

cha ma

REVISTA DE CINEMA E TEATRO 09.09

- > CRÍTICA
- > PERFIL
- > LIVROS
- > FESTIVAL

tema
Adaptação

ENTREVISTAS a
JOÃO CANIJO
SANDRO AGUILAR
PAULO FILIPE MONTEIRO
CARTAS DE AMOR

nº1

EDITORIAL

Depois de duas edições experimentais da Revista APAD, lançamos agora o primeiro número da DRAMA, revista de cinema e teatro, também em edição PDF e sob o tema "Adaptação". O nome é novo mas o propósito mantém-se: olhar para o cinema e o teatro contemporâneos do ponto de vista do argumento e da dramaturgia.

Desde os primórdios que a adaptação faz parte da sétima arte. A primeira longa metragem americana foi uma adaptação de "Ricardo III" e o Prémio de Melhor Argumento Adaptado foi introduzido logo na edição inicial dos Óscares. Filmes como "The Birth of a Nation", "Greed", "E Tudo o Vento Levou", "West Side Story", "2001: Uma Odisseia no Espaço" ou "O Padrinho", tiveram como ponto de partida o texto literário ou dramático e constituem alguns dos pontos mais altos e revolucionários da história do cinema.

Houve, é certo, um momento em que o cinema – em busca da sua identidade enquanto arte e linguagem – se afastou do guião adaptado para privilegiar o argumento original.

Mas, talvez porque as boas histórias são raras e trans-disciplinares, a prática da adaptação cedo regressou em força e, neste momento, mais de 50 por cento os filmes produzidos são originários de outros formatos, já não apenas da literatura e teatro, mas também de séries televisivas e "graphic novels", histórias verídicas ou videojogos.

Para melhor compreender o fenómeno e a prática da "Adaptação" entrevistamos: Don Boyd (produtor de "ARIA", realizado por Jean-Luc Godard, Robert Altman e Derek Jarman, entre outros), o colectivo Cartas de Amor (argumentistas de "Conta-me Como Foi") e Mário Jorge Torres. Contamos ainda com os artigos de: Artur Ribeiro (sobre adaptações de F. Scott Fitzgerald), Daniel Ribas (sobre a relação entre João Canijo e a tragédia grega), Ana Isabel Soares (sobre "Singularidades de uma Rapariga Loira"), Filomena Sobral (sobre adaptações de Eça de Queiroz), e Marina Guiomar (sobre a adaptação de textos filosóficos).

Na secção Actual cobrimos o momento presente do cinema português com entrevistas a Sandro Aguilar (realizador de "A Zona"), a Soraia Ferreira (jovem produtora de "Star Crossed"), e Paulo Filipe Monteiro (a propósito da escrita com Fernando Lopes de "Os Sorrisos do Destino"). Contamos ainda com a opinião de Bernardo Camisão sobre as questões que acenderam a reunião da Federação Europeia de Argumentistas.

Concluem esta edição um Perfil de Charlie Kaufman por Carmen Fialho, a análise a "Alternative Scriptwriting" por Jorge Palinhos, bem como as secções de Crítica, Consultório Jurídico e Festivais. Destaque ainda para a rubrica Work in Progress, onde Tiago R. Santos escreve sobre o seu processo de trabalho enquanto guionista e criador.

INDÍCE

ADAPTAÇÃO

06	Entrevistas	Don Boyd sobre "Aria"
08		Colectivo Cartas de Amor sobre o "Conta-me Como Foi"
12		Mário Jorge Torres
14		João Canijo
18	Análise	O Estranho Caso de F. Scott Fitzgerald
22		Um Filme Singular: "Singularidades de uma Rapariga Loira" - adaptado e actualizado por Manoel de Oliveira
26		Canijo e a Tragédia Grega
30		Representação do Universo Queirosiano no Cinema e na Televisão
32		A Filosofia vai ao Cinema
34	Opinião	Adaptação, recriando para criar valor
36	ACTUAL	Entrevista a Sandro Aguilar sobre "A Zona"
40		Entrevista a Soraia Ferreira sobre "Star Crossed"
42		Entrevista a Paulo Filipe Monteiro sobre "Os Sorrisos do Destino"
44		A Federação Europeia de Argumentistas
46	WORK IN PROGRESS	Como escrever uma comédia romântica sem perceber nada de comédia. Ou romance.
48	LIVROS	"Alternative Scriptwriting - Successfully breaking the rules" de Ken Dancyger e Jeff Rush
50	PERFIL	Charlie Kaufman
52	CRÍTICA	Um Envelope cheio de Notas Verdes em "O Silêncio de Lorna"
54		"O Fantasma" de um Cinema Corporal
56		Ferida Aberta em "Fome"
58	CONSULTÓRIO JURÍDICO	Haverá ou não lugar ao pagamento de direitos de autor ao argumentista de um filme, por cada transmissão televisiva?
60	FESTIVAIS	Curtas de Vila do Conde





DEZ ÁRIAS, DEZ REALIZADORES, UM FILME

Don Boyd

“ARIA”

COMO SE TRANSFORMAM SEGMENTOS DE ÓPERAS EM CURTAS-METRAGENS? COMO SE CRUZAM GIUSEPPE VERDI E NICOLAS ROEG? OU JEAN-BAPTISTE LULLY E JEAN-LUC GODARD? E COMO SE ESTRUTURAM ESSES SEGMENTOS DE MÚSICA E FILME NUMA LONGA-METRAGEM?

NUMA EDIÇÃO EM QUE O MOTE É ADAPTAÇÃO, O PRODUTOR E REALIZADOR INGLÊS DON BOYD, QUE CONCEBEU, DESENVOLVEU E PRODUZIU ESTE AMBICIOSO PROJECTO, CONVERSOU COM INÊS BRAGA EM LONDRES SOBRE “ARIA”, FILME NOMEADO PARA A PALMA DE OURO EM CANNES EM 1987, E QUE AGORA RENASCE NUMA EDIÇÃO EM DVD DE ALTA DEFINIÇÃO.

Inês Braga - Como surgiu a ideia para “Aria”?

Don Boyd - Depois do colapso dum projecto que eu ia realizar, eu estava à procura duma coisa nova que me entusiasmasse. Eu sempre adorei o filme 'Fantasia' da Disney e achei que seria uma óptima ideia juntar duas grandes paixões da minha vida: a música e o cinema. Mas eu não queria que fosse animação, queria uma versão em imagem real. E eu conhecia vários bons realizadores na indústria cinematográfica que achei que poderiam interessar-se. Ao mesmo tempo eu tinha um amigo em Nova Iorque que me disse que a RCA Records tinha vastos catálogos de música clássica e óperas que eu poderia utilizar. Nessa altura eu já tinha contactado e começado a trabalhar com o Federico Fellini e outros realizadores e assim arranámos logo financiamento. O Fellini entretanto ficou muito doente e infelizmente teve que abandonar o projecto.

IB-Já tinha um guião ou uma ideia concreta de como iria conjugar os filmes nessa altura, quando entrou em contacto com os realizadores?

DB-No início eu não tinha a ideia que corresponde ao resultado final mas nunca quis que fossem apenas curtas metragens, ou uma compilação de curtas. Nesse sentido eu fui o “autor” de “Aria”. No início do processo eu não tinha um guião rígido, uma story-line, mas os realizadores sabiam que eu estava a trabalhar numa narrativa que iria ligar os filmes. Como disse eu fui inspirado por Stokowski, o maestro de “Fantasia”. A minha ideia equivalente foi então ter um cantor de ópera que é inspirado e conduzido pela sua musa, e a associação desta ao mundo da ópera. A música inspiraria não só a musa mas também as imagens, os elementos visuais do filme.



IB-Independentemente do talento de cada realizador, imagino que tenha sido difícil, dentro da liberdade criativa que o Don ofereceu, de chegar a uma unidade; de tornar as secções num filme. Essa liberdade criativa funcionou mais como um estímulo ou constituiu, por vezes, um obstáculo?

DB-Todos os realizadores procuraram o meu íntimo envolvimento, todos eles quiseram o meu conselho. Também porque sou um deles, e talvez mais realizador do que produtor, todos eles procuraram a minha opinião em termos de decisões criativas de realização, porque eles tinham consciência que eu sabia qual iria ser o resultado final: que iria ser um filme e não vários filmes soltos. Eu sempre insisti que queria a visão livre de cada um mas, por exemplo, no caso de Godard, eu contribui para que a acção se passasse num ginásio com verdadeiros "body builders" em vez de esculturas, que era a ideia inicial dele.

IB-Exceptuando Bruce Beresford, onde há uma ligação mais directa à letra, nenhum realizador seguiu directa e exclusivamente o libreto.

DB-Exacto. E isso mostra também aquilo que eu estava a dizer, que nenhum dos realizadores pensou em termos de segmentos. Eu queria que eles encontrassem maneiras de exprimir a música em termos visuais e não que adaptassem o libreto. Eles não seguiram o libreto, mas sim a música.

IB-Como duas etapas da "escrita" para cinema, qual foi o maior desafio – a primeira fase – a escrita do guião ou story-lines (e sendo o Don um dos co-guionistas) ou a fase final - da montagem?

DB-A única pessoa que escreveu um guião propriamente dito foi o Charles Sturridge. O Ken Russel, por exemplo, escreveu-me uma carta com a lista de planos e cenas no verso. O Godard, nas filmagens, andava com o seu bloco de apontamentos com o story-board. Ou seja, apesar de só o Charles me ter apresentado um guião, todos sabiam o que estavam a fazer.

No meu caso, claro que eu tive que escrever uma descrição de cada segmento e a minha linha narrativa para apresentar aos investidores. Para eles terem uma noção dos espaços, das personagens, actores e, claro, da ária escolhida. Mas o contexto veio verdadeiramente depois de cada filme estar filmado.

Nesse sentido, sim, a montagem foi um grande desafio. Cada realizador editou o seu próprio segmento e cabia-me a mim a tarefa de encontrar o elo, e não só encontrá-lo mas deixá-lo fluir. Ainda penso que cometi um erro em ter escolhido o Nick Roeg para primeiro, porque é o mais longo e o mais narrativo, devia ter posto o do Charles antes... Não sei... Claro que há sempre dúvidas. A ideia era de que todos os segmentos deviam seguir o elo do John (Hurt) seguindo a sua musa – e a transição tinha que ser muito cuidadosamente desenhada.

IB-Como é que teve a ideia para o papel do John Hurt e a narrativa que Bill Bryden realizou ("I Pagliacci") enquanto fio condutor do filme?

DB-Através de "Fantasia" – peguei na ideia dum maestro no princípio dum concerto e transporte-a para a ideia dum cantor de ópera que se prepara para a sua última performance e que, quando finalmente está no palco a cantar, no momento em que está mais próximo da sua musa, morre.

IB-Nesta complexa adaptação, houve algum objecto que se manteve intacto? Por outras palavras, a música, que foi o objecto original, a fonte de adaptação, através da narrativa, também é adaptada para caber num filme.

DB-Sim, de certo modo sim, tens razão; as óperas foram de certo modo 'roubadas'. Mas é uma adaptação que não é bem uma adaptação. Cada secção foi uma inspiração. As árias foram elevadas da ópera com a intenção de serem usadas como plataformas, rampas de lançamento para as ideias criativas dos realizadores. Nesse sentido foram adaptadas para um novo meio. Ou seja, cada um adaptou uma secção de uma ópera ao seu meio cinematográfico. Mas eu acho que é uma forma de adaptação muito mais pura do que, por exemplo, um romance, porque cada realizador começou do zero; eles criaram um fenómeno completamente novo. A única pessoa que esteve mais próxima duma adaptação mais literal foi o Bruce (Beresford); foi o único que realizou como se estivesse a dirigir uma ópera.

Agora, a forma como eu ajustei as secções à narrativa, sim, nesse aspecto há uma espécie de adaptação da música à narrativa cinematográfica.

IB-Há algum 'vencedor': o cinema ou a música?

DB-Não. Eu acho que um estimulou e desenvolveu o outro. Alguns puristas musicais podem questionar isto, claro, mas a partir do momento em que pensas em termos visuais, toda a gente ganha. O cinema beneficia da música em geral e neste caso em concreto, foi essencialmente transportar a música dum contexto isolado para um contexto mais alargado e na minha opinião mais rico. Como disse há pelo menos uma inspiração fortíssima que vem da música e da ópera em si e que enriqueceu o meio visual, o filme enquanto forma audiovisual.

EM MEADOS DE 2007 A RTP ESTREOU A SÉRIE “CONTA-ME COMO FOI”, BASEADA NO ORIGINAL ESPANHOL “CUÉNTAME CÓMO PASÓ”. PARTINDO DE FACTOS HISTÓRICOS, A SÉRIE ORGANIZA-SE EM TORNO DE UMA TÍPICA FAMÍLIA PORTUGUESA E O SEU CRESCIMENTO NARRATIVO TENDO COMO PANO DE FUNDO A DITADURA DO ESTADO NOVO. A HISTÓRIA TORNOU-SE UM SUCESSO DE PÚBLICO E JÁ ESTÁ A SER GRAVADA A 4.ª TEMPORADA.

A ADAPTAÇÃO E REESCRITA DO ORIGINAL ESPANHOL PARA A REALIDADE PORTUGUESA FOI CONFIADA AO COLECTIVO CARTAS DE AMOR, CONSTITUÍDO POR FERNANDO HEITOR, HELENA AMARAL E ISABEL FRAÚSTO, FACTO QUE LEVOU A DRAMA A ENTREVISTAR OS TRÊS AUTORES.

COLECTIVO CARTAS DE AMOR SOBRE O “CONTA-ME COMO FOI”



Como surgiu o projecto de adaptar um original espanhol para o mercado português?

Envolvemo-nos neste projecto a convite da RTP que tinha a intenção de adaptar a série “Cuéntame cómo pasó” para a realidade portuguesa. Depois do convite e da análise da série espanhola, elaborámos um documento guia para a adaptação que, uma vez aprovado, se tornou a “bíblia” da série portuguesa. A partir daí, o projecto ganhou forma e materializou-se numa primeira temporada de 26 episódios portugueses.

Como se desenvolveu a adaptação? Foi um processo difícil? Que diferenças se podem encontrar entre as duas versões?

O processo de adaptação implicou um trabalho complexo: sobretudo por se tratar de uma “série de época” foi necessário articular de forma equilibrada a liberdade criativa com o rigor histórico.

Do original espanhol mantivemos sempre que possível as tramas familiares, a presença do narrador e o clima de opressão e de medo comuns ao regime Franquista e ao Estado Novo.

Para a versão portuguesa, acrescentámos uma sequência de episódios de temática “ultramarina” em que realidades como o casamento por procuração, a partida para a guerra, a morte em combate ou as madrinhas de guerra são os temas principais. Além disso acrescentámos personagens e episódios emblemáticos da realidade portuguesa: A Menina Emília – apanhadeira de malhas; a queda de Salazar; a “Primavera Marcelista”; as eleições de 1969; a Operação Mar Verde; a eleição da primeira Miss Portugal; o dia da raça; a chegada de Simone de Oliveira a Santa Apolónia depois do Eurofestival de 1969; a edição de “Cantares do Andarilho”, de José Afonso; a vigília a favor da paz organizada pelo padre Felicidade Alves na passagem de ano de 1968 para 1969; o regresso de emigrantes do Brasil e a partida para a “África portuguesa”, símbolo do el-dorado nacional; os judeus refugiados em Portugal durante a II Guerra Mundial; a memória da tomada de Goa, Damão e Diu pela União Indiana; o impacto das primeiras companhias de teatro independente; a introdução de semáforos em Lisboa – onda verde; final da Taça de Portugal em 1969; final da Liga dos Campeões em 1968, entre o Benfica e o Manchester, etc...

Que tipo de pesquisa documental fizeram? Como foi o vosso suporte histórico?

Para decidir que temas tratar em cada episódio foram-nos fornecidos recortes de jornais da época. Para evitarmos o ponto de vista predefinido de quem fazia os recortes e podermos escolher de forma mais alargada o rumo a decidir foi determinante a leitura sistemática e completa do Diário de Notícias e do Diário de Lisboa onde, para além dos grandes temas políticos, nos púnhamos a par das temporadas de futebol, cinema, teatro e televisão (o livro

comemorativo dos 50 anos da RTP foi também muito importante nesta matéria).

A leitura da imprensa da época, publicidade incluída, permitiu-nos ainda acompanhar o aparecimento de novos produtos de consumo e avaliar a sua preponderância social. Para cada tema específico, e sem detrimento da leitura dos mais recentes volumes sobre a História de Portugal, nomeadamente dos tomos coordenados por Fernando Rosas na História de Portugal de José Mattoso lemos, na medida do possível, toda a bibliografia disponível – a título de exemplo, para as eleições de 1969 foi importantíssimo o estudo de uma obra editada em 1970 pelas Publicações Europa América, As Eleições de 1969, de João Palma Ferreira (onde se apresenta “a súmula dos principais documentos que vieram a lume durante a campanha para a eleição de deputados à Assembleia Nacional, em Outubro de 1969.”).

Em termos documentais fomos bafejados pela sorte: a preparação e escrita da série coincidiu com a publicação de diversas obras de referência sobre o Estado Novo – Mocidade Portuguesa, Pide, etc. - e obras documentais e testemunhais sobre a experiência colonial portuguesa. Acresce a tudo isto a recolha de testemunhos pessoais sobre as diferentes situações retratadas, bem como a experiência pessoal de cada um dos elementos dos Cartas de Amor – que viveram a época em causa. Acordámos desde o início com a RTP que a banda sonora da série fosse sugerida por nós por ser parte importantíssima do conteúdo da própria série e por ser um dos aspectos em que nos encontramos habilitados e vastamente documentados. Até meio da terceira temporada tivemos graves constrangimentos porque só nos foi permitido usar música editada pela EMI

“Por se tratar de uma “série de época” foi necessário articular de forma equilibrada a liberdade criativa com o rigor histórico.”

“Acordámos desde o início com a RTP que a banda sonora da série fosse sugerida por nós por ser parte importantíssima do conteúdo da própria série.”

Valentim de Carvalho – isso impedia-nos de usar originais dos Beatles, de Roberto Carlos e toda a música francesa da geração “Salut les copains” e mesmo de autores portugueses (por exemplo, de José Afonso só podíamos usar cinco temas).

A série teve um imenso sucesso. Toda a gente fala ainda dela. Porque é que, na vossa opinião, a série teve este impacto?

Acreditamos que o nosso trabalho contribuiu para esse sucesso a par com a extraordinária interpretação de todo o elenco, com merecido destaque para Rita Blanco e Miguel Guilherme. Foram também contributo decisivo a realização de Fernando Ávila (primeira temporada) e de Jorge Queiroga (segunda temporada), assim como a cenografia, o guarda-roupa e os adereços. Ahamos ainda que a ternura e ingenuidade que o olhar infantil de Carlos, tornado narrador, empresta aos acontecimentos foi importante para a empatia criada com o público desde o início.

A estrutura narrativa base apoia-se numa típica família portuguesa. Acham que é um retrato ideal daquilo que foi “ser português”?

Ahamos que “ser português” também foi isto. Talvez ninguém possa dizer sem margem de dúvida que existiu uma família como os Lopes mas também ninguém poderá dizer que esta seria uma família improvável. A vida da maioria dos portugueses era mais dura do que aquela que vemos na série mas esta abordagem foi uma opção ao serviço da narrativa, para podermos dar uma visão mais diversificada da sociedade portuguesa.

De que forma estruturam os vossos episódios? Podem contar-nos como se processa a escrita de cada um deles?

Depois de acordados os temas dos episódio entre nós e o produtor, cada elemento dos Cartas de Amor “pega” num episódio, sugerindo aos outros uma escaleta para o mesmo. Acertada a escaleta, um segundo elemento inicia a sua escrita fazendo uma primeira versão. Depois de lida e comentada pelos três, o terceiro elemento reescreve esse episódio para lhe dar uma versão mais “afinada”. Depois de uma segunda leitura colectiva, cabe à pessoa que tiver feito a escaleta inicial dar uma versão final ao episódio. Os episódios só são entregues para apreciação do produtor no final de uma terceira leitura colectiva. Depois disso são feitas as emendas pedidas pelo produtor.

