

REESCREVER BERGMAN: A ADAPTAÇÃO TRANSNACIONAL
DE UM ARGUMENTO CINEMATOGRAFICO
“NOVAS CENAS DA VIDA CONJUGAL”

MIGUEL MONTEIRO RICO

TRABALHO DE PROJETO SUBMETIDO COMO REQUISITO
PARCIAL PARA OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE
EM AUDIOVISUAL E MULTIMÉDIA

Orientadores:

Prof. Especialista Pedro Lopes
Escola Superior de Comunicação Social

Prof. Doutor Filipe Montargil
Escola Superior de Comunicação Social

Setembro de 2022

DECLARAÇÃO

Declaro ser o autor do presente trabalho de projeto, elaborado de acordo com os requisitos estipulados para o término do 4º semestre do curso de Audiovisual e Multimédia para obtenção do grau de mestre nesta área. Mais declaro que este projeto resultou de uma investigação pessoal, sendo o seu conteúdo totalmente original. Todas as fontes consultadas são devidamente mencionadas e assinaladas nos espaços para o efeito. O trabalho de projeto foi realizado sob a orientação do Professor Pedro Miguel Ferreira Lopes, Professor Adjunto Convidado da Escola Superior de Comunicação Social.



(Assinatura: Miguel Monteiro Rico)

AGRADECIMENTOS

Agradeço:

Ao professor Pedro Lopes, "*O captain, my captain*", por aceitar orientar este trabalho. Obrigado por todas as oportunidades, ser uma referência, um mentor e incentivar este e todos os outros projetos. Obrigado por me motivar, inspirar e, acima de tudo, pelo voto de confiança.

Ao professor, Filipe Montargil, também orientador deste trabalho final, por toda a paciência e por motivar as minhas ambições académicas.

Aos meus amigos e colegas, por todos os bons momentos. Em especial, às camaradas de escrita da SP Televisão, Sara e Mariana.

À Filipa Amaro, que me inspirou enquanto autora, me encorajou a tornar este projeto naquilo que é e me ajudou a reencontrar o meu lugar no guionismo e no audiovisual.

À minha família, por acreditarem e respeitarem todas as minhas aspirações e por me dotarem de curiosidade, vontade, pensamento crítico e gosto pela cultura e arte.

À Pipas, por todo o amor, sempre.

RESUMO

No presente trabalho, intitulado “Reescrever Bergman: A Adaptação Transnacional de um Argumento Cinematográfico”, procurámos investigar de que forma poderíamos adaptar um argumento cinematográfico à atualidade de um novo contexto geográfico. Começámos por enquadrar e delinear os principais elementos narrativos que compõem um argumento cinematográfico. Posteriormente, através de uma análise de estudo de caso ao argumento de *Cenas da Vida Conjugal*, do realizador Ingmar Bergman, em comparação com o *remake* da HBO, da autoria de Hagai Levi, definimos os principais aspetos diferenciadores e os motivos centrais que levaram à alteração dos mesmos entre as duas obras.

A partir dos conceitos apurados na revisão crítica da literatura, a par com a análise de estudo de caso e entrevistas a profissionais da escrita de argumento e dramaturgia, criámos o argumento de um primeiro episódio e uma bíblia de projeto que surgem anexadas ao trabalho.

Palavras-chave: *remakes* transnacionais, escrita de argumento, narrativa ficcional, cenas da vida conjugal

ABSTRACT

In this project, entitled "Rewriting Bergman: The Transnational Remake of a Screenplay", we investigated how we could adapt a film script to the present time in a new geographical context. We began by framing and outlining the main narrative elements that make up a screenplay. Later, through a case study analysis of the screenplay of Ingmar Bergman's *Scenes from a Marriage*, compared to the HBO remake by Hagai Levi, we defined the main differentiating aspects and the main reasons that led to their change.

Based on the concepts mentioned in the literature review, along with case study analysis and interviews with screenwriting and dramaturgy professionals, we created the screenplay of a first episode and a project bible that are attached to the work.

Keywords: transnational remakes, screenwriting, narrative fiction, scenes from a marriage

ÍNDICE DE CONTEÚDOS

DECLARAÇÃO	II
Agradecimentos	III
Resumo	IV
Abstract.....	V
Índice de conteúdos	VI
INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO I: REVISÃO CRÍTICA DA LITERATURA.....	5
1. Escrita de um Argumento Audiovisual	6
1.1. Todas as estórias são compostas de mudança	6
1.1.1. O Monomito, de Joseph Campbell	13
1.2. Matrizes da Narrativa Ficcional no Audiovisual.....	16
1.3. Elementos da Narrativa Audiovisual.....	19
1.3.1. Tipologia do argumento e elementos narrativos.....	19
1.3.2. Premissa.....	25
1.3.3. Tema Central	27
1.3.4. Estrutura.....	28
1.3.5. Personagens e Protagonistas	34
1.3.6. Diálogo	37
1.3.7. Géneros Narrativos	41
1.3.7.1. O Género Dramático e o Amor Romântico na Ficção Audiovisual	45
2. Remakes Cinematográficos e Televisivos Transnacionais	48
2.1. Remakes Transnacionais na Pós-Modernidade.....	48
2.2. Fidelidade em Remakes Transnacionais	51
2.3. Readaptações Portuguesas de Séries Internacionais	52
CAPÍTULO II: ANÁLISE DO ESTUDO DE CASO	54
1. Objetivos, Planeamento e Abordagem Metodológica.....	55
2. Estudo de Caso	57
2.1. Scener ur ett äktenskap, de Ingmar Bergman	57
2.1.1. Contextualização	57
2.1.2. Sinopse do Episódio Piloto.....	60
2.2. Scenes from a Marriage, de Hagai Levi	63
2.2.1. Contextualização	63
2.2.2. Sinopse do Episódio Piloto.....	65

2.3.	Análise e Comparação dos Elementos Narrativos	68
2.3.1.	Tema central e temáticas	68
2.3.2.	Premissa.....	70
2.3.3.	Estrutura.....	70
2.3.4.	As Personagens.....	74
2.3.5.	Diálogos.....	75
2.3.6.	Género Narrativo	77
3.	Análise: Relatório das Entrevistas em Profundidade	78
CAPÍTULO III: O PROJETO		80
1.	Sinopse Geral	81
2.	Conceito.....	81
3.	Investigação e reinterpretação do conflito central.....	81
4.	Inspiração e Referências.....	84
CONCLUSÃO.....		86
Referências Bibliográficas.....		88
Webgrafia		93
ANEXOS.....		94
Anexo I: Guião do Episódio Piloto		95
Anexo II: Entrevista Hagai Levi.....		124
Anexo III: Entrevista Filipa Amaro		126
Anexo IV: Entrevista Rita Calçada Bastos		129
Anexo V: Entrevista Maria Quintans (projeto).....		132
Anexo VI: Entrevista José Gameiro (projeto)		134
Anexo VII: Bíblia de Projeto		136

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1-A Jornada do Herói conforme Crhistopher Vogler.....	15
Figura 2-Paradigma em três atos	30
Figura 3-Erland Josephson e Liv Ullmann em Scener ur ett äktenskap (1973)	61
Figura 4-Oscar Isaac e Jessica Chastain em Scenes From a Marriage (2021).	64

INTRODUÇÃO

Adaptar e readaptar argumentos cinematográficos são exercícios que qualquer aspirante a guionista deveria considerar, pois, ao realizá-los, o principiante pode esperar “seguir as pegadas” dos seus autores de referência e ponderar novos percursos e abordagens criativas, procurando, desta forma, e concomitantemente, a sua própria identidade autoral.

Para Rachel Carroll (2009) uma adaptação fílmica ou televisiva é, inevitavelmente, uma reinterpretação do texto original “no matter how ‘faithful’ in intention or aesthetic” (p.1). Segundo a autora, cada adaptação ambiciona reencontrar a textualidade da obra original. As adaptações constituem, talvez por isso, um indício da compulsividade cultural em repetir.

Adaptar uma obra literária, peça de teatro ou artigo a um argumento cinematográfico torna-se, assim, o equivalente a escrever um guião original (Field, 2003). Da mesma forma, cada filme pode ser considerado uma adaptação, pois nenhuma obra cinematográfica responde diretamente à realidade, ao invés, adapta-se e reapresenta um modelo pré-existente (Verevis, 2006).

Poderíamos atribuir a qualidade de “adaptação” a obras cinematográficas baseadas em músicas, epístolas, artigos de jornal, BD’s, videojogos, atrações em parques de diversão, ou mesmo filmes provenientes de outros filmes, como é o caso das readaptações cinematográficas, igualmente designadas de *remakes* (Verevis, 2006).

O propósito basilar de readaptar um argumento cinematográfico é o de apelar a uma audiência ampla e plural. Desde os espectadores que nunca assistiram ao filme/série original, aos que ouviram falar, mas acabaram por não assistir, aos que viram, porém não se recordam, os que esperavam uma melhoria após terem assistido a primeira obra e, por fim, os que viram, gostaram e esperam repetir (Leitch, 1990).

Em última instância, numa perspetiva autoral, o verdadeiro intuito de readaptar um filme ou série televisiva é, como em todas as obras de ficção, viabilizar diferentes interpretações. Ao adaptar um texto original estamos, inevitavelmente, a transformá-lo diretamente (Cazdyn, 2002, citado por Verevis, 2006) e, desta forma, a reencontrar o valor da obra original (Carroll, 2009). Para Verevis (2004) “(...) remaking is located in

a filmmaker's desire to repeatedly express (and modify) a particular aesthetic sensibility or world view in light of new developments and interests" (p.90).

Foi precisamente neste sentido que procurámos desenvolver o presente trabalho de projeto. Um dos principais objetivos desta investigação consiste em compreender de que forma poderíamos adaptar um argumento audiovisual à atualidade de um novo contexto geográfico, especificamente, o argumento de *Cenas da Vida Conjugal*, do realizador Ingmar Bergman, à contemporaneidade portuguesa.

Para levar a efeito a tarefa, optámos por uma análise crítica detalhada dos elementos narrativos da obra original, "Scener ur ett äktenskap" (1973), e do respetivo *remake* de 2021, *Scenes from a Marriage*, do realizador e argumentista Hagai Levi, de forma a compreender que elementos constituintes da escrita do argumento são particularmente pertinentes alterar e qual a melhor a abordagem a adotar aquando da escrita do projeto. Recorremos à seguinte questão de partida para nortear a investigação: *Como se adapta o argumento de uma série televisiva à atualidade de outro contexto geográfico?*

Inicialmente, na revisão crítica da literatura, começámos por enquadrar as narrativas ficcionais e alguns dos principais desígnios da escrita de argumento e guião cinematográfico. Escrutinámos, em primeira instância, os primórdios da dramaturgia, na disputada contenda entre Platão e Aristóteles, passando pela desconstrução do mito folclórico do estruturalista Vladimir Propp, pelo "monomito" de Joseph Campbell, matrizes das narrativas ficcionais no audiovisual, diversificando entre autores contemporâneos com diferentes escolas de pensamento, para compreender a forma como as práticas de escrita para cinema e televisão se adaptaram à excedente pluralidade das novas plataformas de distribuição de conteúdo audiovisual.

A ordem cronológica das obras, e autores, aqui apresentada é propositadamente desviada, com retrocessos e avanços, de acordo com a necessidade em confrontar as ideias subjacentes às várias teorias.

Em seguida, procurámos estabelecer algumas das principais categorias narrativas que compõem um argumento cinematográfico, sendo estas, a premissa, o tema central, estrutura do enredo, personagens e protagonistas, diálogos e género narrativo. O propósito deste enquadramento é compreender integralmente estes

elementos através de um apuramento bibliográfico criterioso e de diferentes perspetivas autorais para verificar, posteriormente, de que forma estes se alteram na análise do estudo de caso.

A revisão crítica da literatura integra, ainda, uma reflexão sobre *remakes* cinematográficos e televisivos transnacionais. Na primeira secção deste subcapítulo procurámos esclarecer os aspetos centrais que definem um *remake* transnacional no período pós-moderno. Em seguida, ainda dentro da temática “*remakes* transnacionais”, procurámos olhar para o “princípio da fidelidade” em adaptações cinematográficas para compreender a pertinência deste aspeto em *remakes* adaptados a novas geografias. Por último, analisámos o quadro nacional no que concerne a este tipo de *remake*, exemplificando com séries bem-sucedidas no panorama televisivo nacional. Visto tratar-se de uma matéria que implica conceitos altamente abstrações, não obstante, indispensáveis ao tema central desta investigação, as reflexões apresentadas nos segmentos referidos compreendem uma análise preferentemente teórica e um quadro de autores de carácter académico.

A análise de estudo de caso compreende o recurso aos princípios inscritos na revisão crítica da literatura. Após um breve enquadramento das obras, série original e *remake*, procurámos focar-nos nos elementos que constituem o argumento cinematográfico para compreender de que forma estes se alteram no *remake* de *Cenas da Vida Conjugal*. A teoria é posteriormente complementada por uma análise em profundidade de entrevistas a profissionais da escrita de argumento e dramaturgia, inclusivamente, o criador da série, que nos ajudou a solucionar qual a melhor forma de readaptar um argumento cinematográfico.

O projeto foi feito no seguimento da análise do estudo de caso e o guião do episódio piloto encontra-se disposto no ANEXO I. Ainda que a componente prática seja o mote central deste trabalho final, o guião, o argumento e a bíblia do projeto (ANEXO VII) surgem, igualmente, enquanto exercício académico, isto é, uma demonstração da teoria plasmada na revisão crítica da literatura e análise de estudo de caso.

O principal desígnio deste projeto é materializar a resposta à questão de partida e compreender, concomitantemente, o seu pragmatismo. A presente investigação tem, assim, o objetivo de fornecer um documento que permita a consulta de um breve guia,

que concede ao leitor a possibilidade de acompanhar o processo através do qual profissionais do audiovisual e da escrita de guião adaptam um argumento audiovisual à atualidade de um novo contexto geográfico.

CAPÍTULO I: REVISÃO CRÍTICA DA LITERATURA

1. Escrita de um Argumento Audiovisual

1.1. Todas as estórias são compostas de mudança

“Cause and effect imply change” (Bordwell & Thompson, 2008: p.95)

Contar estórias¹ é uma das práticas mais características e singulares da espécie humana e o ato de narrar tornou-se uma das funções mais imprescindíveis da sua comunicação. A narrativa fornece uma estrutura epistemológica que nos permite dar sentido à confusa diversidade de acontecimentos com que o ser humano se depara e a produzir padrões explicativos que auxiliem a cooperar com esses mesmos acontecimentos (Fludernik, 2009).

As estórias permitem, através de “princípios e fins”, a procura de um sentido existencial, um dos desígnios mais fascinantes da espécie humana que contribui, em grande medida, para o progresso científico, filosófico, social, cultural e artístico (Fletcher, 2021).

A ficção responde diretamente ao propósito da existência e da nossa relação com o mundo, assumindo-se como um meio de partilha de experiências que permite apurar diferentes formas de interpretar a realidade e compreender novos pontos de vista. O envolvimento que uma narrativa ficcional proporciona acaba por desenvolver e melhorar a capacidade empática do ser humano, bem como as respetivas competências sociais (Mar et al., 2009).

Inúmeros autores dedicaram as suas carreiras ao escrutínio do fenómeno da narrativa, desde os ensaios sobre o discurso narrativo por Gérard Genette aos estudos da escola estruturalista de Levi-Strauss e Roland Barthes. Não obstante, para compreender verdadeiramente os esforços de autores como Strauss, Barthes ou mesmo de teóricos da indústria audiovisual, como Robert McKee ou Syd Field, é indispensável recuar à tragédia grega.

¹ No decorrer do texto, optámos pelo uso do termo “estória” ao invés de “história” para designar, de forma coerente, uma narrativa ficcional. À semelhança da distinção inglesa entre *story* e *history*.

A obra *Poética*, de Aristóteles, é um dos primeiros tratados a abordar a desconstrução de um discurso narrativo em dramaturgia. Ainda assim, é relevante compreender que *Poética* não é uma obra inteiramente dedicada ao estudo da narrativa dramática nas artes performativas, conforme Brenes (2014), “Poetics is also referred to in the context of the meaning of fiction for human life, the extension or magnitude of the plot, the relationship between history and the stories; and mimesis” (p.58). A complexa e enigmática obra de Aristóteles aborda, igualmente, aspetos centrais sobre filosofia, história e conhecimento (Rorty, 1992).

É incerto enunciar a principal fonte dos textos plasmados em *Poética*, sendo que, muitos estudiosos atribuem a compilação dos textos a apontamentos escritos por alunos de Aristóteles durante as suas palestras (Fletcher, 2021). O conjunto de manuscritos foi posteriormente organizado e publicado por Andrónico de Rodes como parte integrante do *corpus* aristotélico (Watson, 2012).

Em *A República*, Platão (s.d.), através de diálogos com alguns dos seus alunos e inspirado pela tese socrática da “doutrina da alma”, critica sistematicamente a poesia mimética e a função do ofício do poeta. Para o filósofo, o discurso épico ou trágico encontra-se, de certa forma, enviesado. O mentor reflete numa conversa com um dos seus pupilos:

-Acaso tudo quanto dizem os prosadores e poetas não é uma narrativa de acontecimentos passados, presentes ou futuros?

- Pois que outra coisa poderia ser?

- Porventura eles não a executam por meio de simples narrativa, através da imitação, ou por meio de ambas? (p.115)

À falta de clareza do mestre, o aluno pede esclarecimentos quanto a esta troca de ideias e Platão procura ilustrar a sua tese com um exemplo concreto, recorrendo a um verso da *Iliada* para persuadir o educando. Além da crítica aos desígnios do ofício, Platão constrói uma teoria de desaprovação em torno do discurso adotado pelos poetas na construção de textos.

“Sabes, portanto, que até este ponto da epopeia é o próprio poeta que fala e não tenta voltar o nosso pensamento para outro lado, como se fosse outra pessoa que dissesse, e não ele (...)” (Platão, s.d.: p.116).

Para Platão, a “poesia” não é mais que uma forma de retórica que persuade pelos meios errados, ou seja, através da emoção ao invés da razão, sendo que a arte poética não contribui, em qualquer medida, para o alcance da verdade, pois o poeta não estuda a verdade em si e limita-se a persuadir os outros relativamente àquilo que acredita ser, efetivamente, a verdade. Isto é, segundo Platão, apenas a razão pode elevar o espírito (Fletcher, 2021).

Aristóteles era pupilo de Platão e, neste sentido, procurou prová-lo incorreto ao observar benefícios do teatro refletirem-se nas audiências que assistiam à Tragédia Grega. A partir dessa análise, Aristóteles teorizou que por meio da experiência não-racional (ou emocional) também era possível purificar o espírito e alcançar o verdadeiro conhecimento (Fletcher, 2021).

Determinado a não se comprometer somente para com a razão, como as restantes mentes da academia e após desertar da escola ateniense, Aristóteles decidiu embarcar numa jornada pelas mais variadas áreas do conhecimento, incluindo a dramaturgia (Fletcher, 2021).

Em *Poética*, Aristóteles (s.d.) começa por distinguir o verdadeiro ato poético e atribuir o título de “poeta” aos merecedores do mesmo, classificando as espécies de poesia imitativa conforme o meio que procuram reproduzir.

Aristóteles (2016) critica a ausência de um eixo diferenciador entre autores de textos filosóficos, tratados médicos, discursos socráticos ou composições imitativas. Referindo, ainda, que o único elo entre os “poetas elegíacos” e os “poetas épicos” é o metro utilizado. “(...) nada há em comum entre Homero e Empédocles, a não ser a metrificação: aquele merece o nome de ‘poeta’, e este, o de ‘fisiólogo’, mais que o de poeta” (p.88).

Posteriormente, Aristóteles (2016) distingue dois objetos de imitação: a tragédia, que se define como a imitação da ação austera e a comédia, réplica da ação

ridícula. “Pois a mesma diferença separar a tragédia da comédia; procura esta imitar os homens piores, e aquela, melhor do que eles ordinariamente são” (p.89)

Para o filósofo, "poesia é imitação" e imitar é um traço distinto do Homem. O ser humano compreende e interpreta o seu contexto social e natural através da imitação, é isso que o distingue dos outros animais e que o notabiliza. À reprodução e representação da realidade, que nos distingue da vida animal, Aristóteles designou de *mimeses*.

"O imitar é congénito no homem (e nisso difere dos outros viventes, pois, de todos, é ele o mais imitador e, por imitação, apreende as primeiras noções), os homens se comprazem no imitado" (Aristóteles, s.d.: p.90).

A obra *Poética* tornou-se uma das mais célebres e singulares no estudo da escrita dramática e trouxe, pela primeira vez, o conceito de enredo (ou *plot*). Aristóteles (2016) pressupõe que existem dois tipos de enredo, sendo estes simples e complexos.

Neste sentido, podemos descrever uma ação simples como coerente e una, cujo desenlace não está dependente de peripécias ou reconhecimento. Já uma ação complexa, é uma ação cuja mudança é acompanhada de reconhecimento, peripécias ou ambas; tudo isto deve partir da estrutura do enredo, ou seja, da sucessão de acontecimentos que ocorre por necessidade, de forma coerente e verosímil². Como evoca Aristóteles (s.d.) "é muito diferente uma coisa acontecer por causa de outra ou depois de outra" (pp. 56,57).

Não obstante a importância da obra de Aristóteles cujas reflexões constituíram os fundamentos primordiais da história da prática das narrativas ficcionais aceite manifestamente pelos autores vindouros, durante os séculos seguintes foram inúmeros os estudiosos que se dedicaram e aprofundaram teorias relativamente a esta matéria.

Em 1884, o estudo de narrativas ficcionais ganha uma nova dimensão com a publicação de *The Art of Fiction*, um ensaio do escritor norte-americano Henry James. Neste breve trabalho, o autor procura refutar algumas das teorias presentes no ensaio homónimo de Walter Besant. Apesar de reconhecer o mérito do trabalho de Besant,

² É importante realçar que ao falarmos de “verosimilhança” não estamos a referimo-nos a realismo. Os acontecimentos de uma obra de ficção devem ser verosímeis tendo em consideração o contexto em que se enquadram, independentemente se se aproximam da realidade ou não.

através de uma breve nota congratulatória; “There is something very encouraging in his having put into form certain of his ideas on the mystery of story-telling” (James, 1884: p.1), o autor opõe-se à ideia de que deve existir, imperativamente, um “propósito moral consciente” num romance, sendo que a única distinção relevante que faz de obras literárias é simplesmente “as boas das más” (p.6).

No mesmo ensaio, Henry James (1884), ampliando alguns dos princípios inscritos na *Poética* de Aristóteles, apela à valorização do romance enquanto forma de arte e determina a importância de contemplar a escrita de ficção como um ofício sério. Ainda que a velha convicção de que a ficção é um trabalho “perverso” tenha sido superada, o autor afirma que muitos continuam a olhar para a escrita de romances como uma mera piada.

À semelhança do autor de *Poética*, na sua arcaica contenda com Platão, Henry James (1884) explica que, mesmo as obras mais jocosas, cumprem a soberana função de competir com a vida. Ainda assim, o autor afirma que, não obstante os preconceitos ultrapassados, a “hostilidade evangélica” que oprimiu a escrita de ficção durante anos, consegue ser menos ofensiva do que a ideia de que este ofício, por se tratar de “faz-de-conta”, deve ser, de alguma forma, apologética e deve renunciar da sua pretensão de competir com o contexto real.

“The only reason for the existence of a novel is that it does compete with life. When it ceases to compete as the canvas of the painter competes, it will have arrived at a very strange pass.” (James, 1884, p.2).

Desta forma, *The Art of Fiction* constitui um ensaio marcante que celebra a ascensão do romance enquanto forma de expressão artística reforçando, ainda, a credibilidade da ficção e inserindo-a num paradigma teórico que reconhece a escrita de ficção literária uma arte.

Em *Structural Analysis of Narrative*, Tzvetan Todorov antagoniza algumas das posições que Henry James assume em *The Art of Fiction*. Disposto a lidar com a possante oposição crítica, Todorov (1969) descreve a análise estrutural literária como um precedente a uma potencial “ciência da literatura”.

Enquanto James (1884) refere que é, de certa forma, irrelevante segmentar um romance, pois trata-se de um autêntico organismo, uno e contínuo, no qual é inexequível encontrar um estado “puro” de diálogo, descrição e narrativa, Todorov (1969) contesta que tal argumento perde toda a validade na ótica da análise estrutural.

Para o estruturalista búlgaro, não existe qualquer necessidade de encontrar estas categorias num estado “puro”, pois torna-se evidente que conceitos altamente abstratos como a “descrição” ou a “ação” não se tornem passíveis de observar diretamente através de uma realidade empírica.

Segundo Todorov (1969), mesmo num organismo uno, existe a possibilidade de distinguir entre as diferentes porções que o constituem. No que concerne à teoria estruturalista, a afirmação de Henry James é uma recusa absoluta de reconhecer categorias abstratas que constituem uma obra de ficção, somente porque não são diretamente observáveis.

Desta forma, deveríamos considerar, antes de passar ao escrutínio pragmático dos elementos narrativos e dos aspetos caracterizadores de uma obra de ficção audiovisual, a exata substância que caracteriza a arte narrativa, a transformação.

Na sua génese, todas as histórias são sobre e compostas por mudança, sendo que, o permanente estado de transformação, isto é, a força criadora de movimento que incita algo a alterar-se (Egri, 2009), compõe toda a existência.

A jornada heroica é sempre um processo de transformação, purificador para o protagonista. É nesse percurso, incitado pelas motivações intrínsecas do protagonista, e repleto de obstáculos externos e internos, que a evolução acontece.

Por esse motivo, é inconcebível edificar uma narrativa sem recorrer a um conjunto estrutural de padrões, mais concretamente, a “um sistema implícito de unidades e regras” (Barthes & Duisit, 1975: p.238).

Em 1928, o académico russo Vladimir Propp (1895-1970), apresentou uma proposta da “gramática narrativa” na sua obra *Morfologia do Conto*, em que categorizou, através de uma sequência sintagmática, trinta e uma funções características do conto folclórico russo (Dundes, 1997).

Célebre pelo seu pensamento estruturalista, Propp decompôs contos literários a partir de unidades abstratas, definindo e classificando as combinações possíveis das mesmas (Aumont 2019). Porém, os estudos deste autor apenas se tornaram acessíveis aos acadêmicos ocidentais em 1958, quando Thomas A. Sebeok, professor na universidade de Indiana, traduziu a obra de Propp (Dundes, 1997).

O trabalho de Propp (1992) estabelece o estudo minucioso dos chamados “contos maravilhosos”³, comparando os assuntos entre os mesmos e repartindo-os em segmentos constitutivos, através de métodos que possibilitem descrever com rigor a matéria dos contos. Este processo de investigação resulta no que o autor designa como uma *morfologia*, isto é, “uma descrição dos contos segundo as suas partes constitutivas e as relações que destas partes entre si com o conjunto” (p.58).

Para enquadrar as funções das personagens conforme a sequência estabelecida pelos contos, Propp (1992), em primeira instância, faz uma “breve descrição da ação que (a função) representa” (p.65), seguido de uma exposição ainda mais sucinta da mesma e, posteriormente, atribui um sinal convencional que possibilita a comparação entre as funções dos contos de forma esquemática.

Ao longo do trabalho, o autor vai pontuando a teoria com exemplos concretos que servem o propósito de “ilustrar e mostrar a existência da função como unidade do tipo gênero” (p.65).

Ao analisar o trabalho do estruturalista russo, torna-se evidente a magnitude da sua influência, não apenas a nível temático, mas também dos próprios métodos adotados em narratologia. O procedimento de estudo de *Morfologia do Conto* é, certamente, um modelo de referência para muitos autores contemporâneos, nomeadamente para os novos profissionais da indústria audiovisual (e.g. Syd Field, Robert McKee, John Yorke, Linda Seger, Blake Snyder).

Ainda que o trabalho de Vladimir Propp, tenha contribuído, extensamente, para a análise de narrativas literárias, a aplicação do modelo morfológico, proposto pela desconstrução do conto folclórico russo, não surtiu os efeitos esperados quando aplicados ao universo cinematográfico por John Fell (Aumont, 2019).

³ Para o seu trabalho de investigação, Propp (1992) recorreu aos “contos literários dispostos no índice de Aarene e Thompson sob os números 300 a 749” (p. 57).

Através do artigo *Vladimir Propp in Hollywood*, Fell (1977), mediu a aplicabilidade das categorias do estruturalista à sétima arte e sentiu dificuldades profundas, nomeadamente após tentar compatibilizar as “esferas de ação”, identificadas por Propp, com um conjunto de personagens de três obras cinematográficas distintas, “(...) in fact, characters often seem defiantly unwilling to undertake appropriate Proppian behavior patterns because of unreliabilities, checkered pasts, and the splintering of function when characters are doubled or trebled” (p.25.) O que nos leva a concluir que as categorias Proppianas são, na grande maioria dos casos, inaplicáveis em universos fora da literatura (Aumont, 2019).

Desta forma, a dúvida persiste: “How can we tell the novel from the short story, the tale from the myth, suspense drama from tragedy (it as been done a thousand times) without reference to a common model?” (Barthes & Duisit, 1975: p.237) e como pode esse modelo comum refletir-se e transpor-se para o meio cinematográfico e audiovisual?

1.1.1. O Monomito, de Joseph Campbell

"Uno é o mito, mas não por se referir a uma só pessoa, como creem alguns, pois há muitos acontecimentos e infinitamente vários, respeitantes a um só indivíduo, entre os quais não é possível estabelecer unidade alguma (...)" (Aristóteles, s.d.: p.97).

Apesar da reflexão sobredita se relacionar, em parte, com a noção de “monomito”, um conceito posteriormente abordado por Joseph Campbell em 1949, Aristóteles ainda não reconhecia o padrão que confere o carácter universal às estórias. Os princípios Aristotélicos pressupõem que existe, de facto, um elemento unitário em todas as estórias, no entanto, não o descrevem, nem categorizam.

Na obra *The Hero with a Thousand Faces*, Joseph Campbell identifica e elenca os padrões ancestrais, universais, transculturais e intemporais presentes naquele que é, possivelmente, o tema mais recorrente da tradição oral: o mito heroico. Através de um estudo intensivo e comparativo de mitos heroicos em variadíssimas culturas, Campbell identificou uma estrutura intrinsecamente semelhante entre mitos (Vogler, 2007): “(...) it will always be the one, shape-shifting yet marvelously constant story that we find,

together with a challengingly persistent suggestion of more remaining to be experienced that will ever be known or told.” (Campbell: 2008: p. I).

