



UNIVERSIDADE
CATÓLICA
PORTUGUESA

O PAPEL DO READER NA ANÁLISE DA NARRATIVA FICCIONAL

Relatório de estágio apresentado à Universidade Católica Portuguesa para
obtenção do grau de mestre em Ciências da Comunicação, na
especialidade de Comunicação,
Televisão e Cinema

por

Mariana Costa Silva Vicente

Faculdade de Ciências Humanas

Novembro de 2020



UNIVERSIDADE
CATÓLICA
PORTUGUESA

O PAPEL DO READER NA ANÁLISE DA NARRATIVA FICCIONAL

Relatório de estágio apresentado à Universidade Católica Portuguesa para
obtenção do grau de mestre em Ciências da Comunicação, na
especialidade de Comunicação,
Televisão e Cinema

por

Mariana Costa Silva Vicente

Faculdade de Ciências Humanas
Sob orientação do Professor Doutor Eduardo Cintra Torres

Novembro de 2020

Resumo

Neste relatório de estágio a que chamámos “O Papel do reader na análise da narrativa ficcional”, procurou-se estudar a nova aposta na função de reader. A grande oferta diversificada e procura de conteúdos audiovisuais por parte dos espectadores induziu um maior sentido crítico na análise dos projetos para produção, visto que a margem para erro tende a ser menor. O processo da escrita é o primeiro de várias etapas de longa duração e de grande investimento. Neste sentido, é importante a aposta numa função única e exclusivamente específica para a análise crítica do guião. A função de reader, mais reconhecida em meios audiovisuais internacionais, começa a ganhar destaque em Portugal, sendo uma nova aposta a longo prazo da empresa SP Televisão, onde decorreu o estágio.

O estudo dos elementos inerentes ao guião de uma narrativa ficcional e do seu processo de escrita tem como finalidade responder à questão de partida que se relaciona com as regras de análise que se podem colocar a um guião, de modo a saber analisar o seu potencial. Com base num enquadramento teórico e na entrevista a profissionais no meio audiovisual português e internacional, seguimos para a proposta de um modelo de análise da narrativa ficcional, capaz de nortear a escrita de um relatório do reader, que posteriormente tentamos exemplificar como poderia ser feita a sua aplicação com o guião do primeiro episódio da telenovela *Nazaré*.

Palavras-chave: Meio Audiovisual. Narrativas Ficcionalis. Guião. Análise de Guião. Reader.

Abstract

In this internship report we called "The Role of the Reader in the Analysis of the Fiction Narrative", we tried to study the new bet on the function of reader. The large diversified offer and demand of audiovisual content by the spectators induced a greater critical sense in the analysis of projects for production, since the margin for error tends to be smaller. The writing process is the first of several stages of long duration and great investment. In this sense, it is important to invest in a unique and exclusively specific function for the critical analysis of the script. The function of reader, more recognized in international audiovisual media, begins to gain prominence in Portugal, being a new long-term bet of the company SP Televisão, where the internship took place.

The study of the elements inherent to the script of a fictional narrative and its writing process aims to answer the starting question that relates to the rules of analysis that can be placed on a script, in order to know how to analyze its potential. Based on a theoretical framework and an interview with professionals in the Portuguese and international audiovisual milieu, we proposed a model for the analysis of fictional narrative, capable of guiding the writing of a reader's report, which we later tried to exemplify with the script of the first episode of the *Nazaré* soap opera.

Keywords: Audiovisual Media. Fictional Narratives. Script. Screenplay Analysis. Reader.

Agradecimentos

Dedico este trabalho ao meu pai e à minha mãe pelo apoio, amor incondicional e força que me deram ao longo dos anos para seguir o meu caminho.

Ao meu irmão, cunhada e sobrinhos, Vasco e Carlota, pelo amor.

Aos meus avós, tios, primos e Tobias pelo carinho.

À Catarina, Pinto, Ricardo, Cátia, Raquel, Beatriz e Rita pela amizade, paciência e força.

À Leonor, Beles, Rodrigo, Vítor, Silvana, André e Beatriz pela amizade, alegrias e companheirismo.

À Marta, Tânia, Ana, Luís, Márcio, Sofia, Carolina, Leonor e Gui pela boa energia e amor.

Aos meus colegas da Universidade Católica de Lisboa, Sofia, Rita, Maria e Juliano por viverem estes anos de mestrado comigo e se terem tornado amigos para a vida.

À Marina Preguiça e Miguel Simal por toda a ajuda e boa disposição.

À Sandra Santos, Pilar Alessandra e Manuel Mora Marques pela disponibilidade e ajuda.

Ao Pedro Lopes pela sua aposta em mim, sem ele esta experiência profissional e este trabalho não seriam possíveis.

Ao Professor Doutor Eduardo Cintra Torres pela orientação.

Índice

Introdução	7
PARTE I	11
Capítulo 1 – Narrativas Dramáticas e Ficcionalis	11
1.1. Narrativas Audiovisuais	13
1.2. Meio Televisivo, Cinematográfico e Plataformas de Streaming.....	15
1.3. Géneros.....	17
1.4. Princípio de Verosimilhança	24
1.5. Ideia Inicial e Controladora.....	26
Capítulo 2 – Elementos de Escrita de um Guião	28
2.1. Conceito e Temática de Estória	28
2.2. Enredo e Estrutura da Estória	32
2.2.1. Cena e Sequência.....	42
2.2.2. Enredos e os Desenhos Narrativos	44
2.3. Personagens	46
2.3.1. Conflito da Personagem	50
2.3.2. Arco de Transformação	52
2.3.3. Conceito da Estória vs. Personagens	56
2.3.4. Personagens e suas funções	59
2.4. Diálogos.....	60
2.4.1. Narrador.....	65
2.5. Título	66
Capítulo 3 – Análise do Guião	68
3.1. O Guião, a Indústria e a Cultura	68
3.2. O Processo de Escrita e o Argumentista.....	72
3.3. Reader.....	75
Capítulo 4 – Memória Descritiva do Estágio na Empresa SP Televisão.....	79
PARTE II.....	84
Capítulo 5 – Objetivos e Metodologia da Investigação.....	84
5.1. Entrevistas	85
5.2. Modelo de Análise da Narrativa Ficcional	87

5.3. Análise Textual e Relatório de Análise da Narrativa Ficcional	88
Capítulo 6 – O Reader e o Modelo de Análise da Narrativa Ficcional	89
6.1. Modelo de Análise da Narrativa Ficcional	98
Capítulo 7 – Exemplificação da Aplicação do Modelo de Análise da Narrativa Ficcional	
103	
7.1. Relatório de Análise do Guião do 1º episódio da 1ª temporada da Telenovela Nazaré	
105	
Capítulo 8 – Conclusão	112
Bibliografia.....	115
Webgrafia	120
Anexos.....	122
Anexo A.....	122
Anexo B.....	132
Anexo C.....	136
Anexo D.....	141
Anexo E.....	143

Introdução

Atualmente assistimos a uma grande oferta de narrativas ficcionais, em todos os meios audiovisuais. A produção em massa permite que a oferta seja cada vez mais diversificada a nível de géneros e formatos e também de fácil acesso.

As empresas de produção audiovisual tendem a ficar mais atentas às suas produções, no sentido em que há mais concorrência e maior pressão em produzir conteúdo apelativo o suficiente para compensar o investimento, que por norma subentende sempre valores consideravelmente altos. As suas produções também implicam um processo de longa duração, seja a nível da escrita, produção, realização, edição, entre outros, além de albergar um grande número de profissionais.

Ora, o primeiro processo na criação de um projeto audiovisual é o da escrita do guião. Sendo assim, este passo é dos mais importantes, uma vez que é a primeira impressão que investidores, executivos, produtores, entre outros, têm sobre um projeto. Se um projeto não for aliciante ou interessante no início, é colocado de lado, pois há pouco espaço para o erro. No entanto, como podemos conseguir saber se o guião tem ou não potencial para ser produzido?

É através desta perspetiva que entra uma função reconhecida, principalmente num contexto audiovisual americano, mas pouco comum em Portugal – o reader. Esta função profissional tem como intuito principal filtrar os guiões que chegam a uma produtora, de modo a perceber o seu potencial, através de uma análise focada nas características teóricas dos elementos de escrita de um guião.

Este relatório resulta de um estágio realizado na empresa SP Televisão, no departamento dos argumentistas, no qual exercemos a função de reader a guiões de narrativa ficcional ao longo de quatro meses. Esta função tem como base o conceito americano, onde é mais habitual o termo. Não obstante a sua nomenclatura ter tradução para a língua portuguesa, o termo utilizado na empresa de estágio é inglês - reader. Neste sentido, apresentaremos o termo dentro de um contexto português, sem o considerar como um estrangeirismo. A aposta nesta

função por parte da empresa SP Televisão é relativamente nova e suscitou a curiosidade de a esclarecermos e de estudarmos a análise de guiões e sua relevância no meio audiovisual.

O reader responsabiliza-se pela leitura do guião, apresentando assim os seus elementos mais fortes e mais fracos. Através de uma leitura crítica e de análise é possível haver um maior foco na atenção ao detalhe e na capacidade de minimizar o erro em apostas de produções que não compensam o investimento. Neste sentido, o guião tornou-se um objeto passível de se colocar em perspetiva e análise enquanto, não só obra criativa, mas também um projeto de investimento que pode e deve ser analisado.

F. Scott Fitzgerald perguntou-se “O que faz um bom guião?”, questão para a qual não obteve resposta, apesar de dispensar longos anos em pesquisas e análise. Syd Field acredita que o esforço de Fitzgerald não foi em vão e que, simplesmente não há uma resposta para essa pergunta. Para o autor, a pergunta deve ser “O que é um guião?”. A escrita é uma arte na qual se pode aprender o engenho, mas como em todas as áreas criativas, o talento não é partilhado por muitos, o que torna cada obra única de análise. A melhor forma de conseguirmos avaliar o seu potencial é percebermos que elementos são essenciais para a sua construção e qual a relação entre eles (Syd Field, 1979: 16,17). Através de uma análise detalhada do processo de escrita de um guião, podemos perceber quais são as perguntas em que nos podemos basear para elaborar um modelo passível de ser utilizado na escrita de relatório de análise de guiões.

Ora, os guiões são obras criativas e, embora o instinto seja um julgamento valorizado, o próprio processo de escrita obedece a determinadas regras teóricas, desde os tempos mais remotos.

While different industry jargon applies according to where a screenwriter works and in which medium; there are elements to screenwriting practice that are understood universally and referenced by those who experience script development. Those frequently mentioned in the interviews were dialogue, structure, story, conflict, character and genre - the same notions that shape most publications in the how - to screenwriting book market. (Taylor e Batty, 2016: 212)

Tendo isto em consideração, e o trabalho elaborado em estágio e, agora a nível profissional, transformamos aqui em pergunta de partida: Um reader pode aplicar regras de análise numa narrativa ficcional? Se sim, quais?

Assim, debruçamo-nos numa primeira parte sobre a teoria a respeito dos elementos e características do processo de escrita de um guião de narrativa ficcional, dividida em três capítulos. No primeiro capítulo focamo-nos na definição de narrativas dramáticas e ficcionais, nos limites dos meios audiovisuais e dos géneros, uma vez que é um conhecimento essencial na escrita de um guião e importante saber para onde e o que se escreve. No segundo capítulo, analisamos os elementos inerentes ao guião, pressupondo os mais comuns – estória, estrutura, personagem e diálogo -- e defendidos pelos mais variados autores, que sustentarão a argumentação. No terceiro capítulo, debruçamo-nos sobre o papel essencial do reader, fazendo uma prévia abordagem ao meio industrial e cultural do meio audiovisual e do processo de escrita dos argumentistas.

A parte metodológica deste relatório está dividida em duas partes. Numa primeira parte, dedicamo-nos à interpretação de entrevistas exploratórias com argumentistas reconhecidos no meio audiovisual português, com o intuito de conseguirmos uma explicação mais detalhada do papel do reader. Realçamos que também temos um pequeno testemunho de Pilar Alessandra, uma reader internacional de renome, que nos ajudará a especificar certas tarefas e nomenclaturas nas funções que englobam a análise de guiões. Através dos testemunhos e clarificação da função do reader, em conjunto com os elementos e características fundamentais que assimilámos na primeira parte do relatório, passamos para a construção de um modelo com perguntas capazes de nortear a análise da narrativa ficcional. Estruturado o modelo, procedemos à tentativa de o exemplificar com o que pode ser a sua aplicação através da análise do guião do primeiro episódio da primeira temporada da telenovela *Nazaré*. A escolha deste objeto foi proposta pela empresa de estágio, de modo a analisar algo previamente exibido, para não haver conflitos em termos de confidencialidade. Neste sentido, temos consciência de que estamos a fazer uma exemplificação a partir de um guião previamente validado pela empresa de estágio, assim como o canal que a exibiu, SIC. O modelo pretende sistematizar as características principais a ter em consideração na análise de guiões de narrativas ficcionais, com o intuito de vir a ser utilizado no futuro como uma ferramenta de trabalho na função de reader.

Por fim, na conclusão, fazemos um balanço da investigação, com a informação essencial recolhida. Da mesma forma propomos perguntas para futuras investigações, uma vez que este é um tema relativamente recente no meio português e que consideramos cada vez mais necessário.

PARTE I

Capítulo 1 – Narrativas Dramáticas e Ficcionalis

A arte de narrar está enraizada no comportamento dos seres humanos, desde os tempos mais remotos, como a forma mais prolífera de contar a estória de tudo o que fazemos e que nos é intrínseco (Carrière e Bonitzer, 1990; Iglesias, 2005; Mckee, 2008; Mancelos, 2017). Os textos narrativos encarregam-se de contar uma estória que contém sempre uma mudança e envolve três componentes: um estado inicial, um evento que o mude e, posteriormente, provoque um outro novo estado “Narrar es el arte de contar histórias” (Canet e Prósper, 2009:17).

Há duas formas de expressar uma narrativa de uma estória: através da articulação dos conteúdos na presença de um narrador, ou através da representação direta dos conteúdos sem a mediação de um narrador (Canet e Prósper, 2009). Estas duas formas remete-nos para os dois autores que as enunciaram. No século IV a.C., Platão na terceira parte da sua obra *A República* fala de *diégesis* e *mímesis*, ambas palavras de origem grega, que demonstram os dois diferentes tipos de narrativa. Contudo, Platão focou-se apenas na explicação mais detalhada de *diégesis*, que compreende um narrador que narra diretamente a estória para um público, ou seja, é enunciada (Platão *in* Canet e Prósper, 2009). Anos depois, Aristóteles em *Poética* focou a sua atenção no termo *mímesis*, apresentando-a como uma representação dramática do conteúdo da estória, que advoga a imitação como forma de representação da realidade (2004). O conceito *mímesis* é um ponto fulcral para o nosso estudo.

Aristóteles, apresentou o drama como uma relação de factos e acontecimentos entre causa e efeito, encadeados numa ordem formada por um autor, onde aplica as suas experiências e imaginações com a intenção de imitar uma ação séria, a fim de originar uma resposta emocional por parte do espectador. Contudo, o termo “imitação” não pressupõe a imagem de “espelho” e sim uma forma de modelar a realidade, de a fingir, retirando o sentido pejorativo da palavra (2004). Ora, tendo em consideração que a vida normal consiste, por vezes, em momentos banais, a representação da realidade não pode ser uma imitação real dos eventos, e convém condensar os momentos de vida de índole mais intensa numa ligação

elíptica coerente. Assim, o espectador capta a intensidade da imitação e tem a possibilidade de experimentar cenários e situações emocionais através do que lhe é apresentado (Egri, 1960; Iglesias, 2005; Canet e Prósper, 2009; Kalidas, 2014: 447). Nas palavras de Lajos Egri, em tom espirituoso: “Emotion, or the elements in or of an emotion, constitute the basic things in life. Emotion is life. Life is emotion. Therefore, emotion is drama. Drama is emotion.” (1960: 6).

As primeiras narrativas dramáticas provêm do coro do teatro de índole religiosa, quando o mesmo deixou de relatar os acontecimentos e passou a representá-los na primeira pessoa. Com o advento do Cristianismo o teatro foi sofrendo mudanças estruturais e estéticas à medida que se adaptava aos acontecimentos históricos e culturais ao longo dos séculos. Em 1750 começou a circular por toda a Europa um teatro Alemão que tinha em conta os costumes e características específicas de cada povo com o intuito de educar e cultivar o espectador. Uma vez que o espectador burguês tinha dificuldades em identificar-se com os Reis e heróis pouco comuns, a maior preocupação deste grupo de teatro era representar a condição humana e uma partilha de acontecimentos e emoções comuns aos humanos (Lessing, 2005). Gotthold E. Lessing defendia que o teatro teria de ter em atenção a capacidade de imitar a natureza de uma forma que transcende os acontecimentos exteriores, centrando-se mais nos sentimentos e forças da alma.

Realçamos que, apesar de autores como Aristóteles e de Gotthold E. Lessing acentuarem a importância da resposta e identificação emocional da narrativa com o espectador, apenas a partir do ano de 1970 é que surgiu a preocupação em atribuir maior ênfase às emoções. Assim, a construção de narrativas passou a trabalhar e a destacar as ferramentas dramáticas capazes de representar a vida e a condição humana apelando a um vínculo emocional com os espectadores (Escalonilla, 2013).

Através da obra *Dramaturgia de Hamburgo* do autor Gotthold E. Lessing e da sua interpretação da obra *Poética* de Aristóteles, foi criada uma componente crítica e teórica ao conceito de drama, que expandiu o seu sentido para o ato de compor uma narrativa dramática - dramaturgia - e para o autor de um texto dramático - dramaturgo (2005). Atualmente, o termo mais conhecido para retratar a realidade de forma dramática, noutros meios além do teatro, é o termo ficção, proveniente do verbo latino *fingere* (Timón, 2001; Mancelos, 2017), subentendendo o princípio da *mimesis* apresentado por Aristóteles.

Os princípios e técnicas narrativas provenientes do teatro foram reivindicados e adaptados para outros meios inovadores, também com um suporte discursivo de textos narrativos dramáticos, mas diferente do teatro - no meio audiovisual.

1.1. Narrativas Audiovisuais

A narrativa audiovisual atua dentro do campo da comunicação audiovisual, de natureza interdisciplinar, e estuda os processos, sistemas, conteúdos, estruturas e formas de comunicação na sua dimensão científica e expressiva - através do som e da visão. É um processo de comunicação constituído por um meio de expressão e um intermediário na transmissão de uma mensagem com um discurso de suporte estrutural (Timón, 2001; Gordillo, 2009).

Nas narrativas audiovisuais as imagens visuais e sonoras configuram textos com os significados das histórias narradas e podem manifestar-se em vários meios, como exemplo, o televisivo e cinematográfico e comportar duas dimensões distintas: a componente objetiva e a subjetiva. Na primeira, a função da narrativa audiovisual tem uma função mais vinculada e documental, que se destaca na informação. A componente subjetiva trabalha com as narrativas dramáticas, que expressam algo para além da realidade social (Timón, 2001).

Para as narrativas dramáticas serem expressas em meio audiovisual, elas são estruturadas numa base escrita - o guião, que pressupõe os elementos dramáticos necessários para contar uma história. O processo de uma narrativa audiovisual inicia-se pelo ato da escrita, mas os seus elementos são posteriormente mediados para imagem e som, o que distingue este processo da escrita literária (Carrière e Bonitzer, 1990; Field, 2005; Iglesias, 2005; Mckee, 2008; Ganz, 2013; Kerrigan e Batty, 2016). A distinção entre a escrita para guião e a escrita literária é um ponto fulcral para o sucesso de um argumentista e para o desenvolvimento do argumento que defende na sua história. Ora, apesar da escrita do guião ter como fim a adaptação ao meio audiovisual, a primeira impressão que um reader, diretor de conteúdos, produtor, realizador, entre outros, têm da história é através da leitura do guião, isto é, da escrita. Neste sentido, é importante que o argumentista também seja um bom contador de

estórias e apresente uma escrita bem estruturada e interessante, capaz de se visualizar mentalmente o que se está a ler (Iglesias, 2005; Mckee, 2008). O argumentista tem de ter a capacidade de escrever frases e descrições coesas e concisas que subentendem o movimento que pretende descrever, só com o essencial para entendermos o meio envolvente e a intenção da cena. Ao contrário das narrativas ficcionais audiovisuais, as descrições longas e pormenorizadas são características das narrativas literárias (Carrière e Bonitzer, 1990; Iglesias, 2005; Mckee, 2008).

As teorias das narrativas audiovisuais provêm das teorias da literatura, que surgiram na primeira metade do século XX, com a fundação do círculo linguístico de Moscovo e a Sociedade do estudo da linguagem poética em San Petersburgo, com autores como Roman Jakobson e Vladimir Propp (Gordillo, 2009). Assim, foi possível entendermos as obras literárias como uma teoria de sistemas e graças a obras como *Morfologia do Conto Maravilhoso* de Vladimir Propp, em que definiu de forma inovadora o tipo de narrativa através da sua composição e construção, revolucionou-se o estudo das narrativas literárias e da sua distinção de outro tipo de narrativas (Propp, 1971 in Gordillo, 2009: 19), como o guião.

Na composição de um guião há conhecimentos e técnicas específicas que pressupõem a apresentação da estória com uma estrutura e perspetiva diferentes da do texto literário. A diferença mais notória nos textos literários é a atenção às descrições detalhadas, de forma a induzir a uma leitura mais fluída e numa perspetiva mais intimista, enquanto nos guiões há uma separação evidente dos elementos que a completam: a indicação do início das cenas, as personagens, os diálogos e as indicações com qual cada elemento é, posteriormente trabalhado, para ser visto e ouvido (Carrière e Bonitzer, 1990; Iglesias, 2005; Mckee, 2008).

O teatro é uma arte que da mesma forma pressupõe uma base escrita, mas também distinta da escrita para o meio audiovisual. No teatro, os espectadores são a “quarta parede”, estão presentes ao mesmo tempo que os atores. Os diálogos são mais descritivos, os sentimentos das personagens são enunciados e/ou descritos como as ações, pois há uma maior dispersão da atenção do espectador com tudo o que envolve aquele meio (Field, 2005). A título de exemplo, no meio audiovisual é fácil apresentarmos duas personagens na praia, no teatro os cenários são mais limitados relativamente aos meios tecnológicos, o que influencia o tipo de caracterização e cenografia.

Posto isto, é importante realçarmos que todos os meios têm os seus limites, tanto a nível tecnológico, financeiro ou da função social dos mesmos. Uma vez que o nosso estudo se cinge às narrativas ficcionais em meio audiovisual, vamos debruçar-nos nas funções e limites dos meios das narrativas televisivas, cinematográficas e plataformas de *streaming*.

1.2. Meio Televisivo, Cinematográfico e Plataformas de Streaming

Si la Teoría de la Literatura sirvió de punto de partida para el arranque de la Narrativa Audiovisual, hay que considerar que la Narrativa Televisiva nace directamente de la Narrativa Fílmica, englobada dentro de la Teoría Fílmica (Gordillo, 2009: 21).

O século XX ficou marcado pela invenção do meio televisivo. Os estudos que se prosseguiram ao seu advento foram norteados pelos estudos fílmicos do meio cinematográfico, visto que ambos são meios audiovisuais que transmitem conteúdos para espectadores (Timón, 2001; Gordillo, 2009). Contudo, apenas nos anos 80 é que os estudos televisivos ganharam destaque. À semelhança dos estudos fílmicos, destacou-se a existência de uma tríade relativa a estes estudos, composta pelos textos e conteúdos; pelas instituições, ou seja, as indústria e empresas que influenciam o enquadramento da produção de conteúdos; e as audiências, composta pelos espectadores interpretativos a quem se destina os conteúdos (Torres, 2018). O meio cinematográfico e o televisivo apresentam funções sociais e características do meio de índole diferente, o que compromete e influencia o discurso e desenvolvimento da criação das suas narrativas ficcionais.