Sendo uma série histórica, as subtilezas de linguagem são fundamentais. Como foi a escrita dos diálogos?

Contámos com a nossa formação académica em áreas onde as subtilezas da linguagem são constante objecto de estudo (literatura, linguística e teatro). Além disso, a leitura e visionamento de registos de época (arquivo RTP, literatura, cinema, música, etc.) foi determinante no momento de escolher as formas de expressão das personagens (desde os gestos aos comportamentos, passando pela linguagem).

Queríamos manter os diálogos escorritos e simples mas queríamos também que fossem rigorosos no uso de termos e expressões e na sua adequação aos vários contextos e grupos etários. Por isso usámos vocábulos e expressões como: “tara” (coisa gira e moderna); “bestial” (bom); “mariquinhas pé de salsa” (medroso); “pêssego” (homem apeteçível); “lasca” (mulher boa); “matiné” (sessão da tarde); “fita” (filme); “offside” (fora de jogo); “preto”



(palavra hoje em dia socialmente reprovável para indicar africano); "turras" (guerrilheiros africanos independentistas); "Ultramar" ("colónias portuguesas" em África); "Metrópole" (Portugal não ultramarino); "amiga" (amante); "mau Maria que o gato já mia" (forma de advertência às crianças); "o Botas" (Salazar); "salazar" (rapa, instrumento de cozinha).

A série já vai na sua terceira temporada. Ainda há material para tantos episódios? Qual o futuro da série?

O grupo "Cartas de Amor" escreveu 80 episódios – as três primeiras temporadas e dois episódios da quarta. Acrescentar episódios com um limite histórico e temporal à vista – o 25 de Abril de 1974 – não nos levantava problemas: a própria História do país e do mundo encarregar-se-iam de fornecer os temas que dariam "pano de fundo" à vida da família Lopes.

No entanto, não nos compete a nós falar sobre o futuro desta série: a pedido da SP Televisão visionámos os episódios espanhóis que se seguiam e fizemos uma calendarização para a 4ª temporada. Embora este trabalho tenha sido aprovado, o nosso envolvimento na escrita dos episódios foi inesperadamente interrompido pela produtora no fim do episódio 80.

O Cartas de Amor é um projecto de escrita colectivo. Como se processa o vosso trabalho em equipa?

Trabalhamos em conjunto para discutir ideias, para ler e reler trabalho feito, para apreciar trabalho produzido. Em paralelo, trabalhamos sozinhos para escrever ou para preparar as sessões em grupo.

Somos muito diferentes, vivemos vidas distintas com convicções diversas. Mas conhecemo-nos muito bem, respeitamo-nos, somos bons interlocutores e temos

afinidades intelectuais e de estilo que nos permitem reescrever aquilo que um dos outros escreveu. Trabalhamos muito e divertimo-nos imenso.

A escrita de argumentos é um processo criativo. Que tipo de estratégias usam para estimular a vossa criatividade?

A actividade criativa é estimulada pela atenção que se tem ao mundo – as leituras que se fazem, os filmes que se vêem, as viagens em que se embarca – e pelo diálogo que estabelecemos entre nós sobre tudo isto.

Podem dizer-nos quais são os vossos projectos futuros? Para onde vai o Cartas de Amor, para além do "Contame como Foi"?

Desde que nos juntámos em 2004, já fizemos ficção, concursos, galas, programas de entretenimento, argumento para cinema, teatro...

Neste momento estamos a trabalhar na adaptação de uma série espanhola de comédia e num programa de grande entretenimento. Além disso temos alguns projectos para aprovação em diversas produtoras, uns propostos por nós e outros por elas.

Cada um dos três elementos dos Cartas de Amor tem ainda os seus projectos pessoais, uns que passam pela escrita e outros não. Só nos sentimos bem a fazer dez coisas ao mesmo tempo e todas elas diferentes.

“A vida da maioria dos portugueses era mais dura do que aquela que vemos na série.”

O ESPÍRITO DA ADAPTAÇÃO

Mário Jorge Torres

“Adaptar significa saber que lidamos com discursos diversos, até opostos. Uma boa adaptação será a que serve, de forma eficaz, o texto de chegada.”

MÁRIO JORGE TORRES É CRÍTICO DE CINEMA NO JORNAL PÚBLICO E É, TAMBÉM, UM DOS MAIS REPUTADOS ACADÉMICOS PORTUGUESES DOS FILM STUDIES. GRANDE PARTE DA SUA ACTIVIDADE CIENTÍFICA TEM ACONTECIDO NA FRONTEIRA ENTRE OS ESTUDOS LITERÁRIOS E O CINEMA, RAZÃO PELA QUAL O OUVIMOS PARA O TEMA DESTA EDIÇÃO DA “DRAMA”. TEM PUBLICADO INTENSAMENTE EM REVISTAS ACADÉMICAS E LIVROS. É PROFESSOR AUXILIAR DA FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE LISBOA.

Uma das questões centrais da adaptação é a “fidelidade” ao texto original, mesmo sabendo que essa é, muitas vezes, uma falsa questão. É possível saber onde começa e onde acaba uma boa adaptação?
Trata-se, de facto de uma falsa questão, uma vez que um filme é um filme e um livro é um livro, não se compadecendo com relações “matrimoniais” de fidelidade. Adaptar significa saber que lidamos com discursos diversos, até opostos. Uma boa adaptação será a que serve, de forma eficaz, o texto de chegada.

É frequente ouvirmos a expressão “O livro era melhor”. Isso é uma fatalidade das adaptações?
Não forçosamente. Tudo depende daquilo que queremos ver. “Guerra e Paz” (1956), de King Vidor, corta personagens inteiras, reduz a temporalidade, “americaniza” o universo de Tolstoi, compacta a acção, mas é muito melhor cinema do que o mastodonte de Sergei Bondartchuk (1968), de muitas horas, numa trilogia, que parece veicular a ilusão de transpor tudo, o que é sempre falso. Ler implica uma visualidade própria, que não tem que ser universal. O que acontece quando vemos primeiro o filme e só depois lemos o livro? No caso das peças de teatro, temos tendência a criar uma encenação nossa, diferente da de quem possui a função de a pôr em palco. A ideia de que só os maus livros dão bons filmes também é falsa.

“No cinema português existe o exemplo paradigmático [de adaptação da escritora] Agustina Bessa-Luís, em Francisca (1981), Vale Abraão (1993), ambos de Manoel de Oliveira.”



Vale Abraão

Há diferentes formas de interpretar uma adaptação, mas ela é sobretudo um diálogo entre dois textos de meios diferentes (literário e fílmico).

Que especificidades se perderão irremediavelmente, na passagem entre um e outro?

Perdem-se descrições por palavras, substituídas (ou não) por imagens. Mas ganham-se outras coisas que dependem das opções de “leitura” do realizador. Cada leitura é uma leitura. Não pode haver uma tirania de visão única. Por isso, o mesmo livro origina muitas versões possíveis.

Podemos encontrar algumas aproximações a adaptações menos convencionais ou a infiltração de outros textos de um mesmo autor (lembro-me do exemplo de “Abelha na Chuva”, onde não apenas o romance, mas também a poesia de Carlos Oliveira foi relevante para o Fernando Lopes). A adaptação é a re-criação de um universo específico?

Pode ser ou não. Repito: mais importante do que a “letra” é o espírito. Há adaptações que fundem textos literários diferentes num só texto fílmico: os filmes de Roger Corman sobre os contos de Edgar Allan Poe, por exemplo. Mas já “A Queda da Casa de Usher”, de Jean Epstein, incluía “O Retrato Oval”, no guião.

Quais são as suas referências máximas da adaptação literária para cinema, isto é, exemplos específicos de filmes que foram escritos a partir de obras literárias? (Há alguma no cinema português?)

Para além de “Guerra e Paz” (1956) de King Vidor, há exemplos múltiplos de grandes filmes, sobre grandes livros: “Moby Dick” (1954), de John Huston, ou, se quisermos visões mais académicas, “Quarto com Vista”, de James Ivory, a partir de E. M. Forster, correndo, no entanto, o risco de imiscuir no cinematográfico as estratégias televisivas das séries de prestígio. Há também falhanços muito interessantes de adaptação de livros “inadaptáveis”, como o Proust de Raoul Ruiz (“O Tempo Reencontrado”). Aparecem sobretudo geniais leituras transversas, como “O Leopardo”, 1963 (ou até, com menor força, “Morte em Veneza”) de Visconti, “O Mistério de Oberwald”, de Antonioni, a partir da peça de Jean Cocteau, ou “Othello” de Orson Welles. No cinema português existe o exemplo paradigmático de Agustina Bessa-Luís, em “Francisca” (1981), “Vale Abraão” (1993), ambos de Manoel de Oliveira, ou, nos seus antípodas, A Corte do Norte (2007), de João Botelho, para já não mencionar o caso de “Amor de Perdição” (1978), de Oliveira, mais camiliano do que Camilo Castelo Branco.

Tema: **ADAPTAÇÃO**

ENTREVISTA por Daniel Ribas

ENTREVISTA A JOÃO CANIJO

PARTE CENTRAL DA HISTÓRIA DO CINEMA PORTUGUÊS CONTEMPORÂNEO, JOÃO CANIJO É UM CINEASTA MUITO PARTICULAR. COM UM FULGOR VISUAL BASTANTE ARROJADO, O REALIZADOR FICOU TAMBÉM CONHECIDO PELAS SUAS HISTÓRIAS VIOLENTAS, ALGUMAS DAS QUAIS DIRECTAMENTE ADAPTADAS DA TRAGÉDIA GREGA. É, POR ISSO, O TEMA PROPÍCIO PARA O ENQUADRAMENTO DA "ADAPTAÇÃO" EM PORTUGAL. NESSE SENTIDO, A DRAMA FOI CONVERSAR COM O REALIZADOR, PROCURANDO PERCEBER OS DETALHES DESTA ESCRITA E PORQUE É QUE A TRAGÉDIA GREGA "CASA" TÃO BEM COM A REALIDADE DO PORTUGAL CONTEMPORÂNEO.

“No fundo, o interesse pelas tragédias gregas foi um caminho para chegar à Electra, onde cheguei no "Mal Nascida".”



DRAMA – Desde "Filha da Mãe" (1990) que a maior parte dos seus filmes são baseados em tragédias gregas. Como começou o interesse por esta forma?

JC - Foi quando as encontrei, nos anos 80, e descobri que as histórias basilares estavam todas nas tragédias gregas. E rapidamente, ou paralelamente, interessei-me muito, por razões pessoais, pela Electra. E tive sempre a intenção de, um dia, fazer uma versão de Electra. No fundo, o interesse pelas tragédias gregas foi um caminho para chegar à Electra, onde cheguei no "Mal Nascida" e onde acabou também essa relação.

DRAMA – O João Canijo faz muita pesquisa "in loco" antes da escrita dos seus guiões. Quando é que a tragédia grega começa a ser encaixada? Há algum método que tem repetido?

Há uma estratégia que se tem repetido: depois de ter uma primeira estrutura da adaptação da tragédia, confronto-a com a realidade do meio onde quero que se vá passar. E aí vou buscar coisas da realidade e insiro-as na estrutura que já tinha, modificando-a forçosamente. Contudo, os processos nunca foram sempre iguais porque no "Ganhar a Vida" foi diferente: começou pelo meio e, ao pesquisar no meio, é que descobri que podia fazer uma tragédia grega.

DRAMA – E no "Noite Escura" já sabia que ia fazer uma tragédia grega antes de partir para as casas de alterne?

JC - Sim, sim. No "Noite Escura" isso já estava definido à partida, porque o "Noite Escura" era o primeiro filme de três que iam acabar na Electra, que iam acabar no "Mal Nascida". Portanto, já estava tudo definido à partida. O "Noite Escura" estava definido que se iria passar numa casa de alterne; o segundo ["Piedade"], que não se fez, estava definido que se iria passar no meio do crime organizado; e o terceiro, por exclusão de partes, e porque me interessava um meio muito isolado e muito fechado em si próprio, também estava definido que iria ser numa aldeia do interior.

DRAMA – Qual é que é a importância as pessoas que têm trabalhado consigo na escrita destes guiões? Qual é a relação que tem com eles na escrita?

JC - Foi mudando. No princípio, nos anos 80, durante os anos em que trabalhei com o inglês Pierre Hodgson, era de facto uma colaboração. Discutíamos uma estrutura e fazíamos juntos um tratamento, ou seja, uma sinopse cena por cena. Depois ele escrevia uma versão. A partir daí, entregava-me essa versão e eu re-escrevia uma por cima da dele e assim sucessivamente. Chegávamos, normalmente, a fazer umas seis ou sete versões. Mas era um trabalho em conjunto, de discussão. A partir do momento em que deixei de trabalhar com o Pierre, os argumentistas serviram-me muito mais como espectador, ou seja, uma pessoa dentro do assunto que podia discutir comigo pormenorizadamente aspectos do desenvolvimento daquele argumento. E passou a ser muito menos uma coisa de colaboração, mas antes uma coisa de discussão, em que, mesmo quando escreviam versões, as versões só me serviam como crítica ao que eu tinha feito. Nunca usei directamente o que me foi dado. Usei para transformar numa coisa diferente: como uma ideia de ponto de partida para o desenvolvimento que foi sempre meu. Ou seja, nunca, depois do Pierre Hodgson, os argumentistas foram verdadeiramente argumentistas. Foram sim colaboradores na discussão. Até porque, a partir desse momento, os diálogos deixaram de ter uma grande importância como coisa fixa, sólida. A partir do "Noite Escura", os diálogos passaram a ser construídos com os actores.

DRAMA – Os originais que costuma usar nestas adaptações vão muito além do grego. Costuma ler outras versões feitas ao longo dos séculos?

JC - Sim, sim. Principalmente na trilogia que só tem dois opus [da trilogia fazem parte os filmes "Noite Escura", "Mal Nascida" e "Piedade", um guião que nunca foi produzido].

Na trilogia, fundamentalmente, li tudo o que consegui saber que existia como versões das tragédias. Por exemplo, em relação à Electra, li catorze: desde os originais gregos, passando pelo Voltaire e acabando na Marguerite Yourcenar. E roubei bocadinhos de todas: às vezes, as tragédias têm buracos que é preciso preencher. E preenchi, muitas vezes, usando ideias de outras versões, como por exemplo, no "Mal Nascida", a ideia do incesto, embora não esteja explícita lá, foi roubada da versão do [Jean] Giraudoux da "Electra".

DRAMA – Na comparação entre as peças adaptadas e os seus filmes nota-se uma ligação muito íntima com o plot. Sente-se mais seguro quando utiliza a estrutura narrativa das tragédias gregas? (O que é que lhe interessa nessa estrutura?)

JC - Não é por uma questão de segurança, é por achar que não merece a pena mexer muito numa coisa que já está tão bem feita. Principalmente no Eurípides, a estrutura da peça já é muito moderna. A estrutura das tragédias está muito certa. Portanto, não há grande necessidade de lhe mexer. Pareceu-me sempre mais certo tentar segui-la.

DRAMA – Se olharmos para a sua trilogia da "Oresteia", vemos que, nos três guiões que escreveu, mesmo na adaptação de peças em que Electra não entra, o João Canijo coloca esta personagem em lugar de destaque...

JC - ... porque a ideia era chegar à Electra! A Electra é a personagem central da trilogia.

DRAMA - O complexo de Electra é algo importante para si?

JC - O que era muito importante para mim, e provavelmente integra-se no complexo de Electra, era a falta de capacidade de demonstrar amor da mãe em relação à filha. E a "Electra", para mim, sempre foi uma história de falta de amor. Não de falta de amor real mas incapacidade de demonstrar esse amor, o que vai dar ao mesmo. Para quem não recebe essa demonstração, é falta de amor.

DRAMA - Para além desse complexo, nestes filmes a família é um núcleo destruidor. Isso também é algo que lhe interessa particularmente?

JC - Interessa! Eu acho que as famílias são algo profundamente destruidor, em geral. Nunca vi nenhuma que não fosse. Embora depois possa haver reconciliações e tudo. Mas nunca vi nenhuma que não o fosse.

DRAMA - E foi também por isso que fez a curta "Mãe Há Só Uma"?

“Depois de ter uma primeira estrutura da adaptação da tragédia, confronto-a com a realidade do meio onde quero que se vá passar. E aí vou buscar coisas da realidade e insiro-as na estrutura que já tinha, modificando-a forçosamente.”



JC - Não. O "Mãe Há Só Uma" partiu de circunstância práticas, de querer pôr aquelas duas atrizes a trabalhar uma com a outra. Dada a diferença de idades, forçosamente seriam mãe e filha. As circunstâncias foram práticas. Deu naquilo, mas o ponto de partida foi prático.

DRAMA - Outra das consequência mais óbvias destas adaptações é a necessidade da violência: acontecimentos dramatica e visualmente marcantes. Porquê esta violência no contexto sociológico português?

JC - São duas coisas que se juntam. A primeira é que eu sempre achei que a violência profunda da sociedade portuguesa era imensa. E que estava disfarçada. Não é disfarçada: as pessoas não a querem ver. Não querem olhar para ela. Mas ela existe de uma maneira muito profunda e muito violenta. Por outro lado, as tragédias gregas, como lidam com sentimentos primordiais, são absolutamente violentas. Portanto, juntam-se as duas coisas. Junta-se a fome com a vontade de comer.

DRAMA - Embora haja uma diferença: as tragédias nunca mostram. É sempre alguém que conta o que aconteceu. Enquanto que, nos filmes do João Canijo, essa violência é muito física e visual.

JC - Mas [as tragédias] contam de uma maneira muito pormenorizada e muito sanguinária. Não sei se é na versão do Ésquilo, mas contam mesmo o número de machadadas que o Agamémnon leva. E os gregos gostavam muito de contar essas partes. Se lerem a Ilíada, há uma descrição em que o Homero - ou seja quem for - descreve que a lança entra na nuca, sai pela boca, levando a língua na ponta. É bastante gore.

DRAMA - Falou, em diferentes entrevistas (acho que a propósito do "Noite Escura"), que quis afogar a tragédia. A tragédia, no sentido dado pelos gregos, é hoje impossível?

JC - Acho que não. A ideia de afogar a tragédia era uma ideia conceptual, que tem a ver com uma coisa que me preocupava na altura e que ainda me preocupa, que vem do Matisse. Um dos grandes pontos de batalha do Matisse era a preocupação em não ter no quadro o elemento preponderante. Todos os elementos do quadro deviam ter o mesmo valor. Ao contrário da perspectiva que dirige o olhar para o ponto central do quadro. O Matisse pretendia o contrário: que o olhar não fosse dirigido para nenhum lado particular do quadro e que o espectador fosse descobrindo o que quisesse. É nesse sentido que eu queria afogar a tragédia.

"MOVIE STANDARDS ARE DIFFERENT..."
– PERSONAGEM GEORGE BOXLEY, ESCRITOR, PARA MONROE STHAR,
PRODUTOR, EM "THE LOVE OF THE LAST TYCOON"

O ESTRANHO F. SCOTT FITZGERALD



Quem leu o conto "O Estranho Caso de Benjamin Button" de F. Scott Fitzgerald e viu o filme homónimo protagonizado por Brad Pitt, poderá pensar – e com razão – que a adaptação cinematográfica pouco deve ao texto literário, a não ser a premissa de um ser humano que nasce velho e (de)cresce até à infância. Contudo, já não terá razão se pensar que as liberdades poéticas tomadas pelo argumentista Eric Roth terão feito F. Scott dar voltas no túmulo. Apesar de o filme ter deixado pelo caminho a ironia, o sarcasmo e humor negro do conto, as voltas que o autor eventualmente terá dado no túmulo só podem ter sido de entusiasmo. Da curta e frustrante carreira de Fitzgerald em Hollywood, este é sem dúvida o seu maior triunfo, apesar de póstumo. Para além de que, como irei argumentar seguidamente, a romantização Hollywoodesca da sua obra seria algo que o próprio faria com agrado.