Este princípio foi apelidado de “monomito” e sugere que o padrão descrito na jornada do herói mitológico está, consciente ou inconscientemente, inscrito na gênese de todo o ato narrativo (Vogler, 2007). A principal razão para tal pode encontrar-se na tese abordada pelo psicoterapeuta Carl Jung, contemporâneo e conhecido de Campbell, que defende a existência de arquétipos do inconsciente coletivo.

Jung e Hull (1981), definem “arquétipo” como a padronização do comportamento humano e a representação desses mesmos padrões comportamentais, que podem ser identificados na mitologia e em contos-de-fada. Para os autores, uma manifestação do inconsciente deve alterar-se para que possa ser percebida e é dessa manifestação que surgem os “arquétipos”.

Conforme Altier (2004), “Carl G. Jung definiu o arquétipo como um motivo antigo da personalidade, motivo que faz parte integrante da herança da raça humana (...)” (p.60). Ainda segundo o autor, os arquétipos são elementos recorrentes em contos literários e compreender o propósito favorece o desenlace da estória.

Inspirado pelo pensamento de Jung e pela tese do inconsciente coletivo, Campbell (2008) descreve os símbolos mitológicos como manifestações espontâneas da psique, produções intrínsecas e intocáveis desde a sua origem (Vogler & Montez, 2007).

Campbell (2008) esplanava, no capítulo *Myth and Dream*, a importância que os escritos de Jung e Freud tiveram no seu estudo da mitologia, referindo que, tanto estes mestres da psicanálise como os seus seguidores, tiveram um papel importantíssimo ao evidenciar a subsistência destes elementos característicos do mito heroico na contemporaneidade.

A premissa proposta na conceptualização de um “monomito” reforça a ideia de que contar estórias é um processo profundamente enraizado na espécie humana. A partir da sua análise aprofundada da tradição oral, em específico do mito heroico, Campbell conseguiu extrair a essência do processo narrativo, catalogando e categorizando as etapas da *jornada do herói* num modelo estrutural universal.

Joseph Campbell foi um dos primeiros a compreender a influência que os mitos ancestrais exercem sobre as fábulas modernas. Por exemplo o modelo do herói monolítico que adota em *The Hero with a Thousand Faces* (*O Herói das mil Faces*) encontra-se em todas as culturas de todas as épocas (Altier, 2004, pp. 54,55).

The Hero with a Thousand Faces tem vindo a tornar-se uma das obras mais influentes na área do *storytelling* e do guionismo. Sendo que, cada vez mais, os escritores e autores de ficção reconhecem os padrões estabelecidos por Campbell, servindo-se deles para enriquecer as suas obras (Vogler, 2007).

Na obra *The Writers Journey* (1993), Christopher Vogler propõe esclarecer esses mesmos padrões no contexto da escrita de um argumento cinematográfico, ao listar o conjunto de etapas plasmadas na Jornada do Herói, propostas pelo antropólogo Joseph Campbell (Altier, 2004).

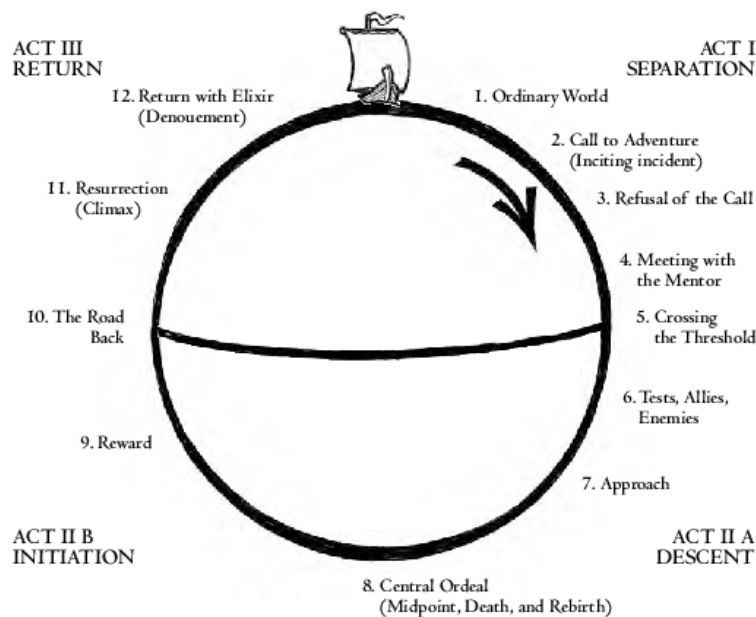


Figura 1-A Jornada do Herói conforme Crhistopher Vogler.

Fonte: (Vogler & Montez 2007: p. 9)

É pertinente constatar que, embora a “Jornada do Herói” seja um compasso para muitos dos modelos de estrutura narrativa plasmados em manuais de escrita de argumento cinematográfico, as etapas enumeradas por Vogler em *The Writer’s Journey* não constituem uma fórmula para uma estória de sucesso, tão pouco para uma boa

estória, são antes, ferramentas de trabalho que possibilitam guionistas, argumentistas, escritores e outros autores a compreender os processos narrativos intrínsecos ao ser humano, através do escrutínio e da padronização de elementos verificados tanto em mitos, como em obras de ficção contemporâneas.

Não obstante, é pertinente considerar que, conforme Altier (2004): “Nem todos os enredos seguem estritamente esta estrutura em 12 etapas. Algumas destas etapas podem ser suprimidas ou transformadas em função das necessidades do enredo ou da personagem” (pp.56, 57).

1.2. Matrizes da Narrativa Ficcional no Audiovisual

A distinção concreta entre história e narrativa sucedeu em 1960 e surge no decurso dos progressos académicos na área da narratologia. Entende-se por história como o total dos acontecimentos diegéticos presentes numa obra de ficção, enquanto a narrativa é a sucessão de acontecimentos da mesma, bem como as respetivas relações de “encadeamento, oposição, repetição (...)” (Genette 1972 citado por Aumont, 2019; p.95).

Gérard Genette (1972) refere que o termo “narrativa” tem vindo a banalizar-se. Utilizamos, recorrentemente, a expressão sem considerar a sua ambiguidade, dando azo, conseqüentemente, a grandes dificuldades que subsistem na área da narratologia.

A narrativa é uma cadeia de eventos unidos por uma relação de causa-efeito que ocorre no tempo e no espaço. Por norma, uma narrativa introduz uma situação que sofre alterações padronizadas por relações de causa-efeito. O comprometimento para com a estória depende da interpretação e compreensão dessas relações de causa, efeito, estabilidade, tempo e espaço (Bordwell & Thompson, 2008).

O fato narrativo manifesta-se através dos mais variados veículos, seja na linguagem articulada oral, escrita, em gestos, imagens ou imagens em movimento e a função narrativa estabelece-se como uma constante desde os primórdios da humanidade. Nunca existiu, em parte alguma, pessoas sem narrativa e, desta forma, podemos conferir às estórias um carácter universal, identificável em diferentes grupos e culturas (Barthes & Duisit, 1975).

Para Carrière (2016), a função narrativa é um dos pilares civilizacionais mais significativos, sendo que os povos devem aos contadores de histórias muita da sua coesão e estrutura política, social e espiritual. Para o autor, “os argumentistas são descendentes ativos desses contadores de histórias. Quer o saibam quer não retomaram o facho. O seu lugar na sociedade está há muito definido. E a sua responsabilidade também” (p.32).

Entre os anos 1896 e 1915, foi possível assistir a uma convergência do cinema enquanto “espetáculo” para um cinema que prioriza a narratividade. A transição do cinema enquanto experiência meramente exibicional para o processo de integração e linearização narrativa sucedeu através da alteração gradual dos modos de representação da sétima arte. Autores como Tom Gunning e André Gaudrelaut assinalam um sistema da “atração exibicional”, que angaria audiências pelo incentivo ao fenómeno visual invulgar, em oposição a um “sistema da integração narrativa”, em que a estória se torna a principal atração (Bertetto, 2019).

A distinção entre estas modalidades do discurso cinematográfico é, muitas vezes, associada à oposição entre o trabalho dos irmãos Lumière e do cineasta Georges Mèlies; Enquanto o cinema de Auguste e Louis Lumière é associado à captação do quotidiano, sem qualquer encenação ou qualidade diegética, o labor de Mèlies contribuiu, em muito, para o impulso narrativo no cinema (Bertetto, 2019).

Porém, a posição antagónica atribuída aos cineastas franceses acaba por perder o fundamento ao observarmos que ambos se constituem enquanto “cinema de atrações”, devido à relação que as obras pioneiras mantinham com a audiência; ambas compenetravam a audiência pelo fator exibicional (Gunning, 2011).

Gunning (2011) refere que o “cinema de atrações” era um conceito predominante nos anos 1906 e 1907, porém, este não desapareceu com o advento dominante da narrativa na sétima-arte e tornou-se um fenómeno subsequente em algumas práticas *avant-garde* do cinema. Segundo Bertetto (2019) “A atração (...) não desaparecerá nunca do horizonte da representação cinematográfica: por exemplo, encontramos-la de forma explícita no *musical*, ou nos efeitos especiais do cinema contemporâneo” (p.24).

Wood (2002) sublinha que a contenda entre o “cinema da narrativa” e “espetáculo” é resultado de uma oposição evidente entre espaço e tempo. “Space is perceived as an arena in which narrative progresses, the place where events occur (...) spectacle is more image-full than mise-en-scene as it accumulates ever more details.” (p.372).

Poderíamos afirmar, inclusivamente, que o progresso técnico do audiovisual contribuiu para os avanços da dimensão narrativa na sétima arte. A passagem de um cinema “monopontual”, em que os filmes integravam apenas um enquadramento, à justaposição de planos para formar sequências, ou seja, os progressos na lógica de montagem filmica, contribuiu, em grande medida, para o desenvolvimento da linearidade narrativa cinematográfica (Bertetto, 2019). É igualmente pertinente que um guionista conheça a gramática audiovisual tão bem quanto a semântica.

Isto para referir de passagem que um argumentista deve ter noções tão precisas quanto possível do que é a montagem. Um argumentista que se recuse a adquiri-las e se restrinja a uma atividade estritamente literária acaba por amputar uma parte si mesmo. Esta ignorância é quase inconcebível, visto que em muitos guiões se ‘escreve de forma montada’ (Carrière, 2016: p.16).

Carrière (2016) indica que cabe ao argumentista, um grande conhecedor da linguagem audiovisual, plasmar no guião vivências e experiências resultantes da sua curiosidade insaciável, um requisito imperativo às boas práticas do ofício. No entanto, a procura sintática e descritiva não é suficiente.

O argumentista não busca apenas as palavras, frases, ações, acontecimentos, procura também- e talvez mesmo antes de mais, em qualquer caso em simultâneo-imagens, enquadramentos, sons particulares, alianças de sons, movimentos de aparelhos, e uma abordagem tão rigorosa, tão viva quanto possível, desse fenómeno imensamente misterioso que é o desempenho dos atores (Carrière, 2016: p.30).

A arte de contar histórias é uma força cultural dominante e a arte cinematográfica o seu grande meio (Mckee, 2005). Através da sua linguagem singular, a ficção

cinematográfica proporciona uma contemplação única da experiência humana e da vida *per se*.

Para Aumont (2019), um filme auxilia o espectador a decifrar o propósito da sua existência, a compreender relações intrínsecas, extrínsecas e a refletir melhor sobre questões existenciais, sociais e psicológicas.

A ficção constitui-se como um instrumento de compreensão e adaptação do psicológico humano à sociedade e às leis universais. No entanto, a forma como a absorvemos tem vindo a alterar-se profundamente e a necessidade de narrar adaptou-se aos meios e à exigência de quem consome conteúdos de ficção (Mckee, 2005).

A sociedade recorre a filmes, livros, ao teatro e à televisão de forma tão recorrente que a arte de narrar tornou-se uma fonte imprescindível de inspiração ao ser humano, que procura fazer sentido do caos e encontrar um propósito para a vida em si (Mckee, 2005).

1.3. Elementos da Narrativa Audiovisual

1.3.1. Tipologia do argumento e elementos narrativos

All of our storytelling theories have one thing in common, all revolve around one central idea: the incomplete is made complete; sense is made (...) ordering is how we navigate the gap between our inner selves and the outer world (Yorke, 2014: p.212).

Como foi referido na contextualização inicial, contar histórias é uma capacidade intrínseca ao ser humano e um processo embutido no inconsciente coletivo (Campbell, 2008; Vogler, 2007; Altier, 2004). Não obstante esta habilidade universal para contar histórias, os modelos de escrita adotados para o fazer variam, evidentemente, conforme o meio ao qual se aplicam. Em contexto literário, o escritor pode fazê-lo em poesia ou prosa, em dramaturgia, o autor comunica através da peça e no meio audiovisual e cinematográfico, o argumentista recorre ao guião. Surge, portanto, a questão “What is a screenplay? Well, for one thing is not a novel, and it's certainly not a play” (Field, 2003: p.9).

O guião é o documento escrito que contém a estória, orienta os atores, a produção, o realizador e toda a equipa técnica. Para levar a efeito esta tarefa de laboriosas dimensões, o argumentista recorre a uma linguagem e a uma tipologia específica, um código universal partilhado entre todos os implicados no processo de filmagem (Altier, 2004).

A tipologia do argumento é rigorosa e muitos argumentistas principiantes pensam que este rigor é arbitrário. No entanto, a forma como o argumento se organiza tipograficamente na página não é o resultado de uma coincidência ou de regras arcaicas sem importância (Altier, 2004: p.17).

É fundamental, antes de iniciar qualquer exercício implicado no desenvolvimento de um guião cinematográfico, considerar se aquele é, efetivamente, o meio adequado para expor a estória (Altier, 2004).

No caso do romance literário, a escrita é centrada em torno dos pensamentos do protagonista, que partilha com o leitor as suas ideias, sensações e memórias. Quando outras personagens surgem no enredo divulgam, também, estas abstrações. Em peças dramáticas, a ação decorre no palco, a audiência incorpora a quarta parede e as personagens partilham as suas aspirações, lamentos, necessidades, desejos e receios. Já no cinema, a ação é convocada através de imagens (Field, 2003).

Segundo Pilar Alessandra (2010), o célebre mote “show don’t tell” é o melhor dos princípios basilares da escrita de argumento, visto que, reivindicar ação em cenas repletas de diálogo constitui a forma mais eficiente de tornar um guião dinâmico e interessante.

Já para Mckee (2005), o conceito “Show Don’t Tell” é particularmente útil durante o tempo de exposição. No entanto, o autor alerta para a minuciosidade da premissa. “Show Don’t Tell” não significa contextualizar com toda a obviedade através de imagens, pois, nesse caso, trata-se do mesmo que expor informação através de diálogo. Para aplicar este desíngio, “(...) characters and camera behave truthfully” (p.335). Ainda segundo Mckee (2005), dominar o conceito da maneira apropriada, durante o tempo de exposição, revela mestria e conhecimento do ofício desde o começo da estória.

Neste contexto, Yorke (2004) reflete sobre o “Efeito Kuleshov”⁴ e na sobredita transgressão do cinema “monopontual”. Para o autor, a justaposição de planos para criar significado é mais um exemplo da busca pela ordem entre o caos e acredita que o mesmo princípio deve transgredir para a escrita do argumento.

De acordo com Yorke (2004), a audiência deve juntar as peças para fazer sentido do todo da história, sendo que o culminar da mesma não deve ser entregue facilmente, isto é, o público deve exercitar a sua capacidade de interpretação e o resultado não deve ser óbvio. Neste sentido, Yorke (2004) recorda a premissa do argumentista Andrew Stanton (Wall-e, À Procura de Nemo, John Carter: Entre Dois Mundos), que indica “Good Storytelling never gives you four, it gives you two plus two” (p.113).

Fornecer à audiência aquilo que Stanton descreve como “two plus two”, implica uma conjugação harmoniosa dos elementos narrativos. Categorias como o tema central, temáticas, diálogo, personagens, estrutura, conflito e gênero são, frequentemente, as mencionadas em manuais de escrita de argumento.

No trabalho *Script Development and the hidden practices of screenwriting: perspectives from industry professionals*, os autores Stacy Taylor e Craig Batty conduziram um conjunto de entrevistas com o intuito de ampliar as definições do conceito e da prática do guionismo na ótica de profissionais da indústria, dando continuidade às investigações em torno do conceito de “script development”.

No artigo, Taylor e Batty (2015) referem que, não obstante a terminologia utilizada pelo argumentista e para o meio em que este se inscreve, os elementos referidos pelos entrevistados são, maioritariamente, “dialogue, structure, story, conflict, character and genre” (p.9).

A beautifully told story is a symphonic unity in which structure, setting, character, genre, and idea meld seamlessly. To find their harmony, the writer must study the

⁴ Efeito de montagem, cunhado por Lev Kuleshov, que pressupõe que justapor diferentes imagens a uma reação pode suscitar interpretações distintas pela audiência (Aumont & Marie, 2006).

elements of story as if they were instruments of an orchestra—first separately, then in concert (McKee, 2005, p.30).

Evocando a contextualização inicial desta secção, um guião é um documento escrito que recorre a uma linguagem técnica específica e a uma organização tipográfica singular (Altier, 2004). A formatação de um argumento cinematográfico difere, em grande medida, da disposição de uma prosa literária ou de uma peça de teatro. No entanto, a forma do guião é algo tão simples que muitos autores tendem a complexar o processo (Field, 2003).

Field (2003) dá o exemplo de F. Scott Fitzgerald, um dos autores norte-americanos mais reconhecidos do séc. XX, que, ao mudar-se para Hollywood para se dedicar à escrita de argumento cinematográfico, falhou claramente o seu intento. Torna-se pertinente compreender que dominar os aspetos técnicos da linguagem audiovisual não é um requisito para escrever um bom guião. Quando Fitzgerald se mudou para Los Angeles, tentou tirar o maior proveito da linguagem cinematográfica ao redigir os guiões, nos quais impôs um rigor técnico, com descrições de enquadramentos e planos de câmara, o que o condenou ao fracasso.

É relevante compreender a linguagem audiovisual ao escrever um guião, no entanto, não é imperativo que o guionista faça descrições detalhadas do posicionamento ou movimento de câmara. Conforme Field (2003), “The writer's job is to tell the director what to shoot, not how to shoot it.” (p.290). Para Iglesias (2005), as únicas indicações técnicas aceitáveis no guião são “FADE IN” no começo, “FADE OUT” no final e, ocasionalmente, “DISSOLVER PARA”.

Para que o realizador e a equipa de técnica possam considerar as abordagens práticas a adotar nos locais de filmagem, os produtores possam dar início ao processo de *decoupage*⁵ e para que todos possam compreender o ritmo, o tom e a estória, na sua totalidade, é imperativo um domínio da leitura do guião e, para tal, é elementar que o guionista compreenda a formatação e a disposição tipográfica do mesmo (Altier, 2004).

Atualmente, os *softwares* para escrita de argumento (e.g. Final Draft, Celtx, Fade In) oferecem modelos de formatação e ferramentas que facilitam a organização e

⁵ Consiste no apuramento de todas as indicações técnicas mencionadas no guião e é dos primeiros passos a seguir no planeamento de um filme (Aumont & Marie, 2006).

a fluidez da escrita. A escrita de um guião, ao contrário da prosa, é feita verticalmente, para que a leitura do documento seja rítmica e dinâmica (Iglesias, 2005).

Ao introduzir uma cena, o autor começa, por norma, pelo cabeçalho (Field, 2003), também denominado de *slug line* ou *scene heading* (Douglas, 2011), uma referência técnica absolutamente indispensável (Iglesias, 2005).

Na prática do guionismo, toda e qualquer indicação escrita terá uma manifestação real. Desta forma, através das indicações do cabeçalho, escritas em maiúsculas, o guionista revela o local em que a cena sucede, se esta decorre no exterior, escreve-se “EXT.” ou interior “INT.” ou ambas, no caso de uma sequência contínua “EXT/INT”; “INT/EXT”. Neste caso, deve ser assinalado como “CONTINUO” no final do cabeçalho.

A *slug line* descreve, ainda, a geografia exata em que decorre a ação, por exemplo “INT. APARTAMENTO” ou “EXT. DESERTO” e o tempo em que ocorre a respetiva cena, “DIA”, “TARDE”, “NOITE”. Um cabeçalho completo pode ler-se, por exemplo: “INT. APARTAMENTO-DIA”.

Esta indicação permite também que a equipa técnica conheça de antemão todas as cenas que devem ser rodadas em INTERIOR facilitando assim a planificação do filme em sequências de rodagem. A utilização adequada deste termo poderá assim conhecer as cenas que exigem uma iluminação diferente das cenas rodadas em EXTERIOR e elaborar a iluminação que convém a cada cena rodada em interior (Altier, 2004: p.25).

Após estabelecer a localização da cena através do cabeçalho, é possível detalhar e descrever o local, as personagens e a ação, isto é, fazer uma descrição visual da cena (Alessandra, 2010). A descrição é feita nas “linhas de ação”, transcritas ao longo da página com espaçamento simples (Field, 2003).

Segundo Iglesias (2005), imaginar um novo posicionamento de câmara implica uma nova linha de ação, sem que sejam necessárias descrições técnico-formais que possam distrair o leitor do enredo. A dimensão das frases influencia a extensão temporal dos planos, das sequências e mesmo o ritmo da montagem. Conforme o autor:

“Long sentences feel like lengthy shots; short sentences, even one-word sentences, feel like quick cuts.” (p.154).

Antes de escrever falas de diálogo, é imperativo apresentar a personagem que as vai enunciar no centro da página e em caixa alta, sendo que o diálogo é edificado abaixo do nome da personagem (Alessandra, 2010). No princípio ou no decorrer da fala podem inscrever-se algumas indicações relativas à performance dos atores, essas referências são deixadas entre parênteses (Field, 2003), todavia, Iglesias (2005) apela a que o autor evite essas sugestões, exceto quando é estritamente necessário mostrar ambiguidade para o subtexto da cena, quando uma determinada fala é direcionada a alguém, para descrever um sotaque e línguas estrangeiras ou, ainda, para sugerir uma ação breve (e.g *acende um cigarro*).

As deixas musicais, assim como os efeitos sonoros, devem constar em caixa alta para facilitar o processo de edição e pós-produção de som (Field, 2003). O mesmo se aplica à descrição de planos e às especificidades técnicas e práticas, que tanto podem ser deixadas em maiúsculas, como a sublinhado em formato de notas complementares.

O guionista pode, ainda, assinalar o término de uma cena através de indicações de transição como “CORTA PARA” ou “DISSOLVER PARA”, no entanto, Field (2003) indica que este tipo de decisões são responsabilidade do editor ou do realizador durante o processo de montagem e não do argumentista.

Para indicar uma breve passagem de tempo, o autor pode recorrer a uma “ELIPSE”. A “elipse temporal” omite uma parte irrelevante da ação dramática e permite manter o *momentum*⁶ da estória.

Segundo Martin (2005), “a descoberta da elipse marca um importante passo no progresso da linguagem cinematográfica” (p.96). O autor relaciona a ideia com a planificação, que “(...) consiste em escolher fragmentos de realidade que serão criados pela câmara. Num nível mais elementar, traduz-se pela supressão dos pontos mortos ou inúteis da ação” (p.97).

Para Martin (2005) existem, ainda, elipses que integram um “significado simbólico”. As elipses podem ser utilizadas para omitir um determinado evento e complementar a construção narrativa. “(...) a elipse pode ter por finalidade dissimular

⁶ Linda Seger (2010) descreve o “*momentum*” como o ritmo da ação dramática pautado pela relação de causa-efeito que une as cenas de um argumento cinematográfico até ao clímax dramático.

ao espectador um momento decisivo da acção, a fim de suscitar um sentimento de expectativa angustiada, que se chama *suspense* (...)” (p.98).

Após estabelecer os elementos técnico-formais que constituem a orientação tipográfica de um guião, cabe-nos fazer uma apreciação pormenorizada das componentes narrativas que constituem o argumento cinematográfico. Este enquadramento permitir-nos-á avaliar o objeto de estudo tendo por base uma fundamentação criteriosa, apurada através de diversas perspetivas autorais.

1.3.2.Premissa

It is ironic that much of today's screenwriting trade (not all) has developed such a disconnect between what a story premise really is and how the consensus defines it. This is ironic because historically even the ancients were closer to understanding story premise than most contemporary scriptwriters (Lyons, 2015: p.15).

A premissa é a ideia que inspira o autor a criar uma estória (Mckee, 2005). “You must have a premise — a premise which will lead you unmistakably to the goal your play hopes to reach.” (Egri, 2008: p.2). Formular uma premissa consiste em sintetizar ação e personagem numa só frase (Truby, 2008). Para Field (2003) “It is essencial to isolate your generalized idea into a specific dramatic premise. And that becomes the starting point of your screenplay.” (p.25).

Uma premissa pode ser formulada através de uma questão em aberto assente num cenário hipotético. Um exercício recorrente para encontrar a premissa de uma estória é tentar completar a questão: “o que aconteceria se...?” (Mckee, 2005: p.112).

Para Field (2003), a premissa pode partir de variadíssimas experiências. O assunto temático de um argumento cinematográfico pode surgir de uma notícia de jornal, uma peça jornalística, um incidente que ocorreu ao autor, a um familiar ou amigo “You’ll find it someplace, at some time, probably when you’re least expecting” (p.26).

Mckee (2005) dá o exemplo de Ingmar Bergman que, em 1965, enquanto recuperava de uma infeção no ouvido que lhe causava um estado de permanente vertigem, deitado numa cama em que olhava fixamente para um ponto no teto, começou a imaginar dois semblantes entrelaçados. Posteriormente, enquanto vislumbrava, pela

janela, o exterior do hospital, o realizador sueco contemplou uma enfermeira e um paciente que comparavam as palmas das mãos. Essas imagens tornaram-se o ponto de partida para o célebre filme *Persona* (1966).

Mckee (2005) refere, ainda, que, independentemente do ponto de partida, o verdadeiro desafio está em continuar a escrever e a revigorar a inspiração. “(...) We rarely know where we're going; writing is discovery” (p.113).

Snyder (2005) descreve a premissa do filme como a promessa que o mesmo faz ao espectador, sendo que, uma “premissa temática” é a apresentação de ideias opostas debatidas ao longo da obra cinematográfica, uma pergunta levantada e respondida no decorrer do argumento ou uma tese apresentada pelo protagonista, por norma na quinta página do guião, que se verifica no decorrer da estória. Numa perspetiva menos pragmática, Truby (2008) descreve a premissa como um elemento fundamental para edificar a totalidade do enredo.

É impossível encontrar um consenso autoral relativamente à definição de premissa. Alguns autores apresentam um conceito trabalhado que destaca a premissa como a ideia que desencadeia a ação do enredo ou tema central da estória, enquanto outros afirmam que se trata de uma *logline* para efeitos de *pitching*⁷ (Lyons, 2015). No entanto, é pertinente distinguir os conceitos premissa e *logline*.

Para Seger (2010), uma *logline* é um resumo do argumento em uma ou duas frases que permite que o argumentista se mantenha compenetrado no enredo. Ainda assim, pode ser, também, utilizada como instrumento de *marketing* para apelar ao interesse de investidores e produtores. A *logline* é aproveitada, posteriormente, para patrocinar o filme em posters, cartazes, *trailers* ou anúncios. A autora dá o exemplo de uma potencial *logline* para o filme “Tubarão” (de título original, *Jaws*): “A shark threatens a seaside town on the Fourth of July weekend” (p.7). Já Mckee (2005), indica que uma premissa para o mesmo filme poderia ser “What would happen if a shark swam into a beach resort and devoured a vacationer?” (p.112).

⁷ Apresentação oral, frequentemente com suporte visual, de uma ideia de um filme ou série televisiva para finalidade comercial. O objetivo central de um *pitch* é convencer os executivos de um estúdio a investir na produção de determinada obra.

Enquanto a *logline* abrevia o enredo de forma concreta e revela parte da ação, a premissa apresenta uma questão em aberto, contudo, ambas apresentam o tema central de formas distintas.

1.3.3. Tema Central

Segundo Altier (2004) “o tema (...) é uma abstração intelectual que unifica o enredo e cujo significado, por vezes moralizador, tem geralmente um carácter universal” (p.68). Truby (2008) subscreeve esta afirmação ao referir que o tema central está enraizado nos dilemas éticos das personagens, pois trata-se do agente moral que influencia diferentes perspetivas e formas de ver o mundo. O autor refere, à semelhança de Altier (2004), que o tema central integra um carácter universal profundamente emocional.

É imperativo que a audiência esteja emocionalmente envolvida no tema do enredo e que este persuade e entretenha, ao invés de enveredar por um prisma demagógico (Truby, 2008). Iglesias (2005) subscreeve o princípio aristotélico de que “We learn best when we’re emotionally involved, not when we’re lectured” (p.40). No entanto, para isto, é fundamental que o tema se manifeste subtilmente no subtexto da estória (Truby, 2008).

Mckee (2005) propõe uma nova abordagem ao tema central que define como “ideia controladora”. “A Controlling idea may be expressed in a single sentence describing how and why life undergoes change from one condition of existence at the beginning to another at the end.” (p.115). O autor subscreeve a concepção de Truby ao mencionar que um filme deve basear-se numa ideia central, no entanto, é imprescindível que essa ideia seja transmitida através de uma comunicação subtil, baseada em conceitos, duplos sentidos e subtexto. “A story becomes a kind of living philosophy that the audience members grasp as a whole, in a flash, without conscious thought—a perception married to their life experiences.” (Mckee, 2005: p.115)

Para Mckee (2005), a “ideia controladora”, à semelhança da premissa, é um exercício que modera as escolhas estéticas e dramáticas do texto, auxiliando o autor a adequar essas opções estratégicas e a averiguar o que manter e descartar. Muitas vezes desencadeada pela própria premissa, esta “ideia” é, igualmente, uma frase sucinta que tem o propósito de nortear a escrita e preservar o rigor temático do argumento.

O conceito de “ideia controladora” é constituído por “valor” e “causa” e justifica, através do reconhecimento da carga negativa ou positiva do enredo, o estado de mudança no clímax dramático (Mckee, 2005).

