direção de Fotografia.....                       | 31        |
| 5.3 – Sinopse Alargada .....                             | 32        |
| 5.4 – Perfil psicológico e físico das Personagens.....   | 34        |
| 5.5 – Direção de Atores .....                            | 36        |
| 5.5.1 – <i> Casting</i> / Escolha de Atores .....        | 37        |
| 5.5.2 – Metodologia Adotada.....                         | 41        |
| 5.5.3 – Ensaios.....                                     | 42        |
| 5.6 – Rodagens.....                                      | 45        |
| <b>CONCLUSÃO .....</b>                                   | <b>53</b> |
| <b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>                   | <b>55</b> |

|                        |    |
|------------------------|----|
| WEBGRAFIA.....         | 56 |
| FONTE DE IMAGENS ..... | 58 |

## Lista de figuras

|   |    |
|---|----|
| Fig. 1 Esquema cronológico das metodologias da direção de atores. ....                                | 10 |
| Fig. 2 Sequência de imagens que demonstram o efeito Kuleshov. ....                                    | 12 |
| Fig. 3 Fórmula dos três atos de Blake Snyder. ....  | 25 |
| Fig. 4 Estrutura narrativa do <i>Ruído</i> . ....   | 26 |
| Fig. 5 <i>Frame</i> a) é um plano da imagem do filme. <i>Frame</i> b) é o último plano do filme. .... | 28 |
| Fig. 6 a) Cartaz do filme <i>The Girl with the Dragon Tattoo</i> . ....                               | 30 |
| Fig. 7 - <i>Frames</i> do filme <i>The Girl with the Dragon Tattoo</i> . ....                         | 31 |
| Fig. 8 <i>Frames</i> do filme <i>The Neon Demon</i> ....  | 32 |
| Fig. 9 a) Personagem Lisbeth Salander. b) Protagonista do <i>Ruído</i> , Madalena. ....               | 35 |
| Fig. 10 a) Personagem Patrick Bateman. b) Personagem do <i>Ruído</i> , Gabriel. ....                  | 35 |
| Fig. 11 a) Personagem Annie Hall. b) Personagem do <i>Ruído</i> , Lia. ....                           | 36 |
| Fig. 12 Atriz Mia Tomé. ....  | 38 |
| Fig. 13 Ator Tiago Correia ....   | 39 |
| Fig. 14 Atriz Maria Quintelas ....  | 40 |
| Fig. 15 a) Atriz Mariana Magalhães. b) Paulo Rodrigo. ....  | 41 |
| Fig. 16 Primeiro dia de rodagens. Realizadora revê o argumento com a atriz Mariana. ...               | 46 |
| Fig. 17 <i>Frames</i> da imagem do filme, <i>flashback</i> da infância da Madalena ....               | 47 |
| Fig. 18 Rodagens no exterior do bar. ....   | 48 |
| Fig. 19 Rodagens da cena 8 no interior do bar. ....   | 49 |
| Fig. 20 Último dia de rodagens, preparação da cena 10 na escadaria. ....                              | 50 |
| Fig. 21 <i>Frame</i> a) início da cena 10, atmosfera de desejo. ....                                  | 51 |
| Fig. 22 <i>Frames</i> das visões da Madalena. ....  | 52 |

## 0 - Introdução

“Life (...) it is a tale, Told by an idiot, *full of sound* and fury, Signifying nothing.”  
(Shakespeare, 2016, pag.168)

No tumulto das vozes, surge o ruído, no bulício, na inquietação, no rumor. No choque ou no tombar de um corpo. A textura natural da fotografia. A interferência que impossibilita a comunicação, mas que em si contém informação. Com todas estas, e mais, características o ruído surge como um fio condutor da história da Madalena, e esse fio marca os momentos cruciais da curta-metragem. Madalena uma jovem telepata, lida diariamente com intromissões involuntárias à sua mente, que a preenchem de pensamentos e imagens alheias. Ao passar por uma peripécia entre a ilusão de uma visão e a realidade, a personagem Madalena cria um arco de transformação que a leva a um estado emocional oposto ao seu mais comum.

A criação e arco de transformação das personagens da curta-metragem *Ruído* foram os aspetos selecionados para análise e estudo no presente ensaio e trabalhados de modo dedicado. Com o início do processo de pré-produção, a preocupação de um realizador reside no *casting* nos ensaios. A definição do elenco principal do *Ruído* impôs o estudo aprofundado sobre o trabalho de direção de atores, as suas bases teóricas e práticas comuns. Neste sentido, definiram-se diversos pontos essenciais de análise e exploração, que seriam necessariamente colocados em prática tais como conduzir ensaios, orientar leituras do guião com o elenco, definir o *blocking*<sup>1</sup>, dirigir atores em *set* e esclarecer a linguagem entre realizador e ator.

Outros temas abordados, preponderantes na concretização do tema, foram a discussão sobre o esqueleto do filme, as personagens, os seus objetivos, as ideias de *backstory*<sup>2</sup>, as ações e possíveis ajustes. Pretendeu-se desenvolver o trabalho cena a cena, o ritmo de cada uma, a sua vida física, as emoções chave e arcos de tensão dramática. Além disso, procurou-se estabelecer um entendimento sobre o modo como os atores se posicionam em relação às diversas metodologias de direção de atores, e

---

<sup>1</sup> *Blocking* é um diagrama onde estão marcadas as várias posições da câmara, dos atores e os seus trajetos. Servem para guiar o ator em ensaios, e a equipa de imagem durante as rodagens. (Honthaner, 2010, p.509)

<sup>2</sup> A *backstory* é a história ou experiências das personagens que antecede a ação ou narrativa de uma obra literária, cinematográfica ou dramática. (Honthaner, 2010, p.509)

conjuntamente adaptar os elementos que melhor se coadunassem com a curta-metragem *Ruído*.

Temos, neste estudo, uma componente teórica que abrange conceitos ligados à direção de atores, onde se refletem as metodologias e fases principais desta função, além da exploração das bases da relação estabelecida entre realizador e ator. Uma vez concluído o estudo prévio da direção de atores, inicia-se a segunda parte do ensaio, na qual se fará a relação entre estas diferentes partes, explanando a forma como a componente teórica adjuvou o projeto prático: curta-metragem *Ruído*.

Em primeiro lugar, analisamos a metodologia de direção de atores, desenvolvida pelo Stanislavski, conhecida como o “sistema”, que julgamos ser a base da maioria das restantes técnicas utilizadas por Lee Strasberg e Stella Adler, também exploradas.

Uma das fases mais importantes da direção de atores são os ensaios. Como tal, apresentamos um estudo sobre a sua importância, as suas principais características, técnicas e práticas e trazemos ainda para reflexão a apreciação do elo entre o ator e realizador, no decurso das diferentes fases da conceção do filme.

A fase de pesquisa e estudo, descrita atrás, foi fundamental para iniciar a fase prática do estudo de caso: *Ruído*. Iniciaremos, esta etapa com a contextualização do filme, da estrutura narrativa, dos temas, do *story map*, das personagens bem como dos conflitos internos e externos.

Outro tema importante, reside no modo como a performance do ator pode ser condicionada pela *Mise-en-Scène*, nomeadamente no diálogo que se estabelece com a realização.

Depois do estudo sobre os métodos e técnicas de dirigir um ator, indicaremos as metodologias empregadas na direção de atores trabalhadas no caso de estudo, bem como o modo como foram combinadas mediante a necessidade e a natureza da curta em questão.

De que forma os ensaios se relacionam com o desempenho dos atores na rodagem, e como a comunicação no *set* interfere na relação entre o realizador e os atores.

Por fim, terminaremos este ensaio focando os objetivos alcançados e indicando algumas sugestões para futuros projetos que versem esta temática.

## PARTE I – ESTUDO TEÓRICO - DIREÇÃO DE ATORES

### 1 – Modelos e Métodos de Direção de Atores

A compreensão do ofício do ator é essencial na criação de capacidades para dirigir atores e por isso comunicar de forma produtiva e inspiradora é essencial a esta práxis. Como nos diz Jeremiah Comey a comunicação está na base do trabalho do ator, juntamente com a inspiração e o talento:

“Film acting, like all art, is a form of communication, a relationship with another human being on an emotional level. Vincent van Gogh’s art is an inspiration because he put the most meaningful of ingredients into his paintings—himself. Just as great artists define themselves by their art, so do brilliant film actors communicate through their quality, which is personality combined with talent.” (Comey, 2002, p. XI)

A direção de atores teve início no teatro e as performances eram apenas formas de entretenimento, de divertir a audiência. Com o início do pensamento crítico e exploratório da direção dos atores com Konstantin Stanislavski começou-se a “viver” a performance.

#### 1.1 – O Sistema de Stanislavski

De modo a analisarmos os métodos de trabalho de Stanislavski, torna-se necessário remontarmos à história do seu surgimento e desenvolvimento. Ator e diretor de teatro Konstantin Stanislavski nasce em 1863 em Moscovo na Rússia e torna-se célebre ao utilizar a sua experiência como encenador e professor, para criar um sistema de ensino na arte de representar a que chamou “O Sistema de Stanislavski”. Começou o seu trabalho como ator aos 14 anos (Benedetti, 1982, p. 2), Tendo mais tarde formado o *Moscow Amateur Music-Dramatic Circle* e logo a seguir a *Society of Art and Literature*. (p. 25) Em 1898 no *Moscow Art Theatre* conhecido como MAT, Anton Chekhov<sup>3</sup> permitiu

---

<sup>3</sup> Anton Chekhov era um dramaturgo russo, escreveu inúmeras peças como “Ward Number Six” (1892), “In My Life” (1896), “The Man in a Case,” “Gooseberries,” “About Love” (1898) e a sua mais importante *The Seagull* (1896). (Hingley, 2015)

que Stanislavski dirigisse a peça que tinha escrito *The Seagull*<sup>4</sup>, juntamente com Vladimir Nemirovich-Danchenko. Apesar de ter tido um sucesso medíocre de audiências, tornou-se precursor de reformas no trabalho de um ator, desenvolvendo a conhecida ‘técnica interior’. (Gray, 1965, p. 138)

Os atores na peça *The Seagull* trouxeram uma maior profundidade psicológica e uma procura pela representação da complexidade humana. “The more the lives of individual people and the whole of humanity became more complex, the deeper the actor had to dig into the complexity of that life. To do that he had to broaden his horizons. They extend ever wider and, in times of world-shaking events, reach infinity.” (Stanislavski, 2008, p. 226)

Stanislavski foi influenciado pelo conceito da ‘Memória Afetiva’ do psicólogo francês Theodule Ribot. Este conceito foi renomeado para ‘Memória Emotiva’ nos termos de Stanislavski. Conceito tido como uma técnica auxiliar do ‘sistema’, no qual o ator trabalha as suas memórias pessoais que surgem espontaneamente quando é explorada uma situação dramática ou quando essas memórias são evocadas de forma consciente para reforçar as reações naturais (Stanislavski, 2008, pp. 197 - 683).

Na sequência do que foi dito anteriormente, embora os sentimentos através da memória emotiva surjam e desapareçam rapidamente, o ator deve permitir que o mesmo aconteça com as emoções verdadeiras. A empatia pode despertar e impulsionar a emoção, Stanislavski defendia assim que o ator seja observador até que a empatia se transforme em sentimentos próprios.

Para o desenvolvimento deste processo o Elly Konijn sugere que o sujeito reparta as cenas em unidades e objetivos, analise o texto e o seu significado, torne objetos no palco e a audiência como estímulos, se relacione com os outros atores, crie a ilusão da vida real e das ações físicas com uma crença verdadeira nelas. (2000, p. 85).

Sendo esta técnica secundária, a ênfase principal do sistema está na ação. Ação é atuar, e estas são a base do teatro, o dinamismo. A própria palavra ‘drama’ na Grécia Antiga significava “uma ação a ser executada”. Em latim a palavra correspondente é *actio*, a raiz desta mesma palavra passou para o nosso vocabulário, “ação”, “ator”, “ato”. O

---

<sup>4</sup> *The Seagull* é uma peça escrita por Anton Chekhov. É uma peça com uma estrutura dramática de quatro atos. (Gray, 1965, p. 138)

drama é uma ação que podemos ver a ser executada, e quando ele aparece, o ator torna-se um agente nessa ação. (p. 40).

Da investigação de Stanislavski resultaram algumas publicações que procuravam fundamentar os princípios básicos do trabalho dos atores, recorrendo a exemplos práticos. O seu estudo do sistema inicia-se com o desenvolvimento das dimensões psicológicas e físicas, consideradas faculdades necessárias a um ator.<sup>5</sup>

O foco das suas duas primeiras obras reside na forma como o ator deve trabalhar o seu interior e exterior. No seu sistema, Stanislavski dedica um capítulo especial à imaginação, no qual explicita possibilidades de remover os obstáculos que pudessem impedir o desenvolvimento da imaginação dos atores:

Art is a product of the imagination, as the work of the dramatist should be. The aim of the actor should be to use his technique to turn the play into a theatrical reality. In this process imagination plays by far the greatest part. (...) Activity in imagination is of utmost importance. First comes internal, and afterwards external action. (...) We can use ordinary chairs to outline anything the imagination of an author or director can ask us to create; houses, city squares, ships, forests. It will do no harm if we find ourselves unable to believe that this chair is a particular object, because even without the belief we may have the feeling it arouses. (Stanislavski, 2008, pp. 54 - 60)

Qualquer fala ou ação sem que o ator saiba quem é, de onde vem, porquê, o que quer, para onde vai e o que vai fazer quando lá chegar, será transmitida sem imaginação associada, perdendo profundidade, intencionalidade e emoção. A atenção é outro dos aspetos importantes para Stanislavski à qual dedica também um capítulo. Este, propõe exercícios como revisões diárias onde o ator relembra o seu dia detalhadamente, dando uma atenção intelectual – observação pormenorizada que leva à atenção emocional – circunstâncias imaginadas. A procura pela “verdade”, o olhar interior e a descoberta e conhecimento pessoal, permitem uma atuação controlada e natural.

Stanislavski ao longo dos anos, foi desenvolvendo as bases do seu sistema de direção de atores, e alterou a sua visão do trabalho da memória, atribuindo progressivamente maior importância à imaginação e ação. Esta foi uma das grandes divergências do Método de Strasberg.

---

<sup>5</sup> Os principais livros de Stanislavski são: *A Preparação do Ator*; *A Construção da Personagem*; *A Criação de um papel*; *Manual do Ator* e *A Minha vida na Arte*. (Moore, 2018)

## 1.2 - O Método de Strasberg

Sob a direção de Stanislavski, em 1920, o grupo de Teatro de Arte de Moscovo leva os seus espetáculos aos EUA. Richard Boleslavsky e Maria Ouspenskaya decidem ficar na cidade de Nova York e criam a *American Laboratory Theatre*, começando a formar atores utilizando o “sistema” de Stanislavski. A escola, que também era companhia de teatro, esteve ativa durante 10 anos, entre 1923 e 1933, e teve como alunos aqueles que se tornariam os grandes divulgadores do ‘Sistema’ na América. (Assumpção, 2015, p. 22)

Em 1931, os antigos estudantes da *American Laboratory Theatre*, Lee Strasberg, Harold Clurman e Cheryl Crawford, considerados os precursores das técnicas do “Sistema”, criam o *Group Theatre* segundo os preceitos do diretor de atores russo. (Moore, 2018) Neste grupo de teatro, Strasberg focou-se em seis elementos no desenvolvimento do trabalho de ator: improvisação, memória afetiva (memória sensorial e emocional), análise da cena/circunstâncias dadas, interpretação, imaginação e relaxamento. O trabalho do *Group Theatre*, foi considerado significativo, porque criou um método próprio com resultados teatrais diferentes. O treino do ator não estaria condicionado por uma estética ou género, mas sim relacionado com a preparação do “equipamento” do ator, como o seu corpo, a sua voz, as suas emoções e as ferramentas para recriar uma vida imaginária. Com a iminência da II guerra mundial, o *Group Theatre* terminou as atividades por volta de 1941 (p. 23).

Lee Strasberg entra como professor, em 1948, para o *Actors Studio* fundado por Elia Kazan, Robert Lewis e Sheryl Crawford no ano anterior, onde aplicavam o “sistema”, mas na sua forma tardia. Em 1950, Lee Strasberg assume a função de diretor artístico do *Studio*, substituindo o fundador Elia Kazan, que sai por considerar que apenas devia ser aplicado um método de ensino, tornando evidente que Strasberg aplicava o seu “método” e não o “sistema”. O objetivo de Strasberg era proporcionar aos profissionais do teatro – atores, realizadores e argumentistas - crescimento e oportunidade criativa. Disputas sobre a forma de trabalhar o “sistema”, levou á separação e saída de alguns professores do *Studio*, dando oportunidade de Lee reconfigurar o *Studio* à sua imagem. Os seus ensinamentos, começaram a ser conhecidos como “O Método” (Stanislavski, 2008, p. xxi).

De acordo com o seu “Método”, Strasberg acreditava que os atores precisavam de ir para além da memória emocional e usar uma técnica chamada “substituição”, que temporariamente os levava a transformarem-se nas personagens que estariam a interpretar: “substitution, a substituted reality which has no relation to the scene, but which, for the actor, creates the event” (Strasberg, 1987, p. 149).

O Método foca-se em alcançar o realismo, e Strasberg considerou que a memória emocional de Stanislavski era limitada e insuficiente para o ator se conectar totalmente com as circunstâncias vividas pelas personagens. O Método exercita essa conexão, preparando o ator para o papel, imerso em condições iguais ou semelhantes às da personagem, o que poderia levar a viver numa quinta, trabalhar numa fábrica ou transformar o seu corpo. (Simon, 2018) Ao contrário de Stanislavski, Strasberg coloca a memória emocional, ou “substituição”, como o recurso mais importante do ator e o “uso da ação” como recurso, ou uma ferramenta secundária. Strasberg explica a sua visão sobre o “uso da ação”:

This word [action] is frequently used but sadly misunderstood. People think it means only one thing, a literal paraphrase of the author’s words, a synonym for what transpires on the stage or a logical analysis of a scene. But we know that concentrating on the logic of every scene very often does not create the necessary [emotional] colours. An action that does not differ very much from the conventional or mechanical way of performing a particular task does not add anything. Actions are valuable only when they define areas of behaviour which otherwise the actor would not create. (Strasberg, 1987, p. 139).

Strasberg propõe o uso da ação em situações específicas e ambientes controlados, mas nunca como técnica principal da performance. O autor acredita que por meio da ação não são atingidas as “cores” emocionais necessárias, que difere de uma ação convencional e mecânica que fazemos no dia a dia, isto é não adicionando nada à performance. Lee valoriza a ação unicamente quando esta define áreas de comportamento que de outra forma o ator não criaria.

Strasberg vê a ação apenas como um fenómeno externo, dando mais importância à adaptação do ator à mesma, que se torna útil se repetida muitas vezes. Para este autor se a emoção do ator for suficientemente verdadeira, não é necessário que o foco esteja na ação.

Durante mais de 30 anos liderou este projecto, trabalhando com grandes talentos como James Dean, Julie Harris, Jane Fonda e Joanne Woodward. Estabelece em 1969, o *The Lee Strasberg Theatre and Film Institute* e volta a dirigir atores em filmes, sempre empenhado no seu instituto ensinando o seu “Método”.

Ao mesmo tempo que Strasberg foi desenvolvendo e estabelecendo o seu método, outros membros fundadores e professores do *The Group Theater* criaram e desenvolveram as suas próprias técnicas, destacando-se o trabalho de Stella Adler.

### 1.3 - Trabalho com atores de Stella Adler

Em 1931 quando Harold Clurman, Lee Strasberg, and Cheryl Crawford criam o *The Group Theater*, convidam Stella Adler para ser membro fundador. O grupo era caracterizado por uma abordagem conjunta de direção de atores e foi o primeiro do seu género nos EUA.

Adler participou em várias produções de peças, mas foi Lee Strasberg como explicado anteriormente que desenvolveu e aplicou as suas próprias técnicas de atuação no *The Group Theater*. Apesar de baseadas no inovador sistema do mestre russo, distinguia-se do que os outros professores aplicavam e Stella, descontente e desconfortável com o método e forma de Lee trabalhar, viajou para Paris em 1938, com o intuito de se encontrar com Stanislavski. Aí estudou cinco semanas com Konstantin, numa fase em que o sistema já estava mais desenvolvido pelo seu criador. Quando Adler volta para os EUA com um novo entendimento sobre o trabalho de Stanislavski, começou a dar aulas aos restantes membros do *The Group Theater* incluindo Sanford Meisner, Elia Kazan e Robert Lewis. (Oppenheim, 2018)

Stella trabalhou em Hollywood, na década de 40, e começou a lecionar na *Erwin Piscator Workshop na New School for Social Research*. Em 1949, deixa a faculdade e abre o seu próprio estúdio, hoje conhecido como *Stella Adler Studio of Acting*.

Adler opta pela versão mais tardia do “Sistema”. Por considerar o recurso à memória emotiva desconfortável e doloroso, em permanente ativação e desativação das emoções verdadeiras consoante as necessidades da cena, Stella privilegia o uso da imaginação.

Stella Adler também acreditava na importância central da ação. “Acting and doing are the same. When you’re acting you’re doing something, but you have to learn not to do it differently when you act it” (Adler, 2000, p. 44) Ou seja, o ator deve a um certo nível fundir-se com a personagem, deixando de estar a atuar mas sim a fazer uma ação real. “If we truly do these actions, we don’t have to worry about ‘acting.’ If we’re actually doing something, we don’t have to worry about faking” (Adler, 2000, p. 87)

O ator interioriza as ações porque desenvolve a personagem através daquelas que realiza no seu dia-a-dia. São as ações que criam uma performance e cada vez que as preformamos temos de estar cientes do mundo em que acontecem, daí que sejam mais importantes do que as palavras.

Próxima do pensamento de Stanislavski, Adler acrescenta o seguinte: “When we act, primarily we perform an action. Our second objective is creating a reason for the action. This is called justification [inner action], and before we continue examining actions we must look into it”. (2000, p. 125) Adler explica que antes do ator escolher as ações para a personagem, deve seguir três passos: perguntar a si próprio se fez realmente a ação, se já a viu ser feita e, por último, se o ator consegue recorrer à sua imaginação para retirar a ação. (2000, pp. 103-104)

Ainda em concordância com o processo de trabalho de Stanislavski, Stella considera necessário que o ator analise o guião/argumento/peça tendo em consideração os seguintes objetivos: encontrar as ações da personagem, considerar a importância e relação que se estabelece entre as ações e também ter como propósito assegurar que cada ação se funde logicamente com a seguinte. Sobre este assunto, Adler (pp. 86 - 87) explica que para os atores “job is to study actions, to analyze them, to find their anatomy, their spine”. Deste modo, depreendemos que Adler reflete as ideias do criador do “Sistema” a respeito da distinção da ação e emoção, ação interior e o “magic if”<sup>6</sup>. (Darvas, 2010)

A grande diferença entre Adler e Strasberg é a forma como vêm o ator. Stella considera que o instrumento do ator é o seu próprio corpo e cérebro. Se as artes dramáticas querem evitar uma redução do ator ao autorreferencial, fechado em si

---

<sup>6</sup> A *magic if* é uma técnica muito útil do sistema de Stanislavski. É usada para fazer os atores soltarem as suas imaginações de forma a descobrir coisas novas e interessantes sobre a personagem que estão interpretando. O ator pergunta a si próprio uma pergunta, *what if*, (e sê?) sobre a personagem. (Stanislavski, 2008)

próprio, isolado do mundo real, então o mundo psicológico a que o ator se necessita de agarrar não é ao seu pessoal, mas ao da personagem. Já Strasberg acredita num ator mais centrado em si, nas suas experiências e focado na recriação realista das suas memórias pessoais.

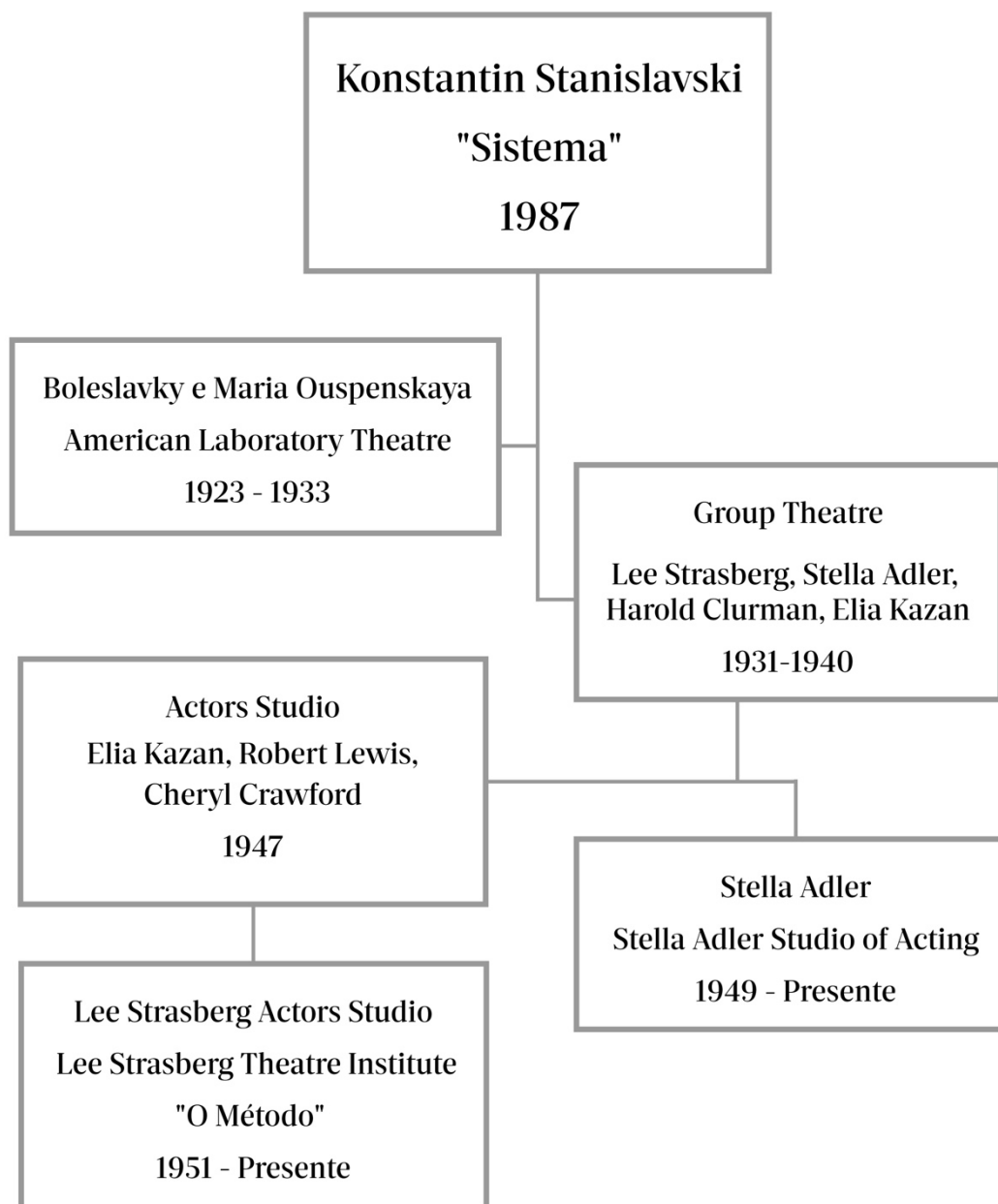


Fig. 1 Esquema cronológico das metodologias da direção de atores.

No esquema da Fig.1, pode observar-se a ligação cronológica das várias metodologias da direção de atores, começando no “Sistema” de Stanislavski, que inspirou e tornou possível o *American Laboratory Theatre* de Boleslavky e Maria Ouspenskaya. Foram alunos deste grupo de teatro, Lee Strasberg, Stella Adler, Harold Clurman, Elia Kazan que fundaram o *Group Theatre* do qual surgiram técnicas e métodos individuais, criando alguns deles mais tarde os seus próprios institutos de ensino para atores e estudantes de teatro. Stella Adler cria o *Stella Adler Studio of Acting* dois anos mais tarde, o criador do “Método” Lee Strasberg converte o *Actors Studio* no *Lee Strasberg Actors Studio*.

#### 1.4 – Outras Metodologias

Ao mesmo tempo que surgiam e eram aplicadas estas metodologias já referidas ligadas a Hollywood, haviam também realizadores que exploravam as suas próprias técnicas. Técnicas relacionadas com o cinema europeu, ou cinema de autor, que assentavam na procura do gesto, na delicada e subtil presença do ator. Estas relações entre cineasta e ator podiam ir até a um certo desequilíbrio delas mesmas.