A televisão é um dispositivo de mediação entre a sociedade e o indivíduo (Barbero, 1998 *in* Burnay, 2006), este meio oferece encontros diários com os espectadores, através de programas transmitidos ao longo da semana que representam a um hábito social (Burnay, 2006; Rincón, 2006; Lopes, 2007). Relativamente à programação dos canais com conteúdo e espectadores mais generalizados há o cuidado de criar elementos simbólicos com a realidade social e estabelecer realizações comunicativas que permitem uma relação semiótica com o espectador (Lopes, 2007). Neste sentido, o meio televisivo obedece a uma regulamentação, uma vez que afeta e representa a vida, os grupos e classes sociais e tem como função pública fornecer recursos e conhecimentos da representação da sociedade

(Bignell, 2004). Além disso, o meio televisivo pretende criar laços identitários com modelos que simbolizam os comportamentos, atos e morais de uma socialização (Burnay, 2006). Ora, todas as culturas são enraizadas com hábitos e costumes próprios. Deste modo, o meio televisivo foca-se mais na representação e funcionalidade das características culturais a nível nacional e regional (Bignell, 2004), o que não implica que não se apliquem noutros países internacionais.

Posto isto, enfatizamos que o meio televisivo apresenta limitações e restrições relativamente ao conteúdo que apresenta, seja nas características do meio, função social dos canais e contexto cultural que representa. Assim, os conteúdos televisivos obedecem a um discurso regulamentado inerente às funções sociais do meio.

O discurso presente no meio televisivo foca-se, essencialmente, em legitimar, institucionalizar, estimular a criatividade, educar, criar aspirações e valores humanos partilhados pela sociedade, transmitir ideologias e contribuir para a opinião pública. Do mesmo modo, preocupa-se em regulamentar atividades comuns em seio familiar e influenciar dinâmicas e padrões sociais como costumes, modelos e comportamentos em sociedade. Assim, o discurso é trabalhado e desenvolvido para soar familiar, ritmado, curto e conciso, com o intuito principal de ser perceptível e alcançar espectadores de géneros e idades distintas (Gordillo, 2009).

Um canal generalista apresenta os seus conteúdos televisivos programados num esquema semanal horizontal que obedece a uma rotina e hábito já intrínsecos entre o meio e o espectador, que antecipa os géneros e temáticas desenvolvidas (Rincón, 2006).

O meio televisivo e o meio cinematográfico partilham uma função - a de entreter. Contudo, o meio cinematográfico não está vinculado a uma função social restrita nem a um meio social e cultural específico. Assim apresenta maior facilidade de alcance a nível mundial sem a necessidade de se adaptar à cultura a que se apresenta. Ora, no meio televisivo, podemos ser confrontados com elementos e linguagens de culturas diferentes, mas quando as suas características inerentes são adaptadas aos costumes e hábitos do próprio país de exibição, falamos em formatos: “(...) a format is a show that can generate a distinctive narrative and is licensed outside its country of origin in order to be adapted to local audiences” (Chalaby, 2011: 296).

No meio cinematográfico, os conteúdos possuem a capacidade de serem exibidos para um maior alcance de espectadores, a nível mundial, em salas de cinema. Deste modo, há uma maior preocupação em abordar temas universais, capazes de atrair um maior número de espectadores. No entanto, há maior liberdade em explorar temas e em inovar, do que no meio televisivo. Os conteúdos deste meio são os filmes, que apresentam uma estrutura por norma entre as duas horas, duas horas e meia (Iglesias, 2005). O número de horas dos filmes tem em conta o número de exibições por dia que, por sua vez, influencia o lucro obtido.

As plataformas de *streaming* são dispositivos que apresentam uma grande oferta de conteúdos sem a condicionante de um horário programado específico. Em 2007 a *Netflix* inovou o mercado mediático ao oferecer serviço de *streaming* e redefiniu o seu algoritmo de modo a apresentar tendências e propostas dos seus conteúdos aos seus servidores. Em 2011, esta plataforma anunciou as suas produções originais, criando um serviço e oferta prestigiosa aos seus compradores. Ao contrário do meio televisivo, que tem uma oferta regular que segue o quotidiano dos espectadores, as plataformas de *streaming* seguiram e estabeleceram um novo conceito, *binge watching*, que consiste na prática de assistir aos conteúdos oferecidos de forma compulsiva (Tyron, 2015). Neste sentido, estes serviços reinventaram o modo e a quantidade de oferta disponível, assim como as práticas de visualização dos espectadores.

Assim, percebemos a importância do meio para a construção da narrativa de um guião, uma vez que cada um tem as suas próprias características e condições. Um dos fatores mais determinantes, tanto para a composição da escrita das narrativas, como para percebermos o tipo de oferta disponível e habitual dos meios mencionados, é o género.

1.3. Géneros

Os géneros narrativos do meio televisivo foram hereditários de outros meios mediáticos como a rádio, os jornais, a rádio e o cinema e consistem em categorias de classificação com o intuito de organizar as narrativas dentro de convenções, critérios e normas, pressupondo os temas, a estrutura, o estilo e os recursos formais como os pontos cruciais a ponderar (Gordillo, 2009). Nas palavras de Journot (2005): “O termo género provém do latim *genus*,

que significa família, nascimento ou tipo. Designa uma categoria de obras literárias ou cinematográficas com características semelhantes, que as agrupam e distinguem de outras.” (in Mancelos, 2017:79). Assim, programas do mesmo género partilham características comuns (Bignell, 2004).

É importante conhecermos as componentes de cada género e termos em conta aquilo que o espectador espera do mesmo, ou seja, as ações mais ou menos expectáveis dentro de cada convenção de género (Bignell, 2004; Iglesias, 2005; Mckee, 2008; Selbo, 2012). Não há uma fórmula que determine as regras de cada género, apenas efeitos emocionais familiares e caracterizadores de cada um, e a forma diferente de os evocar é que os pode distinguir de programas do mesmo género (Bignell, 2004; Iglesias, 2005). As componentes de cada género ajudam-nos a perceber a sua função e a melhor forma de contar a estória pretendida. Narrativas ficcionais podem desenvolver as mesmas temáticas com géneros diferentes, o que influencia a forma como irão ser escritas e também recebidas pelos espectadores. Cabe aos autores perceber de que forma o género escolhido é o mais acertado para espelhar e retratar a estória que pretende desenvolver (Selbo, 2012).

Rick Altman, na sua obra *Los géneros cinematográficos*, apontou quatro domínios importantes que albergam e condicionam as aceções dos géneros: o domínio da produção, isto é, da indústria audiovisual; o domínio da criação, que pressupõe a estrutura formal interna da construção e desenvolvimento do guião; o domínio da distribuição, a forma como a comunicação dos conteúdos é influenciada pelo género; e por último, o domínio da receção dos espectadores (2000: 35). Assim a escolha do género é um facto importante a considerar, antes da construção narrativa, visto que influencia os três pontos dos estudos fílmicos e televisivos: os textos e conteúdos, as indústrias de produção e as audiências (Torres, 2018).

Posto isto, Jule Selbo apontou três componentes de conhecimento importantes na construção de uma narrativa ficcional, relativamente à escolha do género: o conhecimento esquemático, que pressupõe a compreensão do espectador quanto à importância do género como enquadramento interno da construção narrativa; o conhecimento específico, relativo às expectativas emocionais dos espectadores em relação a cada género; e conhecimento relevante por parte do autor que necessita de ter a noção da responsabilidade da escolha de um género numa narrativa, de forma a ponderar bem a sua influência na escrita, receção e conexão com os espectadores (2012: 47). Em conformidade com a última componente,

temos Karl Iglesias, que apontou a escolha do género como a decisão mais importante e difícil antes de se iniciar o processo da escrita (2005), visto que é um ponto crucial no desenvolvimento, dos acontecimentos e, inclusive, no resultado final de uma narrativa (Mckee, 2008):

Decide what the dominant genre will be, which is critical because of the desired tone of your story. Many films have failed because their tone was unspecific, and they confused audiences. Picking the dominant genre, such as action, comedy, or thriller, will give you the main “flavor” of your story, while the other genres you combine to it will be the various “spices” that make your script unique. (Iglesias, 2005: 36)

Como estipulado, pode desenvolver-se um género de acordo com os seus pontos mais caracterizadores, mas expandido algumas das suas características de forma a conferir maior originalidade ao conteúdo (Mckee, 2008; Selbo, 2012). Deste modo, é possível evitar que estórias do mesmo género sejam desenvolvidas de forma igual e evoquem as mesmas emoções com estratégias semelhantes: “Las convenciones genéricas son limitaciones creativas que obligan a la imaginación del guionista a esmerarse para la ocasión” (Mckee, 2008: 225).

Os princípios dominantes das teorias de géneros propostas por Aristóteles, em *Poética*, permitiram classificar as qualidades essenciais que definiam o desenho narrativo dependente do seu final: negativo ou positivo. Assim, Aristóteles definiu e distinguiu os géneros clássicos: a tragédia e a comédia (2004). Na sua época e os seus seguidores louvavam a capacidade de um autor criar conteúdo dentro das regras estipuladas da convecção do género estipulado. Contudo, ao longo dos séculos e principalmente no início do século XX, foi-se desconstruindo essa ideologia e as teorias dos géneros começaram a mudar, a alterar e a evoluir em consonância com o desenvolvimento do meio e dos moldes da sociedade (Mckee, 2008). Atualmente há uma necessidade de incentivar a capacidade individual de um autor conseguir inovar dentro de um género, com o intuito de criar algo único e distinguível dos outros conteúdos do mesmo género.

Nesse sentido, Jule Selbo apontou para o facto de haver uma necessidade de os autores associarem géneros que façam sentido juntos e tenham a capacidade de se suportarem um ao outro, de forma a proporcionar um resultado entusiasmante e inesperado para os

espectadores. Para isso, há uma necessidade de haver uma introspeção do autor com o intuito de desenvolver o seu cunho pessoal e original à narrativa (2012). Assim, as capacidades de inovação de alguns géneros possibilitaram as suas ampliações para várias direções, o que originou os denominados: subgéneros (Mckee,2008; Gordillo, 2009; Selbo, 2012).

Apesar de não haver fórmulas, há características estáveis o suficiente para descrever as principais componentes dos géneros (Mckee, 2008). Acentuamos os mais destacados e presentes, atualmente, no meio televisivo e cinematográfico e que desenvolveram maior capacidade de ampliação para os seus subgéneros: a tragédia; a comédia; a aventura e ação; ficção científica e drama.

A tragédia e a comédia foram os dois géneros apresentados e desenvolvidos por Aristóteles, relativamente à representação da realidade sem ser a nível de género literário, como a epopeia e a poesia. Na tragédia os acontecimentos destacam-se por ocorrerem num curto espaço de tempo com peripécias, sensações intensas e reais de sofrimento físico e emocional. Contrastando com a tragédia, Aristóteles apontou a comédia como o género que representa o ridículo e o humor. Nos enredos cómicos, idealmente não há mortes, dor ou destruição e, se assim o for, é elaborado de tal ordem capaz de suscitar o riso nos espectadores. A tragédia foi definida com valor final narrativo negativo, e a comédia de valor positivo, não pelo seu valor criativo, mas pela carga emocional que reivindicavam e emanavam aos espectadores (2004).

Acentuamos que Bignell aponta a comédia como o género mais complicado e desafiante de desenvolver, contribuindo com dicas fulcrais para o desenvolvimento de acontecimentos: contrastar o que uma personagem faz com o que diz; conflitos na ordem dos desentendimentos e más interpretações de conteúdos e ações exageradas (2004:19, 20). A complicação deste género advém da dependência de uma só reação do espectador- o riso. Ora, Bignell afirma que os diferentes géneros suscitam várias reações, interesses, sentimentos e prazeres diferentes aos espectadores (2004). Contudo, enquanto nas tragédias a função principal da narrativa é suscitar tipos de reações emocionais mais intensas como o choro, o choque e/ou a reflexão, na comédia, a reação do espectador tem de ser, obrigatoriamente, apenas o riso. Esta reação é a função fulcral deste género, se não tem piada e não suscita o riso, aquela narrativa falhou, o que torna a tarefa do autor mais desafiante.

O género de aventura e ação dedica-se a estas duas funções explícitas na nomenclatura, de forma a suscitar o entusiasmo, a adrenalina, o suspense e a intriga ao espectador. É um género que desenvolve muitas temáticas relacionadas com a pobreza, drogas, crime, comunidades, gangues, descobertas e corridas. Consequentemente, as temáticas mencionadas caracterizam os subgéneros desenvolvidos a partir desse género: policiais, *road movies*, suspense e os thrillers (Gordillo, 2009). O género de ficção científica desenvolve-se através de mundos imaginários e especulações criados pelos autores, seja a nível mágico, como científico, isto é, a nível do racional e do irracional (Mckee, 2008). Deste género, também se desenvolvem vários subgéneros, tais como de: fantasia, super-heróis, sobrenatural e terror (Gordillo, 2009).

Por fim, temos o drama como género que, como já referimos, Aristóteles definiu o drama como a capacidade de apelar ao lado mais intenso do humano, é a forma de saber lidar com o que a vida, a morte e o sofrimento, ou seja, a representação da vida (2004). Posto isto, este género é definido como uma caracterização das forças do “bem” e do “mal”, apontando os sentimentos, emoções e paixões como os focos principais a serem desenvolvidos (Gordillo, 2009) e identifica e desenvolve os problemas da sociedade (Mckee, 2008). Por sua vez, este género caracteriza muitos subgéneros, tais como: drama social, histórico (Mckee, 2008; Gordillo, 2009), político, médico, psicodrama, ecodrama (Mckee, 2008) romântico ou melodramático (Gordillo, 2009).

Os géneros e subgéneros destacados são os mais comuns e desenvolvidos atualmente, e em cada um subjaz a capacidade de formular um novo subgénero, dependendo da capacidade criativa dos autores, que não devem sentir-se condicionados ou limitados pelas regras caracterizadoras dos géneros, mas sim desafiados a explorá-las de outras formas ou misturando outro género que o complete (Mckee, 2008).

Relativamente ao meio televisivo, os conteúdos apresentados também são categorizados pelas suas características, seja a nível temático, como as componentes formais mais gerais. Inmaculada Gordillo fala em hipergéneros, referindo-se aos géneros dos conteúdos televisivos: género ficcional, informativo, de entretenimento e o publicitário. Dentro do hipergénero ficcional temos conteúdos com a mesma essência - uma narrativa ficcional, mas com diferentes componentes formais, estruturais e as temáticas desenvolvidas podem ter

gêneros diferentes. O hipergênero ficcional televisivo alberga as telenovelas, as séries e os telefilmes (2009).

A exibição das telenovelas é feita através de episódios, nos quais desenvolvem-se várias linhas de ação com múltiplas personagens no mesmo espaço-tempo. Por norma, cada episódio ocorre num espaço-tempo curto representando um dia ou um conjunto de horas. Assim, a troca de informações e a passagem de eventos ocorridos num episódio relacionam-se com os anteriores e os seguintes. O espectador sabe do passado das personagens e especula sobre o seu futuro, enquanto assiste ao presente. Deste modo, os episódios das telenovelas apresentam finais abertos, pois há continuação linear de tempo, em que um episódio é a continuação dos acontecimentos do episódio anterior. A forma como uma novela trabalha os seus componentes é que define o seu género (Bignell, 2004). Por norma, atualmente as telenovelas possuem núcleos de personagens representantes de um tipo de género diferente, como a comédia e o drama social ou romântico (Torres, 2015). Assim, é possível o espectador experienciar vários tipos de emoções e reações. Do mesmo modo, desenvolve temáticas familiares e de fácil relacionamento e identificação com a sociedade e a várias faixas etárias. As telenovelas têm como principal intuito desenvolver temáticas sociais que instruem o espectador e, que ao mesmo tempo ofereça uma companhia diária em horário nobre, isto é, após o serviço noticioso das 20h.

Relativamente ao meio cultural português, a novela costuma apresentar por norma 300 episódios para conseguir tirar o maior proveito possível do investimento em produção de cenários que faz, assim para um grande número de episódio economizam-se os mesmos cenários e material. No entanto, a grande quantidade de episódios nem sempre é o mais favorável para os argumentistas, uma vez que há o receio de parecer uma “narrativa arrastada” em que “Não anda nem desanda!” e, conseqüentemente pode afetar o interesse dos espectadores (Torres, 2015: 24). Os canais televisivos à partida encomendam menos do que os 300 episódios e se a telenovela apresentar grandes números de audiências, é feita então a aposta na encomenda de mais episódios (Torres, 2015), ao que atualmente se materializa como divisão de temporadas. As telenovelas costumam apresentar episódios entre os 30 a 50 minutos (Gordillo, 2009: 166), contudo, um episódio exibido pode não respeitar a estrutura do episódio escrito, uma vez que o tempo de exibição de um episódio é influenciado pela programação de um canal, isto é, os guionistas escrevem um episódio, mas

a sua exibição pode ser reduzida ou estendida ao ponto de se juntar parte da exibição do episódio seguinte, pois um canal pode necessitar de ocupar mais ou menos tempo de exibição (Torres, 2015). Este género de programa é o mais habitual no horário nobre dos canais generalistas portugueses, uma vez que o grande investimento na sua produção é aproveitado para um longo período de tempo. A telenovela é dos programas mais antigos, imutáveis e presentes na história da ficção televisiva (Gordillo, 2009).

As séries partilham muitas características com as telenovelas, uma vez que também apresentam uma estrutura episódica. No entanto, possuem um número de personagens fixo e limitado e episódios com uma estrutura fechada, no qual podem aparecer personagens transicionais que provocam a disrupção num só episódio e não voltam (Bignell, 2004; Gordillo, 2009). Assim, durante o mesmo episódio inicia-se uma situação e temos a sua resolução no final desse mesmo episódio, mas sempre presente um vínculo que conecta todos os episódios entre si. Desse modo, as séries não necessitam de apresentar a mesma linearidade de espaço-tempo da linha da ação, como as telenovelas. As séries apresentam estruturas menos extensas e repetitivas que as telenovelas e abordam temáticas menos generalizadas e mais tabus (Gordillo, 2009). As séries podem apresentar-se por temporadas de produção de um bloco de episódios, por norma, cada um com aproximadamente 45 minutos (Gordillo, 2009), que servem para desenvolver e destacar uma mudança mais drástica na linha de ação principal e também para ajudar a controlar o investimento na gravação de novos episódios consequentemente o sucesso da temporada anterior, isto é, quando uma série apresenta uma primeira temporada e tem sucesso de audiências então compensa o investimento na temporada seguinte.

Posto isto, as telenovelas apresentam um maior risco de investimento, uma vez que a estrutura do género deste tipo de conteúdo apresenta um maior número de episódios comparativamente com as séries. Por norma, as séries apresentam entre vinte a vinte e seis episódios por temporada e com uma exibição televisiva semanal. Por sua vez, as séries criadas para serem exibidas, exclusivamente nos meios de *streaming* apresentam, aproximadamente entre os dez e os quinze episódios. Realçamos também o caso das minisséries, que apresentam todas as características inerentes às séries, mas com um número ainda mais reduzido de personagens e episódios (Gordillo, 2009). Apenas no final dos anos 80 é que as séries começaram a ganhar popularidade e versatilidade nos Estados Unidos, a

sua aposta e sucesso influenciou um maior consumo e produção a nível internacional (Gordillo, 2009).

Os telefilmes são narrativas ficcionais que, ao contrário das telenovelas e das séries, apresentam uma unidade com uma duração entre os 90 a 120 minutos. O seu formato narrativo aproxima-se aos filmes do meio cinematográfico, mas o seu discurso e temáticas obedecem às regras do meio televisivo, e são condicionadas por um menor investimento dos elementos de produção (Gordillo, 2009). Este último ponto deve-se ao facto de os telefilmes serem produzidos apenas para exibição no meio televisivo e limitarem-se a ocupar um pequeno espaço da programação. Do ponto de vista de um canal, o investimento não deve ser muito grande para um conteúdo que se destina a ocupar pouco tempo de exibição, ao contrário dos filmes do meio cinematográfico, que podem originar bastante mais lucro.

Enquanto o meio cinematográfico tem uma oferta exclusivamente de conteúdos fílmicos, o meio televisivo e as plataformas de *streaming* possuem uma oferta que alberga programas de vários géneros e formatos. Contudo, a escrita para o meio televisivo depende das práticas culturais e apresenta uma índole mais comercial e social que as plataformas de *streaming*.

Como mencionámos, através da designação do género, os espectadores antecipam o tipo de mundo ou situações criadas e desenvolvidas nas narrativas ficcionais. Acentuamos um ponto fulcral: independentemente do género em questão as obras ficcionais têm de obedecer ao princípio da verosimilhança.

1.4. Princípio de Verosimilhança

Uma construção narrativa é fruto da imaginação do seu autor e pressupõe uma mediação dos acontecimentos e estratégias discursivas para a tornar numa experiência intensa e emocional, mesmo que tenha por base acontecimentos verídicos (Timón, 2001; Canet e Prósper, 2009). Posto isto, é importante referir que todas as narrativas ficcionais têm de obedecer ao princípio da verosimilhança e da necessidade, advogado e apresentado por Aristóteles (2004). Nas suas palavras: “Uma vez que o poeta é um imitador, como um pintor ou qualquer outro criador de imagens, imita sempre necessariamente uma de três coisas possíveis: ou as

coisas como eram ou são realmente, ou como dizem e parecem, ou como deviam ser” (2004: 97).

As narrativas ficcionais devem ser autênticas, o que não significa que espelhem a realidade. Como afirmámos anteriormente, a imitação da realidade consiste numa modelação dramática de forma a espelhar a sua essência e não a sua realidade. Para o espectador manter o seu interesse, tem de crer no que vê e sentir-se emocionalmente imerso na estória. Com esse intuito, a recriação da realidade tem de ser organizada de forma deliberada, com detalhes narrativos capazes de criar a autenticidade e credibilidade de um mundo, não necessariamente real. Os espectadores aguentam artifício na sua estrutura desde que a narrativa contenha detalhes físicos, sociais e emocionais credíveis, coerentes e verosímeis dentro do mundo apresentado, ou seja, o que falta em verosimilhança na natureza real é compensado pela verosimilhança e credibilidade coerentes daquele mundo (Aristóteles, 2004). A título de exemplo temos as estórias de fantasia, onde os mundos apresentados não são realistas, mas dentro do contexto apresentado são plausíveis e verossímeis (Escalonilla, 2013). O foco principal situa-se na construção dramática de personagens com respostas reais a nível emocional e não, necessariamente, em situações reais: “Deve preferir-se o impossível verosímil ao possível inverosímil; não devem compor-se enredos com partes irracionais mas, pelo contrário, não devem ter absolutamente nada de irracional e, se tiverem, que seja fora do enredo”(Aristóteles, 2004:96).

O princípio apresentado por Aristóteles foi defendido e advogado por vários autores, como Michael Tierno (2002), Robert Mckee (2008) e Antonio Sánchez-Escalonilla (2013) que reforçam a ideia de que é requerido a originalidade e o talento criativo aos autores, com a capacidade de criar um mundo credível e verosímil, em que todos os elementos pertencentes se apresentem de forma coerente e consciente. Inclusive o autor Gotthold E. Lessing referiu o termo “génio” para a capacidade de um autor conseguir relacionar o drama com a realidade, na construção de um modelo consciente e intencionalmente construído para ser interpretado (2005).

O autor António Sánchez-Escalonilla (2013) fala de manipulação emocional voluntária por parte dos espectadores, visto que deixam-se ser manipulados pela crença do que está a ser representado. Quando assistimos a um conteúdo ficcional, intelectualmente sabemos que estamos a assistir a algo que foi criado, pensado e estruturado, mas emocionalmente somos

capazes de reagir de forma real e espontânea. Assim, subentende-se a importância na construção de ferramentas dramáticas para enfatizar as emoções, uma vez que são estas que permitem as reações por parte dos espectadores.

A construção de uma narrativa ficcional subentende sempre um processo de criação originado primeiramente por uma ideia, seguido por um processo de investigação que permite a representação da realidade.