1.3.4. Estrutura

A estrutura narrativa é o elemento mais importante para edificar uma estória, segundo Field (2003) "Structure is what holds the story in place" (p.11). Este suporte narrativo atua através da sucessão de eventos decorrentes na vida do protagonista e resultam numa mudança. Esses acontecimentos diegéticos são dispostos de forma estratégica para evocar emoções e expressar uma determinada forma de ver a vida. É através da estrutura narrativa que os argumentistas e guionistas conduzem as emoções dos espectadores (Mckee, 2005), servindo-se de intenções e obstáculos impostos às personagens para culminar em “catarse”, como define Aristóteles.

Conforme Mckee (2005), as estórias são metáforas para a vida e um *storyteller* é o poeta que transforma o quotidiano, as vivências intrínsecas e extrínsecas, o sonho e a realidade em poemas cujo esquema rimático se traduz em eventos ao invés de palavras. Uma estória deve alhear-se da vida, sem se tornar numa abstração que falhe em conceptualizar como o quotidiano e como ele é realmente experienciado.

Com isto, o Robert Mckee quer dizer que todas as estórias são, no fundo, imitações de vida. Esta é uma ideia complementar ao que Aristóteles definira como “mimeses”, isto é, a reprodução do real através da representação artística. Poderíamos, neste contexto, aplicar o célebre truque semiótico de Magrite: "c'est ne pas une pipe". As estórias não são a vida, mas antes metáforas para ela, como indica Mckee (2005).

Não obstante esta função importantíssima da ficção no contexto real, a forma como percebemos estórias é integralmente diferente da maneira como encaramos o nosso quotidiano. A estrutura das narrativas ficcionais difere, em vários aspetos, da linearidade da nossa vida, tal como é referido por Mckee (2005), "story is not life in actuality" (p.39).

Existe, por isso, uma distinção evidente entre a forma como experienciamos ficção e realidade. Esta premissa é descrita no livro *A Náusea*, do pensador francês Jean Paul- Sartre. Nesta obra, o protagonista reflete sobre as suas aventuras e entende que

para se aventurar é imperativo não refletir sobre a aventura em si. Esta é a pulsante veia existencialista de Sartre (2013) a escrever sobre o tema:

This is what I thought: for the most banal even to become an adventure, you must (and this is enough) begin to recount it. This is what fools people: a man is always a teller of tales, he sees everything that happens to him through them; and he tries to live his own life as if he were telling a story. But you have to choose: live or tell. (p.89)

Antes de dissertar sobre a aplicabilidade dos diferentes modelos de estrutura narrativa, é pertinente compreender o que distingue conceptualmente uma estória de um enredo.

Enquanto “o enredo é uma proposta dramática constituída por um conjunto de cenas que se sucedem numa ordem e numa seleção predeterminadas (...) um conjunto de ação, de acontecimentos e de diálogos” (Altier, 2004: p.65), a estória é o que o espectador contempla além do enredo no que concerne a eventos diegéticos, pois sugere, igualmente, acontecimentos não necessariamente testemunhados. Em certa medida, o enredo constitui a forma e a estória compõe o conteúdo (Bordwell & Thompson, 2008).

Filmes são feitos de sequências; sequências são feitas de cenas; cenas são feitas de planos; planos são feitos de *frames*. Algo semelhante se aplica à dimensão narrativa de um argumento cinematográfico, “(...) Stories are built from acts, acts are built from scenes and scenes are built from even smaller units called beats” (Yorke, 2014: p.78).

A grande maioria dos modelos de estrutura narrativa utilizados na escrita de argumento cinematográfico (e.g. paradigma de *Syd Field*, *Story Circle* de Dan Harmon, o teorema de cinco atos proposto por John Yorke) recorre, como base teórica, ao trabalho de Campbell.

Porém, cada um destes paradigmas proporciona uma perspectiva singular relativa ao processo de mudança de um protagonista. Do clássico monomito de Campbell ao contemporâneo *story circle*⁸, de Dan Harmon, a célebre jornada heroica

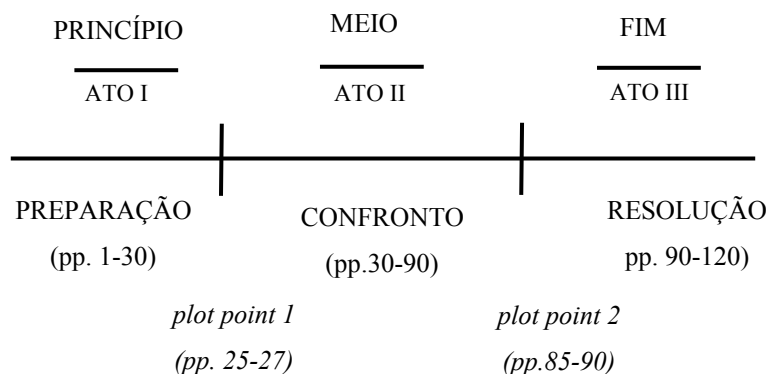
⁸ Modelo de estrutura narrativa, desenhado pelo argumentista Dan Harmon, constituído por oito etapas, que recorre a alguns dos conceitos plasmados no monomito de Joseph Campbell para edificar uma estória cativante.

tem vindo a aprimorar-se por meio da simplificação de 'etapas' e as estruturas narrativas têm sido, cada vez mais, matéria de investigação e reflexão acadêmica.

Syd Field (2003) é um dos autores que mais influentes em matéria de estruturas narrativas no meio cinematográfico. O seu paradigma define uma estrutura em três atos (Ato I, Ato II, Ato III); Preparação, Confronto e Resolução, respetivamente. Desta forma, o autor descreve os atos como unidades de ação dramática, conciliadas pelo desejo ou ambição de uma personagem.

Para Yorke (2014), o método dialético é o princípio basilar deste modelo de estrutura narrativa, definindo o primeiro ato enquanto “tese”, o segundo “antítese” e o terceiro “síntese”. Conforme Vogler (2007), “We could say the protagonist's point of view or style of living is the thesis of the story. The anti-thesis is the antagonist's opposing viewpoint and style. The synthesis is whatever resolves the polarized conflict at the end” (p.331), tal como na obra de Campbell (2008) “separação, iniciação, retorno”.

“Three-act structure is the cornerstone of drama primarily because it embodies not just the simplest units of Aristotelian (and indeed all) structure; it follows the irrefutable laws of physics. Everything must have a beginning, middle and end.” (Yorke, 2014: p.26).



*Figura 2-Paradigma em três atos
Adaptado de: (Field 2003: p.11)*

O começo de uma história é um processo delicado. Na criação de um argumento cinematográfico, o guionista debate-se com um conjunto de dilemas criativos, visto que, os primeiros momentos de uma obra cinematográfica são fulcrais para estabelecer o tom e causar uma primeira impressão positiva (Vogler & Montez, 2007).

Field (2003) propõe que o primeiro ato de um argumento cinematográfico deve decorrer nas primeiras trinta páginas de guião. Através desta unidade de ação dramática, o argumentista deve apresentar o contexto que envolve a estória, a premissa do enredo, as personagens e respetivas relações. O autor descreve esta fase como “Preparação”, uma etapa que Vogler (2007) interpretou no trabalho de Campbell como o “Mundo Vulgar” (p.87) da jornada heroica, isto é, um local de partida, familiar ao protagonista e inserido num plano vulgar, no qual o espectador conhece o contexto e o quotidiano do herói. É aí que podemos encontrar a porta de entrada para o “mundo desconhecido” (p.87) e onde a audiência é introduzida às principais lacunas do protagonista, bem como às suas motivações, que surgem, por sua vez, de uma necessidade intrínseca (Yorke, 2014).

Segundo Field (2003), a audiência decide, consciente ou inconscientemente, se gosta do filme durante os primeiros dez minutos de apresentação. Considerando que uma página de um argumento cinematográfico equivale a um minuto, o argumentista deve, durante as primeiras dez páginas, enunciar os elementos primários à compreensão de fundo da estória.

A fase de “preparação”, no paradigma de Syd Field (2003), termina com o primeiro *plot point*, também designado, por Altier (2004) por “incidente desencadeador” ou incidente incitante, um evento que desencadeia o conflito dramático, que, por sua vez se traduz no segundo ato da estória.

Iglesias (2005) descreve o “incidente desencadeador” como o evento mais relevante do primeiro ato; este evento deve criar antecipação e estimular a curiosidade do espectador em relação à solução do problema desencadeado, que, por sua vez deve ser apresentada no final do segundo ato.

O segundo ato de um argumento cinematográfico localiza-se entre as páginas trinta e noventa do guião e descreve a fase de “confronto”. Durante o decorrer desta unidade de ação dramática, o protagonista, agora num ponto de não-retorno (Iglesias, 2005), enfrenta múltiplos obstáculos que o impedem de alcançar o seu grande objetivo (Field, 2003).

Perante a condição de irreversibilidade, o herói confronta, inevitavelmente, as consequências do “incidente desencadeador”. É, também, durante o segundo ato que a

personagem principal encara as forças do antagonismo (Yorke, 2014), que se opõem sistematicamente à sua vontade, impondo-se através de obstáculos e complicações, que conferem conflito e inércia ao enredo (Iglesias, 2005).

“All drama is conflict. Without conflict, you have no character; without character, you have no action; without action, you have no story; and without story, you have no screenplay” (Field, 2013: p.283)

O conflito dramático parte de oposições, obstáculos e complicações que conduzem ao *midpoint* da estória (Iglesias, 2005) uma etapa fundamental do segundo ato, que decorre aproximadamente a meio da estória e descreve um momento profundamente significativo (Yorke, 2014), que revigoriza o protagonista através de um volte-face. É no *midpoint* que o protagonista abdica de uma posição reacionária para passar a ter um papel ativo no esforço de superar as forças antagônicas (Weiland, 2016) e, conseqüentemente, atingir os seus desígnios. Quanto maior o conflito e a urgência do protagonista em atingir o seu objetivo, maior o interesse do leitor no guião (Iglesias, 2005).

O terceiro ato sucede, aproximadamente, na página noventa do argumento cinematográfico e descreve a fase de resolução da estória e não, necessariamente, o final (Field, 2013). Esta etapa é o culminar das escolhas do protagonista num clímax dramático, que pode produzir um efeito positivo, negativo ou, de forma irónica, ambos (Mckee, 2005).

O clímax é a cena ou o conjunto de cenas em que a personagem principal é obrigada a enfrentar o principal conflito da estória e as forças antagônicas num confronto marcante e decisivo (Weiland, 2016). Para Altier (2004), “o clímax é o ponto culminante, o ponto mais interessante e mais tenso da ação dramática” (p.72).

Não obstante todo o aparato do paradigma de Syd Field, para John Truby (2008) a estrutura em três atos pode constituir um mecanismo que reduz o enredo a uma forma de *storytelling* episódico, na qual, determinados eventos, ainda que encadeados, acabam por tornar-se dissonantes, resultando numa estória que engaja a audiência de forma esporádica.

Na obra *The Anatomy of Story*, Truby (2008) propõe olhar para o ofício do *storytelling* numa ótica mais arbitrária, de forma a ocasionar um processo de escrita o mais orgânico possível. Para o autor, todas as histórias estão inseridas no “código dramático”, um princípio intrínseco ao psicológico humano, que se define por ser a descrição artística de como alguém pode crescer ou evoluir.

Para Truby (2008), o movimento orgânico do enredo pode caracterizar-se por cinco padrões distintos “linear, meandering, spiral, branching, and explosive” (p.7). O autor recorre a fenómenos das ciências naturais para ilustrar como diferentes tipos de trama se podem desencadear.

O enredo linear é, segundo Truby (2008), o mais recorrente em obras cinematográficas de Hollywood e supõe, imperativamente, uma relação de acontecimentos históricos ou biológicos. Este modelo de enredo é, por norma, constituído por um protagonista que, impelido por um objetivo, procura alcançar um determinado desígnio. A audiência acompanha a sua jornada através de uma estrutura sequencial e de uma cronologia linear.

À semelhança de Truby, Mckee (2005) prevê e aprofunda o princípio de “enredo linear” através de um modelo de desenho narrativo que designa de “desenho clássico” ou “arquitraba” (p.44). Esta configuração de enredo constitui, segundo o autor, um conjunto de princípios narrativos intemporais e transculturais.

A “arquitraba” é edificada a partir de um protagonista ativo⁹, que procura atingir um objetivo e se depara com a inércia externa das forças do antagonismo. A demanda decorre através de uma linearidade temporal contínua e culmina num final fechado de mudança total e irreversível. Os exemplos de arquitraba constituem algumas das obras cinematográficas mais emblemáticas do cinema (e.g. *O Gabinete do Dr. Caligari*, *O Padrinho*, *Citizen Kane*, *2001: Odisseia no Espaço*) (Mckee, 2005).

Enquanto Truby (2008) procura definir o movimento das histórias através da direção do enredo, Mckee (2005) simplifica o modelo de desenho narrativo através de

⁹ Um protagonista ativo, em oposição a um protagonista passivo, afeta e interage com os elementos da história. As suas intenções, desejos e objetivos interferem com tudo à sua volta e influenciam o enredo e o *momentum* da história.

um esquema triangular. No topo encontra-se o, já referido, “desenho clássico”, seguido da “trama minimalista” e por último, a “anti estrutura”.

O “enredo minimalista”, igualmente designado de “minitrama”, pode integrar vários protagonistas passivos. Em oposição à “arquitrama”, o conflito da “trama minimalista” decorre de forma intrínseca às personagens principais, isto é, o vigor antagónico pode surgir, em parte, da desordem interna que os protagonistas possuem (Mckee, 2005: pp. 46, 47).

O final de um “enredo minimalista” é, geralmente, deixado em aberto. O intuito desta categoria de estória é apresentar um *plot* simples, que retire o suficiente do desenho clássico da narrativa para satisfazer a audiência. Exemplos desta configuração de enredo incluem obras como *Paris, Texas* (1984), *A Paixão de Joana d'Arc* (1928) ou *O Sacrifício* (1986) (Mckee, 2005).

Mckee (2005) define a “anti estrutura” ou “anti trama” (p.47) como uma oposição radical ao desenho narrativo clássico, que tenciona subverter os desígnios tradicionais e ridiculizar aspetos convencionais do *storytelling*. Os autores deste tipo de modelo narrativo (e.g. Charlie Kaufman, Luis Buñuel, David Lynch) optam por enaltecer a sua posição subjetiva através de uma representação extravagante e auto consciente, com o intuito de ser disruptivo e revolucionar o meio cinematográfico. Algumas obras que ilustram esta configuração narrativa são, por exemplo, *Um Cão Andaluz* (1929), *Persona* (1966) *Monty Python e o Cálice Sagrado* (1975) ou *O Sangue de um Poeta* (1932).

1.3.5. Personagens e Protagonistas

A personagem é o material dramático com que todo o argumentista tem, imperativamente, que trabalhar (Egri, 2009), todo o drama popular, meritoso e plausível é baseado em personagens (Yorke, 2014) e não deve haver qualquer dúvida conforme estas são o elemento mais importante em *storytelling*. "Character is the essential foundation of your screenplay. It is the heart and soul and nervous system of your story" (Field, 2003: p.54).

Numa ótica dramática, Pallottini (2013) define a personagem como “um determinante da ação” (p.24). Enquanto audiência, consumimos cinema para ver

personagens interagir, resolver problemas e realizar necessidades (Iglesias, 2005) e sendo o cinema meio visual, o argumentista deve revelar os conflitos das personagens através de imagens (Field, 2003).

Segundo Yorke (2014), a essência da personagem reside no conflito entre quem uma personagem é e quem ambiciona ser. A ambiguidade entre o "ser" e o "ambicionar ser" é uma dinâmica fundamental na escrita de personagens que realça a pertinência da demonstração de carácter em determinadas situações, nas quais a expectativa circunstancial é subvertida.

A verdadeira índole das personagens é revelada conforme as decisões que estas tomam em situações pouco familiares. Quanto maior a pressão, maior a revelação (McKee, 2005). Considerando que no cerne do carácter está a ação, isto é, uma personagem é aquilo que faz (Field, 2003), supomos que quanto maior a ambiguidade entre ação e demonstração de carácter, maior a magnitude dramática. Por conseguinte, quando uma personagem faz o contrário do que é suposto ou age de forma oposta àquilo que afirma acreditar, contraindo os seus padrões morais, princípios éticos ou crenças, a intriga dramática é muito mais envolvente. Esta abordagem, quase paradoxal, é um esquema que aproxima, eficientemente, o espetador da realidade (Yorke, 2014).

“O ser humano é um labirinto de aparentes contradições” (Egri, 2009: p.50) e a contradição e o conflito interno são componentes fundamentais para produzir mudança, tanto na ficção como na experiência humana. Carl Jung demonstrava, persistentemente, esta dicotomia no seu trabalho. Segundo a psicologia junguiana, para cada traço psicológico existe uma força antagónica intrínseca (e.g. *ying* e *yang*; *anima* e *animus*; *persona* e respetiva sombra) (Yorke, 2014). É esta inércia, inerente ao carácter da representação humana, que move histórias. Campbell demonstrou-o em *The Hero with a Thousand Faces*, através da “Jornada do Herói”, onde o indígete termina a sua jornada onde começou, porém, mudado. Para Egri (2009) "There is only one realm in which characters defy natural laws and remain the same-the realm of bad writing" (p.60).

Na criação de personagens, o conflito interno e o processo de mudança pessoal é tão ou mais relevante que o conflito e os obstáculos externos, conforme Yorke (2014) “(...) at the heart of all of us – and thus all great fictional characters too – is conflict” (p.127).

O conflito interno, também designado de conflito filosófico, apura a necessidade de mudança e a motivação interna é desafiada, posteriormente, pelos obstáculos externos (Yorke, 2014) e talvez isso justifique “(...) a tendência do espectador para se identificar mais fortemente com uma personagem responsável pelo seu conflito psicológico interno do que com uma personagem envolvida num conflito externo” (Altier, 2004: p.108).

Yorke (2014) defende que a mudança está profundamente associada a uma necessidade dramática inerente ao protagonista, isto é, a personalidade da personagem principal deve sofrer alterações significativas por forma a alcançar algo. Para Field (2003), uma boa personagem é constituída por “dramatic need, point of view, attitude, and change.” (p.68).

Para corresponder ao conflito externo, as personagens devem possuir uma motivação intrínseca, proveniente de um conflito interno, algo particularmente pertinente no caso dos protagonistas, visto que o interesse primário da audiência é na sua transformação (Truby, 2008). A construção do arco de protagonista está, desta forma e à partida, dependente da sua motivação, vontade ou desejo (Altier, 2004).

“The protagonist is the one who undergoes the major change, the one whose career serves as the chief focus of interest, the one around whom all else in the plot revolves” (Friedman, 1952: p.246)

Um protagonista é a personagem mais influente da estória e é motivada por um objetivo central que fornece uma direção à narrativa (Seger, 2010). “O protagonista encara o tema e é em torno dele que se desenrola o enredo” (Altier, 2004: p.90).

Cada personagem possui um conjunto de valores que nos faz projetar determinadas expectativas relativamente às suas ações, sobretudo no que concerne a protagonistas. Segundo Altier (2004), “(...) o cinema ocidental teve tendência para favorecer o herói decisor” (p.83), não obstante, o protagonista pode possuir aspetos que a audiência discorda ou despreza, o mais importante é que, independentemente do seu carácter, conduza a atenção do espectador e o envolva no enredo (Seger, 2010).

Todas as outras personagens estabelecem algum tipo de relação com o protagonista. Pode ser uma relação antagónica, de amizade ou mesmo ambas, sendo que todas as peripécias da trama estão dependentes destas relações (Truby, 2008).

“Archetypes are fundamental psychological patterns within a person; they are roles a person may play in society, essential ways of interacting with others. Because they are basic to all human beings, they cross cultural boundaries and have universal appeal.” (Truby, 2008: p.105)

Neste sentido, é pertinente notar que histórias cujas personagens são construídas através de arquétipos, ao invés de estereótipos, conferem uma experiência mais humana ao enredo (Mckee, 2005). Não obstante, para que um arquétipo não se torne um estereótipo, é fundamental dar profundidade às personagens (Truby, 2008).

Aplicar tridimensionalidade às personagens e protagonistas é uma etapa indispensável ao escrever uma história. A fisiologia, a sociologia e a psicologia são as dimensões primárias na construção de personagens (Egri, 2009). Altier (2004) subscreve esta teoria e acrescenta que “(...) é mais importante conhecer o contexto psicológico, histórico e cultural da personagem do que a cor dos seus cabelos ou dos olhos” (p.87).

1.3.6. Diálogo

“Sometimes we fight physically to get what we want; sometimes we fight with words.” (Iglesias, 2005: 133).

Enquanto a prosa literária viabiliza o diálogo interno das personagens, o cinema é um meio visual cuja precedência é comunicar através de imagens ao invés de falas (Mckee, 2016). Martin (2005) reforça esta ideia ao referir que “o diálogo deve sempre ceder a proeminência à imagem (...) não é mais do que um dos componentes e que deve evitar o pleonasma em proveito do contraponto: como a música, a palavra deve seguir a sua linha própria” (p.226).

Martin (2005) recorda a premissa de Robert Bresson de que “o cinema sonoro inventou o silêncio”. Com o aparecimento do som na sétima arte, surgiu, concomitantemente, uma valorização do silêncio enquanto elemento diegético.

É incontestável o valor que a índole dramática da ausência de som possui no cinema, no entanto, é igualmente irrefutável o papel solene que os diálogos desempenham numa obra cinematográfica. Desde que, à partida, “sejam utilizados

inteligentemente, isto é, que haja entre eles e a imagem uma relação dialética de valor” (Martin, 2005: p.226).

Na obra *Dialogue: The Art of Verbal Action for Page, Stage, Screen*, Mckee (2016) distingue as conversas entre personagens em três formas distintas: “O que é dito a outrem”, isto é, o que é comunicado entre duas ou mais pessoas; “O que é dito para o próprio”, este tipo de diálogo subsiste, primordialmente, em textos de prosa literária, e “o que é dito ao público, audiência ou leitor”, com o intuito de quebrar a “quarta parede”, nesta forma de diálogo, o ator comunica diretamente com quem assiste.

Martin (2005) reconhece três tipos de diálogo, sendo estes: “diálogos teatrais”, interpretados no cinema como peças de teatro e revisitados, vezes sem conta, no cinema de autor francês; “diálogos literários”, nos quais “as *palavras de autor* abundam igualmente, mas a submissão necessária à imagem é mais estrita” (p.225) e “diálogos realistas”, prosaicos e naturais, não exigem grande articulação, pois são diretos e facilmente acessíveis, este tipo de diálogo é o mais comum no universo cinematográfico.

Segundo Mckee (2016) todo diálogo cumpre uma função expositiva (Mckee, 2016). Yorke (2014), identifica dois tipos de exposição: a que transmite informação, que tanto a audiência como as personagens desconhecem, e a que transmite algo novo à audiência, mas com que as personagens já se encontram familiarizadas.

Esta distinção é de maior relevância ao escrever diálogos pois, frequentemente, o que discerne um ótimo diálogo de uma interlocução medíocre é a capacidade de comunicar algo à audiência sem forçar um diálogo desnecessário e inverosímil entre as personagens. Conforme Mckee (2005) “No one ever tells someone something they both already know unless saying the obvious fills another and compelling need.” (p.335)

Para evitar que um diálogo se torne uma troca verbal descabida e maçadora, Iglesias (2005) propõe um “diálogo ativo”, em oposição a um “diálogo passivo”. O “diálogo ativo” suscita o interesse e a curiosidade do espectador. Este tipo de diálogo assemelha-se à própria ação, pois serve, imperativamente, um propósito, seja fornecer ou obter informação de uma outra personagem em cena.

“Dialogue must reveal character. Every speech should be the product of the speaker's three dimensions, telling us what he is, hinting at what he will be” (Egri, 2009: p.239).

Atribuir o diálogo às personagens é uma questão complexa, nomeadamente no que concerne a “oposições binárias”¹⁰. Se um herói possuir um discurso demasiado astuto, pode parecer pretensioso. Em contraste, se um vilão tiver uma grande capacidade retórica, pode levar a audiência a simpatizar com as forças do antagonismo (Shadoian, 1981).

Se as personagens são, como definiu Pallottini (2013) “um determinante da ação”, os diálogos são uma extensão do seu carácter. Um guionista, ao atribuir um diálogo às personagens está, no fundo, a atribuir-lhes ideias. A ambiguidade torna-se, por isso, um elemento indispensável na escrita de diálogos, pois, mesmo que a posição antagonónica seja completamente descabida e repulsiva, a audiência deve compreendê-la, não para se relacionar diretamente com a sua posição, mas por forma a entender as motivações do antagonista.

A ausência de falas pode acrescentar uma mística heroica ao protagonista, mas pode, igualmente, quando utilizada em excesso, conferir-lhe um carácter desagradável, implacável ou antipático (Shadoian, 1981). Se o protagonista adotar uma posição demagoga, a audiência poder-se-á sentir diminuída. É importante procurar transmitir uma mensagem, porém, é imperativo fazê-lo de forma discreta ou impercetível. Longos discursos morais podem resultar numa posição condescendente por parte do protagonista, correndo o risco de cair no ridículo e levar a audiência a refugiar-se no riso (Egri, 2009).

De acordo com Egri (2009), ao escrever diálogos, pode e deve-se comprometer esplendor do texto em prejuízo do carácter das personagens. Ainda assim, é perfeitamente viável conseguir um diálogo rítmico, inteligente e dinâmico sem prejudicar o desenvolvimento das personagens, sendo que o diálogo deve emergir, indiscutivelmente, do seu carácter. Nas palavras do autor: “Let the man speak in the language of his own world” (p.240).

¹⁰ O antropólogo francês Claude Lévi-Strauss encontrou, na sua decomposição estruturalista da literatura mitológica, um padrão universal nas estórias que estabelece conflito entre duas frentes opostas (e.g. claro e escuro, mau e bom, caos e ordem) (Dundes, 1997).

Neste sentido, para Shadoian (1981), o diálogo é uma ferramenta de reconhecimento temporal e geográfico. Dependendo do género cinematográfico, o diálogo adapta-se aos diferentes contextos e geografias para explorar aspetos das relações humanas. Conforme o autor:

In westerns, those who come from or have visited the East, talk smoothly and lengthily (...) Urban films, ranging from gangster to comedy, have aggregates of articulate people with a few marginal slow-witted types for contrast/relief. Science-fiction films suggest that man's advance towards the future is at the expense of language, that language is part of the baggage that we, in part reluctantly, relinquish (p.90).

É fundamental que o diálogo se traduza numa relação dialética, e não somente entre as falas e as imagens, como é referido por Marcel Martin (2005). O crescimento e o ritmo dos diálogos devem acompanhar o desenvolvimento do enredo. E, da mesma forma que o conflito deve emergir do carácter das personagens, também o discurso e a própria sonoridade das falas devem acompanhar os arcos narrativos das mesmas (Egri, 2009).

Ainda que seja um assunto pouco abordado em contexto académico, a “musicalidade do diálogo” é um fenómeno intrigante sobre o qual é pertinente refletir. Vários autores (e.g. Mckee, 2015; Snyder, 2005; Truby, 2008; Yorke, 2014) mencionam o ritmo das conversas e a conveniência sintática das falas- “Like music, dialogue is communication with rhythm and tone” (Truby, 2008: s.p) - não obstante, é igualmente relevante considerar a sonoridade do próprio diálogo enquanto estratégia para compenetrar e entreter a audiência.

Embora o diálogo deva ser uma extensão das personagens, é importante que as suas intenções não sejam imediatamente óbvias. Segundo Yorke (2014), a forma como as personagens omitem os seus verdadeiros propósitos comunica tanto ou mais que declarações de intenção mais evidentes. O espectador pode deduzir muito sobre o carácter de uma personagem, apenas por inferir a verdadeira intenção da mesma, “(...) masked desire is the main source of subtext” (p.165).

Ainda que muitos autores vejam o diálogo como uma preocupação secundária, a dualidade proveniente deste elemento narrativo confere-lhe a capacidade de omitir tanto quanto expor informação. É essa dicotomia que outorga a sua pertinência dramática e torna o diálogo um elemento tão indispensável quanto a divisão por atos ou o “incidente desencadeador” (Yorke, 2014).

1.3.7. Géneros Narrativos

Aristóteles apresentou os primeiros géneros narrativos, que identificou em detrimento da carga emocional dos finais das peças. Se a carga emocional fosse positiva, o género era comédia, em oposição, se a peça possuía uma carga emocional negativa, tratava-se de uma tragédia (Mckee, 2008).

Numa perspetiva contemporânea, Norman Friedman (1955) apresenta uma continuidade à idealização proposta por Aristóteles que cataloga diferentes tipos de enredo conforme a sua carga emocional transmutada no final da estória. A partir desta teoria, e através dos princípios teóricos do crítico literário R.S Crane, o autor refere que, para diferenciar diferentes formas de enredo, há que considerar o tipo de mudanças que determinadas obras apresentam e que respostas despertam nos leitores.

Torna-se, novamente, pertinente salientar que todas as estórias são compostas por mudança e é a partir desse fenómeno de transformação, fabricado pelas peripécias da vida de um protagonista, que o autor depreende a forma de um enredo e confere e categoriza diferentes géneros narrativos.

Friedman (1955) distingue três principais categorias de enredo, sendo estas “enredo de fortuna”, “enredo de personagem” e “enredo de pensamento” (p.247). Cada uma destas categorias, traduz-se, posteriormente, em diversas formas de trama adequadas, particularmente, à prosa literária ou à dramaturgia.

Atualmente, com o advento do meio audiovisual, o catálogo de géneros narrativos tem vindo a ampliar-se. Após séculos de *storytelling*, é possível identificar uma enorme variedade de padrões em obras cinematográficas relativos ao tema, ao contexto, eventos, modelos e valores. Para compreender esta diversidade, criaram-se sistemas que catalogam diferentes estórias em detrimento dos seus elementos comuns (Mckee, 2005). Estes sistemas viabilizam o entendimento e o reconhecimento da audiência face ao que se comprometem a ver (Neale et al., 2021).

O sistema “género” e “subgénero” é frequentemente utilizado por argumentistas para discernir determinadas obras em detrimento das suas características temáticas, contextos, eventos, modelos e valores. Por exemplo, “*Buddy Salvation*” é um subgénero da “Estória de Amor”, ou seja, uma variação de um género associado ao amor romântico que aborda as temáticas da amizade e do companheirismo (Mckee, 2005), de certa forma, um Dom Quixote contemporâneo (Snyder, 2005). Um outro exemplo poderá verificar-se no género “Terror”, em que se inscreve o subgénero “sobrenatural”, que explora fenómenos irracionais e um terror associado ao espiritismo e aos acontecimentos paranormais (Mckee, 2005).