Encontrando-me a desenvolver uma tese de doutoramento em Literatura e Cinema, na Universidade do Algarve, cujo tema é precisamente Fitzgerald e Hollywood, consultei o espólio do autor

“F. Scott Fitzgerald passou três temporadas em Hollywood, onde acabou por morrer prematuramente, aos 44 anos, a meio de uma frustrante carreira cinematográfica.”

HO CASO DE ITZGERALD

na biblioteca da Universidade de Princeton. Aí se encontra a maior parte dos seus guiões – muitos nunca produzidos, outros inacabados – assim como exemplos do seu trabalho de revisão e rescrita em outros guiões, como por exemplo, “Gone With the Wind”.

F. Scott Fitzgerald passou três temporadas em Hollywood, onde acabou por morrer prematuramente, aos 44 anos, a meio de uma frustrante carreira cinematográfica, durante a qual o autor de “Great Gatsby” teve por vezes de mendigar trabalho em guiões que nunca viram a luz do projecto da sala de cinema. Entre os vários argumentos que Fitzgerald escreveu no seu último período na Meca do cinema, encontra-se a adaptação de um conto de sua autoria: “Babylon Revisited”. É no rolo de microfilmes número 30a que se encontra um outline para a adaptação do conto, assim como duas versões completas do guião que chegou a ter o título “Honorina” mas, pela própria mão de Fitzgerald, riscado e substituído por “Babylon Revisited” na versão de 30 de Julho de 1940. Esta versão foi

publicada mais tarde em livro mas, como em Benjamin Button, a semelhança com o conto fica praticamente apenas pelo título.

O conto narra o regresso a Paris de Charlie Wales, um ex-milionário e ex-alcoólico, em recuperação financeira e de saúde, e que passou os loucos anos 20, antes do grande crash de 1929, numa orgia constante de álcool e festas. Num desses momentos de loucura, deixou a porta de casa inadvertidamente trancada, com a mulher fora, numa noite de Inverno rigoroso com neve. A mulher adoeceu e acabou por morrer. Abalado, Wales entregou legalmente a filha, Honorina, ao cuidado da cunhada, que vivia em Paris, casada com um francês. No conto, Wales, restabelecido, vai a Paris pedir a filha de volta.

A cunhada tem dificuldade em acreditar na sua redenção e sobriedade, e nunca perdoou a Charlie, que considera ser culpado da morte da mulher. Progressivamente, Charlie parece convencer os cunhados da seriedade e sentido de responsabilidade da sua nova vida. Esta convicção, aliada ao

facto de a filha manifestar vontade de ir viver com o pai, leva a própria cunhada a ceder e a considerar a entrega de Honorina. No entanto, o aparecimento inoportuno e impertinente de um casal ébrio de amigos dos velhos tempos de Charlie deita tudo a perder, ficando a reputação de Charlie injustamente manchada, e levando à recusa da cunhada de entregar a filha ao pai.

“Babylon Revisited” é um conto com temas muito próximos da vida do próprio autor. O alcoolismo, a demência da mulher e as preocupações com o futuro da filha. Contudo, a abordagem que Fitzgerald faz à adaptação cinematográfica tem um outro ponto de vista. Um ponto de vista que é expresso numa nota que acompanha a primeira versão do guião onde F. Scott declara que aquele guião é uma tentativa de contar uma história do ponto de vista de uma criança, sem sentimentalismos. Em termos de enredo, o guião – como no filme “O Estranho Caso de Benjamin Button” – parte numa nova viagem: modifica a morte da mulher em consequência da noite ébria ao frio por um suicídio em pleno

Oceano Atlântico, quando o casal e a filha deixam os EUA em direção a Paris, tendo Charlie prometido deixar para trás Wall Street, mas caindo na tentação de fazer algumas jogadas, a partir da sala de corretores que o barco oferece aos seus passageiros, de modo a salvar a empresa de um amigo. Como no conto, Charlie deixa a filha com a cunhada e anos mais tarde regressa para a recuperar e enfrenta a relutância e o ódio da cunhada. Só que na adaptação de Fitzgerald, após outras complicações que incluem um sócio mal intencionado e o crash da bolsa de 1929, que acontece no decorrer do tempo narrativo do guião – há um final feliz, que contudo não é caído do céu. Este happy ending resulta das acções, sem sentimentalismo, que a filha desenvolve para ajudar o pai e tornar possível este reencontro que, ironicamente, passa por Charlie ter de voltar a enfrentar o seu vício uma última vez e fazer uma derradeira

jogada na bolsa para recuperar algum dinheiro que foi desviado pelo sócio e assim poder garantir um futuro à filha.

Não é possível neste artigo aprofundar a análise desta adaptação (que terá lugar na tese que estou a desenvolver), mas a ideia fundamental, e que revela o conhecimento que Fitzgerald tinha do meio para o qual estava a escrever, é a compreensão de que o sentimento nostálgico e amargo, que tão brilhantemente o autor evocou no conto, seria impossível de funcionar num filme de hora e meia. Daí que a transposição para um drama que se desenrola no presente seja uma opção autoral e não imposta pelos estúdios. Fitzgerald chegou inclusivamente a escrever à filha, dizendo que acreditava que este seria o guião pelo qual iria ser reconhecido em Hollywood como um homem do cinema e não “apenas” um romancista.

Contudo, no prefácio da edição em livro deste guião, o amigo e ex-colaborador de Fitzgerald, Budd Schulberg, escreve: “Ler o conto e estudar depois este guião é perceber as contorções terríveis de um artista levado a virar-se de dentro para fora e de cima para baixo numa derradeira tentativa de alcançar o estatuto hollywoodiano”. Esta ideia é repetida pelo venerado especialista em Fitzgerald, Matthew J. Bruccoli, o qual no epílogo afirma como dado trabalhava no seu derradeiro e inacabado livro “The Love of the Last Tycoon”.

Seria muita presunção da minha parte pôr em causa o que estas duas pessoas que conheceram, pessoalmente, Fitzgerald afirmam. Portanto, é um pouco por intuição, como argumentista, que apresento uma opinião diferente. A verdade é que Fitzgerald conhecia melhor que ninguém as diferenças entre os meios para que escrevia.



“A ideia fundamental, e que revela o conhecimento que Fitzgerald tinha do meio para o qual estava a escrever, é a compreensão de que o sentimento nostálgico e amargo (...) seria possível de funcionar num filme de hora e meia.”

O escritor foi para Hollywood para ganhar dinheiro e, se para alguns isso poderá parecer uma manobra mercenária, a verdade é que Fitzgerald sempre viveu da sua escrita. Poder-se-ia dizer, por exemplo, que escreveu “This Side of Paradise” também com o objectivo de ganhar dinheiro (no caso concreto, além da subsistência, para poder casar com Zelda, o que fez depois do sucesso da sua edição). Mas o facto de Fitzgerald ganhar a vida a escrever e ter atravessado até aos seus últimos dias muitas dificuldades financeiras – os anos “loucos” que o tornaram famoso são um pequeno oásis numa vida cheia dessas dificuldades, reveladas na sua correspondência com editores e agentes, que se multiplicam em pedidos de adiantamentos – não é nada de menos meritório para alguém que não teve a sorte de nascer num berço rico que pagasse o seu ócio e a sua incontestável arte.

Por isso, ao contrário do que Schulberg afirma, imagino que Fitzgerald não se “contorcia penosamente como artista” ao tentar escrever um guião eficaz para a indústria cinematográfica dos

estúdios de Hollywood. Antes pelo contrário, era um objectivo de vida que claramente afirmava em palavras e acções. Senão, porque se daria ao trabalho de ver filmes sem conta, fazendo em seguida levantamentos pormenorizados da sua estrutura, da divisão por sequências, incluindo comentários sobre actores com listas detalhadas dos pontos positivos e negativos de cada (como se pode verificar nas notas manuscritas e dactilografadas que se encontram nos arquivos de Princeton)? Se, por vezes, nos seus textos literários surgem críticas certeiras e acutilantes a Hollywood, não quer necessariamente dizer que o autor desprezasse o meio. Contudo, será natural que sentisse uma enorme frustração ao ver escritores com menos talento e dedicação do que ele obterem trabalho e sucesso, enquanto nas livrarias dos EUA já era difícil encontrar-se à venda um exemplar de “Great Gatsby”.

A história infelizmente não termina aqui. O happy ending que Fitzgerald escreveu para a sua Babilónia Revisitada acabou mal. Nunca tendo sido produzido em vida do seu autor,

os direitos da história e do guião acabaram vendidos, e de tal forma mal tratados, que a versão que finalmente surgiu em filme em 1954 com o título “The Last Time I Saw Paris” é lamentável e nem cabe neste artigo. Nesse momento sim, tenho a certeza que Fitzgerald terá dado voltas no túmulo e de fúria. Descansará agora em paz pelo Benjamim Button encarnado por Brad Pitt lhe ter trazido o reconhecimento cinematográfico por que tanto lutou em Hollywood?

Tema: ADAPTAÇÃO

ANÁLISE por Ana Isabel Soares

Universidade do Algarve, Centro de
Investigação em Artes e Comunicação

UM FILME SINGULAR

**"SINGULARIDADES DE UMA RAPARIGA LOIRA"
ADAPTADO E ACTUALIZADO POR MANOEL DE OLIVEIRA**



Há três momentos no filme de Manoel de Oliveira que sugerem que seja apreciado como uma revisão do conto que Eça de Queiroz publicou em 1874. Em aspectos relevantes, a obra de Oliveira faz do texto uma revisão distanciada – e mesmo irónica. O primeiro desses momentos, durante o genérico do filme, é a conversa entre Macário (Ricardo Trêpa) e a sua companheira de viagem (Leonor Silveira), em que se estabelecem as principais funções narrativas; o segundo, a primeira vez em que Macário e Luísa se vêem frente a frente, e que determina a relevância do enquadramento dentro de molduras, dos espelhos e das imagens devolvidas; por fim, o momento em que Macário visita o Círculo Eça de Queiroz.

I

Esta cena, juntamente com a dos créditos finais, introduz o ritmo da narrativa e define uma coerência ausente do texto de Eça (o conto abre com as impressões predominantes do narrador inicial e encerra esquecido da voz que o motivou). No filme, o final e o começo da narração ocorrem no mesmo lugar e no mesmo tempo, uma hora das três de viagem entre Lisboa e o Algarve no comboio Alfa. O destino da viagem é, aliás, outro dos pontos de demarcação em relação ao conto de Eça, cuja acção primária se passa numa estalagem do Minho: o carácter estacionário do conto é, portanto, substituído pela mobilidade do comboio em marcha, sublinhada ainda pela paisagem que, vista da janela, parece estar sempre a alterar-se.

A câmara enquadra a primeira cena (genérico de abertura) sobre uma linha oblíqua, deixando a personagem de Leonor Silveira quase fora do enquadramento. Indicia-se assim um relevo narrativo menor que o do narrador do conto de Eça. Aí, a centralidade deste narrador (que a perderá, como se viu) faz com que o foco da história, no início, esteja no modo de contar. As primeiras páginas descrevem as razões, porventura caprichosas, por que o primeiro narrador se terá deixado cativar pelo caso de Macário. Ao invés, no filme é Macário – o segundo narrador – que ganha destaque. Ao olhar com insistência para a mulher ao seu lado na carruagem, considera a possibilidade de a fazer sua confidente. Em voz *off*, o Macário do filme torna definitiva a substituição do narrador principal de Eça: a frase que no conto pertence ao discurso do narrador inicial está, na obra de Oliveira, no pensamento de Macário antes de decidir contar à sua companheira de viagem toda a história da sua desilusão amorosa – “o que não contas à tua mulher, o que não contas ao teu amigo, conta-lo a um estranho” (10). O filme restitui ao discurso impessoal daquele ditado eslavo uma voz individual e *singular*. Parece fazer mais sentido na narrativa que a frase ecoe na ideia de Macário do que se apresente como justificação, dada por outra personagem, do ímpeto narrativo de Macário. Afinal, este narrador inicial



já justificara no conto a razão e, de certo modo, a sua motivação para fixar a história, ao reflectir nos parágrafos de abertura acerca das sensibilidades românticas que as viagens por paisagens soturnas estimulam. No filme, a autonomia e a centralidade de Macário como narrador da história são acentuadas através dessa passagem de testemunho do pensamento, e da sequência discursiva que institui: em voz directa, ele confessa “uma necessidade enorme de desabafar,” ao que a mulher na cadeira ao seu lado responde: “Desabafe, desabafe à vontade.”

Do diálogo entre estas duas personagens as imagens mostram um *desvio singular* de olhares: a confidente não olha para Macário mas, em vez disso, fixa o olhar num lugar vazio, para além dele; é como o olhar de um cego.

Só mais adiante, noutras ocasiões do diálogo, e nos momentos em que a sua reacção à história se torna mais compassiva ou terna, a personagem de Leonor Silveira procura o rosto do seu interlocutor. A cena sublinha deste modo a diferença que o texto de Eça estabelece entre as duas personagens; porém, a relevância de cada uma está como que trocada: Macário predomina, à medida que ganha corpo a sua narração; a confidente não passa de um rosto vago sobre o qual se projecta a história – e poderia, na verdade, ser qualquer outro passageiro.

II

No segundo momento que destaquei, do seu escritório na sobreloja Macário vê chegar-se à janela a D. Vilaça. A cena iguala a narrativa de Eça, mas com uma diferença fundamental. Ao passo que no conto a descrição da D. Vilaça é o que introduz a predisposição lânguida de Macário para apreciar a beleza feminina e o que faz contrastar a personagem “vestida de luto,” de quarenta anos, “cabelo preto e anelado,” com a jovem loira do título; no filme a sua presença breve à janela tem a função de chamar a atenção para a janela, o lugar onde surgirá Luísa. A mãe sai sem se demorar e dá de imediato lugar à filha: não há mudança de plano; Luísa entra pelo lado direito e põe-se à janela com o leque na mão. É então que Macário, entretanto já de pé na janela em frente, aparece enquadrado no centro da imagem. Ambas as personagens estão emolduradas pelas respectivas janelas, e vêem-se como espelho uma da outra. Esta primeira cena funciona como ponto e contraponto em que os dois se confrontam e se assemelham. Mas entre eles há uma diferença que faz reforçar a ideia de Macário como narrador principal: a direcção do olhar.

É para Luísa que ele olha, ou seja, para lá da câmara – ela, por seu lado, dirige o olhar para a câmara; o lugar de Macário é o lugar da câmara. A câmara, o fulcro narrativo, detém o seu ponto de vista.

“Do diálogo entre estas duas personagens as imagens mostram um desvio singular de olhares: a confidente não olha para Macário mas, em vez disso, fixa o olhar num lugar vazio, para além dele; é como o olhar de um cego.”

III

A terceira cena a que me refiro passa-se no Círculo Eça de Queiroz, onde se mostram as figuras em cerâmica das personagens queirosianas. Entendo-a como correspondente ao “episódio pitoresco” da tarde “na tourada de Salvaterra, em que morreu o conde dos Arcos”, relatado pela “mais velha das manas Hilárias” (18). No conto, este é um excuro aparentemente desmotivado, sem relevância narrativa ou interesse particular para a construção de personagens.

Porém, a mesma aparente irrelevância que se ache no filme numa passagem por um clube de intelectuais (resgatado que está para a narrativa pelo encontro entre Macário e aquele que o há-de apresentar às Vilaça) acaba por revelar um dos momentos mais paradigmáticos da distância a que o filme se coloca face ao conto. Trata-se do distanciamento garantido desde logo pelo facto de o Círculo ser um lugar dedicado à memória cultural e literária do autor desta e de muitas outras histórias. Essas outras histórias, sintetizadas nas figuras de cerâmica alinhadas na prateleira, amplificam o objecto do filme e alargam-no para além do que são os limites literários desta breve narrativa queirosiana. O jogo que o filme aqui sugere é ainda, de certo modo, um jogo de espelhos: Macário observa figuras que, tal como ele, pertencem a um universo *singular* – mas quem lhas exhibe, o guia do Círculo, é como um Virgílio que lhe desse a ver os vários níveis infernais em que podem existir as personagens ao passar de um mundo (o do conto) para outra zona narrativa (a do filme). Mais do que *metê-las num abismo*, portanto, a especularidade da cena atira a

ideia da materialização das personagens para várias direcções diferentes: a da sua existência literária, a da sua existência como objectos museológicos e a da sua existência no cinema. O vértice dominante destes reenvios, por ser aquele que os enuncia, é o lugar exacto deste filme: é no cinema que confluem todas as configurações.

Nota bibliográfica:

Eça de Queiroz, *Contos*, fixação do texto e notas de Helena Cidade Moura, Lisboa, Livros do Brasil, s.d.

CANIJO E A TRAGÉDIA GREGA

(ADAPTAÇÃO DA TRILOGIA "ORESTEIA" AO CINEMA PORTUGUÊS CONTEMPORÂNEO)



Nas entrevistas que se sucederam à estreia nacional de "Noite Escura", em 2004, João Canijo usou uma expressão recorrente: disse que pretendia "afogar a tragédia". A isso, ele acrescentou: "Quis tornar a tragédia absolutamente indiferente no meio das vidas de uma casa de alterne. Onde é que hoje a tragédia e os sentimentos da tragédia podem ser tão indiferentes se não num mundo de mentira, de representação permanente que é o mundo do alterne?". Canijo, claro, sabia do que falava. Para ele, a tragédia grega serve como texto base já desde "Filha da Mãe", de 1990, e foi objectivo principal dos seus filmes desde "Ganhar a Vida". A partir de "Noite Escura", o realizador procurava um objectivo antigo: adaptar a trilogia da "Oresteia", com a ideia final de, no último dos três filmes, trabalhar sobre a "Electra". Contudo, esta trilogia acabaria por nunca ficar completa: para além de "Noite Escura", de 2004, e "Mal Nascida", de 2007, existe também o argumento "Piedade", que deveria ser o filme do "meio", mas que nunca foi produzido.

Tentemos, por isso, organizar as ideias, porque o mundo da tragédia grega é bastante complexo. Na verdade, a trilogia da "Oresteia" só está completa na versão de Ésquilo, o primeiro dos três grandes poetas trágicos. Assim, Canijo optou por utilizar todas as fontes clássicas, como o seguinte quadro clarifica:

"Noite Escura"	"Ifigénia em Áulis", de Eurípides "Agamémnon", primeira peça de "Oresteia", de Ésquilo
"Piedade"	"Agamémnon", primeira peça de "Oresteia", de Ésquilo
"Mal Nascida"	"Electra", de Eurípides "Electra", de Sófocles "Coéforas", segunda peça de "Oresteia", de Ésquilo

“Para Canijo, desde sempre, a importância da tragédia está, num primeiro nível, na capacidade de organização dramática das histórias.”

Como o próprio realizador explica na entrevista a esta edição da DRAMA, ele utilizou elementos narrativos de todas estas peças. Pode haver, em um ou outro exemplo, um texto base, como aconteceu com “Noite Escura”, sempre apresentado como uma adaptação de “Ifigénia em Áulis”. Contudo, nas declarações de Canijo nota-se também uma capacidade de absorver uma longa tradição de adaptações, trazendo para os seus filmes elementos narrativos de versões mais contemporâneas (como as versões de “Electra” de Marguerite Yourcenar ou Voltaire).