1.5. Ideia Inicial e Controladora

O processo criativo de uma narrativa ficcional inicia-se com uma ideia que inspira a imaginação do autor a desenvolver todos os elementos narrativos e a criar acontecimentos que subentendem as temáticas e os assuntos que pretende abordar. Aristóteles advogou o termo “ação-ideia” como o termo proveniente da ideia inicial, que sumariza a ideia geral com a capacidade de evocar emoções e de se expandir para uma estória completa (Aristóteles, 2004). No entanto, o termo de Aristóteles remete para a ação da narrativa e, embora seja a personagem a força motriz que dá vida à ação (como comprovaremos no subcapítulo 2.3 - "Personagem"), este autor defendia que o conceito da estória era o elemento base da narrativa ficcional. Desse modo, subentende-se que, para Aristóteles, este termo pressupõe que a ideia inicial surge, necessariamente, da inspiração de um conceito para a estória e não, por exemplo, da criação de uma personagem. Autores como Lajos Egri (1960), Syd Field (2005), Karl Iglesias (2005) e Robert Mckee (2008) assumem que a inspiração narrativa ficcional também pode surgir tanto pela criação de uma personagem, como a partir de qualquer outro elemento e não necessariamente o conceito da estória.

Posto isto, utilizamos o termo "ideia controladora", apresentado por Mckee, que se define como a ideia central, proveniente de uma inspiração inicial e pressupõe as decisões estratégicas dos elementos dramáticos capazes de conferir sentido adequado à narrativa ficcional (2008). Neste sentido, uma ideia inicial mais aprofundada torna-se na ideia controladora, que é o foco de partida para nortear o desenvolvimento de todos os elementos que irão formar e pertencer a uma estória completa, que inclui: o gênero, conceito, o tema,

o enredo e ação, a estrutura, as personagens, os conflitos e o diálogo (Egri, 1960; Seger, 1987; Field, 2005; Iglesias, 2005; Mckee, 2008):

While different industry jargon applies according to where a screenwriter works and in which medium; there are elements to screenwriting practice that are understood universally and referenced by those who experience script development. Those frequently mentioned in the interviews were dialogue, structure, story, conflict, character and genre - the same notions that shape most publications in the how - to screenwriting book market. (Taylor e Batty, 2016: 212).

Capítulo 2 – Elementos de Escrita de um Guião

2.1. Conceito e Temática de Estória

Independentemente do tipo de ideia que desperta o processo criativo, é importante percebermos qual o seu objetivo e direção. O conceito da estória é o assunto da ação desenvolvida e vivida pelas personagens. Inicialmente, no processo de criação, o autor não necessita de ter uma noção de todas as etapas e percursos definidos da ação e das personagens da estória, mas para haver um foco e prevenir a dispersão das ideias e da ação, o autor necessita de ter uma ideia geral capaz de nortear o desenvolvimento da ação narrativa na direção da resolução idealizada (Egri, 1960; Seger, 1987; Field, 2005; Iglesias, 2005; Mckee, 2008). Quando se isola a ideia geral numa ideia controladora da ação ficamos com um resumo do propósito principal da estória que se define pela premissa ou também denominada como *story line*: “You must have a premise — a premise which will lead you unmistakably to the goal your play hopes to reach.” (Egri, 1960: 6). A sua formação define a direção da estória, visto que, bem construída, é uma breve sinopse que inclui a personagem, o conflito e a resolução (Egri, 1960; Seger, 1987; Field, 2005; Iglesias, 2005, Mckee, 2008; Scher, 2011).

Visto que a premissa da estória é, muitas vezes, uma das primeiras impressões que os espectadores, investidores, produtores, entre outros, possuem de uma narrativa ficcional (Iglesias, 2005), realçamos a importância deste elemento, assim como do seu conceito. Como tal, Karl Iglesias estipulou duas vertentes para se ter em consideração na construção do conceito e premissa da estória: ser singular e familiar. A singularidade remete para o ponto de vista único e inovador do núcleo da estória, com o intuito de se destacar das outras narrativas ficcionais. A familiarização cinge-se aos eventos e emoções com os quais os espectadores conseguem identificar-se a partir das suas próprias experiências (2005). A originalidade criativa e a singularidade são dois requisitos que se destacam nas narrativas ficcionais em consonância com uma abordagem familiar, perceptível para o maior número de espectadores possíveis (Egri, 1960; Seger, 1987; Goldberg e Rabkin, 2003; Field, 2005; Iglesias, 2005, Mckee, 2008; Scher, 2011).

A ação de uma estória segue uma direção com o propósito de defender a sua premissa que, por sua vez, subentende o tema da ação. Ora, o tema expressa uma condição humana com o principal intuito de suscitar uma introspeção ao espectador que, através do que lhe é apresentado, reflete sobre o assunto ao relacionar com as suas experiências pessoais (Aristóteles, 2004; Campbell, 2004; Iglesias, 2005; Selbo, 2012). Assim, é importante que o autor tenha o propósito da sua premissa bem definido, de forma a subentender a sua perspectiva sobre a temática apresentada na própria ação desenvolvida (Iglesias, 2005; Selbo, 2012). Karl Iglesias aponta o tema como o elemento mais complexo para desenvolver, uma vez que é apresentado através da conjugação dos outros elementos da estória, isto é, a componente reflexiva e intelectual inerente ao tema não pode simplesmente ser introduzida, tem de ser apresentada e desenvolvida através da criação de circunstâncias que a demonstrem ao longo da ação narrativa e do diálogo das personagens: “Theme is the core of your script, its heart and soul. This means that most scenes, characters, dialogue, and images should ideally be a reflection of your theme. Your story is simply a tool to create circumstances that will showcase your theme.” (2005, 39).

Aristóteles, pioneiro das regras básicas da escrita ficcional, considerava que os dois propósitos fundamentais de uma estória era o de ensinar e deleitar através das emoções inerentes à estória (2004). Também Joseph Campbell na sua obra *O Herói de mil faces* de 1949, advoga que o conceito e a temática inerentes a uma estória têm como intuito principal o surgimento de uma reflexão por parte dos espectadores, de modo a enriquecê-los intelectual e, ou, espiritualmente (2004). Na mesma linha de pensamento com Aristóteles, a parte intelectual remete para o ensino e a espiritual para o deleitar através das emoções. No entanto, só a partir dos anos 80 é que os manuais de escrita ficcional começaram a dar mais ênfase à abordagem emocional como propulsor do prazer, da atenção e do impacto aos espectadores (Escalonilla, 2013). Nessa época, chegou-se à conclusão de que a evocação das emoções permitia que a reflexão sobre a temática desenvolvida fosse uma resposta inerente ao interesse emocional demonstrado e não, simplesmente, uma reação impingida aos espectadores (Iglesias, 2005).

Por sua vez, o envolvimento emocional dos espectadores advém das emoções inerentes aos acontecimentos e temáticas da ação, ou seja, do desenvolvimento da condição humana subentendida na estória: “The more meaningful the theme, the deeper the emotions.”

(Iglesias, 2005: 40). Neste sentido, realçamos o conceito de *merchandising social* que advoga a abordagem de temas sociais que reproduzem e se caracterizam na sociedade envolvente (Torres, 2015). Assim, temáticas que despertem emoções e condições humanas partilhadas universalmente emanam maior força emocional e alcançam um maior número de espectadores (Seger, 1987; Iglesias, 2005; Mckee, 2008; Scher, 2011; David, 2014), especialmente quando há uma maior atenção na regulamentação dos temas de forma a não ofender ninguém, em especial destaque as relações políticas e culturais (Pethick, 2011).

Assim, o objetivo fulcral do autor é suscitar a reflexão do espectador sobre o assunto e temáticas apresentadas. Para o objetivo ser cumprido, o espectador tem de aceitar a perspectiva apresentada e não, necessariamente, concordar com o ponto de vista apresentado (Iglesias, 2005).

Bruno Bettelheim na sua obra, *A Psicanálise dos Contos de Fadas*, relaciona a segurança emocional das ligações afetivas ensinadas pelos contos de fadas com a sua promoção e o desenvolvimento interior da personalidade das crianças, através das temáticas desenvolvidas e da aclamada “moral da estória”. Os contos de fadas têm como objetivo incutir o crescimento interior e reflexão da existência das crianças orientada para o futuro adulto (2002). Neste sentido, podemos relacionar com as narrativas ficcionais de outros géneros, que permitem a oferta duma reflexão da existência e condição humana também com o intuito de enriquecer os espectadores que as visionam, através do envolvimento emocional.

Realçamos que duas estórias diferentes podem ter o mesmo propósito, isto é, a mesma premissa, mas desenvolvê-la de forma diferente. Segundo a visão Aristotélica, textos que partilhem características similares geram leituras semelhantes (2004). Contudo, as características e elementos inerentes podem conjugar-se de diferentes formas e direções, conseguindo assim originar leituras diferentes entre si (Carrière e Bonitzer, 1990; Goldberg e Rabkin, 2003) e evocar as mesmas reações emocionais a partir de estratégias diferentes, assim como narrativas do mesmo género. No entanto, acentuamos que cada texto ficcional por si só, tem de manter o seu foco e propósito bem definidos para não originar inúmeras leituras (Carrière e Bonitzer, 1990), o que lhe conferia a perda da sua singularidade e consenso.

Jean-Claude Carrière e Pascal Bonitzer afirmam na sua obra *O Exercício do Argumento* que a verdadeira originalidade provém dos arranjos e formas inovadoras dos elementos. Uma estória pode abordar os mesmos temas que outras e até partilhar a mesma premissa - o mesmo propósito - mas a questão mais importante é como o espectador se interessa na abordagem específica daquela estória (1990). Os dois autores concordam com Éric Rohmer, que afirma a inexistência de estórias originais, pois verifica-se repetições de situações tipo, porém a abordagem e o argumento diferenciam-nas de tal forma que as tornam singulares e as distinguem umas das outras (Rohmer in Carrière e Bonitzer, 1990: 86, 87). A título de exemplo temos a peça original de Shakespeare *Romeu e Julieta*, adaptada para filme em 1996¹ e o filme de James Cameron *Titanic* de 1997², no qual ambas as estórias partilham a mesma premissa: “Great loves defies even death” (Egri, 1960: 3). A premissa é exemplar, pois dá-nos exatamente: personagens principais - um casal apaixonado - o conflito - demonstrado pelo verbo ativo “desafiar” - e a resolução - “a morte” na qual antecipamos o que vai resultar da sucessão de eventos e, conseguimos perceber o género a que pertence, o romance. Além disso, partir da premissa, percebemos o propósito das estórias, a índole do conflito principal - o desafio de um grande amor - e a direção - a morte (Egri, 1960). Além do amor, as estórias partilham temáticas idênticas como o poder, a família, a condição da vida e da morte. Contudo, os elementos estruturais inerentes a cada estória, como o espaço, o tempo, a inserção de outros temas como a diferença de classes sociais em *Titanic* e a guerra em *Romeu e Julieta* permite-nos distinguir as narrativas uma da outra, sem que o resultado final seja comprometido.

As infinitas conjugações e desenvolvimentos possíveis dos elementos inerentes a uma narrativa ficcional (Bonitzer e Carrière, 1990), permitem que o processo criativo seja facilitado e diversificado, mas com a atenção recaída no famoso erro denominado de *clichê*. A constante repetição de situações-tipo, isto é, a sucessão de acontecimentos previsíveis aos espectadores afeta negativamente o seu interesse (Iglesias, 2005; Alessandra, 2019). Para Pilar Alessandra, reader e consultora de guiões conceituada, quando a perspetiva pessoal do autor sobre o tema desenvolvido é apresentada, atribui um cunho pessoal que torna a estória singular, capaz de destacar-se das outras com a mesma premissa, tema e ou género (2019). Assim relacionamos com o problema dos conteúdos do mesmo género e estendemos a sua

¹ <https://www.imdb.com/title/tt0117509/>

² https://www.imdb.com/title/tt0120338/?ref=tt_mv_close

resolução - é importante evocar emoções semelhantes a partir de situações inovadoras e singulares, que permite evitar os *clichês* das situações-tipo.

Para dar início ao desenvolvimento da premissa da estória aconselhamos a transformá-la numa questão central, cuja a sua resposta se apresenta através do desenvolvimento criativo dos eventos e acontecimentos (Aristóteles, 2004; Iglesias, 2005; Mckee, 2008). Para uma estória assegurar que a sua perspectiva e propósito apresentam um encadeamento lógico e perceptível aos espectadores é necessário ter em atenção a estrutura em que são apresentados, de forma a que cada ação tenha uma reação e a ordem dos acontecimentos subentenda uma progressão dentro duma lógica de causalidade e consequências (Carrière e Bonitzer, 1990; Mckee, 2008).

2.2. Enredo e Estrutura da Estória

Structure is the architecture, the design of your story. (Iglesias, 2005: 113).

Na criação das narrativas ficcionais é importante saber como contar a estória, estruturar uma experiência de emoções condensada num espaço-tempo de forma interessante e cativante (Iglesias, 2005). Há uma lei de progressão na qual a narrativa abre espaço a um encadeamento lógico subjacente às ações, numa relação temporal de causa e consequência (Carrière e Bonitzer, 1990; Mckee, 2008; Canet e Prósper, 2009).

Aristóteles apresentou o conceito *mythos* referindo-se ao enredo da ação, que pressupõe a estruturação dos acontecimentos (2004) internamente coerentes e vinculados no desenho temporal da estória – a trama (Mckee, 2008). Para o autor o enredo teria de ser bem estruturado e fazer sentido no todo completo (2004), isto é, os vários acontecimentos presentes numa estória têm de fazer sentido entre si e para o todo, seguindo sempre o princípio da verosimilhança.

Neste sentido, Aristóteles apresentou quatro formas de caracterizar o enredo de uma estória: episódico, não episódico, simples e complexo. No primeiro os acontecimentos desenrolam-se uns após os outros sem uma sequência verosímil ou necessária. No enredo não episódico é estabelecida uma relação de causalidade entre os acontecimentos. No enredo simples há

coerência e uma relação de causalidade no desenvolvimento dos acontecimentos, mas apresenta-se de forma simples, sem a presença de peripécias. Por fim, e no tipo de enredo predileto de Aristóteles, o enredo complexo estabelece uma relação de causa-efeito, a estória desenvolve-se de acordo com o princípio da verosimilhança e as mudanças de acontecimentos são acompanhadas por situações de reconhecimento (também denominada de *anagnórisis*) e/ou peripécias. A peripécia consiste na mudança dos acontecimentos para o seu reverso. O reconhecimento é a passagem da ignorância para o conhecimento, seja da parte do espectador, como das personagens. Estes dois momentos de mudança além de suscitar a curiosidade e interesse do espectador, também permitem que suscite o *pathos*, conceito que subentende o sofrimento e/ou paixão inerentes ao momento da ação (2004).

Da parte dos autores há a necessidade e a preocupação em manter o espectador interessado ao longo de toda a ação. Com esse intuito, os mesmos criam momentos estratégicos no enredo para suscitar o interesse e a tensão. Essas estratégias podem surgir dos momentos mencionados por Aristóteles - a peripécia e o reconhecimento - assim como o mistério, no qual a revelação de uma informação prolonga-se através de momentos de antecipação na forma de curiosidade, suspense, esperança ou medo do que possa acontecer e a tensão da reação que esse acontecimento vai proporcionar (Seger, 1987; Iglesias, 2005). Nos casos de revelação, esta pode ser feita de três formas diferentes: o espectador saber antes da personagem, e assim possuir um conhecimento superior, suceder o contrário e o espectador possuir um conhecimento inferior, ou a revelação ser feita ao espectador e à personagem em simultâneo (Iglesias, 2005; Canet e Prósper, 2009). Os três casos resultam, mas é a função do autor perceber qual a estratégia que pretende utilizar e qual irá valorizar a carga emocional e tensão à sua estória (Iglesias, 2005). Como estipulámos previamente, é necessário criar a questão central que norteia a ação da estória, porém, ao longo da ação podem também ser levantadas pequenas questões relativamente ao desenvolvimento e encadeamento da ação, que permitem novamente suscitar a curiosidade e proporcionar o aumento da tensão no espectador e o seu alívio quando resolvidas (Seger, 1987; Iglesias, 2005). Assim, relacionamos a estrutura com o desenvolvimento do enredo, a previsibilidade das situações-tipo muitas vezes não ocorre só pela forma que a temática é desenvolvida e abordada, mas também pela forma em que as ações são encadeadas umas com as outras. Neste sentido, as estratégias anunciadas, permitem manter a atenção e a curiosidade do espectador, ao contrário da previsibilidade (Seger, 1987; Iglesias, 2005; David, 2014).

A estrutura da estória é então a forma como o enredo se apresenta, a partir da unificação interessante e lógica dos acontecimentos. Um enredo bem construído e unificado é aquele capaz de encadear os acontecimentos todos entre si, dentro duma sequência de eventos capaz de suscitar uma questão dramática e, induzir a curiosidade e interesse no espectador (Seger, 1987; Field, 2005; Iglesias, 2005). Neste sentido advogamos o termo “manipulação temporal”, que permite estruturar um conjunto de acontecimentos de forma a relatar a estória numa ordem propícia e com sentido, omitindo ou expandido momentos da vida dos personagens, consoante o significado e interesse para a estória (Canet e Prósper, 2009: 245). Quando as ações não possuem um propósito emocional ou informativo, não necessitam de ser mostradas (Egri, 1960; Iglesias, 2005; Canet e Prósper, 2009; Kalidas, 2014).

De que forma pode o enredo da estória estruturar-se?

Os princípios e normas da estrutura são formas, mas “Forma não é sinónimo de «fórmula».” (Mckee, 2008: 38) , assim estes paradigmas em relação à estrutura são guias que permitem apenas nortear o autor no processo de criação (Iglesias, 2005; Mckee, 2008). O modelo clássico da estrutura de uma narrativa ficcional foi apresentado pelo autor Syd Field em 1979 com a sua obra *The Foundations of Screenwriting* e defendido por muitos autores, como Karl Iglesias: “From a plot point of view: Set-up, Conflict, Resolution; from an emotional point of view: Attraction, Tension, Satisfaction; and from a thematic point of view: Subject, Development, Fulfillment.” (2005: 114). O modelo apresentado divide o enredo da estória em três atos: a montagem, o confronto e a resolução ou, na sua nomenclatura mais conhecida, o 1º, o 2º e o 3º atos (Seger, 1987; Field, 2005; Iglesias, 2005; Vogler, 2007; Mckee, 2008; Canet e Prósper, 2009; Scher, 2011; Alessandra, 2019).

O primeiro ato é composto pela organização e montagem da estória. O principal intuito deste ato é contextualizar o mundo e personagens inerentes à estória, de modo a despertar no espectador o interesse de continuar a acompanhá-la (Seger, 1987; Field, 2005; Iglesias, 2005; Vogler, 2007; Mckee, 2008; Canet e Prósper, 2009; Scher, 2011). Neste sentido, os autores Syd Field (2005), Linda Seger (1987) e Karl Iglesias (2005) realçam a importância desta primeira parte, uma vez que pode condicionar a vontade do espectador continuar ou não a assistir. Segundo os autores Syd Field (2005) e Linda Seger (1987) há um limite de tempo, dentro do primeiro ato, fundamentais e decisivos para o interesse do espectador: Syd Field aponta para a importância dos primeiros dez minutos (2005), enquanto que Linda Seger

nomeia apenas os primeiros cinco minutos como os mais decisivos (1987). Por sua vez, Karl Iglesias não limita o tempo, mas nomeia tipos de abertura do primeiro ato com maior propensão à criação de interesse por parte do espectador: iniciar com o herói em ação, enfatizando as suas características físicas e motoras; mostrar as características singulares do protagonista, com o intuito de valorizar a empatia entre este personagem e o espectador; iniciar com o antagonista em ação, enfatizando logo o conflito; iniciar com a exposição e demonstração de um mundo único e misterioso, mais frequente em filmes de situação científica, de modo a situar o espectador naquele ambiente; mostrar ao espectador um fragmento do passado para o situar no presente da ação, e por fim, quebrar a 4ª parede (invisível), onde há uma abordagem direta ao espectador (2005).

Durante o primeiro ato, ocorre um evento incitante, também denominado de primeiro incidente, que muda drasticamente a vida do protagonista e subjaz o conceito e a premissa dramática e, conseqüentemente, introduz a questão central da estória que perdurará até ao terceiro ato, onde obtemos a resposta no momento do clímax. Este evento pode ser um acaso do destino, ser originado por outra personagem ou pelo próprio protagonista, mas tem de afetar a sua vida “habitual” até aquele momento. É este incidente que determina a motivação inerente ao protagonista para agir e dar um outro rumo à trama da estória, e conseqüentemente despertar a curiosidade no espectador em continuar a ver. Quando o protagonista aceita que a sua vida mudou, como consequência do evento incitante, parte para a ação, dando assim início ao segundo ato – a confrontação (Seger, 1987; Field, 2005; Iglesias, 2005; Vogler, 2007; Mckee, 2008; Canet e Prósper, 2009; Scher, 2011).

O segundo ato marca o início da ação do novo desafio da vida do protagonista, motivado pela mudança inerente ao primeiro evento incitante. Neste ato centra-se o maior desenvolvimento da narrativa que subjaz a luta, os obstáculos que bloqueiam o protagonista de alcançar o que deseja ou necessita, e suscita uma crescente tensão. Na mesma medida que o primeiro ato, também subjaz um evento que muda a direção da trama do protagonista e testa a sua motivação. Por norma, é com este incidente que o protagonista se encontra no seu momento mais baixo ou difícil, com o qual a sua motivação e força para continuar marcam a passagem para o terceiro ato (Seger, 1987; Field, 2005; Iglesias, 2005; Vogler, 2007; Mckee, 2008; Canet e Prósper, 2009; Scher, 2011).

O terceiro e último ato deste paradigma marca a resolução da estória. A tensão nesta parte aumenta exponencialmente, pois assistimos ao grande confronto final que subjaz o clímax da estória – o momento de maior intensidade e última impressão para satisfazer o espectador. Neste ato, o foco está na resolução da situação inicial suscitada pelo primeiro incidente, e não na finalização completa da estória, justificando a sua nomenclatura de resolução e não final (Seger, 1987; Field, 2005; Iglesias, 2005; Vogler, 2007; Mckee, 2008; Canet e Prósper, 2009; Scher, 2011). Karl Iglesias justifica a denominação deste ato como resolução, apresentando cinco tipos diferentes: aberto, ou seja, a situação do evento incidente que suscitou a estória em si é resolvido, mas suscita dúvidas em relação ao que acontecerá às personagens, o autor deixa espaço para o espectador interpretar o final da forma que melhor entender, estes casos também são muito comuns em filmes com sequelas; finais de reviravolta, no qual mudam a perspectiva do filme; o final feliz; o final triste; e por fim, o final agridoce, onde há uma mistura de felicidade e tristeza na resolução (2005: 121 - 122). Além de que as personagens e o seu meio envolvente podem desenvolver-se e originar outras narrativas ficcionais vinculadas à primeira - que resulta nas sequelas. Nestes casos o enredo que se sucede tem de ser coerente e estabelecer coerência com o enredo da primeira estória apresentada (Alessandra, 2019).

Acentuamos que a resolução tem de ser satisfatória e verosímil, de modo a corresponder às expectativas emocionais dos espectadores. Isto não implica necessariamente que a resolução seja feliz, mas sim emocionalmente intensa (Field, 2005; Iglesias, 2005; Mckee, 2008; Scher, 2011). Aristóteles, apresentou o conceito de catarse trágica - *catharsis* - que caracteriza a descompressão do medo do conflito vivido e permite uma experiência emocionalmente intensa, uma ação que funciona como a purificação da alma tanto da personagem como do espectador (2004), sendo esse o objetivo primordial que as narrativas ficcionais tentam transmitir.