Em 1921, o conhecido efeito Kuleshov, criado por Lev Vladimirovich Kuleshov, baseava-se na criação da emoção, de um ator sem aparente expressão, através da montagem do filme na pós-produção. A mesma imagem de um ator era associada a três diferentes imagens consequentes e a audiência via no ator, ainda que a sua expressão não se tivesse alterado, uma expressão que parecia revelar distintas emoções como fome, tristeza e desejo respetivamente em cada montagem diferente. Com esta criação ficou claro que a manipulação das imagens dos atores através da montagem eram uma ferramenta poderosíssima, posteriormente usada por muitos realizadores até aos dias de hoje.

A técnica de Kuleshov permite que os montadores criem, através de uma sequência de imagens, as emoções das personagens. Esta metáfora narrativa materializa-se por meio da interação de dois ou três planos. No primeiro plano vemos a personagem sem expressão. O segundo plano cria uma significância, um contexto, ambienta-nos e por vezes sugere um tema, no terceiro vemos a personagem e associamos a sua expressão ao plano anterior.

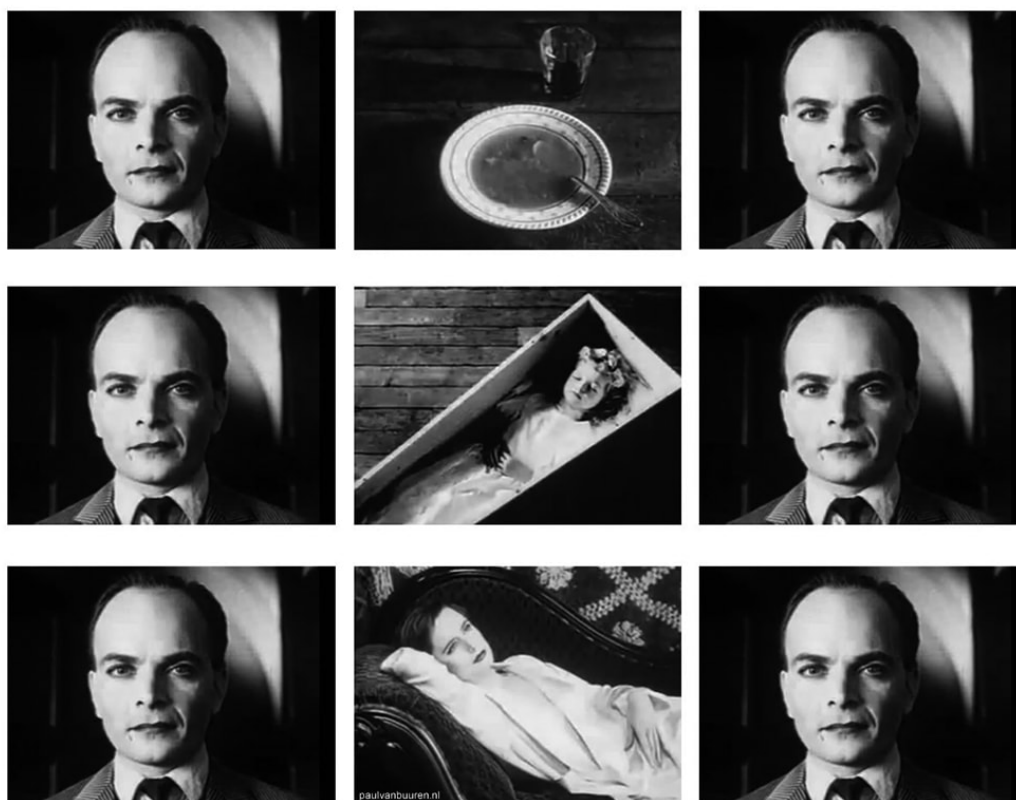


Fig. 2 Sequência de imagens que demonstram o efeito Kuleshov.

A interação entre estes dois ou três planos, como vimos através da experimentação de Kuleshov, envia ao espectador a mensagem de que os dois planos estão relacionados e que interagem no mesmo espaço e no mesmo tempo. Este chegou mesmo a dizer que a representação e o ator, pouco ou nada importavam, o que importava, era o corte e onde este era feito. O significado é criado na conexão entre dois planos, mais do que num plano isolado. (Camilo, 2017)

Outros realizadores viam o ator essencialmente como uma ferramenta, consideravam-no material, sem necessidade de uma performance emotiva. Exemplo disso era Josef Von Sternberg<sup>7</sup>, um cineasta austríaco, que acreditava que o ator é uma fabricação sintética, que se pode desfigurar com a luz, trair e alterar com a montagem, modificar a voz na pós-produção e a quem o cineasta pode moldar a seu bel-prazer.

---

<sup>7</sup> Josef Von Sternberg celebrizado por filmes como "The Docks of New York" (1928), "The Blue Angel" (1930), "Dishonored" (1931), "Shanghai Express" (1932), "Blonde Venus" (1932), "The Scarlett Express" (1934) e "The Devil is a Woman" (1935). Sternberg fez filmes na Europa bem como em Hollywood, é creditado por ter descoberto a legendária atriz Marlene Dietrich. (Barson, 2018)

Sternberg não concordava com a importância exagerada dada aos atores. A escolha do ator não deve servir o propósito de expressar as suas ideias, mas antes as do realizador. Em poucas palavras o cineasta explica: “é quando o ator acha que não fez nada que eu fico mais satisfeito.” (Nacache, 2012, p. 71)

Alfred Hitchcock concordaria com estas palavras de Sternberg. Ainda que o pensamento sobre a representação reduzida estivesse ligado à Europa, surge precisamente no seu período de filmes em Hollywood. Justamente como Sternberg, Hitchcock via a contenção da performance do ator como uma vantagem para o filme: “os melhores atores são os que são eficazes mesmo quando não fazem nada”. (Nacache, 2012, p. 71)

Hitchcock acaba por ter uma posição bastante kulechoviana, onde, o que produz o essencial da representação nos seus filmes é a montagem e a interação entre quem olha e quem é olhado. É principalmente no género explorado por Hitchcock, o suspense, que melhor podemos comprovar isso. As cenas de suspense ou ação em que o ator é manipulado por forças superiores, onde só lhe é pedida uma presença-ausência, um rosto sem pensamento, um olhar, um passo ou um gesto.

Ainda mais “radical” que Hitchcock é Robert Bresson, o cineasta francês, que antagoniza a teatralidade. Bresson explica o: “... [o] princípio de uma teoria de «modelo»; «Nada de actores (Nada de direção de actores). Nada de papéis. (Nada de estudos de papéis.) Nada de realização. Antes o emprego de modelos, encontrados na vida. Ser (modelos) em vez de parecer (actores)».” (Nacache, 2012, p. 73) O cineasta não via qualquer sentido na arte dramática, mas sim num ator que desaparece em favor de um ser autómato desprovido de qualquer intenção, de qualquer teatralidade e que acima de tudo não representa.

Bresson reconhecia sobretudo a superioridade do gesto sobre a palavra. O “autómato” bressoniano empenha-se na ação antes de mais nada, desloca-se em função de um certo número de trajetos que o definem. (Nacache, 2012, p. 73) A exigência desta metodologia requeria uma certa quantidade de *takes*, que pretendiam captar quando a entrega do ator era total e desprendida da procura da personagem.

Ainda na mesma procura do gesto, contudo com uma técnica menos redutora do papel do ator, Ingmar Bergman fala sobre a sua procura do gesto no cinema:

“No meio de todo este tumulto decorre um processo delicado, que exige o máximo de tranquilidade, de concentração e de confiança. Quero dizer que dirijo atores e atrizes. Muita gente do teatro esquece que o nosso trabalho no cinema começa com o rosto humano. Podemos decerto deixar-nos absorver completamente pela estética da montagem, podemos reunir objetos e seres inanimados num ritmo deslumbrante, podemos fazer estudos sobre a natureza de uma beleza indescritível, mas a possibilidade de nos aproximarmos do rosto humano é sem duvida alguma a originalidade primeira e a qualidade distintiva do cinema” (Cit. por Nacache, 2012, p. 77)

Bergman usa a sua intuição no processo criativo que é fazer um filme e na direção de atores não é diferente. Sendo o ator um ser humano criativo, cabe ao cineasta, através da sua intuição, descobrir a forma de libertar esse poder criativo: “I can't explain how it works. It has nothing to do with magic. It has a lot to do with experience. I think that when I work with the actors, I try to be like a radar; I try to be wide open, because we have to create something together.” (Morrow, 17) A procura do gesto do corpo humano, do rosto e mãos imóveis, que requerem dos atores uma não-ação ou não reação, são definidoras da sua obra.

Ao contrário de Bresson, Manoel de Oliveira colocava a palavra acima do gesto. No seu cinema tinha uma visão teatral da vida como se o cinema fosse a ponte entre o teatro e a vida. Em vários filmes os atores recitam os textos, viram-se para a câmara e parecem dirigir-se para o público. Oliveira comenta a distanciação, um pouco brechtiana<sup>8</sup>, que pretende aproximar o ator do espectador:

“Isso é uma coisa muito complexa. Muito estranha. São muito mais teatrais quando representam de uma forma realista. Não é a vida deles, não se está a passar com eles. Eles estão a fingir uma coisa que não é. Estão a representar. Ao passo que os meus actores representam o menos possível. Não estão a fingir nada. Estão a declamar e deixam transparecer que estão a declamar um texto para o público ouvir.” (Oliveira, 2015)

---

<sup>8</sup> Bertolt Brecht (1898-1956) dramaturgo, diretor, teórico e poeta alemão. Foi um teórico que antagonizou o sistema de Stanislavski. Para Brecht a necessidade maior daqueles que assistem um espetáculo, é absorver a mensagem emitida pelos artistas e não confundir a ficção com a realidade. Para conseguir que o público absorva a mensagem do espetáculo, não se iludindo com a realidade do contexto, Brecht propôs o afastamento do público em relação ao que ocorre no palco. Uma das formas de criar esse afastamento do público, era a quebra da quarta parede, em que o ator falava diretamente para a plateia. Esse afastamento não se realiza fisicamente e sim emocionalmente, de forma que o espectador não deve envolver-se com o espetáculo, e sim, manter a imparcialidade e a postura crítica diante dos acontecimentos expostos no palco. (Araújo, 2013)

Manoel de Oliveira era essencialmente apologista de um cinema teatral, onde a palavra era rainha e a ação era secundária ou mesmo inexistente. A recorrente comparação do mundo do teatro, que faz de *incipit* a vários dos seus filmes, constitui também uma declaração de princípios estéticos que conformam uma visão filosófica do mundo como teatro da vida, e que acompanha todos os seus filmes desde *O Acto da Primavera* (1963). Ao pensar o cinema como teatro filmado, Oliveira apresenta uma conceção do cinema como parábola. As histórias contadas contêm uma moralidade que é um juízo filosófico sobre a sociedade que assim é representada. (Calvet, 2008, p. 575)

Oliveira rejeita sobretudo o cinema como ilusão e revela o seu desvio em relação a realismos. A representação da representação para o realizador acusa uma consciência do cinema enquanto teatro, enquanto artifício e enquanto história.

As várias metodologias de direção de atores analisadas neste capítulo, consideradas como base do cinema e essenciais à obra cinematográfica, abrem espaço para a criação de técnicas alternativas e distintas e que representam o realizador que as aplica. É no desenvolvimento destas técnicas e dos seus fundamentos que os realizadores encontram o sentido para os seus filmes. Algumas das técnicas referidas, parecem ser redutoras para o ator, mas a relação ator-realizador deverá assentar fundamentalmente nos parâmetros normativos de uma relação de respeito.

## 2 - Relação Realizador-Ator

“Here is the crux of this sometimes painful, often frustrating but potentially exhilarating relationship: the director is the viewer and the actor is the viewed. The actor is exposed, vulnerable...He depends on the director to stand in for the audience and to tell him whether his efforts succeed; he cannot evaluate his own performance. His central paradox is that this dependence frees him.” (Weston, 1996, p. 8)

A técnica da “invisibilidade” do ator, cria a ilusão que representar é fácil, aparentemente incorpora a personagem, fala e age diretamente dos impulsos e necessidades da personagem, com sentimentos fortes e espontâneos. Não parece ensaiado, parece falar pelas suas próprias palavras, parece improvisado. O público geral poderá entender que o ator é muito parecido com a personagem, que as suas

personalidades são idênticas e o ator não tem de fazer grande esforço para que pareça natural. Pelo contrário, para pessoas conhecedoras do ofício e da exigência que uma performance dessas obriga, vêm-na como extraordinária. A efetivação desta possibilidade tem lugar quando o realizador e o ator trabalham em conjunto e seguem um percurso longo e trabalhoso com várias fases, desde a pré-produção até a produção.

Esta relação tem como base a confiança, um ator precisa de saber que a pessoa que guia a sua performance, e que posteriormente a coloca num filme, o apresenta no seu melhor. Por outro lado, o realizador confia que o ator represente da forma mais autêntica, sem medo de se “expor” à personagem que lhe foi confiada.

A confiança começa a ser construída logo no princípio do processo, nos ensaios. Nesta fase é de grande importância ter os ensaios planeados com objetivos muito concretos. Frequentemente os atores têm receio de ensaiar demasiado e que a cena fique demasiado automatizada, sem qualquer espontaneidade. Aqui o realizador deve ter consciência de quando o ator conseguiu “habitar” verdadeiramente a personagem e os momentos dramáticos. É importante não trabalhar demasiadas horas seguidas e organizar pausas a fim de “refrescar” o ator. (Rabiger & Hurbis-Cherrier, 2013, p. 242)

Segundo Michael Rabiger e Mick Hurbis-Cherrier (2013, p. 236) um realizador, de forma a estabelecer a credibilidade em set, deve: ter um entendimento total sobre o guião e as suas personagens e ser capaz de expressar todas as impressões sobre as mesmas; mostrar-se disponível e acessível para guiar e dirigir os atores, não se perdendo sobre problemas técnicos e logísticos; dirigir os atores por intuição, ao fazer perguntas e ouvir atentamente as suas respostas. (Muitas vezes os atores têm ideias que enriquecem as suas personagens e interações, ou podem compreendê-las melhor sendo questionados: o facto de terem descoberto algo autonomamente ajuda na memorização); Evitar exagerar na quantidade de instruções, é confuso e poderá parecer demasiado autoritário; Evitar chegar atrasado e mal preparado, fazer os atores esperar enquanto trata de outros problemas, não relacionados com eles, pode ser considerado um desrespeito; O realizador deve ainda estar pronto para ser colocado à prova em set, muitas vezes existem planos que são alterados e o trabalho com o ator tem de ser refeito.

Uma relação produtiva deve assentar em contribuições bilaterais, sem imposições. A definição de uma personagem deverá partir do realizador que assume uma posição construtiva dizendo “Isto é como eu vejo a personagem...” em vez de “A

personagem é assim...”. Numa fase posterior, será necessário realizador e ator definirem a personagem de modo concreto e passível de ser representado, traduzindo o conhecimento sobre o comportamento humano. É importante, por parte do ator, ter capacidade de interpretar e traduzir as direções do realizador em formas de representação.

Na fase de produção, durante as rodagens, Judith Weston (1996, p. 33) aconselha que as direções do realizador passem por verbos e não adjetivos. Ou seja, em vez de pedir ao ator para “ser sexy” (adjetivo), é preferível pedir para “namorar” (verbo); em vez de pedir ao ator para “ser agressivo” (adjetivo) com alguém, pede-se para que ele o “acuse” ou “castigue” (verbos). Esta mudança de foco permite e encoraja os atores a ouvirem e a empenharem-se. Permite ainda que o realizador seja mais ativo na colaboração.

Quando o realizador está presente e atuante no processo é mais fácil guiar a sua visão, e dar vida ao guião de modo mais eficaz e com melhores resultados. Desta maneira o ator não sente que está preso às direções do realizador, pois as direções não são autoritárias nem “sufocantes”, mas permitem que o ator pense e reaja por ele próprio.

Valorizar a honestidade emocional e a simplicidade da atuação, ao invés da teatralidade emocional e vistosa, é uma das tarefas do realizador na relação de confiança que estabelece com o ator.

O bom funcionamento das bases de trabalho referidas, abrem caminho para relações e laços de amizade muito fortes entre o realizador e o ator, relações de muitos anos, muitos filmes a trabalhar juntos, até papéis que são escritos para o ator. Ao longo da história do cinema são conhecidos vários realizadores que estabeleceram uma relação profícua e duradoura com atores, podemos referir por exemplo: Akira Kurosawa e Toshiro Mifune; Martin Scorsese e Robert De Niro; Michelangelo Antonioni e Monica Vitti; Sofia Coppola e Kirsten Dunst; Alfred Hitchcock e James Stewart; Ingmar Bergman e Bibi Anderson; Wes Anderson e Bill Murray; Kelly Reichardt e Michelle Williams; Nicolas Winding Refn e Ryan Gosling; Christopher Nolan e Michael Caine; Pedro Almodovar e Penélope Cruz; Tim Burton e Johnny Depp e Paul Thomas Anderson e Philip Seymour Hoffman; entre outros.

Michael Fassbender fala sobre a relação única que criou com o realizador Steve McQueen<sup>9</sup>: “Together, we were experiencing a lot. I could see, on Steve’s face, the passion and wanting to get it right, and I wanted to get it right, too. We just formed a language, very quickly.” (Staff, 2013)

A relação entre o realizador e o ator é um compromisso de ambas as partes. Se há um trabalho importante para o realizador é a direção de atores, todos os outros trabalhos no processo de realização, como produção, direção de arte, direção de fotografia, direção de som, edição, têm áreas de responsabilidade distribuídas, mas apenas o realizador tem a responsabilidade específica de trabalhar com os atores. A dedicação votada aos atores por parte do realizador deve equilibrar com um comprometimento e entrega total do ator à personagem, começando este processo desde logo nos ensaios.

### **3 - Ensaios**

"Something I learned as an actor was which scenes needed to be rehearsed and which actors are good with rehearsal, which actors learn from it and which ones grow stale because they start to second-guess themselves." (Jolie & Rochlin, 2015)

Os ensaios são um tema que continua a criar opiniões muito distintas entre profissionais da área. Por um lado, há realizadores que consideram imprescindíveis os ensaios durante a pré-produção; por outro lado, há realizadores que dispensam esta fase de trabalho, “ensaiando” com a câmara a gravar, e optando por fazerem mais takes, e ter um trabalho durante as rodagens de maior insistência. Muitas vezes os realizadores são condicionados por défices monetários e/ou de tempo, que são decisivos para a realização ou não de ensaios.

Uma ideia frequentemente errada é que o ensaio é uma performance, quando na verdade serve para partilhar ideias e criar situações que podem resultar em frente à câmara. Acima de tudo, o importante é a informação partilhada e a criação construtiva, onde o ensaio deve ser visto como um processo. Judith Weston (1996, p. 248) afirma que

---

<sup>9</sup> Michael Fassbender, alemão/irlandês, que foi ator principal nos filmes “Hunger” (2008), “Shame” (2011) e ator secundário no “12 Years a Slave” (2013) do realizador inglês Steve McQueen. (Forde & Borges, n.a)

um ensaio com um propósito adequado estimula os “músculos” emocionais e da imaginação do ator, de forma a proporcionar uma performance sem tensão e esforço.

Quando um ator trabalha sem qualquer tipo de tensão, produz novos *layers* emocionais e imaginativos. O constante fluxo de novos sentimentos mantém o ator no momento e paradoxalmente refresca a sua performance. Por isso, o método “filmmaking by attrition”<sup>10</sup> funciona. Neste método, o realizador leva os atores, através da repetição exaustiva, a um cansaço tal, que deixam de sentir a pressão associada ao ‘fazer bem’ e baixam as defesas, deixando de analisar e controlar as suas performances, começando a atuar de forma simples, instintiva e no momento.

A organização de um ensaio deve reger-se pelos vários pontos a serem abordados e trabalhados. Segundo Weston (1996, p. 249) o realizador deve colocar em papel as ideias sobre o filme e o que este significa para ele, o “esqueleto” e as transformações de todas as personagens e cada cena em particular, os factos, as imagens e as questões que são levantadas. Deve apontar também: sobre o que cada cena é, o evento emocional e como cada cena entra no arco do filme ou na história do guião; os possíveis arcos das personagens, incluindo objetivos internos e externos para estas e ideias sobre *backstory*; o ritmo das cenas (início, meio e fim), o contexto e ideias (verbos de ação, ajustes) de como pode ser trabalhada a cena; a vida física e cada cena; a pesquisa elaborada e a que falta fazer; o que pensa alcançar com o ensaio e qual o procedimento pretende seguir, levando o diagrama de *blocking*.

Depois de feita a preparação o realizador não deve ser escravo do plano que preparou, mas estudá-lo e analisá-lo de forma a interiorizar e a repensar todas as suas ideias sobre o filme. Não deve ainda levar o plano para o ensaio, de modo a que este não seja castrador e revele falta de confiança.

O ensaio pode iniciar-se pela leitura do guião com todos os atores. Uma leitura integral do guião permite que os atores comecem a conhecer-se melhor e que o realizador oiça as palavras do guião. Aqui o realizador coloca os atores “sem regras”, podem ler sentados, em pé, ou mover-se, não se procura uma performance.

Numa segunda fase começam os ensaios das cenas, nada pode dar errado, segundo Weston (1996, p. 251), é só um ensaio. O objetivo é que os atores ouçam com

---

<sup>10</sup> A técnica descrita por Tom Hanks, da direção de atores do realizador Penny Marshall no filme “Big”. (Weston, 1996)

atenção as impressões do realizador, que trabalhem de forma a encontrarem conexões entre o guião e com eles próprios de forma honesta e autêntica. Que investiguem o texto, explorem questões e possíveis significados das falas, encontrem a estrutura da cena. É uma fase em que o ator, em conjunto com o realizador, tenta entender o guião e experimenta diferentes ideias, com base na constante comunicação.

O trabalho resulta melhor se for abordado em *layers*<sup>11</sup> com a informação passada do realizador ao ator em partes e não toda de uma só vez. O ritmo de cada cena funciona da mesma forma, deve ser dirigido e discutido por seções, para que as transições e mudanças possam ser bem representadas. Esta divisão por seções é onde o realizador consegue dar a atenção aos detalhes, é o coração do ensaio. O realizador consegue identificar falas problemáticas, cultivar imagens, discutir subtexto, criar situações e transições, trabalhar com objetos e encontrar movimentos. Permite-lhe ainda estruturar as cenas, definir a vida emocional do *blocking* e do ritmo.

Existem também diferentes tipos de ensaios, que não decorrem numa sala de ensaios, mas no local das filmagens, ou num local de semelhantes condições. Ao colocar um ator a “viver” as situações ou o ambiente em que a personagem vive, o seu trabalho passa a sustentar-se pela experiência vivida, da ação que já foi concretizada. João Canijo, realizador português, conhecido por usar este método nos seus filmes, diz numa entrevista com Inês Monteiro:

“Como é que o Robert De Niro fez o “Taxi Driver”? Andou 6 meses de taxista em Nova Iorque. Tu só consegues apreender um meio se o viveres. Não apreendes um meio por imitação, e sim por contágio. Não vais imitar pessoas daquele meio, vais perceber como tu funcionarias se pertencesse àquele meio, por isso tens de o conhecer muito bem. E isso não é uma questão de método ou de processo, não há outra maneira.” (Monteiro, 2011)

Neste tipo de “ensaio” há uma imersão profunda por parte dos atores, a realidade deles, durante aquele período, passa a ser a da personagem. Esta “fusão” com o mundo das personagens permite que a performance ao iniciar as rodagens seja natural e autêntica.

---

<sup>11</sup> Camadas ou por partes. (n.a, 2016)

Embora existam distintas metodologias de ensaios, nenhuma é a ‘certa’. Idealmente o realizador com bastante tempo de ensaio, poderia testar uma série de exercícios com os atores e compreender quais são os mais adequados a cada um deles. Contudo, o tempo de ensaio por norma é curto, e o realizador, através da sua experiência e intuição, tem de entender o que já foi trabalhado pelos atores, possivelmente noutros filmes, peças ou televisão, ou determinar consoante as necessidades do seu filme qual o melhor método e técnicas a aplicar.

## PARTE II – CASO DE ESTUDO – PROJETO PRÁTICO

### 5 – Curta-Metragem *Ruído*

O desenvolvimento da ideia para a história do *Ruído* iniciou-se no primeiro ano do Mestrado em Comunicação Audiovisual, concretamente durante a unidade curricular de Contexto e Análise de Narrativas. Neste enquadramento surgiu a ideia para a curta-metragem *Ruído* a história da Madalena, uma fotógrafa telepata. Lentamente, mas em passos seguros, a ideia foi amadurecendo, com o desenvolvimento do *story map*<sup>12</sup>, até à escrita da primeira versão do guião. Durante o segundo ano de mestrado retomou-se o desenvolvimento do argumento e iniciou-se o processo de pré-produção.

O início desta fase foi dedicado a uma parte de pesquisa intensiva sobre a direção de atores, e a outra parte a referências de filmes, séries e curtas-metragens que versassem algum dos temas abordados no *Ruído*. Foi organizada uma equipa de técnicos de forma a realizar sessões de trabalho ainda nesta fase de pré-produção. Construiu-se o *lined script*<sup>13</sup>, que deu início ao processo demorado que foi criar o *storyboard*<sup>14</sup>. Escolhidos os atores, a atriz principal, Mia Tomé, e dois secundários, Tiago Correia e Maria Quintelas, efetuaram-se vários ensaios.

Chegada a fase de produção, foram realizadas as rodagens em seis cenários, durante cinco dias, que tiveram que ser encurtados para quatro dias. Aqui verificou-se a importância dos ensaios para uma produção que ficou com menos um dia de rodagens. Este percalço deveu-se à realização de uma festa no local de filmagens, que impossibilitou as gravações que estavam planeadas para essa noite. A música alta e a movimentação de pessoas perto da zona de gravações, inviabilizaram o plano de filmagens.

---

<sup>12</sup> Ver capítulo 5.1.1 *Story map*, página 37

<sup>13</sup> *Lined script* ou *découpage* são técnicas que permite perceber visualmente a cobertura de cada plano no guião. Através de linhas pelas cenas do guião que indicam os planos, as ações e diálogos a capturar em cada take. (Honhaner, 2010, p.162) Consultar Anexo A - *Lined script* do *Ruído*.

<sup>14</sup> *Storyboard* é um guia visual, onde são organizados uma série de desenhos ou imagens das principais cenas de um produto audiovisual de uma forma objetiva. A intenção dessa ferramenta é oferecer uma previsão daquilo que será produzido, dando uma noção mais exata possível do produto final. (Honhaner, 2010, p.514). Consultar Anexo B - *Storyboard* do *Ruído*.

Terminadas as rodagens, iniciou-se a pós-produção. Os primeiros *rough cuts*<sup>15</sup> foram criados com facilidade, o que comprovou que as cenas estavam planeadas de forma a conceber uma sequência coesa. Surgiram, contudo, alguns planos problemáticos que levaram mais tempo a ser resolvidos. Depois de “limadas algumas arestas”, chegamos a uma sequência sólida, mas ainda com muito trabalho pela frente. É dedicado algum tempo ao tratamento de diálogos e design de som. Tendo em conta que o filme se chama *Ruído*, tal como em todos os filmes, mas aqui em particular, o som é fundamental e é a base de todo filme. A narrativa é contada através de dois elementos essenciais, o som e a cor. Ao mesmo tempo que se trabalha o som, inicia-se a correção de cor. Sendo que a cor que acompanha a personagem principal, Madalena, nos momentos cruciais é o vermelho.

O filme fica concluído com cerca de dez minutos. Possui um ritmo melancólico nas situações voyeuristas, que é acelerado pelas premonições de Madalena. Através do *Ruído* pretendemos criar uma sensação de inquietude e deixar o espectador a questionar-se sobre o final que fica em aberto.

Numa fase inicial, aquando da escrita do guião e durante a primeira fase de pré-produção, tínhamos ideias e objetivos sobre o filme, que foram sofrendo alterações ao longo do processo. Inicialmente o *Ruído* tinha as características de um Thriller, com personagens mais clichês do género, mas com o desenvolvimento do projeto foi-se afastando dessas normas. As personagens foram ganhando uma forma mais realista e desse modo as cenas do guião foram numa direção mais dramática e com menos suspense.

Em síntese, percebemos que a estrutura narrativa do *Ruído* iria conter diferenças de uma estrutura clássica.

## 5.1 – Estrutura Narrativa

O *Ruído* aplica, com algumas exceções, a estrutura dos três atos. A estrutura dos três atos é um princípio clássico de contar histórias, que pode ser encontrado em peças

---

<sup>15</sup> *Rough cut* é uma montagem prévia do filme, que ainda não é a final. Normalmente um filme pode passar por vários *rough cuts* até chegar ao final. (Honthaner, 2010, p.514).

de teatro, poesia, livros, livros de banda desenhada, videojogos e filmes. Está presente nas fábulas do Aesop<sup>16</sup>, na poética de Aristóteles, nas peças de Shakespeare, nos livros de Conan Doyle<sup>17</sup> ou nos filmes de Hitchcock.