Para Canijo, desde sempre, a importância da tragédia está, num primeiro nível, na capacidade de organização dramática das histórias. E, nesse sentido, qualquer um dos filmes da trilogia está sempre muito próximo do seu original, nas linhas gerais da narrativa. Tomando como exemplo o seu último filme, “Mal Nascida” conta a história de uma mulher, Lúcia, que vive ainda com a sua mãe e o seu padrasto, donos de um pequeno café da aldeia. Contudo, ela nutre um ódio profundo pelos dois, acusando-os de terem morto o pai. Ao mesmo tempo, ela espera pelo regresso do seu irmão, enviado para lugar incerto quando era ainda uma criança. Entretanto, dois homens aproximam-se do café, e um deles está gravemente ferido. Contra um pagamento avultado, o padrasto, Evaristo, aceita recebê-los. A narrativa progride através de uma relação violenta entre Lúcia e os pais, até que, a certa altura, Augusto (um dos homens que chegara ao café), revela-se a Lúcia como o seu irmão.

Depois de uma cena incestuosa entre ambos, os dois decidem consumir aquilo que Lúcia, desde sempre, ambicionava: vingar a morte de seu pai. Num final violento, Lúcia e Augusto (Electra e Orestes) matam a mãe e o padrasto (Clitemnestra e Égisto).

O original grego, neste caso, tem como fonte os três poetas clássicos, pois todos eles escreveram esta história. Todos têm narrativas próprias, mas o núcleo dramático é igual: depois da morte violenta de Agamémnon, Clitemnestra e Égisto governam o reino. Os textos centram-se em Electra (se bem que com nuances diferentes) que se tornou proscrita da sua mãe e padrasto, já que estes, para além de terem morto o pai, enviaram o seu irmão Orestes para parte incerta. Electra jura vingança e espera só o regresso do irmão. Em todos os textos Orestes acabará por encontrar a sua irmã, embora com elementos diferentes na forma como eles se reconhecem. Finalmente, também com estratégias diversas, estes três textos terminam com a morte de Clitemnestra e Égisto, às mãos de Orestes e Electra.

Há, assim, na estrutura dramática do guião e do original adaptado uma proximidade quase literal, embora alguns elementos sejam introduzidos a partir de outras versões mais contemporâneas de “Electra” (como é o caso do incesto entre os irmãos, que não está presente nos três textos originais).

Contudo, se Canijo constrói narrativamente os seus guiões muito perto dos originais, ele transforma os seus filmes em entidades próprias quando os transfere do espaço-tempo das tragédias gregas para o contexto contemporâneo português. É sabido que Canijo planeia ao pormenor uma procura “sociológica” de determinado contexto. Isso tornou-se óbvio desde “Sapatos Pretos”, já que o realizador procura, em cada projecto, um local específico. No caso desta trilogia, Canijo escolheu localizações distintas: em “Noite Escura” é a casa de alterne; em “Mal Nascida” é uma aldeia transmontana; finalmente, “Piedade” deveria ter sido no mundo do narcotráfico e da luta entre gangs. É, sem dúvida, a mistura entre a tradição narrativa clássica e o contexto contemporâneo que fazem parte da qualidade intrínseca destes guiões, antes mesmo de Canijo colocar outra camada de complexidade na filmagem, através de um estilo bastante característico e que dialoga com a narrativa que pretende “ilustrar”.

Não é despendida esta análise, já que a mestria de Canijo está, nesta fase, precisamente aí: na capacidade de “adaptar” e de transformar um texto em outro, que deriva desse, mas que lhe dá novos sentidos. Provavelmente, essa é a qualidade mais difícil numa adaptação.

A partir destas ideias de adaptação que enunciei, é possível traçar uma leitura simbólica sobre alguns elementos narrativos destes guiões. Uma das características mais óbvias e que impõe uma separação entre os dois textos, é a forma como Canijo introduz a violência nos seus filmes.

Esta característica é, na nossa opinião, algo bastante significativo da obra do autor e que é oposto a uma longa tradição do cinema português, que é muito mais austero e invisível nos confrontos entre as personagens. Nesta trilogia (e em toda a obra de Canijo: lembremo-nos da sequência da violação entre marido e mulher em “Sapatos Pretos”), a violência assume um lugar de destaque, já que, em qualquer uma das histórias, a solução só é encontrada através de mortes brutais. É certo que há uma grande dose de brutalidade também na tragédia clássica, sobretudo na forma como as mortes são contadas (já que nunca são visualmente mostradas). Contudo, Canijo transformou essa crueldade em algo psicológico e, sobretudo, visual.

O realizador tem consciência desta violência explícita e é algo que ele procura desmistificar no imaginário português; isto é, apesar do discurso tradicional, existe mesmo uma violência intrínseca nas relações da sociedade portuguesa. Desta constatação nasce outro facto, que é muito próximo deste: a forma como os filmes se concentram na família. Aí, Canijo também muito deve aos originais, que são, fundamentalmente, histórias de crimes brutais no interior das famílias. Jacqueline de Rommily, uma grande estudiosa destes clássicos, escreveu no seu livro “A Tragédia Grega”, o seguinte: “Temos [...] no espaço de duas gerações e no seio de um pequeno grupo familiar, todos os crimes mais monstruosos: mata-se entre irmãos, entre esposos, entre pais e filhos; e todas as relações familiares mais elementares são assim postas em causa.” (pág. 136). Assim, também os filmes de Canijo se estruturam à volta de um núcleo familiar em destruição o que nos diz, por um lado, que a estrutura base da sociedade está em implosão e, por outro, que Canijo não acredita na “família”.

“A violência assume um lugar de destaque, já que, em qualquer uma das histórias, a solução só é encontrada através de mortes brutais.”

Para além deste fenómeno, podemos ainda ver, se aproximarmos uma lupa a estes núcleos familiares, que Canijo tem uma interessante forma de abordar toda esta trilogia: mesmo em filmes cujas adaptações não incluem Electra, esta personagem está presente. E coloca-se narrativamente em plano de destaque, assinalando um evidente mal-estar com a sua mãe, num óbvio exemplo do Complexo de Electra que se aproxima de uma patologia (e isso acontece em qualquer um dos três guiões; aliás, o confronto entre mãe e filha é sempre o principal confronto de qualquer uma das narrativas). Há uma evidente construção simbólica neste complexo de Electra que revela, a um nível profundo, um confronto identitário que nunca poderá ser ultrapassado (e isso é clarificado nas cenas finais de qualquer um dos filmes e na forma como nessas cenas não há um sinal de futuro).



Os filmes de Canijo são conhecidos por um evidente mal-estar com a condição de ser português. Para ser explícito, basta ouvir os diálogos destes filmes e escutar neles, verbalmente, frases contra Portugal como país. Mas tanto a estrutura clássica, como a evidente violência gore destes filmes, tornam Canijo num caso sério de análise sociológica que ultrapassa qualquer estereótipo. Até porque se existem alguns comportamentos primordiais (violentos), Canijo tem a suprema habilidade de os colocar em contextos totalmente opostos. Canijo re-escreve, assim, a micro-história de Portugal na transição entre séculos.

REPRESENTAÇÃO DO UNIVERSO QUEROSIANO No Cinema e na Televisão¹

A história tem dado testemunho da presença constante de adaptações literárias para diversas linguagens, nas quais se inclui o cinema e a televisão. De facto, desde os primórdios destes meios audiovisuais, que se verifica a apropriação de conteúdos diegéticos de obras de autores de renome para narrativas visionadas em pequeno e grande ecrã. Trata-se de um processo estético que, por apropriação do significado de um texto anterior, vai dar origem a um novo produto artístico. O mesmo será dizer que estamos a transubstanciar, isto é, a recriar a substância para a exprimirmos numa outra linguagem. Deste modo, a adaptação literária é um exercício de liberdade criativa, que mantém, inevitavelmente, com o escrito original um estreito vínculo.

E se grande parte das adaptações para cinema e televisão tem origem nos clássicos da literatura, também é significativo notar que esta sinergia entre letras e audiovisual manifesta-se, igualmente, na adaptação de ficção mais recente, de que são exemplo filmes como *A Corte do Norte* (2009/ João Botelho), a partir da obra homónima de Agustina Bessa-Luís (1987) ou *Contrato* (2009/ Nicolau Breyner), numa adaptação da obra de Dinis Machado *Requiem Para Dom Quixote* (1968).

No entanto, a verdade é que a literatura do século XIX, continua a ser fonte de inspiração para filmes e séries. Entendemos que esta propensão para os autores canónicos está relacionada com a legitimação cultural que a obra canónica pode oferecer à ficção adaptada e, por outro lado, vincula-se aos

conteúdos melodramáticos dos textos clássicos, que oferecem, não só uma variedade de temas e intrigas, como também personagens bastante apetecíveis para representação em linguagem audiovisual.

Neste sentido, do vasto património literário de Eça de Queirós, um dos expoentes máximos da literatura portuguesa do século XIX, muitas são as obras que têm sido objecto de constante transposição para cinema e televisão, não só em Portugal, como a nível internacional. É o caso das adaptações cinematográficas *O Primo Basílio* (1922/ Portugal/ Georges Pallu), *El Primo Basílio* (1934/ México/ Carlos de Nájera), *El Deseo* (1944/ Argentina/ Carlos Schlieper, tendo por base o romance *O Primo Basílio*), *O Cerro dos Enforcados* (1954/ Portugal/ Fernando Garcia, a partir do conto *O Defunto*), *O Primo Basílio* (1959/ Portugal/ António Lopes Ribeiro), *Os Lobos* (1978/ Portugal/ curta-metragem de Pedro Bandeira Freire com base no conto *O Tesouro*), *Amor e Cia* (1998/ Brasil/ Helvécio Ratton, uma adaptação de Alves e C.^a), *El Crimen del Padre Amaro* (2002/ México/ Carlos Carrera), *O Crime do Padre Amaro* (2005/ Portugal/ Carlos Coelho da Silva), *O Mistério da Estrada de Sintra* (2007/ Portugal/ Jorge Paixão da Costa), *O Primo Basílio* (2007/ Brasil/ Daniel Filho) e *Singularidades de Uma Rapariga Loura* (2009/ Portugal/ Manoel de Oliveira).

Também a televisão se apropriou, por diversas vezes, do universo queirosiano em vários formatos, como teleteatro, telefilme, telenovela ou mini-série. É o caso da adaptação Checa de *O Crime do Padre Amaro* (Zlocin Pátera Amara/ 1958/ direcção

1. Artigo elaborado com o apoio do Programa Operacional Ciência e Inovação 2010 (POCI 2010), co-financiado pelo Governo Português e pela União Europeia, através do Fundo Europeu para o Desenvolvimento Regional (FEDER), e da Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT); este artigo também tem o apoio da FCT através de uma Bolsa de Doutoramento Individual.

“Esta sinergia entre a produção literária queirosiana e o audiovisual reveste-se de grande importância para a revitalização e actualização da memória literária portuguesa.”

artística de M. N_vit), O Primo Basílio (Vetter Basílio/ 1969/ Alemanha/ Wilhelm Semmelroth), A Capital (1971/ Portugal/ Artur Ramos), Alves e Cª (1974/ Portugal/ Artur Semedo), Os Maias (1979/ Portugal/ Ferrão Katzenstein), O Defunto (1980/ Portugal/ Noémia Delgado), A Tragédia da Rua das Flores (1981/ Portugal/ Ferrão Katzenstein), A Relíquia (1987/ Portugal/ Artur Ramos), O Primo Basílio (1988/ Brasil/ Daniel Filho), O Mandarim (1990/ Portugal/ Ferrão Katzenstein), O Conde D’Abranhos (2000/ Portugal/ António Moura Mattos), Os Maias (2001/ Brasil/ Luiz Fernando Carvalho), Lusitana Paixão (2003/ Portugal/ Jorge Paixão da Costa e André Cerqueira, tendo por base Os Maias), O Crime do Padre Amaro (2006/ Portugal/ Carlos Coelho da Silva) e Nome de Código: Sintra (2007/ Portugal/ Jorge Paixão da Costa, a partir de O Mistério da Estrada de Sintra). Para além disso, existem referências de que os romances de Eça de Queirós A Ilustre Casa de Ramires (1900) e A Cidade e as Serras (1901) também motivaram a escrita de argumentos nacionais, o primeiro para cinema em 1945, que nunca chegou a ser filmado, e o segundo, em 1973 para teleteatro, no entanto, não dispomos de

informação que confirme a sua transmissão. Parece-nos, portanto, evidente o interesse do cinema e da televisão em revisitar a herança literária de Eça de Queirós, inclusive actualmente. Neste sentido, das diversas razões para continuar a adaptar os textos queirosianos, destacamos a inspiração motivada pelo estilo da escrita, que atrai leitores e liberta a imaginação para outras concretizações, os temas diversificados passíveis de funcionarem como motor dramático para enredos interpelantes, as personagens capazes de personificarem diversos papéis e funções na narrativa, a acutilância da sua crítica e caricatura, o que torna mais compreensível e facilmente visualizável os temas que aborda e, finalmente, a actualidade da sua reflexão sobre Portugal e a identidade nacional. Eça traça uma ilustração de Portugal e do “ser” português, que apesar de irónica e caricatural, permite reconhecer certos traços da identidade, da cultura e da sociedade portuguesa que continua a ter interesse para as outras artes. Para além disso, não podemos deixar de mencionar a própria individualidade do escritor, cujo estatuto confere às adaptações, que têm por base a sua criação artística, a auréola de produções culturalmente pertinentes e, ainda, o desafio de filmar Eça, cujas narrativas engenhosas, nos premeiam com temas apelativos, diálogos vivos e personagens marcantes.

Gostaríamos, por fim, de sublinhar que esta sinergia entre a produção literária queirosiana e o audiovisual reveste-se de grande importância para a revitalização e actualização da memória literária portuguesa, em especial, para as novas gerações.

A reflexão acerca da adaptação cinematográfica exclui, não raro, um exame acerca da transposição para cinema de obras não literárias. Refiro-me, em particular, à adaptação de textos filosóficos.

Rameau's Nephew by Diderot (Thanx to Dennis Young) by Wilma Schoen (1974) de Michael Snow é paradigmático do que acabo de afirmar. A longa-metragem de Snow é amplamente admirada e estudada, bem como o conjunto da sua obra, mas creio que pouca importância é dada ao facto de esta resultar directamente da adaptação do conto filosófico de *Denis Diderot, Le Neveu de Rameau*, redigido na segunda metade do século XVIII.

É verdade que poucas obras cinematográficas têm como base um texto filosófico. A falta de elementos narrativos que, na maioria dos casos, permeia a discussão filosófica é, decerto, uma forte razão para que a filosofia seja evitada.

Creio, contudo, que, no caso de *Rameau's Nephew*, deve tentar-se um cotejo mais aprofundado entre o trabalho de Snow e o de Diderot. Por falta de espaço, resta-me, aqui, evidenciar algum do trabalho crítico já feito nesse sentido e levantar pistas para o tratamento de uma questão que considero essencial quer para o estudo da adaptação cinematográfica quer para a interpretação do trabalho de Snow.

O crítico de cinema P. Adams Sitney, autor de um dos estudos mais rigorosos e analíticos acerca do cinema estrutural do pós-guerra norte-americano, descreve assim o paralelismo existente entre a longa-metragem de Snow e o conto de Diderot.

*The elaborately twisting movement across episodes, inspired in part by Diderot's eccentric dialogical novel, passes freely from one aspect of human sound-making to another, with the speech organs at one pole and written words at the other*¹.

Sitney sublinha o carácter dialogante do texto de Diderot e justifica o elaborado movimento serpenteante que interliga os episódios no filme de Snow a partir dessa característica, mas a correspondência entre *Le Neveu de Rameau* e *Rameau's Nephew* não se aprofunda mais. Para Sitney, a ligação entre segmentos, no filme de Snow, faz-se livremente, assim como a passagem de um exemplo de produção sonora humana para outro. O emprego do advérbio *livremente* na descrição destes movimentos, bem como anteriormente o uso do adjectivo *serpenteante*, parece ir no sentido de fazer pautar o trabalho de Snow de arbitrariedade e de volubilidade, o que não podia estar mais longe da verdade².

Sitney sabe-o. Mas, quando emprega "eccentric" na descrição do conto filosófico de Diderot, a remissão entre o trabalho de Snow e *Le Neveu de Rameau* fica inacabada porque parte de pressupostos que decorrem de uma leitura errada, ou demasiado apressada, da discussão filosófica entre as duas personagens do conto de Diderot, o narrador, que faz as vezes do próprio autor, a quem cabem as intervenções racionais e didácticas, e Rameau, o impetuoso, imodesto e vicioso sobrinho do importante compositor francês do século XVIII.

Num primeiro momento, o conto de Diderot

1.P. Adams Sitney, *Visionary Film – The American Avant-garde 1943-2000*, New York: Oxford University Press, 2002, p.384..

2.Qualquer possibilidade que contemple a arbitrariedade e a contingência adequa-se a um trabalho que detenha qualidades performativas e de *live action*, mas não ao trabalho de Snow. A alusão ao conceito de performance, no que esta tem de acidental e imprevisto, deve ser afastada da análise do filme, bem como de toda a obra do autor, se pensarmos que *estrutural* quer, precisamente, dizer matemático, lógico, calculado..

3.Um dos monólogos interiores do narrador é paradigmático disto mesmo. Quando este descreve a sua própria reacção em relação à amoralidade que permeia o pensamento e as acções do sobrinho de Rameau, lê-se: "Je l'écoutais, et à mesure qu'il faisait la scène du proxénète et de la jeune fille qu'il séduisait, l'âme agitée de deux mouvements opposés, je ne savais si je m'abandonnerais à l'envie de rire, ou au transport de l'indignation. Je souffrais. Vingt fois un éclat de rire empêcha ma colère d'éclater ; vingt fois la colère qui s'élevait au fond de mon cœur se termina par un éclat de rire.

A FILOSOFIA VAI AO CINEMA

Denis Diderot e Michael Snow

Rameau's Nephew [de Diderot] é paradigmático da presença da dialéctica e do raciocínio lógico na filmografia de [Michael] Snow.

J'étais confondu de tant de sagacité et de tant de bassesse, d'idées si justes et alternativement si fausses, d'une perversité si générale de sentiments, d'une turpitude si complète, et d'une franchise si peu commune". Denis Diderot, *Le Neveu de Rameau*, Œuvres, Paris : Gallimard, 1951, p.440. ("Eu escutava-o, e à medida que ele imitava o proxeneta e a jovem que este seduzia, a minha alma agitava-se em direcções opostas, não sabia se deveria abandonar-me à vontade de rir, ou à indignação. Eu sofria. Vinte vezes um ataque de riso impedia a explosão da minha cólera ; vinte vezes a cólera que crescia no fundo do meu peito terminava com um ataque de riso. Eu estava confuso com tanta sagacidade e tanta baixeza, com ideias alternadamente tão justas e tão falsas, com uma perversidade sentimental tão geral, com uma torpeza tão completa, e com uma franqueza tão pouco comum". Tradução minha).

4.O método dialéctico de Diderot apoia-se, claramente, no método socrático, estabelecido por Platão. Tal não significa, no entanto, que o Idealismo defendido pela filosofia platónica fosse seguido por Diderot. Pelo contrário, é no Materialismo que Diderot funda a sua inquirição, nomeadamente acerca da natureza dos corpos



pode de facto parecer serpenteante e estonteante, para utilizar as palavras de Sitney. O formato pergunta/resposta e a transversalidade dos temas abordados pelas duas personagens concorrem, decerto, para que o conto seja entendido como excêntrico e volúvel³.