So what makes a good ending? It has to work, first of all, by satisfying the story, when we reach the final fade-out and walk away from the movie experience, we want to feel full and satisfied, much as if we were leaving the table after a good meal. It's this feeling of satisfaction that must be fulfilled in order for an ending to work effectively. And, course, it's got to be believable. (Field, 2005: 103)

No paradigma clássico da estrutura clássica, os três atos estão vinculados por momentos de viragem *plot points*, também denominados de *turning points* que representam a transição de

um ato para o seguinte. Estes momentos são eventos, acontecimentos, decisões que mudam o rumo da trama e a segue noutra direção (Seger, 1987; Field, 2005; Scher, 2011). Os momentos de viragem não necessitam de ser momentos de grande ação ou dramáticos, podem ser representados por momentos mais calmos, como uma tomada de decisão do protagonista que muda o rumo da trama (Field, 2005). Posto isto e segundo a lógica de cada ato, o primeiro momento de viragem do primeiro para o segundo ato é representado pelo momento em que o protagonista decide agir como consequência do evento incitante que lhe alterou a vida, seja por necessidade ou vontade (Seger, 1987; Field, 2005; Scher, 2011). Embora Vogler não fale nos pontos de viragem, ele fala em fases específicas dentro de cada ato e este momento representa o que ele destaca como a passagem do mundo vulgar para o novo mundo especial, “Now the hero stands at the very threshold of the world of adventure, the Special World of Act Two.” (Vogler, 2007: 127). O segundo e último momento de viragem do segundo para o terceiro ato é um momento intenso que não acelera a ação e encaminha o protagonista para a resolução da estória. Por norma é o momento em que o protagonista se encontra mais em baixo, quase derrotado, mas consegue ganhar forças para continuar, alcançar o clímax e, por último, a resolução (Seger, 1987; Field, 2005; Scher, 2011). Por sua vez, Karl Iglesias (2005) e Robert McKee (2008) falam em clímax dos atos. Para os dois autores, no fim de cada ato há um ponto de alta intensidade que muda a trama, o que corresponde ao seu clímax e indica a mudança para o ato seguinte. Neste sentido, os dois termos – ponto de viragem e clímax dos atos – advogam o mesmo princípio.

Também Aristóteles em *Poética* pronunciou-se relativamente à estrutura das narrativas ficcionais e, embora não tenha mencionado diretamente a sua divisão em três partes, ele fez referência à estrutura do enredo pressupondo três passos: “Ser um todo é ter princípio, meio e fim (...) é necessário que os enredos bem estruturados não começam nem acabam ao acaso” (2004: 51). Neste sentido, o paradigma formulado por Syd Field em 1979 estabelece consenso com a visão de Aristóteles – uma estrutura dividida em três momentos de ação (atos) numa relação de causa-efeito coerentes que impulsionam o desenvolvimento da estória e a formam num todo:

O paradigma clássico dos três atos, aplica-se mais à estrutura de filmes convencionais durante os últimos 60 anos (Brütsch, 2015), onde é mais passível de analisar o seu todo. Os autores que advogam este paradigma afirmam que a média normal de páginas escritas por

filme é de 120, sendo que, por norma, uma página representa um minuto no audiovisual (Seger, 1987; Field, 2005; Iglesias, 2005). Por sua vez, Pilar Alessandra aponta para o facto de 120 páginas no total ser excessivo e, idealmente, um guião deve ter apenas 110 páginas (2019), enquanto Fernando Canet e Josep Prósper apontam para as 90 páginas (2009). Contudo, Pilar Alessandra realça os casos excepcionais, a título de exemplo, a trilogia de *O Senhor dos Anéis*, no qual o número de páginas escritas não corresponde ao número de minutos do filme. Nestes casos, o universo da estória criado é tão bem descrito e único ou há cenas muito intensas, como de guerras, sexo ou aventura que possuem muito valor visual no qual o diretor de projeto explora nas gravações, o que aumenta os minutos de filme (2019).

Os autores Syd Field e Linda Seger, inclusive definiram os intervalos de tempo específicos a cada ato, vinculados pelos pontos de viragem. Para Syd Field o primeiro ponto de viragem que separa o primeiro do segundo ato acontece entre as primeiras 20 a 27 páginas (2005), enquanto que a autora Linda Seger seleciona as primeiras 25 a 35 páginas (1987). Relativamente ao segundo ponto de viragem, que separa o segundo do terceiro ato, Syd Field aponta entre as páginas 80 a 90 (2005), enquanto Linda Seger aponta para o intervalo entre as páginas 75 a 85 (1987). Embora não haja um consenso exato, a diferença dos intervalos de tempo não é significativa e possibilita relacionar-se com uma visão mais geral, apresentada por Fernando Canet e Josep Prósper: dedicar 25% das páginas ao primeiro e terceiro ato e 50% para o segundo ato (2009). Estas percentagens apresentam maior flexibilidade consoante o número de páginas que o autor pretender escrever.

No entanto, Matthias Brütsch aponta para o facto de não haver um consenso na divisão dos três atos do paradigma clássico, nomeando uma imprecisão e vagueza das funções de cada ato e dos momentos que os delimitam. Para este autor, a estrutura de uma narrativa ficcional possui uma análise mais interpretativa do que propriamente a que o modelo como o paradigma clássico oferece (2015). De facto, autores como Kristin Thompson (1998 *in* Brütsch, 2015), Goldberg e Rabkin (2003) e Pilar Alessandra (2019) também se desviam do paradigma clássico, apoiando uma estrutura dividida em quatro atos para as narrativas ficcionais. Segundo estes autores, o segundo ato do paradigma clássico é dividido em dois, pois concentra o maior espaço de ação, o que suscita a necessidade de um novo ponto de viragem, evitando assim a falta de dinamismo e desenvolvimento pouco ritmado e lento e

permitindo um ponto de viragem para envergar a ação da trama noutra direção. Realçamos que a preocupação da extensão do segundo ato também é destacada pelo autor Karl Iglesias, apologista do paradigma clássico, mas que propõe a presença de um “ponto médio” no meio do segundo ato (2005), que apresenta as mesmas características e funções nomeadas pelos autores apologistas dos quatro atos.

Robert Mckee, por sua vez, apresenta uma visão diferente, mas que engloba os dois paradigmas acima mencionados. O autor fala em “macroestruturas” quando se refere aos atos, nos quais cada um representa mudanças significativas na vida do protagonista. Robert Mckee não apresenta limite máximo de atos, como os autores nomeados acima, apenas um mínimo, dependente dos minutos do enredo. Uma estória pode contar-se num ou dois atos em consonância com o seu propósito, mas numa obra com uma envergadura maior que uma hora, isto é, 60 páginas então a estrutura tem de apresentar no mínimo os três atos (macroestruturas), uma vez que o seu propósito é mais elaborado e necessita de pelo menos três mudanças significativas não só para manter o interesse do espectador, como também para compensar a dedicação do seu tempo com uma ação dinâmica e ritmada (2008).

Embora Robert Mckee não fale num limite de atos, ele alude ao facto da mudança de um ato, para introduzir outro, subentender um ponto de viragem com clímax, que nas suas palavras “la multiplicación de los actos reduce el impacto de cada clímax y tiene como resultado la repetitividad.” (2008: 271). Assim, Robert Mckee, acredita que é o autor e a sua experiência que determinam o número de atos necessários para servir o enredo da sua estória. Atendendo a este ponto, o paradigma clássico tornou-se a “norma”, uma vez que “ofrece complejidad y evita las repeticiones” (Mckee, 2008:271). Neste sentido, Michael Tierno (2002), Robert Mckee (2008) e Pilar Alessandra (2019) advogam a capacidade de os autores conhecerem as regras, principalmente do paradigma clássico, para sentirem-se confortáveis para as quebrar. Advogamos assim a importância dos autores conhecerem as estruturas que funcionam e entenderem que a ação necessita de ser dinâmica, sendo na mesma aceitável quebrar as regras estipuladas pelo paradigma clássico, sempre que o autor achar que irá potenciar a forma de contar a sua estória (Tierno, 2002; Alessandra *in Bulletproof Screenwriting*, 2020): “Bend the «rules» to your heart’s content.” (Tierno, 2002: 167).

Posto isto, aceitamos o paradigma clássico para a estrutura das narrativas fílmicas, no qual cada ato desenvolve a estória e apresenta três fatores importantes: o que o protagonista que

fazer, o que realmente faz e o que o condiciona. Da mesma forma, o autor apresenta uma relação coerente e organizada da ação da estória, sem a tornar muito repetitiva ou com excessivas oscilações de intensidade inerentes aos pontos de viragem dos atos.

Destacamos a diferença entre as estruturas das narrativas fílmicas no meio cinematográfico e as narrativas ficcionais em meio televisivo. Além da diferença do filme apresentar uma estrutura de apenas horas e nas narrativas televisivas, como as séries ou telenovelas, o “todo” da estória dividir-se em episódios, tanto fechados como abertos, a televisão também tem a parte comercial, no qual os anúncios por norma interrompem os conteúdos (Seger, 1987; Thompson, 2003). Embora os intervalos não sejam necessariamente um facto condicionante da estrutura dos episódios, visto que no processo de escrita não há uma noção do número e tempo de intervalos que o episódio poderá ter. Para Linda Seger (1987), Kristin Thompson (2003) e Goldberg e Rabkin (2003), quem escreve narrativas episódicas televisivas tem a noção que é importante a estrutura subentender pausas estratégicas para a possível introdução de anúncios, sem afetar os momentos de maior intensidade e a lógica do conteúdo. Posto isto, os autores mencionados defendem que uma estrutura de quatro atos é o mais adequado a corresponder às necessidades dos canais televisivos de intervalar os episódios. Pressupondo também um compromisso de atenção por parte do canal televisivo, nas palavras de Kristin Thompson “Their breaks [do canal televisivo] come at logical stopping places, helping us to resume following the events of a narrative” (2003: 17). Porém, não há certezas da interrupção dos intervalos e uma vez que, segundo Robert Mckee, uma estrutura de 40 minutos a uma hora pode suportar a estrutura de dois a três atos, consoante as oscilações de intensidades, inerentes aos pontos de viragem, (2008), advogamos na mesma o paradigma clássico, com abertura para uma flexibilidade estrutural coerente e coesa.

Realçamos que no caso das telenovelas, que possuem episódios abertos, a estrutura apresenta uma linha narrativa que é desenvolvida ao longo de todos os episódios de forma a vinculá-los num todo. Embora cada episódio a solo possua uma estrutura independente, o “todo” da estória também apresenta uma estrutura, com conjunto de episódios que representam a divisão dos atos da estória (Goldberg e Rabkin, 2003), isto é, temos blocos de episódios que correspondem ao início, outros ao desenvolvimento e outros à conclusão das estórias dos vários personagens inerentes. Nas telenovelas é importante estar atento à estrutura dos

episódios de forma a que haja uma boa harmonia e equilíbrio na divisão dos vários núcleos de personagens, com o intuito de todas as personagens irem desenvolvendo-se ao mesmo nível e ritmo e não haver longos períodos de tempos de ausência de certas personagens, assim como manter uma harmonia entre o núcleo dramático e o cómico (Inês Gomes *in* Torres, 2015).

Relativamente aos telefilmes, Linda Seger menciona que a sua estrutura deve seguir o paradigma clássico, como no meio cinematográfico, onde os intervalos correspondem às transições dos atos (1987).

A estrutura de uma narrativa ficcional tem de apresentar uma lógica coerente, mas não necessariamente linear (Tierno, 2002; Aristóteles, 2004; Field, 2005; Mckee, 2008; Canet e Prósper, 2009; Alessandra, 2019):

It is important to remember that structure is not something embedded in concrete, or something that is unbending, or unyielding; rather, it is flexible, like a tree that bends in the wind but doesn't break. Understanding this concept allows you to play with the plotline so you can tell your stories visually, with narrative action rather than explanation. (Field, 2005: 141).

O tempo da ação presente do enredo corresponde ao momento em que a estória está a desenvolver-se e esse momento pode ser quebrado para outro tempo de ação, mas sempre subentendendo uma lógica para não quebrar o ritmo de ação presente ou confundir o espectador relativamente à mudança cronológica (Tierno, 2002; Aristóteles, 2004; Mckee, 2008; Alessandra, 2019). Nesse sentido, falamos em estruturas lineares e não lineares. Nas estruturas lineares o enredo desenvolve-se numa lógica temporal contínua, onde um acontecimento avança para o seguinte. Nas narrativas não lineares o tempo de ação é descontínuo, um evento passado pode suceder um evento da ação presente (Tierno, 2002; Aristóteles, 2004; Mckee, 2008; Alessandra, 2019). Para o autor, Michael Tierno é através da escolha da estrutura linear ou não linear que o autor da narrativa expressa o seu estilo dentro do enredo (2002), a título de exemplo temos o caso do autor Quentin Tarantino que revolucionou o estilo da escrita de narrativas ficcionais com o seu filme premiado *Pulp Fiction* de 1994 (Alessandra, 2019). As estruturas lineares podem tornar o ritmo e os acontecimentos previsíveis, nesse aspecto as estruturas não lineares suscitam maior

curiosidade e desafiam o espectador, que se foca em construir um “puzzle” mental para entender a trama da estória (Mckee, 2008). O ponto fulcral é evitar a previsibilidade que pode surgir das estruturas lineares e impedir uma possível estrutura confusa e pouco lógica nas estruturas não lineares (Alessandra, 2019).

Um dos recursos mais utilizados que interrompe o tempo de ação é o *flashback*, que consiste na inserção de um momento passado, na ação presente (Scher, 2011; Alessandra, 2019). A inserção do passado pode desviar o foco de atenção do espectador ou diminuir a intensidade da ação do tempo presente. Deste modo, este recurso tem de ser inserido de forma a que resulte na satisfação de uma curiosidade previamente suscitada, consistindo na explicação ou na revelação de uma situação que ajude o espectador a perceber a situação presente, evitando assim desnecessárias exposições e explicações para contextualizar o espectador. Por vezes, há narrativas que pecam por introduzirem muito este recurso, sem haver uma prévia curiosidade para tal demonstração ou interrompem constantemente a ação presente com tempo de ação passado com informações irrelevantes para o presente (Alessandra, 2019).

A mudança do tempo de ação é um acontecimento significativo, assim como a mudança do espaço que a engloba, nas palavras de Stephen Karpman “Space structuring, like time structuring, can be useful in similar ways.” (2011: 51), visto que podem simbolizar e marcar mudanças intensas e significativas na ação da estória (Karpman, 2011). Posto isto, é importante destacarmos que a mudança tanto do tempo como do espaço subentendem outras mudanças e novos conceitos – a cena e a sequência.

2.2.1. Cena e Sequência

(...)assim como nas outras artes imitativas a um só objeto corresponde uma só imitação, também o enredo, como imitação que é de uma ação, deve ser a imitação de uma ação una, que seja um todo, e que as partes dos acontecimentos se estructurem de tal modo que, ao deslocar-se ou suprimir-se uma parte, o todo fique alterado e desordenado. (Aristóteles, 2004:53)

O enredo da ação de uma estória é composto por atos, que, por sua vez é formado por sequências, que são compostas por um conjunto de cenas. À mesma medida que os atos,

todas as sequências e cenas têm de ter uma intenção subjacente à sua presença (Field, 2005; Iglesias, 2005; Mckee, 2008; Escalonilla, 2013; Espadas, 2019), “Independientemente del género, el principio es universal: si una escena no es un verdadero acontecimiento se debe suprimir.” (Mckee, 2008: 58).

Ora, uma cena é uma unidade de espaço e tempo contínuo de uma ou mais ações ou evento dramático (Field, 2005; Iglesias, 2005; Mckee, 2008; Escalonilla, 2013; Espadas, 2019). Syd Field estipula dois tipos de cenas: visuais e de diálogo. No primeiro tipo de cena, é o elemento visual que ganha destaque com a demonstração de um evento ou situação, no segundo, a demonstração passa pela presença de diálogo entre personagens, no qual prevalece não só o elemento visual, como o auditivo (2005). Por sua vez, Karl Iglesias explorou de forma mais aprofundada o tipo de cenas presentes numa estória: cena de espetáculo, suscitam a admiração pela sua vertente do entretenimento; as cenas dramáticas, que provocam um maior impacto emocional através da revelação das personagens e conflitos; e as cenas de exposição, que dão informação ou estabelecem o tom, a localização ou as transições, estas cenas são mais usadas para quebrar a tensão das cenas dramáticas (2005).

Posto isto, uma cena representa uma mudança no espaço, conflito, valores das personagens de forma perceptível aos espectadores (Field, 2005; Iglesias, 2005; Mckee, 2008; Escalonilla, 2013; Espadas, 2019). Robert Mckee fala em “golpes de efeito” dentro das cenas, que representam pequenas mudanças de comportamento como uma ação ou reação que dão forma à cena, e na sua totalidade compreendem a mudança de pouco impacto mas perceptível da cena em si (2008).

Cada cena tem em cima três informações de cabeçalho que ajudam a organizar a narrativa em secções (espaço - tempo) e além de ajudar a situar quem lê o guião posteriormente, orienta também a produção e realização, a título de exemplo: “INT/EXT - LOCALIZAÇÃO - DIA OU NOITE” (Field, 2005; Iglesias, 2005; Escalonilla, 2013; Espadas, 2019). Nos casos em que o tempo de ação muda, como nos *flashbacks*, convém adicionar a data ou inserir a informação de que se trata desse recurso (Field, 2005; Mckee, 2008). Por norma uma cena apresenta no máximo 3 páginas e meia de diálogo - 3 minutos e 30 segundos, pois corre o risco de se tornar cansativa, repetitiva ou pouco dinâmica, mas há sempre a flexibilidade para as exceções em que as cenas longas resultam, a título de exemplo, o filme

*Pulp Fiction*³ de 1994 (Field, 2005). Relativamente à localização, nas telenovelas, há sempre prioridade nas cenas interiores, uma vez que é feito um grande investimento dos cenários e tem de tirar-se proveito disso e as cenas exteriores implicam o triplo do investimento. Por norma, só o primeiro episódio e o último é que possuem muitas cenas de exteriores, para causar maior impacto (Torres, 2015). Também é habitual neste género aparecer entre cenas de um guião, um *stock shot*, um conjunto de planos gravados num local exterior onde decorre a narrativa (Torres, 2015: 64), o que permite situar o espectador e criar uma ilusão de passagem de tempo e de localidade.

Por sua vez, as sequências são uma série de cenas ligadas por uma ideia, na qual cada uma causa mais impacto que a anterior culminando num maior impacto que uma cena isolada (Field, 2005; Mckee, 2008; Espadas, 2019). Uma sequência bem construída também tem a capacidade de funcionar como uma estória independente, pois desde a primeira cena até à sua última ela desenvolve a mesma ideia e resolve-a (Tobias, 1999 *in* Espadas, 2019), sempre com a ideia de que uma cena ou uma sequência presentes da narrativa têm sempre uma ideia subjacente e sem elas a estória deixa de fazer sentido (Aristóteles, 2004). As sequências representam uma mudança de valor da carga emocional da vida da personagem da primeira cena para a última da sequência (Mckee, 2008), no qual as emoções podem passar do positivo para o negativo, vice-versa, ou haver uma intensificação significativa do tipo de emoções iniciais da primeira cena da sequência para a última.

2.2.2. Enredos e os Desenhos Narrativos

Robert Mckee nomeia três tipos de desenhos narrativos da trama da estória: arquitrama, minitrama e antitrama. A arquitrama é o desenho clássico, onde há um protagonista ativo com um objetivo dificultado através das forças antagonistas e a ação é desenvolvida num tempo contínuo, pressupondo sempre uma realidade fictícia verosímil, coerente e casual e com um final fechado e irreversível. No caso das minitramas, alguns aspetos mantêm-se iguais ao desenho clássico, contudo primam pela simplicidade, onde os finais são abertos, os conflitos internos e os protagonistas múltiplos e passivos. Por fim, na antitrama há uma ridicularização das normas do desenho clássico e das formas tradicionais. É um modelo

³ https://www.imdb.com/title/tt0110912/?ref=mv_sr_srsrg_0

revolucionário, extravagante e exagerado, onde não é estabelecida uma lógica causal, linear e com realidades coerentes (2008).

Relacionamos o modelo apresentado com o modelo neoforalista advogado por David Bordwell. Este último, pretende desvincular-se da narrativa clássica de *Hollywood* desde 1920, com o intuito de criar uma obra de “arte do cinema” que orienta a atenção do espectador para uma perspectiva mais cognitiva. Os modelos destas narrativas seguem dois princípios fundamentais: o realismo, que pressupõe a parte cognitiva e a expressividade autoral, que permite uma abordagem mais introspectiva e extravagante, na qual o protagonista não necessita de ter um objetivo, e o enredo uma relação de causa-efeito (Bordwell, 2002).

Da mesma forma que há um tipo de estrutura que demonstra o tipo de desenho narrativo, também podemos debruçar-nos dentro da estrutura dependente do tipo de tramas do enredo da estória – monotrama e multitrrama (Mckee, 2008; Canet e Prósper, 2009). Ora, a monotrama é o desenho clássico, denominado como a “norma”, no qual a estrutura base apresenta uma estória composta por uma trama principal, protagonizado pela personagem principal, acompanhado por tramas secundárias subordinadas à principal – as subtramas (Seger, 1987; Mckee, 2008; Canet e Prósper, 2009). Ambos os tipos de trama são desenvolvidos de forma contínua e dentro da mesma estrutura. No entanto, as subtramas, não são obrigados a seguirem a mesma estrutura e ocuparem os mesmos atos que a trama principal, sendo que podem ter uma ação mais curta e iniciar mais tarde ou atingir o clímax mais cedo que a trama principal (Seger, 1987; Mckee, 2008). As subtramas têm como intuito desenvolver outras reflexões e direções da temática e do conceito principal, podendo reforçar, ironizar ou até complicá-la, assim como desenvolver outros pontos da vida do protagonista, como a vida amorosa, familiar, entre outros (Mckee, 2008; Canet e Prósper, 2009), é um complemento. Destacamos que as subtramas estabelecem uma relação coerente com a trama principal, mas não podem roubar-lhe o destaque ou distrair os espectadores do principal foco (Seger, 1987; Mckee, 2008).

Por sua vez, no caso das multitramas são desenvolvidas várias tramas nas quais não há subordinação de nenhuma em relação às outras, mas sim uma equivalência do protagonismo de cada trama, assim como dos seus protagonistas. Nestas estruturas bases as tramas têm a flexibilidade para desenvolver as mesmas ou diferentes temáticas, assim como os espaços e

tempos de ação. O vínculo entre tempo, espaço e temática são opcionais, desde que o “todo” seja coerente e estabeleça algum tipo de sentido (Mckee, 2008; Canet e Prósper, 2009).

A estrutura de uma narrativa ficcional é importante para organizar o enredo da trama da estória, de forma a ser contada da maneira mais interessante e apelativa para os seus espectadores. Como demonstrámos, as tramas vivem da vida e ação das personagens que criam os conflitos inerentes ao enredo da estória.

2.3. Personagens

As personagens são os elementos essenciais para personificar a trama da estória. A personagem principal protagoniza e desenvolve o enredo principal da trama e é com ela que o espectador experiêcia a estória. O protagonista e o espectador necessitam de estabelecer uma ligação, através de um elemento chave - a empatia (Seger, 1990; Iglesias, 2005; Mckee, 2008; Escalonilla, 2013): “Connecting with a character emotionally is what writers should focus on.” (Iglesias, 2005: 50). Esta ligação é dos focos principais do primeiro ato e é criada através das características complexas e interessantes do protagonista.

Karl Iglesias propôs quatro tipos de protagonistas - o herói, o normal, o desfavorecido e a alma perdida ou o anti-herói - e os diferentes tipos de ligação provenientes das suas características. Os heróis têm aptidões e ações que transcendem os comuns, não são perfeitos, mas são confiantes o suficiente para agir. O herói é superior e suscita no espectador a sua admiração e fantasia em ser como ele. O protagonista normal suscita a simpatia por identificar-se com o espectador, ambos têm desejos, necessidades, obstáculos e limitações comuns, mesmo que em circunstâncias extraordinárias. O desfavorecido também se relaciona com o espectador na medida em que ambos partilham aptidões comuns, porém as probabilidades não jogam a seu favor e são sobrecarregados por forças opostas, o que produz no espectador, um sentimento de proteção e consolo para com o protagonista. Por último, o alma perdida ou o anti-herói representa, por norma, a natureza obscura do ser humano, o ser imoral. Este protagonista deixa o espectador intrigado e ao mesmo tempo fascinado e curioso pela coragem de desafiar a moral imposta pela sociedade. A ligação com o espectador tem de ser mantida na mesma e, neste caso, é feita através ou da admiração por uma característica

física ou emocional com que o espectador se consegue identificar, ou pela compreensão dos seus motivos (Iglesias, 2005: 50-51).

Acentuamos que não é necessário o espectador gostar do protagonista ou até concordar com as suas opções e atitudes, o objetivo fulcral é o espectador compreender as razões que levam o a agir e manter o interesse e curiosidade com o prosseguir da trama que ele protagoniza. Sendo assim, a emoção fulcral para garantir a ligação entre protagonista e espectador é a empatia, que alberga a compreensão pretendida, e é alcançada e potenciada através da humanidade conferida ao protagonista (Seger, 1990; Iglesias, 2005; Mckee, 2008; David, 2014).