Cada género sugere à audiência um determinado estado emocional e um conjunto de emoções. A forma como o guião invoca elementos emocionais, característicos de cada género, é o que vai conferir qualidade dramática à estória e será avaliado pela crítica (Iglesias, 2005).

Determinados géneros são considerados “mega géneros”, pois compreendem inúmeras variações de subgénero numa categoria extremamente ampla. É o caso da “comédia”, que integra as *sitcoms*, *screw-ball*, sátira, paródia ou o género “ação e aventura” que integra o *disaster/survival flm* e o “drama de guerra” (Mckee, 2005: p. 82). O autor (2005) refere-se, ainda, a uma amplitude superior, que define como “supra géneros”, formulados com base nos contextos, estilos de performance e técnicas cinematográficas, podem integrar e cruzar um conjunto de géneros independentes, é o caso do *Mockumentary*, *Biopic*, Musical, Ficção Científica e mesmo do “*Art Film*” (p.83).

Os géneros cinematográficos representam mais que meras convenções textuais ou sistemas com o propósito de rotular uma obra em detrimento das suas características. A acrescer a estas funções basilares, o género e o subgénero de uma obra audiovisual possibilitam uma tradução de significado relativamente ao que é apresentado no ecrã, desde os adereços aos comportamentos das personagens (Neale et al. 2021).

Desta forma, cada género contém um conjunto de expectativas que suscitam antecipação por parte do público. Por este motivo, torna-se indispensável, ao construir um argumento cinematográfico, atentar a uma determinada verosimilhança narrativa. Se, por exemplo, um espectador se predispõe a assistir a um *thriller*, não espera que

um dos protagonistas comece a cantar entusiasticamente, como num musical (Neale et al. 2021).

Segundo Mckee (2005), ainda que seja a ambição dos académicos definir e conceptualizar formalmente os géneros cinematográficos, as audiências são, por si só, autênticos especialistas na matéria. Torna-se, por isso, indispensável que os argumentistas dominem as convenções dos diferentes géneros para gerir as expectativas e a antecipação dos espectadores. “[O argumentista] must not only fulfill audience anticipations, or risk their confusion and disappointment, but he must lead their expectations to fresh, unexpected moments, or risk boring them.” (p.80).

De acordo com Neale et al. (2021), “Genres are instances of repetition and difference” (s.p), isto é, uma obra deve apelar à familiaridade dentro do género cinematográfico em que se enquadra, no entanto, é igualmente imprescindível que procure inovar dentro das convenções do mesmo, de forma a superar as expectativas da audiência e a revitalizar o género.

Torna-se, desta forma, necessária uma reconfiguração permanente de cada obra mediante o seu género. Cada género está em permanente transformação, ainda que integre um conjunto de padrões fixos verificados de forma longitudinal (Neale et al. 2021). Mckee (2005) sublinha este princípio ao referir: “Genres are not static or rigid, but evolving and flexible, yet firm and stable enough to be identified and worked with, much as a composer plays with the malleable movements of musical genres.” (p.86).

Ao estabelecer um *corpus* bibliográfico em matéria de géneros, é possível distinguir dois grupos de textos que correspondem a noções concetuais particularmente distintas. A primeira está relacionada com uma vasta lista de géneros, catalogados conforme a especificidade das suas características. A segunda corresponde a um inventário ilustrado a partir dos filmes que melhor representam um determinado género, frequente em manuais de escrita de argumento, que recorrem aos grandes clássicos do cinema para descrever um método canónico que consiste em nomear determinadas obras enquanto figuras-arquétipo que ilustram e representam, indubitavelmente, um determinado género narrativo. “There is the split corpus that characterizes current genre study — on the one side an inclusive list, on the other an exclusive pantheon” (Altman, 2003: p.34).

A acrescentar a estas dicotomias, Altman (2003) distingue duas abordagens fundamentais utilizadas na avaliação e atribuição de géneros cinematográficos. A primeira trata-se de uma abordagem semântica, que enfatiza os elementos icónicos caracterizadores da *mis en scène* e na qual os géneros são identificados com base nos princípios cinematográficos e na linguagem técnica do audiovisual. A segunda é uma abordagem sintática, que prioriza a análise dos elementos léxicos e as relações dialéticas do contexto temático.

Inspirado pela tradição pós-estruturalista, que incentiva a inclusão de ideias contraditórias, Altman (2003) atribui a estas abordagens, aparentemente distintas, uma relação de complementaridade. Para o autor, é fundamental uma análise semântico/sintática por forma a compreender, integralmente, o estudo dos géneros narrativos.

É importante reter que muitas das dicotomias autorais em matéria de géneros narrativos surgem previamente ao aparecimento da semiótica. Não obstante, o advento da disciplina encarregou-se de contextualizar historicamente a chamada *genre-theory* (Grant, 2003).

Ainda que a análise semiótica de géneros narrativos tenha procurado revitalizar as teorias de autores como Propp, Levi-Strauss ou Todorov, é importante notar que, de certa forma, inviabilizou a interpretação discursiva dos géneros narrativos e focou-se, maioritariamente, no enquadramento histórico da teoria (Grant, 2003).

A *genre theory*, em contexto cinematográfico, apresenta um enquadramento amplo, permanentemente dinâmico e complexo. Muitos são os enquadramentos teóricos que procuram escrutinar a questão dos géneros cinematográficos tanto de perspectiva formal e conceptual, como teórico-prática. No entanto, a perpétua mutabilidade desta área confere-lhe um carácter singular que continua a suscitar interesse a guionistas, profissionais do audiovisual e académicos.

More and more, however, as scholars come to know the full range of individual Hollywood genres, we are finding that genres are far from exhibiting the homogeneity that this synchronic approach posits. Whereas one Hollywood genre may be borrowed with little change from another medium, a second genre may develop slowly, change

constantly, and surge recognizably before settling into a familiar pattern, while a third may go through an extended series of paradigms, none of which may be claimed as dominant (Altman, 2003: p.29).

Em síntese, é pertinente recordar a reflexão de Friedman (1955) que, no esforço de apresentar aos seus alunos um quadro teórico que permita catalogar obras de ficção em detrimento das características do enredo, escreve:

But he [o aluno] must also be taught to realize that placing a plot in a category, however accurately, is the beginning and not the end of his analysis; the goal is to grasp its artistic organization and not merely to label it and then forget about it (p.246).

1.3.7.1. O Género Dramático e o Amor Romântico na Ficção Audiovisual

Segundo Scher (2012), as histórias dramáticas são feitas de interrupções à vida, ao quotidiano das personagens. Em certa medida, segundo a autora, o género dramático encarrega-se de recordar as fragilidades existenciais com que a generalidade do ser humano se depara, mas recordando, em última instância, que, independentemente de tudo, é imperativo prosperar.

No que concerne ao subgénero “estória de amor”, para Mckee (2005), a primeira questão que o argumentista deve colocar ao começar o processo de escrita de um enredo desta natureza é "o que o impede de acontecer?" (p.95). Segundo o autor, a resposta foi encontrada na Grécia antiga pelo dramaturgo Menandro que concluiu que o obstáculo primário à trama romântica seria "os pais da jovem mulher", tornando a desaprovação dos progenitores na principal força antagonista do enredo.

A temática perpetuou-se e, em 1774, Johann Wolfgang von Goethe publicou *Os Sofrimentos do Jovem Werther*, uma obra literária considerada um dos marcos iniciais do movimento “Romantismo”. O livro apresenta-nos uma trama amorosa fatalista, na qual a personagem título se encontra numa viagem de negócios e troca correspondência escrita com o seu amigo Wilhelm. Na epístola, Werther partilha peripécias quotidianas, bem como os seus apegos, mágoas e inquietações.

A vida de Werther sofre uma reviravolta inesperada ao cruzar-se com Charlotte, uma paixão inviável que o leva a vislumbrar o primeiro grande amor. Embora apaixonados, Charlotte encontrava-se impossibilitada de casar com o jovem, devido a um arranjo conjugal com outro homem. A idealização de uma estória de amor leva o protagonista a uma grande decepção e tendências autodestrutivas que se repercutem num trágico e perturbador suicídio (Pereira, 2015).

A obra de Goethe, assinalada pela temática do "amor impossível", impulsionou um conjunto de ideias do movimento intelectual e cultural romântico. Essas concepções tiveram um papel crucial nas práticas matrimoniais da época, influenciando grande parte da sociedade ocidental ao romper com as convenções conjugais pré-estabelecidas.

A mesma temática prevaleceu no tempo e transgrediu fronteiras, desde a Grécia antiga com as peças de Menandro, até Shakespeare, em "Romeu e Julieta" ou mesmo Eça de Queirós com "Os Maias". De acordo com Dowd e Pallotta (2000), "In romantic fiction, then, love invariably thrives where it is forbidden. It is a convention of the romantic genre that lovers risk crossing social boundaries of all types to be with one another." (p.552).

No entanto, para Mckee (2005), o verdadeiro advento da Era Romântica sucedeu no século XX, a partir, precisamente, da libertação do controlo parental. Para o autor: "Over the decades, the automobile, telephone, and a thousand other liberating factors have given young lovers greater and greater freedom from parental control" (p.95). Com o decorrer dos anos, o obstáculo da desaprovação dos pais, assim como as práticas do casamento por conveniência, desvaneceu e os argumentistas foram obrigados a reinventar a "estória de amor" e encontrar uma inércia dramática atualizada.

Modern romance, like Greek Tragedy, celebrates the mystery of dismemberment, which is life in time. The happy ending is justly scorned as a misrepresentation; for the world, as we know it, as we have seen it, yields but one ending: death, disintegration, dismemberment, and the crucifixion of our heart with the passing of the forms that we have loved (Campbell, 2008: p.19).

Mckee (2005) confirma a premissa de Campbell, ao referir que o crescente entusiasmo pelo género romântico no século XX se acabou por repercutir numa ótica cética, amarga e obscura. Filmes como *Ligações Perigosas* (1988) ou *Maridos e Mulheres* (1992) começam a abordar temáticas como a decepção amorosa, o desespero romântico e refletem a impossibilidade do típico “final feliz”.

“The lesson is this: Social attitudes change. The cultural antenna of the writer must be alert to these movements or risk writing an antique.” (Mckee, 2005: p.96)

Podemos considerar que o pensamento pós-moderno veio desmistificar algumas das noções preconcebidas sobre o amor romântico, consequentemente, as nossas expectativas e entendimento do tema na ficção cinematográfica sofreram, igualmente, profundas alterações.

Para Dowd e Pallotta (2000), o carácter idealista assistido na vasta coleção de filmes românticos do século XX está a perder-se. Nestas obras cinematográficas, as relações amorosas raramente eram perspectivadas numa fase de pós-casamento. O futuro da relação permanecia idealizado pelo imaginário da audiência, o que conferia aos filmes uma índole utópica.

Ainda que o acompanhamento dos novos ideais culturais e sociais no cinema seja um fenómeno de importante destaque, o sentido pragmático do amor romântico e as motivações racionais da pós-modernidade põem em causa a idealização romântica das novas gerações, “(...) the ideal of romantic love has been subtly redefined, overcome one might say, by a sense of rationality” (Dowd & Pallotta, 2000: p.569).

Neste sentido, é pertinente sublinhar o princípio de Mckee (2005) que afirma: *For the genre conventions are not carved in stone; they evolve, grow, adapt, modify, and break apace with the changes in society. Society changes slowly, but it does change, and as society enters each new phase, the genres transform with it* (p.93).

Reenquadrar uma obra audiovisual a uma nova época e geografia torna-se, por isso, um desafio. A recontextualização de um argumento cinematográfico à contemporaneidade e a um novo enquadramento local deve desafiar, imperativamente, tanto convenções temáticas como narrativas, enquanto mantém o rigor dramático imposto pelo género em que se insere.

Ainda assim, é pertinente manter em consideração, conforme Mckee (2005), que as grandes obras são intemporais e podem ser reinterpretadas de geração em geração. Os grandes clássicos do cinema não necessitam de uma readaptação para perdurar na memória das audiências, pois a vitalidade e a humanidade do argumento são tão substanciais que cada geração possui a sua forma singular de se refletir no enredo.

Innovative writers are not only contemporary, they are visionary. They have their ear to the wall of history, and as things change, they can sense the way society is leaning toward the future. They then produce works that break convention and take the genres into their next generation (Mckee, 2005: p.97).

2. *Remakes* Cinematográficos e Televisivos Transnacionais

2.1. *Remakes* Transnacionais na Pós-Modernidade

“Os filmes são apreciados primeiro, no plano social, pela imagem concreta que nos dão do mundo em que vivemos; ora neste mundo, uma boa parte da nossa vida consiste em estabelecer relações com outros humanos” (Aumont: 2019: p.92).

No término do séc. XX, foi possível verificar uma mudança estrutural transformadora das sociedades modernas, marcada pelas diferenças nas lutas culturais de classe, género, sexualidade, etnia e nacionalidade. Essas mudanças disruptivas no paradigma tradicional demoveram, ainda, muitas das conceções pré-estabelecidas no que concerne à identidade individual (Hall et al., 2006).

Situamo-nos, assim, numa era de subjetividade descentralizada (Derrida, 1991) em que o conhecimento nunca é proveniente de uma referência direta e decorre, inevitavelmente, de textos anteriores. A autenticidade é substituída pela ideia de “simulacro” (Baudrillard et al., 1994).

Desta forma, Hall et al. (2006) introduz a identidade do indivíduo pós-moderno como um conceito permanentemente dinâmico, cada vez mais fragmentado e moldado pelos contextos e sistemas culturais contemporâneos, sendo que “a identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia” (p.13).

As permanentes alterações paradigmáticas do sentido de identidade levaram a uma fragmentação do mesmo e a consequentes descentralizações do sujeito. A análise destas transformações deriva, em grande medida, das tradições da filosofia marxista, do trabalho de Sigmund Freud e de alguns dos principais pensadores do pós-modernismo, como Lyotard, Baudrillard, Barthes, Saussure e, ainda, Michael Foucault (Hall et al., 2006) que teve um protagonismo particularmente relevante na análise dos discursos culturais (Agger, 1991).

A comunidade académica nas áreas do cinema e do audiovisual tem vindo a prevenir-se quanto ao uso do termo “pós-modernismo” e procede cautelosamente, moderando o uso da expressão nos textos, pois acreditam que a sua rápida e multifacetada aplicabilidade é frequentemente utilizada sem a devida contextualização (Friedberg, 1994).

In film studies postmodernism has come to be used as a descriptive term for a genre or a period style without an account of how the cultural configurations of postmodernity have been profoundly affected by the very instruments of cinema and television (Friedberg, 1994: p.12).

No caso da nossa investigação, procurámos, à semelhança do autor Robert Eberwein (1998), olhar para a pós-modernidade e para a fragmentação da identidade individual como alguns dos principais agentes que conferem pertinência à readaptação cinematográfica e audiovisual, apropriando-nos das considerações de Stuart Hall sobre identidade cultural na pós-modernidade, para definir um enquadramento que propõe relacionar as readaptações de séries televisivas e obras cinematográficas a aspetos da cultura pós-moderna e a novos conceitos de identidade cultural.

I am appropriating Hall's view of cultural identity and considering it in relation to the way we posit culturally inflected unity in originals and remakes. As you can tell, one of my basic concerns here is whether we can talk about remakes as if they and their audience were 'lying unchanged, outside history and culture'—as if, in other words, interpretation can assume a fixed timeless cultural identity (Eberwein 1998: p.16).

Desta forma, as grandes alterações nas paisagens culturais, mencionadas pelo pensador Stuart Hall, tornam-se um objeto de reflexão e apreciação crítica intrigante para o panorama da escrita ficcional, na medida em que nos permite compreender se o fator interpretativo pode assumir-se enquanto identidade cultural intemporal e de que forma pode esse agente interpretativo influenciar um *remake* transcultural. Neste sentido, é pertinente recordar as palavras de Yorke (2014) que refere: “Interpretation is the process by which the audience becomes an active participant in the drama” (p.166).

Compreender que aspetos fraturantes da cultura pós-moderna podem influenciar o contexto social das personagens e, em consequência, a sua identidade pessoal, torna-se um exercício indispensável para trabalhar, de forma credível e verosímil, o seu psicológico e tornar, deste modo, a estória mais universal.

Assim, de forma a concretizar uma adaptação transcultural é, frequentemente, necessário alterar aspetos do argumento relacionados com políticas raciais, de género, noções relacionadas com causas sociais ou relativas ao amplo espectro da sexualidade; muitos autores acabam por adaptar e contextualizar elementos do texto original que se possam identificar como inadequados ao atual contexto social ou mesmo causar controvérsia (Hutcheon, 2006).

Em “*cross-cultural*” ou “*transnational remakes*”, os filmes estrangeiros tiram partido de particularidades locais e culturais para explorar novos mercados (Verevis, 2004). No entanto, as mudanças nos novos paradigmas sociais e culturais vieram a acrescer o desafio de readaptar transculturalmente uma obra cinematográfica ou televisa.

It is often assumed that the remake of a foreign film is inferior to the original because of tangible obstacles to transnational retrofitting, two notable impediments being resistant cultural narratives and the stylistic tendencies associated with a given culture’s midiosyncratic visual exploration of those narratives (Forrest & Martínez, 2015: p.718).

Desta forma, torna-se relevante compreender que temáticas se torna indispensável reenquadrar ao desenvolver o argumento de um *remake* transnacional contemporâneo, porém, é igualmente pertinente perceber que elementos e mecanismos

narrativos devem permanecer para preservar a integridade dramática do enredo original.

2.2. Fidelidade em *Remakes* Transnacionais

A questão da fidelidade é uma das mais abordadas na discussão sobre adaptações cinematográficas. Segundo Leitch (2007), o discurso e a investigação acadêmica sobre fidelidade em adaptações, literárias ou não, deve centrar-se na questão “Why does this particular adaptation aim to be faithful?” (p.127).

Desta forma, e considerando que existe, atualmente, uma vasta variedade de adaptações, desde BD’s, videogames, a *remakes* de séries, filmes e telenovelas (Joye et al., 2017), torna-se pertinente considerar se o propósito de determinada obra é, precisamente, ser fiel à original ou se a intenção autoral é inovar e reestruturar o texto, adequando-o a um novo tempo, contexto, geografia ou meio.

Embora muitos autores considerem pertinente enquadrar os *remakes* nas teorias da adaptação (e.g. Hutcheon, Naremore), por ambos procurarem repetir e inovar através da reformulação de determinado texto num meio idêntico, o processo de desenvolvimento dos dois é bastante distinto (Cuelenaere, 2020).

Enquanto nas adaptações de obras literárias a fidelidade é, frequentemente, considerada um dos aspetos mais relevantes para medir a qualidade de um filme, no caso dos *remakes* televisivos transnacionais, o aspeto da aproximação entre textos é ultrapassado pela pertinência da reafirmação da identidade cultural. Sendo que, “Não obstante as potenciais diferenças sócio-culturais dos países de origem para os países compradores, os formatos comercializados são constituídos, na sua maioria, por narrativas universais, com uma margem razoável para a adaptação e localização.” (Burnay, 2017: p.111).

As implicações locais são, talvez, o que conferem a grande receptividade do público quanto aos *remakes* transnacionais. A reafirmação de uma identidade nacional e cultural num formato já reconhecido confere segurança quanto à distribuição do produto audiovisual e possibilita a reinterpretção da obra original, um exercício particularmente desafiante para os argumentistas que podem, segundo Burnay (2017), “recriar tramas (...) acrescentar sub-tramas e núcleos auxiliares para garantir que a transição de fronteiras se dê de forma natural (p.111).

A questão da fidelidade ao texto original impõe-se, em parte, quando se trata de uma readaptação de um filme que tem por base uma obra literária, por exemplo com a versão de “*Dracula*” (1992) de Francis Ford Coppolla, baseado na obra de Bram Stoker, (Braudy, 1998) ou, num contexto mais atual, o romance “*Dune*”, de Frank Herbert, adaptado em 1984 por David Lynch e readaptado por Denis Villeneuve em 2021.

A aproximação à obra original é algo distinguido nas diferentes taxonomias de *remake*, pois, enquanto muitos criadores optam por exaltá-la e utilizá-la para promoção comercial ao enaltecer o texto original com novas abordagens tecnológicas, outros esperam reedificar os desígnios da obra matriz sem reproduzir o seu argumento na íntegra, para isto, procuram inovar nos elementos narrativos e adaptar as obras a novos tempos e contextos (Leitch, 1990).

“Adapting from one culture to another is nothing new: the Romans adapted Greek theater, after all” (Hutcheon, 2006: p.145). Todas as adaptações transculturais constituem uma recontextualização, pois reconfiguram um texto original, adaptando-o a um novo paradigma social, temporal e geográfico. Através de um mecanismo de repetição dissimulada, o *remake* permite uma contemplação do texto original numa ótica culturalmente distinta (Quaresima, 2003).

2.3. Readaptações Portuguesas de Séries Internacionais

Em 1994, a Sociedade Independente de Comunicação (SIC) torna-se líder de audiências após assinar um acordo de exclusividade com a Rede Globo, ultrapassando a Rádio e Televisão Portuguesa (RTP). Paralelamente ao acordo com a televisão brasileira, a SIC investe na importação de formatos de ficção como *Médico de Família* e *Jornalistas*. Esta aposta em conteúdo ficcional contribuiu, igualmente, para que o canal mantivesse o seu êxito de audiências (Cunha & Burnay, 2006).

Durante a década de noventa, e a partir dos anos 2000, o audiovisual português ficou marcado pela readaptação transnacional de séries televisivas. É o caso de obras como *Marina Marina*, distribuída pela RTP, do original CBS *I Love Lucy*; *Nico D’Obra*, uma adaptação escrita por Mário Zambujal e baseada na série *The Hooneymooners*, também da CBS *Conta-me Como Foi*, produzida pela SP Televisão e adaptada da série espanhola *Cuéntame cómo pasó*; ou mesmo algumas das célebres

séries protagonizadas por Camilo Oliveira como *Camilo na Prisão*, do original *Porridge*; *A Loja do Camilo*, uma adaptação de *Open all Hours* ou até *Camilo e Filho Lda*, readaptado da série inglesa da década de setenta *Steptoe and Son*.

Entre 2000 e 2001, num período financeiramente conturbado para a RTP, também a Televisão Independente (TVI) aposta na adaptação de conteúdo estrangeiro como *Anjo Selvagem*, da telenovela argentina *Muñeca Brava* (Cunha & Burnay, 2006), *Nunca Digas Adeus*, da original *Señora Isabel* ou ainda *O Último Beijo*, de título original *Luna Salvaje*, também importado da Argentina.

Independentemente do meio em que a estória é transmitida, esta é sempre experienciada de forma distinta conforme o seu contexto societal (Hutcheon, 2006). Segundo Smith (2016), existe, inclusivamente, uma propensão para adaptar localmente séries em que o enredo primário não é substancialmente conhecido.

Desta forma, a adaptação de séries televisivas a um novo contexto geográfico concede um objeto de estudo pertinente no campo das adaptações, que nos desafia a investigar, minuciosamente, a relação entre o texto matriz e a sua adaptação local (Joye et al., 2017) enquanto permite, concomitantemente, fomentar o gosto pela produção nacional (Burnay, 2017).

CAPÍTULO II: ANÁLISE DO ESTUDO DE CASO

1. Objetivos, Planeamento e Abordagem Metodológica

Estabelecemos uma questão central de partida de forma a operacionalizar os conceitos abordados na revisão sistemática da literatura. Pretende-se, através desta pergunta, compreender a aplicabilidade dos elementos narrativos e avaliar sua relação com o processo de readaptação de uma série a um novo tempo e espaço geográfico.

Questão de Partida: *Como se adapta o argumento de uma série televisiva à atualidade de outro contexto geográfico?*

Para compreender a relação entre uma obra original e o respetivo *remake* e responder à questão partida, preparamos um estudo de caso com a série *Scener ur ett äktenskap* (1973), escrita e realizada por Ingmar Bergman e a sua readaptação estadunidense, *Scenes from a Marriage* (2021), da autoria do realizador israelita, Hagai Levi.

Considerando que o objetivo primário deste trabalho de projeto é adaptar o argumento da série televisiva *Cenas da Vida Conjugal* à contemporaneidade do contexto português, recorreremos ao escrutínio detalhado dos elementos narrativos do episódio piloto na série original e da sua mais recente readaptação ao *streaming*.

A especificidade temática do trabalho de projeto levou-nos a optar pela análise crítica em profundidade dos elementos narrativos que compõem um argumento cinematográfico, ao invés de uma investigação baseada em paradigmas teórico-formais, como a Sintagmática de Christian Metz ou como a análise semiótica. Pois, ainda que possam constituir abordagens pertinentes para o escrutínio académico de conteúdo audiovisual e cinematográfico, esses planos de análise acabam, inevitavelmente, por compreender um elevado grau de abstração que não se adequa ao carácter pragmático da nossa pergunta de partida e trabalho de projeto.

Pretende-se, através desta abordagem metodológica qualitativa, analisar e comparar os elementos narrativos do argumento das séries *Scener ur ett äktenskap*, escrita e realizada por Ingmar Bergman, distribuída pela *Sveriges Radio AB* e disponibilizada pela *Criterion Collection* e o *remake* *Scenes from a Marriage*, escrito e realizado por Hagai Levi, produzido pela Home Box Office (HBO) e distribuída pela respetiva plataforma de *streaming*, HBO Max.

Ainda que *Scener ur ett äktenskap* possua uma versão cinematográfica, optámos pela análise da série original pela aproximação ao formato do *remake*. A acrescer a este aspeto, a designada *theatrical version* da obra original conta com uma estrutura narrativa consideravelmente diferente das séries.

O principal objetivo da análise deste estudo de caso é compreender as alterações primárias aos mecanismos narrativos aquando da readaptação do argumento a um novo contexto geográfico e temporal. Para levar a efeito a análise, começámos por realizar um enquadramento pormenorizado das mesmas e a respetiva contextualização no tempo e no espaço. Procurámos, com este enfoque introdutório, abordar a recepção do público e da crítica, assim como aspetos técnico-formais e considerações autorais dos realizadores.

Alguma da informação aqui plasmada foi recolhida a partir da autobiografia de Bergman, *Lanterna Mágica*, e dos *Arquivos Pessoais de Ingmar Bergman*, obra publicada pela editora Taschen que reúne testemunhos do realizador. Recorremos, ainda, ao site da Fundação Ingmar Bergman, que disponibiliza informação e imagens de documentos do arquivo oficial (*Ingmar Bergmans Arkiv*), doado pelo realizador e considerado Património Mundial pela UNESCO, em 2007. Foram, ainda, utilizados excertos da obra *Cenas da Vida Conjugal*, publicado pela editora Bicho Do Mato e pelo Teatro Nacional Dona Maria II, numa tradução de Solveig Nordlund.

No texto introdutório ao *remake*, *Scenes From a Marriage* (2021), recorreremos ao site oficial da HBO e à entrevista exploratória realizada ao criador da série, Hagai Levi (ANEXO II).

Após a contextualização inicial, procedemos a uma análise detalhada do tema central, temáticas, premissa, estrutura do enredo, diálogos, género narrativo e procuramos compreender se existiram alterações significativas nestas categorias e os principais motivos para as mesmas.

Pretendemos, através análise do estudo de caso, chegar a um entendimento concreto e aprofundado do tipo de alterações a considerar nos elementos narrativos para readaptar um argumento de uma série televisiva à atualidade de um novo contexto geográfico, mantendo os desígnios centrais e os principais motes da narrativa original.

Para complementar a análise do estudo de caso, reforçar o rigor e a qualidade global do projeto e responder à questão de partida, realizou-se um conjunto de entrevistas individuais, posteriormente analisadas em profundidade.

Conforme Quivy et al. (1992), as entrevistas exploratórias permitem compreender e enquadrar o objeto de estudo, assim como complementar a revisão bibliográfica. Este tipo de interação com especialistas viabiliza uma análise crítica sobre determinado tema, visto tratar-se de um método que procura “encontrar pistas de reflexão”, ao invés de “verificar hipóteses pré-estabelecidas” (p.68).

Começámos por falar com o criador, argumentista e realizador do *remake Scenes From a Marriage*, Hagai Levi (ANEXO II), de forma a compreender o processo criativo utilizado na escrita do argumento do *remake* de *Scenes from a Marriage*.

Entrevistámos, ainda, a argumentista, realizadora e atriz, Filipa Amaro (ANEXO III), conhecida pelas séries da RTP *Frágil* (2019) e *Emília* (2022), uma profissional com experiência, currículo e conhecimento em guionismo e televisão, para compreender a melhor abordagem criativa a adotar no projeto de forma a produzir um apelo geracional.

Por último, falámos com a encenadora e atriz Rita Calçada Bastos (ANEXO IV), que encenou, em 2021, a peça para os palcos nacionais, para tentar compreender a relação do público português e de que forma a identidade cultural portuguesa se pode relacionar com a obra.

2. Estudo de Caso

2.1. *Scener ur ett äktenskap*, de Ingmar Bergman

2.1.1. Contextualização

Scener ur ett äktenskap foi a primeira série televisiva produzida por Ingmar Bergman. Realizada no seguimento temático das suas obras *The Lie* (1970) e *A Hora do Amor* (1971), *Scener ur ett äktenskap*, conhecida em Portugal por *Cenas da Vida Conjugal*, tinha como desígnio inicial demonstrar que o ideal burguês da segurança material corrompia o quotidiano emocional e os contextos pessoais do ser humano (*Scenes from a Marriage*, 1 C.E.).

A minissérie é constituída por seis episódios, com um tempo total de 281 minutos. Foi captada em formato 16mm e numa proporção de tela 1.37: 1. A versão cinematográfica, estima um *runtime* de 167 minutos e foi, posteriormente, convertida numa película de 35mm.

Na ilha de Fårö, no condado sueco de Gotlands, local onde gravou *Em Busca da Verdade* (1961), viveu e trabalhou durante cerca de 40 anos, Bergman tornou-se um ávido consumidor de televisão e, após o sucesso de *Cenas da Vida Conjugal*, todas as obras cinematográficas que se seguiram foram realizadas tendo em consideração o formato televisivo. O objetivo da série era, precisamente, nas palavras de Bergman, “alcançar um produto esteticamente superior do quotidiano televisivo” (*Scenes from a Marriage*, 1 C.E.).