Mas o movimento de vai e vem que, quer a nível formal quer a nível da tessitura das personagens, percorre o conto está directamente relacionado com o método através do qual o filósofo coloca em evidência as questões metafísicas que o ocupam, e que veicula sob a forma de obras romanescas, entre as quais *Le Neveu de Rameau*, *Jacques le Fataliste et son Maître*, *Le Rêve de d'Alembert*. A estrutura dialogante é o que une estes textos porque, para Diderot, o pensamento é perpetuado através, não da fixidez interpretativa e da rigidez do argumento, mas através das relações que se estabelecem entre ideias e da alternância entre diferentes raciocínios argumentativos. A dialéctica, que já em Platão assumia a forma de entrevista⁴, é o modo a partir do qual o constante movimento de vai e vem e o encadeamento contínuo de ideias inclusivamente antagónicas se perpetuam, sendo, por isso, o meio escolhido

por Diderot para avaliar a fiabilidade do seu posicionamento epistemológico perante o mundo e para legitimar o raciocínio lógico, matemático, estrutural que advoga. Estrutural como, dois séculos depois, será o cinema de Michael Snow. Não é, portanto, surpreendente que o cineasta tenha escolhido partir de um conto de Diderot para organizar as suas próprias ideias sobre o fazer (e ver) cinema. *Rameau's Nephew* é paradigmático da presença da dialéctica e do raciocínio lógico na filmografia de Snow; o movimento de vai e vem que Diderot apontava como essencial para o aperfeiçoamento do pensamento pode ser entendido, na longa-metragem que aqui se cita, como a polaridade banda de som/imagem ou discurso/acção. É na colocação em evidência desta polarização que decorre o movimento dialéctico do filme; é através dela que se constrói o diálogo. E é através dela também que Snow problematiza as questões que sempre o ocuparam, como a composição do aparato fílmico, as condições de percepção cinematográfica, a dicotomia espaço/tempo ou a arbitrariedade do discurso e da atribuição semântica. Para que a filosofia não deixasse de ir ao cinema.

ADAPTAÇÃO, RECRIANDO PARA CRIAR VALOR

Uma Obra vale não só por si mesma, mas também pelo uso que os outros façam dela.

O autor quando cria a sua Obra, cria automaticamente um activo económico de elevado potencial. É o seu pequeno monopólio. A sua carteira de títulos.

A passagem da era da Revolução Industrial para a Revolução Intelectual encontra-se em pleno apogeu e o poder do intelecto supera diariamente o poder da máquina. As criações intelectuais são o petróleo do século XXI e os Autores os seus pequenos Sheiks.

É por isso cada vez mais comum observarem-se diferentes formas de capitalizar as criações intelectuais. O autor transforma-se em empresário e gestor de todo o seu património intelectual. Nada de extraordinário e nada de chocante. Da mesma forma que durante anos geriu o dinheiro que tinha na carteira e no banco, passa agora a poder gerir o valor económico que as suas obras representam.

O licenciamento de obras é a transacção comercial do futuro próximo.

E que melhor exemplo de capitalização de uma obra, do que a adaptação?

Adaptar uma obra significa fazer-se uso de algo que foi criado anteriormente por outrem. É o perfeito exemplo de como a Propriedade Intelectual permite um constante fluxo de rendimentos económicos entre autores e agentes do mercado.

Adaptar uma obra alheia pressupõe todo um processo de licenciamentos de direitos, autorizações, concessões e remunerações entre todos os intervenientes desse processo. É usual para o argumentista recorrer a esta forma de criação. Sim, porque adaptar é também criar. É pegar numa obra alheia e dar-lhe uma nova vida, muitas vezes num suporte diferente daquele onde foi originalmente criada. É criar. É recriar.

São frequentes as adaptações de livros para cinema. Nada mais do que a transformação de uma obra literária em obra audiovisual.

Quem vê a sua obra adaptada recebe um duplo incentivo: Moral e Económico.

Moral porque comprova o reconhecimento pelo seu trabalho, que pela sua qualidade voltou a ser aproveitado. Económico porque retira novamente proveito financeiro do activo criado.

As adaptações devem ser encaradas pelo argumentista como um reflexo do que pode acontecer às suas próprias obras. Um guião não se esgota no filme ou série televisiva para o qual foi criado.

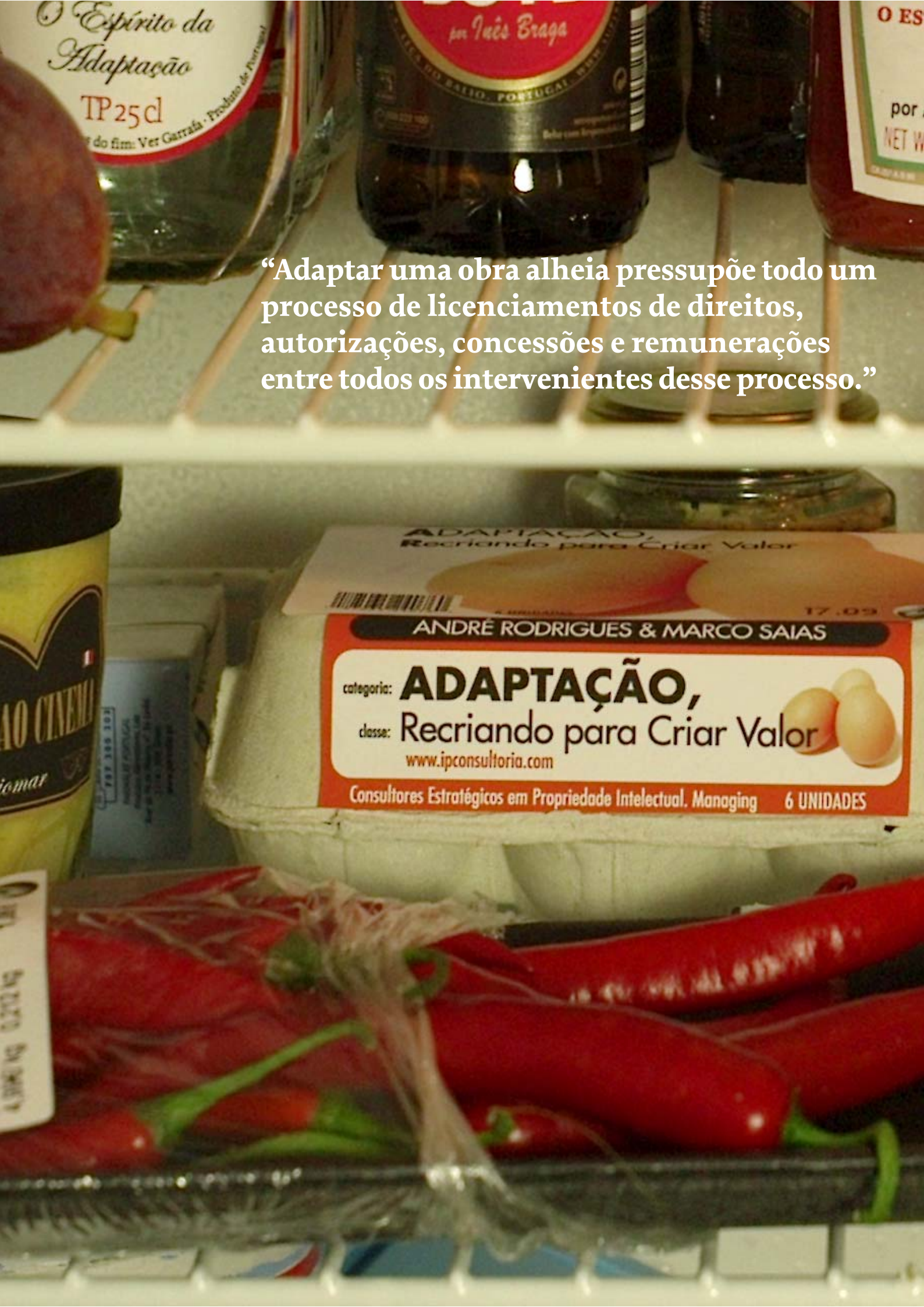
Da mesma forma que o guionista adapta obras alheias, também ele poderá negociar futuras adaptações do seu próprio guião. E assim garante um controlo cada vez maior sobre a sua Obra, bem como uma maior independência financeira.

O importante aqui é manter sempre o controlo de partes economicamente relevantes da Obra. Faz parte de uma boa estratégia em Propriedade Intelectual gerir eficazmente os Activos Intangíveis disponíveis. Não negociar uma Obra toda por inteiro e ao desbarato é fulcral para que a mesma possa evoluir para terrenos diversos e com novas formas de capitalização económica.

Adaptar é uma dessas formas de rentabilizar o que já existe. Só quem mantém a titularidade daquilo que criou poderá autorizar e beneficiar financeiramente de uma adaptação de Obra sua.

A quem já nada mantém resta-lhe assistir ao enriquecimento alheio á custa de algo que já foi seu.

“Adaptar uma obra alheia pressupõe todo um processo de licenciamentos de direitos, autorizações, concessões e remunerações entre todos os intervenientes desse processo.”



O Espírito da Adaptação
TP25cl
do fim: Ver Garrafa · Produto de Portugal

Inês Braga
PRODUTO DO SALMO · PORTUGAL

O ES
por
NET W

AO CINEMA
comar

ADAPTAÇÃO,
Recriando para Criar Valor
ANDRÉ RODRIGUES & MARCO SAIAS
categoria: **ADAPTAÇÃO,**
classe: Recriando para Criar Valor
www.ipconsultoria.com
Consultores Estratégicos em Propriedade Intelectual, Managing 6 UNIDADES

ALMOGO...
C...
...

“Tenho explorado mais do que uma linha narrativa, através de um universo que tem a ver com zonas de transição entre a vida e a morte.”

sandro aguilar sobre

“A ZONA”

A PRIMEIRA LONGA-METRAGEM DE SANDRO AGUILAR, “A ZONA”, ESTREOU NAS SALAS PORTUGUESAS EM MAIO. MUITO CONHECIDO NO UNIVERSO DAS CURTAS, A CARREIRA DE AGUILAR FOI CONSTRUÍDA SOBRE O RIGOR E A INTENSIDADE DAS SUAS NARRATIVAS. COM ESTE SEU NOVO FILME (PRESENTE NO INDIELISBOA DE 2008), AGUILAR PROLONGA A TENDÊNCIA LABIRÍNTICA DAS SUAS HISTÓRIAS, O QUE LEVOU A ALGUMA INCOMPREENSÃO. NESTA CONVERSA, FALAMOS COM O REALIZADOR SOBRE COMO SE SENTE NA PELE DE ARGUMENTISTA E DE QUE MODO CONSTRÓI AS SUAS NARRATIVAS.



DRAMA - Como é que surgiu o projecto de "A Zona"? De que ideia original partiu o filme?

Sandro Aguilar – O filme vem na sequência das minhas curtas metragens onde tenho explorado mais do que uma linha narrativa, através de um universo que tem a ver com zonas de transição entre a vida e a morte ou entre o sono e a vigília. É um território que a mim me agrada porque é bastante livre ao nível da abordagem formal e ao nível do argumento, porque não estou assente na linha cronológica, nem tenho necessidade de construir as cenas do ponto de vista da sua consequência narrativa. Faço-o através de associações que não são totalmente livres, ou seja, elas têm uma razão de ser por trás de cada transição ou por trás de cada corte. Mas ela não é de natureza de consequência narrativa. É o vento, por exemplo. São coisas mais soltas que às vezes estão na imagem, outras estão mesmo omissas. Mas esta é uma ideia que tem habitado as minhas curtas metragens e que tem a ver com a ausência e o preencher dessa ausência.

Em relação ao processo de escrita – e tendo em conta a sua resposta anterior – o que é que está realmente escrito antes de levar para a filmagem?

Basicamente, está (escrito) tudo aquilo que se vê. Ou seja, o filme pode ser abstracto na sua forma final, ou aparentemente abstracto – eu acho que não é tão abstracto - mas o que está escrito é tudo aquilo que se vê e foi pensado para tal: desde um adereço até a um som. Obviamente que há coisas que se descobrem na rodagem e outras que são resultado de pequenas adaptações. Há muita tendência para achar que os meus filmes, como não têm diálogo ou uma linha narrativa muito sólida, quase não são escritos ou são feitos ao sabor do improvisado. E na escrita, por acaso, não são. Ou seja, a base de todo o filme está escrita e até com bastante detalhe a nível do que está fisicamente presente em cada plano e em cada cena, e coisas que compõe as texturas desses planos e dessas cenas também estão descritas. Os meus argumentos são, na sua forma final, muito parecidos com um argumento

“ [O] filme pode ser abstracto na sua forma final, (...) mas o que está escrito é tudo aquilo que se vê e foi pensado para tal: desde um adereço até a um som.”

normal. Têm menos diálogos, porque eu não uso muito, mas depois a base deles não é muito abstracta. Não é conceptual a minha abordagem ao argumento. É completamente pragmática: um personagem tal está numa sala, acontece isto, acontece aqueloutro, ele olha para aqui, ele olha para ali. É tudo baseado naquilo que se vê: é cinematográfico.

Em relação ao que dizia sobre a recusa da causa-efeito, torna a construção da cena fundamental. Em cada cena, o que é que persegue? De maneira percebe que a cena está fechada?

Cada uma das cenas tem alguma coisa que está a acontecer e qualquer coisa que se pode seguir. O problema narrativo que este filme tem colocado, tanto quanto eu percebo, não é ao nível do que se passa no interior de cada cena. As cenas são encaradas autonomamente, elas são legíveis. São até bastante narrativas. O problema acontece quando se começa a combinar, estruturalmente, essas cenas. Ou seja, eu tenho objectivos dos quais parto para cada uma das cenas. Há algumas micro-histórias: há uma visita a casa do pai à noite, na qual ele vai encontrar um cão. Eu quero que essa progressão vá sendo feita no espaço e que ele se vá descobrindo. Quero que se perceba que ele está familiarizado com o espaço. Eu vou dar essas informações e quando tudo isso está a passar sinto que a cena está completa. Eu acho que as cenas que eu escrevo não se esgotam naquilo que acontece e que lá está descrito. E há qualquer coisa também que tem a ver com a forma e essa é de natureza mais indizível. Essa é a minha margem de improviso. Acontece na fase da rotação e acontece na forma como eu vou descobrindo cada acção que está

descrita, com aquele espaço e com aqueles personagens, com aquele actor, com aquela luz, por aí fora. E aí é que acontecem algumas fricções que essas sim são de natureza mais abstracta. E é nas decisões que eu tomo durante a rotação que alguma unidade também se vai construindo. Há uma linha, uma progressão, como se houvesse uma cumplicidade entre histórias que não têm, directamente, a ver umas com as outras. Há, por vezes, um pretexto físico para passar de umas cenas para as outras. Aqui nada é tal e qual no tempo, ou seja, não há propriamente tempo presente e também não há passado e não há futuro. Existe uma espécie de mistura dessas coisas todas. Isso obtém-se através da forma como as sequências vão sendo combinadas e porque há formalmente uma abordagem que faz com que todas aquelas realidades comuniquem, quanto mais não seja da forma como eu olho para essas realidades.

As histórias no seu filme comunicam através de um entrecruzamento das personagens. Nesse sentido, pode-nos explicar a sequência do homem que vive com muitos cães? Que lugar tem na narrativa?

Essa sequência tem razões de ser formais. Eu fiz com que este argumento funcionasse através de situações que estão omissas. Por exemplo, a personagem principal, quando ela entra no hospital, o marido dela está morto. Ele quando vai visitar a casa do pai, o pai tem um cão. Nesse décor da casa do pai, ouve-se um comboio. Há uma série de coisas que estão presentes na outra parte do filme e que têm a ver com as personagens e que nós normalmente encaramos como o primeiro plano e o primeiro nível de realidade porque é partir deste que todas as outras coisas derivam. Portanto, existe aqui uma combinação de elementos

que estão antes ou estarão depois no filme. Existe uma mulher grávida, existe a mesma floresta onde eles vão parar. Existe qualquer coisa de pesadelo no meio disto tudo. Essa sequência tem uma combinação de elementos e é uma das razões de ser para ela lá estar. Contudo, a maneira como nós entramos na sequência e depois saímos dela, transforma-a noutra coisa. Há um pretexto para entrarmos na cena: o cão. Há um cão que aparece no apartamento e, subitamente, deixa de existir no filme. E todo o início da sequência no canil é com um cão ausente naquelas gaiolas. Cão atrás do qual ele supostamente irá. O cão faz a primeira passagem.

Depois, a passagem fisicamente ao nível do planos, ela é feita através de um pesadelo que a personagem feminina está a ter na sala de recobro (ela está a sonhar com qualquer coisa). Vem um enfermeiro e aponta-lhe a lâmpada para ver se ela está reactiva e é nesse flash de luz que nós passamos para a sequência do canil. E saímos daí com o personagem masculino a acordar. Esta sequência tem este lado de pesadelo, mas que é um pesadelo que começa a ser sonhado pela personagem feminina e da qual acorda a personagem masculina. Esta sequência faz outra coisa que é instalar uma cronologia: se nós pensarmos que quem faz a transição é o cão, nós podemos colocar toda a acção que vemos nessa sequência antes ou depois do que quer que tenha acontecido com os nossos dois personagens principais. Porque há duas maneiras daquele cão ter ido lá parar: porque o personagem principal foi buscá-lo a casa do pai e desapareceu (e portanto o cão ficou abandonado e foi recolhido). Ou a sequência do canil passa-se muito depois do resto da acção ou se passa muito antes ou não se passa, porque é uma espécie de pesadelo (reflexo

fantasmático do que se está a passar na vida deles). Isto pode ser demasiado explicado, mas esta foi a razão de ser para eu ter construído a sequência. Não significa que isto tivesse lá tudo para ser decifrado pelo espectador, porque eu não tenho esse tipo de pretensão. Se eu quisesse que o sentido das cenas fosse unívoco, teria estruturado o filme de outra maneira. Mas eu gosto desta sensação planante e de não haver peças que encaixem totalmente. Isso contamina toda a lógica dos planos.

O Sandro também editou o filme. A edição, para si, é uma re-escrita do próprio argumento? Há muitas alterações ao argumento?

Neste caso não existiram muitas. Às vezes altero bastante na superfície, para chegar a resultados muito semelhantes às primeiras versões do argumento. Neste caso, a maior parte do filme estava escrito. Houve algumas adaptações mais a nível do que se passa no interior das cenas. Pequenas coisas que são resposta à rotação, mas na forma como está estruturado o filme é muito parecido.



soraia ferreira sobre “STAR CROSSED”



A Soraia faz uma estreia na produção de longas-metragens. Qual foi o seu percurso? Sentiu que tinha algo a provar com a produção deste filme?

A paixão pelo cinema é o ponto de partida para o meu percurso profissional na actividade cinematográfica. Após ter concluído o curso de Gestão de Empresas na Universidade Católica do Porto, fui para New York fazer o curso de realização de cinema na NYFA. Mais tarde complementei a minha formação com um curso de gestão de produção em cinema e televisão em Los Angeles também na NYFA. Posteriormente, trabalhei numa produtora e distribuidora de cinema de Los Angeles, a Hyde Park, onde colaborei com a presidente da distribuição, acompanhando-a em festivais de cinema. Depois concluí um workshop em Produção Europeia em Espanha. A criação da Yellow foi o passo que se seguiu. Mais recentemente, em Setembro de 2007, lançámos a Yellow Films, vocacionada para a produção de longas-metragens.

Como surgiu a ideia do filme Star Crossed? Quanto tempo durou desde a ideia inicial até à estreia em sala?

A ideia do STAR CROSSED – AMOR EM JOGO surgiu numa hamburgaria americana, enquanto jantava com os meus amigos. Estava prestes a regressar a Portugal e estava à procura de ideias universais mas com cariz português. Uma amiga sugeriu o “Romeu e Julieta” mas faltava encontrar o ambiente para o romance trágico, adaptá-lo para a cultura Portuguesa. A história adaptava-se que nem uma luva à nossa realidade. Desde a ideia até as salas de cinema foram 4 anos, um prazo bastante curto tendo em conta a média normal da maturidade, no mercado internacional, dos filmes.

Sendo baseado no “Romeu e Julieta” como se desenvolveu a história para uma versão portuguesa e contemporânea?

A nossa base de partida foi sempre a peça de Shakespeare. Ao escolher-se como pano de fundo o futebol e a cidade do Porto e Vila Nova de Gaia como cenários, vários aspectos da

história ficaram logo definidos. Um outro passo importante foi adaptar as personagens ao contexto. Existem duas famílias que são as duas equipas de futebol. Uma outra alteração importante foi a “Nurse” do Shakespeare ser uma avó na nossa história. Como na nossa cultura são as avós que cuidam dos netas e são as suas confidentes, o realizador achou essa alteração pertinente.