A principal preocupação na criação das personagens é criá-las à imagem de pessoas reais em situações reais, mesmo que em circunstâncias extraordinárias, isto é, torná-las credíveis e complexas (Egri, 1960; Seger, 1987, 1990; Field, 2005; Iglesias, 2005; Mckee, 2008). Para tal, Syd Field (2005) e Linda Seger (1987, 1990) propuseram o termo de personagens multidimensionais, que engloba a dimensão interior e exterior. O interior duma personagem alberga todos os fatores que formam o seu carácter desde o seu nascimento, é o que contém a personalidade, o ponto de vista do que a rodeia e o psicológico que explica as suas emoções, valores morais, motivações, atitudes e reações que a levam a agir de alguma forma. O exterior da personagem revela o seu carácter e personalidade através do seu aspecto físico e da sua vida para com a sociedade, a partir das suas reações, ações e comportamentos. As duas dimensões expostas formam as componentes básicas da biografia da personagem: a psicologia retrata a vida privada, o interior da mente, o lado emocional da personalidade e carácter; a sociologia, permite a revelação do interior, do carácter ao englobar as reações e os comportamentos com o que a rodeia; e a fisiologia, que retrata o físico da personagem, o sexo, idade, peso, altura, cor dos olhos e cabelo, postura, aparência e hereditariedade (Egri, 1960; Seger, 1987, 1990; Field, 2005; Iglesias, 2005; Mckee, 2008).

Os defeitos das personagens também são uma característica importante a ser trabalhada, inclusive e em destaque nos protagonistas. À imagem do ser humano, nenhuma personagem é perfeita, seja a nível da sua dimensão interior, como exterior. Para além dos defeitos atribuírem um lado mais humano, também estimulam a tensão e o interesse no espectador em ver como é que a personagem atua ao longo da ação e consegue contornar ou superar os seus defeitos (Egri, 1960; Seger, 1987, 1990; Iglesias, 2005; Mckee, 2008). Assim, as

personagens tornam-se complexas, sendo importante manter os seus defeitos coerentes e consistentes com as qualidades, isto é, as suas atitudes têm de ser credíveis para a sua personalidade. No que toca à previsibilidade é algo que tem de se evitar na construção de um personagem. Com esse intuito, constroem-se paradoxos, no qual a personagem atua de forma a surpreender e destruir pré-conceitos estabelecidos pelo espectador, sem a perda da credibilidade e personalidade (Seger, 1987; Iglesias, 2005). Realçamos que Aristóteles apontou o facto de todos os homens terem uma natureza boa ou má. No caso do protagonista, excetuando o caso do anti-herói, a sua natureza é boa, apesar de, às vezes, tender para o mal, para os erros e pecados, tal como qualquer homem bom - não há ninguém perfeito (2004).

À semelhança dos humanos, as dimensões interiores e exteriores das personagens também são influenciadas direta ou indiretamente pelo seu contexto cultural, período histórico, localização e ocupação, na medida em que estas estipulam condutas sociais, padrões comportamentais e morais na sociedade (Egri, 1960; Seger, 1990). Estes fatores são importantes e necessitam de ser estabelecidos no início da narrativa, com a apresentação da protagonista, uma vez que a sua relação também revela muito sobre o caráter e personalidade - se pertence ou transcende o seu tempo. Estes fatores são indicadores gerais facilmente identificados e familiarizados pelos espectadores (Egri, 1960), à semelhança do género. Independentemente do nível de conhecimento, o espectador espera que uma personagem num contexto cultural atual, por exemplo em Nova Iorque, seja diferente de uma personagem inserida num contexto da primeira guerra mundial. A construção do protagonista, assim como das outras personagens, é um processo que necessita da dedicação de tempo, atenção ao detalhe e muita pesquisa (Egri, 1960; Iglesias, 2005; Mckee, 2008), para ser coerente e verosímil.

Na mesma linha de pensamento do subcapítulo anterior, no primeiro ato, somos confrontados com uma mudança na vida do protagonista com o incidente inicial, que o leva a agir com o objetivo de alcançar uma necessidade ou um desejo. O protagonista tem de ter uma motivação, uma força mental, que o leva a agir e que atribui força e significado às suas ações e um objetivo que o norteie. O objetivo do protagonista pode ser algo básico, desde a conquista de um novo posto de trabalho, a algo mais complexo como salvar o mundo, o importante é que as suas ações suscitem consequências e riscos que despertem o interesse emocional nas suas decisões e os encaminhe à resolução (Seger, 1987; Aristóteles, 2004;

Field, 2005; Iglesias, 2005; Mckee, 2008; Escalonilla, 2013). O espectador necessita de saber que o protagonista tem as mesmas probabilidades de alcançar e de falhar no seu objetivos, para não sentir que está a desperdiçar tempo a assistir a uma causa perdida ou a algo previsível, ou seja, os objetivos têm de ser credíveis e realistas às capacidades inerentes aos protagonistas (Iglesias, 2005; Mckee, 2008).

O protagonista pode assumir uma forma não humana, como é o caso de desenhos animados, como protagonistas animais, desde que sejam construídos com características emocionais humanas e passíveis de suscitar a ligação de empatia com o espectador (Iglesias, 2005; Mckee, 2008). Numa narrativa ficcional também pode haver mais do que um protagonista (Mckee, 2008; Alessandra, 2019). Robert Mckee, propõe dois tipos de protagonistas sem ser uma figura no singular: no plural e múltiplos. No primeiro há um grupo protagonista que partilha do mesmo objetivo, motivação, sofrimento e conquista. E no segundo os protagonistas têm o mesmo tempo de foco e atenção, mas não partilham do mesmo desejo, sofrem ou conquistam da mesma forma. Sendo o protagonista um elemento essencial, é importante perceber o que faz sentido e estabelece consenso com a premissa que se pretende defender e desenvolver. No caso dos protagonistas múltiplos, é importante o autor perceber o número certo de protagonistas com o intuito de não confundir o espectador, além disso um número grande de protagonistas também pode dificultar a capacidade de os valorizar individualmente (2008).

Nas narrativas ficcionais, os protagonistas encontram obstáculos na tentativa de conseguirem aquilo que querem ou necessitam. Esses obstáculos provêm de forças antagonistas, forças contrárias ao objetivo do protagonista (Egri, 1960; Seger, 1990; Iglesias, 2005; Mckee, 2008; Scher, 2011; Alessandra *in Bulletproof Screenwriting*, 2020). Muitas vezes, o antagonista é denominado do "mau da fita" ou o "vilão". Contudo, essas características não são necessariamente as exigidas para este tipo de força. Primeiro, o antagonista não precisa de ser uma personagem, pode ser o próprio mundo que envolve o protagonista, um fenómeno natural ou animal, desde que seja passível de criar obstáculos necessariamente interessantes para impedir que o objetivo fulcral do protagonista seja facilmente alcançado. Segundo, o antagonista também pode ser uma personagem considerada moral e socialmente boa, porém é a força que impede o protagonista de conseguir algo. No caso do protagonista anti-herói, o oposto do espectador comum - o

cidadão bom e moral - a força antagonista pode ser alguém mais imoral que ele ou alguém com moral e de natureza boa, que fundamenta o facto do antagonista não ser necessariamente o “vilão”. Seja qual for a força antagonista e a sua natureza - boa ou má - ele tem de ter sempre uma motivação que justifique as suas ações e um objetivo contrário ao protagonista (Egri, 1960; Seger, 1990; Iglesias, 2005). Apesar de ser passível de criar empatia com o antagonista, é importante que o espectador esteja a torcer pelo protagonista, sempre. O interesse e a intensidade dos desejos destas duas personagens devem ter a mesma força intrínseca, de forma a haver um confronto justo e repleto de conflitos, isto é, obstáculos, que sustentam o envolvimento emocional e a intensidade da trama da narrativa ficcional (Campbell, 2004; Egri, 1960; Seger, 1990; Iglesias, 2005; Vogler, 2007).

2.3.1. Conflito da Personagem

O conflito é a essência do drama e o foco da narração ficcional, uma vez que é construído pela interação do protagonista com o meio envolvente ou com as outras personagens, e proporciona momentos de ação e tensão: “All drama is conflict. Without conflict, you have no action (...) you have no screenplay.” (Field, 2005: 25). Neste sentido, realçamos dois tipos de personagens - ativas e passivas. As primeiras tendem a agir e a partir das suas escolhas surgem os conflitos, que as levam novamente a agir e a avançar com a estória ativamente para a sua resolução. As personagens passivas limitam-se a reagir aos conflitos à sua volta e não contribuem para o avanço da ação, visto que não atuam e não proporcionam novos conflitos, nem soluções para a resolução (Egri, 1960; Seger, 1987, 1990; Campbell, 2004; Field, 2005; Iglesias, 2005; Scher, 2011; Escalonilla, 2013). Relembramos que o carácter das personagens é expresso pelas suas reações, mas é através das ações, dos comportamentos e decisões que elas o revelam. No caso dos protagonistas a sua função é, essencialmente, agir perante os conflitos que lhe surgem na luta para alcançar o seu objetivo, logo é fundamental que os protagonistas sejam maioritariamente ativos. Contudo, se fizer sentido para a ação da estória, podem haver momentos passivos, onde se limitam apenas a reagir a algo, sem que esse momento o caracterize como passivo para o resto da ação (Campbell, 2004; Field, 2005; Iglesias, 2005; Mckee, 2008; Scher, 2011).

Karl Iglesias propõem um esquema triangular quando menciona os conflitos, nomeando três componentes essenciais - objetivo, obstáculo e riscos graves (2005). Em consonância com o que estabelecemos, um conflito é um obstáculo à resolução e quanto maior, maior o perigo, os riscos e as consequências da ação para o enfrentar. O risco que uma personagem toma é proporcional à dimensão do conflito, ao seu desejo ou necessidade e, conseqüentemente, à tensão que causa ao espectador, sendo este um dos elementos fundamentais para manter o interesse do espectador (Egri, 1960; Iglesias, 2005; Escalonilla, 2013). É por este motivo que Lajos Egri aponta para a importância da premissa de uma história prometer conflito às personagens (1960). A ação principal então envolve o protagonista e a sua luta com as forças antagonistas, isto é, envolve o conflito principal da narrativa e, idealmente com um aumento exponencial da tensão, expresso em termos visuais e emocionais, através das ações e diálogos respectivamente (Seger, 1987, 1990; Campbell, 2004; Field, 2005; Iglesias, 2005; Vogler, 2007; Mckee, 2008; Scher, 2011).

Outros conflitos também podem surgir nas subtramas, envolvendo outras personagens e o protagonista, mas com um período de duração menor ao conflito principal e podem encontrar a sua resolução ao longo da ação principal, não obrigatoriamente na resolução da trama principal. Não obstante, sempre com a nota que não deve haver muitos conflitos, pois pode distrair o espectador da ação principal (Seger, 1987):

Conflict can be used to express power plays, disagreements, different points of view, different attitudes and philosophies, as well as different overall objectives. Although only one conflict should be the center of the story from beginning to end, remember to use smaller conflicts throughout each scene. These will give your story interest, punch, and dimensionality. (Seger, 1987: 140)

À semelhança da construção das personagens, distinguimos os conflitos entre interno e externo. O primeiro é caracterizado pela essência mental e sentimental da personagem. A base da sua personalidade entra em conflito com as suas atitudes e comportamentos, o que exige a capacidade de a personagem transcender as suas barreiras mentais. Este conflito move a personagem e atribui um significado intrínseco às suas ações. No conflito externo temos dois tipos - o pessoal ou entre personagens e o extrapessoal. Nos conflitos pessoais ou entre personagens, existe um choque de objetivos distintos entre as personagens afetadas, o que exige uma evolução das personalidades envolvidas e uma reflexão nos comportamentos e atitudes, tanto a nível físico como emocional. Nos conflitos extrapessoais, o confronto ocorre entre a personagem e um meio físico ou social, seja este natural ou

artificial. (Iglesias, 2005; Mckee, 2008; Scher, 2011; Escalonilla, 2013). Em muitas narrativas ficcionais, as personagens têm conflitos interiores sem terem consciência disso, isto porque o objetivo que as move ao longo da trama é muitas vezes um desejo e não reflete uma necessidade. Nestes casos, quando a personagem opta pelo que necessita e não pelo que deseja, o conflito interior supera a vontade do exterior, que se reflete num crescimento interior da personagem (Iglesias, 2005). Este tipo de dualidade entre o desejo e a necessidade também confere humanidade às personagens, na medida em que passam por um processo de reflexão interior.

António Sánchez-Escalonilla aponta para a importância de haver uma relação entre o conflito interior e exterior dos personagens. Quando há um conflito exterior, a personagem tem um obstáculo exterior que afeta um objetivo interior e quando há um conflito interior também afeta o que o rodeia no seu exterior. Os conflitos têm de enquadrar-se com a estória, conceito e com as personagens, de forma a haver um sentido e coerência na estória e não haver uma dispersão de assuntos (Escalonilla, 2013).

É através do confronto do conflito principal, interior ou exterior, que o protagonista atinge o clímax e, após a sua superação, consegue alcançar a sua resolução e concluir a sua jornada, assim através desta viagem, o protagonista completa o seu arco de transformação (Egri, 1960; Seger, 1987, 1990; Campbell, 2004; Field, 2005; Iglesias, 2005; Vogler, 2007; Mckee, 2008; Scher, 2011; Escalonilla, 2013).

2.3.2. Arco de Transformação

No incidente inicial, o protagonista sofre uma mudança do seu rumo habitual de vida e os conflitos, decisões e ações vividas desencadeiam uma transformação ao longo da narrativa. O arco de transformação advoga a mudança intrínseca ao protagonista, seja esta física, comportamental, emocional ou espiritual, que subjaz um crescimento proporcional ao desenvolvimento da linha da ação da estória (Egri, 1960; Seger, 1987, 1990; Campbell, 2004; Field, 2005; Iglesias, 2005; Vogler, 2007; Mckee, 2008; Scher, 2011; Escalonilla, 2013).

Christopher Vogler em 1992 na sua obra a *Jornada do Herói*, presenteou-nos com doze fases que um herói tem de ultrapassar ao longo da estrutura compreendida entre os três atos. O herói na sua jornada frequenta dois tipos de mundo: o mundo vulgar - o mundo habitual ao herói - e o mundo novo - o mundo desconhecido com obstáculos e desafios. No primeiro ato a personagem tem as suas primeiras quatro etapas e ficamos a conhecer o nosso herói e o seu mundo. De seguida há o apelo à aventura, através do primeiro incidente, seja este induzido pelo herói, em forma de necessidade, desejo, ou causado por um incidente exterior ou pessoal. O risco que o herói pode enfrentar é visível, o que pode suscitar medo ou relutância, porém aparece o seu mentor que lhe dá algo físico ou moral como motivação para a personagem seguir. As seguintes seis fases já ocorrem no segundo ato que determina a entrada no mundo novo com desafios, valores e outras personagens novas, e sem possibilidade de recuar. O herói familiariza e adapta-se ao novo mundo em consonância com o espectador. De seguida há a reunião de informações, a demonstração de forças e caráter do herói e o confronto direto com a força hostil oposta, mas da mesma intensidade à do herói - o antagonista. Esse confronto do conflito principal é o ponto de depressão da estória e o herói enfrenta o seu maior risco e entende a sua dimensão e condição para de seguida receber a recompensa. Após o sucesso do confronto, o herói regressa ao mundo vulgar. No terceiro e último ato há a ressurreição do herói - a transformação do herói - e assistimos à distinção entre o homem inicial incompleto e o novo que simboliza um recomeço (2007). Para desenvolver a jornada do herói, Vogler inspirou-se na jornada das 19 fases proposta por Joseph Campbell, em *The Hero With a Thousand Faces*, em 1949, que aborda o poder do mito, no qual a jornada do protagonista permite a morte do velho e a ressurreição do novo - o herói aperfeiçoa o seu eu físico, espiritual e transforma-se num símbolo divino (Campbell, 2004). A contribuição dos dois autores mencionados permitiu uma integração do percurso das personagens inerente às estruturas narrativas.

Para Campbell, o herói e a sua jornada representam facetas consistentes e padrões de comportamento humanos e sociais que se adequam a todas as épocas seguindo uma estrutura e padrão universal e intemporal de etapas e ideias para todas as culturas - denominado de representações arquetípicas (2004). Os paradigmas defendidos por Campbell e Vogler adequam-se apenas ao protagonista do tipo herói, a respeito das estórias de ação épica e mitos, para géneros de fantasia e aventuras épicas. Por sua vez, Campbell, denominou a sociedade atual como pós-mito, onde a simbologia do mito e os heróis perdem significado e

relevância (2004). Contudo, Vogler afirmou na sua entrevista a Craig Batty que atualmente os heróis estabelecem um paralelo com o espectador, que vê o mito como uma metáfora da sua vida (Vogler *in* Batty, 2010). Assim, embora a “jornada do herói” adeque-se ao tipo protagonista herói e existam outros tipos de personagens com características mais básicas e mais passíveis de identificarem-se com os espectadores (Iglesias, 2005), não condiciona a importância e o exemplo deste tipo de jornada. Inclusive, Vogler afirmou que as doze fases estipuladas não são para serem estritamente seguidas, e sim para representarem um conjunto de ideias e princípios estruturais (2007). Neste sentido, o percurso estipulado por Vogler, pode ser um modelo base, passível de ser reestruturado de modo a enquadrar-se nos perfis de outros protagonistas e géneros ficcionais. Realçamos, que o fator mais importante é desenvolver e englobar a transformação do protagonista dentro dos atos da ação narrativa, de forma gradual, consensual e verosímil (Egri, 1960; Seger, 1987, 1990; Campbell, 2004; Field, 2005; Iglesias, 2005; Vogler, 2007; Scher, 2011; Escalonilla, 2013).

Linda Seger em 1987 também propôs um “mito do herói”, no qual aponta as dez fases que um herói percorre para completar a sua jornada. As breves descrições desta autora partilham semelhanças com as fases propostas por Vogler cinco anos depois, em 1992, mas esse facto não retira a importância e relevância da proposta de Vogler, uma vez que alberga descrições e exemplos mais pormenorizados e desenvolvidos dentro de uma perspetiva mais simbólica que Linda Seger. Contudo, com este facto acentuamos que o arco de transformação dos protagonistas do tipo herói subentende um padrão geral, dentro de um conjunto de etapas defendido pelos autores, ao contrário dos outros tipos. Nesse sentido, adjudicamos o termo “arco de transformação” mencionado por Linda Seger (1987: 147) para uma referência geral da transformação do protagonista, e não o termo “jornada do herói” proposto por Vogler, visto que subentende a limitação ao tipo de protagonista.

O arco de transformação, à semelhança da “jornada do herói”, enquadra-se na estrutura da estória e a sua intensidade - moderada a extrema - é dependente do tipo de conflito - exterior e interior - pelas atitudes, ações e emoções que vão atribuindo dimensão à personagem e, conseqüentemente, distingue o tipo de transformação - espiritual, física, comportamental e emocional (Seger, 1978). Assim, através de uma orquestração moral das experiências vividas pelo protagonista e da sua transformação intrínseca, o espectador aprende e evolui em simultâneo (Aristóteles, 2004; Iglesias, 2005) e tem uma experiência emocionalmente

intensa - *catharsis*. Acrescentamos que as outras personagens, além do protagonista, também se podem transformar e desenvolver nas subtramas, porém não necessita de ser dentro dos três atos e de forma gradual ou até mesmo tão significativa como a do protagonista (Seger, 1987, 1990).

Realçamos que Linda Seger (1987), Karl Iglesias (2005) e Pilar Alessandra (2019) defendem que o arco de transformação não é obrigatório para todos os protagonistas, desde que o mundo ou as personagens à sua volta mudem devido à inspiração proveniente das ações do protagonista. Estes autores aplicam esta exceção, por norma, apenas aos géneros de comédia e ação, seja a nível de marketing, para possibilitar a exploração do protagonista para mais filmes (Iglesias, 2005; Alessandra, 2019).

Contudo, em todas as histórias dramáticas há conflitos e escolhas, o que proporciona uma experiência ao protagonista, seja esta boa ou má, o que permite ensinar algo, mesmo que inconscientemente. O ser humano muda a sua perspetiva sobre aquilo que acabou de aprender, seja físico, comportamental, emocional ou espiritual. Lajos Egri afirmou: “No man ever lived who could remain the same through a series of conflicts which affected his way of living.” (1960: 61), defendendo que a mudança é intrínseca ao ser humano em consonância com a sua personalidade e o conflito que enfrenta. Ora, as personagens são criadas à semelhança dos seres humanos e, assim, todas se transformam após vivenciarem uma experiência, mesmo que essa transformação seja menos significativa, como nos exemplos mencionados. O próprio autor Karl Iglesias, faz referência à importância da mudança nas personagens: “Who they are, what they experience, and how they change is what brings a script to life no matter what the genre or subject matter. Characters are all there is to it because the moment you stop caring for the characters, you’re no longer involved in the story.” (2005: 49).

Quanto mais próximo da realidade social e da condição humana, maior o reconhecimento e ligação do espectador não só com a história, mas também com o protagonista que a representa e com o seu crescimento (Aristóteles, 2004; Field, 2005; Iglesias, 2005; Alessandra *in Bulletproof Screenwriting*, 2020). Evidenciamos, que o desenvolvimento do protagonista se relaciona com o desenvolvimento do conceito da história, destacando assim uma relação importante entre estes dois elementos na construção de uma narrativa ficcional.

2.3.3. Conceito da Estória vs. Personagens

Acentuámos a importância das personagens como um elemento intrínseco da construção de uma narrativa ficcional. Agora, é importante realçarmos um ponto fulcral de discordância em relação ao elemento que veicula a construção da estrutura das narrativas ficcionais - a personagem ou o conceito da estória. De uma perspectiva, podemos acentuar a personagem como o elemento mais importante, visto que pressupõe uma jornada com o intuito de alcançar uma mudança, e assim, o conceito da estória era pensado para servir a personagem. Na outra perspectiva, podemos considerar o conceito da estória como o elemento que norteia toda a estrutura e as personagens que lhe dão vida.

Para Aristóteles e Vladimir Propp o conceito da estória é o elemento fulcral na construção narrativa, subordinando as personagens ao papel que se pretende desempenhar dentro da estória estruturada. Assim, a estória torna-se a base e a partir da sua ação a personagem vai emergindo: “O enredo é, pois, o princípio e como que a alma da tragédia e em segundo lugar vêm, então os caracteres.” (Aristóteles, 2004: 50). Vladimir Propp, na sua obra *Morfologia do Conto Maravilhoso*, apresentou regras e fórmulas para construir uma narrativa na qual propõe a lei da permutabilidade, que defende a construção de uma estória a partir da combinação de até trinta e uma funções agrupadas em três possíveis esferas de ação protagonizadas por sete possíveis personagens tipo - arquetipos - que estabelecem uma espécie de padrão nos contos do mesmo tema e, desta forma, edificam as funções, sequências, personagens e motivos para a ação (1971 in Canet e Prósper, 2009: 68 - 69).

Em discordância com Aristóteles e Vladimir Propp, autores como Lajos Egri (1960), Lee Goldberg e William Rabkin (2003), Syd Field (2005), Karl Iglesias (2005) e Robert McKee (2008) defendem a importância da personagem na estrutura narrativa, não limitando a sua presença apenas à função que desempenham na ação da estória. A personagem ganha outra dimensão, torna-se num elemento crucial e, consoante, o seu comportamento, características e ações, trazem complexidade à estória e podem encaminhá-la para novas direções: “There shouldn’t be any doubt that characters are the most important element in storytelling. Without characters, there’s no story.” (Iglesias, 2005: 49). Apesar destes autores concordarem na importância da personagem, não estão de acordo perante a sua relação com o conceito da estória. Para Lee Goldberg e William Rabkin (2003) e Lajos Egri (1960) a

personagem cria o enredo e a única preocupação com a estória é perceber como enquadrar o contexto certo para as personagens desenvolvidas, enquanto que Karl Iglesias, Syd Field (2005) e Robert McKee (2008) não deixam de destacar a importância do conceito da estória na construção da narrativa e a possibilidade de influenciar o percurso da personagem. Também Joseph Campbell (2004) e Christopher Vogler (2007) destacam a personagem como elemento principal e as etapas do percurso dos protagonistas são elaboradas dentro das ideias e desenvolvimento do conceito que estrutura a estória, estabelecendo também um vínculo entre os dois elementos debatidos.