O realizador finalizou o argumento da série seis semanas após dar início ao processo de escrita, (Bergman, 2008) terminando a 27 de Maio de 1972 (*Scenes from a Marriage*, 1 C.E.). A rodagem da série iniciou-se ainda antes do trabalho de pós-produção da obra *Gritos e Sussurros* (1973) estar finalizado (Bergman, 2013).

Ainda que a equipa almejasse terminar as gravações em menos de dois meses, Bergman foi informado, durante as filmagens, que o orçamento estipulado para a série terminaria em menos de um mês. Esta urgência inesperada levou o realizador a vender os direitos da série a uma estação de televisão Escandinávia (Bergman, 2008).

Terminar *Scener ur ett äktenskap* tornou-se a redenção da *Cinematograph*, produtora de Bergman, que se encontrava impossibilitada de gerar receita a partir de *Gritos e Sussurros* (*Scenes from a Marriage*, 1 C.E.), um filme que custou mais do triplo da série televisiva (Gado, 1986).

Não obstante todos os constrangimentos, com uma pequena equipa de filmagens, escassos recursos cinematográficos e um orçamento de cerca de 150.000\$ (Gado, 1986), *Scener ur ett äktenskap* tornou-se uma das séries mais bem recebidas da televisão sueca e a sua audiência centrava-se, maioritariamente, em mulheres entre os 25 aos 44 anos (Steene, 2006).

Através do estudo *Exploring the link between reading fiction and empathy: Ruling out individual differences and examining outcomes*, Raymond A. Mar, Keith Oatley e Jordan B. Peterson, explicam as causas associativas que relacionam a empatia com o consumo de ficção. Neste artigo, os autores referem que os leitores de ficção,

por estarem expostos a informação social concreta, adquirem um amplo entendimento da psicologia humana e isso dota-os de uma maior aptidão de empatia. No entanto, é pertinente referir que o contexto e os traços psicológicos individuais influenciam, em grande medida, o relacionamento com uma obra ficcional (Mar et al., 2009).

Em *Cenas da Vida Conjugal*, um dos elementos no casal de protagonistas abandona o outro. Este incidente desencadeador é altamente disruptivo no contexto familiar e interpessoal destas personagens. Ao sentir empatia ao ver um dos elementos do casal abandonado pelo parceiro de uma forma tão inesperada, o espectador pode relacionar-se com o enredo ao ponto de o refletir nas suas experiências pessoais (Amont, 2019). “What intrigues the audience is the camera's violation of privacy: the screen becomes both a glass wall of a neighbor's house and a mirror reflecting the audience to themselves” (Gado, 1986 p:433).

O choque da separação deixa um dos protagonistas vulnerável, num momento de solitude, profunda mágoa e humilhação. A comoção é tal que a familiaridade, impregnada no consciente do protagonista e, concomitantemente, do espectador, demora a diluir-se na nova realidade, o que torna o “incidente desencadeador” de *Scener ur ett äktenskap* um dos eventos dramáticos mais impactantes, cruelmente reais e arrebatadoramente verosímeis da temática da separação conjugal em cinema e televisão.

Neste sentido, é relevante mencionar a polémica que responsabiliza a série de 1973 pelo aumento exponencial de divórcios na Suécia no ano posterior à estreia. Apesar de não existirem evidências empíricas que sugiram que o aumento do índice de divórcios se encontre diretamente relacionado com a série de Bergman, é pertinente refletir no que essa sugestão representa. Ao relacionar-se com a nossa experiência real, a ficção pode alterar perspetivas, convicções e, conseqüentemente, a nossa forma de ver e experienciar a vida, segundo Amont (2019), “a relação da obra ficcional com a nossa experiência real é suficiente para que possamos levá-la a sério” (p.81).

Nos seus arquivos pessoais, Bergman (2008) referiu: “Levei dois meses e meio a escrever estas cenas; e toda uma vida adulta a vivê-las” (s.p). Ainda assim, o realizador confessa não ter projetado a sua experiência na série ao escrevê-la. A sua grande inspiração partiu, em parte da sua experiência pessoal, mas também de outros contextos conjugais (*Scenes from a Marriage*, 1 C.E.).

Inicialmente inspirada pela obra *Domicílio Conjugal* (1970), de François Truffaut, a série *Scener ur ett äktenskap* tornou-se uma referência no cinema contemporâneo, é possível encontrar homenagens e *pastiches*¹¹ à obra sueca em filmes como *Um Amor Inevitável* (1989), *Uma Separação* (2011) (*Scenes from a Marriage*, 1 C.E.) ou mesmo em *Marriage Story* (2019), do realizador norte-americano Noah Baumbach.

2.1.2. Sinopse do Episódio Piloto

O primeiro episódio, intitulado “Pânico e Inocência”, apresenta o casal Johan (Erland Josephson) e Marianne (Liv Ullmann) no decurso de uma entrevista para uma revista cor-de-rosa, enquanto são interrogados pela jornalista Fru Palm (Anita Wall), que se encontra a escrever uma peça sobre o casamento moderno.

Johan, visivelmente mais descontraído que a sua esposa, apresenta-se enquanto professor no Instituto de Psicotecnologia e descreve-se como uma pessoa educada, altruísta, um homem desportivo, bom pai, filho e cidadão, respeitador, que paga os seus impostos sem contestar e admira a família real sueca. Numa última nota, mantendo o tom de piada, Johan pede a confirmação a Marianne relativamente à sua prestação enquanto amante.

Em contraste, Marianne mantém a modéstia e, ainda que seja uma advogada bem-sucedida, especialista em direito da família, apresenta uma breve descrição de si mesma, cingindo-se às suas funções atribuídas aos papéis de género pré-estabelecidos (Gado, 1986), nas palavras da personagem: “Sou casada com o Johan e tenho duas filhas” (Bergman, 2012: p.16).

Os protagonistas contam como se conheceram e apaixonaram, após terem terminado, cada um, um respetivo relacionamento amoroso. Referem que mantinham uma atividade política bastante ativa enquanto estudantes e que se encontravam, frequentemente, em festas. Johan namorava uma cantora e Marianne era casada, separando-se após a morte do primeiro filho à nascença. O casal encontrou-se após as separações, repletos de um sentimento de abandono e solidão.

¹¹ Imitação da componente estética de determinado trabalho artístico. O termo é transversal às artes visuais, pintura, música, arquitetura ou literatura.

Ainda assim, Johan e Marianne aparentam ser felizes e seguros, nas palavras de Bergman (2012), “apresentam uma imagem bonita de um casamento quase ideal. De forma calma e bem-disposta, expõem qualidades, e pensam que resolveram tudo da melhor forma” (p.9). Ambos se encontram convencidos de que a rotina lhes irá assegurar contentamento (Gado, 1986) e que isso é sinónimo de felicidade.

Não obstante, é evidente, no decorrer da entrevista, que ambos reconhecem algum tipo de decepção. No fundo, ambos parecem saber que a estabilidade da rotina e a segurança material não confere, realmente, felicidade. Mas, ainda assim, optam por não pensar muito no assunto, pois gostam do conforto que essa ideia lhes proporciona.



Figura 3-Erland Josephson e Liv Ullmann em Scener ur ett äktenskap (1973).

Fonte: Site Oficial da Fundação Ingmar Bergman

Na segunda cena do primeiro episódio, os protagonistas jantam com um casal de amigos, Peter (Jan Malmström) e Katarina (Bibi Andersson) para celebrar a publicação do artigo. Enquanto Johan lê um excerto da entrevista, os restantes riem das descrições exageradas e parecem divertir-se a ridicularizar o texto da revista. A brilhante performance dos atores dá uma intenção à cena que nivela uma camada de subtexto tão ou mais pertinente que o que é realmente dito, pois, Johan e Marianne, através do seus lugares-comuns e trabalhado sentido de humor parecem omitir que procuram, de facto, ostentar a sua ideia de “casamento perfeito”.

Já Peter e Katarina assumem, sem quaisquer constrangimentos, a decepção que tem sido a sua vida conjugal. O casal de amigos encontra-se numa relação “tóxica”, onde ambos procuram ofender-se mutuamente e sem precedentes.

Após a refeição, Peter e Katarina reconhecem que apenas permanecem juntos pelos interesses financeiros e pela familiaridade emocional, ainda assim, “(...) their hatred is a twisted expression of their love” (Gado, 1986: p.428).

A efetividade de Peter e Katarina decorre do seu antagonismo e, enquanto Johan e Marianne parecem estranhar e, em certa medida, desprezar a índole que une o casal amigo, estas personagens secundárias assinalam uma premonição, “[a] peep into the bottom-most pit of hell” (Gado, 1986: p. 428).

No final da noite, sozinhos, Johan e Marianne falam sobre a relação dos amigos. Marianne revela alguma preocupação em acabarem como Peter e Katarina, mas Johan conforta-a e assegura-lhe que são a exceção à regra.

Momentos mais tarde, na cama, Marianne conta a Johan que está grávida e não sabe o que pretende fazer em relação a isso. O marido, de início, refere que a escolha deve ser de Marianne, ainda assim, não se opõe à possibilidade de ter outro filho e conforta a esposa, assegurando-lhe que fica sempre muito bonita quando está grávida.

Após um breve silêncio, Marianne começa a chorar e o debate retoma, visto que nenhum dos protagonistas parece ter a certeza do que realmente quer. Enquanto Johan desabafa “(...) parece-me que nenhum de nós quer mais filhos” (Bergman, 2012: p.55), Marianne explica-lhe que não é assim tão simples para ela, trata-se de uma questão de consciência, de amor, sente-se culpada visto que perdeu o seu primeiro filho, não quer tirar a vida do próximo. Johan apazigua-a, dizendo-lhe que não se pode culpabilizar por isso, que tem de ser mais pragmática.

Apesar do dilema, acabam por decidir ter a criança. Marianne fica mais aliviada e Johan parece igualmente entusiasmado, assegurando-lhe que: “Não tem mal nenhum uma pessoa querer e não querer ao mesmo tempo” (Bergman, 2012: p.58).

Para surpresa do espectador, a próxima cena é um autêntico retrato da condição humana- repleta de contradições. Pois, na sequência seguinte, Johan chega à clínica para se encontrar com Marianne, que acaba de ser sujeita a uma intervenção médica para interromper a gravidez. Johan, empático com a esposa, propõe uma semana no

campo, a sós, para recuperarem os ânimos, o marido procura, ainda, distraí-la com outros assuntos, como a vida pessoal dos amigos ou as remodelações na casa de verão.

Momentos depois, Marianne, assustada, repleta de remorsos e com os olhos em lágrimas, confessa ao marido estar arrependida da decisão que tomaram. Johan assegura-lhe que amanhã sentir-se-á melhor, que não faz sentido debater-se com o assunto agora que o procedimento está feito e, numa questão de semanas, esquecer-se-á de tudo aquilo.

Apesar da fragilidade emocional de Marianne, Johan apressa-se a sair, dizendo-lhe para descansar e reconfortando-a com a ideia da semana passada no campo, onde vão poder comer bem, ver televisão e desfrutar da companhia um do outro. Marianne fica desolada após a saída do marido e chora, num pranto, debaixo dos cobertores.

2.2. *Scenes from a Marriage*, de Hagai Levi

2.2.1. Contextualização

A readaptação de *Scenes from a Marriage* partiu de um repto lançado por Daniel Bergman, produtor executivo e filho de Ingmar Bergman, que contactou o realizador e argumentista Hagai Levi e lhe propôs readaptar a obra do pai.

Com o consentimento da família do realizador sueco e o apoio da Fundação Ingmar Bergman, Levi, autor das séries *Terapia* (2008-2021) e *The Affair* (2014-2019), escreveu e realizou os cinco episódios de *Scenes from a Marriage* distribuídos pela plataforma de *streaming* da HBO, com estreia estadunidense no dia 12 de Setembro de 2021.

A série foi particularmente destacada no panorama mediático pela “química” romântica entre os atores Oscar Isaac e Jessica Chastain. Foram inúmeras as menções que sugerem um sentimento de cumplicidade no momento em que os atores se entreolham na passadeira vermelha do Festival Internacional de Cinema de Veneza, em Setembro de 2021.

Isaac e Chastain conheceram-se, à semelhança dos protagonistas da série, num clube de teatro da faculdade, são amigos há cerca de duas décadas e contracenaram, inclusivamente, no filme do realizador e argumentista J.C. Chandor, *Um Ano Muito Violento* (2014) (Soloski, 2021).



Figura 4-Oscar Isaac e Jessica Chastain durante as gravações de Scenes From a Marriage (2021). Fonte: <https://www.nytimes.com/2021/09/10/arts/television/scenes-from-a-marriage-jessica-chastain-oscar-isaac.html>

As gravações da série começaram em Outubro de 2020, durante o período de pandemia COVID-19, mote referenciado várias vezes nas sequências de abertura e fecho, onde existe um “quebrar da quarta parede”. Segundo o realizador (ANEXO II), esta opção surgiu por instinto, de forma a universalizar as temáticas, sugerindo uma reinterpretação coletiva, ao invés de um retrato direto dos casais norte-americanos e funciona quase como um paralelismo à relação de debate, nas palavras de Levi: “This is a set and this is actually true for everyone. It’s much more abstract than that. It’s a fable, in a way It’s like to say, ‘Hey, let’s discuss monogamy. Let’s discuss marriage. Let’s not just focus on these specific circumstances and make it more of a discussion of a general principle.’”.

Levi escreveu e realizou a série na totalidade e contou com a argumentista, dramaturga e produtora Amy Herzog para o auxiliar na escrita dos episódios “Innocence and Panic” e “In the Middle of the Night, in a Dark House, Somewhere in the World”.

A obra do realizador israelita integra cinco episódios, foi captada em formato digital, pela direção de fotografia de Andrij Parekh, numa proporção de tela 16:9 e possui um *runtime* total de 296 minutos.

2.2.2. Sinopse do Episódio Piloto

O primeiro episódio de *Scenes from a Marriage* (2021), igualmente intitulado “Pânico e Inocência”, começa com um plano-sequência¹² de Jessica Chastain, no papel de Mira, o equivalente a Marianne no “Cenas” original. A filmagem interrompida acompanha a atriz desde os bastidores até ao seu lugar no *set*, onde, a equipa começa a rodagem.

A partir do momento em que dão início às gravações, a audiência acompanha Mira, novamente em plano-sequência, a protagonista, que trocava mensagens no andar superior da casa, desloca-se até à sala, onde se senta no sofá com o marido, Jonathan (Oscar Isaac) e é apresentada a Danielle.

Johnatan e Mira são entrevistados por Danielle (Sunita Mani), que se encontra a escrever uma tese sobre como as normas de género afetam os casamentos monogâmicos, no âmbito do doutoramento em Estudos de Género e Psicologia.

O casal começa por apresentar-se, ou, nas palavras de Danielle, “descrever-se a partir dos elementos que constituem a sua autodefinição”. Johnatan descreve-se como um homem, judeu, pai de Ava, um académico, que ensina no departamento de filosofia da Universidade de Tufft, tem 41 anos, é democrata e asmático. Ainda que o último aspeto surpreenda Mira, o assunto é rapidamente esquecido e torna-se evidente que Mira evita colocar o parceiro numa posição constrangedora.

Mira, por outro lado, caracteriza-se por ser mulher, casada, mãe, com quase 40 anos, trabalha em tecnologia enquanto vice-presidente de gestão de produto na *Horizon*, algo que faz questão de destacar humildemente, mas Jonathan reforça “she’s a big shot, trust me!”.

¹² Plano de câmara de longa duração, que acompanha a ação de forma contínua para corresponder a uma sequência (Aumont & Marie, 2006).

Danielle questiona-os quanto à divisão de tarefas e responsabilidades. Johanatan revela que é ele quem toma conta de Ava durante a semana, devido à sua flexibilidade de horários, enquanto Mira trabalha muitas horas e viaja.

O casal parece reticente em contar a história do seu relacionamento. Quando confrontados por Danielle quanto à forma como se conheceram, Johnatan, entusiasmado com a ideia, insiste para que seja Mira a contar, mas a protagonista mostra-se desconfortável com a possibilidade e explica, inclusivamente, que achou que a entrevista ia consistir em perguntas de verdadeiro e falso. Perante o constrangimento da esposa, Jonathan opta por contar a história.

Conheceram-se durante a faculdade, na cadeira de literatura inglesa. Mira namorava com um membro de uma banda conhecida, os “Saraband”¹³, e Jonathan, na altura judeu ortodoxo, encontrava-se noivo de uma rapariga com quem crescera na sua terra natal, sendo que Jonathan e Mira só iniciaram a sua relação mais tarde, quando ambos se encontravam em Boston e decidiram ir viver juntos, como colegas de casa.

Mira confessa ter estado numa série de relações abusivas e, quando Jonathan apareceu, tudo parecia diferente, pois ele tinha “valores e um propósito”. Já Jonathan refere que estava no pico da sua crise existencial, depois de deixar a sua religião e ultrapassar anos de solidão.

Após contextualizarem a forma como se conheceram e iniciaram o seu relacionamento, é-lhes pedido para que definam o que torna o seu casamento um sucesso. Algo que Jonathan contesta com “o que define o sucesso num casamento?” e porque é que o deles é considerado um sucesso? Será a vantagem estatística? O facto do casamento deles ultrapassar o marco dos 8 anos? E, nesse, caso a pergunta a fazer não seria, de início, “o que é, na visão dos entrevistados, o sucesso no casamento?”.

O protagonista disserta sobre como o seu casamento é mais uma plataforma e não uma instituição, um local seguro para ambos exporem as suas ideias. Enquanto isso, Mira parece desinteressada, verifica o telemóvel e anui com a cabeça a tudo o que o marido diz, ainda que pareça aperceber-se de que não passam de banalidades pseudointelectuais.

¹³ “Saraband” (2004) foi o filme de Bergman que deu continuidade à estória entre Johan e Marianne 30 anos após os eventos de *Scener ur ett äktenskap*. Hagai Levi procura, através desta referência, homenagear subtilmente o realizador sueco.

Na segunda cena do primeiro episódio, o Jonathan e Mira jantam com Peter (Corey Stoll) e Kate (Nicole Beharie), um casal de amigos, numa relação poliamorosa. Durante a refeição, Kate admite que Peter terminou o relacionamento com ela e que se encontra emocionalmente desgastada.

Mira encaminha Kate até ao quarto para acalmar a amiga, enquanto deixam Jonathan e Peter a conversar na cozinha. Mira confronta Kate com o facto de que talvez seja a altura de repensar o acordo que pré-estabeleceram e seria melhor voltar a uma relação monogâmica, mas Kate opõe-se. A amiga agradece à protagonista todo o apoio e acaba a beijá-la, Mira afasta-a e pergunta-lhe se devem voltar à cozinha onde Peter desabafa com Jonathan. O entusiasmo de Peter leva-o a exceder o volume de voz, que poderia perturbar o descanso de Ava, que dormia no andar de cima. Os amigos desculpam-se, despedem-se e saem.

Na terceira cena do episódio, Jonathan e Mira preparam-se para dormir enquanto conversam sobre a relação dos amigos e concluem que estes parecem tirar gozo de todo o drama.

Já deitados, Mira confessa estar grávida, uma notícia que Jonathan recebe com surpresa e calma. Ao aperceber-se das dúvidas de Mira, Jonathan fica igualmente reticente, ainda assim, confessa querer ter outro filho, visto que foi isso que pretendiam inicialmente.

O casal debate o assunto, visto que cuidar de Ava constituiu um grande desafio nas suas vidas, algo que não sabem se querem repetir. Mira refere que muitas das responsabilidades vão cair, novamente, sobre Jonathan. A protagonista admite ser doloroso querer algo e não quer ao mesmo tempo e o marido apazigua-a, ao dizer-lhe que, antes de terem a sua primeira filha, não tinham qualquer perspetiva sobre como tudo seria e, ainda assim, acabou por correr bem. Apesar das dúvidas, o casal opta por continuar com a gravidez e parece entusiasmado com a ideia.

Na quarta e última cena do episódio, Jonathan vai ao encontro de Mira numa clínica, onde uma médica lhes explica os procedimentos a tomar interromper a gravidez e os sintomas que advêm do processo. Jonathan encontra-se agitado e ansioso, mas assegura a Mira que estão a tomar a decisão certa. Mira fica enjoada logo após tomar a medicação, Jonathan assegura-lhe que se vai sentir melhor no dia seguinte.

Após o procedimento, Mira refere que Jonathan pode sair e ir ter com Ava, ele nega e diz que vai ficar ao seu lado, mas Mira insiste, pois precisa de ficar sozinha. Quando o marido sai, Mira chora, deitada na maca, debaixo da coberta.

2.3. Análise e Comparação dos Elementos Narrativos

2.3.1. Tema central e temáticas

Visto tratar-se de um *remake* transnacional, a obra *Scenes from a Marriage* (2021), de Hagai Levi, possui uma vasta transformação dos elementos temáticos, ainda que o tema central permaneça o mesmo, isto é, a decepção e familiaridade no casamento hétero-normativo.

Perante adequação textual à atualidade do contexto norte-americano, é facilmente identificável um novo percurso temático. Enquanto na obra original existe uma atribuição tradicional dos papéis de género, no *remake*, estes foram invertidos. Mira passou a ser a principal provedora da família e Jonathan, ainda que mantenha, à semelhança de Johan, uma carreira académica, é visto quase como um “*stay at home dad*”.

O motivo temático da entrevista de abertura difere em grande medida, mas o seu desígnio narrativo permanece o mesmo, ou seja, apresentar as personagens e utilizar o discurso expositivo de forma dinâmica. Enquanto na obra original se tratava de uma entrevista para uma coluna de revista cor-de-rosa, no *remake* trata-se de uma investigação para tese de doutoramento em Psicologia e Estudos de Género.

No decorrer da entrevista, podemos salientar algumas alterações temáticas na *background story* do casal, nomeadamente no que concerne ao contexto em que se conheceram, ainda que as motivações que os levaram a iniciar a relação sejam, em grande medida, semelhantes. Enquanto Johan e Marianne se conheceram na faculdade, pois frequentavam clubes de debate e mantinham uma atividade política muito próxima, Jonathan e Mira conheceram-se graças ao teatro universitário, do qual Mira fazia parte. Não obstante, o que juntou os casais em ambas as séries foi um profundo sentimento de solidão e abandono.

A temática do antagonismo conjugal enquanto expressão romântica no casal amigo permaneceu, no entanto, foi introduzida, na nova versão, a experiência poliamorosa num casal inter-racial que trabalha em conjunto.

Durante a cena do jantar, no *remake*, ao confidenciar com Mira, Kate beija a amiga. Este interesse amoroso não é, de todo, apresentado na obra de Bergman, na cena em que Katarina desabafa com Marianne na casa de banho.

A maturidade emocional e a sensibilidade das personagens masculinas são, também, duas temáticas a destacar no *remake*. Enquanto na obra sueca, Johan e Peter jogavam xadrez, desinteressados em debater um com o outro quaisquer assuntos relacionados com afetividade amorosa, na série de Levi, Jonathan e Peter abordam assuntos como o compromisso, o poliamor, a fidelidade e a sexualidade, enquanto Jonathan arruma a cozinha.

No episódio piloto do *remake*, o procedimento clínico e os sintomas, resultantes da reação à medicação para interrupção da gravidez, são explicados em detalhe pela médica que atende Mira, que recomenda, inclusivamente, a que adotem uma nova abordagem contraceptiva. Na obra original, todo este protocolo clínico é ignorado. Esta alteração deve-se, em parte, pela capacidade atual familiarização da audiência quanto a este procedimento.

A quantidade de sintomas de reação à medicação sublinha uma premissa pertinente e facilmente descartada na obra de Bergman. O desgaste físico, para a protagonista, vai ser imenso e, ao ter essa perceção, esta não se sujeita ao procedimento de ânimo leve. Isto é, o aprofundamento temático do aborto possibilita um reforço emocional à motivação dos protagonistas e permite contemplar, de perto, as consequências diretas da decisão.

Na totalidade da série, Mira assume o papel de Johan e deixa Jonathan sozinho com a filha. A modernização do papel da mulher e adoção de uma abordagem mais progressista é, inequivocamente, um dos aspetos temáticos de maior relevância no *remake*.

A obra de Levi espelha uma nova realidade, mas demonstra, igualmente, um desígnio de enorme importância, que o desamor, na contemporaneidade, não depende do género, assim como o apego.

Este princípio é reforçado no fim da série quando, independentemente, de tudo o que ultrapassaram, o casal percebe que a familiaridade e a cumplicidade que criaram entre si suplanta a afeição de qualquer outro relacionamento.

Apesar da grande diversidade temática, o tema central da obra de 1973 manteve-se o mesmo. Verifica-se, no entanto, uma reinterpretação da obra de Bergman à luz do contexto atual. Os protagonistas do *remake* reúnem alguns dos aspetos centrais de Johan e Marianne, não obstante, existe, claramente, um processo de readaptação do psicológico de personagens às novas temáticas sociais, políticas e culturais.

2.3.2.Premissa

A premissa das séries é, em certa medida, descrita pelo professor e crítico Phillip Lopate, num artigo para o site oficial da *Criterion Collection* como: “On what basis can men and women, natural antagonists, expect to sustain love?”. Em última instância, altamente inspirado pelo dramaturgo sueco August Strindberg, Bergman procurava, precisamente, esmiuçar esta questão. No primeiro episódio, após a cena do jantar entre amigos, a personagem Peter cita, inclusivamente, Strindberg: “Could there be anything more terrifying than a husband and wife who hate each other?”.

Ambas as séries procuram escarpelizar intimamente o casamento hétero-normativo e monogâmico no mundo ocidental. A premissa que inspirou Bergman descreve, precisamente, uma mensagem de esperança que coincide com o final da série e ainda que o típico “final feliz” não seja uma das características mais conhecidas de Ingmar Bergman, a mensagem de amor e esperança que transparece no último episódio das obras, “In the middle of the night in a dark house somewhere in the world”, desafia a “ideia controladora” e a premissa inicial de que homem e mulher são antagonistas por natureza.

Ao comparar esta categoria, é pertinente notar que a premissa, ao prevalecer no *remake*, demonstra uma grande destreza narrativa por parte de Hagai Levi, talvez mais do que se esta sofresse alterações. Pois, manter o desígnio central da série enquanto se manifesta profundas alterações na estrutura temática do enredo é um derradeiro desafio de escrita dramática e uma demonstração exemplar de originalidade e homenagem, em simultâneo.

2.3.3.Estrutura

As duas obras recorrem, na definição de Mckee (2005), a uma “trama minimalista”, com multiprotagonistas, na qual o principal conflito decorre, diretamente, das intenções e objetivos das personagens principais.

A sucessão de acontecimentos decorre através de uma narrativa linear e de forma relativamente semelhante em ambas as séries.

Tanto na obra original, como no *remake*, o primeiro episódio, “Pânico e Inocência”, pode dividir-se em três atos distintos, sendo estes: Ato I- decorre durante cena da entrevista; Ato II- ocorre desde o jantar com amigos até ao momento no quarto em que a protagonista revela a gravidez ao marido; Ato III- acontece durante o encontro na clínica médica.

Cada um dos atos pode, posteriormente, subdividir-se em três fases concordantes com o paradigma de Syd Field (2003), “preparação, confronto e resolução”. No decorrer destas etapas existem pequenas dicotomias estruturais entre os enredos. As alterações à ordem de alguns dos eventos parecem dever-se às alterações temáticas.

Examinando o primeiro episódio da série original, o primeiro ato começa a etapa de “preparação”, precisamente, durante os preparativos da entrevista, a foto de família e as hostilidades iniciais. A fase de “confronto” tem início com as perguntas da jornalista Fru Palm e a “resolução” dá-se após uma pequena discordância entre Marianne e Fru, quando a jornalista procura mudar o assunto para um tópico mais fútil e discreto.

No *remake*, o primeiro ato dá início à etapa de “preparação” durante o prelúdio, enquanto acompanhamos a protagonista no seu percurso do *set* até ao sofá com o marido. À semelhança da obra original, o “confronto” decorre durante as perguntas de Danniele ao casal e, por fim, a fase de “resolução” ocorre com uma pergunta constrangedora para os protagonistas.

Em ambas as obras, a impertinência da entrevistadora é o evento que desencadeia a próxima cena, a reação de Peter e Kate à entrevista no caso do *remake*, e a sessão de leitura de Johan a Peter e Katarina, na obra original. Ainda que não seja teoricamente viável considerar este acontecimento um *plot point* é ele que, impreterivelmente, permite a progressão da narrativa e possibilita uma continuidade diegética.

O segundo ato do primeiro episódio tem início no jantar com os amigos do casal. A etapa de “preparação” do segundo ato, na obra original, decorre enquanto Johan lê o artigo de Fru Palm aos convidados e todos chacoteiam as descrições.

No *remake*, ainda que haja uma pequena ridicularização das perguntas feitas por Danielle durante a entrevista, a etapa de “preparação” é utilizada como tempo de exposição. Peter e Kate dão a conhecer a sua dinâmica enquanto casal. Falam das suas profissões e dão a entender que trabalham profissionalmente juntos.

A fase de “confronto” tem início, em ambas as séries, com a discussão entre o casal de convidados. No decorrer deste tempo, ainda que não seja completamente evidente, é possível identificar uma etapa da “jornada do herói”, de Campbell, o “encontro com o mentor”.

Esta fase possibilita a preparação para os desafios do “mundo desconhecido” (Vogler, 2007). Em *Scenes from a Marriage, remake* e original, este encontro materializa-se no casal de amigos que os protagonistas convidaram para jantar. Nas palavras de Peter, na obra original, “a peep into the bottom-most pit of hell”, uma premonição do que está para vir na vida de Johan e Marianne.

A fase de “confronto” perdura até ao momento em que os protagonistas debatem a possibilidade de ter mais um filho. Embora não apresentem uma posição antagónica quanto ao que pretendem, as personagens exteriorizam o seu conflito interno e põem em causa as suas crenças.

A etapa de “resolução” do segundo ato coincide, em ambas as séries, com o momento em que os protagonistas decidem continuar com a gravidez. Um momento decisivo, que poderíamos considerar o segundo *plot point* na estrutura integral do primeiro episódio, visto tratar-se de uma decisão dos protagonistas que desencadeia o próximo ato da ação narrativa. Este acontecimento possui uma grande carga dramática, pois contrasta com o início do terceiro, e último ato, em que os protagonistas, contradizendo a sua posição inicial, se encontram numa clínica médica para interromper a gravidez.