Como foi o trabalho de escrita propriamente dito. Como foi colaborar com diferentes guionistas até chegarem à última versão?

Foi um trabalho muito interessante. Com o primeiro argumentista (Tiago R. Santos) começamos o trabalho com uma pitch-line “Romeu e Julieta do futebol português”. Trabalhamos juntos um ano e meio com vários tratamentos e drafts pelo meio. Com a entrada do realizador neste projecto, sentimos a necessidade de um novo argumentista que fosse portador de uma visão mais internacional para o argumento. A história ficou com a espinha dorsal da peça de teatro.

Porque optaram por escrever os diálogos em inglês? Foi difícil para os actores portugueses representarem noutra língua?

A nossa história é bilingue uma vez que um jogador inglês vem jogar para Portugal e apaixonou-se por uma portuguesa. Logo, sempre que ele está em cena a língua utilizada é a inglesa e quando a Julieta (Inês) está em cena com a sua família, a língua utilizada é a portuguesa. Esta é a nossa realidade, a consistência da história assim o exige. Os actores portugueses, com um óptimo desempenho, não tiveram dificuldades com o idioma, mérito do realizador.

Porque decidiram filmar no Porto? A história foi escrita de raiz para acontecer na Invicta? Há vantagens ou desvantagens em filmar no Porto?

A Yellow Films é uma produtora localizada no Porto, por isso fazia todo o sentido utilizar os cenários que nos são familiares e estão disponíveis. A cidade do Porto é cinematográfica e muito dramática, segundo as palavras do realizador, e faz lembrar a Verona de Shakespeare. A cidade foi na minha opinião uma terceira personagem neste filme. No balanço das vantagens ou desvantagens em filmar no Porto, são maiores as desvantagens: custos de produção maiores (mais 20% a 30%), insensibilidade dos agentes locais para a actividade do cinema e inexistência de técnicos e estabelecimentos técnicos profissionais.

Star Crossed é uma história sobre futebol. Porquê esta escolha? É uma ideia de marketing?

“Star Crossed – Amor em Jogo” é um romance trágico desenvolvido a partir da peça de Shakespeare, tendo como pano de fundo o futebol. Pode fazer-se uma metáfora entre o amor que o Romeu e Julieta sentiam um pelo outro e o amor que os adeptos do futebol sentem pelas suas equipas. É um amor puro e cru que faz com que muitas pessoas percam a cabeça e cometam as maiores loucuras por esse amor. É

certo que os vectores principais do filme são o amor e o futebol, essenciais para a vida do filme.

Porque optaram por uma combinação de actores nacionais e internacionais? Há interesse em entrar no mercado internacional? Que mercados pretendem conquistar? Quais são as vossas expectativas em termos de bilheteira?

O mercado português do cinema, dada a sua reduzida dimensão, não rentabiliza qualquer projecto cinematográfico; é imprescindível a internacionalização para assegurar a continuidade dos projectos nesta actividade. Inevitavelmente, os projectos têm que apresentar os ingredientes necessários para a entrada no mercado mundial e o idioma é claramente um desses elementos.

Além disso, algumas posições de destaque como o realizador e o Director de Fotografia a produtora optou por contratar profissionais estrangeiros. Porquê essa decisão?

A produção do filme “Star Crossed – Amor em Jogo” para o mercado português é uma grande produção, basta atentar nos créditos do filme que têm a duração de 7 minutos, que envolveu tecnologias e meios técnicos nacionais e internacionais, sendo que a produção na sua maioria foi assegurada por técnicos portugueses e estabelecimentos técnicos portugueses, havendo necessidade de recorrer a alguns serviços de produção inexistentes no nosso mercado, nomeadamente na área jurídica, seguros e outros serviços especializados. A pós-produção do filme foi realizada em grande parte com recurso a tecnologia internacional, preferencialmente no recurso a técnicos e estabelecimentos técnicos nos mercados de Londres e Los Angeles. A assimilação de novas tecnologias na produção de longas-metragens, pelos técnicos e actores portugueses participantes no projecto, foi destacada

por todos, e daí os níveis de produtividade (filme rodado em seis semanas), profissionalismo e rigor obtidos nesta produção.

A Yellow Films teve algum apoio do ICA ou do FICA para este filme? Estabeleceram alguma co-produção? Como financiaram o projecto?

A produção do filme “Star Crossed” conta com dois tipos de investidores, a Yellow Entertainment SGPS, e o FICA – Fundo de Investimento para o Cinema e Audiovisual. Não existiu nenhuma co-produção. É um projecto financiado exclusivamente por capitais nacionais. **A Yellow Films é uma produtora jovem mas conseguiu entrar no mercado com grande impacto. Quais são os próximos projectos da Yellow Pictures?**

A Yellow Films tem no seu portfólio outros projectos de longas-metragens, desde comédias românticas até filmes de época, que se encontram no pipeline dos novos projectos a desenvolver nos próximos 2-3 anos.

A Yellow Pictures, a outra produtora do grupo, está a desenvolver por sua vez documentários televisivos, séries televisivas e outros conteúdos para outras plataformas.

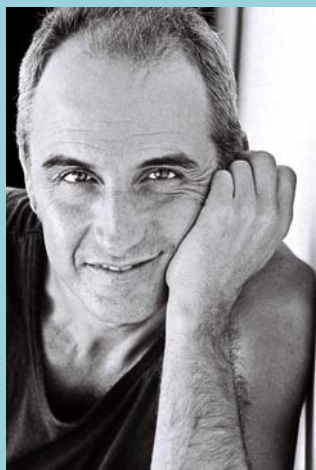
Qual é a sua opinião sobre o cinema em Portugal?

O mercado da produção de cinema em Portugal carece de visão estratégica, designadamente dos agentes oficiais do mercado com responsabilidade na actividade, ausência de profissionalismo, de meios técnicos e serviços de produção necessários para se atingir os patamares de qualidade exigidos pelo mercado internacional.

“OS SORRISOS DO DESTINO”

de fernando lopes

Paulo Filipe Monteiro



Como surgiu este projecto?

Surgiu como é costume em grande parte do cinema de autor. Foi o realizador que teve a ideia inicial e me convidou para escrever o guião. Eu tinha muita vontade de trabalhar com o Fernando Lopes, que acho um dos maiores talentos de sempre do cinema português.

Como foi a colaboração com o Fernando Lopes? Em que medida houve participação ou feed back dele na escrita?

O guião foi escrito em ameno diálogo com o Fernando: já havia vários elementos que ele claramente queria incluir, faltava encontrar uma estrutura de longa-metragem e desenvolvê-la.

Porque fases passou este projecto desde a ideia inicial até à última versão do guião. Que alterações significativas sofreu?

À medida que eu ia escrevendo, ia-me encontrando com o Fernando Lopes (sempre ao almoço!), sobretudo quando eu fazia opções de fundo e queria ter a certeza que ele as iria assumir (por exemplo, no triângulo amoroso, o amante ser um negro, ideia que me parecia trazer dinâmica e desequilíbrio e surpresa ao enredo). Depois estivemos dois ou três dias a ler as cenas já todas escritas, e assim seguiu para o concurso do ICA. O objectivo era ganhá-lo, e conseguimos. Sempre pensei que depois haveria uma fase longa para pegar nessa estrutura mínima e recriá-la, expandi-la, aprofundá-la. O próprio Fernando me dizia “temos de trabalhar isto!”. Mas afinal não houve essa

segunda fase e tenho muita pena. Eu que nos meus cursos sempre alerta para que o guionista tem de estar disposto a fazer até vinte e tal versões do guião, agora vou passar a advertir que também pode dar-se o contrário e ver a primeira versão seguir em frente sem que lhe possa mexer... De repente dei-me conta que a rodagem estava marcada, eu não conseguia reunir com o realizador (sempre em reuniões e répérages), até que entendi que ele achava o guião já suficientemente bom e, ao fazer a découpage, ele próprio estava a introduzir pequenas alterações com o assistente de realização. Foi triplamente pena: porque eu queria um guião muito mais complexo, com vários plots paralelos, e afinal até o subplot do filho do casal (um namoro emergente que espelhava o amor em ruínas dos pais) foi muito reduzido. Pena também porque eu tinha entretanto passado muito tempo a encontrar uma cena económica que tornasse admissível que o marido, diante de uma notícia dramática, rapidamente aceitasse um tom de comédia – e acho que essa cena faz muita falta, está escrita mas não foi filmada. Pena ainda porque introduziram muitas pequenas buchas, referências a livros, a músicas, a discos, a marcas de vinho, que são uma sobrecarga que sempre me irrita nos filmes. Pela grande amizade e respeito e confiança que tenho em relação ao Fernando Lopes, não me zanguei: tentei apenas evitar os casos que me pareceram mais chocantes, e seja o que Deus quiser – também era certo que o enorme talento dele já trouxera e ainda iria acrescentar muita coisa boa.

Mas se houvesse mais a tradição de trabalhar em conjunto, o resultado podia ser muito melhor.

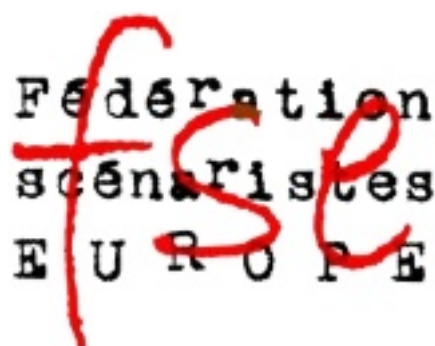


“ O guião foi escrito em ameno diálogo com o Fernando: já havia vários elementos que ele claramente queria incluir, faltava encontrar uma estrutura de longa-metragem e desenvolvê-la.”

A história do filme centra-se num casal em crise - uma temática que foi amplamente abordada pelo cinema. Como conseguiu dar uma nova perspectiva sobre o fenómeno? Teve alguns filmes ou realizadores como inspiração?

O Fernando Lopes falou-me num filme à Billy Wilder. Eu contrapus-lhe logo o Lubitsch, que é um dos meus favoritos e que aliás foi mentor do Wilder. Mas não tem nada a ver: esse era outro tempo, uma atmosfera muito própria, que não conseguimos reconstituir hoje, na Lisboa do século XXI e na escrita contemporânea. O que pode ter mais graça neste nosso retomar de um velho tema é ser um triângulo entre personagens de uma certa idade. Eu preferia que tivessem mesmo 60 anos, mas enfim, na altura do casting, o glamour, o desejo de glamour, pô-los nos cinquenta. Excepto o amante negro: eu avisei o Lopes, antes de avançar com a escrita, que seria difícil encontrar um bom actor negro de sessenta anos, mas ele respondeu-me com uma hipótese que seria de facto muito boa. Mas afinal o actor foi o Milton Lopes, mulato em vez de negro e que parece ter vinte e tal! Podem imaginar como tudo se altera: o guião é o mesmo, mas afinal, no que se vai ver, a esposa apaixonou-se por um jovem - que no entanto, pelo guião, é um diplomata e escritor com obra feita... Estou para ver como resulta.

A FEDERAÇÃO EUROPEIA ARGUMENTISTAS



Em representação da APAD estive presente em Bruxelas na Assembleia Geral da FSE, a Federação Europeia dos Argumentistas. Este tipo de reuniões é importante pelo debate e troca de ideias que permite. Parece-me relevante falar sobre alguns dos temas abordados, em termos de reflexão sobre a realidade europeia, mas também como reflexão (e fonte de novas ideias) para o estado das coisas em Portugal.

Falou-se do “creative content online”, por exemplo. Ficamos a saber que esta é uma matéria que está ainda completamente “em branco”: o conteúdo online não tem ainda legislação concreta. E as instituições europeias mantêm esse impasse político, como que a assumir que Parlamento

Europeu e Comissão não têm a mais pálida ideia de como lidar com estas novas realidades...

Falou-se também da ideia de haver uma possível Licença Europeia, uma espécie de garantia de direitos de autor... que dê direitos para todo o território europeu. A importância “industrial” de um mecanismo de defesa dos direitos de autor está patente, por exemplo, na quantidade de guiões europeus que anualmente são “inscritos” no “guild” norte-americano. Na WGA, são anualmente registados cerca de 4500 guiões europeus! Claro que a medida – lançar um Registo Europeu –, para além de necessidade de uma certa “vontade política”, implica dinheiro. Mas é um caso paradigmático de como a Europa poderia funcionar em conjunto. Numa época em que as co-produções são incentivadas, seria bem-vindo um registo europeu que pudesse “legalizar” um empreendimento como um guião através do mundo. Para os argumentistas portugueses, talvez seja até mais importante do que um registo apenas português.

Mas outras ideias podem também ser pensadas para Portugal, nomeadamente ideias que alavanquem o poder negocial face a produtores independentes ou as organizações com responsabilidade no audiovisual (ICA, FICA, RTP, etc.). A Bélgica Francófona (o Guild com mais “parecenças” com o nosso) tem algum poder negocial, porque pertence a uma “organização-mãe” que alberga guionistas, realizadores, técnicos, etc. Talvez ao haver mais contacto e negociações

AÇÃO A DE NTISTAS

“Esta reunião permitiu-me aperceber-me, em concreto, o quão importante é a troca de ideias e a consciência de outras realidades. É uma necessidade imprescindível.”

conjuntas com outras associações do sector, poderão surgir melhorias. Uma reivindicação que conseguiram foi uma série de seminários pagos pela TV Belga para melhorar a qualidade genérica dos argumentos. Porque não uma proposta para a RTP?

Em termos de contratos, por exemplo, a Islândia tem um acordo com a Televisão Pública, sobre a remuneração dos argumentistas, uma espécie de contrato-tipo, que é informalmente considerado como uma “guideline” para negociações de contratos entre produtores independentes e argumentistas. Outra ideia que poderia ser tentada junto da televisão pública.

A diversidade de associações ligadas à área do argumento é grande, umas mais relacionadas com o mundo da escrita para televisão, outras generalistas, como a APAD. Muitas das associações presentes são colectoras de dividendos relativos aos direitos de autor o que, penso, em Portugal é um exclusivo da SPA. Mas a ideia que a preside todas as associações que têm força reivindicativa (e que são efectivamente o garante de uma certa estabilidade na profissão), é a ideia de união.

O exemplo paradigmático é o caso da Suécia, que, sendo um país com uma produção audiovisual relativamente pequena, só pelo facto de 95% dos argumentistas estarem inscritos no Guild, têm dinheiro e poder negocial suficiente para terem dois advogados em permanência, exclusivamente para negociar os contratos dos seus membros... Esta reunião

permitiu-me aperceber-me, em concreto, o quão importante é a troca de ideias e a consciência de outras realidades. É uma necessidade imprescindível. Tentar descobrir novas ideias e abordagens às complexas questões da nossa profissão é essencial.

Mas sem querer ser demasiado sindicalista (embora este texto tenha essa tendência...) esta reunião permitiu lembrar-me também de uma velha máxima: “a união faz a força”. A verdade é que faz mesmo.

N.B.:

Em Atenas, dias 6, 7 e 8 de Novembro 2009, haverá uma série de eventos relacionados com o Argumento: A World Conference dos Argumentistas (com a presença da WGA, federações da Austrália, Ásia, a FSE, etc); a European Conference (sobretudo focada nas questões da globalização [internet, etc.]). Será também mais uma oportunidade para troca de ideias e experiências que é sempre muito positiva. Para conhecer argumentistas e eventualmente lançar projectos.

A APAD vai estar presente. Mas concerteza será interessante para qualquer Argumentista português que tenha essa possibilidade.

Entretanto, referiu-se também que em Istambul 2010 (Capital Europeia da Cultura) haverá uma competição internacional de argumento.

COMO ESCREVER UMA COMÉDIA ROMÂNTICA SEM PERCEBER NADA DE COMÉDIA, OU ROMANCE.

Esta história começa onde todos os maus romances acabam. Na praia, em Agosto, num dia de sol e com o mar azul a brilhar. As filmagens do 'Call Girl' tinham terminado há pouco tempo. Sentado ao lado de António-Pedro Vasconcelos, falávamos de possíveis futuros projectos. Todas as hipóteses em aberto, apenas a certeza que o realizador queria trabalhar de novo com a Soraia Chaves.

(E lembrei-me de uma conversa que tive, meses antes, com ela.

"Olá, só por curiosidade, de que tipo de filmes é que gostas?"
"Cassavettes. Gena Rowlands. Drama".)

E foi nesse momento que sugeri ao António-Pedro Vasconcelos que devíamos fazer uma comédia romântica. Porquê? Porque sou estúpido, obviamente. Achava interessante o desafio de enfrentar um género que deixou de existir no cinema português. E tinha dois temas que me interessava abordar: a insanidade do nosso sistema de celebridades e a geração dos trinta que desistiu das suas ambições para se conseguir adaptar ao que Portugal quer deles.

(Portugal não pede muito: casa-te, faz o teu trabalho mesmo que o consideres acéfalo, tem dois filhos, um cão, apartamento no Parque das Nações, inscrição no ginásio, três cartões de crédito e nunca questiones nada, não compliques, faz o favor de te calares, a sério, não tens um jogo de futebol para ver? Já foste ao novo Centro Comercial? É o maior da Europa. É verdade. Tens tudo para ser feliz lá. Até bowling.)

E porque é que sou obviamente estúpido? Porque escrever comédia é fodido.

(Fodido é a palavra que escolhi usar. Sou um adulto e tenho o direito de utilizar as expressões que, no meu ponto de vista, melhor retratam as minhas emoções. Não comecem a chorar. A palavra não vos vai fazer mal. São apenas letras).

O público deve achar piada ao que está a ver. A finalidade continua a ser contar uma história, criar personagens e situações surpreendentes. Mas com essa responsabilidade extra.

Há emoções que são silenciosas e quase imperceptíveis. A admiração, por exemplo. Por isso é que as pessoas podem ver um filme do Manoel de Oliveira sem terem uma única reacção física ou emocional e, depois, dizerem que é uma obra fantástica e que 'por dentro, a minha alma está a dançar'.

No entanto, a alegria, o entusiasmo e o riso, tudo isto é sonoro. Quando o filme for exibido no dia 10 de Dezembro, será fácil perceber se resulta ou não. Basta estar atento ao público. E caso falhe, na eventualidade das salas observarem aquele mundo de faz de conta em silêncio, o fracasso será tão evidente e óbvio que nenhuma mentira bondosa dos amigos e colegas o poderá disfarçar. Claro que existirão desculpas, já as tenho até preparadas. 'Isto não é uma comédia de gargalhadas, é uma comédia de sorrisos, um filme à Billy Wilder e Lubitsch, aqui não há ninguém a tropeçar em sofás ou a ir contra postes, entendem?'.

Mas sei que me estou a preocupar por antecipação. A rodagem entrou agora na segunda metade, tenho tido o prazer de acompanhar de novo o processo e continuo a espantar-me quando vejo a materialização daquilo que escrevi.

(Todas as coisas que observo não significarão nada quando 'A Bela e o Paparazzo' estiver completo e tudo o que existir forem aquelas imagens, aquelas frases sem letras impressas e aquelas faces.)

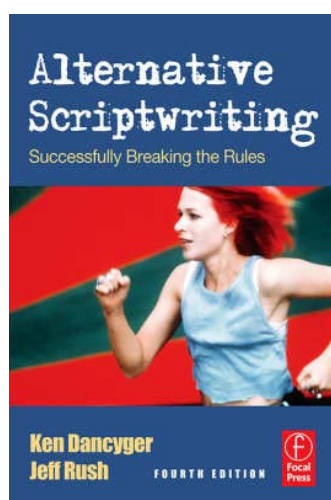
E, ao contrário dos maus romances, esta história de bastidores vai acabar numa sala escura de cinema.

“[A] alegria, o entusiasmo e o riso, tudo isto é sonoro. Quando o filme for exibido no dia 10 de Dezembro, será fácil perceber se resulta ou não. Basta estar atento ao público.”