Este dilema na construção narrativa é complexo e notamos uma tendência em tentar perceber qual o mais importante. Porém, todos os autores destacam uma ligação entre os dois elementos independentemente da relevância de um ou de outro elemento, para um existir, o outro automaticamente também existe. A personagem dá vida à ação da estória, que por sua vez conduz a personagem numa viagem. Assim, a estória e as personagens estão vinculadas numa relação de coexistência. (James, 1884 *in* Canet e Prósper, 2009: 67).

Syd Field alude ao processo de criação de um guião, no qual sugere as seguintes duas hipóteses: criar uma personagem em função da ação da estória previamente idealizada ou começar pela criação da personagem e deixar que esta encaminhe a própria ação da estória (2005). Deste modo, relacionamos com Karl Iglesias, que entrevistado num *podcast* admite não conseguir distinguir o elemento mais importante, mas sim acentuar que a criação da tensão inerentes à construção desses dois elementos é que deve ser o motor que veicula a escrita da narrativa (Iglesias *in* *Indie Film Hustle*, 2015).

Assim, tanto a personagem como o conceito da estória são elementos importantes para o processo criativo de uma narrativa ficcional, o que não impede que em certos processos haja uma maior atenção para um do que para o outro. Podemos constatar que há filmes que dão mais ênfase à estória e ao conceito que defendem, a título de exemplo *Dunkirk* de 2017 - um drama histórico que conta a história da Operação Dínamo, um resgate militar de tropas do Reino Unido cercadas por tropas Nazistas, na praia de Dunquerque em França, durante a Segunda Guerra Mundial, no qual o foco foi retratar a estória e o sofrimento da guerra, enquanto as personagens foram poucas desenvolvidas, isto é, transmitem pouco conhecimento das suas vidas e conflitos pessoais, mas servem a ação e o propósito da estória. O filme foi aclamado pela crítica e venceu três *Oscar*, dentro das oito nomeações, entre

outros prêmios⁴. Não obstante, há também filmes com maior foco na personagem, nas suas peculiaridades, ações, atitudes e comportamentos perante os obstáculos, a título de exemplo temos o filme *The Danish Girl* de 2015⁵ - um drama romântico baseado na vida da pintora dinamarquesa Lili Elbe, a primeira pessoa a ser submetida a uma operação de mudança de gênero. Este filme centra-se na peculiaridade e características pessoais desta personagem que transcende a sua época ao assumir-se como transexual. Embora, o conceito da estória e todos os elementos que envolvem a personagem tenham sido importantes para o filme, foi a singularidade, conflitos interiores e exteriores relativos à personagem, baseada na própria pintora Lili Elbe que destaca o filme, aclamado pela crítica e vencedor de um óscar, dentro das quatro nomeações, entre outros.

Neste sentido, percebemos que há filmes aclamados pelos críticos que tocam nos dois pontos deste dilema - num a personagem serve a estória, noutra a estória é construída para servir a personagem - sempre numa relação de dependência e equilíbrio (Pethick, 2011). As duas formas no processo de escrita podem funcionar e este dilema resulta numa discussão estéril que depende do processo de escrita, da criação dos argumentistas e do ponto de vista em que querem servir a estória que estão a contar (Canet e Prósper, 2009; Alessandra in *Bulletproof Screenwriting*, 2020). Nas palavras de Karl Iglesias, o que importa é escrever uma estória interessante e que suscite emoções: “I’m in the emotion-delivery business, and my job is to evoke emotions in a reader.” (2005: 18).

No momento de leitura, esperamos um guião em que a relação da estória com as personagens faça sentido e seja coerente, independentemente do método que o argumentista use para o criar e estruturar. O mais importante é a suscitar o interesse e a emoção do espectador ao longo de toda a trama: “Emotional rhythm is the ghost in the narrative machine.” (David, 2014: 48). Um dos pontos fundamentais para manter a coerência numa estória é perceber que todos os elementos têm uma intenção subjacente à sua presença, como é o caso das personagens.

⁴ <https://www.imdb.com/title/tt5013056/>

⁵ https://www.imdb.com/title/tt0810819/?ref=fn_al_tt_1

2.3.4. Personagens e suas funções

Todas as personagens presentes numa estória têm de ter um propósito, uma intenção subentendida para acrescentarem valor à estória (Seger, 1987, 1990; Iglesias, 2005; Scher, 2011). A presença de muitas personagens pode dispersar o foco do espectador e o próprio desenvolvimento da estória, principalmente em filmes, no qual o tempo para desenvolver a função de cada personagem está mais limitado (Seger, 1987). Neste sentido, é importante definir os tipos de personagens mais comuns e as suas funções nas narrativas ficcionais: “Every character in a film should have an essential role to play. They contribute something specific to the production. (...) everyone has a reason for being in the story.”(Seger, 1987: 161).

A relação das personagens presentes na ação da estória é uma estratégia que subentende o avanço da ação, não só através dos conflitos que podem impulsionar, mas também pela ajuda na revelação das outras personagens, principalmente dos protagonistas e antagonistas (Seger, 1987, 1990; Iglesias, 2005; Vogler, 2007; Escalonilla, 2013).

Linda Seger, na sua obra *Making Good Script Great*, definiu quatro tipos de categorias fundamentais para estar presente numa narrativa ficcional: o protagonista e o antagonista; a personagem secundária; personagens que acrescentam dimensão e personagens tipo (1987). Como definimos nos subcapítulos anteriores, o antagonista representa uma força oposta ao protagonista e subentende um conflito que permite um contraste e uma melhor definição de ambas as personalidades. Relativamente à segunda categoria, Aristóteles, na sua época, mencionou o coro como um elemento fundamental com a capacidade e função de comentar a ação principal e nortear a percepção dos espectadores (2004). Atualmente, essa função é exercida pelas personagens secundárias nas narrativas ficcionais (Seger 1987, 1990; Tierno, 2002). Estas personagens permitem que haja uma maior partilha de informação sobre o protagonista ou o antagonista, uma vez que costumam ser os seus confidentes e motivadores, que ajudam a verbalizar aquilo que é difícil de mostrar dramaticamente sobre a sua vida pessoal, conflito interior, personalidade e atitude (Seger, 1987, 1990). Para os autores Joseph Campbell (2004) e Christopher Vogler (2007) esta função está destinada ao conselheiro e mentor do protagonista. No caso das personagens que acrescentam outra dimensão à estória, a sua principal função é acrescentar um valor ou uma característica diferente à estória e ao

protagonista, de forma a criar um contraste de personalidades e criar maior profundidade e variedade, a título de exemplo, se o protagonista for uma personagem séria, pode haver uma personagem cômica que contrasta com a sua personalidade e vincula aquela característica na personagem principal. Por fim, as personagens tipo são definidas pelas suas ações e traços gerais de fácil e rápido reconhecimento por parte dos espectadores. Estas personagens não pretendem criar um estereótipo ou *clichê*, embora o espectador saiba o que esperar de uma forma geral, as suas características interiores, detalhes e peculiaridades são trabalhadas de forma a torná-la singular das outras personagens do mesmo tipo (Seger, 1987, 1990). Linda Seger, aponta para o facto de as personagens conseguirem representar diferentes funções e não necessariamente apenas uma, contudo, valoriza a capacidade das narrativas ficcionais que conseguem cingir as personagens apenas a uma função (1987).

Quando as personagens têm uma função, eles servem um propósito, que permite que a estória seja perceptível de forma mais clara para o espectador (Seger, 1987). As relações entre personagens são importantes e os diálogos inerentes a essas interações são também um elemento indubitavelmente importante para a sua concretização.

2.4. Diálogos

O advento do cinema sonoro em 1931 proporcionou um novo elemento aos guiões da narrativa ficcional - o diálogo. Apesar desta inovação ter mudado a indústria do meio cinematográfico, não retira o mérito ao cinema mudo, pois exprimia visualmente as emoções inerentes às ações, com êxito entre os seus espectadores (Iglesias, 2005). Contudo, colocamos em perspetiva a importância deste elemento para o processo de criação, uma vez que a sua presença já foi prescindível na escrita de narrativas ficcionais para um meio audiovisual.

Karl Iglesias afirma que “Dialogue presents an interesting paradox: it’s the most important and least important part of the screenplays” (2005: 170), visto que o diálogo quando é desenvolvido de forma interessante e cativante sobressai, mas não é um elemento tão importante como o conceito, a estrutura e as personagens da estória, pois pode ser mais facilmente reescrito sem afetar qualquer um deles (2005). Para Robert McKee (2008), Karl Iglesias e, segundo a sua obra *Writing for Emotional Impact* para os argumentistas William

Goldman, Alfred Hitchcock e Walt Disney (*in* Iglesias, 2005) o diálogo das ações é o último elemento a ser trabalhado no processo criativo, pois primeiro focam-se no desenvolvimento dos outros elementos acima mencionados.

En general, la diferencia entre quienes tienen éxito y quienes no obtienen reconocimiento estriba en los distintos métodos de trabajo que utilizan: de dentro afuera contra afuera adentro. Escribir desde fuera hacia dentro. El escritor mediocre tiende a tener una forma de trabajar parecida a la siguiente: sueña una idea, la rumia durante un tiempo y se apresura directamente al teclado [escrever o diálogo].” (Mckee, 2008: 487)

No entanto, para Robert Greens, o diálogo é um elemento importante e igualmente válido para dar início ao processo de criação da narrativa. Para este autor, os autores podem e devem iniciar o processo criativo da escrita da narrativa pelo diálogo, afirmando que dá uma voz interior única e personalizada a cada personagem, ao mesmo tempo que permite uma maior liberdade e fluidez para a criatividade (2017). Além dos autores acima mencionados, este método discutido por Robert Greens também entra em conflito com Lajos Egri (1960), Linda Seger (1987) e Syd Field (2005), na medida em que advogam a importância de haver um foco e uma ideia do início e do rumo da estória e da sua possível resolução para evitar uma dispersão da ação.

Acentuamos que Robert Greens não descarta a ideia dos outros autores, uma vez que ele é apologista de vários métodos de trabalho desde que seja o mais adequado e apropriado à vontade do guionista em questão. Contudo, o autor alude ao facto de os manuais de escrita de guiões focarem todos no mesmo método do processo de criação - deixar o diálogo como último elemento a ser desenvolvido. Na perspectiva de Robert Greens, este facto pode afetar a criatividade de alguns escritores que não exploram outros métodos, assumindo que vão resultar em fracasso, pois os manuais padronizam um processo de criação. Este padrão pretende tornar a abordagem dos manuais mais prática; minimizar os riscos dos guionistas porque sabem que é um método que resulta; e é mais prático na comercialização da fase inicial do guião, uma vez que há uma ideia pré-estabelecida. A origem deste método é indeterminada, mas Robert Greens afirma conhecer autores apologistas que a utilizam, tal como o conceituado e premiado autor Noah Baumbach (2017).

Por sua vez, Erik Knudsen debruçou-se e apontou dois métodos utilizados na escrita de um guião que afetam principalmente o desenvolvimento e a escrita do diálogo: um método que

adota o modelo clássico dramático e outro que privilegia a performance dramática (2016). Para o primeiro método, Erik Knudsen dá o exemplo do argumentista Francis Ford Coppola, que escreve os seus guiões segundo “the dramaturgy of the classical Hollywood tradition” (2016: 116). As descrições das ações e das performances dramáticas limitam-se ao básico, de forma a entender a ação subjacente, e o diálogo é todo escrito e desenvolvido no guião. No segundo método o foco principal está nas componentes direcionais para promover a performance dramática dos atores e não a forma do guião tradicional. Erik Knudsen dá o exemplo dos filmes do argumentista Robert Bresson, e afirma que este método provém da necessidade que alguns argumentistas têm de demonstrar por palavras aquilo que querem ver visualmente na ação e performance dos seus personagens. O diálogo escrito é o mínimo possível, apenas o necessário para nortear a ação e intenção subjacente. Realçamos o facto de que Francis Ford Coppola e Robert Bresson também terem exercido a função de diretores de projeto ao mesmo tempo que de argumentistas, o que pressupõe uma presença ativa na produção do guião como guia dos atores e da equipa técnica, como a realização (2016). Este facto acentua que a utilização do segundo método apresentado pressupõe já as direções inerentes às funções de trabalho de diretor em consonância com a argumentação e, uma vez presente nas gravações, o diretor pode ajudar os atores no desenvolvido espontâneo dos diálogos.

Ora, a produção de uma narrativa ficcional subentende a presença de muitos profissionais com funções diferentes (Knudsen, 2016), e é importante haver respeito e limites para não ultrapassarmos a barreira de trabalho de outros profissionais:

The writer’s job is to write the screenplay and keep the reader turning pages, not to determinate how a scene or sequence should be filmed. You don’t have to tell the director and cinematographer and film editor how to do their jobs. Your job is to write the screenplay, to give them enough visual information so they can bring those words on the page into life, if full “sound and fury”, revealing strong visual and dramatic action, with clarity, insight, and emotion. (Field, 2005: 217)

Posto isto, o segundo método, apresentado por Erik Knudsen adequa-se mais aos argumentistas que possuem a função de realizador, ou de diretor de projeto, uma vez que acompanham de perto o desenvolvimento da transformação da escrita para o visual. Realçamos também que o objetivo deste estudo é analisar um guião que pressupõe a presença

de todos os elementos que o completam de modo a analisar e potenciá-lo como um “todo”. Assim, assumimos o método de criação de guião com diálogos presentes - o modelo clássico dramático.

No caso das descrições, indicações em parêntesis a nível de movimentação do ator, assim como das suas expressões e/ou atitudes (como mencionado previamente no primeiro capítulo), só são escritas com o intuito de fornecer apenas o essencial para dar sentido às intenções das cenas e dos personagens e em caso de haver mais do que uma interpretação inerente à fala que condicione a cena (Iglesias, 2005; Alessandra, 2019). A título de exemplo, se um personagem assaltar uma loja de camisola vermelha e, mais tarde, for o mesmo casaco que o culpabiliza, então é necessário esse detalhe esteja descrito em ambas as cenas.

Karl Iglesias enuncia regras que ajudam na escrita mais competente possível: escrever na voz ativa e não passiva; evitar frases na negativa; usar parênteses apenas quando é para especificar particular linguagem ou sotaque; indicar para quem aquele diálogo se dirige, uma particular ação e emoção de um personagem; evitar advérbios e usar verbos que suscitam dinamismo e ação (Iglesias, 2005: 158).

Pressupondo o diálogo como um elemento presente e importante para o guião, o que podemos assumir como bom e mau diálogo?

O diálogo tem a função principal de avançar com a ação ou introduzir informação importante sobre as personagens, de modo a revelar as suas personalidades, características interiores e exteriores (Seger, 1987; Aristóteles, 2004; Field, 2005; Iglesias, 2005; Mckee, 2008; Scher, 2011; Alessandra *in Bulletproof Screenwriting*, 2020). O diálogo tem de dar vida e energia à estória, sendo ritmado, fluído, curto e conciso (Seger, 1987; Tierno, 2002; Aristóteles, 2004; Scher, 2011). Por sua vez, o diálogo mal escrito consiste em longas falas, demasiado explicativas e informativas, cansativas de ler e de ouvir, o que proporciona um desenvolvimento aborrecido e lento e pode resultar na falta de interesse e atenção por parte dos espectadores (Seger, 1987; Tierno, 2002; Aristóteles, 2004; Field, 2005; Iglesias, 2005; Mckee, 2008; Scher, 2011). Além dos motivos generalistas apresentados, Karl Iglesias nomeou motivos mais marcantes caracterizadores de um mau diálogo: falas previsíveis, repetições consistentes e cansativas - até em pequenos pormenores como o nome das personagens -, impor uma expressão fonética para determinada palavra e introduzir as

“muletas”, isto é, expressões de sons desnecessários, a título de exemplo “ah”; “oh”; “olha”. O mau diálogo pode prejudicar uma estória ao quebrar o ritmo da ação, com discursos pouco naturais e reais, que revelam todas as informações em vez de mostrar: “Show, don’t tell.” (Iglesias, 2005: 55). Visualmente causa mais impacto vermos as características e capacidades das personagens através das suas ações. O diálogo é importante para revelar as personagens, mas com dinâmica, informação contra informação, sem muitos detalhes óbvios (Tierno, 2002; Aristóteles, 2004).

Contudo, há flexibilidade para quebrar regras conscientemente e sempre com uma intenção subentendida (Iglesias, 2005; Alessandra, 2019). Pode surgir o caso de haver discursos grandes e falas demasiado explicativas, mas acompanhadas por um ritmo de ação acelerado, a título de exemplo, haver um grande discurso de uma personagem enquanto visualmente somos contemplados com imagens e ações dinâmicas. Por outro lado, a intenção subjacente a este tipo de diálogo pode ser precisamente quebrar o ritmo acelerado e encontrar um momento para um personagem confessar uma situação, para se expor ou refletir, sendo esse momento explicativo e mais informativo (Alessandra, 2019).

Now, there’s nothing wrong with a little passive dialogue here and there—you do need a balance with the more active and dramatic dialogue. But if you make your dialogue active, you’ll dramatically increase its appeal because it has impact. It creates conflict by forcing another character to react emotionally. This means active dialogue is manipulative. Never forget that most great scenes are about characters manipulating each other to get what they want. They negotiate, exploit, coerce, inquire, seduce, irritate, provoke, impress, blackmail, warn, or create a power struggle through forceful and confrontational dialogue rather than be sympathetic, agreeable, or conversational. Therefore, look at active dialogue as a form of dramatic action. Words become actions, the means to get what you want in a scene. (Iglesias, 2005: 174)

À semelhança dos seres humanos, as personagens têm de provar e mostrar aquilo que são e, idealmente, nenhuma verbaliza, reage e atua da mesma forma às mesmas situações. Todas as personagens precisam de ter um estilo de fala diferente, seja pelas expressões que utiliza, as construções frásicas ou os temas, o importante é cada uma ter uma voz individual e não soar de forma idêntica. Realçamos a importância de haver um consenso entre o que as personagens discursam, o que as rodeia, a forma como atuam, a sua função e o género da narrativa para não haver a perda da sua credibilidade ou veracidade (Aristóteles, 2004;

Iglesias, 2005; Alessandra, 2019). Contudo, os paradoxos, entre a forma como as personagens agem e aquilo que afirmam, também são importantes e suscitam no espectador o interesse de se sentir desafiado e de fazer um esforço para perceber além do que lhe é dito. A título de exemplo, um personagem dizer a outro que o odeia e na verdade subentender que o ama, assim o espectador torna-se mais interessado em tentar perceber a verdade e o diálogo torna-se mais complexo e interessante (Iglesias, 2005; Iglesias *in Indie Film Hustle*, 2015). Pilar Alessandra alerta que se deve evitar subestimar o espectador, pois estão habituados ao desafio de terem de perceber as personagens pelo seu diálogo (*in Bulletproof Screenwriting*, 2020). A coerência é um fator muito importante nos diálogos, mesmo quando é estabelecido um paradoxo, tem de fazer sentido com a personagem em si (Seger, 1990; Iglesias, 2005). O paradoxo também se pode compreender com uma forma de subtexto, isto é, uma técnica que subentende o que um personagem quer realmente dizer, mas não o diz (Seger, 1987, 1990; Tierno, 2002; Aristóteles, 2004; Field, 2005; Iglesias, 2005; Mckee, 2008; Scher, 2011; Iglesias *in Indie Film Hustle*, 2015).

Os géneros também afetam o diálogo das narrativas ficcionais. No género de comédia o diálogo prima pelo ridículo (Aristóteles, 2004; Alessandra, 2019), nos outros géneros, principalmente os dramas é algo mais contido e civilizado, uma vez que os adultos costumam aprender a filtrar mais as suas emoções (Alessandra, 2019); enquanto nos contos de fadas e filmes infantis o diálogo é apropriado para o público-alvo - as crianças (Bettelheim, 2002). A escrita do diálogo também influencia a possível presença de outro elemento - o narrador.

2.4.1. Narrador

Embora tenhamos destacado a importância de mostrar um acontecimento, em vez de o narrar, há narrativas ficcionais audiovisuais que optam pela introdução de um narrador, “definiéndose como una figura mediadora entre la historia y el enunciatario de la misma.” (Gordillo, 2009: 63). A introdução do narrador numa narrativa pode tanto destacá-la pela positiva como pela negativa (Alessandra, 2019).

Há três tipos de narradores nas narrativas ficcionais audiovisuais, vinculados ao seu tipo de conhecimento perante os personagens que narram, por norma, em relação ao protagonista da

estória. O narrador onisciente, também denominado de “clássico”, que sabe mais que todas as personagens; o narrador que sabe o mesmo que as personagens e comenta ou explica apenas quando a própria personagem também descobre, este é o tipo mais comum nas narrativas modernas; e, por fim, também há o que sabe menos que a personagem, neste caso o narrador não conhece nem o interior da personagem, apenas pode comentar o que é perceptível, este tipo de narrador começou a surgir com maior frequência a partir do século XX como base dos relatos miméticos (Canet e Prósper, 2009).

Respetivamente ao tipo de narrador subjaz um tipo diferente de perspectiva que norteia o seu ponto de vista e os comentários da sua narração: através de um ponto de vista ideológico, o narrador centra-se a comentar mais os valores e crenças da personagem; num ponto de vista cognitivo-emotivo, o narrador centra-se no íntimo da personagem e comenta sobre o que ele pensa, sente e age; por último, no ponto de vista preceptivo, o foco está vinculado à parte exterior da personagem, como age (Canet e Prósper, 2009).

2.5. Título

Karl Iglesias aponta o título como “your script’s identity” (2005: 34). O autor acentua a importância desta escolha para modelar a percepção dos produtores, investidores e espectadores, visto que é a primeira impressão do projeto em si. Assim, a sua atenção e curiosidade na estória pode ser valorizada ou afetada pela escolha do título. O autor apresenta vários tipos de título e a sua intenção subjacente: pode induzir o género do filme (Bignell, 2004; Iglesias, 2005), por exemplo, *Star Wars* como filme de ficção científica; abordar um único assunto de forma geral, de modo a causar intriga, como o título do filme *Indecent Proposal*; dar a conhecer logo o nome do protagonista, para enfatizar a sua relevância, como o filme *Rocky*; um título que apresenta logo o conflito central ou o problema do herói, a título de exemplo temos o filme: *The man who knew too much*; centralizar o objetivo principal da estória e/ou do protagonista *Saving Private Ryan*; mostrar o ambiente ou espaço único onde vai ocorrer a ação, como o filme: *Titanic*; enfatizar um tipo de emoção que se pretende invocar com o filme, como: *Saturday Feeling*; apresentar uma referência cultural, música ou ditado popular, como o filme: *You’ve got mail*; introduzir uma frase ou questão em tom de provocação, que suscita a curiosidade: *The silence of the lambs*; apresentar uma

metáfora, que subentende um significado em relação ao conceito da estória: *Gone with the Wind*; por fim, apresentar um contraste, a título de exemplo, o filme: *Back to the Future* (Iglesias, 2005: 34 - 35).

Capítulo 3 – Análise do Guião

3.1. O Guião, a Indústria e a Cultura

A escrita de um guião é um processo criativo que envolve aquisições de competências e coordenação (Field, 2005). Carrière e Bonitzer advogam que os argumentistas necessitam apenas de possuir a técnica da escrita (1990), mas para Syd Field, Karl Iglesias e Robert Mckee, o engenho vincula-se ao talento de saber narrar condições da natureza humana (Field, 2005; Iglesias, 2005; Mckee, 2008):

El talento narrativo es lo primero, y el talento literario lo segundo, aunque esencial. Este principio es un principio absoluto en la redacción de guiones cinematográficos y televisivos, y más aún en el escenario y sobre el papel en blanco, una realidad que muchos dramaturgos y novelistas se resisten a admitir. Apesar de lo poco habitual que es el talento narrativo, si no se tuviera en más o menos medida, el autor no sentiría la necesidad de escribir. (Mckee, 2008: 48)

O processo de escrita de um guião pode surgir por livre e espontânea vontade com um argumentista *freelancer* ou através de trabalhadores argumentistas que trabalhem diretamente numa produtora (Carrière e Bonitzer, 1990; Pethick, 2011). No último caso, podem partir de uma ideia original ou sugerida pelos seus clientes como um canal televisivo.