A fase de “preparação” do último ato representa um momento diferente nas séries. Enquanto no original esta fase se manifesta através da chegada de Johan e do encontro inicial com Marianne, no *remake*, esta etapa é constituída pela rápida chegada de Jonathan à clínica e pela explicação do procedimento médico ao casal.

Ainda que fase de “confronto” no terceiro ato ocorra devido às inseguranças e incertezas dos protagonistas quanto ao procedimento, a “resolução”, desencadeada pelo conflito do confronto é bastante diferente. Ao passo que no original, Marianne parece querer permanecer na companhia de Johan, que se ausenta friamente, no *remake* Jonathan é pedido para se ausentar por Mira, mas permanece, não obstante, a aguardar na sala de espera.

Ainda assim, a verdadeira “resolução”, enquanto resultado de toda ação dramática, permanece a mesma. Em ambas as obras, o marido ausenta-se, enquanto a protagonista pranteia debaixo de uma coberta.

Ainda que a estrutura do episódio piloto seja relativamente semelhante entre obras, ao olharmos para a estrutura integral das séries, podemos identificar algumas disparidades significativamente evidentes.

No caso do *remake*, por exemplo, é pertinente salientar a ausência do episódio *Konsten att sopa under mattan (A arte de varrer problemas para debaixo do tapete)*, não obstante, muitas das peripécias desse episódio serem distribuídas no decurso da série.

No caso do *remake*, o “incidente desencadeador” da ação central de toda a série ocorre no último ato do segundo episódio, quando Mira sai de casa e abandona Jonathan para ir de viagem com Paulie. Na série original, este evento decorre durante o primeiro ato do terceiro episódio e os papéis de género são invertidos, visto que é Johan que deixa Marianne.

Ao analisar a totalidade da série, podemos concluir que, tanto no original como no *remake*, os protagonistas reencontraram aquilo que tinham outrora perdido através de um sentimento de angústia e solidude semelhante ao que possuíam aquando do início do seu relacionamento. No final das séries, as personagens regressam ao seu lugar familiar ou “mundo vulgar” transformados, porém, é como se nada tivesse mudado e essa é a derradeira proeza narrativa de *Cenas da Vida Conjugal*.

Embora saibam que tudo mudou nas suas vidas, as personagens compreendem, agora, que pertencem um ao outro. O que realmente precisavam para reatar a paixão e reencontrar o que sentiam um pelo outro era a jornada de transformação, que não mudou absolutamente nada, precisamente, por mudar completamente tudo.

2.3.4. As Personagens

As divergências entre as personagens do original e do *remake* são umas das principais e mais notórias dicotomias a apontar nesta análise. Além da pertinência temática que as alterações no psicológico das personagens possuem, as diferenças no esquema dimensional das mesmas são igualmente relevantes.

Enquanto na série original, Johan é professor assistente no Instituto de Psicotecnologia e Marianne é uma advogada especializada em Direito Familiar, no *remake*, Jonathan permanece no meio académico, mas enquanto professor de filosofia e Mira é vice-presidente de gestão de produto numa grande empresa de tecnologia.

As alterações às dimensões psicológicas dos protagonistas coincidem com os seus novos contextos sociológicos. Jonathan, um homem sensível às novas causas sociais, progressista, intelectual, asmático, com um passado associado à crença e aos dogmas religiosos, apresenta uma nova interpretação da masculinidade à luz da representação pós-moderna.

Mira, que embora mantenha, à semelhança de Marianne, uma posição mais despercebida durante o segmento da entrevista, é agora a principal provedora da família e quem se encontra mais ausente na vida da filha, devido à falta de disponibilidade. Uma das alterações mais relevantes na protagonista é que passa a ser ela quem tem o caso com um amante, Paulie, e que deixa a família para ir numa viagem com o novo companheiro.

Não obstante todas as alterações às dimensões das personagens, o embuste da obra original mantém-se, sendo que Jonathan, no papel de Johan, de uma forma mais subtil, acaba por manter o traço da superioridade intelectual e carismática ao, por exemplo, responder mais rapidamente que Mira à identificação de pronomes no começo da entrevista.

Mira, apesar de assumir o papel de Johan na trama central, não é, minimamente tão desprezível quanto o protagonista da série original. Pelo contrário, a audiência consegue compreendê-la e sentir empatia por ela, mesmo depois da personagem deixar o marido para estar com Paulie.

A única coisa que parece unir e relacionar Peter e Katarina, na obra original, é o gozo em olhar para Johan e Marianne como o arquétipo de casal perfeito. Há,

inclusivamente, um momento em que Peter ridiculariza a ideia e Katarina, que até ao momento se encontrava colérica com o marido, acaba por rir da condição dos amigos. No *remake* esta dinâmica não acontece. Ao invés, Peter e Kate terminam a noite envergonhados da discussão e retiram-se, desculpando-se pelo aparato causado. Esta dicotomia entre o *remake* e a obra original, parece surgir de uma nova sensibilidade por parte do casal de amigos em relação às aparências que procuram manter. Enquanto na obra original há apenas uma menção às traições entre Peter e Katarina, na série da HBO, Peter e Kate optaram por um arranjo poliamoroso, que Mira acredita ser um mero pretexto para justificar as traições de Peter. Não obstante, Kate parece aceitar e celebrar o relacionamento aberto e acredita, inclusivamente, que, no futuro, será muito empoderador para os seus filhos.

À semelhança da série original, Jonathan e Mira permanecem aquilo que Bergman descreveu como “iletrados emocionais” (Wanzo, 2022), um sentimento particularmente enfatizado no episódio “Os iletrados”, mas, ainda assim, convocado numa das últimas cenas do primeiro episódio, quando Mira conta ao marido sobre a gravidez. O sentimento de “querer e não querer em simultâneo” encontra-se presente na protagonista tanto na obra de Bergman, como de Levi.

Esta semelhança entre as obras é particularmente relevante, pois permite-nos compreender que Levi não retirou o fator da “humanidade” à série original e conseguiu cumprir um dos desígnios mais pertinentes relativamente à caracterização de personagens.

À semelhança dos protagonistas do original sueco, também Jonathan e Mira se encontram repletos de contradições e são, nas palavras de Bergman (2012), “(...) inseguras e infantis, outras vezes bastante adultas. Falam muito por falar; por vezes dizem alguma coisa que faz sentido. São medrosas, alegres, egoístas, estúpidas, boas pessoas, sábias, generosas, dedicadas, zangadas, meigas, sentimentais, insuportáveis e encantadoras. Tudo numa grande mistura.” (p.12).

2.3.5. Diálogos

Em ambas as séries, a cena de abertura, em que os protagonistas são introduzidos através da entrevista, está repleta de lugares-comuns (Bergman, 2012), as falas procuram encobrir a verdadeira natureza dos protagonistas e diálogos banais derivam sobre uma camada de subtexto. É pertinente recordar o princípio de Yorke

(2014), que refere que podemos encontrar tanto ou mais significado naquilo que é omitido pelas personagens, como no que é diretamente exposto através de diálogo.

No *remake*, durante a cena inicial, Jonathan explica que é ele quem trata de Ava na maioria do tempo, sendo que Mira tem de passar muito tempo em viagens de trabalho e no escritório, algo que a protagonista faz questão de complementar com “And I make it up to them on the weekends”, ao que Jonathan contrapõe, quase inintencionalmente, “And you make it home in time for dinner, when you can”, uma afirmação que afeta, visivelmente, Mira. Ainda que não apresente uma acusação direta ou uma conotação evidentemente negativa, as palavras de Jonathan sugerem conflito através de um subtexto passivo-agressivo e de um *timing* poderoso.

No caso da obra original, durante a cena correspondente, esta conotação do subtexto, ainda que não tão evidente, é manifestada a partir da passividade e do constrangimento que Marianne demonstra durante a entrevista.

O contraste entre o carácter das personagens e as suas crenças de que a estabilidade rotineira e a segurança material conferem equilíbrio à sua vida conjugal, é uma demonstração exemplar de uma manobra de subtexto.

Tanto Johan como Marianne parecem aperceber-se da fragilidade da sua vida conjugal e compreendem, no fundo, que todas as noções pré-concebidas que possuem sobre o casamento e vida em família estão, de certa forma, erradas.

O subtexto impera durante os primeiros momentos das séries e, olhando para a estrutura integral das obras, até ao primeiro *plot point*, isto é, o momento em que um dos membros do casal é deixado, os diálogos suprimem os verdadeiros sentimentos que assolam os protagonistas.

Durante o decorrer da série, as palavras trocadas entre os protagonistas são autênticas armas de arremesso em contexto de discussão e verdadeiras demonstrações de amor, nas situações românticas. Os diálogos destas obras são um exemplo que ilustra a definição de “diálogo ativo”, mencionada por Iglesias (2005). Não obstante, esta definição é particularmente comprovada no caso do *remake*, no qual o ritmo dos diálogos é absolutamente alucinante e repleto de intenção.

Os diálogos nas duas séries impulsionam o enredo de cena para cena e moldam persistentemente os contextos das personagens, assim como reafirmam

sistematicamente as suas posições, filosofias e expressam os seus conflitos internos de forma subtil.

Desta forma, podemos concluir que os diálogos, tanto no *remake*, como na série original, constituem um elemento de grande pertinência para a construção de personagens, criação e resolução de conflito e desencadeamento do enredo.

As principais alterações entre as obras verificam-se a nível temático e linguístico, visto tratar-se de um *remake* transnacional. Não obstante, alguns dos aspetos centrais no carácter das personagens mantêm-se por meio das falas, nomeadamente, no que concerne à índole social das mesmas. Jonathan, à semelhança de Johan procura, através dos diálogos, uma aprovação recorrente pelos que o rodeiam, enquanto Marianne e Mira procuram manter-se despercebidas e omitir muito do que pensam.

2.3.6. Género Narrativo

Apesar da estrutura narrativa apontar para um enredo minimalista, característico do género “Art Film”, tanto a obra original como a readaptação, se enquadram no género “Drama” e no subgénero “Estória de Amor”. As séries são particularmente inovadoras dentro dos padrões reconhecidos pelo subgénero em que se inserem.

Scenes from a Marriage é um arquétipo do género romântico sem recorrer diretamente à temática do amor impossível. A premissa de Bergman pressupõe que, à partida, todo o amor é impossível. Não por uma questão de interesses ou costumes, como na obra de Goethe, previamente referida, mas antes pela condição contraditória da personalidade humana e pelo permanente estado de insatisfação dos protagonistas.

Ainda que possuam uma grande carga melodramática, as séries parecem inovar dentro das premissas que constituem o subgénero “Estória de Amor”. “*Scenes from a Marriage* [1973] remains a close cousin to soap opera” (Gado, 1986: p.432), ainda assim, “Levi’s *Scenes* is an example of a feminist update, but it illustrates how there may be some genres that make more progressive renderings of gender roles a challenging exercise” (Wanzo, 2022: p.72).

O antagonismo entre protagonistas acaba por combater a monotonia conjugal e é isso que torna *Scenes From a Marriage* uma obra tão relevante e disruptiva no que

concerne ao género narrativo. As temáticas apresentadas são, a todo o momento, familiares, mas, ainda assim, a estória consegue ser disruptiva, emotiva e relevante.

3. Análise: Relatório das Entrevistas em Profundidade

Numa fase inicial, foi esclarecido, aos entrevistados, profissionais do audiovisual, guionismo e dramaturgia, familiarizados com as obras *Cenas da Vida Conjugal*, o intuito da investigação e o objetivo central do trabalho de projeto.

Na questão “Ao adaptar uma obra audiovisual a uma nova geografia e a uma nova geração, que aspetos centrais dos elementos narrativas considera relevantes alterar e reinterpretar?”, tanto Hagai Levi como Filipa Amaro remeteram para as personagens e para a inversão dos papéis de género convencionais no *remake* de *Cenas da Vida Conjugal*. Levi refere, no entanto, que pretendia alcançar um equilíbrio com a protagonista feminina, nas palavras do realizador: “In the original, the man is the villain. You don’t care about him. You actually despise him. (...) And it’s pretty clear that’s intentional. You care about a lot about the woman. So here that was my task”. Já realizadora complementa e assegura que o que pode distinguir positivamente uma série é “boa escrita, sem grande foco em personagens moralistas”, um princípio igualmente inscrito na revisão crítica da literatura, na secção “Personagens”.

No que concerne à alteração dos diálogos, Levi indica que teve particular atenção em manter algumas das falas do original, sendo que as únicas alterações foram ao nível dos géneros e dos contextos das personagens. Filipa Amaro, recorda-nos da peripécia do argumentista Aaron Sorkin no processo de escrita de *The Social Network* (2010), quando procurou catalisar o discurso para uma audiência jovem e descobriu que era um desígnio sem grande fundamento, “não era nada senão superficial”, refere a realizadora, que acredita, inclusivamente, que “o mesmo é aplicável a todo o tipo de personagens”. Rita Calçada Bastos respondeu que, em certa medida, o conflito interno e colocar as personagens a refletir sobre “o que se é” são os elementos que encaminham o espectador pelo enredo e, por muito focada que a obra seja nos diálogos, é através deste exercício de autocontemplanção que podemos salvaguardar a máxima “show don’t tell”.

Relativamente à questão “existem aspetos desses elementos narrativos que devem permanecer imperativamente inalterados?”, o realizador israelita referiu que procurou manter a estrutura original e algumas linhas de diálogo particularmente pertinentes. Filipa Amaro confere, igualmente, “O enredo (...) original provavelmente irá ser

mantido, mas podes tirar dele outro significado (ainda que com o mesmo desfecho) explorando outros temas na narrativa. Em relação aos nomes das personagens e tudo mais, não considero importantes, o que te interessou inicialmente foi o conflito e esse estará sempre lá”.

Na pergunta “Que aspetos consideraria relevante alterar ao adaptar o Cenas da Vida Conjugal à contemporaneidade e ao contexto português”, a resposta de Rita Calçada Bastos e Filipa Amaro foi, de certa forma, unânime, ambas mencionaram o carácter universal e intemporal das séries. Hagai Levi, por sua vez, estava ciente desta universalidade e demonstra-o, inclusivamente, através de um quebrar da quarta parede, nas sequências não-diegéticas que precedem e antecedem os episódios do *remake*, o criador da série refere: “Its’ a fable, in a way. It’s like to say, ‘Hey, let’s discuss monogamy. Let’s discuss marriage. Let’s not just focus on these specific circumstances and make it more of a discussion of a general principle’.”

CAPÍTULO III: O PROJETO

1. Sinopse Geral

“Novas Cenas da Vida Conjugal” acompanha o namoro de João e Mariana que chega ao término após dois anos de relacionamento. Mariana sente-se presa a uma vida que não compreende totalmente, a uma estabilidade artificial, unida pelo conformismo radical e pela tirania da comodidade enquanto João, seduzido pela maturidade de outra pessoa, está pronto para assumir uma vida conjugal sem precedentes, uma rotina segura, o próximo capítulo da vida adulta.

2. Conceito

A obra explora o inevitável reencontro de duas pessoas separadas pelo descontentamento, reflexo da incerteza da idade e da condição humana. A série é uma adaptação do original *Scener ur ett äktenskap* e procura reestabelecer o tema central, assim como reinterpretar e reenquadrar o argumento da série de Ingmar Bergman à atualidade do contexto português através de um jovem casal de protagonistas, de uma nova estética e de uma expressão textual renovada.

Ainda que a série de Bergman se trate de uma obra intemporal, pela qual possuo uma profunda admiração, o intuito ao adaptar a série à contemporaneidade portuguesa é reestabelecer os desígnios centrais do argumento numa geografia e num contexto de intimidade distintos, em certa medida, pessoais.

3. Investigação e reinterpretação do conflito central

Readaptar o argumento de uma obra como *Scenes from a Marriage* e esperar corresponder às expectativas do clássico é uma tarefa desmedidamente ambiciosa. Não obstante, é imperativo recordar os desígnios de Verevis (2006), anteriormente abordados na revisão crítica da literatura “remaking is located in a filmmaker’s desire to repeatedly express (and modify) a particular aesthetic sensibility or world view in light of new developments and interests” (p.90) e reforçados pela realizadora Filipa Amaro na entrevista (ANEXO III), “(...) acho que isso parte do escritor, que tenha a vontade e inovação e criatividade para trazer algo de novo a esta história”.

Para Linda Seger (2010), a escrita de argumento requer uma flexibilidade entre a “lógica” e a “imaginação”. Segundo a autora, o trabalho de pesquisa para guionistas é, frequentemente, um esforço moroso, que pode, não obstante, ajudar a produzir o

guião e terminar a escrita do projeto mais rapidamente. A pesquisa determina o vocabulário das personagens e ajuda a enriquecer o argumento com elementos verosímeis e interessantes.

“The art is in the details, and the writer needs to know how those details change, depending on a character’s occupation, historical period, culture, and geographic location.” (Seger, 2010: p.11). Neste sentido, e recordando que o trabalho de projeto aqui definido propõe uma readaptação transnacional de um argumento cinematográfico, procurámos olhar para algumas das configurações que definem as relações amorosas em casais jovens adultos e de que forma o contexto português e alguns dos aspetos centrais da pós-modernidade podem influenciar algumas das temáticas do enredo original.

Para levar a efeito o trabalho de pesquisa e iniciar o processo de escrita de um argumento cinematográfico, Seger (2010) recorda: “Research can include library research—looking at books, articles, diaries, and newspapers, and consulting librarians for other resources.” (p.10).

A crónica semanal do jornal Expresso “Diário de um Psiquiatra”, escrita pelo Doutor José Gameiro a propósito das suas peripécias enquanto terapeuta de casal, constituiu uma fonte de inspiração para algumas das fases de conflito da série e diálogos entre personagens, principalmente no que concerne a subtexto, em que cada membro do casal procura omitir o que realmente sente através de um diálogo críptico.

Foram, igualmente, consideradas outras apreciações temáticas com base nas ideias de José Gameiro. O terapeuta refere, numa entrevista ao Diário de Notícias, que existem, atualmente, “infidelidades virtuais que são sentidas como reais”. Na mesma entrevista, reconhece que, muitas pessoas, perante uma situação de infidelidade, acabam por perdoar quem traiu, “a crise é um momento de mudança”, refere o especialista (Pires, 2011).

Procurei diferentes considerações e opiniões no que concerne a relacionamentos amorosos, particularmente em jovens-adultos. A acrescer à consulta de José Gameiro, com o qual pude averiguar em detalhe alguns aspetos que considerava pertinentes para a escrita do guião (ANEXO I), efetuei um conjunto de leituras sobre “estudos de género”, conjugalidade e monogamia, debruçando-me sobre algumas reflexões de

autoras e autores como Stephanie Coontz, Bell Hooks, Christopher Ryan e David Barash.

O intuito desta pesquisa foi compreender, o mais amplamente possível, novas perspectivas relativamente às temáticas da conjugalidade e da intimidade amorosa entre jovens adultos.

Quanto à reinterpretação do conflito central por uma geração de protagonistas mais nova, tratando-se de um casal de jovens adultos, a credibilidade do relacionamento poderia não ser interpretado com a mesma seriedade que o argumento do original e *remake*. Na entrevista ao Doutor José Gameiro, o terapeuta reconhece, de forma coloquial, que “Com vinte anos não se tem a mais pequena ideia do que é a vida conjugal”. A apreensão emocional que existe no término de uma relação que perdurou anos, após filhos e casamento, não é semelhante à de um relacionamento de dois anos. Neste sentido, tornou-se pertinente considerar uma abordagem temática que substituísse, em parte, essa carga emocional. No entanto, o José Gameiro assegura-nos que “(...) alguns pontos podem ser sensíveis. O ciúme, a tolerância e sobretudo o efeito devastador da crítica sistemática numa relação conjugal”.

A temática da coabitação é uma das mais pertinentes no que concerne a relacionamentos de jovens adultos e foi um dos motes centrais à construção narrativa da série. Aspetos da atualidade cosmopolita portuguesa, como o elevado valor das rendas de habitação, sensibilidade, compreensão e complacência para com a saúde mental ou o amplo espectro da sexualidade são apenas alguns exemplos de temáticas adaptadas ao projeto.

A identidade social é ainda tributária de uma identidade societal, aquela que convoca referenciais colectivos de ordem mais ampla. Compreende-se, portanto, que a identidade nacional, veiculando a continuidade entre identidade pessoal e colectiva), seja um quadro estruturador da própria identidade juvenil (Conde, 1990: p. 676).

Com base na ideia sobredita de Isabel Cabo, procurámos estabelecer, durante a escrita do projeto, uma relação entre alguns dos aspetos mais fraturantes da sociedade portuguesa pós-moderna e a identidade pessoal dos protagonistas, instituindo, deste modo, uma relação entre os protagonistas e a audiência de jovens adultos.

Neste sentido, procurámos ir ao encontro das recomendações da realizadora Filipa Amaro que, durante a entrevista (ANEXO II), reforçou “(...) ter as personagens

a reagir ao mundo actual que as rodeia sim é pertinente, importante e faz com que o espectador se possa rever nelas a tomar decisões ao embater com a nossa realidade.”.

A título de exemplo neste sentido, optei por reenquadrar o episódio “Vale de Lágrimas” e intitulá-lo “Verdes Anos”, uma referência à música de Carlos Paredes. Este episódio marca o reencontro dos protagonistas em Portugal e trata-se de um segmento que invoca saudade, nostalgia e a familiaridade. A breve duração dos episódios permitiu, no caso deste episódio, encontrar um gancho narrativo quando os protagonistas se envolvem novamente, sendo que, o conflito central da obra original e do *remake* foi transposto para o episódio seguinte, “Os Ilustrados”.

4. Inspiração e Referências

A acrescentar às referências centrais, *Scener ur ett äktenskap* (1973) e *Scenes from a Marriage* (2021), encontrei inspiração num conjunto de obras cinematográficas e audiovisuais, que auxiliaram ao enquadramento do texto numa estética singular, adequada ao enredo e ao tom da estória.

As inspirações vão desde a influência pictórica de Edward Hopper às películas de François Truffaut e permitiram, através da bíblia do projeto (ANEXO VII), invocar um tom e um estilo adequado às temáticas e aos cenários propostos no enredo.

Na música, particularmente nos temas portugueses, a intenção foi reenquadrar alguns dos clássicos sobre as temáticas como “amor”, “compromisso” ou “saudade”, porém, cantada pelos autores contemporâneos. Na *playlist* do projeto são utilizadas canções como “Depois de Ti”, de To Zé Brito, interpretada por Tomás Wallenstein, “A Noite Passada”, de Sérgio Godinho, na voz de Dino Santiago e Rita Vian ou, ainda, “Foi Por Ela”, de Fausto, pelas teclas de Bernardo Sassetti e na voz de Carlos do Carmo. Pretende-se, através destas referências musicais, sublinhar a premissa de que, ainda que a intenção lírica pareça prevalecer, alterar o tom, o estilo, o compasso e a melodia pode vir a sugerir uma reinterpretação completa do tema em si.

No cinema, filmes como “Her” (2013), de Spike Jonze, “Annie Hall” (1977), de Woody Allen, *Malcom and Marie* (2021), de Sam Levinson, *Blue Jay* (2016), de Alexandre Lehmann, ou ainda a curta-metragem “Assim-Assim” (2010), de Pedro Lopes e Sérgio Graciano, foram algumas das principais referências que inspiraram o tom, a estética, os diálogos e algumas das temáticas do projeto. Em televisão, as séries “Normal People” (2020), “State of The Union” (2019) e “Frágil” (2019) possibilitaram

considerações relativamente ao formato, estrutura do enredo e psicológico de personagens.

CONCLUSÃO

A presente investigação permitiu-nos não só compreender alguns dos principais aspetos caracterizadores de um guião audiovisual, mas também o processo de readaptação de um argumento cinematográfico à atualidade de uma nova geografia.

O trabalho de análise de estudo de caso constituiu um autêntico “jogo de sombras” visto que, na busca do que torna pertinente uma obra do passado, acabámos por desvendar o que torna relevante a originalidade da mesma na atualidade. Ao perscrutar em que medida poderíamos adaptar um argumento a um novo contexto geográfico, acabámos por conferir que a verdadeira índole de uma boa estória reside no seu carácter universal e compreendemos, ainda, de que forma o enredo e as personagens, que brotam de uma identidade pessoal e social, se podem relacionar com o resto do mundo num contexto pós-moderno.

O contacto direto com o criador do *remake* viabilizou uma análise concreta e rigorosa do processo de escrita de argumento, enquanto o contributo da realizadora Filipa Amaro facilitou a adequação do enredo à atualidade do contexto português e reforçou a pertinência de alguns dos aspetos centrais dos elementos narrativos. Já a entrevista a Rita Calçada Bastos permitiu-nos compreender a relação do público português com o enredo de “Cenas da Vida Conjugal”.

Pretende-se, com este trabalho final, viabilizar um documento de consulta que facilite o processo de escrita de um argumento cinematográfico e forneça um guia completo, rigorosamente contextualizado, sobre como adaptar uma obra audiovisual à atualidade de outro contexto geográfico. Recordando, concomitantemente, que cada autor deve considerar que aspetos fundamentais deve retirar para aplicar aos seus projetos.

O projeto aqui apresentado, “Novas Cenas da Vida Conjugal”, é somente mais uma expressão daquilo que Bergman forneceu: uma premissa e um conceito. Esta obra, em certa medida, testa a capacidade pessoal de espelhar um sentimento universal. Adaptá-la à atualidade de um novo contexto geográfico constituiu um exercício criativo singular que permitiu, através do compasso de um dos mestres sétima-arte, encontrar

uma força de expressão, convocada pelo tom, tema, género, personagens, diálogos e estrutura narrativa dentro do género dramático e do subgénero “estória de amor”.

Desta forma, torna-se pertinente considerar a proeza que Hagai Levi alcançou com o *remake* ao atualizar uma obra intemporal e reencontrar a textualidade da obra original, o autor distinguiu a sua obra e revalorizou, em grande medida, a série original. Segundo Walter Benjamin (1969) “Storytelling is always the art of repeating stories” (p.91), assim, podemos concluir que é esse exercício, infinitamente persistente e que almeja alcançar o equilíbrio entre a homenagem e a originalidade, que mantém o cinema e o audiovisual em perpétuo movimento.

Referências Bibliográficas

- Agger, B. (1991). Critical Theory, Poststructuralism, Postmodernism: Their Sociological Relevance. *Annual Review of Sociology*, 17(1), 105–131. <https://doi.org/10.1146/annurev.so.17.080191.000541>
- Alessandra, P. (2010). *The Coffee Break Screenwriter: Writing Your Script Ten Minutes at a Time* (42847th ed.). Michael Wiese Productions.
- Altman, R. (2003). A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre. In B. K. Grant (Ed.), *Film Genre Reader III* (pp. 27–41). Amsterdam University Press.
- Aristóteles. (2016). Poética. INCM – Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Aumont, J. (2019). A Análise do Filme. Edições Texto & Grafia.
- Aumont, J., & Marie, M. (2006). *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema* (1st ed.). Papyrus.
- Ávila, R. (2020). O Retorno do Real e o leitor de Pierre Menard, autor do Quixote. Intercom 2020.
- Bal, M. (2017). *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative, Fourth Edition*. University of Toronto Press.
- Barthes, R., & Duisit, L. (1975). An Introduction to the Structural Analysis of Narrative. *New Literary History*, 6(2), 237. <https://doi.org/10.2307/468419>
- Baudrillard, J., Glaser, S. F., & University of Michigan Press. (1994). *Simulacra and Simulation*. Amsterdam University Press.
- Bergman, I. (2008). *Los archivos personales de Ingmar Bergman*. TASCHEN.
- Bergman, I. (2012). Cenas da Vida Conjugal. Bicho do Mato.
- Bergman, I. (2013). *Lanterna Mágica*. Cosac Naify.
- Bertetto, P. (2019). *Uma História do Cinema Autores - Filmes - Correntes (Portuguese Edition)*. Texto & Grafia.
- Borges, J. L. B. (2000). Ficcões. Biblioteca Visão.
- Braudy, L. (1998). Afterword: Rethinking Remakes. In A. Horton & S. Y. McDougal (Eds.), *Play It Again, Sam: Retakes on Remakes* (0 ed., pp. 327–334). University of California Press.
- Brenes, C. S. (2014). Quoting and Misquoting Aristotle's "Poetics" in Recent Screenwriting Bibliography. *Communication & Society*, 27 (2), .
- Burnay, C. (2017). A Ficção Televisiva no Espaço Lusófono: Rotinas Produtivas, Parcerias e Coproduções. In I. F. Cunha, F. Castilho, & A. P. Guedes (Eds.), *Ficção Seriada Televisiva no Espaço Lusófono* (pp. 107–132). Universidade da Beira Interior.
- Carrière, B. J. E. (2016). *O exercício do argumento*. Edições Texto & Grafia.

Carroll, R. (2009). *Adaptation in Contemporary Culture: Textual Infidelities* (1st ed.). Continuum.

Conde, I. (1990). Identidade nacional e social dos jovens. *Análise Social*, XXV(108–109), 675–693.

Cuelenaere, E. (2020). Towards an Integrative Methodological Approach of Film Remake Studies, Adaptation. *Adapation*, 13(2), 210–223. <https://doi.org/10.1093/adaptation/apz033>

CUNHA, Isabel Ferin; BURNAY, Catarina Duff – Ficção televisiva em Portugal: 2000-2005. Biblioteca on-line de Ciências da Comunicação [Em linha]. (2006) 17 p. Disponível na Internet: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/ferin-isabel-burnay-catarina-ficcao-televisiva-portugal.pdf>. ISSN: 1646-3137

Derrida, J., & Kamuf, P. (1991). *A Derrida Reader: Between the Blinds* (0 ed.). Columbia University Press.

Douglas, P. (2011). *Writing the TV Drama Series 3rd edition: How to Succeed as a Professional Writer in TV* (Third Edition, Revised ed.). Michael Wiese Productions.

Dowd, J. J., & Pallotta, N. R. (2000). The End of Romance: The Demystification of Love in the Postmodern Age. *Sociological Perspectives*, 43(4), 549–580. <https://doi.org/10.2307/1389548>

Druxman, M. B. (1975). *Make It Again, Sam: A Survey of Movie Remakes*. A. S. Barnes.