É uma estrutura que já foi comprovada em livros, televisão e cinema. Como Blake Snyder<sup>18</sup> afirmou, uma boa estrutura é o esqueleto que segura e protege a curta-metragem, torna o projeto sólido e completo: “Una buena estructura es su blindaje. Y cuando haya vendido el tuyo, que esté bien estructurado será la muestra de que has hecho un buen trabajo y has entregado unos planos sólidos y cabales.” (Snyder, 2010, p. 102)

Os três atos dividem-se em início, meio e fim. No início temos o *setup*, onde se dá a conhecer os dados essenciais da narrativa e é criado o problema para a personagem principal. Este ato tem normalmente  $\frac{1}{4}$  do filme. Entre o primeiro ato e o segundo temos o primeiro *turning point*<sup>19</sup>, que é o momento em que a história toma um novo rumo. Segundo Blake Snyder, é um momento que muda a direção da história e inicia o arco de transformação da personagem: “Me gusta lo momento catalizador porque... es real como la vida misma. Todos vivimos momentos como éstos. Y los sucesos que te cambian la vida se presentan a menudo bajo la apariencia de malas noticias. Que es lo contrario de buenas noticias, y, sin embargo, para cuando la aventura llega a su fin, es lo que ha llevado al protagonista a la felicidad.” (2010, p. 112)

No segundo ato temos o confronto. É o ato com maior duração, no mínimo  $\frac{1}{2}$  do filme, onde a personagem luta por encontrar a solução para o seu problema e encontra vários obstáculos pelo caminho. Na transição para o terceiro ato dá-se o segundo *turning point*, que é marcado pelo momento mais crítico que a personagem principal enfrenta, é um momento “à beira do precipício”.

---

<sup>16</sup> Aesop era uma figura lendária grega datada 600 anos antes de cristo. Autor conhecido pelas fábulas que lhe são atribuídas, as "Fábulas de Esopo". As fábulas permaneceram populares ao longo da história, e ainda hoje são ensinadas como lições de moral e usadas como temas de vários entretenimentos, especialmente peças de teatro e desenhos infantis. (Editors, 2014)

<sup>17</sup> Conan Doyle (1859-1930) foi um escritor, jornalista e médico britânico. Escreveu cerca de 60 livros sobre a sua famosa personagem Sherlock Holmes. (Wilson, 2018)

<sup>18</sup> Blake Snyder (1957- 2009) guionista e produtor americano. Obteve grande sucesso, ao vender guiões da sua autoria a várias produtoras de Hollywood. (Editors S. t., n.a)

<sup>19</sup> O *turning point* é uma denominação usada no cinema, *turning* (viragem, mudança) *point* (ponto, momento), que significa ponto de viragem. É um momento marcado por uma mudança significativa na narrativa e/ou personagem. (Snyder, 2010, p.112)

Porém, tudo chega a uma resolução no terceiro e último ato durante o clímax, que não tem mais de 1/4 da história e o conflito ou problema é resolvido. (Johnson, n/a)

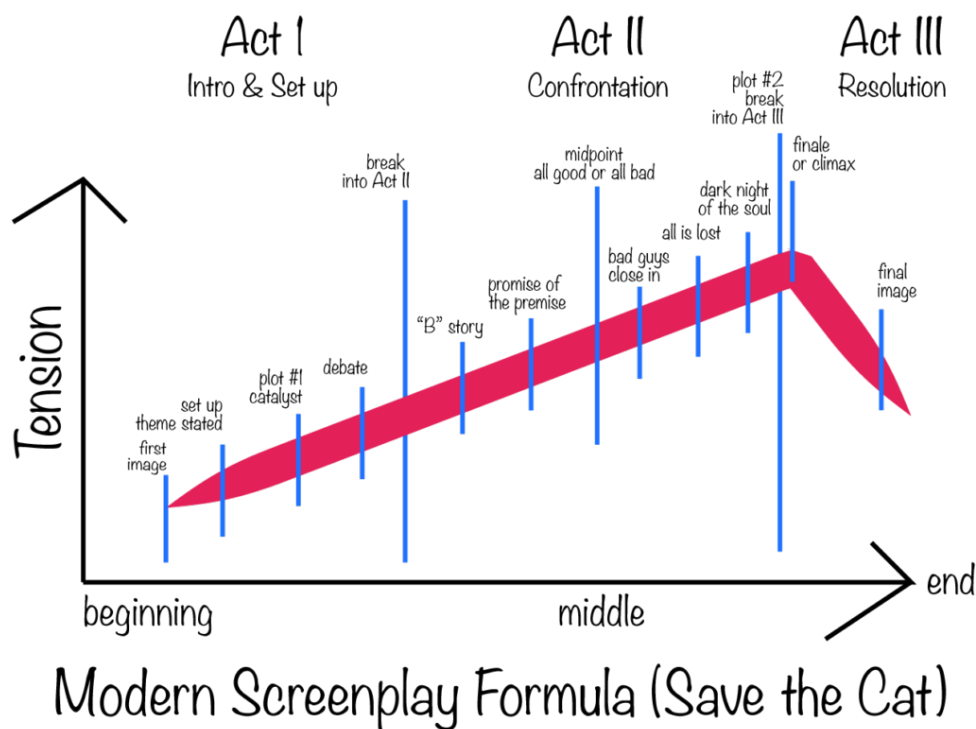


Fig. 3 Fórmula dos três atos de Blake Snyder.

A estrutura dos três atos em que a história de Madalena foi criada tem grandes vantagens por ser um modelo usado frequentemente, a audiência se relaciona facilmente com esta forma de contar histórias. Os três atos são uma forma garantida de renovação de interesse da audiência ao longo do filme e são uma estrutura baseada num modelo “*character driven*”<sup>20</sup>, onde toda a narrativa se revolve em torno da protagonista, as suas motivações, os seus conflitos e as suas decisões conduzem a história. “Restorative three-act stories are character driven: The action turns on character decision, and the motivations that underlie the decision are made accessible to the audience. In fact, the essence of the restorative three-act structure is that action is an expression of motives, of character conflict.” (Dancyger & Rush, 2013, p. 34)

<sup>20</sup> Character significa personagem. Driven significa conduzido. Ou seja, uma história que é conduzida ou serve a personagem. (Dancyger & Rush, 2013, p.34)



Fig. 4 Estrutura narrativa do *Ruído*.

Inicialmente o guião do *Ruído* tinha uma estrutura dos três atos mais tradicional, cada ato com tempos de duração certos e com os *turning points* mais evidentes. Contudo, da mesma forma que se afastou de um género mais vincado, a estrutura teve algumas divergências, como um primeiro ato mais curto e o segundo ato bastante maior do que o é suposto. O primeiro *turning point* com uma tensão menor que o segundo *turning point*, e um clímax que se funde com o fim.

Esta foi a fórmula que serviu de forma mais eficaz, a história da Madalena. O segundo ato fez mais sentido com maior duração, de maneira relacionarmos com a personagem masculina, Gabriel, e esta não cair no estereótipo de ‘mau da fita’. Também não queríamos ‘apressar’ a transformação de Madalena, que ao longo do segundo ato, se torna mais descontraída e aberta a uma ligação. Com este segundo ato as personagens tornam-se mais reais e por isso mais relacionáveis. O clímax funde-se com o fim, sendo assim a última imagem. Este último plano tem uma ligação por oposição à imagem do

filme<sup>21</sup>. Iniciamos a curta-metragem com a perda de alguém e terminamos com uma união, assim neste último momento a protagonista sofre uma transformação.

O facto do *Ruído* começar com a imagem do filme, ao invés de iniciar com o primeiro ato, é essencial para um arranque com sucesso: “La primerísima impresión de lo que es una película - su tono, su atmósfera, qué tipo de peli es y qué pretensiones tiene - se halla ya en la imagen con que se abre.” (Snyder, 2010, p. 106)

No *Ruído* a narrativa inicia com dois planos de um *flashback*<sup>22</sup> da infância da Madalena, a imagem do filme, que é por um lado uma premonição, uma tragédia na sua infância que agora pode estar prestes a repetir-se, e por outro uma forma de apresentarmos a personagem Madalena como alguém marcado pelo seu passado. Este começo apresenta uma temática misteriosa e invulgar que vai acompanhar nos momentos cruciais da curta-metragem.

Inicia-se o primeiro ato e são introduzidas as personagens principais, Madalena Lia e Gabriel. Madalena como em qualquer outra noite, fotografa e observa pessoas. Nesta noite fotografa Lia, uma rapariga que parece da sua idade, mas que se comporta de forma oposta. Subitamente, Madalena tem visões do que aparenta ser a sua morte, acompanhadas por um ruído insuportável, e aqui cria-se o problema/conflito do filme.

O primeiro *turning point* dá-se quando Madalena, atormentada, encontra Gabriel à porta do bar e entra para o seu interior. Neste local começa o segundo ato que é o mais longo (com cerca de sete minutos), e é aqui que se adensa a história. A tensão da narrativa vai descendo e Madalena vai-se embrenhando na conversa com Gabriel enquanto bebem whiskey.

Passado algum tempo, Madalena descontra um pouco e o diálogo entre eles flui com maior naturalidade. Gabriel aproveita este momento e tira a câmara à Madalena, que marca o *middle point*<sup>23</sup>. Este é um momento, segundo Blake Snyder, em que há uma mudança na dinâmica da narrativa: “Pero el punto intermedio hace mucho más que presentar un momento de exaltación o de bajón. En muchas reuniones para discutir el

---

<sup>21</sup> A imagem do filme é a parte ou planos iniciais do filme, apresenta o filme e os temas. Não é crucial, o filme consegue contar a sua história sem essa parte. (Snyder, 2010, p.106)

<sup>22</sup> Flashback é uma interrupção na continuidade de uma história, peça, filme, etc., pela narração ou retrato de algum episódio anterior. (Duckett, 2010)

<sup>23</sup> *Middle Point* acontece normalmente a meio do segundo ato. É marcado por um momento onde a tensão aumenta e é conhecido como a “falsa vitória”. (Snyder, 2010, p.120)

guión, oiréis la frase :«En el punto intermedio suben las apuestas». Porque así es. Es el punto en que se terminan los juegos y las risas. ¡Volvemos a la trama!» (Snyder, 2010)

Entretanto Gabriel convence Madalena a sair do bar e ir para a escadaria. Começam a envolver-se, e inesperadamente o ruído surge novamente, Madalena em sofrimento afasta Gabriel. Ao sentir-se rejeitado, Gabriel reage de forma violenta e a visão de Madalena torna-se real. Aqui dá-se o segundo *turning point*. No auge da tensão, quando Madalena está prestes a morrer, acorda no bar.

O terceiro ato resolve o problema de Madalena, que finalmente descobre o verdadeiro significado das visões. Quando foge do bar onde estava Gabriel, encontra-se com Lia e este encontro despoleta de novo as visões, mas desta vez são claras e a vítima de Gabriel não era Madalena, mas Lia. Aqui fecha-se a narrativa, e Madalena impede Lia de entrar no bar, e, por conseguinte, as visões não se tornam reais.



a)



b)

Fig. 5 *Frame a)* é um plano da imagem do filme. *Frame b)* é o último plano do filme.

Na imagem final da curta-metragem, Madalena e Lia surgem de mãos dadas. Madalena, ao impedir a entrada da Lia no bar, acaba por ficar de mãos dadas com a personagem. Entende-se aqui uma forte ligação entre a imagem do filme e a imagem final da curta-metragem. “Como ya he expuesto, la imagen de cierre de una película es la inversa de la imagen de apertura. Es vuestra demostración final de que cambio ha tenido lugar y es real.” (Snyder, 2010, p. 128)

### 5.1.1 - *Story map*

“I believe the most important learning tool in the craft of screenwriting is written analysis of movies and screenplays. If you’re an aspiring screenwriter, utilizing Story

Maps will help you understand how professional screenwriters structure their stories. A Story Map unlocks the building blocks of the narrative.” (Calvisi & Rich, 2013)

A estrutura de um *story map* pode ser encontrada em muitos filmes de Hollywood e também em produções independentes. Filmes de todos os géneros e orçamentos usam este modelo, que vem da conhecida estrutura clássica dos três atos.

É uma ferramenta muito útil para o desenvolvimento do argumento, pois cria-se uma estrutura onde se define os pontos principais da narrativa: o género, as personagens e as suas características marcantes, os objetivos, os conflitos dramáticos, os temas, o desfecho e o arco. Todos estes pontos servem como guia durante a escrita do argumento, nunca permitindo que o argumentista se desvie deles.

No *Ruído*, uma fase fulcral antes da escrita do argumento, foi perceber a história que queríamos contar e ter a capacidade de a reduzir aos pontos essenciais da narrativa.

#### STORY MAP *RUÍDO*

GÉNERO: Thriller

PROTAGONISTA: Madalena (25), fotógrafa.

CARATERIZAÇÃO/DEFEITO: telepata / solitária

OBJETIVO EXTERNO: descobrir o significado das visões.

OBJETIVO INTERNO: ultrapassar a perda traumática da irmã

PRINCIPAL CONFLITO DRAMÁTICO: Gabriel

TEMAS: Premonição / Fotografia

QUESTÃO DRAMÁTICA CENTRAL: O que significam as visões de Madalena?

DESFECHO: A visão torna-se clara, Madalena foge de Gabriel e a vítima dele será Lia e não ela. Madalena salva Lia.

ARCO: Madalena começa solitária e inicia o processo de aproximação a pessoas

## 5.2 – A conceção do Tema da Curta-Metragem

Criámos o mundo da Madalena e nele existe ruído constante. O mundo é escuro, minimalista, fotográfico e vermelho. Madalena é uma personagem que não consegue relacionar-se, é antissocial e solitária. Isso tornou a sua ligação com a fotografia ainda mais forte. Através dela, Madalena aproxima-se das pessoas, à sua maneira, contudo, com uma distância que impede qualquer criação de laços afetivos. Na noite em que se passa a ação, Madalena é acometida por premonições visuais perturbadoras. Estas vêm com um presságio de morte, e um certo suspense começa a adensar a história.



a)



b)

Fig. 6 a) Cartaz do filme *The Girl with the Dragon Tattoo*.

b) Cartaz do filme *The Neon Demon*.

Com estas premissas, um dos filmes que serviu como referência do *Ruído* foi, *The Girl with the Dragon Tattoo*, que conta a história da Lisbeth Salander, uma rapariga que vive na marginalidade e usa as suas habilidades de forma a criar o seu caminho no mundo. Tal como Madalena, esta personagem ascende de uma combinação de vulnerabilidade com uma perícia implacável e singular. David Fincher explorou este thriller tornando-o num puzzle de pistas, que se vão revelando ao longo do filme ao mesmo tempo que a personagem também vai sendo revelada. De certa forma, é precisamente isso que acontece com Madalena, na curta-metragem *Ruído*.

Outra referência a destacar é o *The Neon Demon*, do Nicolas Widning Refn. O filme é um thriller, com um cruel retrato do mundo cínico e concorrencial como o da moda e de como a inocência (não) encaixa numa selva social como Los Angeles (porventura, o grande demónio de néon) (Vieira, 2016). A personagem principal, Jesse, é uma rapariga que revela uma grande inocência e timidez, contudo mostra-se capaz de uma grande frieza e poder sexual. Esta ‘viagem’ e evolução da personagem feminina foi uma inspiração para o *Ruído*. Todavia, o filme do Nicolas Refn serviu essencialmente de referência para a direção de fotografia da curta-metragem.

### 5.2.1 – Direção de Fotografia

*The Girl with the Dragon Tattoo* é um thriller que conta com a direção de fotografia de Jeff Cronenweth. Caracteriza-se por ter enquadramentos e movimentos de câmara que servem e marcam mudanças e momentos fulcrais da história e da personagem principal. Planos invertidos, por exemplo, como se o mundo dela estivesse virado ao contrário, contudo sem deixarem de estilizar uma imagem típica do género.



Fig. 7 - *Frames* do filme *The Girl with the Dragon Tattoo*.

Igualmente o uso das cores, maioritariamente o verde, preto e o amarelo, define o tom de um filme violento e vingativo (Fusco, 2016), tons que em muitas cenas fizeram parte da nossa paleta de cores na curta-metragem.

Na nossa segunda referência, “The Neon Demon”, o crescimento e desenvolvimento da personagem principal é contado também através da mudança da paleta de cores.

O esquema de luz da diretora de fotografia Natasha Braier, na primeira parte do filme, é maioritariamente em tons de azul e lilás. A proeminência destas cores representa a inocência da personagem e a entrada num mundo novo e atrativo. Já na segunda parte do filme, há uma transição do azul para o vermelho, enfatizando a transformação da personagem, a descoberta do poder sexual e a eminência de perigo. Este uso das paletas de cor que acompanham a personagem foi algo que explorámos no universo de Madalena. Empregámos o vermelho como cor predominante na personagem principal, caracterizando a ameaça, o desejo e a violência (Fusco, 2016).

“Do amor ao ódio – o vermelho é a cor de todas as paixões, as boas e as más. Por detrás do simbolismo está a experiência: o sangue se altera, sobe à cabeça e o rosto fica vermelho, de constrangimento ou por paixão, ou por ambas as coisas simultaneamente. Enrubescemos de vergonha, de irritação ou por excitação. Quando se perde o controle sobre a razão, “vê-se tudo vermelho” (Heller,2000,p.158)

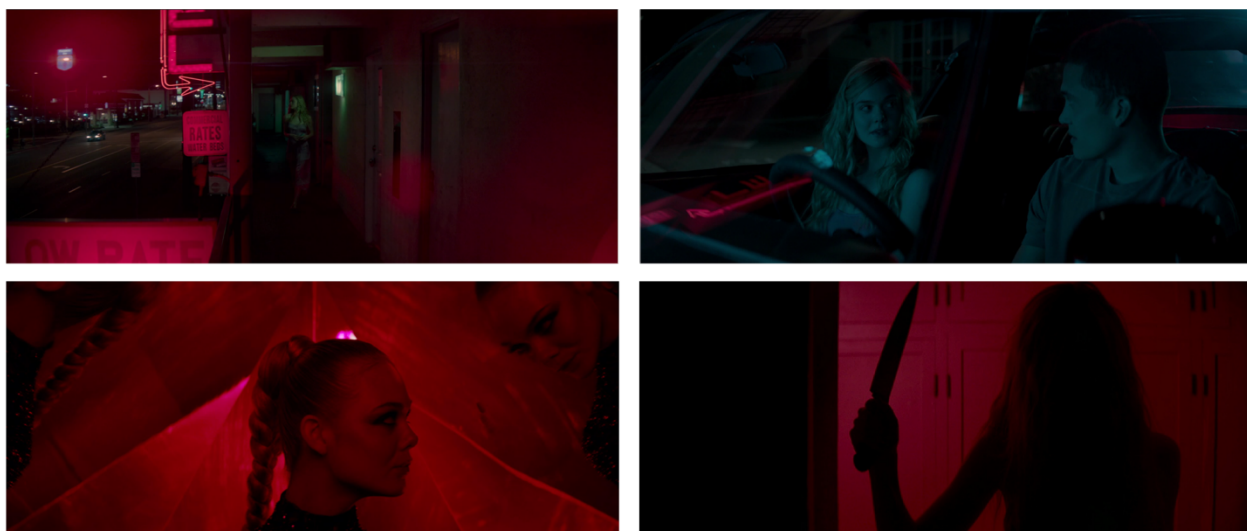


Fig. 8 *Frames* do filme *The Neon Demon*

### 5.3 – Sinopse Alargada

A curta-metragem “Ruído”, uma ficção que tem como objetivo desvendar um pouco do mundo da Madalena no decurso de uma noite, enquadra-se nos subgéneros Suspense e Drama psicológico.

A ação passa-se nos dias de hoje, numa noite fria do Porto, cidade onde Madalena (25 anos), como em muitas outras noites, fotografa pessoas. A distância a que tira fotografias a Lia (25), que se encontra a falar ao telefone, permite que esta não a veja. As imagens vistas através da lente da Madalena marcam a sua personalidade voyeurista. Um terceiro elemento vai introduzir o suspense ao longo da curta-metragem: o vulto que as observa, furtivo. Quando Lia se apercebe que está a ser fotografada, confronta Madalena e afasta-se do local. É nesse momento, quando ela vê o vulto que a espreita, que a protagonista é atormentada por visões desfocadas de um estrangulamento: Madalena é telepata. A imagética epilética das visões é acompanhada por um *ruído* intenso e perturbador.

Madalena foge dali e embate em Gabriel (33), à porta de um bar, aproveitando para entrar para o seu interior. Ao refugiar-se no bar, Madalena espera atenuar o ruído que a assola desde as visões. Por isso bebe. Gabriel, enigmático, segue-a até ao balcão, senta-se ao seu lado e apresenta-se, sedutor. Contudo, Madalena tem dificuldade em comunicar com ele.

Assim que o álcool começa a atenuar o ruído que a torna a perturbar, a conversa entre Madalena e Gabriel começa a fluir com maior naturalidade. Cada vez que o telemóvel de Gabriel vibra, ela repara que ele tem uma reação agressiva, característica da sua personalidade. Gabriel questiona-a sobre as suas fotografias e atrai-a para o exterior, levando consigo a máquina fotográfica dela.

Numa escadaria, o papel inverte-se, ficando agora Madalena numa posição vulnerável, quando Gabriel a fotografa. Entretanto, Gabriel beija a protagonista, com ela a aceitar a investida. De súbito, o *ruído* insuportável reaparece e Madalena tenta afastar Gabriel que não aceita a rejeição, tornando-se violento. Começa então a apertar o pescoço de Madalena... quando a visão da Madalena se torna real.

Quando a protagonista está prestes a sufocar, desperta no bar, com Gabriel a apresentar-se... pela primeira vez: aparentemente, tudo não passara de mais uma visão

da nossa protagonista que, em pânico, foge para a rua, embatendo contra Lia que se encontrava ao telemóvel, dirigindo-se para o bar. Madalena tem nova visão, mas agora mais nítida: as mãos de Gabriel que apertam o pescoço de Lia que grita. Madalena, ainda tonta da visão, avança na direção de Lia e agarra-lhe na mão.

#### **5.4 – Perfil psicológico e físico das Personagens**

“Como guionistas con una gran idea para una película, el trabajo de crear protagonistas que atraigan a los espectadores a nuestro mundo es único. Hemos de crear un sujeto vicario que llegue al público al que nos dirigimos y además sirva al propósito y a las necesidades de nuestra historia.” (Snyder, 2010, p. 78)

O processo de criação de personagens que atraiam o espectador ao mundo que queremos contar é único, e segundo Blake Snyder e a estrutura dos três atos, o protagonista é um sujeito que serve, ou incorpora as necessidades da narrativa. Idealmente cria uma ligação forte com o público, que o permite relacionar-se e rever-se no grande ecrã.

As personagens, no *Ruído*, foram trabalhadas de forma a não cair excessivamente em estereótipos, mas desenvolvidas com o objetivo de terem personalidades e traços psicológicos de pessoas reais.

##### **Madalena**

A personagem principal é uma rapariga que não encaixa em lado algum, não consegue relacionar-se, é antissocial e solitária. Tem 25 anos e saiu de casa dos pais aos 18 anos vivendo sozinha desde então. Madalena tinha apenas 9 anos quando a sua irmã morreu, motivo que a levou a afastar-se da família. Este trauma começou a distanciá-la das pessoas.

Ao fotografar, Madalena consegue de algum modo observar e aproximar-se, sem se expor, conseguindo refugiar-se atrás da sua lente. A fotografar cria para Madalena uma sensação de memória, que a reconforta da perda da irmã e da solidão que vive.

Para materializar a caracterização psicológica de uma personagem tão particular, as referências visuais e psicológicas usadas focavam-se na personagem feminina, Lisbeth Salander, do filme *The Girl with the Dragon Tattoo* de David Fincher.

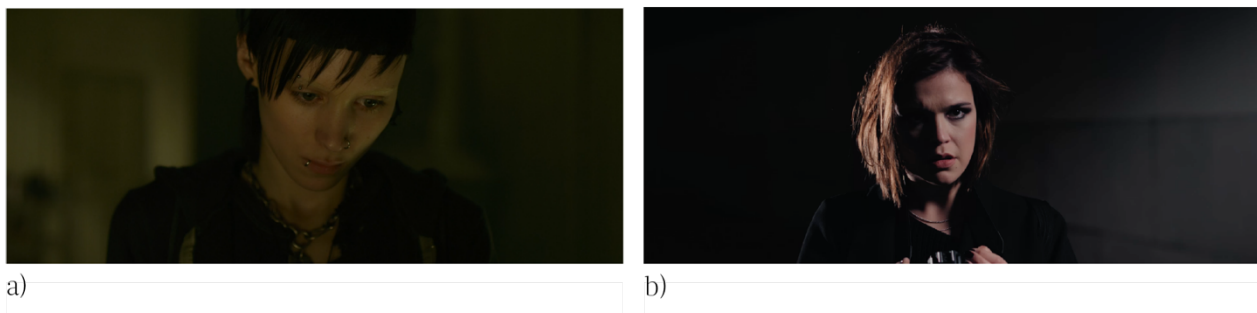


Fig. 9 a) Personagem Lisbeth Salander. b) Protagonista do *Ruído*, Madalena.

### Gabriel

Esta personagem tem como função criar o conflito na curta-metragem. É um homem de 30 e poucos anos, confiante e arrogante. É sociável, mas prefere conversas de ‘um para um’. Tem alguns traços que caracterizam a sociopatia, tais como a capacidade de manipulação com esquemas e mentiras para atingir os seus objetivos. O seu falso encanto está escondido por uma personalidade carismática agradável e amigável empenhada para conquistar as pessoas que pretende “usar”. Estes traços fazem Gabriel impulsivo e narcisista, mudando os seus objetivos facilmente e interessado apenas em sentir os seus propósitos.

Gabriel vive sozinho e trabalha a partir de casa, o que o faz ser fechado no seu mundo egoísta. Algumas destas características podem ser encontradas em personagens como Patrick Bateman em *American Psycho* de Mary Harron e Julian em *Only God Forgives* de Nicolas Winding Refn.

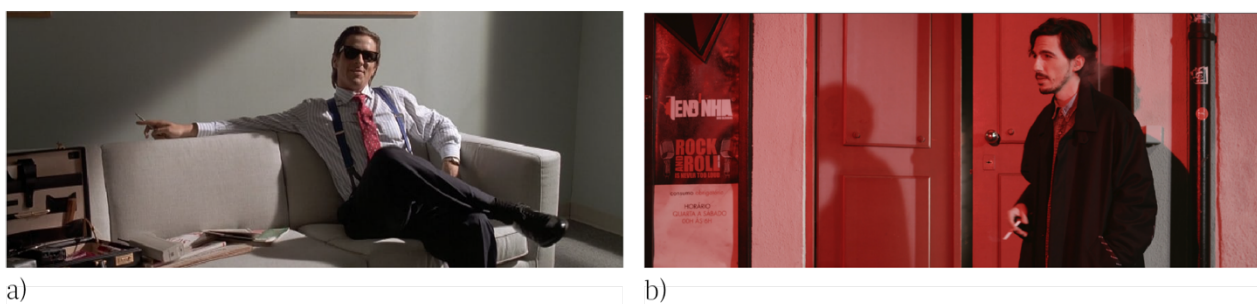


Fig. 10 a) Personagem Patrick Bateman. b) Personagem do *Ruído*, Gabriel.

### Lia

Com a mesma idade da Madalena, Lia é uma rapariga confiante e sociável. Vive com os pais, e ainda é estudante. É muito aplicada na faculdade e tem objetivos de vida muito definidos. Isso torna-a uma pessoa ansiosa e por vezes nervosa. Ao contrário de Madalena tem grande facilidade em relacionar-se com pessoas, gosta de se divertir com o seu grupo de amigos e de sair à noite. Como muitos jovens da sua idade o mundo da internet é uma constante, e fala com pessoas que conhece online, mas mais por diversão ou distração, pois não pretende que passe dali. Conheceu Gabriel pela internet e ele mexeu com ela, por isso marcou um encontro para se conhecerem. Esta personagem tem alguns traços em comum com Annie Hall no filme *Annie Hall* de Woodie Allen.