Independentemente do início do processo de escrita do guião, tem de haver interesse da respetiva indústria audiovisual e sistema de distribuição para dar continuidade à sua produção (Pethick, 2011; Kerrigan e Batty, 2016), pois subentende um grande investimento inicial que tem de ser compensado (Torres, 2015). Assim, um guião só ganha relevância quando é selecionado para a sua produção e posterior distribuição, mas por norma sofre primeiro um processo de desenvolvimento com anotações e reescritas de forma a otimizar o rendimento emocional e moral da estória (Carrière e Bonitzer, 1990) dentro de um financiamento e condições favoráveis, interessantes e compensadoras para a empresa produtora e o seu cliente (Castro, 2019). Realçamos que os guiões podem passar por este processo, sem garantias da sua produção; muitas produtoras têm guiões em “gaveta” a serem desenvolvidos e reescritos e só seguem para produção passados muitos anos, o que marca a

imprevisibilidade e incerteza características do mercado cultural (Vogler *in* Batty, 2010; Taylor e Batty, 2016). A título de exemplo, Eduardo Cintra Torres menciona um caso da sinopse da argumentista da produtora SP Televisão, Inês Gomes,

Tinha apresentado uma outra sinopse antes, com uma violação no enredo do núcleo principal, mas saiu, entretanto, um romance de um autor popular com o mesmo caso no enredo e, como “podiam dizer que era plágio”, criou a sinopse de *Lágrimas de Sal*, que, um mês depois de apresentada à SIC, viria a chamar-se *Mar Salgado*. (in Torres, 2015: 10)

Este caso acentua que a oferta cultural, independentemente do meio, também é um fator a ter em conta para o desenvolvimento de um projeto audiovisual e, conseqüentemente, do guião.

Quando é feita a aposta na produção de um guião, dá-se início a um processo criativo e industrial colaborativo (Goldberg e Rabkin, 2003). Assim, o guião continua a passar por um longo trabalho de desenvolvimento e mediação criativa entre a produtora e o seu cliente, de forma a que seja do agrado e do interesse de ambos (Torres, 2015). Idealmente, neste processo, a essência original da estória é respeitada, da mesma forma que os argumentistas são flexíveis para seguirem as anotações e reescritas propostas (Goldberg e Rabkin, 2003). Como já foi estipulado, cada guião de uma narrativa ficcional tem diferentes caminhos para seguir a trama da narrativa, que podem resultar numa leitura diferente da original, consoante a conjunção dos diferentes elementos (Carrière e Bonitzer, 1990; Goldberg e Rabkin, 2003). Por vezes pode-se mudar muitos elementos como os cenários ou as personagens, porém o foco está em tentar manter a essência da estória que o argumentista planeja em primeiro lugar, isto é, não condicionar a leitura e manter a integridade da ideia original e da intenção do autor (Goldberg e Rabkin, 2003; Pethick, 2011; Alessandra *in* *Bulletproof Screenwriting*, 2020). Realçamos o exemplo da telenovela *Sol de Inverno* escrita e produzida pela SP Televisão, na qual a diretora de programas daquela altura, Gabriela Sobral, do canal cliente, a SIC, exigiu a mudança de género dos dois protagonistas masculinos, para duas protagonistas femininas, alegando querer contar uma “história de mulheres” (in Torres, 2015: 18). Embora a mudança não tenha afetado a essência da estória em si, afetou vários elementos do guião, como a construção e caracterização das próprias personagens assim como dos seus diálogos.

Ora, temos características que distinguem a diferença entre o meio cinematográfico e o meio televisivo que afetam os respectivos processos de escrita das narrativas. Enquanto a escrita de um filme, por norma, vincula-se a um processo mais individual, a escrita para televisão, em especial destaque do género novelístico e serial, são projetos desenvolvidos em equipa. No meio televisivo, os canais televisivos são o cliente e as suas exigências ditam e influenciam muito a estória que se quer contar. Os guionistas que escrevem para o meio televisivo têm a noção que tudo pode ser alterado à última da hora, há sempre mudanças e reescritas a serem exigidas e pode não ter nada a ver com a própria escrita em si, mas com diminuição de orçamentos, inserção ou corte de determinadas temáticas sociais ou personagens, o número de audiências (Goldberg e Rabkin, 2003; Torres, 2015), conflitos com atores, entre outros, ou seja, há sempre desafios que podem surgir ao longo do desenvolvimento do projeto (Goldberg e Rabkin, 2003). Assim, o processo de escrita para o meio televisivo compensa ser produzido em parceria, não só pelos constantes obstáculos imprevisíveis mencionados, como pelos prazos, por vezes curtos, dos canais televisivos. Como também para garantir uma maior facilidade e consistência na elaboração de vários episódios duma série ou telenovela de longa duração (Goldberg e Rabkin, 2003; Phalen e Osellame, 2012), que exige grande capacidade de memória para o desenvolvimento dos enredos e dos arcos das personagens. Assim, há mais pessoas a lembrarem-se de todo o processo (Phalen e Osellame, 2012).

Quando se decide colaborar com alguém é importante estipular fases de colaboração, (Field, 2005) e que a dinâmica entre os todas as pessoas envolvidas seja a mais compensadora possível, na qual todos sintam liberdade suficiente para exprimirem as suas ideias sem bloqueios (Phalen e Osellame, 2012; Taylor e Batty, 2016). Não obstante, o meio audiovisual é uma indústria, nas palavras da argumentista da SP Televisão, Inês Gomes “um guião não existe por si só, o objetivo é ser gravado. É um trabalho que não depende só de mim. Aqui estou eu dentro de uma indústria, tendo de caber na máquina, dentro dos padrões. É um trabalho de equipa.” (in Torres, 2015: 11). Ora, se um projeto não está a lucrar e a compensar o investimento inicial, urge uma mudança para manter a dinâmica da indústria, o que pode subentender a mudança de vários membros de equipa, assim como dos argumentistas. A título de exemplo, a telenovela *Poderosas*, exibida pelo canal SIC e escrita e produzida pela SP Televisão, foi uma telenovela que se sujeitou à alteração dos seus guionistas a meio do projeto e durante a sua exibição. Sem as audiências suficientes para compensar o

investimento inicial, a mudança no desenvolvimento do enredo da estória era urgente (Torres, 2015). Neste sentido, “Screenwriting is part of a complex system at work; a system that is much larger than the individual screenwriter.” (Kerrigan e Batty, 2016:137), o que não funciona na máquina pode e deve ser alterado.

Visto que o desenvolvimento do guião é um processo social, cultural e criativo onde a escrita conecta com as atividades práticas da produção televisiva, a criatividade dos argumentistas é condicionada por um processo racional da própria indústria audiovisual (Kerrigan e Batty, 2016). Os argumentistas estão condicionados a incorporar as suas ideias e opiniões no mercado de forma a ir ao encontro com o que indústria espera, mais precisamente ao que os produtores e diretores executivos alegam ser o melhor para as audiências, uma vez que são eles que controlam todos os sectores de produção e é a sua visão final do projeto que prevalece (Goldberg e Rabkin, 2003). Assim, o produto final de um guião de narrativa ficcional é resultado de uma estratégia de práticas institucionais e negociações criativas (Pethick, 2011) condicionadas pelas audiências, indústrias e cultura dos respetivos meios audiovisuais específicos (Torres, 2015; Taylor e Batty, 2016; Castro, 2019): “Every television series is a bussiness you also have to understand how the realities of production and the demands of the network shapes the stories you are going to tell” (Goldberg and Rabkin, 2003: 14).

A qualidade da produção é um fator determinante para a visão de o argumentista ser executada e originar um sucesso (Castro, 2019). Posto isto, o guião pode ser considerado com potencial, isto é ter elementos fortes, mas “é apenas o esqueleto verbal de um filme em potência.” (Carrière e Bonitzer, 1990: 89), o que não garante que resulte num bom produto, pois ainda está sempre sujeito à mutação em som e imagens e pode ser enfraquecido por uma má realização, maus atores, adereços, cenografia, entre outros. Não obstante, nas palavras do diretor geral da SP Televisão, António Parente “Não há nada nem ninguém que salve um telenovela se a estória não atrair audiência” (*in* Torres, 2015: 10), ou seja, quanto mais potencial demonstrar o “primado do argumento” (Torres, 2015: 10) maior a segurança na aposta financeira da sua produção e expectativas de sucesso (Carrière e Bonitzer, 1990).

O desenvolvimento e análise de um guião tem sempre o termo financiamento associado e tem vários significados para diferentes pessoas. Alguns têm maior preocupação com o dinheiro investido e querem cortar o máximo possível, outros querem mais destaque para

determinado tema ou personagem, seja como for, todos têm a mesma preocupação - trazer a ideia ao ecrã na sua melhor forma possível. É um processo desafiador, mas compensador, uma vez que ajuda a potenciar as possibilidades de sucesso (Taylor e Batty, 2016). A previsão do potencial de um guião pode ser feita, mas só há certezas após a sua exibição no mercado (Field, 2005), como a telenovela *Poderosas*, no qual financiamento foi feito expectando resultados de sucesso, mas só com a sua exibição é que se percebeu o verdadeiro potencial do produto no mercado.

Posto isto, é essencial avaliar-se e estimar o potencial de um guião para minimizar os riscos de um investimento sem retorno de lucro. Essa função cabe ao reader, que tem a capacidade de analisar os elementos essenciais do guião, discutidos no segundo capítulo e o seu potencial. Neste sentido, é importante conhecer o processo de escrita do argumentista e o método de análise do produto criativo do reader (Kerrigan e Batty, 2016).

3.2. O Processo de Escrita e o Argumentista

Por norma, os argumentistas são pessoas com imaginação vívida e com um poderoso pensamento analítico (Mckee, 2008), que utilizam a ficção como método importante para transmitir as suas respetivas preocupações críticas e explorar e refletir sobre temas, ideologias, preocupações e questões da sociedade (Batty e Baker, 2018). Através da sua escrita podem ativar aos espectadores determinados pensamentos e reflexões sobre uma determinada temática, situação ou emoção (Batty e Taylor, 2019). As histórias e as personagens inerentes de um guião podem perspetivar uma nova visão da natureza humana e da sociedade (Mckee, 2008). Assim, os argumentistas podem criar juízos de valor da realidade a partir de bases fictícias (Tímon, 2001) e serem considerados intercetores ou até influenciadores (Batty e Baker, 2018). Neste sentido, a pesquisa é uma etapa essencial no processo de escrita, seja sobre temáticas, ideologias, comportamentos, leis e vários outros elementos para tornar a sua história o mais verosímil e verídica possível. O que permite avaliar os guiões como objeto de conhecimento (Batty e Baker, 2018), que expressa a perspetiva do argumentista.

The common advice is to write what you know, but I feel it should be more like write what makes you feel, what intrigues and fascinates you, because ultimately, the only thing you really know are your emotions. After all, doesn't everyone feel in the same language? Emotion, which equals great writing, transcends genres, ages, economic classes and political boundaries. (Iglesias, 2005: 30)

É importante o argumentista explorar e investigar aquilo pelo qual possui interesse, curiosidade e fascínio, o que irá tornar mais fácil de transmitir a sua verdade e pensamento a quem consome o seu trabalho (Iglesias, 2005; Mckee, 2008; Alessandra, 2019).

Seguir as ideias e temáticas mais presentes no mercado poderá não resultar, visto que o processo de produção pode demorar tempo e na altura da sua exibição seria repetitivo para o espectador. Quando o argumentista transmite para o papel as suas experiências, interesses pessoais ou mesmo visões utópicas é mais fácil deixar uma perspectiva mais única e pessoal e assim deixar um cunho próprio, visto ser algo que lhe interessa (Iglesias in *Indie Film Hustle*, 2015; Alessandra in *Bulletproof Screenwriting*, 2020).

I'm going to go back to the vision of Steven Spielberg for this one. If he'd stuck to writing, directing, and producing only what he knew, we'd be deprived of *Jaws*, *ET*, *Close Encounters of the Third Kind*, *Jurassic Park*, *Poltergeist*... and the list goes on. There's a hook to all of these movies beyond what anyone actually "knows", but there's also a personal or universal truth that connects us to the material. (Alessandra, 2019: 68).

Contudo, e principalmente no mercado televisivo, nem sempre há espaço para desenvolver o que argumentista deseja, mas o que o cliente pede. O processo de escrita é o primeiro passo de todos. A televisão é um media colaborativo e os produtores executivos e os clientes querem conhecer o autor e o seu projeto. Essa reunião é denominada como *pitch*, na qual se apresenta a *logline* e a ideia inicial que norteia a estória (Goldberg e Rabkin, 2003; Tierno, 2004; Greens, 2017). Por norma, é uma reunião muito rápida, direta ao assunto, com início na premissa, conflito central, arcos das personagens, momentos mais marcantes da estória e do protagonista. O argumentista tem de mostrar-se interessado nas sugestões dos produtores, naquele momento não se está a defender a honra do trabalho, mas a vender uma ideia para o produtor trabalhar. São os produtores executivos que financiam o projeto, portanto quanto maior o seu interesse, melhores perspectivas para o financiamento do projeto (Goldberg e Rabkin, 2003). A reputação do autor da narrativa ficcional é um fator muito importante para

o cliente financiar a produção do projeto – é mais fácil o cliente aceitar alguém que já mostrou resultados positivos do que alguém novo (Castro, 2019).

Na empresa SP Televisão, após a escolha da sinopse, que também pode consistir na apresentação do primeiro episódio em conjunto, o autor e o diretor de conteúdos selecionam a equipa de guionistas que irá acompanhar o autor da telenovela. Dá-se início ao trabalho em equipa e à escrita dos episódios. Primeiro, estrutura-se o avanço da trama e os arcos das personagens, para depois dar início ao processo da elaboração da grelha do episódio. A grelha consiste numa pequena descrição cena por cena do que acontece no episódio, com a indicação do tempo e local, não tem diálogo, apenas o necessário para nortear a posterior escrita da cena (Goldberg e Rabkin, 2003; Torres, 2015). A grelha também permite definir logo os movimentos do enredo e dá uma ideia geral do episódio. Por norma, há sempre uma reunião, denominada de plano entre guionistas e argumentistas e depois a elaboração da grelha em si é só feita por um guionista. Posteriormente à grelha, os guionistas dedicam-se ao desenvolvimento das cenas, com os diálogos e ou descrições necessárias, consoante o que está descrito na grelha (Goldberg e Rabkin, 2003). Realçamos assim a diferença entre o argumentista do guionista, explicada na empresa do nosso estágio: o argumentista trata de elaborar o argumento da estória, assim como os elementos estruturais do guião necessários, enquanto que o guionista escreve e desenvolve esses elementos no guião consoante as indicações e ideias elaboradas pelo argumentista. Após a escrita das cenas, anteriormente divididas entre os guionistas, o autor revê as mesmas e vê se há alguma coisa a alterar, seja a nível dos diálogos ou estrutura.

Posteriormente, o episódio era enviado para o cliente e passava para o departamento da continuidade que tem como intuito fazer uma ponte entre a escrita e a produção (Torres, 2015). Contudo, atualmente e idealmente antes de enviar o episódio tanto para o cliente como para a continuidade, ele passa por uma análise especializada em todos os elementos do guião: tema e conceito, estrutura, personagens e diálogo.

O guião é analisado, de forma a estar no seu maior potencial quando apresentado ao canal e enviado para produção. É com esta análise do guião que conseguimos perceber o verdadeiro contributo de quem o analisa e a diferença do antes para o depois com as suas sugestões (Kerrigan e Batty, 2016).

3.3. Reader

O reader tem como objeto de trabalho o produto criativo, isto é, o guião. A sua função é avaliar os pontos fortes e fracos dos elementos inerentes ao guião (Iglesias, 2005; Kerrigan e Batty, 2016), assim como ajudar a corrigir as eventuais imperfeições e incoerências existentes no guião (Mckee, 2008) e a potenciar a perspetiva do autor (Alessandra *in Bulletproof Screenwriting*, 2020).

Acentuamos que o trabalho de análise de guiões pode consistir em três tipos: o consultor ou doutor de guiões, o editor de guiões e o reader. Linda Seger, em 1981, definiu o termo de consultor de guiões. Não obstante, a mesma admite que, na verdade, apesar das diferentes nomenclaturas, a função é a mesma: ler guiões e/ou sinopses e analisar o seu potencial antes de chegar aos postos superiores, como o diretor de conteúdos e os produtores executivos (*in Batty, 2012*). Também Christopher Vogler aborda o mesmo tema, relativizando as diferentes nomenclaturas e assumindo que o que interessa é a função específica de análise ao guião. Nos dois termos de consultor de guiões e doutor de guiões, os dois termos subentendem a mesma ideia - consultar aquilo que não funciona e passar a receita para o melhorar (Vogler *in Batty, 2010*). Assim, assumimos que o termo que mais se destaca pela diferença na sua nomenclatura é o termo reader.

A título de exemplo do trabalho de um *script consultant*, apresentamos a técnica *The Nutshell Technique*⁶, idealizada por Jill Chamberlain, que apresenta um quadro de oito elementos, todos eles relacionados com pontos determinantes da estória à estrutura da estória. Depois de preenchido esse quadro, o intuito é o autor conseguir distanciar-se e ver se a sua estrutura faz sentido com os pontos considerados mais importantes pela *script consultant* como estruturais da estória. A técnica oferece uma ajuda para nortear o autor, não se trata de uma análise detalhada dos pontos mais fortes e fracos. Por sua vez, o reader nas palavras de Karl Iglesias:

Because of the overwhelming amount of submitted material, we're the most valuable time-saver for the executive who doesn't have the time and energy to plow through every script that comes into our office. That's what we're here for—to find the diamond in the rough.

⁶ <https://www.jillchamberlain.com/worksheets>

True, this is a subjective business; one reader may rave about a script that another will dismiss. But we're paid for an informed opinion based on a thorough knowledge of screenwriting and our ability to recognize well-crafted material. Executives listen to what we say. They depend on our judgments. (2005: 21)

Assim, o cargo de reader dedica-se mais a uma pré-seleção dos diretores de conteúdos ou executivos das empresas produtoras. O reader lê, em primeiro lugar, o que é enviado pelos autores – por norma consiste na sinopse geral com o guião do filme ou do episódio piloto (Scher, 2011; Inês Gomes *in* Torres, 2015). Após a leitura, o reader escreve um pequeno resumo se necessário e relatório com os pontos mais fortes que potenciam o projeto e os pontos fracos a serem trabalhados e que enfraquecem o projeto. No seu relatório, o reader avalia o guião e dependente disso e do conteúdo do relatório, o diretor de conteúdos avalia se dedicará o seu tempo a ler esse projeto. Os readers são pagos para ler e julgar (Iglesias, 2005; Scher, 2011).

A avaliação do reader nos relatórios de análise consiste em três patamares: recusar, considero e recomendo. No primeiro, o guião apresenta uma má escrita, sem conceito definido ou algum tipo de elemento interessante. No segundo patamar, e o mais comum, o guião aparenta ter pontos a seu favor e com potencial interesse, assim como alguns defeitos, mas que podem ser trabalhados e após uma revisão e ajustes, tornar-se no esperado. E o último patamar corresponde aos guiões de excelência, nos quais todos os elementos são bem conseguidos e conectados, há interesse e há um vínculo com emocional com o público, o que dispensa a sua revisão ou reescrita na sua maioria (Iglesias, 2005; Scher, 2011). Acentuamos que o primeiro patamar é dos mais evitados pelos readers, como Linda Seger (*in* Batty, 2012), Karl Iglesias (2005), Christopher Vogler (*in* Batty, 2010), Lucy Scher (2011) e Alessandra Pilar (*in* *Bulletproof Screenwriting*, 2020), uma vez que o autor também pode receber os relatórios do reader, que consiste em notas para conseguir potenciar os elementos menos fortes do seu guião. As notas do reader devem apontar não só críticas construtivas dos pontos mais fracos, como os pontos mais fortes para motivar o argumentista, além de perceber o que funciona (Scher, 2011). O reader tem de ter a noção de que o argumentista é que tem de encontrar muitas vezes a solução sozinho, por isso, o reader idealmente direciona o argumentista no caminho que considera mais acertado e o argumentista explora à sua maneira e criatividade (Vogler *in* Batty, 2010; Scher, 2011; Alessandra *in* *Bulletproof Screenwriting*, 2020). É por

este motivo que, algumas vezes, os readers não são creditados, pois eles apontam o caminho, mas é o argumentista que o explora (Vogler *in* Batty, 2010; Alessandra *in* *Bulletproof Screenwriting*, 2020).

Destacamos que não é só a reputação dos argumentistas que está em jogo no momento em que um reader está a ler o seu guião. O reader também tem em conta que as suas sugestões e relatórios podem afetar a dinâmica de trabalho com o diretor de conteúdos relativamente a um guião e querem ser sempre associados a sugestões potenciadoras de sucesso (Seger *in* Batty, 2012). Há guiões que só chegam aos diretores de conteúdos depois de passarem pela aprovação do reader (Iglesias, 2005; Scher, 2011).

A ligação com os espectadores é um fator muito importante e determinante para o sucesso, mas subentendem as emoções dos espectadores, isto é, algo que não é objetivo. O que confere à análise do guião uma componente subjetiva, mesmo que inconscientemente (Field, 2005; Mckee, 2008). O reader interpreta o seu próprio significado, ele é o primeiro a poder contestar o significado que o autor quer dar no guião (Iglesias, 2005; Kerrigan e Batty, 2016), assim como a experienciar a estória a nível emocional (Mckee, 2008). Ora, quando uma cena tem significado emocional e a estória proporciona uma experiência emocional para o reader, por norma também cativa os espectadores. (Iglesias, 2005; Mckee, 2008). Karl Iglesias menciona as três emoções necessárias para distinguir um guião pela sua excelência: *voyeuristic*, *vicarious emotions* e *visceral emotions*. A primeira consiste na curiosidade em conhecer e experienciar o novo mundo apresentado. A segunda é na criação de uma ligação entre o espectador e os personagens, em destaque com o protagonista. A última retrata os sentimentos e emoções que são evocadas ao longo da trama da estória (Iglesias, 2005: 16). Posto isto, conseguimos estas três emoções através da junção e desenvolvimento consciente e coerente dos elementos inerentes ao guião: “that’s the key, you gotta engage your audience, and so I focus more in the actual specific techniques that generate that emotional responses” (Iglesias, *in* *Indie Film Hustle*, 2015).

Não obstante o lado subjetivo desta função, o reader estuda e conhece as técnicas de escrita de um guião, sabe escrever bem, investiga e possui muitos conhecimentos, principalmente a nível do contexto cultural que o envolve (Iglesias, 2005; Seger *in* Batty, 2012). Por norma este cargo é atribuído a pessoas cultas, cinéfilos, que sabem reconhecer os *clichês*, cópias ou as temáticas que o público mais consome (Iglesias, 2005). Neste sentido, o reader pode

apostar no potencial de um guião, que origina de facto um sucesso, como também pode acontecer o contrário e recusar um guião que analisa como não tendo potencial para ser um sucesso e depois mais tarde alguém aposta nele e é a prova do contrário (Vogler *in* Batty, 2010; Alessandra, *in* *Bulletproof Screenwriting*, 2020). Realçamos que Pilar Alessandra, afirma que recusou o filme *Clueless*, porque não viu além do seu gosto pessoal, não conseguiu perceber a mensagem subentendida e perceber que aquele filme poderia destacar-se de outros filmes de adolescentes, tal como aconteceu (Alessandra *in* *Bulletproof Screenwriting*, 2020).

Apesar da subjetividade inerente ao cargo, Linda Seger advoga que, mais facilmente, se pode identificar aquilo que não resulta, isto é, que não desperta o interesse (Seger *in* Batty, 2012). Por norma, os argumentistas gostam de quebrar as regras com o intuito de atribuir um cunho próprio ao seu guião (Iglesias, *in* *Indie Film Hustle*, 2015), e nesses casos, o conhecimento do reader tem de ser o suficiente para ele saber como é que as relações entre todos os elementos funcionam e se resulta. Michael Tierno (2002) e Pilar Alessandra (2019), ambos acreditam na máxima que é necessário saber as regras dos elementos de um guião, para sabermos como as analisar e também como é que podem resultar quando são quebradas.