Duncan, S., V. (2020). *A Guide to Screenwriting Success: Writing for Film, Television, and Digital Streaming* (Second ed.). Rowman & Littlefield Publishers.

Dundes, A. (1997). Binary Opposition in Myth: The Propp/Levi-Strauss Debate in Retrospect. *Western Folklore*, 56(1), 39. <https://doi.org/10.2307/1500385>

Eco, U. (2009). *O Nome da Rosa*. SIC.

Egri, L. (2009). *Art Of Dramatic Writing: Its Basis in the Creative Interpretation of Human Motives*. BN Publishing.

Field, S. (2003). *The Definitive Guide to Screen Writing*. Ebury Press.

Fletcher, A. (2021). *Wonderworks: The 25 Most Powerful Inventions in the History of Literature*. Simon & Schuster.

Fludernik, M. (2009). *An Introduction to Narratology* (1st ed.). Routledge.

Forrest, J., & Martínez, S. (2015). Remapping socio-cultural specificity in the American remake of *The Bridge*. *Continuum*, 29(5), 718–730. <https://doi.org/10.1080/10304312.2015.1068725>

Freytag, G. (1900). *Technique of the drama: an exposition of dramatic composition and art. An authorized translation from the 6th German ed. by Elias J. MacEwan*. Scott Foresman.

- Friedberg, A. (1994). *Window Shopping: Cinema and the Postmodern* (Reprint ed.). University of California Press.
- Friedman, N. (1955). FORMS OF THE PLOT. *The Journal of General Education*, 8(4), 241–253.
- Gado, F. (1986). *The Passion of Ingmar Bergman* (1st ed.). Duke University Press Books.
- GENETTE, Gérard. (1972) *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Cornell University Press.
- Greenberg, H. R. (1991). Raiders of the Lost Text. *Journal of Popular Film and Television*, 18(4), 164–171. <https://doi.org/10.1080/01956051.1991.10662030>
- Gunning, T. (2011). The Cinema of Attraction[s]: Early Film, Its Spectator and the AvantGarde. In W. Strauven (Ed.), *The Cinema of Attractions Reloaded* (pp. 381–388). Amsterdam University Press.
- Hall, S., da Silva, T. T., & Louro, G. L. (2006). *A identidade cultural na pós-modernidade*. DP & A editora.
- Horton, A., McDougal, S. Y., & Braudy, L. (1998). *Play It Again, Sam: Retakes on Remakes* (0 ed.). University of California Press.
- Horton, A., McDougal, S. Y., & Eberwein, E. (Eds.). (1998). Remakes and Cultural Studies. In *Play It Again, Sam: Retakes on Remakes* (0 ed., pp. 15–33). University of California Press.
- Hutcheon, L. (2006). *A Theory of Adaptation*. Routledge.
- Iglesias, K. (2005). *Writing for Emotional Impact*. Amsterdam University Press.
- James, H. (1884). The Art of Fiction. *Longman's Magazine*. Disponível em: <http://virgil.org/dswo/courses/novel/james-fiction.pdf>
- Joye, S., Biltreyst, D., & Adriaens, F. (2017). Telenovelas and/as Adaptations. *Oxford Handbooks Online*. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199331000.013.20>
- Leitch, T. (2007). *Film Adaptation and Its Discontents: From Gone with the Wind to The Passion of the Christ*. Johns Hopkins University Press.
- Leitch, T. M. (1990). Twice-Told Tales: The Rhetoric of the Remake. *Literature/Film Quarterly*, 18(3), 138–149. <http://www.jstor.org/stable/43797599>
- Lobato, R. (2019). *Netflix Nations: The Geography of Digital Distribution* (*Critical Cultural Communication*, 28). NYU Press.
- Lotz, A. D., & Landgraf, J. (2018). *We Now Disrupt This Broadcast: How Cable Transformed Television and the Internet Revolutionized It All* (*The MIT Press*) (Illustrated ed.). The MIT Press.
- Lyons, J. (2015). *Anatomy of a Premise Line: How to Master Premise and Story Development for Writing Success* (1st ed.). Routledge.

- Mar, R. A., Oatley, K., & Peterson, J. B. (2009). Exploring the link between reading fiction and empathy: Ruling out individual differences and examining outcomes. *Communications*, 34(4). <https://doi.org/10.1515/comm.2009.025>
- Martin, M. (2005). *(Port).Linguagem Cinematografica*. Dinalivro.
- McKee, R. (2005). *Story: Substance, Structure, Style and the Principles of Screenwriting* (Methuen Film) (Reprint. ed.). Methuen Publishing.
- McKee, R. (2016). *Dialogue: The Art of Verbal Action for Page, Stage, and Screen* (Later Printing ed.). Twelve.
- Musser, C. (2011). Rethinking Early Cinema: Cinema of Attractions and Narrativity, *The Cinema of Attractions Reloaded* (pp. 389–416). Amsterdam University Press.
- Neale, S., Krutnik, F., & Maltby, R. (2021). *Film, Cinema, Genre: The Steve Neale Reader (Exeter Studies in Film History)* (1st ed.). University of Exeter Press.
- Pallottini, R. (2013). *Dramaturgia: A construção da personagem* (2nd ed.). Perspectiva.
- Parent-Altier, D. (2004). *O Argumento Cinematográfico*. Edições Texto & Grafia, Lda.
- Pascoal, N. J. (2010). *O namoro no jovem adulto : compromisso e atitudes face à coabitação*. Faculdade de Psicologia da Universidade de Lisboa. <http://hdl.handle.net/10451/2926>
- Platão. (2017). *A República* (15th ed.). Fundação Calouste Gulbenkian.
- Poética*. (2007). Edições da Fundação Calouste Gulbenkian.
- Propp, V., Rodrigues, A. D., Ferreira, J., & Oliveira, V. (1992). *Morfologia do conto*. Vega.
- Quaresima, L. (2003). Loving Texts Two at a Time : The Film Remake. *Cinémas*, 12(3), 73–84. <https://doi.org/10.7202/000736ar>
- Quivy, R., van Campenhoudt, L., & van Campenhoudt, L. (1992). *Manual de investigação em ciências sociais*. Gradiva.
- Rosewarne, L. (2020). *Why We Remake: The Politics, Economics and Emotions of Film and TV Remakes* (Routledge Advances in Film Studies) (1st ed.). Routledge.
- Satre, J. P. (2013). *Nausea*. New Directions.
- Scher, L. (2012). *Reading Screenplays: How to Analyse and Evaluate Film Scripts* (Creative Essentials). Creative Essentials.
- Shadoian, J. (1981). Writing for the Screen. . . Some thoughts on Dialogue. *Literature/Film Quarterly*, 9(2), 85–91.
- Simonton, D. K. (2005). Film as Art versus Film as Business: Differential Correlates of Screenplay Characteristics. *Empirical Studies of the Arts*, 23(2), 93–117. <https://doi.org/10.2190/dm5y-fhem-cxqt-uewx>

- Smith, I. R. (2016). *Hollywood Meme*. Amsterdam University Press.
- Smith, I. R., & Verevis, C. (2017). *Transnational Film Remakes*. Amsterdam University Press.
- Snyder, B. (2005). *Save The Cat! The Last Book on Screenwriting You'll Ever Need*. Michael Wiese Productions.
- Steene, B. (2006). *Ingmar Bergman: A Reference Guide*. Amsterdam University Press.
- Todorov, T., & Weinstein, A. (1969). Structural Analysis of Narrative. *NOVEL: A Forum on Fiction*, 3(1), 70. <https://doi.org/10.2307/1345003>
- Truby, J. (2008). *The Anatomy of Story*. Farrar, Straus and Giroux.
- Verevis, C. (1997). Re-Viewing Remakes. *Film Criticism*, 21(3), 1–19. <http://www.jstor.org/stable/44018884>
- Verevis, C. (2004). Remaking Film. *Film Studies*, 4(1), 87–103. <https://doi.org/10.7227/fs.4.6>
- Verevis, C. (2006). *Film Remakes*. Amsterdam University Press.
- Vogler, C., & Montez, M. (2007). *The Writers Journey: Mythic Structure for Writers, 3rd Edition* (3rd ed.). Michael Wiese Productions.
- Wanzo, R. (2022). Identity Remakes in and out of Time. *Film Quarterly*, 75(3), 71–75. <https://doi.org/10.1525/fq.2022.75.3.71>
- Watson, W. (2012). *The Lost Second Book of Aristotle's "Poetics."* University of Chicago Press.
- Weiland, K. M. (2016). *Creating Character Arcs: The Masterful Author's Guide to Uniting Story Structure (Helping Writers Become Authors)* (Annotated ed.). PenForASword.
- Wood, A. (2002). Timespaces in spectacular cinema: crossing the great divide of spectacle versus narrative. *Screen*, 43(4), 370–386. <https://doi.org/10.1093/screen/43.4.370>
- Yorke, J. (2014). *Into The Woods*. PENGUIN GROUP.

Webgrafia

Maas, J. (2021, September 13). *Why HBO's 'Scenes From a Marriage' Remake Creator Used That Behind-the-Scenes Intro*. TheWrap. <https://www.thewrap.com/scenes-from-a-marriage-premiere-opening-abortion-intro-behind-the-scenes-jessica-chastain-oscar-isaac-hbo/>

Pires, C. (2011, November 23). *O amor tem prazo de validade*. . . DN. <https://www.dn.pt/revistas/nm/o-amor-tem-prazo-de-validade-2143561.html>

Scenes from a Marriage. (1 C.E.). Ingmar Bergman Foundation. <https://www.ingmarbergman.se/en/production/scenes-marriage>

Soloski, A. (2021, September 13). *Shooting 'Scenes From a Marriage': 'I Cried Every Day.'* The New York Times. <https://www.nytimes.com/2021/09/10/arts/television/scenes-from-a-marriage-jessica-chastain-oscar-isaac.html>

ANEXOS

Anexo I: Guião do Episódio Piloto

NOVAS CENAS
DA VIDA CONJUGAL

ESCRITO POR
MIGUEL RICO

BASEADO NA SÉRIE "SCENER UR ETT ÄKTENSKAP", DE INGMAR BERGMAN

LEGENDA A NEGRO:

Chegarão as horas
em que velhas feridas,
essas que esquecemos em tempos,
ameaçaram consumir-nos.

– Hannah Arendt

FADE IN:

1. EXT. RUA/PRÉDIO-TARDE

NOTA: A música "My Romance" de Richard Rodgers e Lorenz Hart, por Filipe Melo e João Moreira toca de fundo.

Um semáforo fica verde, os carros circulam pela cidade, há filas na segunda circular, as pessoas regressam a casa e as luzes dos apartamentos começam a acender na fachada de um edifício à luz da tarde. Um dos últimos andares capta a nossa atenção.

MARIANA (O.S)

Onde é que meteste o secador?

CORTA PARA:

2. INT. APARTAMENTO/KITNET-TARDE

Há caixas de mudança empilhadas à porta de um pequeno apartamento T1 moderno. Os caixotes indicam "Mariana" e "João" escrito a marcador, dois pares de chinelos no chão, duas escovas de dentes, uma cama de casal com duas almofadas e mobília ainda em plástico bolha.

JOÃO (O.S)

No armário da casa de banho, por baixo do lavatório!

Mariana seca o cabelo na casa de banho.

MARIANA (O.S)

Já vi, obrigada!

Dois copos de vinho vazios repousam sobre a bancada da cozinha, juntamente com pratos lavados e empilhados que JOÃO (25) recolhe ao passar e leva para a varanda. Depois, regressa ao interior, veste um hoodie, leva os copos e uma toalha de mesa. O som do secador desvanece. MARIANA (25) entra na kitnet e olha em volta.

MARIANA

Já está tudo?

JOÃO

(afirma)
Hum hum!

Beijam-se.

JOÃO

Olha que está fresco!

João mostra-lhe um afeto no braço que diz "vais passar frio".

MARIANA

Achas que eu não estou habituada ao frio?

João torce o nariz e Mariana deixa cair o queixo de indignação, riem.

MARIANA

Alexa, stop!

NOTA: O aparelho perde o brilho e a música para. Depois, com o ecrã a negro, ouvimos um saca-rolhas a abrir a garrafa de vinho e a voz das personagens.

MARIANA (O.S)

Dás-me o hoodie?

JOÃO (O.S)

Eu bem disse ah-ah-ah! Já sabia...

MARIANA (O.S)

Sim, sim. Sabes tudo, és muito esperto

CARTÃO COM TÍTULO:

NOVAS CENAS DA VIDA CONJUGAL

CORTA PARA:

3. EXT. VARANDA-TARDE

O casal senta-se numa pequena mesa. Mariana tem agora o hoodie de João vestido. Ele enche os dois copos enquanto ela serve a comida.

JOÃO

À nossa!

MARIANA

Skål!

Brindam e jantam.

JOÃO

Falei com o senhorio

MARIANA

E que tal?

JOÃO

Manteve aquele tom dele durante a conversa toda

MARIANA

Passivo-agressivo

João anui com a cabeça.

JOÃO

Como se nos tivesse a fazer um favor...

MARIANA

A verdade é que não íamos arranjar melhor. Estávamos entre a espada e a parede.

JOÃO

Está bem, mas não deixam de ser umas paredes bem caras (pausa) Só a renda já é o balúrdio que é e ainda nos pede três meses de caução?

MARIANA

Agora já cá estamos, vamos usufruir (pausa) Tu vais acabar a tradução do romance que já nem eu posso com aquilo (pausa) Eu vou receber do estágio e os meus pais vão ajudando...

João sorri descontente, mas conforma-se.

JOÃO

Exato (pausa) vamos usufruir. À nossa!

MARIANA

Pronto!

Brindam novamente e bebem.

JOÃO

Mal posso esperar para que possamos começar a usufruir da nossa vida sabes? Com as nossas poupanças, a nossa iniciativa...

MARIANA

Mas sentes que não começámos a nossa vida só porque ainda não conseguimos pagar completamente pela casa?

João é salvo pelo som da campainha.

JOÃO

Eu vou lá...

CORTA PARA:

4. INT. APARTAMENTO/HALL-DIA

João abre a porta e encara, PEDRO (30), que tem um saco de compras castanho de onde espreita uma garrafa de vinho.

PEDRO

Olá! (pausa) Sou o Pedro, o vizinho de baixo? Cruzámo-nos hoje no elevador...

JOÃO

Ah sim, sim! Olá!

Cumprimentam-se. Mariana chega e diz cumprimenta também.

PEDRO

Olá!

MARIANA

Mariana, prazer.

PEDRO

É assim, eu sei que isto não é muito habitual. Prometo que não sou nenhum serial killer, eu vivo aí em baixo com a minha mulher, vimo-vos a chegar hoje com as coisas e epá quisemos fazer aqui um gesto...

Pedro entrega o saco a João.

PEDRO (CONT.)

Vocês são novos, nós já estivemos no vosso lugar... E é a nossa maneira de dizer "bem-vindos"

JOÃO

Não era preciso!

MARIANA

Podes crer, que queridos...

PEDRO

Não é nada de especial. São duas garrafas de Pouca Roupa, uns bolinhos, umas compotas, um jogo de cartas assim para casais mais novos e um CD da minha banda.

João e Mariana sorriem trocam um olhar. João retira o CD do saco, na capa pode ler-se "SARABANDA".

JOÃO

Epá, muito obrigado! Não se devia ter dado ao trabalho.

PEDRO

Não é nada mesmo! E desculpem lá vir chatear-vos a esta hora, deviam estar a jantar...

MARIANA

Não, não... Pelo amor de Deus!

JOÃO

Nada disso... Muito obrigado, mesmo. Caramba...

Pausa.

Mariana e João trocam um olhar cúmplice.

JOÃO

Então (pausa) mas nós também não vamos beber isto sozinhos.

MARIANA

Sim...

JOÃO

Porque é que não vêm cá amanhã jantar? O Pedro e a... Catarina?

PEDRO

Catarina, sim

João olha para Mariana em busca de aprovação. Pressionada, Mariana acaba por ceder, claramente em prol das boas maneiras.

MARIANA

Sim... sim, venham!

PEDRO

Ah não, vocês devem ter uma data de coisas para arrumar... Ainda nem se habituaram à casa.

Mariana ia aproveitar a deixa para descartar o pedido, mas João adianta-se.

JOÃO

Disparate! Venham, temos um jantarinho, bebemos uns copos... Pausa.

PEDRO

Ok, então deixem-me confirmar com a Catarina. Mas em princípio é um "sim".

JOÃO

Ok. Combinado

Pedro começa retirar-se, interroga enquanto caminha para trás.

PEDRO

Lá para que horas?

João e Mariana trocam um olhar.

MARIANA

hummm

JOÃO

Lá para as oito?

Mariana consente com a cabeça.

PEDRO
Ok, combinado...

CORTA PARA:

5. INT. APARTAMENTO-NOITE

João e Mariana lavam a loiça em silêncio.

ELIPSE

Lavam os dentes juntos. Marina cospe, João abraça-a por trás e ela força um sorriso.

JOÃO
(cansado)
Caminha?

Mariana afirma com a cabeça e um sorriso.

MARIANA
Dá-me só um bocadinho, tenho de ir à casa de banho.

João faz-lhe umas festas nas costas.

JOÃO
Ok...

João sai e fecha a porta. Mariana abre o armário por baixo do lavatório, desvia o secador e retira uma caixa de teste de gravidez de um nécessaire.

ELIPSE

João está sentado na cama frente ao computador olha para o perfil de PAULA (25) no Instagram, os livros que lê e fotos do verão, clica em seguir. Ao ouvir o autoclismo fecha rapidamente o separador e abre um documento word.

Mariana chega ao quarto encara-o preocupada, enfia-se nos cobertores começa a ler um livro. Assim ficam, depois Mariana para e volta a olhar para João, que permanece focado no trabalho.

Mariana ia contar, mas trava-se. João fecha o computador.

JOÃO
Dormir?

Mariana anui com a cabeça, força um sorriso.

CORTA PARA:

6. INT. APARTAMENTO-TARDE

João está deitado no sofá verde de duas peças, a tentar perceber as cartas do jogo que Pedro ofereceu. Mariana chega e senta-se, coloca as pernas do namorado ao colo.

MARIANA

Então já percebeste alguma coisa disso?

JOÃO

Parece simples. Pelo que eu percebi, isto tem várias perguntas e nós vamos respondendo. Cada uma tem um grau de intimidade "close, closer, closest"

MARIANA

Certo (pausa) e como se ganha?

JOÃO

Acho que não se ganha

MARIANA

Ah e não há um objetivo?

Pausa.

JOÃO

É aprender mais um sobre o outro, suponho eu...

Mariana anui, visivelmente desapontada.

MARIANA

Ah ok, ok...

JOÃO

É parvo, eu sei (pausa) não temos de jogar...

MARIANA

Não, não... Eu quero!

JOÃO

Ok! Então, deixa cá ver... Começamos com as mais simples...

O casal apronta-se no sofá, João coloca os três baralhos na mesinha e retira uma carta do baralho "Close".

MARIANA

Podemos tirar uma peça de roupa sempre que a resposta do outro não nos satisfizer

JOÃO

(sorri entusiasmado)
Olha! Parece-me muito bem!

MARIANA

Boa! Parece que vou manter a camisola, portanto.

JOÃO

(sorri)
Pena

João pega numa carta e lê.

JOÃO (CONT.)

(a ler)
Melhor recordação que têm juntos?

Pausa.

Ambos procuram a resposta nas molduras penduradas nas paredes.

MARIANA

Já sei!

JOÃO

Então?

MARIANA

(expectante que ele se aperceba)
Então....

João para pensar.

JOÃO

Ah! Já sei!

Mariana sorri.

JOÃO (CONT.)

Nas primeiras vezes que saímos juntos. Fomos aos jardins da

Gulbenkian depois de almoço, adormecemos à sombra, tu no meu peito, acordámos já quase de noite. Mas deixámo-nos estar abraçados um no outro.

Pausa.

MARIANA

Oh...

JOÃO

Então?

MARIANA

Nada, isso foi muito querido

JOÃO

Mas não era nessa que estavas a pensar?

Pausa breve.

MARIANA

Estava a pensar naquela vez em que estávamos na Regaleira a ver o pôr-do-sol e chega um senhor e começa a ralar com os patos!

João para um segundo, depois ri.

JOÃO

Ah sim, sim! Quer dizer, é muito engraçada, mas não sei se é a melhor memória que temos juntos...

MARIANA

Sim, claro... foi o que me lembrei, desculpa

JOÃO

Não tens de pedir desculpa

João faz-lhe uma festa na cara e Mariana sorri. Ela tira uma carta do baralho 'closer' e entrega-a a João que lê.

JOÃO

(a ler)

Qual é a coisa que mais gostas em ti?

Ambos franzem a testa e riem.

JOÃO (CONT.)

Uma pergunta um bocado egocêntrica
num jogo para CASAIS ah-ah

MARIANA

Exato

Pausa.

JOÃO

Então?

Mariana encolhe os ombros e ri.

MARIANA

Começa tu...

Pausa brevíssima.

JOÃO

Gosto de ser equilibrado das ideias.

Mariana ri.

JOÃO (CONT.)

Mas a sério, gosto de como sou um
feminista, por exemplo, mas não sou
chato...

Mariana franze o sobrolho e continua a rir.

JOÃO (CONT.)

Ou como quando... Por exemplo... sei
os limites das ideias, acho que sou
ponderado nesse aspeto... Em manter
os meus princípios, mas não ao ponto
de me prejudicarem, porque.... A auto
preservação é mais importante?

João olha para Mariana que ri do quão atabalhoada foi a
resposta. João fixa o olhar, acaba por rir e tira uma
meia, perdeu o "jogo".

Mariana continua a rir. O seu telemóvel começa a vibrar.

MARIANA

Desculpa....

Mariana atende ainda com o riso na voz. À medida que ela
fala vemos João, nota-se não compreender a língua, mas as
expressões faciais acompanham a prosódia da namorada.

MARIANA

(ao telemóvel)

Hallå. Ja. Nej, det var João här, han sa några lustiga saker (pausa) Ja, ja, ja... Jag har inte gjort pappersarbetet ännu, men det borde vara klart i kväll. Ok (para João)
Os meus pais mandam beijinhos.

João gesticula uns beijinhos.

MARIANA (CONT.)

(ao telemóvel)

Okej, hej då. Kyss, kyss.

Mariana desliga. João começou a arrumar as cartas.

JOÃO

Está tudo ok?

MARIANA

Tudo, era para confirmar umas coisas do estágio...

JOÃO

Ok, ok. Eles continuam ok em estares à distância?

MARIANA

Sim, sim! (pausa) Estás a arrumar?

JOÃO

Ya, não me apetece jogar mais...

MARIANA

(ironicamente sedutora)

Então? Não estavas a aprender mais sobre mim?

João ri.

MARIANA (CONT.)

Sabes (pausa) Não precisamos de um jogo para testar a nossa intimidade...

Começam a beijar-se, Mariana vai para cima de João, ficam deitados no sofá. Ela começa a beijar-lhe o pescoço e a meter as mãos por dentro da t-shirt, mas João não parece predisposto e ela nota-o.

MARIANA

Está tudo bem?

Pausa.

JOÃO

Agora com o estágio, tu vais começar a fazer bem mais dinheiro que eu e as despesas da casa não deviam recair sobre ti... Não é tua responsabilidade

MARIANA

(a rir)

Porque és homem, tens de sustentar-nos aos dois? Eu não tenho de fazer dinheiro?

JOÃO

Sabes perfeitamente que não é isso que eu quero dizer... A responsabilidade é dos dois, pronto. Mas aí é que está, ambos temos que contribuir

MARIANA

João, tu contribuis... Neste momento não podes contribuir tanto quanto eu, mas quando o estágio acabar já podes pronto. Não tem nada que saber. São fases... Hoje eu, amanhã tu

JOÃO

Eu sei que é um disparate e tu sabes que eu não sou assim, mas parece que não posso evitar em sentir-me...

MARIANA

Quê?

JOÃO

Diminuído...

Mariana sorri, empática. Senta-se ao seu lado.

MARIANA

É um disparate, tudo na tua cabeça (pausa) Eu vou tomar banho, trabalha um bocadinho se quiseres. Depois temos de começar a fazer o jantar,

combinamos para as oito...

João anui. Mariana retira-se. Enquanto ele começa a trabalhar, ouvimos o chuveiro ligar.

Uma notificação do telemóvel fá-lo perder o foco. No ecrã podemos ler "Paula aceitou o teu pedido de amizade", seguido de "Paula começou a seguir-te" e "Paula colocou gosto na tua foto". Ele fica suspenso, carrega na última e vê que foi numa foto sua com Mariana.

João bloqueia o telemóvel, vê Mariana passar de toalha, segue-a e entra também na casa de banho, beijam-se e Mariana começa a despi-lo.

CORTA PARA:

7. INT. APARTAMENTO/KITNET-NOITE

A campainha toca, Mariana, ainda de cabelo meio molhado, recebe Pedro e CATARINA (30) com um sorriso.

MARIANA

Alô! Entrem, entrem

PEDRO

Olá, outra vez! Eh-eh. É a minha mulher, Catarina

Mariana cumprimenta Catarina com dois beijinhos.

CATARINA

Olá, prazer...

MARIANA

Desculpem lá atrasamos um pouco o jantar...

PEDRO

Ah não há problema, também não vimos com muita fome...

João está ao balcão da cozinha a terminar os cozinhados.

JOÃO

Boa noite!

PEDRO

Cheira bem!

JOÃO

Esperemos que saiba também ah-ah

CATARINA

Não precisas de ajuda?

JOÃO

Não, não.... Deixem-se estar.

Ao passar pela mesa frente ao sofá, Pedro repara no baralho de cartas.

PEDRO

Ah! Já estiveram a jogar...

MARIANA

É, estivemos a experimentar hoje à tarde...

PEDRO

E o CD?

MARIANA

Ainda não tivemos oportunidade de ouvir...

JOÃO

Até porque não temos leitor de CDs.... Vocês estão no spotify?

PEDRO

Sim, sim...

JOÃO

Alexa, play "Sarabanda" on Spotify.

O dispositivo começa a tocar uma cover de "Blame it on my Youth", de Thelonious Monk.

MARIANA

O que tocas?

PEDRO

Trompete.... Dou aulas também numa escola de música aí no bairro

MARIANA

(para Catarina)

Uau! E a Catarina?

CATARINA

Sou professora assistente na
faculdade de letras... Filosofia
Moderna

JOÃO

Que grande dupla!

PEDRO

(irónico)
Sim, sim... Casal maravilha. Olha,
tens a certeza que não precisas de
ajuda?

Pedro aproxima-se de João.

JOÃO

Ajuda-me só aqui a servir então,
chega aqui os pratos!

Mariana e Catarina sorriem uma para a outra.

CATARINA

Gosto do teu vestido

MARIANA

Obrigada...

CORTA PARA:

8. INT. APARTAMENTO/KITNET-NOITE-MOMENTOS DEPOIS

João, Mariana, Pedro e CATARINA (30) estão sentados à
mesa. Jantam e riem. Apanhamos a conversa a meio.

JOÃO

Juntos onze anos...

CATARINA

Hum-hum...

PEDRO

É, já são uns bons aninhos. Mas não
deixa de me surpreender, esta mulher!

Catarina revira os olhos, suspira.

CATARINA

(para Pedro) Poupa-os (depois, para
Mariana e João) Vocês estão juntos

há quanto tempo?

Pedro fica incomodado com o tom de Catarina.

MARIANA

Dois anos e... qualquer coisa?

Mariana procura certezas na cara de João.

JOÃO

Sim, dois e anos e pouco.

PEDRO

Então, João?! (risos) não tens a certeza?

JOÃO

(pouco atrapalhado)

Não, agora já não tenho a certeza também...

CATARINA

(apazigua o casal)

Deixa lá, também não é esse tipo de coisa que importa realmente...

PEDRO

Ai não?

Pausa. O silêncio instala-se.

Catarina continua a comer, habituada ao tom.

CATARINA

Não

PEDRO

Então porque é que não nos elucidas, Catarina? O que é que *realmente importa*?

Pausa.

JOÃO

Eu percebi o que querias dizer, Catarina... São os gestos que contam, o quotidiano

PEDRO

(gesticula as aspas)

É isso, Catarina? É o "quotidiano"?

João engole em seco.
Catarina deixa cair os talheres sobre
o prato.

CATARINA

Que fantochada queres armar agora,
Pedro?! Já nem podemos sair para
jantar com os vizinhos até aqui tens
de vir com essas merdas?

PEDRO

Diz-me lá, quiseste falar do que
realmente importa, estás aí com essa
conversa.... Já que não falamos
sozinhos, preferes com plateia...
diz-me! Diz-me, Catarina, o que é que
é realmente importante para ti num
relacionamento?

CATARINA

Tu agora vens sempre com estas é
impressionante. (para Mariana e
João) Desculpem lá...

PEDRO

Não lhes peças desculpa. Não hajas
como se fosse eu que sou apanhado da
cabeça. Queres pô-los a par?

CATARINA

Foda-se, Pedro...

PEDRO

A Catarina não quer filhos. Não quer
família, não quer partilhar NADA. Faz
um almoço diferente do meu, um jantar
diferente do meu, a única coisa
partilhada é o IRS. Mas por ela (riso
irónico) vejam agora a parte
engraçada da coisa (mais risos), *por*
ela trazíamos pessoas para a nossa
cama. Uma decisão que tomou mesmo sem
o meu consentimento.

João e Mariana estão incomodados, Catarina olha
desinteressada para Pedro.

CATARINA

(acumula um riso de gozo)
Namorar contigo é perfeito. Não há

nada NADA a apontar-te, que até quando me tentaste trair-me para te vingares falhaste.

Pedro vai servindo os copos de vinho até acabar a garrafa, Mariana mete a mão no copo (passa despercebido).

PEDRO
Abrimos outra?

Pedro deixa cair as últimas gotas no seu copo

CATARINA
Se calhar passamos já para o digestivo.

PEDRO
Seja feito à tua vontade

João e Mariana estão visivelmente afetados com a conversa, o silêncio impera. Já Pedro e Catarina acabam a refeição.

CORTA PARA:

9. EXT. VARANDA // INT. APARTAMENTO

NOTA: VAMOS ALTERANDO ENTRE A VARANDA (SEQUÊNCIA A) E A SALA (SEQUÊNCIA B)

SEQUÊNCIA (A):

João e Catarina fumam um cigarro à varanda e bebem whisky.