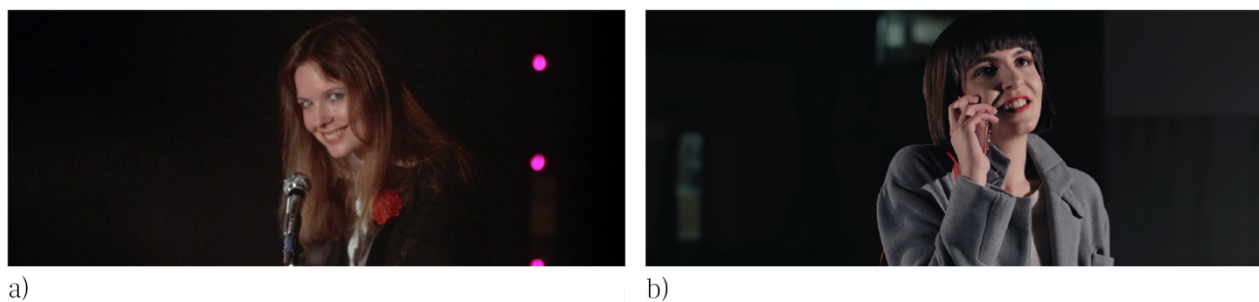


Fig. 11 a) Personagem Annie Hall. b) Personagem do *Ruído*, Lia.

## 5.5 – Direção de Atores

A realização do filme *Ruído* permitiu e exigiu até, uma exploração da direção de atores, e nesse sentido, começámos por realizar uma pesquisa sobre os procedimentos inerentes a essa função. Com este intuito o processo passou pela reflexão e discussão com pessoas ligadas a esta área a nível profissional.

Delineou-se antes de tudo uma estratégia adequada para a concretização do filme, tendo em conta vários aspetos, como o tempo, o orçamento e a história.

Essa metodologia teve como objetivo a criação de algo o mais real possível, conforme disse Claude Chabrol “Mais uma vez, o que é terrível do cinema é que não existe uma regra geral. Existem tantos parâmetros! É ainda pior do que a meteorologia: não podemos prever o tempo exato, minuto a minuto. Tudo o que podemos fazer é aproximar-nos da verdade.” (2004, p. 65)

O autor pretende afirmar que as fórmulas no cinema não existem, no entanto, o cineasta deve tentar ser fiel às suas convicções, expondo ao espectador a sua visão própria.

Relativamente ao elenco, foram feitos convites com o guião e nota de intenções. Todos eles aceitaram, tendo ficado como elenco principal, a Mía Tomé para representar a Madalena, o Tiago Correia para Gabriel e a Maria Quintelas a Lia. Foram também escolhidos, a Mariana Magalhães iria interpretar a Madalena em criança e o Paulo Rodrigo o barman. Pensou-se que era importante efetuar o maior número de ensaios possíveis, contudo o orçamento era baixo e a solução encontrada foi a realização de duas sessões de ensaios. Não foi possível marcar com a Mariana Magalhães e com o Paulo Rodrigo não houve necessidade, por se tratar de uma intervenção muito reduzida.

Já nas rodagens foi possível colocar em prática o que se desenvolveu nos ensaios, permitindo umas filmagens mais fluídas. Os atores não precisaram de se debruçar muito sobre o *blocking*, anteriormente estudado nos ensaios, e podiam concentrar-se nas suas performances e emoções.

### 5.5.1 – *Casting* / Escolha de Atores

O primeiro passo que se dá na direção de atores é a escolha de um elenco para o filme. Existem vários processos pelos quais a equipa de realização e a produção podem passar para chegar aos atores que vão entrar no filme, tais como: *casting* aberto, *casting* por convite ou apenas por convite direto. Apesar destes processos terem características bastante diferentes, um realizador deve ter sempre em conta que um *casting* é tanto a procura da pessoa ideal para o papel, como a procura de uma relação de confiança e de compromisso. Como Judith Weston explica:

There is no real shortcut to this knowledge. Whenever you cast someone you haven't worked with before, you are casting with your fingers crossed. That's why so many great directors - Fellini, Bergman, Cassavettes, Woody Allen, to name only a few - work with the same actors over and over and create an ensemble. There is trust, because a director learns how to work with those actors, knows what he can get, what pushes their buttons, where they can go, and what places they need help going to. (1996, p. 238)

No caso da curta-metragem *Ruído*, o casting foi feito por convite. Este método pode trazer vantagens quer ao nível de qualidade de interpretação quer no domínio da distribuição do projeto. Para a personagem principal, Madalena, a equipa de realização já idealizava a atriz, a Mia Tomé.

As suas performances melancólicas e o aspeto físico inquietante, eram características que imaginávamos para a Madalena. A Mia já tinha uma boa experiência em cinema e teatro pela sua participação em filmes como: *Como Fernando Pessoa Salvou Portugal* (2018), de Eugène Green da Noodles Production e de *O Som e a Fúria*; *Al Berto*, (2016), de Vicente Alves do Ó da Ukbar Filmes; *Ramiro*, (2016) de Manuel Mozos de *O Som e a Fúria*; *Montanha*, (2015), de João Salaviza da Filmes do Tejo e *Gelo*, (2014) de Luís Galvão Teles da Fado Filmes.

O contacto com a Mia iniciou-se com o envio do dossiê do filme, com as informações principais, assim como do argumento. A atriz aceitou o convite e aí definiu-se a calendarização para ensaios.



Fig. 12 Atriz Mia Tomé

Para a personagem do Gabriel também já tínhamos algumas linhas condutoras sobre o tipo de performance e aspeto físico que se pretendia. Queríamos alguém de aspeto comum e sem qualquer característica física relevante, mas que demonstrasse um certo mistério e perigo. Idealmente o Gabriel era uma personagem com emoções muito controladas e as que demonstrava eram fabricadas ou falsas.

O Tiago já tinha sido agenciado pela Agente a Norte, e foi na sua base de dados online onde visualizamos várias curtas e peças de teatro em que participou. O seu perfil suscitou um grande interesse por parte da equipa de realização, que acabou por contactá-lo diretamente. Conforme fizemos com os outros atores, o ator recebeu o dossiê do filme, com as informações principais do filme e com o argumento. Tal como a Mia, o processo repetiu-se na calendarização dos ensaios.



Fig. 13 Ator Tiago Correia

Posteriormente marcámos uma reunião e apresentámos o projeto numa agência de atores, a Agente a Norte. Nessa reunião expusemos as nossas ideias e entendimento sobre as personagens e as suas principais características. A agência apresentou-nos as suas propostas de atrizes para o papel de Lia, com vídeos de várias performances, e escolhemos convidar para participar no *Ruído*, a Maria Quintelas.

As características decisivas para esta escolha foram as suas performances que transpareciam uma genuinidade e espontaneidade, assim como o seu aspeto físico. Apresentava algumas semelhanças com a Mia e isso era algo que desejávamos para o filme.



Fig. 14 Atriz Maria Quintelas

Na imagem do filme, iniciamos com um *flashback* da Madalena quando tinha cerca de doze anos. Deparámo-nos com alguma dificuldade em encontrar crianças com experiência em cinema, teatro ou televisão. Por isso recorremos novamente à Agente a Norte para nos ajudar a encontrar uma atriz que tivesse algumas parecenças com a Mia Tomé. Ainda assim, como havia um intervalo significativo de idades entre elas, permitiu que as características físicas não fossem demasiado limitadoras. A Mariana Magalhães aceitou o nosso pedido, e passou uma manhã a rodar as cenas do flashback.

Para a personagem do barman, como tinha um número muito reduzido de cenas e apenas uma fala, decidimos optar por um não-ator. Um homem com cerca de 50 anos, com um aspeto físico comum. O Paulo Rodrigo tinha disponibilidade para as datas de rodagens e aceitou o convite.



Fig. 15 a) Atriz Mariana Magalhães. b) Paulo Rodrigo.

Depois da fase inicial de pré-produção, onde se desenvolveram e concluíram o *story map*, o guião, as personagens e se escolheu o elenco, surge o momento dos ensaios. Com estes, chega o processo de exploração sobre metodologias de direção de atores aplicáveis ao *Ruído*.

### 5.5.2 – Metodologia Adotada

O estudo que fizemos sobre as metodologias de direção de atores mais importantes permitiu perceber que não há nenhuma fórmula perfeita ou regras inquebráveis, mas sim conselhos e exercícios que podem e devem ser experimentados. Deste modo, julgámos importante trabalhar com os atores de forma intuitiva e sem receio de explorar várias orientações de diferentes metodologias.

Percebemos que a forma de trabalhar de Stella Adler, abordada no capítulo 1.3, coloca o ator e o realizador numa posição mais confortável do que qualquer outro dos métodos estudados. O método de Strasberg foca-se numa recorrência às memórias afetivas, que podem tornar o processo doloroso e exaustivo. Adler propõe que o ator faça

realmente as ações e não as represente. Se coloque na pele da personagem e se “funda” com ela.

Através dos ensaios foi possível perceber quais os métodos os atores já tinham trabalhado. A Mia, que tinha o papel principal, estudou no *Lee Strasberg Institut* em Nova York, A Maria Quintelas e o Tiago Correia trabalhavam frequentemente em teatro, onde normalmente são trabalhadas as técnicas do sistema de Stanislavski.

Em conjunto com estas premissas, percebemos que o melhor modo de trabalhar as suas performances seria por meio de uma adaptação da sua personalidade à da personagem como Adler propõe.

Contudo, a Mariana não teve disponibilidade para ensaiar antes das rodagens, logo julgámos que a melhor estratégia seria um pequeno ensaio no dia das filmagens, enquanto a equipa de direção de arte e de fotografia faziam os últimos ajustes. Sendo a Mariana mais jovem, foi pensada uma abordagem da técnica de Stanislavski o “magic if”, que se prende na imaginação e no ‘faz de conta’, e por isso uma estratégia mais simples.

O Paulo teria uma cena tão curta para filmar, que durante as rodagens seriam dadas indicações que se baseavam na ação, ou seja, com foco nas ações que teria de interpretar e assim atuadas de forma realista e natural.

Considerámos que a abordagem apropriada ao filme e ao tempo de ensaios seria aquela que tem o foco principal nas ações e estímulos reais, que possam trazer reações verdadeiras, com recorrência à memória afetiva em momentos singulares. No entanto, julgámos que acima de tudo a intuição iria ser nossa ‘aliada’, pois a experiência limitada, leva a experimentar e explorar até perceber quais as melhores estratégias e formas de trabalhar com o ator.

### **5.5.3 – Ensaios**

Pretendíamos ter o maior número de ensaios possível, contudo o orçamento era baixo e a deslocação dos atores permitiu apenas duas sessões de ensaios, que se organizaram de forma a obter o maior rendimento possível.

Segundo as sugestões de Judith Weston, a equipa de realização estruturou os ensaios de antemão, localizando no guião as cenas mais importantes para ensaiar. O primeiro ensaio realizou-se com os três atores, tendo começado com uma leitura de

guião sem performance, o que permitiu aos atores lerem e entenderem a história sem se preocupar com a sua atuação.

Seguiu-se uma conversa onde questionámos os atores sobre as suas personagens, sem que tivesse havido qualquer explicação prévia detalhada. A leitura do guião permitiu o entendimento aproximado à visão que tínhamos das mesmas, e a partir daqui criou-se um diálogo sobre as várias possibilidades de interpretações de personagens e situações. Foi possível assim rever o guião de forma minuciosa, analisando o seu esqueleto, cena a cena, o ritmo ideal, as ideias que cada uma transmite e por fim como as personagens se transformam e o modo como isso se encaixa no arco do filme. A exploração sobre as personagens é um momento fundamental e de grande importância para o ensaio. Claude Chabrol explica:

“A astúcia consiste em levá-lo a encontrar ele próprio a personagem tal como desejamos que ele a descubra. Para isso, todos os truques são válidos. Perguntamos-lhe, por exemplo: <A propósito, achas que a tua personagem toma café ou chocolate quente pela manhã?>. Queremos levá-lo a compreender que a sua personagem tem pequenos hábitos. Insistimos: <Então, o que achas toma café ou chocolate?> ; <Não sei, nem quero saber.> ; <Tu talvez não queiras saber, mas a personagem quer! E a meu ver será mais café, porque ele acharia o chocolate... demasiado feminino. O que achas?>. A partir desse momento, ... , terá começado a compreender qual é a direção em que é preciso ir.” (Chabrol, 2004, p. 61)

Uma vez mais, cabe ao realizador guiar o ator pelo processo de descoberta da sua personagem. Chabrol considera que a melhor forma do ator perceber a personagem, as suas características psicológicas, e até a sua forma de pensar e agir, é através de discussões com o realizador. Conversas dirigidas pelo realizador que versem essencialmente os comportamentos da personagem.

Depois de algumas novas noções sobre o argumento e personagens, reiniciámos uma leitura do guião em que deixámos os atores decidirem se queriam incluir colocação de voz e performance. Optaram por se manter sentados, mas criaram uma interpretação para as falas, mais tarde acabaram por sentir a necessidade de sair das cadeiras e deambular, criando pequenas ações. Escolhemos ações de maior complexidade a nível de movimentos, e testámos algumas situações com ajuda do diagrama de *blocking*. Recriámos as ações, desta vez com movimentos mais aproximados com o que seria no

set de filmagens. Com estes testes surgiram ligeiras alterações no guião, pequenas falas que se tornaram mais naturais ditas de outra forma, pequenos gestos que ganharam mais sentido quando realizados de outra maneira.

Depois de algumas cenas ensaiadas, com os movimentos aproximados aos ‘reais’ e com adereços que substituem os que estão presentes no guião, chegámos a uma cena mais complexa, a cena da escadaria, que de forma a ser recriada foi necessário ensaiar num local similar ao que tínhamos no filme. A cena da escadaria consiste na situação mais difícil a nível de *blocking* e a nível emocional. Consiste numa cena violenta e com alguns movimentos bruscos. De forma a não causar qualquer tipo de desconforto para os atores, foi ensaiada com movimentos lentos com o intuito de serem criados os limites das ações mais violentas.

A nível emocional, esta cena requer um grande compromisso da parte dos atores: do Tiago, que representa o agressor, entrar dentro da cabeça da personagem e entender as razões e motivações para as suas ações; para a Mia, debruçar-se sobre a imaginação, tentando recriar o que seria uma situação de desespero; e na ação, focar-se nas ações agressivas que o Tiago representa sobre ela; E o mesmo se aplica sobre a Maria que ia representar a mesma cena que a Mia.

Foi reservada uma sessão de ensaio particular com a atriz principal, Mia Tomé, com a intenção de discutir o perfil da personagem Madalena, com a atriz de modo pormenorizado. Desenvolvendo a personagem a nível psicológico e de garantir posteriormente uma performance mais verdadeira.

Detalhadamente, foram revistas ideias de *backstory* e o perfil de cada personagem. De acordo com as suas intenções, objetivos e arco de transformação. Fez-se uma revisão cena-a-cena do argumento, de forma a trabalhar cada intenção e objetivo em detalhe e apontaram-se falas possíveis a serem revistas. Foram posteriormente ensaiadas as cenas do guião resolvendo as falas problemáticas da Madalena.

Foi no trabalho do realizador em conjunto com o ator, que se encontrou a personagem, e foi possível fazê-la crescer e tornar-se real. Todos os ensaios foram abordados com um tom de honestidade, partilha e confiança. Sempre numa tentativa de partilhar ideias, de criar laços e bom ambiente de trabalho. Foi mantido um nível de horas de trabalho satisfatório, com pausas de forma a renovar as energias dos atores.

## 5.6 – Rodagens

As rodagens são vistas como se fossem uma extensão dos ensaios, numa etapa mais desenvolvida, ou seja, no décor, com os adereços do argumento, figurino e caracterização. Aqui entra-se num período diferente, onde começa o espaço para se usufruir do trabalho efetuado nos ensaios. Iniciamos assim, o verdadeiro trabalho do realizador e ator. Neste momento, as responsabilidades aumentam e torna-se necessário um espírito de entrega, como Assumpta Serna explica:

“As responsabilidades criativas e de experimentação em cada take são infinitas, mas também muito concretas. A eficiência ou o resultado da transmissão de emoções, ideias, sensações, é da única responsabilidade do realizador. Com a aprendizagem da sua própria técnica, o ator conseguirá sentir-se livre em cada take e assim dar mais fluidez e voo ao seu personagem. Dando sem julgar o resultado. Esquecendo o assimilado. Vivendo o aprendido.” (1999, p. 102)

No filme *Ruído*, as rodagens tiveram um total de quatro dias. Com horários mistos, ou seja, nos primeiros dias filmagens durante o dia e nos últimos da parte da tarde e noite.<sup>24</sup> As rodagens foram pensadas de forma a criar um maior rendimento para toda a equipa e elenco. Sendo uma curta-metragem de orçamento baixo, as cenas foram planificadas com o objetivo de poderem ser filmadas num curto período de tempo, contudo de forma a não diminuir a sua qualidade. Os dias de rodagens foram organizados, de forma a garantir o usufruto do maior número de horas possíveis, assegurando sempre pausas e o bem-estar de toda a equipa.

“Stepping on set the first day can be a really intimidating experience, especially when the cast and crew are looking to you, the director, for advice and guidance.(...) Explain what the scenes are and how they relate to the overall story, where they will be filmed, and how they fit into the production schedule. If the entire crew understands the shooting schedule, they will be much more invested in the day of shooting, feeling a part of the creative process rather than grunts moving and setting up equipment.” (Tomaric, 2008, p.204)

---

<sup>24</sup> Consultar Anexo C – Folhas de Serviço



Fig. 16 Primeiro dia de rodagens. Realizadora revê o argumento com a atriz Mariana.

As rodagens realizaram-se de dia 2 de Abril e terminaram dia 6, com a interrupção no dia 5, em que não filmámos. No primeiro dia, rodámos num apartamento, que representaria uma sala de estar e um quarto de criança dos anos 90. Estas cenas eram um *flashback* da personagem principal, Madalena. Este *flashback*, que inicialmente era mais explicativo e longo, foi reduzido a dois planos que são usados na imagem do filme. Considerámos que apenas com esses planos, conseguíamos passar a mensagem do passado da Madalena ao espectador.

Nestas cenas trabalhámos com a atriz Mariana Magalhães, uma menina de 12 anos. Com a Mariana não foi possível ensaiar antes das rodagens, portanto encontramos-nos antes das gravações para fazer um pequeno ensaio. Por vezes entre planos ou tempos de espera, conversávamos e revíamos o argumento.

Nestas duas cenas, conta-se o dia trágico em que a Madalena perde a sua irmã, de uma forma simbólica. A primeira cena, que não ficou na versão final da montagem, representa a infância, a família e a união entre irmãs, a segunda retrata, a perda e o trauma. Nos dois planos que contemplaram a versão final, percebe-se que há algo estranho sobre a Madalena quando ouvimos pela primeira vez o ruído. Esta cena conta através de poucos planos, mas expressivos, o seu passado trágico.

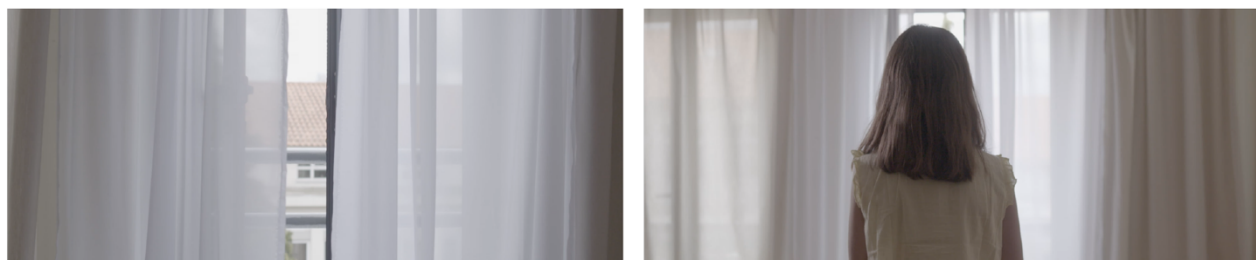


Fig. 17 *Frames* da imagem do filme, *flashback* da infância da Madalena

Sendo que a cena 2, na sala, tinha um nível de exigência emocional elevado, a forma que encontramos juntamente com a Mariana para conseguir a sua performance, foi através da memória afetiva. A Mariana recorreu a uma memória triste do seu passado, para conseguir chorar.

Neste caso apreendemos que o recurso à memória afetiva pode não ter os melhores resultados, pois é uma memória que é reproduzida fora do seu contexto ‘natural’, e a repetição desta recorrência cria um certo exagero e dá lugar a uma emoção falsa e plástica, algo que já Stella Adler avisava:

“You have to get beyond your own precious inner experiences now. I want you to be able to see and share what you see with an audience, not just get wrapped up in yourself. Strasberg is dead. The actor cannot afford to look only to his own life for all of his material nor pull strictly from his own experience to find his acting choices and feelings. The ideas of the great playwrights are almost always larger than the experiences of even the best actors.” (Darvas, 2010, p. 100)

Ir além das experiências pessoais e desprender-se do seu eu, são ideias que Stella Adler defende. O ator deve partilhar emoções reais com a audiência e estar no momento. Ainda no dia dois de Abril rodámos três cenas num terceiro local. Este décor localizava-se à porta do bar, onde Madalena conhece Gabriel. Aqui filmámos durante dois dias, em dois *décors* distintos, o que foi vantajoso para toda a equipa e elenco. Neste espaço os atores podersm familiarizar-se, a produção tinha um local base, o departamento de



Fig. 18 Rodagens no exterior do bar.

direção de arte pôde ir montando sets enquanto se estavam a rodar cenas noutras áreas e o realizador consegue ter um controlo maior sobre tudo.

As cenas à porta do bar, foram onde se começou a notar uma dinâmica positiva entre toda a equipa. Em momentos em que tínhamos pouco tempo para fazer todos os planos previstos e começou a chover, a equipa permaneceu focada, cada elemento concentrado na sua função e em executá-la da forma mais eficiente.

Nestas circunstâncias é necessário ter especial atenção aos atores, porque em momentos de tensão, (e noutros também), qualquer comentário que não seja do realizador pode quebrar o estado do ator, ou fragilizar a sua confiança. “Any complaints (or even compliments) that the writer, the producers, the editor, director of photography, script supervisor, crew, or other actors have about an actor should be told privately to you. Thank the person for the communication. Then determine what, if anything, should be done about it.” (Weston, 1996, p. 286)

Já dentro do bar, filmou-se grande parte do segundo ato. As cenas da conversa do bar tinham bastante diálogo e algum *blocking*.

Considerámos que a melhor forma de filmar a cena, seria de forma integral, com todos os diálogos da cena sem cortes, de forma a de criar um discurso fluído, natural e com movimentos mais realistas. Com este método os atores iam criando a cada take que passava, já mencionada, libertação por atrito, como nos dizia Judith Weston no capítulo sobre os Ensaios. Mostravam-se mais descontraídos, com movimentos menos mecanizados, agindo de uma forma mais natural.

Como os *master shots*<sup>25</sup> foram filmados primeiro, quando se rodaram os *close-ups* ambos os atores já tinham as falas e os movimentos bem treinados, dando tempo para vários takes, orientados pela realizadora com diferenças de *acting*. O que foi uma vantagem quando as performances iam numa direção menos pretendida.



Fig. 19 Rodagens da cena 8 no interior do bar.

No último dia de rodagem, já tínhamos uma equipa bem alinhada e com um ritmo de trabalho mais contínuo, o que permitiu filmar a cena mais complicada das rodagens dentro do tempo previsto. Os atores também se encontravam mais à vontade uns com os outros, simplificando a filmagem desta cena delicada.

---

<sup>25</sup> Master shot é a filmagem num único plano de toda a ação contínua dentro do cenário. O master shot dá ao realizador a garantia dele ter a cobertura de toda a ação de uma só vez.

Numa cena onde há emoções fortes como o desespero, medo e raiva, a honestidade do realizador com os atores é fator chave. Como Weston explica: “Actors want to know if it’s not good enough. If your relationship with the actors and your own personal charisma are strong enough, you can say things like “You seemed a little off”; “We’re not quite there yet”;... “Sometimes the shock value of plainly telling the actor, “It’s not real enough” it’s exactly what’s needed.” (1996, p. 285)

O que Weston defende é que em cenas delicadas, o realizador deve manter confiança nas suas intuições o que lhe permite, dar indicações reais ao ator, sem receio de lhe dizer “Ainda não estás lá”, pois isto pode ser exatamente o que ele precisa de ouvir para melhorar a sua performance.



Fig. 20 Último dia de rodagens, preparação da cena 10 na escadaria.

Ao filmarmos estas cenas que iam progredindo de estados emocionais quase opostos, tivemos de criar um ambiente em que os atores se sentissem apoiados e confortáveis. Numa primeira fase, o clima é amoroso, contudo avança para uma cena violenta e de estrangulação. Com isto a personagem da Madalena começa num estado de entrega e paixão, passando por confusão e dor, com o aumento do ruído na sua mente, e acaba em desespero e medo, quando agredida por Gabriel.

Esta passagem por vários estados emocionais, discutida previamente com a atriz, foi planeada com base da simplificação. Encontrar uma emoção que melhor definisse cada estado e assim trabalhar essa emoção. Com isto, pretendíamos não

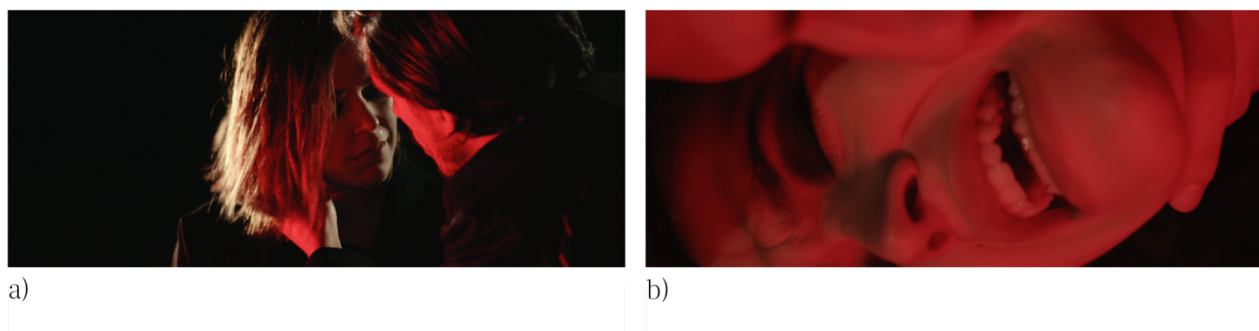


Fig. 21 *Frame a)* início da cena 10, atmosfera de desejo.

*Frame b)* final da cena 10, atmosfera de violência e desespero.

complicar demasiado a cena por si já complexa e não dar indicações demasiado confusas, durante as rodagens.

O mesmo se procedeu com o Tiago Correia, que também passa por vários estados emocionais quase opostos: inicialmente começa a cena com sedução e desejo, que se desenvolve por meio de uma rejeição da Madalena, para um estado violento e obsessivo. A cena do Tiago numa fase final, poderia facilmente resultar numa performance exagerada. Foi com base numa contenção de expressões e foco nas ações que foi trabalhada a cena.

Ainda neste último dia de rodagens, filmámos as visões que iriam atormentar a Madalena em três situações ao longo da curta-metragem. A primeira visão que inicia o conflito da protagonista, acontece no primeiro ato, depois, já dentro do bar volta a ter um *flash* desta visão e por último na parte final do filme, ao fugir do bar e embater na Lia, Madalena percebe que na visão a vítima não era ela, mas afinal era a Lia.

Estas visões tinham que espelhar a cena 10 da escadaria onde a Madalena era agredida, ou seja, quando o espectador vê a cena em que Madalena é estrangulada por Gabriel acha que as visões do início da curta-metragem estão a tornar-se reais. Contudo nas visões a vítima é sempre a Lia. A melhor forma que encontramos foi filmar estas cenas da visão e da agressão à Madalena seguidas. Filmámos a cena com a Mia Tomé, primeiro, tendo em conta que a cena tinha mais continuidade, iríamos conseguir criar uma cadência mais natural. Nas partes de maior violência e desespero, os planos eram

close-ups, isso por um lado restringia os movimentos dos atores, mas por outro permitia aproximarmo-nos das emoções da personagem. Sempre que a ação se tornava um pouco artificial, era sugerido uma tentativa mais realista.

A cena foi coreografada com o propósito de haver o máximo de segurança possível, contudo com espaço para os atores criarem pequenas variações ao longo dos *takes*.



Fig. 22 *Frames* das visões da Madalena

Julgamos ter realizado umas rodagens dentro da expectativa e objetivos traçados. Mantivemos os horários previstos, respeitando assim o descanso e profissionalismo da equipa e do elenco. Todos os elementos envolvidos nas rodagens, foram capazes de criar um ambiente de companheirismo, trabalho e respeito que permitiram umas rodagens sem percalços de maior relevância. A relação da equipa de realização com os atores foi muito positiva, o que levou a uma confiança e entrega da parte dos atores.

## CONCLUSÃO

O presente estudo possibilitou uma exploração e pesquisa sobre o tema, a direção de atores. Foi possível uma investigação sobre as principais metodologias da direção de atores, mas também uma breve incidência em métodos alternativos. Aqui, versamos os processos essenciais percorridos pelo realizador. Processos esses que vão desde o *casting*, passando pelos ensaios até às rodagens.