KEN DANCYGER E JEFF RUSH

ALTERNATIVE SCRIPTWRITING SUCCESSFULLY BREAKING THE RULES

FOCAL PRESS / FOURTH EDITION 2007



Há algum tempo, num workshop de guionismo com um importante guru americano da área, alguém pediu um comentário sobre o sucesso crítico de Este país não é para velhos, um idiossincrático filme que escapava de todo à estrutura dramática proposta pelo guru. A resposta deste foi lacónica: “Não sei quais foram os resultados de bilheteira do filme.”

Recordei-me deste episódio ao ler *Alternative Scriptwriting – Successfully Breaking the Rules*. O título diz quase tudo sobre o livro, que vem contestar e propor alternativas ao modelo de guião dos três actos e plot points que, com variações, tem vindo a ser proposto por Syd Field, Linda Seger, Robert McKee, entre outros gurus do guionismo americano.

Não é que esta obra negue completamente tal estrutura, que designa por “Modelo Curativo de Três Actos”. Os autores fazem até uma excelente análise do funcionamento e implicações desta estrutura, notando a sua eficácia na preparação e efectivação das mudanças no carácter do protagonista e reconhecendo que este modelo permite uma identificação entre o público e o protagonista que dá ao primeiro o conforto de assistir ao triunfo do bem sobre o mal.

No entanto, a obra contesta que este seja o modelo “correcto” de contar histórias. Pelo contrário, os autores defendem o enredo como um espaço

de liberdade total, em que as regras que regem a história são também do critério do seu autor e não são inocentes. Ou seja, as regras que regem uma história condicionam também o tipo de história que se conta e a mundivisão que se transmite. Para o demonstrar, os autores analisam os pressupostos inerentes ao Modelo Curativo de Três Actos, como a sua horizontalidade, que permite poucos desvios do rumo narrativo, a construção binária das suas personagens, etc., para depois apresentarem propostas de desvio deste modelo que abram portas a histórias diferentes, vozes únicas e universos ficcionais alternativos.

É disso que se ocupam os 27 capítulos desta obra que, talvez fiel ao seu objectivo de combater o modelo dramático único, também não oferece uma única alternativa dramática consistente, mas vai apontando soluções alternativas e reflectindo nas marcas e traços que compõem as boas histórias, analisando o seu significado e consequências. É, por isso, um livro bastante caótico, onde cada capítulo é semi-autónomo, com conclusão e referências bibliográficas e cinematográficas próprias, e por vezes até com terminologia própria.

“[O] livro (...) vem contestar e propor alternativas ao modelo de guião dos três actos e plot points.”

Não é, por isso, um livro para ler de um só fôlego, nem para obter soluções rápidas e eficazes para resolver dificuldades dramáticas. É um livro repleto de argumentos pertinentes contra lugares comuns e de análises lúcidas a filmes que vão contra o mainstream, que deve ser lido devagar, com reflexão e introspecção. Tome-se o exemplo do capítulo 25, dedicado às adaptações de literatura contemporânea para o cinema. Os autores começam por observar que a insatisfação sentida muitas vezes com as adaptações cinematográficas não deriva dos diferentes suportes utilizados, mas do facto de, frequentemente, a qualidade de um livro não se dever tanto ao seu enredo como à qualidade da sua voz narrativa. Para o comprovar fornecem exemplos de duas adaptações de ficção para o cinema (L.A. Confidential e Trainspotting) para demonstrarem casos em que um filme traiu as intenções e expressividade do livro (L.A. Confidential) ou conseguiu salvaguardar essas intenções e expressividade originais através de recursos inerentes ao meio cinematográfico (o caso de Trainspotting).

Em suma, este não é um livro para aprender guionismo nem para justificar o desleixo em trabalhar a estrutura de um guião. É antes um livro para fazer cada guionista questionar o seu modo de contar histórias e procurar formas alternativas de melhor expressar a história que quer pôr no papel*.

Ou seja, é um livro político. De política dramática, entenda-se, pois obriga a escolher entre a forma conservadora (de direita?) de contar histórias, proposta pelos manuais de guionismo mais mainstream, ou encarar o cinema como uma arte narrativa marcada pela individualidade e pela liberdade na busca de novas formas de expressão (de esquerda?). Um livro que nos obriga a considerar a escolha entre usar as soluções que dão “resultados de bilheteira” ou procurar soluções que mudam irreversivelmente a nossa percepção daquilo que uma história pode ser.

* Sendo um livro de guionismo, achei curioso que contivesse um capítulo dedicado à comparação de dois autores de cinema, um de maior sucesso comercial, outro mais alternativo. Os dois autores em causa são Steven Spielberg e Steven Soderbergh, respectivamente. Dois realizadores que fazem filmes a partir de guiões de terceiros. Esta opção fez-me reflectir sobre quem será o autor primeiro e último de um filme, mas isso são contos de outro rosário.

CHARLIE KAUFMAN

O ANTI-HERÓI

Being John Malkovich", 1999, realizado por Spike Jonze, com John Malkovich, John Cusak, Cameron Diaz e Catherine Keener. Nomeado para três Oscars.

"Human Nature", 2001, realizado por Michel Gondry, com Tim Robbins e Patrícia Arquette.

"Adaptation", 2002, realizado por Spike Jonze, com Nicolas Cage, Meryl Streep e Chris Cooper, que ganhou o Óscar de Melhor Actor Secundário. O filme foi nomeado em mais três categorias.

"Eternal Sunshine of the Spotless Mind", 2004, realizado por Michel Gondry, com Jim Carrey e Kate Winslet. Ganhou o Oscar para Melhor Argumento Original. Foi ainda nomeado na categoria de Melhor Actriz.

"Synecdoche, New York", 2008, realizado por Charlie Kaufman, com Philip Seymour Hoffman e Catherine Keener



“Condimento comum: os protagonistas são homens tímidos e deprimidos, se não frustrados com a vida, o amor ou a profissão.”

Se, por acaso, mostrar à-vontade no ecrã fosse um requisito para se ser bom guionista, Charlie Kaufman não seria um. Ar franzino, mais parece um miúdo, com uns caracóis desalinados e um medo terrível de enfrentar as câmaras.

Nunca os quarenta e cinco segundos que a Academia de Hollywood permite aos oscarizados para os agradecimentos foram, com certeza, tão longos para alguém (normalmente, até são curtos demais para todos os agradecimentos). O mesmo Charlie Kaufman que tem aversão a filmes hollywoodescos porque lhe criaram expectativas erradas sobre a sua vida e, por isso, opta por não colocar mais histórias dessas no universo cinematográfico. Prefere basear-se na sua experiência de vida. A maioria dos seus filmes são sobre pessoas reais em situações ficcionais. Vejam-se dois exemplos: uma porta para entrar no cérebro de alguém ou, literalmente, passar uma borracha pelo passado, não são acções ao dispor de qualquer um. No filme “Being John Malkovich”, apresentações para quê, é uma viagem ao cérebro do próprio actor; ou em “Adaptation”, em que o personagem principal é Charlie Kaufman, interpretado por Nicolas Cage. Condimento comum: os protagonistas são homens tímidos e deprimidos, se não frustrados com a vida, o amor ou a profissão.

Charlie Kaufman é um leitor compulsivo. Desde cedo os livros, os filmes e as peças de teatro fizeram parte da vida deste rapaz introvertido, nascido Charles Stewart Kaufman no Estado de Nova Iorque a 19 de Novembro de 1958. Quando era adolescente, Charlie foi actor em algumas peças escolares e gostava de fazer filmes caseiros em Super 8. Não é, portanto, de estranhar que tenha estudado cinema na Universidade de Nova Iorque, depois de uma breve passagem pela Universidade de Boston. Mas, a escrita para cinema só viria mais tarde.

No final dos anos 80 trabalhou para a Star Tribune, em Minneapolis. No entanto, a experiência não foi a melhor. Kaufman não foi além de publicar alguns textos na National Lampoon, uma revista de humor que contava com a colaboração de alguns dos argumentistas do programa Saturday Night Live. Por isso, não teve problemas em atravessar o país e mudar-se para Los Angeles, para trabalhar na sitcom “Get a Life”, com Chris Elliott, que tinha ganho projecção no programa “David Letterman’s Late Night Show”. Charlie Kaufman também viria a escrever

nunca teve o aval de produtores para a sua realização. Melhor sorte teve o argumento de “Being John Malkovich”, a sua primeira incursão no cinema, mas que, mesmo assim, esteve cinco anos na gaveta até ver a luz do dia em 1999.

Rejeitado por vários estúdios, alguns ainda sugeriram modificações no guião, mas Kaufman não aceitou e esperou. Esperou até conseguir que acreditassem em si. O realizador Spike Jonze acreditou.

Assim, ao descobrir a porta que abria o cérebro do actor John Malkovich, abriram-se também as portas para o cinema. O filme valeu-lhe a nomeação para o Óscar de Melhor Argumento em 2000 e Kaufman parou com a produção para televisão para se dedicar ao seu novo filme, “Human Nature”, que foi lançado em 2001. A história que explora as diferenças entre animais e humanos não teve o êxito de bilheteira desejado, mas, ainda assim, Kaufman não desanimou e trabalhou no seu novo filme, “Adaptation”, de 2002.

Personagem mais real não podia ser, Nicolas Cage faz de Charlie Kaufman, num argumento que explora as fraquezas do guionista, a sua timidez e a sua frustração por não conseguir escrever, em contraponto com o seu irmão gémeo, que vive a vida por ele desejada. O irmão que representa aqui o alter-ego do escritor. O filme valeu-lhe mais uma nomeação da Academia. Curiosamente, Kaufman não revelou a ideia de se colocar no filme até mostrar a primeira versão do guião e até receou nunca mais trabalhar em Hollywood! Mas voltou. “Eternal Sunshine of the Spotless Mind”, de 2004, valeu-lhe, finalmente, a estatueta dourada. Num filme que retrata um processo para apagar a memória, esta é, de certeza, uma lembrança que Kaufman não vai querer esquecer nunca.

O ano de 2008 trouxe um novo filme e uma nova experiência. Charlie Kaufman escreveu e realizou “Synecdoche, New York”. Mais uma vez, um homem como personagem principal, aqui interpretado por Philip Seymour Hoffman, um encenador que observa a sua vida através de um actor contratado para fazer dele próprio. Encantado com o papel como realizador, Charlie Kaufman quer repetir a experiência. Só encontra um problema, agora quando escreve pensa “Oh meu Deus, como é que eu vou realizar isto?”.



Desde meados dos anos 90 os irmãos Dardenne habituaram-nos a filmes feitos com câmara à mão e luz natural sobre excluídos, marginais e inadaptados. Foi a imigração ilegal em "A Promessa", foi uma jovem com mãe alcoólica em "Rosetta", foi a venda de um bebé em "A Criança". Porém, em "O Silêncio de Lorna" uma estética nova parece querer nascer. Pela primeira vez os Dardenne filmam em 35 mm (e não em 16mm) e a câmara está mais tranquila e distante. Pela primeira vez em lugar da terra natal Seraing, a trama desenrola-se numa cidade de maior dimensão, Liège. Pela primeira vez uma música não diegética irrompe pelo filme adentro para conferir um toque poético ao desenlace. Ao contrário das narrativas anteriores, a história é complexa e enredada, plena de surpresas, twists e revelações, por vezes fazendo lembrar um clássico policial de Hollywood. Por todas estas razões - e também porque foi galardoado com a Palma de Ouro para melhor argumento em 2008 - "O Silêncio de Lorna" merece-nos uma análise aprofundada. Como é hábito nos Dardenne a exposição é lenta, obscura.

Os diálogos recusam o tom explicativo, as acções rejeitam a ilustração, a informação é veiculada a conta-gotas. Caímos de pára-quedas no meio de uma teia de relações e às escuras procuramos decifrar o que está em causa. Porém, a contínua corrente de tensão nas trocas entre personagens mantém a trama dinâmica e o nosso interesse vivo. Temos curiosidade em saber que relação tão estranha é esta que faz com que um homem peça à mulher que vive consigo que o feche no apartamento durante o dia. Queremos saber quem é esta rapariga que todas as noites vai a uma cabina

telefónica falar com um namorado ausente. Queremos conhecer Lorna.

Aos poucos, a situação começa a desvendar-se: Lorna é uma jovem albanesa que casou com um toxicodependente belga (Claudy) para obter a cidadania europeia. Controlada por um delinquente local (Fábio), Lorna aguarda que Claudy tenha uma overdose para poder casar com um mafioso russo e receber o dinheiro que lhe permitirá juntar-se ao seu namorado Sokol. Se tudo correr como planeado, Claudy morre sem fazer barulho, todos eles obtêm o passaporte belga, e Lorna e Sokol montam um bar com esplanada no centro de Liège. Mas claro que nem tudo corre como planeado: Claudy recupera do vício, os mafiosos decidem forçar a sua morte, e Lorna fica sem saber que posição adoptar.

O filme coloca pois Lorna perante um dilema, uma escolha, uma decisão moral. É comum dizer-se que, num bom filme, o protagonista faz uma escolha na exposição, uma escolha no desenvolvimento, e uma escolha no desenlace e essa estratégia está patente em "O Silêncio de Lorna". A protagonista decidiu entrar num esquema mafioso para fugir do país natal e obter a cidadania belga, mas fica perante a dúvida quando essa decisão implica a "condenação à morte" de Claudy. A pergunta que assalta Lorna é: qual é o preço de um ser humano? Ou: será que a felicidade de um ser humano é mais importante que a vida de um outro? E será que um toxicodependente terminal como Claudy é ainda um ser humano? Os Dardenne costumam dizer que

um filme não é um tribunal e que por isso evitam julgar os seus personagens mas é justamente perante a cega balança da justiça humana que Lorna e o espectador são confrontados.

Nesse sentido, a narrativa está estruturalmente bem construída: há cinco personagens centrais - quatro homens gravitando em torno da protagonista Lorna. Em comum estes quatro homens apenas têm o facto de se situarem nas margens da sociedade e da legalidade. Todos eles têm objectivos específicos, todos eles têm características distintas, todos eles puxam a heroína em diferentes direcções. Assim, de cena para cena Lorna vai enfrentando estas forças contrárias sem saber bem o que fazer nem com quem pode realmente contar. Por isso, depois de lutar para conciliar o seu interesse com o interesse dos outros, depois de oscilar perante as suas diferentes fidelidades, o único desenlace possível é Lorna ficar finalmente sozinha, apenas perante si mesma e a sua consciência.

Lorna é uma personagem viva, complexa. Como habitual os Dardenne foram buscar um rosto anónimo, sem passado de relevo no cinema, a actriz kosovar Arta Dobroschi. Como habitual, os realizadores deram à performer a liberdade para construir uma personagem real, modelada, com todos as contradições e cambiantes próprios de uma mulher na sua situação. Assim, a Lorna dura e cínica que não tem um minuto para conversar com um Claudy desesperado é a mesma que mais tarde se oferece em sacrifício sexual para o salvar da reincidência. A Lorna atormentada que se autotutila para conseguir o divórcio é a mesma que mais tarde

se devota de alma e coração a um filho imaginário. Aos poucos, com o fluir dos acontecimentos, a personagem adquire autonomia, cresce moralmente, transforma-se. A Lorna do princípio transformou-se noutra Lorna, uma outra que ainda é a mesma.

Por tudo isto, "O Silêncio de Lorna" faz um retrato da Europa contemporânea sem fantasias nem sentimentalismo. Aqui não há lugar para melodramáticas vítimas do destino ou heróis de capa esvoaçante. Aqui joga-se a corrupção das almas e a sobrevivência dos corpos num mundo com regras distorcidas e leis demasiado humanas. Porque para os Dardenne o que está em causa é uma sociedade onde pessoas como nós são capazes de cometer um crime hediondo para obter o passaporte europeu. Uma sociedade onde o casamento se faz por conveniência e está à venda. Uma sociedade que em que única língua comum é o dinheiro.

Nesse sentido note-se a importância central de um objecto na história: um envelope com dinheiro. Este é o objecto onde Claudy guarda as suas poupanças e deposita os sonhos de uma outra vida. Este é o objecto que Claudy confia a Lorna e assim os obriga a comunicar e a estabelecer uma relação de confiança. Este é o objecto que Lorna vai cuidar como a um bebé para se manter ligada a Claudy mesmo depois da morte. E aqui justamente reside a verdade do filme: duas pessoas casadas em que a única coisa que as une é um envelope cheio de notas verdes.



UM ENVELOPE CHEIO DE NOTAS VERDES EM

“O SILÊNCIO DE LORNA”

João Pedro Rodrigues

“O FANTASMA” DE UM CINEMA CORPORAL



Na primeira longa-metragem que realizou, "O Fantasma", em 2000, João Pedro Rodrigues (n.1966) provou ser capaz de fazer um tipo de cinema divergente no cinema português – o cinema corporal. De acordo com Gilles Deleuze, o cinema corporal nasce da exposição da relação entre pensamento e corpo, com a criação de um corpo quotidiano e de um corpo cerimonial (teatralização daquele), elementos que encontramos em "O Fantasma". João Pedro Rodrigues sai do gueto dos filmes gay realizando um filme que revela explicitamente uma personagem fetichista, voyeurista e sadomasoquista, temas que, normalmente, não passariam por salas de cinema comercial ou mesmo por reconhecidos festivais de cinema. Porque, o que este filme veio evidenciar não foi somente o tema, que é naturalmente polémico, sobre sexo e violência, mas um modo de fazer cinema corporal (expondo o devir-animal, as passagens e metamorfoses do corpo e as transmutações do valor) unicamente com a linguagem cinematográfica.

"O Fantasma", com argumento de João Pedro Rodrigues, Alexandre Melo, José Neves e Paulo Rebelo, conta-nos a história de Sérgio (único trabalho de Ricardo Meneses no cinema), funcionário dos serviços camarários de Lisboa que, durante a noite, faz a recolha de lixo pela cidade. Tem também tempo e oportunidade para diversos episódios de sexo casual com anónimos (incluindo sexo numa casa de banho pública) perseguindo, insaciavelmente, as suas fantasias e fetiches homossexuais. Sempre inquieto em relação à sua vida sexual, Sérgio atinge o limite da sua procura (e, nós espectadores presenciamos uma das cenas mais perturbantes do filme) quando algema e sequestra a meio da noite João, o rapaz motard que deseja e que o tinha rejeitado. Violação do outro, opressão de si mesmo, o filme percorre de uma forma crua e realista (as cenas de sexo não são simuladas; do ponto de vista técnico, o realismo austero passa pelos longos planos sem qualquer banda sonora) os diversos estádios de alienação e de solidão contemporâneas, aliadas à repressão sexual.

Trazendo à memória uma clara homenagem à série de filmes de Louis Feuillade, "Fantômas" (1913-14), e a "Irma Vep" (1996) de Olivier Assayas, também Sérgio recorre a um fato de látex.

Na primeira cena de "O Fantasma", somos confrontados sem demoras com o tema: ao fundo de um corredor, um doberman raspa numa porta ganindo; do outro da porta, sexo gay sadomasoquista. O cão dará o tom ao resto do filme: devindo cão, na imagem comum da animalidade insaciável dos desejos, Sérgio começa por imitar Lorde, o cão a quem dá um osso, de gatas, ou ladrando, mordendo, cheirando e lambendo Fátima (Beatriz Torcato). Na sua animalidade canídea, Sérgio é o fantasma que se torna sombra na cena do aterro sanitário que encerra o filme. Nessa lixeira, o homem que agora é cão, um cão vadio em corpo de látex, escava na terra, remexe no lixo à procura de comida, bebe água suja. Além dos longos planos, da excelente imagem das texturas naturalmente escuras da noite (de Rui Poças) e da performance irrepetível de Ricardo Meneses, é preciso também destacar a importância do som e do ambiente sonoro do filme, nomeadamente no fora de campo. Ao longo do filme, o fora de campo intervém de uma forma invasiva, seja pelos cães que ladram, os aviões que passam, o rádio táxi ou o som do carro da recolha de lixo - todos esses elementos preenchem a imagem acentuando o seu carácter presencial.