CATARINA
Com esta história já consegui virar a minha família contra mim...

JOÃO
Mas porquê é que continuam juntos?

Pausa longa.

CATARINA
Eu amo-o, independentemente de tudo

JOÃO
E o Pedro? Se é infeliz porque é que não se afasta?

CATARINA
Ele também me ama (pausa) Além disso,

não sente tesão por outras mulheres
(pausa) ou homens...

JOÃO

Mas tu sentes...

CATARINA

Achas que está na nossa natureza
sermos monógamos?

SEQUÊNCIA (B):

Pedro e Mariana jogam xadrez num tablet enquanto
conversam. Pedro bebe um whisky, Mariana chá.

PEDRO

Não é isso que vocês querem?
Compromisso? O sentimento de aquela
pessoa é *tua* e tu dela?

MARIANA

Não é só isso e aliás, vocês têm essa
noção, caso contrário já se tinham
separado...

Pedro pensa na próxima jogada.

MARIANA (CONT.)

O companheirismo, o saber que tens
aquela pessoa ali, para ti, para te
apoiar. Não é isso o mais importante?
Segurança acima de compromisso?

PEDRO

Segurança é compromisso e
compromisso é segurança. O
companheirismo é uma noção que
inventámos para nos sentirmos
completos, quando na verdade estamos
sempre sozinhos cá dentro. Atrás de
quem afirmamos ser, há sempre uma
parte de nós cá dentro que conspira
contra tudo e contra todos.

Pedro permanece atento ao jogo enquanto Mariana o olha
fixamente.

PEDRO (CONT.)

Essa sombra que tens dentro de ti não
desaparece quando estás com

alguém... simplesmente permanece calada, a alimentar-se dos pequenos ressentimentos. Camuflada por esse escudo que chamas de companheirismo. Dizem que a origem do amor é o desmembramento (pausa)

SEQUÊNCIA (A) :

CATARINA

Aristófanés no simpósio de Platão, contava que todos os seres humanos nasceram aquilo que hoje designamos por intersexuais...

SEQUÊNCIA (B)

PEDRO

Isso e com duas caras, quatro mãos e pernas...

Mariana ri, intrigada.

SEQUÊNCIA (A) :

CATARINA

Como deves calcular eram seres bastante fortes... Então Zeus, mandou o seu filho, Apolo, cortá-los a meio, para enfraquecer a espécie

SEQUÊNCIA (B) :

PEDRO

Para Aristófanés, ficámos condenados à procura eterna pela nossa metade. Tentamos juntar-nos a todo o custo, com peças sem encaixe. Arrancaram-nos de nós mesmos e juntam-nos para descobrir-mos que estamos sozinhos (pausa) "Se tens medo da solidão...

SEQUÊNCIA (A) :

CATARINA

(...) Não te cases"

SEQUÊNCIA (B) :

PEDRO

É uma coisa que a Cat dizia antes de nos juntarmos...

SEQUÊNCIA (A) :

CATARINA

Mas o que será não estar casada com ele?

JOÃO

Mas se sentem que estão presos um ao outro... Não seria preferível libertarem-se?

SEQUÊNCIA (B) :

MARIANA

Passado um tempo até podia ser que ela percebesse que só quer estar realmente contigo...

SEQUÊNCIA (A) :

CATARINA

Não é como estar preso (pausa) É mais como se o soalho da casa não aguentasse com o peso dos dois e pudesse desmoronar a qualquer momento. E aí...

SEQUÊNCIA (B) :

PEDRO

Compras uma casa maior... Ou então...

Pedro sorri antes de desvendar a alternativa, mas Mariana adianta-se.

MARIANA

Tens um filho...

Pedro sorri.

PEDRO

Exatamente

SEQUÊNCIA (A) :

CATARINA
E aí sim, torna-se uma prisão

CORTA PARA:

10. INT. APARTAMENTO/KITNET -NOITE

João está a acabar de lavar a loiça. Mariana entra na kitnet com o seu pijama vestido, a costura larga desvenda-lhe a pele.

MARIANA
Pedi emprestado, importas-te?

João olha para trás e sorri.

JOÃO
Claro que não...

Mariana encosta-se ao balcão.

MARIANA
Não queres ajuda?

JOÃO
Já estou a acabar

Pausa.

MARIANA
Achas que eles têm razão no que dizem?

JOÃO
Em que sentido?

MARIANA
Achas que vamos fartar-nos um do outro? Que o soalho não vai aguentar com o peso dos dois?

JOÃO
Não

MARIANA
Estás muito seguro

JOÃO (CONT.)
Somos a exceção à regra. Cinquenta por cento dos casamentos acabam em divórcio. Primeiro, não somos casados

Mariana sorri.

JOÃO (CONT.)

Segundo, entre eles e nós acho que não vamos ser nós...

MARIANA

Sim, mas... Não sei às vezes não sentes que nos precipitámos?

João encolhe os ombros.

JOÃO

Eu gosto disto (pausa) Da monotonia dos casados

MARIANA

Eu gosto de ti

Mariana aproxima-se e abraça-o por trás. A expressão de João torna-se difícil de decifrar.

MARIANA

Espero-te na cama

JOÃO

Ok

Mariana retira-se até ao quarto. João fecha a torneira, seca as mãos e retira o telemóvel do bolso. A luz do ecrã ilumina-lhe o semblante repleto de arrependimento e incerteza. João suspira, bloqueia o aparelho e pousa-o de cima do balcão da cozinha, como se fosse a atitude correta.

CORTA PARA:

11. INT. APARTAMENTO/QTO-DIA

Mariana está de pijama a meter-se na cama. João acaba de lavar os dentes, apaga as luzes do corredor, entra no quarto e começa a vestir o pijama.

MARIANA

Está tudo bem?

JOÃO
(afirmativo)
Hum, hum

MARIANA
Estás calado...

JOÃO
(num suspiro)
Cansado

João senta-se na cama e abraça Mariana. Assim ficam. Passado um momento, Mariana vira-se para João, o silêncio perdura. João tenta decifrá-la com o olhar, como se também ele quisesse dizer algo.

MARIANA
Estou grávida

João arregala os olhos.
Pausa longa.

JOÃO
Wow...

João encontra-se num choque calmo.

JOÃO
Tens a certeza?

Mariana abana a cabeça.
João permanece confuso, lança-se num abraço, retrai-se e depois avança novamente, abraçam-se e riem.

JOÃO (CONT.)
Como é que isso aconteceu?

MARIANA
Na viagem à Ericeira... Esqueci-me da pílula...

JOÃO
E não me contaste?

MARIANA
Achei que não fosse ser preciso

Pausa.

JOÃO

O que queres fazer?

Mariana abana com a cabeça- não sabe.

MARIANA

O que é que tu queres?

JOÃO

Nada me faria mais feliz que ter um filho contigo (pausa) mas eu não sei, Mariana. Não sei se estamos prontos

Mariana olha apreensiva, engole em seco.

JOÃO (CONT.)

A decisão deve ser tua.

MARIANA

A decisão deve ser dos dois

JOÃO

É o teu corpo, é a tua escolha... Tu é que vais ter que passar por isso

MARIANA

O que é que vamos fazer com a casa? Nem a conseguimos pagar completamente, como é que vamos cuidar de...

JOÃO

Os nossos pais vão ter que ajudar (pausa) Mas é isso que queres?

MARIANA

Eu acho que sim
Pausa.

JOÃO

Vamos!

Mariana começa a sorrir de impulso, entusiasmada com a situação.

MARIANA

Vamos?

JOÃO

Tu queres?

Mariana abana que sim com a cabeça.

JOÃO

Então vamos! Está decidido

Param, abraçam-se. Após uma pausa longa, João está visivelmente ansioso. Depois, voltam a entreolhar-se.

MARIANA

Não sei se é isto que quero

As lágrimas escorrem pela cara de João e contagia Mariana.

MARIANA (CONT.)

Isto é confuso, só quero que pare...
QUERO QUE PARE, POR FAVOR. Faz com que acabe...

João tenta embalá-la num abraço.

JOÃO

(gentil)

Não faz mal querer uma coisa e não querer ao mesmo tempo... vai correr tudo bem...

A respiração de Mariana acalma à medida que João a conforta com festas nas costas.

MARIANA

Se o vamos fazer, vamos fazê-lo de coração cheio. Sem segundos pensamentos

Olham-se, João sorri e Mariana devolve o sorriso. João abana que sim com a cabeça. Beijam-se, abraçam-se e assim permanecem. Levam o seu tempo a instalar o agrado na cara. Estão decididos. Depois, enquanto se abraçam, o olhar de cada um dispersa, assim como os sorrisos.

NOTA: A música "Sol de Março" de Tiago Bettencourt começa a tocar.

CORTA PARA:

12. EXT. LISBOA/RUA

NARRADORA (V.O)

Este foi o primeiro episódio das
Novas Cenas da Vida Conjugal.
Enquanto observam umas imagens de uma
noite em Lisboa, aqui estão os
créditos.

NOTA: OS CRÉDITOS FINAIS PASSAM SOBRE AS IMAGENS

FADE OUT

Anexo II: Entrevista Hagai Levi

Bio: Nasceu em Israel, em 1963, estudou psicologia na Universidade Bar-Ilan, é argumentista, realizador e produtor de renome internacional. Começou a trabalhar em cinema e televisão com o filme *August Snow* (1993), foi o criador da série de antologia *Short Stories about Love*, que lhe conferiu, por duas vezes, o *Israeli Academy Award para melhor drama*. Foi co-criador da série *The Affair*, pela qual ganhou um Globo de Ouro, e co-realizou a série *In Treatment*, para a plataforma de streaming da HBO. Em 2021, Levi, a convite de David Bergman, filho de Ingmar Bergman e produtor televisivo, escreveu, co-produziu e realizou o remake da série *Scenes from a Marriage*.

Entrevista:

- What led you to readapt a 1973 series to the present north American reality?

It wasn't my idea at all, actually. *Scenes from a Marriage* was most influential piece on my work, ever. I watched the series first on television, on Israeli TV when I was 18. I was shocked. It was totally shocking. In a way, it made me study cinema. It inspired *In Treatment* and *The Affair*. It was there, all the time. At a certain point, seven or eight years ago, I was approached by the family, by Daniel Bergman, the son of Ingmar Bergman, who had the idea of remaking it and thought, for some reason, that I could be the right person to do it, although I'm not American at all. I couldn't resist the idea. But at the same time, I didn't know what to do. Why? Why should we do that? It took some time to get the answer of why. But he pushed me and trusted me, which was very, very important. I had the support from the Bergman family and the Bergman Foundation. They gave me their blessing.

- Which of these narrative elements: characters, structure, dialogue, themes, premise did you found to be most relevant to update and reinterpret when writing *Scenes from a Marriage*?

In the original, the man is the villain. You don't care about him. You actually despise him. He's kind of an asshole. And it's pretty clear that's intentional. You care about a lot about the woman. So here that was my task. I don't know how to make it any

differently. Some people know how to write characters that they don't like and that's a good thing. But I cannot do that. It's something I never knew how to do. I had to find a way into both of them in every episode and almost in every moment. That was the biggest challenge: How can you identify with this woman? How can you still sympathize with her and understand her? During the process, I spoke with 20 or 30 women all around me, letting them read what I had and I researched them about their life, asking "How do they feel?" And I hope I have achieved that kind of balance.

- Do you consider that there were aspects of these elements that should remain imperatively unchanged? If yes, which ones?

Whenever I had specific, very good lines I wanted to keep them. I found a way to insert them. But the series itself, although it's rewritten from scratch, has the same kind of flow. It's the same flow of the scenes. What makes a difference is the gender, the backgrounds—a lot of things. But I wanted to keep the original structure of everything.

- Did you at any point consider dispersing completely from Bergman's work?

No – I wanted to remain loyal to the original, to remake it – not make a completely new series. I also get a lot more creative when I have these limits, these boundaries, within which I work.

- I read that the "breaking of the fourth wall" was not planned in the script. Was there any narrative intention for the opening and final sequences that take place still on the set?

It was an instinct. I felt already that there is something a little bit artificial or not totally realistic in the show, for some reason, and I wanted to make it a point, every week, that this is not actually really a couple who lives in Boston. This is a set and this is actually true for everyone. It's much more abstract than that. It's a fable, in a way. It's like to say, "Hey, let's discuss monogamy. Let's discuss marriage. Let's not just focus on these specific circumstances and make it more of a discussion of a general principle."

Anexo III: Entrevista Filipa Amaro

Bio: É realizadora, argumentista e atriz. Estreou-se em 2018 com a curta ‘Grass’, que escreveu, realizou e produziu. É criadora da série Frágil (2018), um sucesso da RTP, que aborda alguns dos problemas centrais dos jovens adultos em Portugal. Enquanto atriz, participou na série *Idiotas Ponto* e é a protagonista e co-protagonista de várias campanhas para marcas como a MEO, Worten, L’Óreal, Audi entre muitas outras. Em 2022, na sequência de Frágil, vai estreiar a série Emília.

Entrevista:

- Quais são algumas das principais temáticas que achas pertinente abordar numa série romântica contemporânea? (É indispensável abordar questões como *papéis de género* ou o *amplo espectro da sexualidade*?)

Acho que é importante ser incrivelmente específicos ao pôr-nos no lugar das personagens, para que tenham opiniões convictas (que, by the way, podem perfeitamente estar “erradas” ou contraditórias às suas acções) e não cair no erro de escrever personagens “perfeitas” que não existem e que, por consequência, são altamente aborrecidas. Não sei se enquanto escritores temos alguma obrigação ou dever de defender certas causas sociais, no entanto ter as personagens a reagir ao mundo actual que as rodeia sim é pertinente, importante e faz com que o espectador se possa rever nelas a tomar decisões ao embater com a nossa realidade. No que toca a “temáticas” eu penso em temas (aka *theme*) como conflitos interiores e não uma lista de assuntos que devamos debater. O tema revela-se através de personagem, o que ela se debate naquele momento. Penso que pode ser um erro começar a escrever uma história com um “tema” como esses pois facilmente caímos nas lições de moral, que são altamente aborrecidas e não nos levam a lugares interessantes.

- De que forma se pode fazer um apelo geracional numa obra audiovisual/cinematográfica?

Uma lição que aprendi com o *Frágil* e que levei para a *Emília* e outros projectos autorais foi: quanto mais específico fores na cena, mesmo que pareça que ninguém vai perceber, mais universal vai ser. E mais vale seres tudo para um pequeno grupo de pessoas (no meu caso foram pessoas mais jovens) do que nada para o público geral.

Por isso recomendaria fazeres como o Aaron Sorkin que quando tentou “escrever para jovens” no *Social Network*, que percebeu rapidamente que isso não era nada senão superficial, deves escrever pessoas interessantes e elas vão se revelar. O mesmo é aplicável a todo o tipo de personagens “como é que uma mulher fala?” provavelmente igual a um homem, eu escrevo pessoas que acho interessantes e a maior parte dos papéis nem género lhes dou, exemplo: na *Emília*, a personagem do Ivo Canelas, era originalmente uma mulher e não foi preciso mudar texto nenhum.

- No teu entender, o que pode distinguir uma obra audiovisual/cinematográfica contemporânea sobre amor romântico em Portugal?

O que pode distinguir é boa escrita, sem grande foco em personagens moralistas (que são, por natureza, altamente aborrecidas), acredito que a escrita é a única coisa que nos falta em Portugal, é o sector mais pobre e desvalorizado. As personagens têm defeitos e isso é o que nos faz humano, é interessante ver uma pessoa mudar, aprender e crescer. É interessante que coisas acontecem essas pessoas que as obriguem a confrontar os seus medos e mágoas mais profundas, é interessante encontrar o humor nas situações trágicas da vida, porque essa é a maneira que temos de sobreviver.

- Ao adaptar uma obra audiovisual a uma nova geografia e a uma nova geração, que aspetos centrais dos elementos narrativas (personagens, estrutura, diálogos, tema central, temáticas) consideras relevantes alterar e reinterpretar?

É a velha questão, it all comes back to **character** and **tone**. Na adaptação recente das cenas de uma vida conjugal eles optaram por inverter os papéis do marido e da mulher que, só por si, já mudaria toda a dinâmica e forma como as nossas noções pré-concebidas sobre o papel de um homem e de uma mulher convencionais. Exemplo: cena em que ele lhe prepara a mala para sair de casa, ao contrário tem uma conotação tão diferente, ao mesmo tempo faz dela mais frágil. Acho que é importante escrever de uma perspectiva portuguesa, mas isso não requer falar sobre pasteis de natas e ter uma porteira no prédio com 7 saias, mas sim confiar que tu, como Português, vais ter perspectivas muito específicas e diferentes em relação à história que estás a adaptar. Isso não pode ser generalizado porque é especial teu. A grande vantagem de escrever assim é que não tenho qualquer medo que alguém “me roube uma ideia” por que sei perfeitamente que nunca a iriam, nem conseguiriam, escrever como eu.

- Consideras que, dependendo da obra, existem aspetos desses elementos narrativos que devem permanecer imperativamente inalterados? Se sim, quais?

Engraçado perguntares isso, estou neste momento a fazer uma adaptação de umas crónicas de jornal para uma série e já me questioneei sobre isso várias vezes. Penso que tudo o que “mexa contigo” deve ficar, tudo o que te provoque curiosidade deve ser explorado. O enredo (aka plot) original provavelmente irá ser mantido, mas podes tirar dele outro significado (ainda que com o mesmo desfecho) explorando outros temas na narrativa. Em relação aos nomes das personagens e tudo mais, não considero importantes, o que te interessou inicialmente foi o conflito e esse estará sempre lá.

- Apelar-te-ia ver uma readaptação portuguesa da série “Cenas da Vida Conjugal”?

Sim! Especialmente se fosse uma série não “telenovésca”, que acrescentasse verdadeiramente algo à narrativa.

- Que aspetos consideras relevante alterar ao adaptar uma obra como o “Cenas da Vida Conjugal” à contemporaneidade e ao contexto português?

Confesso que não sei. Sempre achei as *Cenas de Uma Vida Conjugal* muito universal, já foi adaptado no teatro, em Português, por isso acho que isso parte do escritor, que tenha a vontade e inovação e criatividade para trazer algo de novo a esta história.

Anexo IV: Entrevista Rita Calçada Bastos

Bio: Licenciada em Formação Atores/Encenadores pela Escola Superior de Teatro e Cinema, trabalha como atriz desde 1999. Iniciou-se como encenadora em 2007 com espetáculos como *Grandes Sinais, Alma, Seu Eu Fosse Nina, Eu Sou Clarice e Cenas da Vida Conjugal*. Enquanto atriz participou, igualmente, na peça *A Meio da Noite*, uma homenagem ao realizador Ingmar Bergman. Em televisão trabalhou em séries como *Morangos Com Açúcar, O Testamento, Liberdade 21, Feitiço de Amor, O Sábio*. Leciona Interpretação em várias escolas de teatro nacionais e faz locução para marcas como Vichy, CTT, BPI ACP, Danone entre outras.

Entrevista:

- Quais foram as suas principais considerações ao trazer o texto de Bergman aos palcos portugueses?

O Bergman é uma paixão antiga. Tomei contacto com a sua obra quando andava no Conservatório e tive a oportunidade de trabalhar a partir dela em pelo menos dois projectos: “Seres Humanos”, encenado pelo Martim Pedroso - um espectáculo feito a partir de trechos dos seus filmes – e em “A Meio da Noite”, da companhia Olga Roriz, uma homenagem ao cineasta. E ao debruçar-me nesse estudo ao longo do tempo nasceu por Bergman um amor desmedido, um fascínio pela forma dura e cruel de ver, a vida, as relações humanas. Mas na verdade, o impulso de fazer as *Cenas Da Vida Conjugal*, foi da Katrin Kaasa. Somos amigas há muitos anos e a sua vontade de fazer este texto juntou-nos. Depois de vermos a série (formato original da obra) e de eu decidir que o que me interessava era a relação entre o casal e a forma como o amor pode sobreviver numa relação – como se pode salvar o amor - ela fez uma belíssima tradução. Sabíamos que queríamos ter o Ivo Canelas connosco, actor de quem gosto muito, e pusemos mãos à obra.

- Acredita que o público português se revê nas temáticas de *Cenas da Vida Conjugal*? Particularmente as novas gerações?

Eu penso que a temática das *Cenas da Vida Conjugal* é transversal a todas as relações humanas sejam elas quais forem, e não obedece a géneros. É para mim o Tchekov do Séc.XX. Podemos ter essa certeza quando ainda há pouco tempo foi adaptada para a

HBO, trocando os papéis: Nesta versão é a mulher que não aguenta o quotidiano da relação e trai o marido.

- Cenas da Vida Conjugal é uma obra muito focada no diálogo, como podemos manter o desígnio de “show don’t tell” numa obra desta natureza?

O que Bergman em termos gerias tem de maravilhoso é que conduz o espectador pelas teias da mente, e a mente é sempre labiríntica... tem nós e desenlaces que desconhecemos e ao colocar as personagens a discernir sobre isso, sobre essa procura de entender o que se é, conduz o espectador e essa máxima está salvaguardada... por mais se se queira dizer e falar sobre o assunto ele é sempre maior que ele mesmo. E o que se mostra é obrigatoriamente essa dimensão. Este não é de facto o seu filme/argumento mais enigmático. Na fase inicial da sua filmografia havia uma procura mais simbolista, fantasmagórica não só do que se queria contar, mas de como isso era feito. A partir de um determinado momento eu penso que ele filmava para resolver as suas questões existenciais de forma mais profunda. E os guiões revelam isso mesmo... um escamotear da existência humana até onde se consegue ir. Não sei se respondi à pergunta... risos...

- Quais destes elementos narrativos lhe despertaram maior fascínio nesta obra de Bergman: temas, personagens, diálogo, premissa, estrutura do enredo?

Tudo me encanta na obra de Bergman. Ele é um cineasta apaixonante em todas as fases. Os seus actores absolutamente irrepreensíveis, os seus guiões extraordinários, a luz, a forma como me conduz e desarma nas minhas certezas e na forma como expande o meu entendimento sobre as relações humanas. Inigualável.

-Considera que esta obra de Bergman poderia readaptar-se à atualidade do contexto português?

Acredito que a obra de Bergman atravessa qualquer cultura e dessa forma adapta-se a qualquer contexto. É sempre actual.

-Que aspetos consideraria relevante alterar ao adaptar o “Cenas da Vida Conjugal” à contemporaneidade e ao contexto português?

Debatemo-nos sobre isso. Queria salvaguardar a cultura sueca. Gosto muito de poder ter acesso a referências de outros países, porque isso abre-nos mundo: desde o que

comem, a referências de lugares, sons/ambientes ou mesmo os nomes das personagens. E as pessoas que vão e gostam de teatro também, penso, terem esse interesse. Por isso todas as adaptações que foram feitas foram apenas contextualizadas para os tempos de hoje, um exemplo é em vez de telefone fixo termos o telemóvel, tirando isso, e alguns cortes no texto devido à sua extensão, não senti necessidade de fazer quaisquer adaptações.

Anexo V: Entrevista Maria Quintans (projeto)

Bio: Foi editora na Hariemuj Editora, Cama de Gato Editora e Edições Guilhotina, é autora dos livros de poesia *Apoplexia da Ideia*, *Chama-me Constança*, *O Silêncio*, *A Pata da Cabra* e *Décimo Terceiro Andamento*, *Chama-me Constança* e *Se me empurrares eu vou*. No teatro, escreveu peças como *Décimo Terceiro Andamento*, e a peça infando-juvenil *Este Não Sou Eu*. Participou na criação da Revista Inútil, na qual foi diretora editorial. Em 2020, escreveu “Os Demónios Não Gostam de Ar Fresco”, sobre a obra do realizador Ingmar Bergman, da qual é uma grande admiradora e entusiasta.

- Acredita que o público português se revê nas temáticas de Cenas da Vida Conjugal? Particularmente as novas gerações?

Acredito que uma obra destas se expande pelo mundo. O amor, o desamor, o conflito, a fraqueza, a realidade que nos confronta diariamente. *Cenas da Vida Conjugal* é um hino ao amor, com todas as fragilidades que compõem uma relação a dois.

-Considera que esta obra de Bergman poderia readaptar-se à atualidade do contexto português?

Readaptar-se não sei se é a palavra certa. Esta é uma obra que nos toca a todos. Uma obra apátrida, sem espaço confinado. É sobre nós, pessoas incompletas, inseguras, cheias de medos e desejos incontrolláveis.

-Que aspetos considera relevantes alterar ao adaptar o “Cenas da Vida Conjugal” à contemporaneidade e ao contexto português?

Não acho que seja necessário alterar nada. A obra cruza o mundo interior de todos nós, onde quer que estejamos. É um espelho universal.

- De que forma poderíamos trabalhar a índole das personagens Johan e Marianne num casal de jovens adultos atualmente?

O que poderia ser feito, já ele (Bergman)fez. Não somos assim tão diferentes nestas coisas do casamento, do desgosto, da traição, da solidão e do amor. Ou seja, não são as diferenças culturais de um país ou de outro que transformam o ser, nem tão pouco a idade das pessoas. Todos estes elementos fazem parte de nós, da vida. Seremos sempre os mesmos quer estejamos no Pólo Norte ou em África, o que pode mudar é a temperatura, mas a nossa essência, essa é indiferente à geografia. Não vale a pena

fugirmos de nós próprios. Seremos sempre o que somos. Podemos corrigir, acertar muita coisa na nossa forma de estar no mundo, mas a essência permanece inalterável.

- Quais destes elementos narrativos lhe despertaram maior fascínio nesta obra de Bergman: temas, personagens, diálogo, premissa, estrutura do enredo?

O que mais me fascina é a simplicidade com que Bergman nos rasga a alma. Estamos todos ali. No fundo todos passamos por estas provas. Ele sabe e tornou visível o que permanecia escondido em nós. Talvez por medo da crítica, da não aceitação social, digo eu. Ou seja, ele abriu-nos a porta para iniciarmos um movimento interno que nos leve à verdade de sermos inteiros, à libertação do que nos aprisiona.

-Alguns desses elementos deve permanecer imperativamente inalterado? Se sim, qual (ou quais)?

Todos, mas muito particularmente, o medo e o amor. Bergman despe-se e despe-nos. Ajuda-nos a preparar uma das refeições mais importantes da vida: a separação de ideias pré-concebidas abrigadas num silêncio absoluto, cristalizado em muitas relações amorosas, neste caso na obra *Cenas da Vida Conjugal*.

Bergman desmancha o palco dos afectos de uma forma absolutamente genial. Mostra-nos tudo o que somos ou poderemos ser. Mostra-nos como toda a nossa ingenuidade, egoísmo, imperfeição, e ao mesmo tempo a nossa generosidade e o poder de controlar as insuficiências da vida.

Nada que não sintamos, mas que nem por isso podemos descrever com a clareza e a humildade da sua obra.

Visto tratar-se de uma grande admiradora de Bergman, tal como eu, pode compreender que quero ter o máximo de cuidado ao readaptar à atualidade do contexto português aquela que é uma série que considero intemporal e, nas suas palavras, apátrida. É o que torna este projeto um verdadeiro desafio. Acredita que poderíamos realizar um remake do "Cenas da Vida Conjugal" no contexto português sem prejudicar o desígnio central da série?

Acho possível o remake, claro. Não sei se viu a peça da Rita Calçada Bastos. Ela conseguiu atingir um público muito abrangente, muitas pessoas não conheciam nenhuma obra do Bergman.

Anexo VI: Entrevista José Gameiro (projeto)

Bio: Possui doutoramento em Psicologia e Saúde Mental pela FP-Universidade do Porto, é psiquiatra e terapeuta. Trabalha no Hospital Miguel Bombarda e leciona Psicologia da Família. Autor de obras como Voando Sobre a Psiquiatria, Nem contigo Nem Sem Ti, Até que o Amor nos Separe, Entre Marido e Mulher... Terapia de Casal, entre outras. Foi membro fundador da Sociedade Portuguesa de Terapia Familiar e do Instituto de Terapia Familiar. Escreve uma crónica para o Semanário Expresso intitulada “Diário de um Psiquiatra” sobre a sua experiência e peripécias no ofício.

Entrevista:

- Na sua opinião, os conflitos amorosos na ficção audiovisual costumam ter uma representação verosímil em comparação aos casos reais com que já teve que lidar? Se não, o que falha?

Em geral, acho que sim. Claro que retratam estereótipos, por vezes são poucos finos nos detalhes.

- Muitas pessoas atribuem o aumento da taxa de divórcios na Suécia no ano de 1973 à estreia da série “Cenas da Vida Conjugal”, de Ingmar Bergman. Acredita que representar um conflito amoroso pode ter um impacto significativo na vida dos casais? Ou, pelo menos, despertar algo que provoque esse conflito?

Definitivamente acho que não. Um casal ver um filme sobre casais pode levar a reflexões sobre a vida conjugal, mas não acredito que possa existir uma relação causal, nem sequer um trigger...

- Que pontos-chave dos conflitos amorosos pode uma série televisiva abordar para desencadear uma resposta emocional relevante num público mais novo (20 anos)?

Com vinte anos não se tem a mais pequena ideia do que é a vida conjugal. Tudo o que existe é uma idealização e a observação dos pais. Mas alguns pontos podem ser sensíveis. O ciúme, a tolerância e sobretudo o efeito devastador da crítica sistemática numa relação conjugal

-Acredita que a familiaridade seja um fator suficientemente significativo para levar um jovem casal a restabelecer uma relação, mesmo que ambos já se encontrem, novamente, numa relação?

Os casos de voltar a relações anteriores são raros, mas existem. Não creio que a proximidade seja o factor mais importante. Antes o repensar a relação e, provavelmente, a falta de consistência da relação actual.

-Referiu, numa entrevista ao Diário de Notícias, que existem, atualmente, “infidelidades virtuais que são sentidas como reais”, como surge esse tipo de infidelidade?

São relações online, visualização de pornografia. Do lado do conjugue são sentidas como infidelidades com fantasias de insatisfação física e relacional.

-A familiaridade e o conformismo podem constituir, à semelhança da conveniência, um dos principais fatores para permanecer numa relação amorosa, mesmo que isso torne o casal infeliz?

Actualmente cada vez mais raras. Ainda que as pessoas, em geral, demorem muito .

Anexo VII: Bíblia de Projeto

Disponível através do link:

https://drive.google.com/file/d/1n_2tyW_DL2yg8YPD2HLjU3UpkHymzMHn/view?usp=sharing