Provámos que apesar de haver uma série de metodologias, técnicas e modelos, o realizador pode absorver todos os conselhos e ideias, e deve também dar oportunidade de ser guiado pela sua intuição e experiência. Cada filme, ou projeto tem aspetos únicos que condicionam a forma de trabalhar com os atores. Além destes fatores, os atores determinam igualmente todo o processo desde o momento que é feito o *casting*, pois, trazem metodologias trabalhadas anteriormente ou ainda podem estar abertos a trabalhar com novas técnicas. Aqui provamos que a relação do realizador e ator assenta numa base de compromisso. Tanto o ator como o realizador, devem criar diálogos sobre a forma de construir a performance.

Percebemos que o trabalho conjunto, é o grande alicerce da relação entre o ator e realizador. É essencial manter um discurso de confiança e honestidade. Ficou provado que as decisões acertadas aquando a escolhas de atores, não se baseiam apenas nas capacidades do ator para determinada a personagem, mas também na possibilidade de criação e exploração conjunta, fruto da relação realizador e ator.

Verificámos que essa escolha de atores é determinante para todo o processo seguinte: o Ensaio. O seu histórico pode definir a forma como são realizados os ensaios. Conclui-se que os ensaios são essenciais, nunca são tempo perdido. É um período essencial de experimentação e de interiorização no projeto.

Para além do treino cena-a-cena, exploração de performances e desenvolvimento das personagens, é um momento em que se criam ou aprofundam as relações entre o ator e o realizador, bem como entre os atores. E essas relações verificaram-se fundamentais para um ambiente de confiança, que se iniciou nos ensaios e continua até às rodagens.

No *Ruído*, apesar de as sessões de ensaios terem sido reduzidas, comprovou-se que estas foram essenciais. As conversas sobre as características e história das

personagens permitiu um desenvolvimento significativo da psicologia das personagens e posteriormente nas rodagens uma performance do ator mais verdadeira.

Comprovámos, com a experiência prática nas rodagens do *Ruído*, a importância que a comunicação entre o realizador e o ator seja honesta e constante por parte do realizador, ou seja, nunca deixar o ator sem indicações entre *takes*. Mais ainda, essa comunicação deve ser proveniente de uma única fonte, do realizador, e não de qualquer outro elemento da equipa. Permitir acima de tudo o conforto e bem-estar do ator, sem nunca o “abandonar” durante as filmagens, ou seja, manter o ator ativo no grupo de trabalho estando atento às suas necessidades e questões.

A direção de atores é um trabalho contínuo e com vários processos que podem ser abordados de maneiras muito diversas, dependendo da sensibilidade e experiência do realizador. Podemos concluir que o fator determinante para o sucesso de uma obra cinematográfica assenta em perceber que o cinema é uma arte coletiva, e que se baseia num trabalho conjunto de uma grande ou pequena equipa. E esta equipa, deve valorizar cada elemento, porque cada elemento, tem uma função importantíssima para o todo, e a melhor forma de cada um desempenhar o seu papel é num ambiente de honestidade, confiança e empenho total.

Para projetos futuros consideramos que o número de ensaios com os atores deve ser significativo. Deste modo, construir-se-á uma melhor performance dos atores criando um tempo de maior assimilação do perfil psicológico das personagens, bem como a simplificação do entendimento da visão do realizador.

Refere-se ainda que o ensaio para além de ser um momento de exploração e experimentação é uma forma das relações entre ator-realizador e ator-ator crescerem. Tendo em conta que direção de atores vive de relações e por esse mesmo facto é, ao mesmo tempo uma posição árdua e frágil. A otimização destes processos interpessoais, acima de tudo, reside no empenho que o realizador está disposto a fazer, porém é um esforço que deve de ser natural e intuitivo.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADLER, Stella. *The Art of Acting*. Applause Books, New York, 2000.

ASSUMPÇÃO, Priscila Pinheiro. A Interpretação do Ator: Um Estudo sobre Propostas Metodológicas do Intérprete na Linguagem Audiovisual. Dissertação, Estudos de Teatro, Faculdade de Letras de Lisboa - Universidade de Lisboa, Lisboa: Faculdade de Letras de Lisboa, 2015.

BENEDETTI, Jean. *Stanislavski, An Introduction*. Methuen, London, 1982.

CALVET, Leonor Areal. *Um País Imaginado, Ficções do real no cinema português*. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 2008.

CALVISI, Daniel P., e William Robert Rich. *STORY MAPS: The Films of Christopher Nolan*. Act Four Screenplays; Screenplay How To, Los Angeles, 2013.

CHABROL, Claude. *Como Fazer Um Filme*. Dom Quixote, Lisboa, 2004.

COMEY, Jeremiah. *The Art of Film Acting: A Guide for Actors and Directors*. Focal Press, USA, 2002.

DANCYGER, Ken, e Jeff Rush. *Alternative Scriptwriting Beyond the Hollywood Formula*. Taylor & Francis, Burlington, 2013.

DARVAS, Ruthel Honey-Ellen. *A Comparative Study Of Robert Lewis, Lee Strasberg, Stella Adler And Sanford Meisner In e Context Of Current Research About e Stanislavsky System*. Wayne State University, Detroit, Michigan, 2010.

DUCKETT, Bob. *Webster's New World College Dictionary*. Houghton Mifflin Harcourt, 2010.

GRAY, Paul. *Stanislavski and America*. Hill and Wang, New York, 1965.

HELLER, Eve. *A Psicologia das Cores*. Editorial Gustavo Gili, São Paulo, 2000.

HONTHANER, Eve Light. *The Complete Film Production Handbook*. Focal Press, Oxford, 2010.

KONIJN, Elly A. *Acting Emotions - Shaping Emotions on Stage*. Amsterdam University Press, 2000.

n.a. *American Heritage® Dictionary of the English Language*. 5. Houghton Mifflin Harcourt Publishing, 2016.

NACACHE, Jacqueline. *O Actor de Cinema*. Lisboa: Edições Texto e Grafia, Lda, 2012.

RABIGER, Michael, e Mick Hurbis-Cherrier. *Directing: Im techniques and aesthetics*. 5. Focal Press, Burlington, 2013.

SERNA, Assumpta. *O Trabalho do actor de Cinema*. Avanca: Cine-Clube de Avanca, 1999.

SNYDER, Blake. *¡Salva al gato!* Alba Editorial, Barcelona, 2010.

STANISLAVSKI, Konstantin. *An Actor's Work*. New York: Taylor and Francis Group, 2008.

STRASBERG, Lee. *A Dream of Passion*. Penguin Books, New York, 1987.

TOMARIC, Jason J. *The power filmmaking kit: make your professional movie on a next-to-nothing budget*. Focal Press. Oxford, 2008.

WESTON, Judith. *Directing Actors: Creating memorable performances for film & television*. Michael Wiese Productions, Califórnia, 1996.

## WEBGRAFIA

ARAÚJO, Mateus. *Brecht e Stanislávski: o épico e o dramático*. 18 de 01 de 2013.

<http://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/artes-cenicas/noticia/2013/01/18/brecht-e-stanislavski-o-epico-e-o-dramatico-70388.php> (acedido em 14 de 06 de 2018).

BARSON, Michael. *Josef von Sternberg*. 25 de 05 de 2018. <https://www.britannica.com/biography/Josef-von-Sternberg> (acedido em 09 de 08 de 2018).

CAMILO, Sara. *Efeito Kuleshov e a importância do ser cinematográfico*. 29 de 03 de 2017.

<https://www.comunidadeculturaearte.com/efeito-kuleshov-e-a-importancia-do-ser-cinematografico/> (acedido em 22 de 06 de 2018).

Editors, Biography.com. *Aesop Biography*. A&E Television Networks. 02 de 04 de 2014.

<https://www.biography.com/people/aesop-9176935> (acedido em 15 de 09 de 2018).

Editors, Save the Cat!®. *About Blake*. n.a. <http://www.savethecat.com/bio> (acedido em 4 de 09 de 2018).

FORDE, Catherine, e Pedro Borges. *Michael Fassbender Biography*. n.a.

[https://www.imdb.com/name/nm1055413/bio?ref\\_=nm\\_ov\\_bio\\_sm](https://www.imdb.com/name/nm1055413/bio?ref_=nm_ov_bio_sm) (acedido em 07 de 07 de 2018).

FUSCO, Jon. *Watch: The Psychology of Color in Film*. 24 de 06 de 2016.

<https://nofilmschool.com/2016/06/watch-psychology-color-film> (acedido em 01 de 02 de 2018).

HINGLEY, Ronald Francis. *Anton Chekhov*. 04 de 09 de 2015.

<https://www.britannica.com/biography/Anton-Chekhov> (acedido em 01 de 06 de 2018).

JOHNSON, Emma. *How To Plan Your Novel Using The Three-Act Structure*. n/a de n/a de n/a.

<https://writersedit.com/fiction-writing/literary-devices/plan-novel-using-three-act-structure/> (acedido em 12 de 7 de 2018).

JOLIE, Anjelina, e Margy Rochlin. *Director Profile*. Summer de 2015.

<https://www.dga.org/Craft/DGAQ/All-Articles/1503-Summer-2015/Angelina-Jolie.aspx> (acedido em 5 de Abril de 2018).

MONTEIRO, Inês. *João Canijo: TRABALHO DE REALIZADOR*. 6 de 10 de 2011.

<https://www.ruadebaixo.com/joao-canijo.html> (acedido em 1 de 5 de 2018).

MOORE, Sonia. *Konstantin Stanislavsky*. 03 de 08 de 2018.

<https://www.britannica.com/biography/Konstantin-Stanislavsky> (acedido em 25 de 08 de 2018).

MORROW, Justin. *'I Have to Trust My Intuition': A 40-Minute Chat Between Ingmar Bergman & AFI Film*

*Students*. 2014 de Julho de 17. <https://nofilmschool.com/2014/07/trust-intuition-chat-ingmar-bergman-afi-students> (acedido em 2018 de Maio de 25).

OLIVEIRA, Manoel de. *Leia a entrevista inédita de Manoel de Oliveira ao jovem Paulo Cunha e Silva*. 09 de 04 de 2015. <https://ionline.sapo.pt/387020> (acedido em 12 de Junho de 2018).

OPPENHEIM, Tom. *Stella Adler Studio of Acting*. 2018. <https://stellaadler.com/about/history/> (acedido em 23 de Junho de 2018).

SIMON, Alan. *Acting Styles: Lee Strasberg's Method*. 3 de Janeiro de 2018. <http://www.onlocationeducation.com/blog/2018/1/3/acting-styles-strasberg> (acedido em 15 de Junho de 2018).

STAFF, The Playlist. *10 Great Modern Day Actor/Director Collaborations*. 17 de Julho de 2013. <https://www.indiewire.com/2013/07/10-great-modern-day-actordirector-collaborations-95947/> (acedido em 14 de Maio de 2018).

VIEIRA, João Estróia. *'The Neon Demon' e a estética sobre o conteúdo*. 17 de 08 de 2016. <https://www.comunidadeculturaearte.com/the-neon-demon-e-a-estetica-sobre-o-conteudo/> (acedido em 23 de 08 de 2018).

WILSON, Philip K. *Arthur Conan Doyle*. 21 de 09 de 2018. <https://www.britannica.com/biography/Arthur-Conan-Doyle> (acedido em 22 de 09 de 2018).

## FONTE DE IMAGENS

Fig. 1 - Autoria própria.

Fig. 2 - Sara Camilo, acessado a 22 de 06 de 2018, de Comunidade Cultura e Arte:

<https://www.comunidadeculturaearte.com/efeito-kuleshov-e-a-importancia-do-ser-cinematografico/>

Fig. 3 - Acessado a 26 de 06 de 2018, <https://sandhillreview.org/aristotle-begat-save-the-cat/>

Fig. 4 - Autoria própria.

Fig. 5 - Curta-metragem *Ruído*.

Fig. 6 - a) Acessado a 05 de 02 de 2018,

<https://www.imdb.com/title/tt1568346/mediaviewer/rm3919163904;>

b) Acessado a 05 de 02 de 2018, <https://www.imdb.com/title/tt1974419/mediaviewer/rm143201792>

Fig. 7 - Acessado a 10 de 02 de 2018, <https://stillsfrmfilms.wordpress.com/2013/01/05/the-girl-with-the-dragon-tattoo/>

Fig. 8 - Acessado a 10 de 02 de 2018, <https://film-grab.com/2016/11/25/the-neon-demon/>

Fig. 9 - a) Acessado a 10 de 02 de 2018, <https://stillsfrmfilms.wordpress.com/2013/01/05/the-girl-with-the-dragon-tattoo/> b) em curta-metragem *Ruído*

Fig. 10 - a) Acessado a 10 de 02 de 2018, <https://film-grab.com/2014/10/01/american-psycho/>; b) Curta-metragem *Ruído*.

Fig. 11 - a) Acessado a 10 de 02 de 2018, <https://film-grab.com/2014/12/11/annie-hall/>; b) Curta-metragem *Ruído*.

Fig. 12 - Fotos cedidas pela Mía Tomé.

Fig. 13 - Fotos cedidas pelo Tiago Correia

Fig. 14 - Acessado a 20 de 08 de 2018, <http://www.agenteanorte.com/maria-quintelas>

Fig. 15 - Fotos cedidas pela Agente a Norte.

Fig. 16 - Ana Luísa, fotografa de cena do *Ruído*.

Fig. 17 - Curta-metragem *Ruído*.

Fig. 18 - Ana Luísa, fotografa de cena do *Ruído*.

Fig. 19 - Raquel Sá, fotografa de cena do *Ruído*.

Fig. 20 - Raquel Sá, fotografa de cena do *Ruído*.

Fig. 21 - a), b) Curta-metragem *Ruído*.

Fig. 22 - Curta-metragem *Ruído*.

Fig. 23 - Raquel Sá, fotografa de cena do *Ruído*.

## ANEXOS

**ANEXO A** – Argumento / *Lined Script*

**ANEXO B** – *Story Board*

**ANEXO C** – Folhas de Serviço

ANEXO A – Argumento / *Lined Script*

1 INT. QUARTO - DIA (FLASHBACK)

PORMENOR: uma CRIANÇA (O.S.) recorta com uma tesoura (pelo contorno) o desenho de DUAS BONECAS DE MÃO DADA. 1A - PP

1B-PAP  
Trata-se de Madalena (8), sentada na cama do seu quarto, já quase a terminar a extração do desenho do papel.

MADALENA  
(olha para a porta aberta)  
Mana, anda brincar comigo! 1C - PP

Madalena já extraiu o desenho das duas gémeas do papel e agora corta, cuidadosa, a zona das mãos que as une a ambas.

MADALENA  
(grita)  
Mana! Anda!

1D - MÉDIO  
Distraída, corta sem querer a zona das mãos e separa os dois desenhos, inadvertida.

Madalena fica irritada. De súbito, muda de semblante.

Ergue-se da cama e fica a olhar para a porta, ansiosa. 1E POV - MADA - TRAV.IN

MADALENA  
(hesitante)  
Mana...

2 INT. SALA - DIA (FLASHBACK)

1A - MÉDIO 1B - PAT -> G PLANO  
Madalena entra de rompante na sala... vazia (traz na mão o desenho que recortou).

1C - MÉDIO - TRAV.IN  
Repara que a janela está aberta, com as cortinas a esvoaçar (percebemos que ela vive num andar alto).

MADALENA  
(sussurra)  
Mana?

Não há resposta, apenas se ouvem as cortinas a esvoaçar.

De súbito, um GRITO que ecoa na cabeça de Madalena, obrigando-a a agarrar a cabeça, com dores.

1D  
VISÃO: uma CÂMARA FOTOGRÁFICA (de brincar) cai no chão da rua, estilhaçando-se.

3 EXT. RUA - NOITE (PRESENTE)

CLICK. 3A - POV: P AMERICANO

POV: alguém tira uma fotografia a uma rapariga: a LIA (25).

3B - PAT MADA 3C - PAT - LIA  
 MADALENA (25), a criança do FLASHBACK, baixa a câmara  
 fotográfica e olha Lia, ao fundo, na rua pouco iluminada,  
 Lia, fala ao telefone, ansiosa.

LIA  
 (ao telefone)  
 Conheci-o na net. Falei-te nisso,  
 não te lembras?  
 (gargalhada)  
 Espero que não seja um psicopata!

Discreta, Madalena aproxima-se, ficando a poucos metros de  
 Lia que julga estar sozinha na rua.

Madalena aponta a câmara para Lia e dispara de novo.

LIA  
 (ao telefone)  
 Tem um ar... de quem foi roubar uma  
 foto ao Google!  
 (gargalhada)  
 Depois conto-te. Beijinhos.

Lia desliga o telemóvel.

Neste momento Madalena é invadida pelos PENSAMENTOS da  
 jovem: Madalena é TELEPATA.

LIA (V.O.)  
 (Madalena lê o pensamento)  
 Finalmente vamos estar cara a  
 cara... Cara a cara... Sozinhos...

Ao fundo um VULTO está escondido por entre a as sombras.

3D - POV VULTO - MÉDIO -> INTEIRO  
 POV: O vulto observa Lia.

Lia ajeita a roupa.

Faz depois um telefonema, aguardando que atendam, nervosa.

3B - PAT  
 LIA (V.O.)  
 (Madalena lê o pensamento)  
 Atende! Vais desistir agora?

3A - POV: P AMERICANO  
 Madalena tira outra foto a Lia.

(CONTINUED)

CONTINUED:

3B - PAT

3C - PAT - LIA

3.

3D - POV VULTO - MÉDIO -> INTEIRO

Lia apercebe-se da presença de Madalena. Desliga e baixa o telemóvel.

LIA

O que estás a fazer? Pára lá isso!

Como Madalena não se mexe e não fala, Lia afasta-se, receosa, desaparecendo na rua.

POV: nas sombras, o homem segue-a com o olhar. Vira-se depois para Madalena, curioso.

Madalena olha para o ecrã, observando, uma a uma, as fotografias que tirou a Lia.

3E - PP CAMARA

PORMENOR: vêmo-la a ampliar as fotos no ecrã.

De súbito, Madalena repara em algo estranho que a surpreende.

PORMENOR: ela amplia a imagem, tornando visível, o vulto que a observa. Amplia a imagem um pouco mais, até vemos uma silhueta escondida nas sombras.

3F - POV CAM MADA

Apreensiva, Madalena aponta a objetiva, o vulto olha na direção de Madalena, ela dispara.

4A,B,C - PP - CABELO,CORPO, PESCOÇO

4 EXT. VISÃO

De súbito, é atingida por uma VISÃO desfocada e confusa: uma mão agarra uns cabelos. Um GRITO distorcido feminino. Uma mão aperta com força um pescoço.

5 EXT. RUA - NOITE

5A - GRANDE P MADA

Madalena abre os olhos, regressando à "realidade", encostada à parede. Ouvimos um ruído na mente de Madalena.

5B POV MADA

POV: A sua visão está arrastada, pouco nítida. Repara na máquina caída. Apanha-a e ergue-se com dificuldade.

Madalena agarra a cabeça, desesperada, com ruído agudo e persistente.

6 EXT. RUA - NOITE

6A - PAT

6B POV GAB

Madalena anda com rapidez pela rua, com a máquina fotográfica na mão.

POV: alguém observa Madalena.

6A - PAT 6B POV GAB

Madalena olha para trás, não vê ninguém.

## 7 EXT. PORTA DO BAR - NOITE

Madalena olha para trás, receosa --

(O ruído na sua mente fica mais forte.)

Embate num homem que fumava, parado junto à porta do bar: é GABRIEL (33), todo vestido de preto.

Com o embate Madalena tropeça e a sua mochila cai no chão.

Madalena olha para trás e espreita para o fundo da rua.

GABRIEL

Magoaste-te?

MADALENA

Não. Desculpa.

GABRIEL

Precisas de alguma coisa?

Madalena baixa-se e apanha a mochila. Ergue-se.

Madalena repara na porta do bar (ouve-se MÚSICA, vinda de lá).

MADALENA

Preciso é de um copo.

GABRIEL

Isso é um convite?

MADALENA

Não.

Madalena olha uma última vez para o fundo da rua, receosa, e entra no bar, apressada.

Gabriel olha-a, ri-se.

## 8 INT. BAR - NOITE

8A - MÉDIO - TRÁS DO BALCÃO

Madalena senta-se ao balcão, onde pousa a mochila e a máquina fotográfica. Olha em volta, apreciando o ambiente.

O bar, iluminado por luzes néon vermelhas, tem pouca gente.

8B - GP - MADA - ROTAÇÃO

De súbito, a mente de Madalena é invadida pelos PENSAMENTOS, alheios e confusos, dos clientes presentes.

(CONTINUED)

8B - GP - MADA - ROTAÇÃO

(Contudo há um ruído incomodativo que se mantém forte.)

Madalena põe as mãos nas têmporas, como se os tentasse evitar.

8C - MÉDIO 2

(A MÚSICA alta acaba por abafar os PENSAMENTOS que martelam na sua mente.)

8D - PAP MADA

O Barman abeira-se do balcão, junto dela.

BARMAN

Boa noite.

8E - PAT BARMAN  
(TODAS AS REAÇÕES)

8F - PAP GAB

Gabriel senta-se ao lado de Madalena, ao balcão.

GABRIEL

Sumo de laranja?

MADALENA

(desperta)

Um whiskey, por favor!

BARMAN V.O.

(Madalena lê o pensamento)

Um gole e cai para o lado.

MADALENA

Deve cair!

O Barman olha-a confuso, enquanto Madalena revira os olhos, saturada.

GABRIEL

(interrompe-os)

São dois, por favor.

O Barman pousa dois copos que enche de whiskey.

GABRIEL

(para o Barman)

Com g--

MADALENA

Sem gelo.

8G - PORMENORES BARMAN

O Barman põe gelo nos dois copos que coloca à frente de ambos.

MADALENA

Pode deixar a garrafa.

O Barman deixa a garrafa no balcão e afasta-se, irónico.

Madalena bebe o copo de uma vez.

(CONTINUED)

8D - PAP MADA

8F - PAP GAB

8C - MÉDIO 2

Gabriel olha-a, surpreendido. Imita-a, mas engasga-se no fim.

8H - CU

Madalena solta uma gargalhada, e despeja o gelo para dentro do balcão.

Madalena suspira e fecha os olhos. (Concentra-se na sua mente. Os pensamentos alheios tornam-se mais audíveis e percebe que o ruído estranho mantém-se).

8I - PORMENOR

Gabriel empurra com a mão o seu copo para junto ao copo dela e olha para Madalena à espera da sua reação.

A garrafa de whiskey encontra-se ao lado da Madalena, ela agarra nela.

Olha para Gabriel e serve a bebida.

Gabriel levanta o copo, a pedir um brinde.

GABRIEL

Gabriel! Tu és?

Madalena ignora Gabriel, bebendo do seu copo sem brindar.

GABRIEL

Isso não é muito simpático.

(bebe um gole)

Faladora tu!

MADALENA

E tu és um estranho.

SOM: TOQUE DE TELEMÓVEL

8J - PORMENOR

Gabriel tira o telemóvel do bolso e lê o nome de quem lhe ligava, evitando que Madalena olhe o ecrã do aparelho.

Madalena percebe a mudança de semblante de Gabriel.

Curiosa, fecha os olhos e concentra-se.

De súbito, Madalena é acometida por um flash da VISÃO, largando o copo de whisky que entorna no balcão, ao mesmo tempo que agarra a cabeça, com dores.

Madalena ergue a cabeça, confusa, como se estivesse perdida.

Madalena recompõe-se.

GABRIEL

Estás bem?

(CONTINUED)

8D - PAP MADA

8F - PAP GAB

8C - MÉDIO 2

MADALENA

Vou ficar!

Madalena esfrega a cabeça e levanta a garrafa de whiskey.

8K - PORMENOR  
MATCH CUT

9

INT. BAR - MAIS TARDE

Madalena pousa em cima do balcão a garrafa de whiskey, que se encontra mais vazia.

9A - GRANDE P - MADA

Madalena está embriagada. Fecha os olhos por uns segundos (o ruído ainda está presente mas ténue).

9B - POV MADA

Gabriel ri-se e olha para o bar distraído.

Madalena concentra-se tentando ouvir os pensamentos do Gabriel. Em PORMENOR a cara de Gabriel intrigado. (Madalena ouve o ruído que tem vindo a ouvir, mas muito mais forte.)

Gabriel olha para Madalena e a sua voz quebra a concentração dela. (Atenuando o zumbido.)

9D - PAP 2

9C - PAP GAB

GABRIEL

Procuras alguma coisa?

Madalena fica confusa. Olha para o barman. Concentra-se com alguma lentidão, devido ao álcool. (Ouve pensamentos sobrepostos e pouco claros, mas não existe o ruído.)

BARMAN V.O.

(Madalena ouve os pensamentos)

...sumo de laranja... laranja...

9E - POV BARMAN

Madalena bloqueia os pensamentos do barman. (Ouvem-se apenas burburinhos dos pensamentos das pessoas do bar.) Ri-se um pouco mais alto do que queria.

MADALENA

Que bom! Silêncio!

9F - PAP MADA

GABRIEL

Silêncio?

Gabriel olha à volta e ouve-se pessoas a falar e música de fundo.

GABRIEL

Não estás habituada, pois não?

MADALENA

Ao silêncio não.

(CONTINUED)

9D - PAP 2

9C - PAP GAB

9F - PAP MADA

GABRIEL

Ao contacto.

Madalena olha para a máquina fotográfica. Gabriel segue o seu olhar.

MADALENA

Só à distância.

GABRIEL

Gostas de whiskey, silêncio. És fotógrafa. Agora só falta o nome!

MADALENA

(hesita)

Madalena.

Madalena bebe o que restava de whiskey.

Gabriel pega na garrafa de whiskey e serve mais uma dose de whiskey a cada um.

9G - PORMENOR

Pega depois na máquina fotográfica, curioso. Liga-a.

Repara na fotografia de Lia no ecrã. Olha-a, sério.

GABRIEL

O que andavas a fotografar, à pouco?

Madalena tira-lhe a máquina da mão.

MADALENA

Não sabes se andei a fotografar.

9H - PORMENOR

Gabriel aponta o dedo para o ecrã, para a fotografia de Lia.

Madalena olha para o ecrã da câmara.

MADALENA

Gosto de retratar as pessoas. Quando pensam que estão sozinhas.

GABRIEL

(provocador)

Voyeur?

Gabriel volta a tirar-lhe a máquina.

MADALENA

Não. Tento entendê-las.

(CONTINUED)

9D - PAP 2

9C - PAP GAB

9F - PAP MADA

GABRIEL

(Aponta a máquina fotográfica para Madalena.)

Há formas melhores de entender as pessoas... E escondida atrás de uma câmara, não permites isso...

MADALENA

(Põe a mão á frente da lente)

O meu lugar é atrás da câmara.

9I - PORMENOR

Gabriel olha para o visor para conferir a fotografia que acabou de tirar.

Faz sinal a Madalena para se chegar mais perto.

Madalena aproxima-se de Gabriel. Quando está próximo dela, sussurra ao ouvido.

GABRIEL

Vamos?

Lentamente afasta-se do ouvido, aproxima-se dos lábios da Madalena.

Madalena afasta a face, Gabriel sorri e afasta-se.

SOM: TOQUE DE TELEMÓVEL

Gabriel tira o telemóvel do bolso e olha para o visor.

Desliga o som da chamada, sem conseguir disfarçar a irritação.

Gabriel com a máquina fotográfica na mão, levanta-se repentinamente, dá uns passos em direção á saída.

Pára olha para trás.

MADALENA

Vá, dá-me a minha câmara. Vou para casa.

MADALENA

Já é tarde.

GABRIEL

(Levanta a câmara)

Não gostas de fotografar á noite?

10

EXT. ESCADARIA - NOITE

10A - CONJUNTO

A escadaria tem uma neblina suave.

10B - POV CAM

Gabriel aponta a maquina fotografica a Madalena.

Madalena sobe a escadaria. Contorna o parapeito das escadas, como se estivesse a equilibrar.

Madalena volta para trás, vê o Gabriel, tapa a cara com as mãos.

10C - PAT GAB

GABRIEL

Deixa-me ver-te.

Madalena tira as mãos, olha directamente para a câmara apenas durante uns segundos.

Gabriel tira uma foto, Madalena senta-se na escadaria. Ele entrega a máquina fotografica.

10D - PAT MADA GABRIEL

Não sei porque te escondes.

10E - POV CAM PAT -&gt; GP

Gabriel afasta-se para olhar a vista.

Vira a câmara para Gabriel e tira-lhe uma foto.

SOM: TOQUE DE TELEMÓVEL

Gabriel olha para o ecrã, irritado. Desliga a chamada, brusco.

MADALENA

Porque não atendes?

Aponta-lhe a objetiva. Gabriel senta-se ao lado dela.

Gabriel põe a mão à frente da lente e baixa-lhe a câmara.