No trabalho seguinte, "Odete" (2005), e com o que parece ser um método rigoroso, João Pedro Rodrigues irá continuar a trabalhar os temas dos fantasmas da sexualidade, alienação e solidão nas cidades modernas, mas reescrevendo-os de uma forma criativa e imprevisível, reforçando a ideia de que a perversão pode também ser feminina. De referir ainda que, a nível de cinema europeu, o trabalho do realizador insere-se claramente no chamado Novo Extremismo do qual fazem parte realizadores como Gaspar Noé, Catherine Breillat, Lukas Moodysson ou Lars Von Trier.



FERIDA ABERTA EM “FOME”

Steve McQueen

Belfast, 1981. Um homem lava o rosto, veste uma camisa engomada, senta-se a tomar o seu pequeno-almoço inglês. Mecanicamente, verifica se o seu automóvel não está armadilhado e conduz em direcção ao emprego. Na rádio, como um fantasma, a voz de Margaret Thatcher apresenta-nos o conflito: os prisioneiros do IRA deixaram de ter o estatuto de presos políticos e são agora considerados criminosos comuns. No bloco H da cadeia Maze, os presos fazem o blanket protest: recusam-se a usar o uniforme da prisão – símbolo de um sistema penal que não reconhecem - e vestem apenas cobertores. A tensão entre muros cresce, o braço de ferro entre Governo e IRA agudiza-se, e os prisioneiros decidem iniciar uma greve de fome. Mais tarde, Thatcher explicaria a sua irredutível posição com veia poética: “a crime is a crime is a crime.” “Fome”, o filme de Steve McQueen escrito em colaboração com a dramaturga irlandesa Enda Walsh, é justamente sobre este momento criminoso da História.

A visão de McQueen é distante, clínica. Seguimos inicialmente Raymond Lohan, um solitário guarda prisional de porte seguro e olhar esfíngico. Mais tarde acompanhamos Davey, um preso recém-chegado que se recusa a vestir o uniforme e se junta a outro prisioneiro numa cela sombria e nauseabunda. Finalmente, aos trinta minutos, conhecemos Bobby Sands (Michael Fassbender), herói maior da causa republicana e aquele que será o protagonista do filme. Assim, embora o olhar dos prisioneiros seja predominante, a narrativa evolui várias vezes de ponto de vista numa estrutura original que permite que o espectador forme a sua própria posição. As personagens aparecem e desaparecem, ocultam-se e regressam sob outra perspectiva,

com traços diferentes, como num retrato cubista. Os guardas prisionais que torturam os prisioneiros de um modo selvagem são mais tarde os filhos extremos que levam flores a sua mãe. Os republicanos que sacrificam a sua juventude pela independência da pátria são os mesmos que assassinam um homem a sangue-frio à frente da família. Quase sem comentários, McQueen observa os factos, regista-os, e mostra-os de forma minimal ao espectador, deixando-o perante a evidência da imagens.

Nesse sentido, “Fome” é um filme paradigmático: as cenas são quase sempre mudas, apenas pontuadas por ruídos naturais e por uma subterrânea banda-sonora. McQueen fez carreira como artista visual e o seu domínio da técnica cinematográfica está bem patente neste filme. A mise-en-scène em profundidade, o chiaroscuro dos corpos, e o uso expressivo do desfocado são algumas das estratégias usadas pelo realizador para comunicar a vivência neste lugar. Há uma busca para encontrar o sentido do filme nos elementos mais puros da linguagem cinematográfica e isso reflecte-se numa experiência visual ímpar. Por isso, em “Fome” as personagens compõem-se mais pelas suas acções do que pelos seus discursos, pelos seus rostos em silêncio do que por seus gritos, pela sua presença material do que pela sua função simbólica. Aqui, a imagem prevalece sobre o verbo.

É aliás esta estratégia visual que alimenta a tensão dramática. Sequência após sequência, cena após cena, as imagens desfilam sob o nosso atento olhar e desvendam-se lentamente. Num dia de visitas uma mulher beija longamente um prisioneiro na boca, mais tarde o homem tira da boca um pequeno objecto, no momento seguinte o



prisioneiro escuta as notícias da luta através do minúsculo rádio-receptor. Aos poucos, o universo da vida nesta prisão - feito de rituais como latas que protestam em surdina ou tropas especiais que se alinham para uma cerimônia de espancamento - desenrola-se paulatinamente e exhibe-se diante de nós. O mundo privado das celas - feito de pequenas coisas como mensagens secretas e cigarros enrolados em papel de bíblia - é registado no detalhe do grande plano, num olhar que amplia os gestos clandestinos dos condenados e lhes dá sentido.

A exceção à opção por uma narrativa visual é a cena nuclear do filme. Num plano fixo de quinze minutos Bobby Sands conversa com o seu padre acerca da sua decisão de iniciar uma greve de fome. Numa performance de eleição que apenas os planos longos permitem, o preso e o sacerdote esgrimem argumentos sobre a validade política e teológica de um homem que caminha com consciência para o suicídio. Como é sabido, a luta religiosa está no cerne da divisão política da Irlanda do Norte e a cumplicidade de igreja católica no conflito fica bem patente no uso do espaço da missa para os presos trocarem informações e planearem estratégias. Mas neste caso também a iconografia e a mitologia cristãs são evocadas por forma a tornar Bobby Sands num mártir da causa republicana. O padre alerta Bobby Sands para esse facto, mas o combatente responde com revolta: "My life is a real life: not a theological exercise". Nesse sentido, "Hunger" é um filme táctil, olfativo. O interior da prisão é-nos mostrado na sua realidade mais crua: as manchas de sangue nos lençóis, a urina que circula pelos corredores, os excrementos cobrem os muros das celas como papel de parede. Há uma materialidade que faz com

que a vida apareça reduzida à sua essência e que é evidente no tratamento dos presos, quase sempre sujos e nus como bichos. Nesse aspecto, o momento mais impressionante é o da greve de fome de Bobby Sands. Para estas cenas a rodagem foi suspensa durante dois meses e Michael Fassbender emagreceu vinte quilos num trabalho de "acting" impressionante. Nesta sequência, talvez como nunca antes no cinema, a deterioração do corpo torna-se tangível: Bobby tem úlceras que lhe cobrem as costas, ossos que lhe rasgam a pele, larvas que põe ovos nos seus ombros. Com detalhe, assistimos ao seu lento emagrecimento durante sessenta e seis dias, ao seu doloroso caminhar para um outro mundo, à transformação de um ser humano em ossos.

Essa é também a originalidade de "Fome": a introdução do caos num lugar da ordem. Porque este é um filme quase todo encerrado dentro dos muros da prisão, fechado num universo com regras próprias e limites definidos, que aos poucos se afasta da razão e da ordem do mundo exterior. Por isso, os familiares que visitam a prisão ao domingo se mostram tão alheios ao conflito e as vozes que falam na rádio parecem tão abafadas pela distância. À civilização exterior opõe-se a barbárie no interior, mas estes são crimes - de presos e guardas - que a sociedade moderna e o sistema britânico produziu. Quer dizer, estes corpos que torturam e são torturados, que disciplinam e se rebelam, são também corpos políticos, politizados. E num momento em que os direitos humanos são de novo postos em causa, num tempo em que o ódio religioso se acende outra vez, a Irlanda do Norte é ainda uma ferida aberta no nosso mundo.

HAVERÁ OU NÃO LUGAR AO PAGAMENTO DE DIREITOS DE AUTOR AO ARGUMENTISTA DE UM FILME, POR CADA TRANSMISSÃO TELEVISIVA?

Começemos por dizer que nos filmes ou obras cinematográficas, assim denominadas e enquanto tal protegidas pelo Código do Direito de Autor e dos Direitos Conexos (doravante, CDADC), são titulares de direitos de autor, em co-autoria, o realizador e os autores do argumento, adaptado ou não, dos diálogos (se for pessoa diferente) e da banda musical. Salvo acordo escrito em contrário, presumem-se de valor igual os respectivos direitos.

Estes conferem aos seus titulares faculdades de índole tanto pessoal como patrimonial. As primeiras relacionam-se com a paternidade, a genuinidade e a integridade da obra do seu autor e subsistem no tempo. Não poderá o autor dispor delas, seja por alienação ou renúncia. São ainda imprescritíveis.

Em contrapartida, o conteúdo patrimonial do direito de autor materializa-se na faculdade do respectivo titular explorar economicamente a sua criação intelectual e daí retirar as correspondentes vantagens patrimoniais. Traduz-se num feixe de poderes exclusivos de que o autor pode, diversamente, dispor livre e contratualmente.

Na verdade, o autor ou explora directamente a sua obra, ou seja, por si, ou o faz indirectamente, por intermédio de um terceiro. Neste último caso, ou o autor transmite ou onera, no todo ou em parte, a sua obra a esse terceiro (Contrato de Transmissão), ou o autoriza a utilizar a sua obra sob determinadas condições a contratar (Contrato de Autorização).

Os Contratos de Autorização seguem as tipologias previstas no CDADC, sendo eles os de Edição, Representação Cénica, Recitação, Produção de Obra Cinematográfica, Fixação Fonográfica e Videográfica e de Radiodifusão.

Aplicando os conceitos à situação concreta das obras cinematográficas, o realizador e restantes co-autores

tanto podem, eles próprios, produzir e explorar comercialmente o filme, como mandar um terceiro para o fazer, neste caso, um produtor, mediante a celebração de um Contrato de Produção Cinematográfica. Este será sempre e apenas um contrato de autorização, por parte do(s) autor(es), não havendo transmissão de propriedade dos respectivos direitos.

A autorização para a produção cinematográfica comporta, salvo cláusula em contrário, licença para a exploração económica da película. Deste modo, do contrato de produção cinematográfica devem constar especificamente as condições de produção, distribuição e exibição da mesma. Os autores passam, por isso, a ter um direito de remuneração sobre os resultados da exploração levada a cabo pelo produtor.

Com base nestes pressupostos e de modo genérico, o contrato comportará obrigatoriamente dois elementos fundamentais: o tipo e o âmbito das autorização(ões) concedida(s) pelo(s) autor(es) ao produtor; a garantia e os termos do pagamento ao(s) autor(es) das vantagens patrimoniais resultantes da exploração da sua obra. Note-se, relativamente a este último ponto, que a remuneração dos autores de obra cinematográfica pode consistir tanto em quantia global fixa como em percentagem sobre as receitas provenientes da exibição ou em quantia certa por cada exibição, ou ainda, em qualquer outra forma acordada com o produtor.

Um dos poderes sujeitos a autorização expressa por parte dos autores de obra cinematográfica é o da radiodifusão sonora ou visual (TV) da película, do filme-anúncio e das bandas ou discos em que se reproduzem trechos da película. Esta autorização só não é necessária se o produtor for, ele próprio, um organismo de radiodifusão e a transmissão se faça dentro dos seus próprios canais transmissores.

A autorização para radiodifundir uma obra é geral para todas as emissões, directas ou em diferido, efectuadas pelas estações da entidade que a obteve, sem prejuízo da remuneração ao(s) autor(es) por cada transmissão.

O pagamento dos correspondentes direitos é, como tal, devido pelo organismo radiodifusor, pelas transmissões efectuadas.

A resposta à questão que iniciou este artigo é, por conseguinte, positiva. Outra diferente será a relativa ao modo de proceder à respectiva cobrança.

Durante o período de exploração da obra cinematográfica, é o produtor que se considera representante do(s) titular(es) do direito de autor para efeitos de defesa dos seus direitos sobre a obra, a não ser que aqueles assegurem de outro modo essa defesa.

Será, por isso, de distinguir os autores inscritos, nessa qualidade, na SPA (Sociedade Portuguesa de Autores) e por ela representados para defesa dos seus direitos, dos que não se encontram nessas condições.

Para os primeiros, refira-se que os organismos radiodifusores procedem ao pagamento dos referidos direitos por via de uma avença contratada com a SPA, encontrando-se esta obrigada a proceder posteriormente à repartição dos mesmos junto dos autores seus representados, de acordo com regras definidas no seu próprio regulamento interno.

Quanto aos restantes autores, a defesa e cobrança dos direitos resultantes das utilizações autorizadas da sua obra cabe ao produtor enquanto representante legal, do que está ademais obrigado a prestar contas.



CURTAS DE VILA DO CONDE

(A FICÇÃO NACIONAL NO 17º FESTIVAL INTERNACIONAL DE CURTAS-METRAGENS DE VILA DO CONDE)

Vila do Conde é, desde a sua primeira edição, uma espécie de radar da produção portuguesa de curtas-metragens. A edição de 2009 continuou essa tradição, embora a crescente importância do IndieLisboa signifique a ausência de filmes importantes na competição (há uma regra, nos dois festivais, que obriga os filmes a fazerem estreia nacional). Este ano, por exemplo, "Arena", de João Salaviza, acabou de ganhar a Palma de Ouro em Cannes, figurou apenas numa secção paralela do festival.

Contudo, a secção competitiva, recheada de ficções, acabou por ter um nível agradável, com alguns filmes a destacarem-se. Pode mesmo dizer-se que existe uma tendência para aproveitar a economia da curta para dar alguma substância à narrativa, quer através do uso da elipse, quer através da criação de um mundo "fantástico".

Aliás, esta última característica está brilhantemente exposta no filme que venceu o prémio de "Melhor Filme" da Competição Nacional: "Canção de Amor e Saúde", de João Nicolau. O realizador já obtivera, em Vila de Conde, um dos prémios mais prestigiantes, quando em 2006, venceu o Grande Prémio do Festival, com "Rapace". Próximo da ironia fina de João César Monteiro, Nicolau transforma uma ideia original num argumento puramente cinematográfico. A premissa encerra, em si, já um certo surrealismo: um empregado de uma casa de chaves recebe, um dia, uma encomenda intrigante: fazer uma cópia de uma chave muito antiga. A partir dessa descoberta, nasce um amor improvável, que nos transporta para um mundo "surreal". Entre o empregado e a estudante francesa que encomenda a chave nasce algo transcendente, que os envia para um jardim encantado (aqui o jardim de Serralves). Entre o icónico Shopping Brasília e o prado de Serralves, o filme trabalha



os lugares de uma forma cinematográfica, transformando a câmara numa re-invenção da realidade. Cada plano e cada transição são construídos ao milímetro e é nessa dimensão cinematográfica que o guião se transfigura.

Também com uma forte consciência cinematográfica está o outro grande filme da competição: "Um Dia Frio", de Cláudia Varejão. Neste caso, o registo é oposto ao do filme de Nicolau e aposta numa abordagem narrativa realista. Para isso, concentra-se numa família de classe média, em Lisboa, e acompanha o dia dos seus quatro membros. Na manhã, ao pequeno almoço, estão juntos, mas depois partem para as suas "pequenas" histórias e os seus pequenos segredos (como o filho que falta à escola para ficar em casa; ou a filha mais velha que tem um relacionamento com outra rapariga). No final do dia, perceberemos que a mãe tivera um cancro na mama e que a avó está à beira da morte. Mas, mesmo com tanta distância entre personagens, surge uma cena apaziguadora: quando a mãe apanha boleia do marido e voltamos a sentir uma aproximação redentora. O que é forte, nesta curta, é a forma como ela trabalha a narrativa, pontuando com elipses e concentrando os pontos-chave daquele dia. Esses pequenos "picos dramáticos" são, afinal, as pequenas ternuras que as personagens precisam (o beijo dissimulado das duas raparigas; o abraço entre o pai e a mãe). Nesse trabalho "minimal", a curta é de uma economia extraordinária, sem que perca a sua emoção interior. E a imagem é de uma beleza clarificadora.

A surpresa desta competição vai toda para "Tony", de Bruno Lourenço, uma curta "história de amor" que sobrevive nas suas peripécias e numa ideia genial: um encontro entre sócias de cantores da música popular portuguesa (Carlos Paião, Madalena Iglésias ou, claro, o Tony de Matos referido no título). A narrativa vive, assim, num misto de registo cómico, cheio de referências nacionais, mas também trágico, já que aquelas personagens parecem enclausuradas numa "aparência" de realidade. Pena que, provavelmente, esta curta só faça sentido em Portugal.

Surgiram também, este ano, algumas curtas que procuram contar a história particular de uma personagem que está no limbo da sua vida. Isso acontece com "El Justiciero", de Tiago Sousa, uma história da relação entre um pai (separado) e o seu filho, que atravessa a fantasia de um herói (o "El Justiciero" do título) para esconder as fragilidades de um pai que não encontra um rumo para a sua vida. Com o músico JP Simões como pai, a curta cumpre o seu programa estabelecido, mas fica a sensação de que poderia ter mais algum fulgor narrativo. Ainda assim, um história bem colada à realidade, bem contada e com um fundo enternecedor. Também dentro desta lógica narrativa, encontramos "O Destino do Sr. Sousa", de João Constâncio (e baseado num conto de Georges Simenon). Nesta curta, o realizador acompanha os últimos meses de vida de um padre "condenado" por um cancro no pulmão. Ele regressa aos lugares da sua infância e é aí que encontrará uma mulher viúva com a qual acabará por casar. Esta história de



“existe uma tendência para aproveitar a economia da curta para dar alguma substância à narrativa, quer através do uso da elipse, quer através da criação de um mundo “fantástico”.

“oportunismos” e desencontros é aguentada pelos seus protagonistas (Luís Miguel Cintra e Rita Blanco), já que a sua montagem narrativa nos parece ser demasiado grande, oscilando entre elipses maiores e sequências mais prolongadas. Nessa sensação de desequilíbrio parece que se perde o núcleo central da história: um homem que muda de vida no limiar da morte.

“Peixe-Aranha”, de Edgar Medina, por seu lado, é um interessante exercício (talvez demasiado académico) sobre um jovem perdido no Portugal actual. Ele não consegue acabar a sua tese de mestrado (sobre os movimentos operários dos anos 80) e é a personificação de um novo futuro, muito provavelmente muito diferente dos movimentos utópicos do pós-25 de Abril. Com uma narrativa muito concentrada e deambulatória, o filme sobrevive na sua postura política e existencial.

Finalmente, “Para Onde Vou”, de Bruno Ramos, é um olhar sobre a destruição de um passado, protagonizado por duas mulheres que queimam diferentes objectos pessoais, à noite, na floresta. A estrutura narrativa assenta numa constante viagem entre dois acontecimentos: o encontro destes objectos numa casa já quase vazia e a queima do que encontraram na floresta. Muitas vezes, não sabemos quanto tempo está a ser contado, mas essa sensação de desnorte é também partilhada pelas personagens. Percebe-se que se conta um fim e talvez só falte um pouco mais de espessura à história para ela funcionar melhor.

inês braga

daniel ribas

artur ribeiro

ana isabel soares

filomena sobral

marina guiomar

andré guerreiro rodrigues

marco alexandre saias

pedro flores

bernardo camisação

tiago r. santos

carmen fialho

jorge palinhos

susana viegas

alexandra fonseca

DRAMA REVISTA
DE CINEMA E
TEATRO

Número 1
Trimestral



Online

<http://drama.argumentistas.org>

**Uma revista da APAD –
Associação Portuguesa de
Argumentistas e Dramaturgos.**

Editores

Daniel Ribas e Pedro Flores

Colaboradores

André Guerreiro Rodrigues
Marco Alexandre Sias
Alexandra Fonseca
Jorge Palinhos
Ana Isabel Soares
Artur Ribeiro
Marina Guiomar
Filomena Sobral
Bernardo Camisão
Tiago R. Santos
Carmen Fialho
Susana Viegas
Inês Braga

Direcção de arte/Paginação

Projecto Camuflado
projecto.camuflado@gmail.com

Fotografia

Marco Oliveira

Contactos

drama@argumentistas.org

APAD

(Morada provisória)
Travessa da Rua dos Pentes, 27 -r/c
1250-105 Lisboa Portugal