GABRIEL

Madalena, não é com uma lente à frente.

(O ruído na cabeça da Madalena aumenta.)

Gabriel baixa a cabeça junto de Madalena. Madalena sorri, nervosa.

10 F - PAP GAB

Gabriel beija Madalena e afasta a sua face.

Aproxima-se dos lábios da Madalena e ela beija-o.

Gabriel começa a agarrá-la e debruça-a sobre o degrau.

(CONTINUED)

CONTINUED:

11.

10A - CONJUNTO

10D - PAT MADA

10 F - PAP GAB

(O ruído na mente de Madalena começa a ser demasiado forte e doloroso.)

Madalena põe uma mão na cabeça, tenta afastá-lo.

Gabriel ignora-a.

(O ruído torna-se insuportável.)

MADALENA

Sai de cima de mim!

Madalena tenta libertar-se e esperneia.

MADALENA

Pára! Pára! Larga-me!

A visão de Madalena torna-se real: Gabriel puxa os cabelos de Madalena, violento, imobilizando-a, nunca o víramos assim, assustadoramente alucinado.

O ruído torna-se claro: é o grito distorcido e ensurcedor de Madalena. Gabriel agarra o pescoço dela e aperta-o.

11 INT. BAR - NOITE

11A - PAP MADA

Madalena desperta, sem ar... sentada ao balcão, no bar.

Aliviada, percebe que ainda está no bar.

Repara que tem a máquina fotográfica junto a si.

11B - POV MADA - CAM -> GABRIEL

GABRIEL

(Ergue o copo.)

Gabriel! Tu és?

Madalena assusta-se e foge em pânico para a porta a correr.

Gabriel segue-a com o olhar, confuso.

SOM: TOQUE DE TELEMÓVEL

Gabriel desperta com o som do telemóvel. Tira-o do bolso.

12 EXT. RUA DO BAR - NOITE

12A - PAT MADA -> LIA

Madalena afasta-se do bar a correr, desnorteada --

12B - PAT LIA -> MADA

Ao olhar para trás, receosa, embate em Lia.

(CONTINUED)

12A - PAT MADA  
->LIA

12B - PAT LIA -> MADA

LIA

Vê por onde andas! Outra vez tu!?

Entreolham-se, confusas. Lia continua a andar com o telémovei ao ouvido.

Madalena começa a perder a visão.

LIA

(Madalena lê o pensamento)

Gabriel? Vais me atender ou não?

Nesse instante, Madalena é acometida pela VISÃO mas agora a premonição é nítida:

13 EXT. VISÃO 2

13A,B,C - CABELOS, CORPO, PESCOÇO  
-> REVELAM

VISÃO: Gabriel puxa os cabelos da Lia. Lia está deitada no degrau assustada. Lia grita. A mão de Gabriel aperta o seu pescoço.

14 EXT. RUA DO BAR - NOITE

14A- PAT MADA

Madalena regressa à "realidade".

14B - POV

POV: Olha em seu redor (a sua visão está arrastada).

14C - PAT LIA

Lia de costas, junto ao bar, avança enquanto fala ao telémovei.

Madalena levanta-se com dificuldade --

LIA

Já estou a entrar.

De súbito, corre na direção de Lia, já junto à porta do bar.

Agarra o braço de Lia, firme.

Lia volta-se e fica surpresa, sem reação.

LIA

(desprendendo-se)

Larga-me!

-> FAZER VERSÃO  
S/ FALAS

MADALENA

Vai embora. O Gabriel é perigoso.

Lia fica estupefacta a olhar para a mão de Madalena, agarrada à dela.

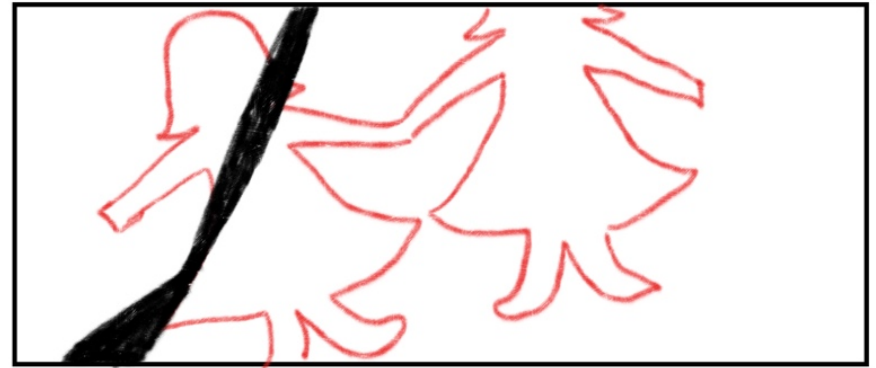
PORMENOR: vemos as mãos dadas de ambas.

14D - PP

## ANEXO B – *Story Board do Ruído*



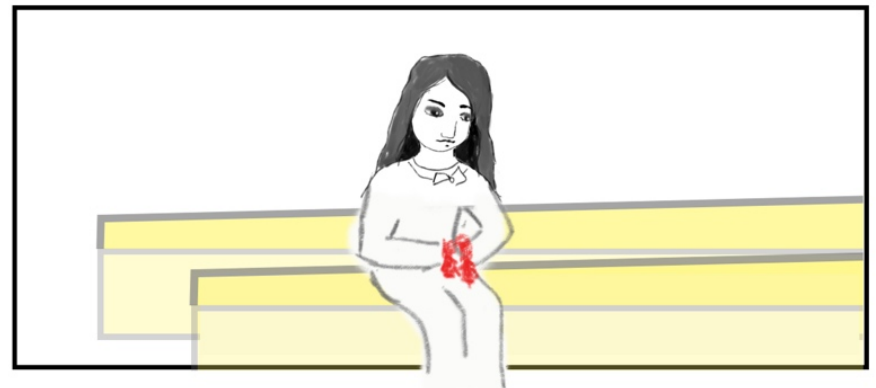
A - Madalena recorta o desenho. Chama a irmã. Corta a zona das mãos, fica irritada. Olha para a porta. (master)



B - Madalena recorta o desenho.



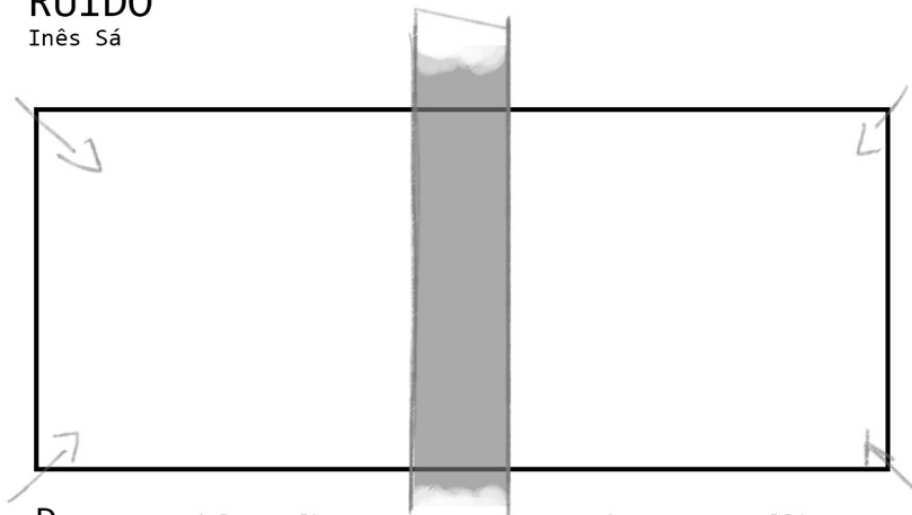
B1 - Madalena recorta a zona das mãos.



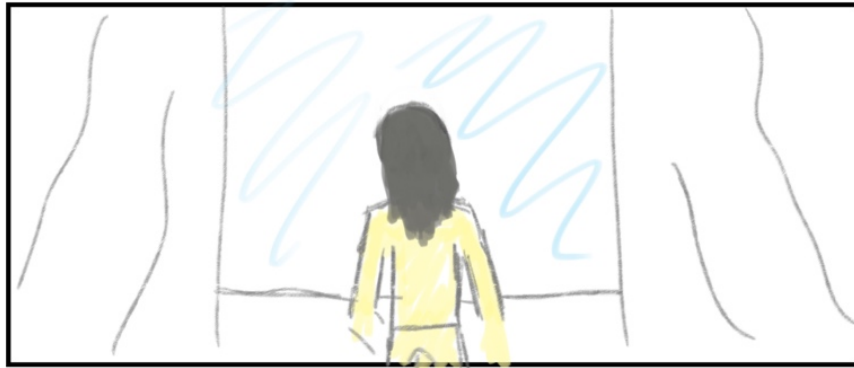
# RUÍDO

Inês Sá

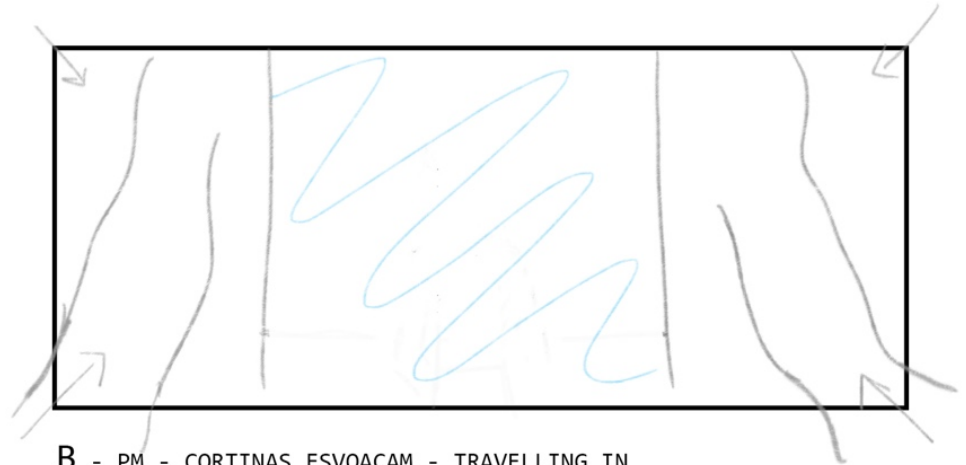
CENA 1



D - POV: Madalena olha para a porta entreaberta. Travelling.



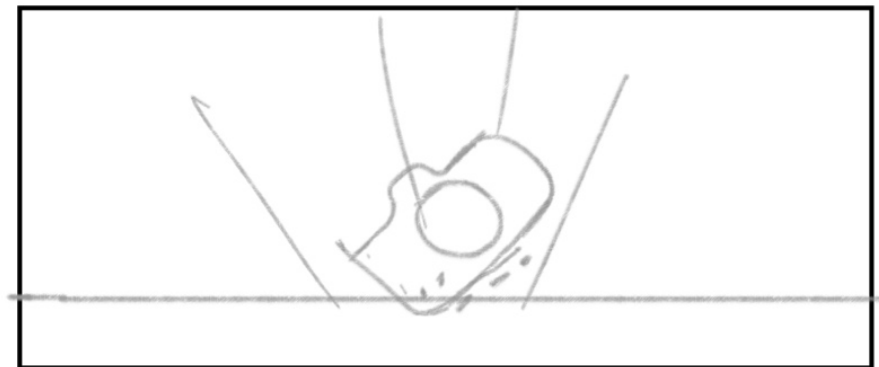
A - PM - Madalena entra na sala.



B - PM - CORTINAS ESVOAÇAM - TRAVELLING IN



C - GRANDE PLANO - Madalena entra na sala.



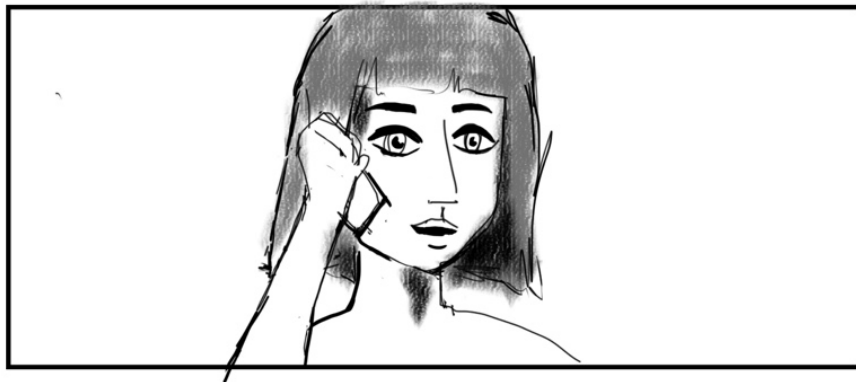
D - GRANDE PLANO - Câmara cai no chão.



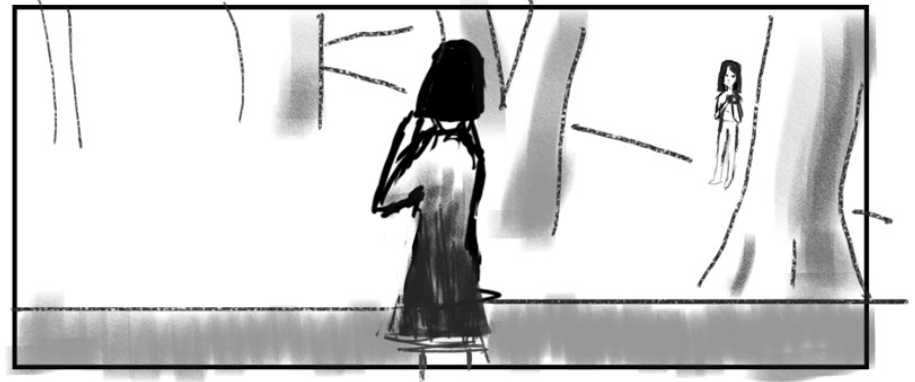
A - POV: Madalena tira foto a Lia.



B - Madalena observa Lia.



C - Lia fala ao telemóvel.



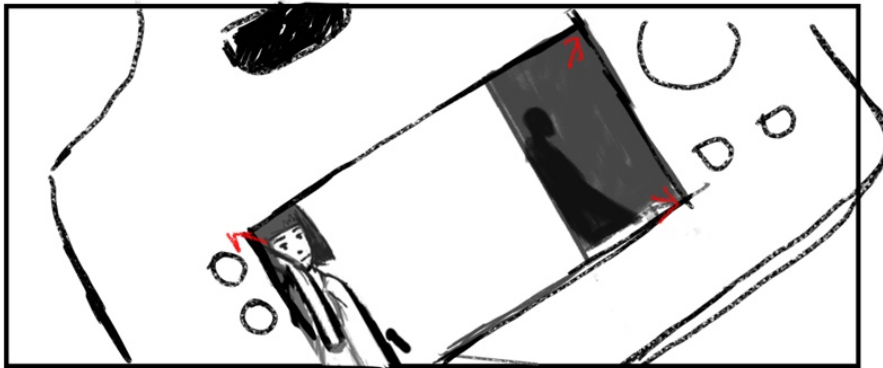
D - POV: Vulto observa Lia e Mada.



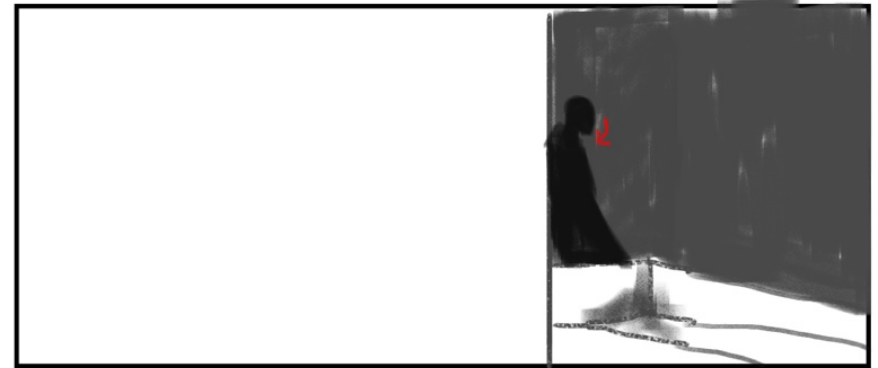
A - POV: Madalena tira foto a Lia, 2ª VEZ.



E - Madalena vê a foto que tirou à Lia.



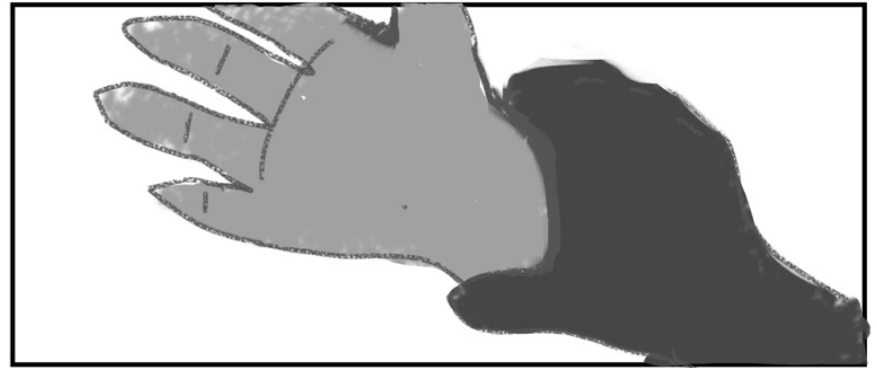
E - Madalena faz zoom do vulto no ecrã.



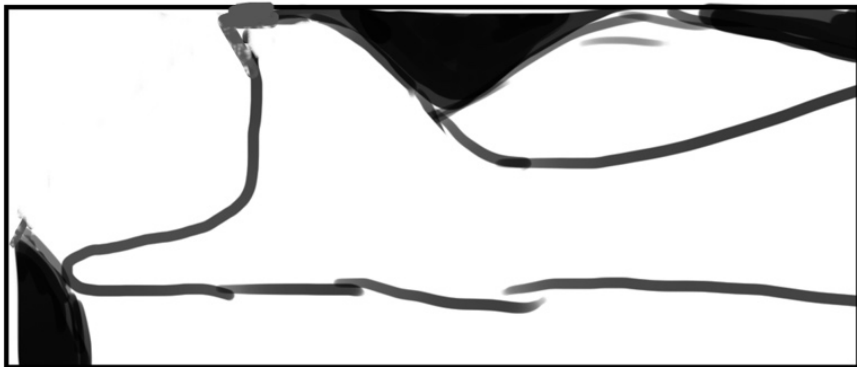
F - POV: Madalena aponta câmara ao vulto.



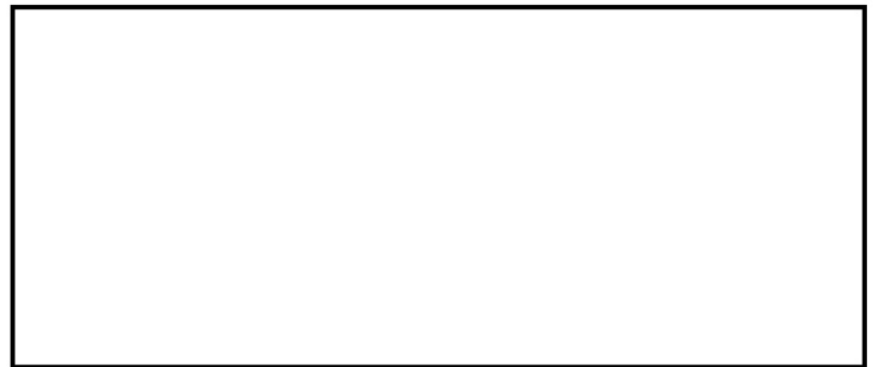
A - Mão agarra cabelos.



B - Mão prende outra mão.



C - Mão agarra pescoço.

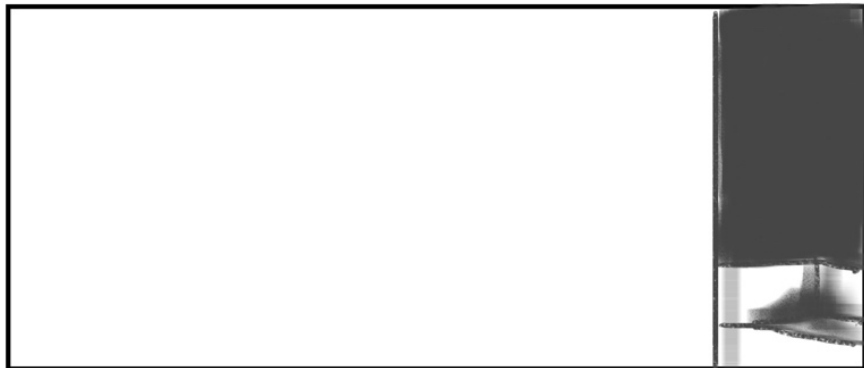




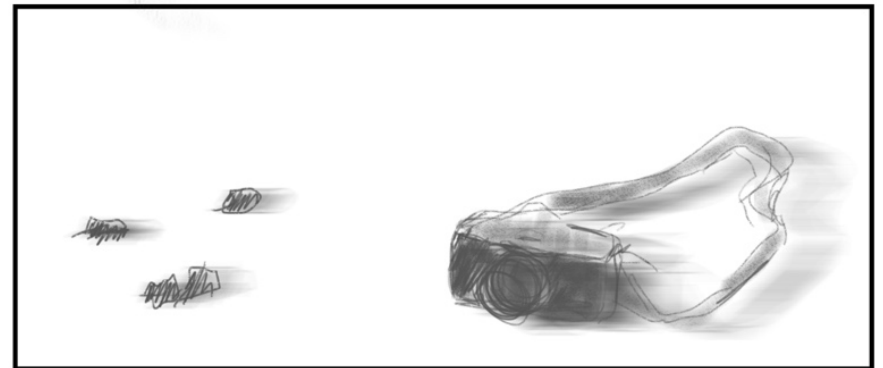
A - GP - Madalena regressa á realidade.



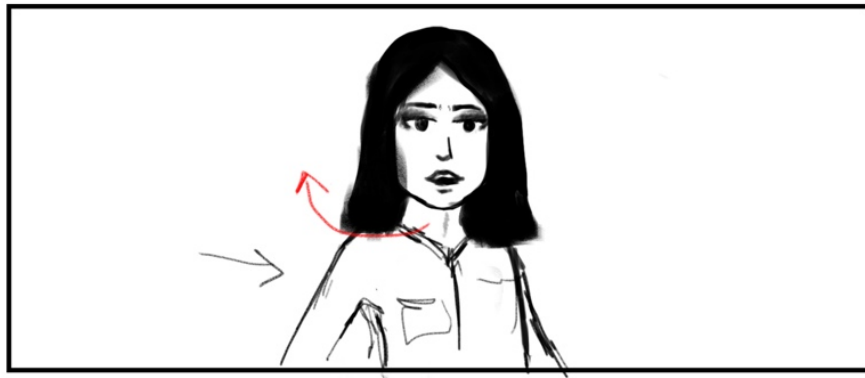
A - GP - Madalena agarra-se à cabeça desesperada com o RUÍDO .



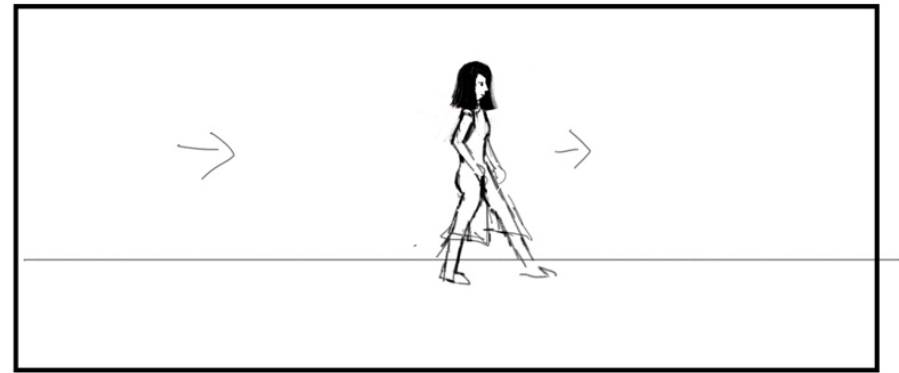
B - POV: Madalena olha em volta, visão arrastada.



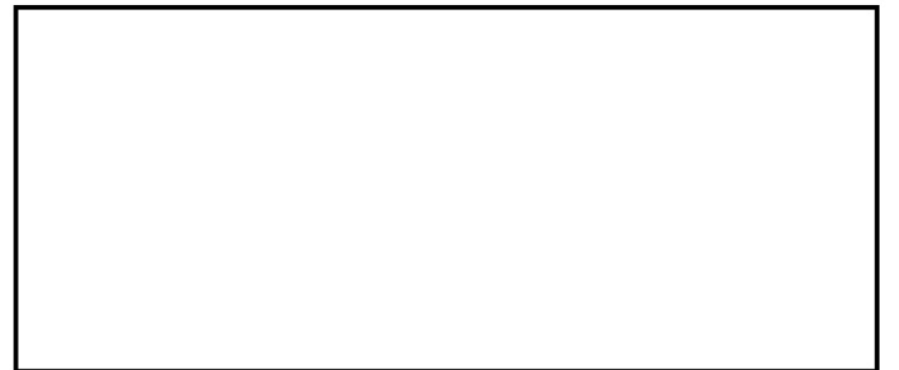
B - POV: Madalena olha em volta, visão arrastada.



A - PAT - MADALENA ANDA NA RUA, OLHA PARA TRÁS

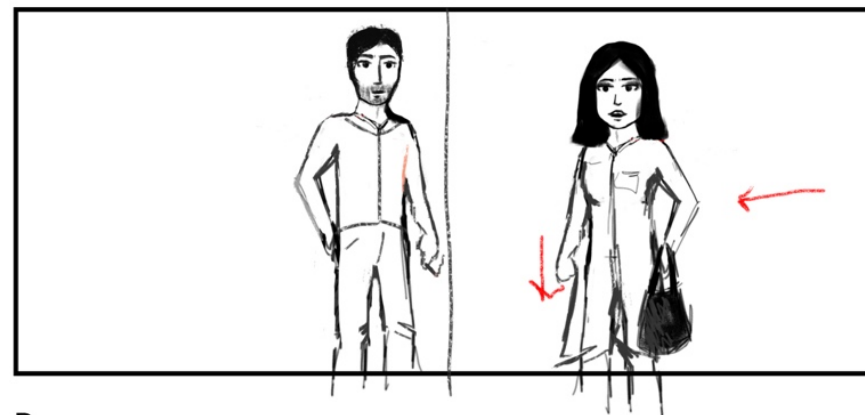


B - INTEIRO - POV - ALGUÉM OBSERVA LIA





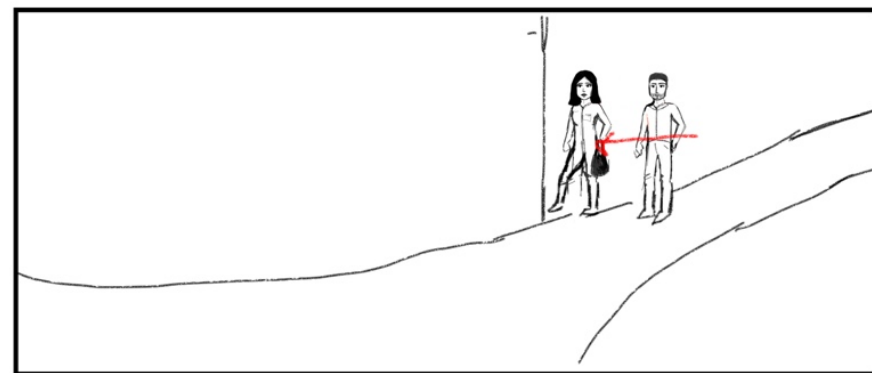
A - PAT - MADALENA EMBATE NO GABRIEL, FALA



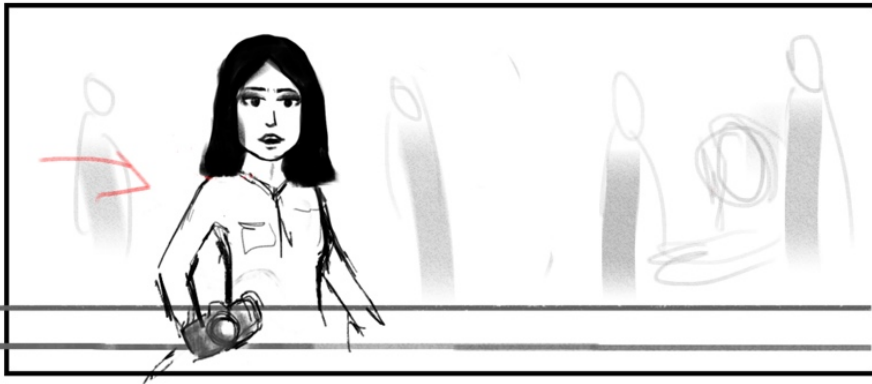
B - P AMERICANO CONJUNTO



C - PAP GABRIEL - FALA COM MADALENA



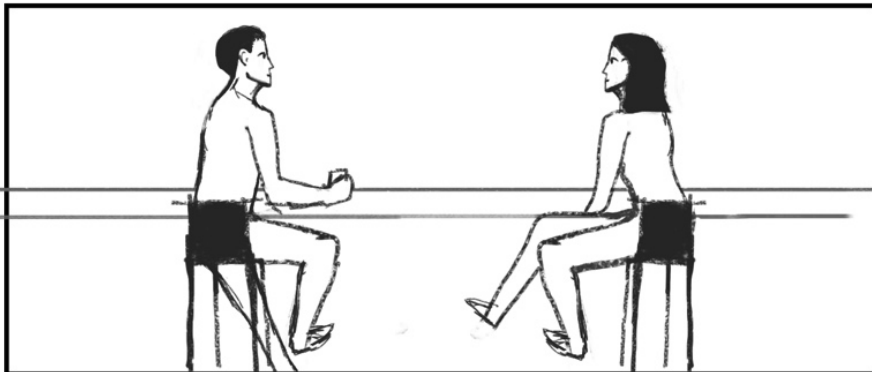
D - GERAL - MADALENA ENTRA NO BAR



A - Madalena senta-se no bar. (F\*)



B - Ruídos incomodam Madalena. - GRANDE P MÃO ROTAÇÃO+TRAVEL



C - Médio - Master - Conversam



D - PAP MASTER Madalena conversa com Gabriel

# RUÍDO

Inês Sá

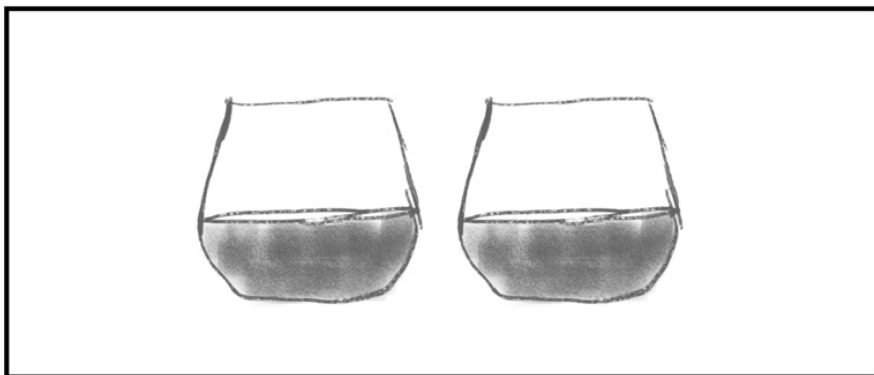
CENA 8



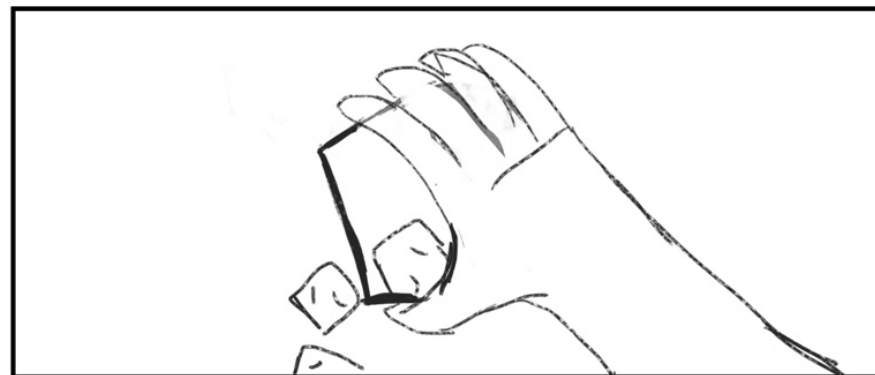
E - PAT - Barman diz boa noite até pensamento.



F - PAP - MASTER Gabriel conversa com Madalena.



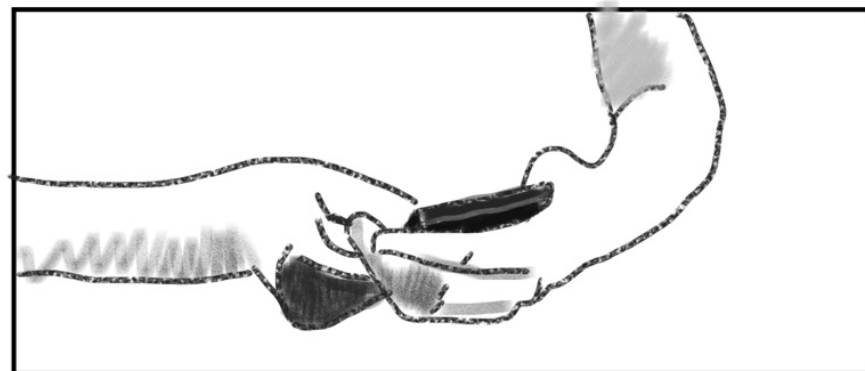
G - PORMENOR - Barman pousa copos, põe gelo, enche os copos, deixa a garrafa.



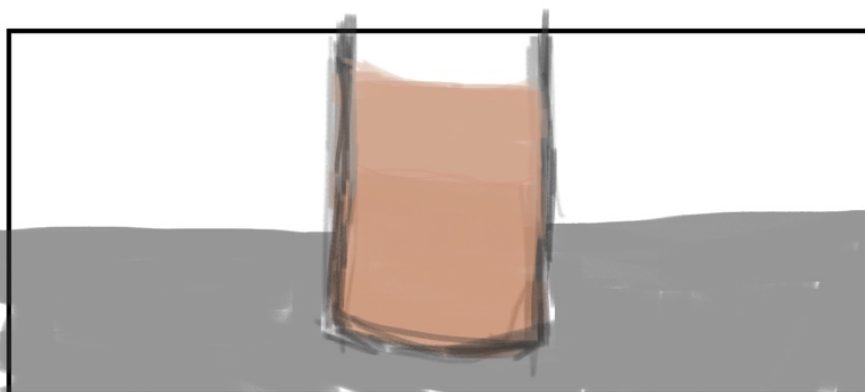
H - CLOSE UP - Madalena despeja o gelo para dentro do balcão.



I - PORMENOR - Gabriel empurra o copo para Madalena.



J - PORMENOR - Gabriel tira o telemóvel do bolso e olha. Põe e tira.



K - CLOSE UP - Madalena levanta a garrafa de whiskey.



K - CLOSE UP - Madalena levanta a garrafa de whiskey. MATCH CUT

# RUÍDO

Inês Sá

CENA 9

\*1º PLANO DESTA CENA - MATCH CUT GARRAFA



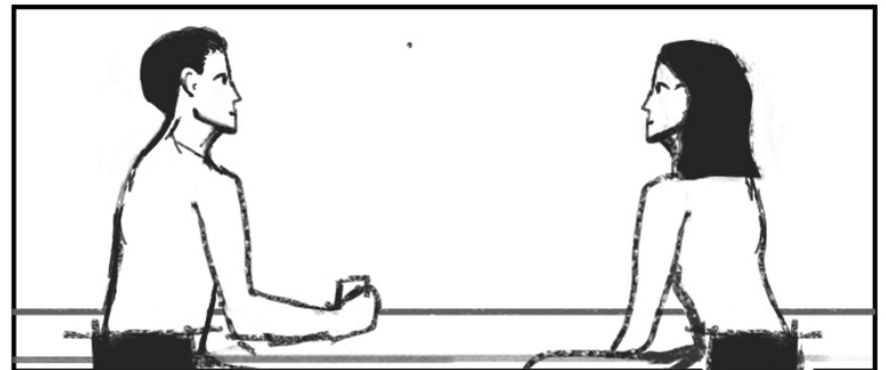
A - GRANDE P - Madalena início (concentra-se) até se rir.



B - GRANDE P - POV: Visão da Madalena olhar Gabriel.



C - PAP - Gabriel conversa com Madalena.



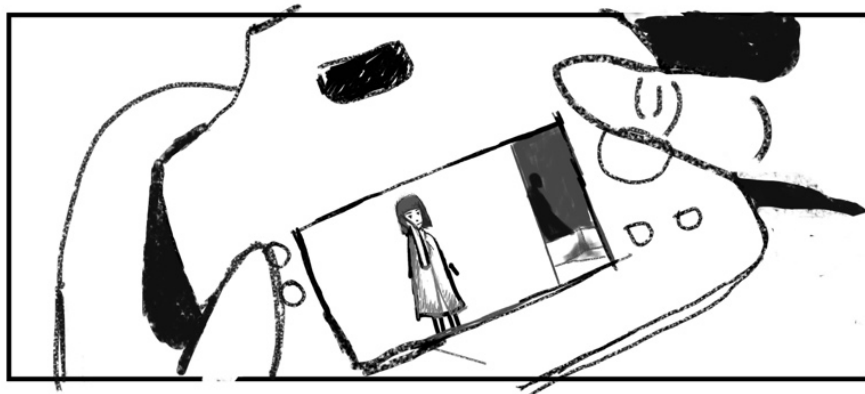
D - PAT CONJUNTO - Madalena e Gabriel conversam.



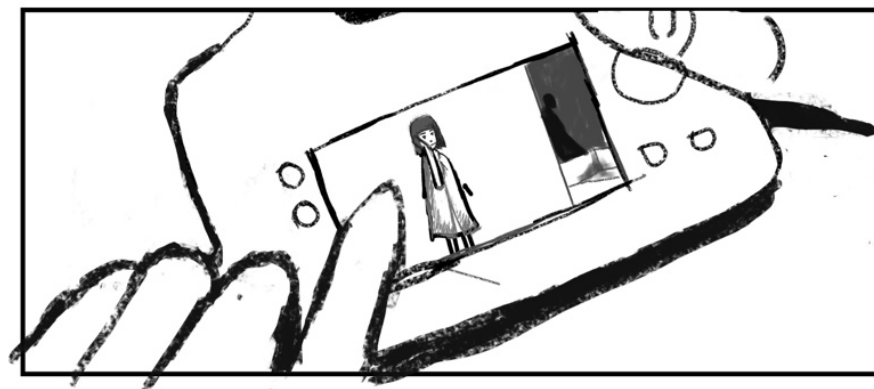
E - GRANDE P - POV: Visão da Madalena olhar Barman.



F - PAP - Madalena conversa com Gabriel.



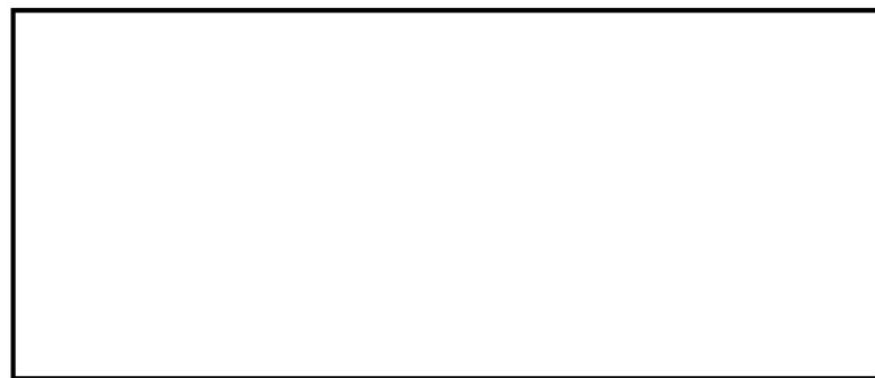
G - PORMENOR - Gabriel liga maq. fotográfica. Vê a foto da Lia.

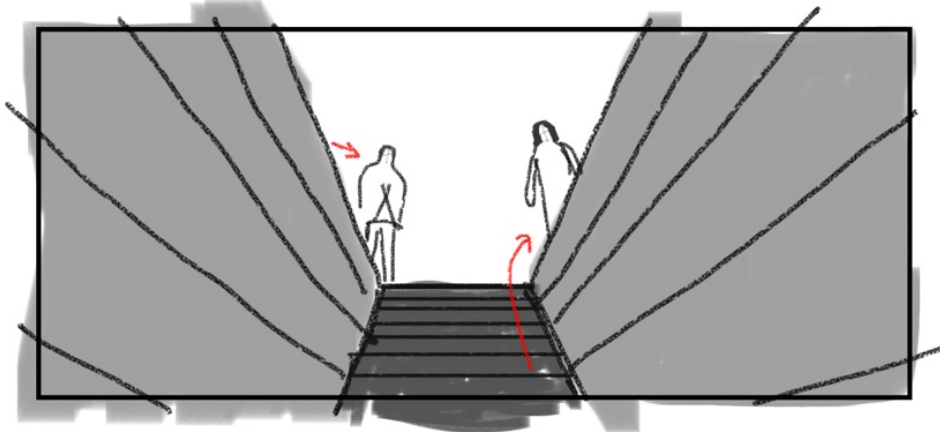


H - PORMENOR - Gabriel aponta para foto da Lia.



I - PORMENOR - Foto que Gabriel acabou de tirar a Madalena.





A - GERAL - MASTER com Madalena e Gabriel.



B - aberto - POV: Madalena anda a dançar, até que se senta.



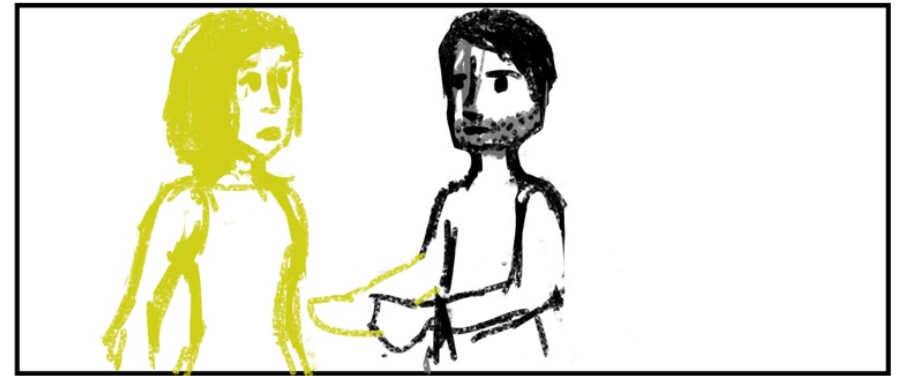
C - PAT - Gabriel tira foto a Mada, entrega máq. e afasta-se.



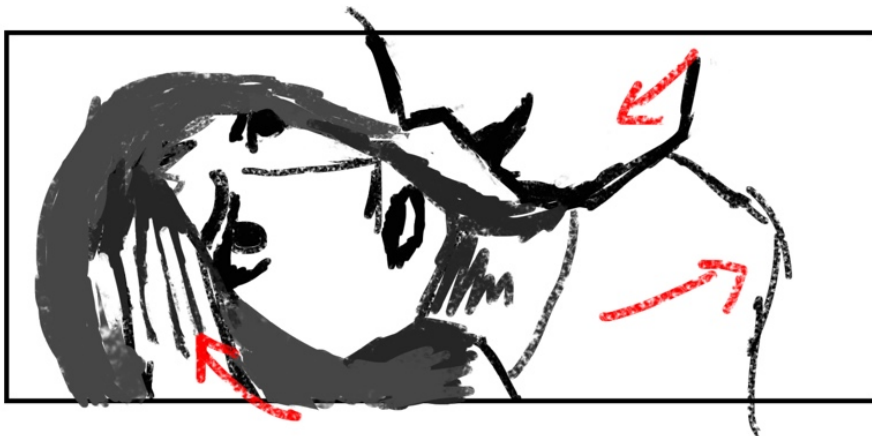
D - PAT - Madalena tira fotos a Gabriel. Beijam-se. Madalena recusa Gabriel.



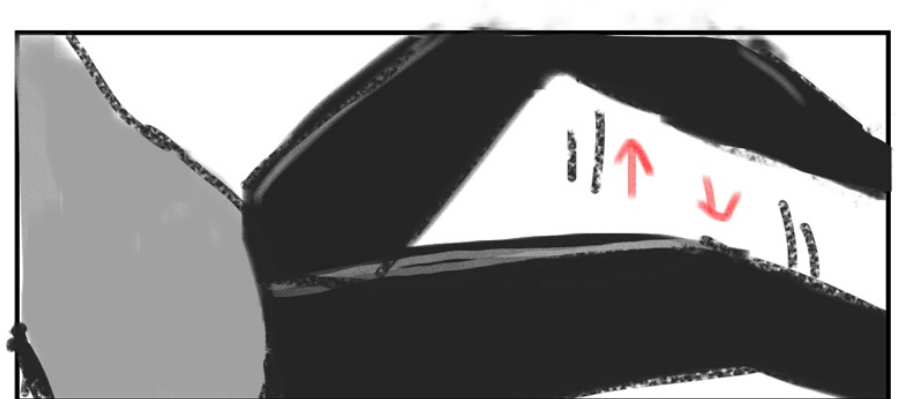
E - PAT -> GRANDE P - POV: Madalena tira foto a Gabriel.



F - PAT - Gabriel beija Madalena. Gabriel torna-se violento.



G - PORMENOR - Madalena põe mão na cabeça e tenta afastar Gabriel



H - PORMENOR - Madalena esperneia contra Gabriel.

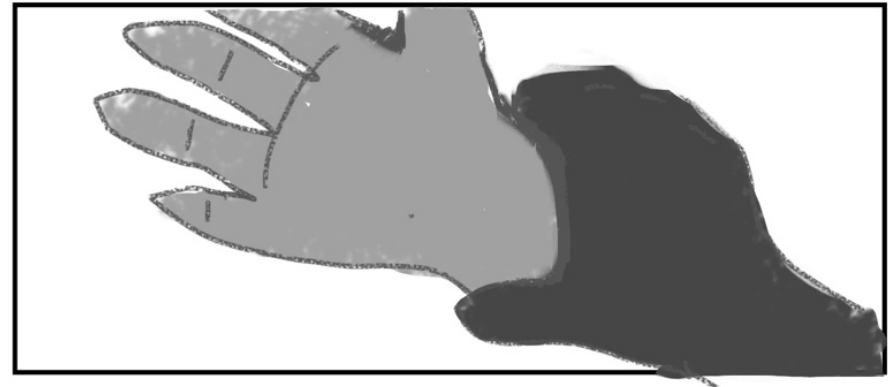
# RUÍDO

Inês Sá

CENA 10



I - PORMENOR -> GRANDE P - Gabriel agarra o cabelo de Madalena.



J - PORMENOR - Gabriel agarra a mão de Madalena.

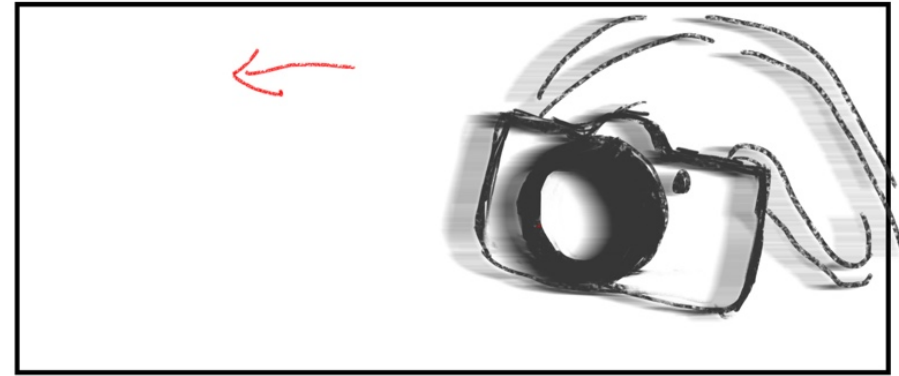


K - PORMENOR - Gabriel aperta o pescoço de Madalena.





A - Madalena acorda sem ar. Foge do bar.



B - POV: Visão da Madalena a olhar da máq. para Gabriel.



B - POV: Visão da Madalena a olhar da máq. para Gabriel.





A - PAT Mada -> PAT Lia - Madalena afasta-se do bar, embate na Lia. Falam. Lia afasta-se.



A - PAT Mada -> PAT Lia - Madalena afasta-se do bar, embate na Lia. Falam. Lia afasta-se.



B - PAT Lia -> PAT Mada Lia embate na Madalena. Falam. Madalena tem visão.



B - PAT Lia -> PAT Mada Lia embate na Madalena. Falam. Madalena tem visão.

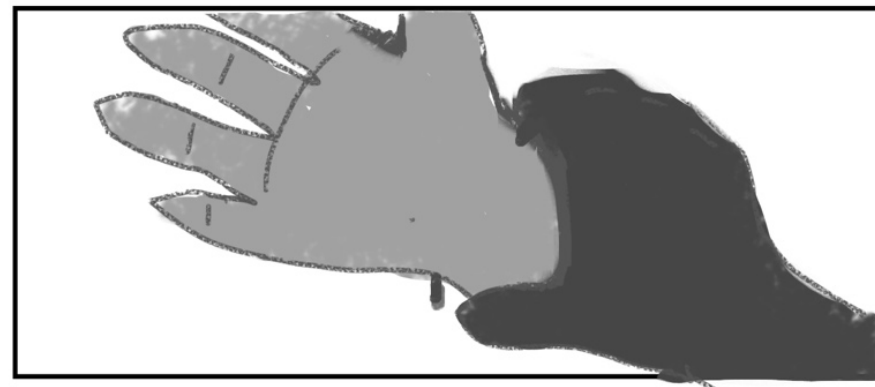
# RUÍDO

Inês Sá

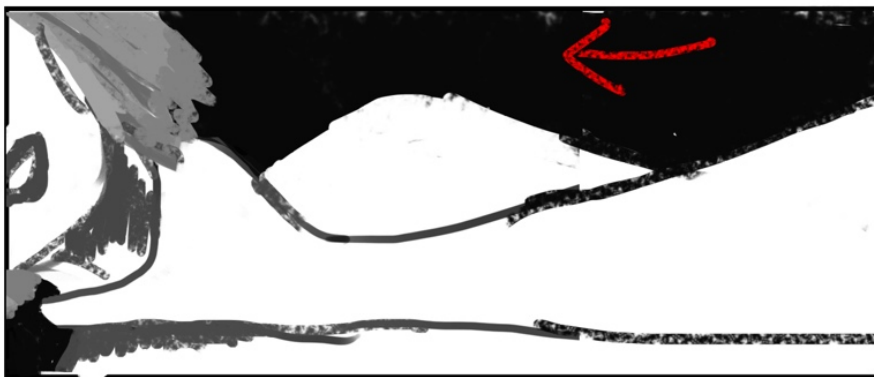
CENA 13



A - PORMENOR -> GRANDE P - Gabriel agarra o cabelo de LIA.



B - PORMENOR - Gabriel agarra a mão de LIA.



C - PORMENOR - Mão de Gabriel aperta o pescoço da Lia.  
Tilt/pan para Cara de Lia.



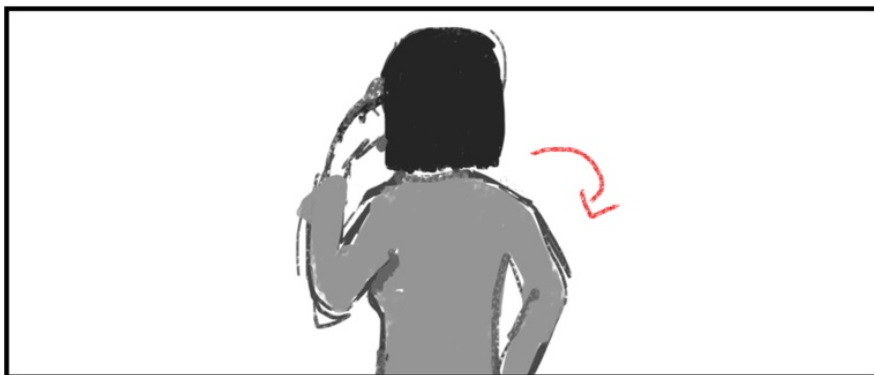
C - PORMENOR -Mão de Gabriel aperta o pescoço da Lia.  
Tilt/pan para Cara de Lia.



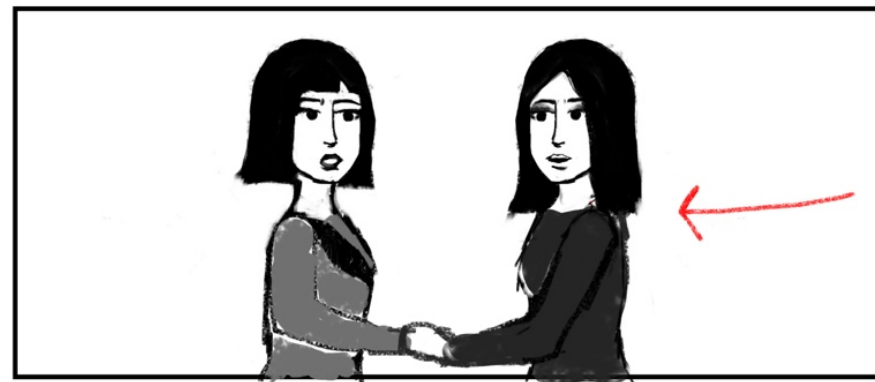
A - PAT Mada - Madalena desperta. Agarra a mão da Lia.



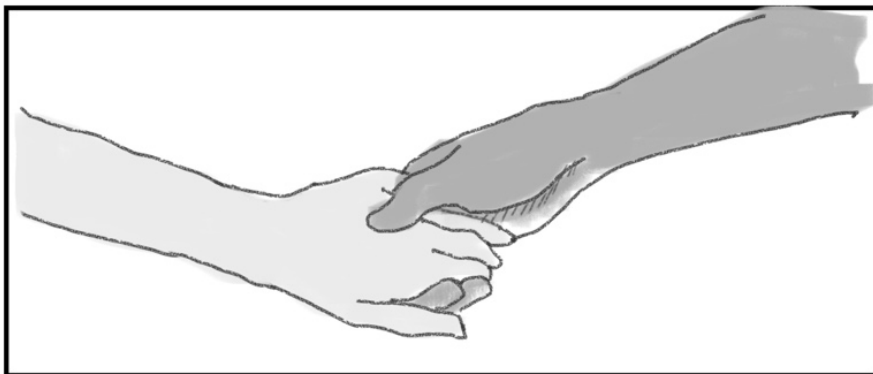
B - Médio - POV: Visão da Madalena arrastada.



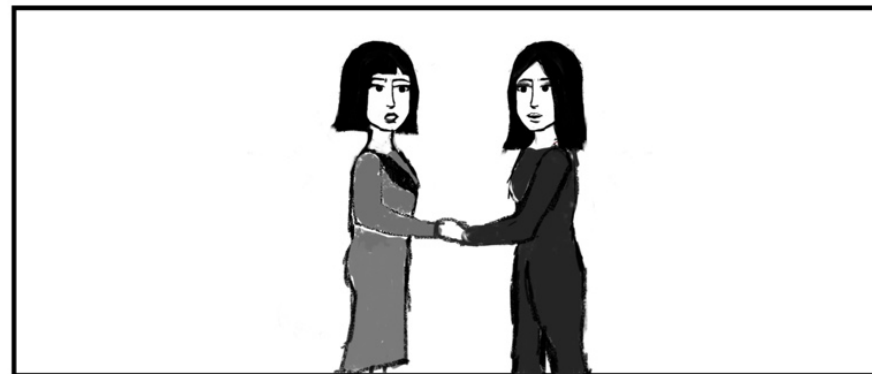
C - PAT Lia - Lia de costas faz uma chamada. Madalena agarra o braço á Lia. Lia estupefacta.



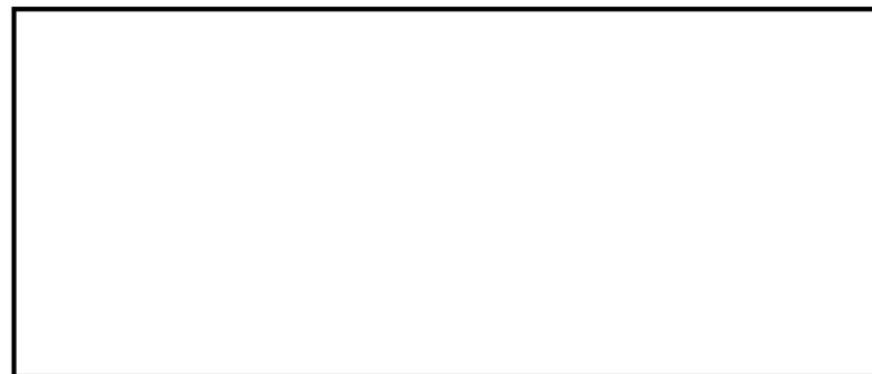
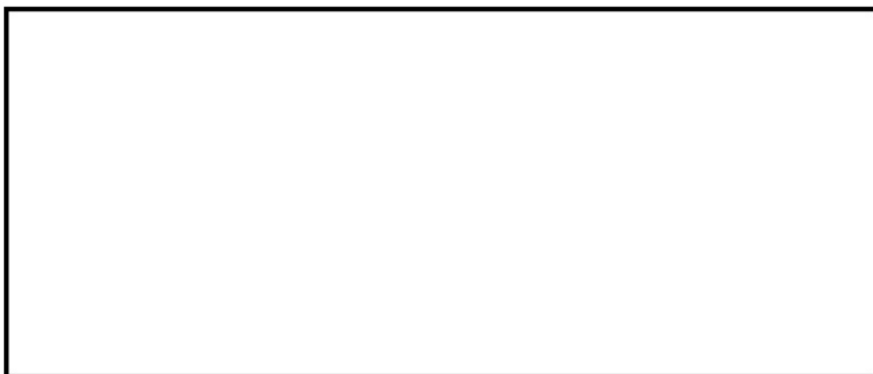
C - PAT Lia - Lia de costas faz uma chamada. Madalena agarra o braço á Lia. Lia estupefacta.



D - PORMENOR - Madalena Agarra Lia. Mão dada de ambas.



E - AMERICANO - Madalena corre até Lia, agarra-a. Lia estupefacta.



## ANEXO C – Folhas de Serviço

FOLHA DE SERVIÇO Nº 1

SEGUNDA, 2 ABRIL 2018

|                 | EQUIPA          |             | NO LOCAL |
|-----------------|-----------------|-------------|----------|
| PRODUÇÃO        | ANA FERREIRA    | 918 542 865 | 16h00    |
| ASS. PRODUÇÃO   | SÍLVIA COSTA    | 914 665 157 | 09h00    |
| REALIZAÇÃO      | INÊS SÁ         | 913 197 497 | 09h00    |
| ASS. REALIZAÇÃO | MI BALKESTÄHL   | 934 212 314 | 09h00    |
| D. FOTOGRAFIA   | DINIS MACHADO   | 911 532 431 | 09h00    |
| ASS. IMAGEM     | ANDRÉ GOUVEIA   | 912 999 792 | 09h00    |
| SOM             | MARCO CONCEIÇÃO | 966 261 217 | 09h00    |
| ANOTAÇÃO        | DANIELA MATOS   | 919 998 703 | 09h00    |
| DIREÇÃO DE ARTE | RAQUEL SÁ       | 914 993 009 | 09h00    |
| ASS. DIR. ARTE  | LUÍSA LEITE     | 913 730 504 | 09h00    |
| MAQUILHAGEM     | JÉSSICA PEREIRA | 918 966 732 | 18h00    |

| DADOS FUNDAMENTAIS |                             |            |       |
|--------------------|-----------------------------|------------|-------|
| HORÁRIO            | 09h00                       | 02h00      |       |
| ALMOÇO             | 13h30                       | 14h30      |       |
| JANTAR             | 19h00                       | 20h00      |       |
| P.A.F.             | 10h00                       | 01h00      |       |
| EFEITO             | INTERIOR/EXTERIOR DIA/NOITE |            |       |
| CENAS              | 1, 2, 6, 7, 12, 14, 15      |            |       |
| NASCER SOL         | 07h16                       | PÔR SOL    | 20h00 |
| TEMP. MIN.         | 10°C                        | TEMP. MÁX. | 16°C  |

LOCAL R. António Carneiro 99, 4300 Porto // BAR: Tendinha dos Clérigos, R. Conde de Vizela 80, 4050-639 Porto

GPS: 41.147405, -8.593125 // 41.147300, -8.613408

| DÉCOR        | CENAS     | PLANOS | EFEITO | DESCRIÇÃO   |
|--------------|-----------|--------|--------|---|
| QUARTO       | 1         | 5      | I / D  | Madalena (8) recorta umas boquenas.   |
| SALA         | 2, 15     | 5      | I / D  | Madalena (8) entra na sala à procura da irmã.   |
| PORTA DO BAR | 7, 12, 14 | 12     | E/N    | Madalena e Gabriel conversam à porta do Bar. Madalena sai do bar e impede Lia de entrar no bar. |
| BAR*         | 8, 9      | 4      | I/N    | Madalena e Gabriel conversam no bar.  |

| ACTOR / ACTRIZ  | PERSONAGEM    | REF. | CENAS          | FIGURINO   | NO LOCAL | GR/MQ | P.A.F. |
|-----------------|---------------|------|----------------|--|----------|-------|--------|
| Criança         | Madalena (8)  | m    | 1, 2, 15       | Roupa amarela, sabrinas/sapatilhas                         | 09h00    | 09h00 | 10h00  |
| Mia Tomé        | Madalena (25) | M    | (6), 7, 12, 14 | Calças, camisola, casaco, botas, mochila, máq. fotográfica | 18h00    | 18h00 | 20h30  |
| Tiago Correia   | Gabriel       | G    | 7              | Calças, camisola, casaco, sapatos, telemóvel               | 18h00    | 20h00 | 23h00  |
| Maria Quintelas | Lia           | L    | 12, 14         | Saia, camisola, casaco, saltos, mala, telemóvel            | 18h00    | 18h30 | 20h30  |

| CENA  | PLANO    | DESCRIÇÃO   | ELENCO | FALAS | OBSERVAÇÕES                       | P.A.F. |
|---|----------|---|--------|-------|-----------------------------------|--------|
| <b>SET UP QUARTO E SALA: ARTE + FOTOGRAFIA + SOM : 09H00</b>                        |          |   |        |       |                                   |        |
| 1   | B PAP    | MASTER Madalena recorta desenho na cama.  | m      | ✓     | Fixo                              | 10h00  |
|   | D MÉD    | Madalena muda de semblante, levanta-se.   | m      | ✓     | Fixo                              | 10h20  |
|   | A POR    | Madalena recorta o desenho.   | m      |       | Fixo                              | 10h40  |
|   | C POR    | Madalena recorta o desenho (mais próx.) e corta as mãos do desenho.                 | m      |       | Fixo                              | 10h50  |
|   | E MÉD    | POV: Madalena olha para a porta.  |        |       | POV, Slide para porta             | 11h00  |
| 2   | C MÉD    | Cortinas esvoaçam.  |        |       | Slide para cortinas               | 11h30  |
|   | A MÉD    | Madalena entra na sala, diz fala.   | m      | ✓     | Fixo, atrás de m                  | 12h00  |
|   | B PAT→GP | MASTER Madalena entra na sala.  | m      | ✓     | Fixo, m avança                    | 12h20  |
| 15  | A PAT    | Madalena agarrada à cabeça com dores. Larga a cabeça, estende as mãos.              | m      |       | Fixo                              | 12h50  |
|   | B POR    | Cai no chão o desenho colado com fita cola.   | m      |       | Fixo                              | 13h00  |
| <b>13H30 REFEIÇÃO // 16H00 NO BAR: SET UP INT. + SET UP EXT.* // 19H00 REFEIÇÃO</b> |          |   |        |       |                                   |        |
| 12  | B PAT    | Lia caminha, embate na M. Falam (MASTER M). Madalena tem visão / Volta à realidade. | M, L   | ✓     | Fixo, PAT L→PAT M, +Início 14A    | 20h30  |
|   | A PAT    | Madalena caminha, embate na Lia. Falam (MASTER L). Lia afasta-se.                   | M, L   | ✓     | Fixo, PAT M→PAT L                 | 21h00  |
| 14  | B MÉD    | POV: Visão da Madalena arrastada.   | L      |       | POV, à mão                        | 21h30  |
|   | E AMER   | Madalena agarra Lia. Lia estupefacta.   | M, L   | ✓     | Fixo, Conj., Fazer v. s/ diálogo! | 21h50  |
|   | D POR    | Madalena agarra Lia. Mão dada de ambas.   | M, L   |       | Fixo                              | 22h20  |
|   | C PAT    | Lia de costas ao telemóvel. Madalena agarra-a. Lia estupefacta.                     | M, L   | ✓     | Fixo, Fazer v. s/ diálogo!        | 22h40  |
|   | A PAT    | (Madalena desperta: filmar em 12B). Agarra a mão de Lia.                            | M, L   | ✓     | Fixo, Fazer v. s/ diálogo!        | 23h00  |

\*em caso de chuva excessiva fazer cena BAR INT. - 8I, 8J, 8K, 9I (pormenores). // Maria Quintelas dispensada.

| CENA                         | PLANO  | DESCRIÇÃO                                   | ELENCO | FALAS | OBSERVAÇÕES         | P.A.F. |
|------------------------------|--------|---|--------|-------|---------------------|--------|
| 7                            | A1 PAT | Madalena olha para trás, embate em Gabriel. | M, G   |       | À mão, acompanhar M | 23h20  |
|                              | A2 PAP | Madalena conversa com Gabriel.              | M      | ✓     | Fixo                | 23h50  |
|                              | C PAP  | Gabriel conversa com Madalena.              | G      | ✓     | Fixo                | 00h20  |
|                              | B PG   | Embate e conversa entre Madalena e Gabriel. | M, G   | ✓     | Fixo                | 00h50  |
|                              | D PG   | POV: Long shot Madalena entra no bar.       | M, G   | ✓     | POV falso, Fixo?    | 01h20  |
| 6                            | B PG   | POV: Alguém observa Madalena a caminhar.    | M      |       | POV, à mão          |        |
|                              | A PAT  | Madalena caminha na rua apressada.          | M      |       | À mão, acompanhar M |        |
| <b>01H30 DESMONTAGEM SET</b> |        |   |        |       |                     |        |

|                 |  |
|-----------------|--|
| <b>ADEREÇOS</b> | Recortes, tesoura de criança, fita cola, brinquedos, secador<br>Máquina fotográfica, cigarros, telemóvel L |
|-----------------|--|

|             |  |
|-------------|--|
| <b>NOTA</b> | "Quem anda à chuva, molha-se." Tragam ponchos. |
|-------------|--|

| <b>*Plano alternativo - BAR INT.</b>      |       |  |   |  |                               |       |
|---|-------|--|---|--|-------------------------------|-------|
| 8   | I POR | Gabriel empurra copo para Madalena                       | G |  | Fixo                          | 20h15 |
|   | J POR | Gabriel tira telemóvel do bolso. Põe e tira.             | G |  | Fixo                          | 20h25 |
|   | K POR | Madalena levanta a garrada de whiskey. Pousa mais vazia. | M |  | Fixo, MATCH CUT início cena 9 | 20h45 |
| 9   | I POR | Foto que Gabriel acabou de tirar a Madalena.             | G |  | Fixo, PRÉ-TIRAR FOTO!         | 21h15 |
| <b>21H30 SOM // 22H00 DESMONTAGEM SET</b> |       |  |   |  |                               |       |

FOLHA DE SERVIÇO N° 2

TERÇA, 3 ABRIL 2018

|                 | EQUIPA          |             | NO LOCAL |
|-----------------|-----------------|-------------|----------|
| PRODUÇÃO        | ANA FERREIRA    | 918 542 865 | 16h00    |
| ASS. PRODUÇÃO   | SÍLVIA COSTA    | 914 665 157 | 12h00    |
| REALIZAÇÃO      | INÊS SÁ         | 913 197 497 | 10h30    |
| ASS. REALIZAÇÃO | MI BALKESTÄHL   | 934 212 314 | 10h30    |
| D. FOTOGRAFIA   | DINIS MACHADO   | 911 532 431 | 10h30    |
| ASS. IMAGEM     | ANDRÉ GOUVEIA   | 912 999 792 | 10h30    |
| SOM             | MARCO CONCEIÇÃO | 966 261 217 | 12h00    |
| ANOTAÇÃO        | DANIELA MATOS   | 919 998 703 | 12h00    |
| DIREÇÃO DE ARTE | RAQUEL SÁ       | 914 993 009 | 10h30    |
| ASS. DIR. ARTE  | LUÍSA LEITE     | 913 730 504 | 10h30    |
| MAQUILHAGEM     | MARIA SIMÕES    | 913 867 525 | 12h00    |

| DADOS FUNDAMENTAIS |          |            |       |
|--------------------|----------|------------|-------|
| HORÁRIO            | 10h30    | 22h00      |       |
| ALMOÇO             | 12h00    | 13h00      |       |
| JANTAR             | 21h00    | 22h00      |       |
| P.A.F.             | 14h30    | 21h00      |       |
| EFEITO             | INTERIOR | NOITE      |       |
| CENAS              | 8, 9, 11 |            |       |
| NASCER SOL         | 07h14    | PÔR SOL    | 20h01 |
| TEMP. MIN.         | 10°C     | TEMP. MÁX. | 14°C  |

LOCAL

Tendinha dos Clérigos, R. Conde de Vizela 80, 4050-639 Porto

GPS: 41.147300, -8.613408

| DÉCOR | CENAS    | PLANOS | EFEITO | DESCRIÇÃO                            |
|-------|----------|--------|--------|--------------------------------------|
| BAR   | 8, 9, 11 | 16     | I / N  | Madalena e Gabriel conversam no bar. |

| ACTOR / ACTRIZ | PERSONAGEM | REF. | CENAS    | FIGURINO   | NO LOCAL | GR/MQ | P.A.F. |
|----------------|------------|------|----------|--|----------|-------|--------|
| Mia Tomé       | Madalena   | M    | 8, 9, 11 | Calças, camisola, casaco, botas, mochila, máq. fotográfica | 13h15    | 13h15 | 14h30  |
| Tiago Correia  | Gabriel    | G    | 8, 9, 11 | Calças, camisola, casaco, sapatos, telemóvel               | 13h15    | 14h15 | 16h00  |
| Paulo Rodrigo  | Barman     | B    | 8, 9     |  | 16h30    | 17h00 | 18h00  |

| CENA   | PLANO    | DESCRIÇÃO   | ELENCO  | FALAS | OBSERVAÇÕES                 | P.A.F. |
|--|----------|---|---------|-------|-----------------------------|--------|
| <b>SET UP BAR: ARTE + FOTOGRAFIA + SOM + GR&amp;MQ : 13h15 - 15h15</b> |          |   |         |       |                             |        |
| 8  | A MÉD    | Madalena senta-se ao bar.   | M, f    |       | Fixo, figuração             | 14h30  |
|  | B GP     | Ruídos incomodam Madalena.  | M, f    |       | À mão, mov. arco, figuração | 15h00  |
|  | D PAP    | MASTER Madalena conversa com Gabriel (até fim).                           | M       | ✓     | Fixo                        | 15h30  |
| 9  | F PAP    | Madalena conversa com Gabriel.  | M       | ✓     | Fixo                        | 16h30  |
| 11   | A PAP    | Madalena acorda sem ar. Foge do bar.                                      | M       |       | Fixo                        | 17h00  |
| 9  | A GP     | Madalena concentra-se até se rir.   | M       |       | Fixo                        | 17h20  |
| 8  | H CU     | Madalena despeja o gelo para dentro do balcão.                            | M       |       | Fixo                        | 17h35  |
|  | E PAT    | Barman diz boa noite até pensamento.                                      | B       | ✓     | Fixo                        | 18h05  |
|  | G POR    | Barman pousa copos, põe gelo, enche, deixa garrafa.                       | B       |       | Fixo                        | 18h35  |
| 9  | E GP     | POV: Visão da Madalena a olhar para Barman.                               | B       |       | POV, à mão                  | 18h50  |
| 8  | C MÉD    | MASTER desde Barman chega.  | M, G, B | ✓     | Fixo                        | 19h10  |
| 9  | D PAT    | Madalena e Gabriel conversam. Desde fala de G.                            | M, G    | ✓     | Fixo, conjunto              | 19h40  |
| 8  | F PAP    | MASTER Gabriel conversa com Madalena.                                     | G       | ✓     | Fixo                        | 20h10  |
| 9  | C PAP    | Gabriel conversa com Madalena. Começa com fala dele.                      | G       | ✓     | Fixo                        | 20h40  |
|  | B GP     | POV: Visão da Madalena a olhar para Gabriel.                              | G       | ✓     | POV, à mão                  |        |
| 11   | B GP→PAT | POV: Visão da Madalena a olhar para máquina fotográfica e depois Gabriel. | G       | ✓     | POV, à mão, pan             |        |
| <b>21H00 REFEIÇÃO</b>  |          |   |         |       |                             |        |

NOTA

"Com papas e bolos se enganam os tolos". Tantos bolos.

ADEREÇOS

Copos de whisky, garrafa de whisky, Ice tea/sumo maçã, gelo, máquina fotográfica, telemóvel G

FOLHA DE SERVIÇO Nº 3

QUARTA, 4 ABRIL 2018

|                 | EQUIPA          |             | NO LOCAL |
|-----------------|-----------------|-------------|----------|
| PRODUÇÃO        | ANA FERREIRA    | 918 542 865 | 16h00    |
| ASS. PRODUÇÃO   | SÍLVIA COSTA    | 914 665 157 | 11h00    |
| REALIZAÇÃO      | INÊS SÁ         | 913 197 497 | 11h00    |
| ASS. REALIZAÇÃO | MI BALKESTÄHL   | 934 212 314 | 11h00    |
| D. FOTOGRAFIA   | DINIS MACHADO   | 911 532 431 | 11h00    |
| ASS. IMAGEM     | ANDRÉ GOUVEIA   | 912 999 792 | 11h00    |
| SOM             | MARCO CONCEIÇÃO | 966 261 217 | 11h00    |
| ANOTAÇÃO        | DANIELA MATOS   | 919 998 703 | 11h00    |
| DIREÇÃO DE ARTE | RAQUEL SÁ       | 914 993 009 | 11h00    |
| ASS. DIR. ARTE  | LUÍSA LEITE     | 913 730 504 | 11h00    |
| MAQUILHAGEM     | MARIA SIMÕES    | 913 867 525 | 11h00    |

| DADOS FUNDAMENTAIS |                   |            |       |
|--------------------|-------------------|------------|-------|
| HORÁRIO            | 11h00             | 02h30      |       |
| ALMOÇO             | 13h30             | 14h30      |       |
| JANTAR             | 18h30             | 19h30      |       |
| P.A.F.             | 12h00             | 01h30      |       |
| EFEITO             | INTERIOR/EXTERIOR | NOITE      |       |
| CENAS              | 3, 5, 8, 9        |            |       |
| NAScer SOL         | 07h13             | PÔR SOL    | 20h02 |
| TEMP. MIN.         | 8°C               | TEMP. MÁX. | 15°C  |

**LOCAL** Tendinha, R. Conde de Vizela 80, 4050-639 Porto // FAUP: Via Panorâmica Edgar Cardoso 215, 4150-564 Porto GPS: 41.147300, -8.613408 // 41.149955, -8.636652

| DÉCOR      | CENAS | PLANOS | EFEITO | DESCRIÇÃO                            |
|------------|-------|--------|--------|--------------------------------------|
| BAR        | 8, 9  | 7      | I / N  | Madalena e Gabriel conversam no bar. |
| RUA (FAUP) | 3, 5  | 8      | E / N  | Madalena tira fotos a Lia.           |

| ACTOR / ACTRIZ  | PERSONAGEM | REF. | CENAS      | FIGURINO   | NO LOCAL | GR/MQ | P.A.F. |
|-----------------|------------|------|------------|--|----------|-------|--------|
| Mia Tomé        | Madalena   | M    | 8, 9, 3, 5 | Calças, camisola, casaco, botas, mochila, máq. fotográfica | 11h00    | 11h00 | 12h00  |
| Tiago Correia   | Gabriel    | G    | 8, 9       | Calças, camisola, casaco, sapatos, telemóvel               | 11h00    | 11h00 | 12h00  |
| Maria Quintelas | Lia        | L    | 3          | Saia, camisola, casaco, saltos, mala, telemóvel            | 18h00    | 18h00 | 20h30  |

| CENA  | PLANO  | DESCRIÇÃO  | ELENCO | FALAS | OBSERVAÇÕES                   | P.A.F. |
|---|--------|--|--------|-------|-------------------------------|--------|
| <b>SET UP + TIRAR FOTO PLANO 9I: 11h00</b>  |        |  |        |       |                               |        |
| 8   | I POR  | Gabriel empurra copo para Madalena                       | G      |       | Fixo                          | 12h00  |
|   | J POR  | Gabriel tira telemóvel do bolso. Põe e tira.             | G      |       | Fixo                          | 12h20  |
|   | K POR  | Madalena levanta a garrada de whiskey. Pousa mais vazia. | M      |       | Fixo, MATCH CUT início cena 9 | 12h45  |
| 9   | I POR  | Foto que Gabriel acabou de tirar a Madalena.             | G      |       | Fixo, <b>PRÉ-TIRAR FOTO!</b>  | 13h15  |
| 8   | B GP   | Ruídos incomodam Madalena.                               | M      |       | À mão, mov. arco, figuração   | 13h30  |
|   | F PAP  | MASTER Gabriel conversa com Madalena.                    | G      | ✓     | Fixo                          | 14h45  |
| 9   | C PAP  | Gabriel conversa com Madalena. Começa com fala dele.     | G      | ✓     | Fixo                          | 15h10  |
| <b>15H30 ARRUMAR SET // 16H45 SAÍDA // 17H30 FAUP // 18H30 REFEIÇÃO // SET UP 19H30-20H30</b> |        |  |        |       |                               |        |
| 3   | A AMER | POV: Madalena tira foto a Lia.                           | L      | ✓     | POV, à mão                    | 20h30  |
|   | F PG   | POV: Madalena aponta câmara ao vulto.                    | G      |       | POV, à mão, ligeiro PAN       | 21h00  |
|   | C PAT  | Lia fala ao telemóvel.                                   | L      | ✓     | Fixo                          | 21h30  |
|   | D MÉD  | POV: Vulto observa Lia e Madalena.                       | L, M   | ✓     | POV, à mão, PAN, foco L→M     | 22h10  |
|   | B PAT  | Madalena observa Lia.                                    | M      |       | Fixo, 2 situações - Ver Guião | 23h00  |
| 5   | A GP   | Madalena desperta. Agarra a cabeça.                      | M      |       | Fixo                          | 23h20  |
|   | B MÉD  | POV: visão arrastada de Madalena.                        |        |       | POV, à mão                    | 23h50  |
| 3   | E POR  | Foto de Lia e vulto no ecrã.                             | M      |       | Fixo, <b>PRÉ-TIRAR FOTO!</b>  | 00h20  |
| 9   | G PAT  | <b>Gabriel liga máquina fotográfica. Vê foto da Lia.</b> | G      |       | Fixo / falsear amb. "BAR"     |        |
| <b>01H00 - SOM // 01H30 - DESMONTAGEM SET</b>   |        |  |        |       |                               |        |

**NOTA** "A vida não escolhe idades."

**ADEREÇOS** Copos de whisky, garrafa de whisky, Ice tea, gelo, máquina fotográfica, telemóvel G, telemóvel L

FOLHA DE SERVIÇO Nº 4

SEXTA, 6 ABRIL 2018

|                 | EQUIPA          |             | NO LOCAL |
|-----------------|-----------------|-------------|----------|
| PRODUÇÃO        | ANA FERREIRA    | 918 542 865 | 18h00    |
| ASS. PRODUÇÃO   | SÍLVIA COSTA    | 914 665 157 | 17h00    |
| REALIZAÇÃO      | INÊS SÁ         | 913 197 497 | 17h00    |
| ASS. REALIZAÇÃO | MI BALKESTÄHL   | 934 212 314 | 17h00    |
| D. FOTOGRAFIA   | DINIS MACHADO   | 911 532 431 | 17h00    |
| ASS. IMAGEM     | ANDRÉ GOUVEIA   | 912 999 792 | 17h00    |
| SOM             | MARCO CONCEIÇÃO | 966 261 217 | 18h00    |
| ANOTAÇÃO        | DANIELA MATOS   | 919 998 703 | 18h00    |
| DIREÇÃO DE ARTE | RAQUEL SÁ       | 914 993 009 | 17h00    |
| ASS. DIR. ARTE  | LÚISA LEITE     | 913 730 504 | 17h00    |
| MAQUILHAGEM     | MARIA SIMÕES    | 913 867 525 | 18h00    |

| DADOS FUNDAMENTAIS |              |            |       |
|--------------------|--------------|------------|-------|
| HORÁRIO            | 17h00        | 06h00      |       |
| ALMOÇO             | -            | -          |       |
| JANTAR             | 18h00        | 19h00      |       |
| P.A.F.             | 20h30        | 05h30      |       |
| EFEITO             | EXTERIOR     | NOITE      |       |
| CENAS              | 4, 6, 10, 13 |            |       |
| NASCER SOL         | 07h11        | PÔR SOL    | 20h03 |
| TEMP. MIN.         | 9°C          | TEMP. MÁX. | 14°C  |

LOCAL FAUP: Via Panorâmica Edgar Cardoso 215, 4150-564 Porto

GPS: 41.149955, -8.636652

| DÉCOR            | CENAS     | PLANOS | EFEITO | DESCRIÇÃO   |
|------------------|-----------|--------|--------|---|
| ESCADARIA (FAUP) | 4, 10, 13 | 17     | E / N  | Madalena e Gabriel conversam na escadaria. Gabriel torna-se violento. |
| RUA (FAUP)       | 6         | 2      | E / N  | Madalena caminha apressada.   |

| ACTOR / ACTRIZ  | PERSONAGEM | REF. | CENAS     | FIGURINO   | NO LOCAL | GR/MQ | P.A.F. |
|-----------------|------------|------|-----------|--|----------|-------|--------|
| Mia Tomé        | Madalena   | M    | 6, 10     | Calças, camisola, casaco, botas, mochila, máq. fotográfica | 18h00    | 19h00 | 20h30  |
| Tiago Correia   | Gabriel    | G    | 4, 10, 13 | Calças, camisola, casaco, sapatos, telemóvel               | 18h00    | 19h00 | 20h30  |
| Maria Quintelas | Lia        | L    | 4, 13     | Saia, camisola, casaco, saltos, mala, telemóvel            | 18h00    | 19h00 | 22h00  |

| CENA   | PLANO    | DESCRIÇÃO  | ELENCO | FALAS | OBSERVAÇÕES                | P.A.F. |
|--|----------|--|--------|-------|----------------------------|--------|
| <b>17H00 SET UP: ARTE + FOTOGRAFIA // 18H30 REFEIÇÃO</b> |          |  |        |       |                            |        |
| 10   | A PG     | MASTER com Madalena e Gabriel.                                     | M, G   | ✓     | Fixo                       | 20h30  |
|  | G POR    | Madalena põe a mão na cabeça e tenta afastar Gabriel.              | M, G   |       | À mão                      | 21h00  |
|  | H POR    | Madalena esperneia contra Gabriel.                                 | M, G   |       | À mão                      | 21h40  |
|  | I POR    | Gabriel agarra cabelo de Madalena.                                 | M, G   |       | À mão                      | 22h00  |
| 4  | A POR    | Mão agarra cabelos.  | L, G   |       | À mão                      | 22h15  |
| 13   | A POR→GP | Mão de Gabriel agarra cabelos de Lia.                              | L, G   |       | À mão, movimento revela L  | 22h30  |
| 4  | B POR    | Mão agarra corpo.  | L, G   |       | À mão                      | 22h50  |
| 13   | B POR→GP | Mão de Gabriel agarra corpo de Lia.                                | L, G   |       | À mão, movimento revela L  | 23h05  |
| 10   | J POR    | Gabriel agarra o corpo de Madalena.                                | M, G   |       | À mão                      | 23h25  |
| 10   | K POR    | Gabriel aperta o pescoço de Madalena.                              | M, G   |       | À mão                      | 23h40  |
| 4  | C POR    | Mão aperta pescoço.  | L, G   |       | À mão                      | 23h55  |
| 13   | C POR→GP | Mão de Gabriel aperta pescoço de Lia.                              | L, G   |       | À mão, movimento revela L  | 00h10  |
| 10   | B PG     | POV: Madalena anda a dançar até se sentar.                         | M      | ✓     | À mão                      | 00h30  |
|  | E PAT→GP | POV: Madalena tira foto a Gabriel.                                 | G      | ✓     | À mão, Gabriel aproxima-se | 01h25  |
|  | F PAP    | Gabriel beija Madalena. Gabriel torna-se violento.                 | M, G   | ✓     | Fixo                       | 02h00  |
|  | C PAT    | Gabriel tira foto a Madalena, entrega máq. e afasta-se             | G      | ✓     | Fixo                       | 02h50  |
|  | D PAT    | Madalena tira fotos a Gabriel. Beijam-se. Madalena recusa Gabriel. | M, G   | ✓     | Fixo                       | 03h20  |
| 6  | B PG     | POV: Alguém observa Madalena a caminhar.                           | M      |       | POV, à mão                 | 03h50  |
|  | A PAT    | Madalena caminha na rua apressada.                                 | M      |       | À mão, acompanhar M        | 04h50  |
| <b>05H15 SOM // 05H30 DESMONTAGEM SET // FIM (?)</b>     |          |  |        |       |                            |        |

NOTA

"Não há fumo sem fogo." † RIP máquina de fumo e filmagens de quinta-feira †

ADEREÇOS

Máquina fotográfica, telemóvel G