Nas palavras de Syd Field: “The first lesson is simple: You can’t sell a script in Hollywood without the help of readers, don’t give them a reason not to take you seriously.” (2005: 217). Embora a citação aborde o mercado em Hollywood e a função de reader possua mais reconhecimento nos Estados Unidos da América (Field, 2005), esta função anda a ganhar cada vez mais destaque noutros países, nomeadamente em Portugal, como é exemplo a aposta da empresa SP Televisão. Assim, propomos um modelo com perguntas que servem de guia para criar uma análise a um guião através dos elementos essenciais que o compõe: conceito e tema da estória, estrutura, personagens e diálogo, num relatório fluído e esclarecedor.

Capítulo 4 – Memória Descritiva do Estágio na Empresa SP Televisão

O estágio que desencadeia este relatório foi realizado na produtora independente portuguesa SP Televisão, fundada em 2007. A empresa elabora serviços de criação, edição e produção de obras audiovisuais de encomenda original ou dos seus principais clientes: canais televisivos RTP e SIC. O estágio teve a duração de quatro meses, entre 2 de setembro de 2019 e 27 de dezembro de 2019, e o seu término resultou numa proposta de trabalho na função de reader. O plano de estágio foi estruturado pelo diretor de conteúdos da empresa, Pedro Lopes. Nesse sentido, o estágio decorreu no departamento dos argumentistas com duas funções essenciais – reader e assistente do diretor de conteúdos e argumentista de uma websérie original. O teor e complexidade das tarefas, em ambas as funções, aumentou em conformidade com os conhecimentos adquiridos ao longo dos meses de estágio

Dedicámos as primeiras duas semanas a um período de integração e orientação, com a leitura das seguintes obras: *O Exercício do Argumento* de Jean-Claude Carrière e Pascal Bonitzer (1990); *Writing for Emotional Impact* de Karl Iglesias (2005); *Reading Screenplays: How to Analyse and Evaluate Film Scripts* de Lucy Scher (2011). A primeira obra tinha como intuito aprender as regras elementares do meio televisivo, os dois seguintes sobre o engenho e prática da escrita de argumentos e guiões e, por último, sobre a análise de guiões. Assim, inculcaram-nos os conhecimentos elementares para desenvolver as tarefas planeadas. No mesmo período foi possível assistirmos à dinâmica de trabalho da sala de quatro argumentistas. No momento de observação do trabalho dos argumentistas, foi possível assistirmos a algumas etapas da construção de um guião: a pesquisa aprofundada relativamente a conceitos e temáticas essenciais para a índole do enredo da estória a que se dedicavam, que consistiu na leitura de obras, requerimentos, leis, entre outros; assim como foi possível assistir à idealização e planeamento das várias etapas do enredo, conflitos da trama e arcos de personagens, para depois se construir a grelha do episódio piloto, isto é, descrever de forma sucinta o que acontecerá no episódio piloto, com o intuito de o diretor de conteúdos ter primeiro uma ideia de como ficará o episódio, antes de os argumentistas terem o trabalho de o escrever já com os diálogos; é um primeiro esboço.

O episódio piloto é considerado pelos próprios argumentistas o mais trabalhado e difícil de se elaborar, uma vez que é o primeiro a captar a atenção não só dos produtores, como dos

clientes do meio audiovisual e do público. Realçamos a importância destacada, desde o primeiro dia, para a confidencialidade dos projetos desenvolvidos pelas várias equipas de argumentistas, uma vez que são projetos ainda em fase de pré-produção, que ainda são confidenciais para o meio audiovisual, para não condicionar um possível plágio de produtoras rivais e comprometer a relação com os clientes vinculados à produtora.

Após as duas primeiras semanas de integração e orientação, pediram para estendermos o cargo de assistente pessoal à função de reader (como referimos atrás, no meio televisivo o cargo é designado pela sua nomenclatura em inglês), isto é, ficarmos responsáveis pela leitura de propostas de sinopses e episódios pilotos, dos argumentistas presentes na empresa ou de argumentistas *freelancer*, que chegavam até ao diretor de conteúdos. Através da leitura dos projetos propostos, fazia-se uma análise em que apontávamos os pontos fortes e fracos e, neste caso, sugestões para potenciar o seu possível sucesso. A análise elaborava-se num pequeno relatório de duas a quatro páginas. O intuito principal desta função era entregar um documento resumido, que permitiria ao diretor de conteúdos perceber logo o potencial do projeto e avaliar o possível interesse da empresa na sua aposta. Assim, o reader tem como função principal analisar o projeto, de modo a fornecer um olhar externo e analítico aos autores, e também, otimizar o tempo do diretor de conteúdos, uma vez que recebe muitas propostas com muito conteúdo e através do relatório já com os pontos fortes e fracos, tem rápida noção do produto em si e avalia o seu interesse em cada projeto e a aposta de tempo na leitura detalhada de toda a informação enviada sobre eles. Realçamos que, na maioria das vezes, juntamente com as sinopses longas, vêm muitas páginas com a explicação de todo o enredo da narrativa, assim como uma descrição geral dos cenários, de cada personagem e da sua história e episódio piloto.

Entregaram-nos os dois primeiros projetos, cada um com a sua respetiva sinopse e episódio piloto, projetos esses já familiares a Pedro Lopes, de forma a que o próprio conseguisse avaliar se os relatórios incluíam toda a informação que considerava necessária. Acentuamos que o relatório elaborado foi fruto do conhecimento apreendido pelas leituras dos livros propostos e da observação do trabalho do departamento. Não nos foi entregue qualquer tipo de exemplo de relatório, relativo a esta função, de forma a haver um espaço de aprendizagem autodidata. Após a entrega dos dois primeiros relatórios, Pedro Lopes focou-se na sua avaliação, de modo a dar sugestões e especificar quais os pontos mais importantes para si,

nomeando os seguintes como essenciais e fundamentais para constar no relatório: gênero, premissa, conceito e temática da história, personagens, estrutura, diálogos, o interesse para a produtora apostar naquele projeto, assim como apontar canal ou plataforma de *streaming* que poderia ter mais interesse e horário de emissão televisiva. Por questões de confidencialidade não será possível mostrar os relatórios efetuados.

A formação inicial e a função de reader possibilitaram não só apurar o sentido crítico de análise a um guião, como perceber os elementos e a dinâmica de trabalho no seu desenvolvimento. Com as bases incutidas no mês de setembro, em outubro demos início a uma nova fase do estágio. Ora, a SP Televisão tem um acordo com a Escola Superior de Comunicação Social, pelo qual os três melhores alunos da pós-graduação em *storytelling* ganham um estágio não remunerado no departamento dos argumentistas, por um período de três meses, de outubro a dezembro. Neste sentido, em outubro, assistimos à entrada dos três novos estagiários, com o intuito de formarmos um grupo. Assim, proporcionou-se a elaboração da proposta de uma ou mais webséries, com as seguintes regras estipuladas em consonância com o gênero pedido: sinopse curta e longa, com a premissa e conceito da história, um episódio piloto, com máximo de 20 páginas, uma descrição detalhada dos episódios seguintes (entre seis a oito), descrição pormenorizada das personagens, entre três a seis, e dos cenários, entre dois e três. As webséries destinavam-se ao concurso nacional da RTP *Lab* do ano 2020, que visa selecionar três séries para apostar na sua produção e emitir na sua plataforma da RTP *Play*.

Durante o mês de outubro e novembro desenvolvemos a ideia e o pedido para a proposta das webséries, assim como exercemos a função de reader, com mais quatro relatórios. Relativamente à função de argumentista com as webséries, juntamente com os outros estagiários, foi possível elaborar a proposta de dois projetos, sendo que, por motivos de confidencialidade, os seus títulos assim como as respetivas sinopses não podem ser divulgados. Após muitas reuniões e discussões de ideias, foi possível chegarmos a um consenso, com o enredo da história, a sua trama, conceito, premissa e as descrições das personagens, assim como dos cenários. No mês de novembro estruturámos os enredos das histórias para perceber a melhor forma de contá-las. Para isso, o diretor de conteúdos encarregou Marina Preguiça, guionista na SP Televisão, como supervisora dos estagiários e para apoiar e orientar o desenvolvimento e escrita do guião das histórias idealizadas. Através

de uma orientação experiente, foi possível desenvolvermos ao longo do mês de novembro os dois episódios pilotos das idealizadas webséries originais. Os episódios piloto passaram por um momento de análise crítica por parte de Marina Preguiça e, após as suas notas e aprovação do projeto, foi possível mostrar, pela primeira vez, numa apresentação, a 28 de novembro de 2019, ambos os projetos; a supervisora fez algumas anotações diretamente no guião do episódio, de forma a potenciar algumas cenas. As notas foram maioritariamente a respeito dos diálogos, pois apresentavam um carácter muito explicativo.

Depois das notas e revisões de Marina Preguiça e Pedro Lopes, os projetos estavam prontos para seguir para outra fase: serem apresentados a dois membros da administração da empresa, ao administrador Jorge Marecos Duarte e ao CEO João Pedro Lopes, numa reunião e apresentação formal, também na presença da orientadora Marina Preguiça e de Pedro Lopes. Nesta reunião, a dia 2 de Dezembro de 2019, enunciámos todas as atividades efetuadas enquanto estagiários, como também elaborámos um *spitch*, o termo utilizado em inglês pelo meio audiovisual para designar a apresentação sucinta, mas que toca em todos os pontos essenciais para dar a conhecer um projeto e valorizar o seu potencial para aumentar o interesse de compra e aposta de quem assiste, neste caso os dois membros da administração da SP Televisão. Realçamos que este *spitch* é uma das fases de admissão de um guião por parte da produtora. Como resultado deste *spitch*, Jorge Marecos e João Pedro Lopes, mostraram o seu interesse nas duas webséries apresentadas, nomeando o conceito da sua estória como “singular”, quando comparado às outras webséries da plataforma da RTP Play, mas exigiram duas alterações em cada uma: numa era a redução de um cenário e noutra uma mudança na trama da estória, assim como nos propuseram algo para tornar as webséries numa proposta multiplataforma, isto é, não ser apenas uma série numa plataforma da RTP Play, mas incluir o planeamento de outro elemento para a inserir noutra plataforma, como exemplo, as redes sociais. Neste sentido, os estagiários, em conjunto, dedicaram os últimos 26 dias de estágio a fazer as devidas alterações pedidas, sempre sob a orientação direta de Marina Preguiça e pontual de Pedro Lopes. Na última semana de estágio, e com as devidas alterações, procedemos à entrega dos dois projetos das webséries com todas as regras previamente estipuladas e com uma proposta para a websérie ser um projeto multiplataforma. No último dia preenchemos folhas com termos de confidencialidade e responsabilidade dos projetos feitos.

No mês de dezembro, mantivemos o cargo de assistente e reader com outros dois relatórios efetuados. Da mesma forma, Pedro Lopes encarregou-nos de rever os guiões dos episódios da telenovela Nazaré, com o intuito de os analisar. Assim sendo, depois de escritos pela equipa, os episódios eram lidos e no caso de haver notas ou sugestões para potenciar o seu conteúdo, colocávamos diretamente no guião, sem necessidade de relatório. Relativamente aos relatórios, consoante as notas previamente fornecidas, a satisfação e aproveitamento do diretor de conteúdos, elaborámos questões prévias que norteavam a escrita e encadeamento da análise dos elementos do guião de narrativas ficcionais e sinopses propostas no relatório. Acentuamos que foi a elaboração dessas questões prévias que encadeou o objetivo do nosso relatório de estágio: formular um modelo com perguntas elementares e fulcrais para a elaboração de um relatório de análise da narrativa ficcional, de forma a sabermos enunciar os pontos fortes e apontar e sugerir soluções para os pontos fracos, de forma a potenciar o valor de interesse do guião no mercado.

Concluindo, o estágio dividiu-se maioritariamente em duas funções: a de reader e a de argumentista de uma websérie. Contudo, visto que a formação inicial do estágio se dedicou mais à função de reader e foram implementadas essas bases e delineadas estratégias de trabalho bem como se suscitou o interesse em saber mais sobre esse cargo pouco comum e atual no meio televisivo português, dedicamos a presente investigação à função do reader, ou seja, à análise do guião da narrativa ficcional.

PARTE II

Capítulo 5 – Objetivos e Metodologia da Investigação

O presente relatório tem como objetivo criarmos um modelo de análise da narrativa ficcional com as perguntas mais importantes capazes de nortear a escrita de relatório de um reader. Assim, a pergunta de partida definida para este relatório de estágio foi “Um reader pode aplicar regras de análise numa narrativa ficcional? Se sim, quais?”.

A primeira parte deste relatório foi dedicada ao que podemos considerar as regras dos elementos inerentes ao guião de uma narrativa ficcional, que ajudam no processo de escrita e, conseqüentemente, a sua análise. Com isto, vamos definir as perguntas essenciais que vão formar o modelo passível de nortear o relatório de análise de um guião da narrativa ficcional. Na primeira parte também foi possível chegar a uma definição da função do reader. Contudo, para a construção do modelo, tentaremos primeiro perceber qual o principal propósito da aposta desta função por parte da empresa de estágio, da sua dinâmica de trabalho e os pontos fundamentais a ter em consideração na escrita do relatório de análise para satisfazer os mais interessados na sua leitura, nomeadamente o diretor de conteúdos de uma empresa de produção e o próprio autor do guião. Acentuamos também que esclareceremos a diferença das várias nomenclaturas atribuídas às várias funções de análise de guião.

Após a construção do modelo, que tentará sistematizar os pontos mais importantes de análise de um guião de narrativa ficcional, tentaremos elaborar uma exemplificação da sua aplicação. Com este intuito, escolhemos para objeto de trabalho o primeiro episódio da primeira temporada da telenovela *Nazaré*, produzida pela empresa de estágio, SP Televisão, e exibida pelo canal televisivo SIC. Acentuamos que a empresa de estágio propôs a análise de um projeto que já tivesse sido exibido, uma vez que há compromissos de confidencialidade até à exibição de projetos. Posto isto, o breve contacto com a novela *Nazaré* no período de estágio, a sua atualidade, quer no processo de escrita como de exibição entre 2019 e 2020, foram fatores decisivos para a seleção desta telenovela como objeto de exemplificação do modelo. Além disso, alcançou com a sua estreia o recorde de estreia de 2015 do canal televisivo SIC, com um total de 29,9% de share e 15,6% de audiência média,

com aproximadamente 1 milhão 476 mil e 200 telespectadores⁷. A telenovela escolhida também arrecadou a medalha de prata na 21ª edição do *World Media Festivals Television & Corporate Media Awards* na Alemanha⁸, foi finalista do *New York Festivals TV & Film Awards*⁹ e recebeu o prémio de melhor telenovela nos troféus Impala de televisão, edição 2020¹⁰. Assim, decidimos usar o guião do primeiro episódio como objeto de trabalho com o intuito de mostrarmos um mero exemplo de como pode ser colocado em prática o modelo de análise proposto.

É essencial escolhermos os métodos para a recolha de informação e para a análise do guião. Após uma análise aprofundada das características dos métodos quantitativos e qualitativos, ponderámos apenas a utilização dos métodos qualitativos. Os métodos selecionados são os mais utilizados em ciências sociais, uma vez que fornecem uma perspetiva e uma análise exploratória mais interpretativa e, sem se restringir a um número de respostas, permite uma compreensão mais aprofundada dos dados recolhidos (Denzin e Lincoln, 1994) assim como maior flexibilidade de interpretação ao investigador, que é a peça central para a análise (Creswell, 2013).

Seguimos numa metodologia de análise bipartida -- entrevistas e análise textual. Primeiro dedicamo-nos às entrevistas exploratórias e, através da sua interpretação e da sua relação com a primeira parte do presente relatório, prosseguimos para a construção do modelo do relatório de análise de guião, que consistirá em perguntas modelo. Posteriormente e seguindo o modelo proposto, seguimos para a análise textual do primeiro episódio da primeira temporada da telenovela *Nazaré*.

5.1. Entrevistas

As entrevistas permitem uma recolha de informação de elementos necessários para esclarecer questões que de outra forma poderia não ser possível (Freixo, 2010). Posto isto,

⁷ Fonte: <https://sic.pt/Programas/nazare/2019-09-10-Nazare-estreia-na-lideranca-e-da-recorde-a-SIC>

⁸ Fonte: <https://sic.pt/maissic/2020-04-23-Nazare-e-Terra-Brava-as-novelas-da-SIC-vencem-festival-internacional>

⁹ Fonte: <https://sic.pt/Programas/nazare/temporada-1/bastidores/2020-02-18-NAZARE-finalista-no-2020-New-York-Festivals-TV--Film-Awards>

¹⁰ Fonte: <https://famashow.pt/famosos/2020-10-14-SIC-e-a-grande-vencedora-dos-Trofeus-Impala-de-Televisao-2020>

dedicar-nos-emos a entrevistar quatro pessoas que consideramos essenciais para a compreensão do propósito e elementos estritamente necessários para o relatório de análise de um guião:

- Pedro Lopes, argumentista e diretor de conteúdos da empresa SP Televisão desde 2007 e subcoordenador do curso de pós-graduação de *Storytelling* da Escola Superior de Comunicação Social, que contém a única cadeira dedicada à função de reader num plano nacional a nível de cursos superiores: Readers, Script Doctors e Script Editors¹¹. Esta entrevista tem como intuito percebermos a existência e a relevância do cargo de reader, uma vez que o diretor de conteúdos é quem mais beneficia com esta função. Além disso, é importante percebermos a dinâmica de trabalho entre as duas funções destacadas, assim como os pontos que o diretor de conteúdos assume como essenciais para constar num relatório de análise de um guião e a que tipo de projetos também o exige.
- Sandra Santos, argumentista na SP Televisão e autora da telenovela *Nazaré*. Embora na parte teórica deste relatório seja possível concluirmos que a função de reader se detém mais numa dinâmica de trabalho com o diretor de conteúdos, a função também recai numa dinâmica de trabalho com o autor. Os autores são diretamente afetados pela função de reader e, deste modo, esta entrevista tem como intuito percebermos de que forma os readers podem ajudar o autor e o seu guião e se na sua dinâmica de trabalho conjunta há algum tipo de restringimento face à análise. Esta entrevista também tem como objetivo perceber quais são para os autores os pontos essenciais de análise de um guião, assim como as maiores dificuldades na escrita para o meio televisivo.
- Manuel Mora Santos, argumentista na SP Televisão e professor da cadeira Readers, Script Doctors e Script Editors na Escola Superior de Comunicação Social. Uma vez que esta cadeira é única num plano nacional de cursos superiores direcionados especificamente a guionismo, é importante

¹¹Fonte: Entrevista a Pedro Lopes e pesquisa do curso de especialização profissional de guionismo para cinema e televisão da *World Academy*: <https://www.worldacademy.pt/cursos/cursos-anuais/televisao-cinema-e-video/guionismo-para-cinema-e-televisao/>

percebermos a visão do professor que a leciona. Neste sentido, esta entrevista tem como intuito percebermos os pontos essenciais discutidos nas suas aulas de forma a ajudar a elaborar as perguntas para o modelo. Além disso, é importante também percebermos a sua visão sobre a função do reader, não só como professor, mas também na sua perspetiva de argumentista experiente.

- Pilar Alessandra, é uma reader e consultora de guiões reconhecida internacionalmente, contando no seu vasto currículo trabalhos para *Hollywood* e *DreamWorks*, assim como para autores reconhecidos e de prestígio, como Steven Spielberg. A reader e consultora dedica parte da sua vida a ensinar técnicas de análise de guiões, tendo inclusive lecionado a argumentistas da SP Televisão, a convite da empresa. O intuito desta entrevista é percebermos a dinâmica de alguém que exerce a função de reader e consultoria de guiões profissionalmente há muitos anos, as suas técnicas e principais elementos em que se foca nos seus relatórios. Embora a indústria cultural para a qual trabalha não seja da dimensão de Portugal, realçamos a importância deste testemunho e da sua relevância ao relatório.

Fizemos as entrevistas a Pedro Lopes e Sandra Santos presencialmente com guiões de entrevista semiestruturados, a 2 de setembro e a 4 de setembro, respetivamente. No caso de Manuel Mora Marques e Pilar Alessandra, as entrevistas foram feitas de forma assíncrona via e-mail, com um guião de entrevista estruturado, devido às suas incompatibilidades de horário, a 30 de agosto e a 10 de setembro, respetivamente. Todas as entrevistas foram passadas para um documento *Word*.

5.2. Modelo de Análise da Narrativa Ficcional

A partir da primeira parte teórica do relatório e da informação recolhida pelas entrevistas exploratórias e da experiência do estágio, propomo-nos elaborar um modelo de análise da narrativa ficcional com perguntas capazes de nortear a escrita do relatório de análise de um guião. A elaboração do modelo é o objetivo principal do presente relatório, que tentaremos

colocar em prática com a análise do primeiro episódio da telenovela *Nazaré*, meramente a título de exemplo como exercício de aplicação.

Realçamos que o modelo será elaborado para que, mais tarde, seja passível de ser aplicado a qualquer tipo de género de narrativa ficcional, isto é, a elaboração do modelo não será condicionada pelo objeto de exemplificação do estudo escolhido.

5.3. Análise Textual e Relatório de Análise da Narrativa Ficcional

Far-se-á a escrita do relatório de análise do guião de narrativa ficcional através da análise textual do objeto de estudo. A análise em questão permite-nos uma compreensão da narrativa do guião pressupondo um levantamento teórico previamente definido em parâmetros (Mckee, 2003:3). Posto isto, a análise segue como parâmetros as características de análise do guião, desconstruídas em perguntas, previamente elaboradas no modelo do relatório de análise do guião. Acentuamos que esta análise é uma mera exemplificação da possível aplicação do modelo de análise proposto.

Capítulo 6 – O Reader e o Modelo de Análise da Narrativa Ficcional

De modo a compreendermos da melhor forma a função de um reader e a sua relevância no meio audiovisual, realizámos entrevistas exploratórias a profissionais conceituados da área de guionismo. Para Pedro Lopes e Manuel Mora Marques o papel do reader é de extrema importância para o meio audiovisual, uma vez que a sua função se dedica à análise do guião para avaliar o seu potencial, através dos seus elementos inerentes. Ambos apontam que a análise do guião não é só do interesse dos argumentistas, o que foi, aliás, confirmado na entrevista por Sandra Santos, também é do interesse de produtores, gestores, financiadores e diretores de conteúdos.

Apesar da importância realçada, a função do reader ainda não é muito comum dentro do meio audiovisual em Portugal. Nas palavras de Manuel Mora Marques: “Em Portugal, infelizmente, ainda é uma profissão praticamente desconhecida e inexistente” (Anexo C). Esta afirmação, segundo o próprio e o entrevistado Pedro Lopes, deve-se ao facto de a produção audiovisual em Portugal ser inferior a outros países com grande produção a nível mundial. Contudo, na perspetiva dos dois entrevistados, a mais recente entrada das novas plataformas de *streaming* de produção no mercado audiovisual português, como HBO, Netflix, Amazon Prime, entre outras, que primam pela utilização da função de readers, poderá desencadear a aposta nesta função no mercado audiovisual português em várias produtoras nacionais. Pedro Lopes, acentua o facto de a empresa SP Televisão ser das primeiras produtoras a apostar nesta função de forma rigorosa, após detetar uma grande falha a nível da análise minuciosa dos seus projetos.

Eu tive acesso à análise deste guião e aí percebi como nós, há tantos anos, quando digo nós, digo as empresas portuguesas, não tivemos uma função específica para isto, como por exemplo num contexto norte americano é feito. Não se trata de uma análise de café, nem de gosto, é uma análise muito mais exaustiva e foi ao ser confrontado aos poucos com isso que me fez apostar nisto. (Anexo A)

Segundo o diretor de conteúdos, há cerca de 5 anos a empresa apostou neste cargo única e exclusivamente para o que o caracteriza - leitura e análise de guiões - e não apenas para

guionistas ou argumentistas presentes na sua empresa dedicarem parte do seu trabalho a essa função, como Manuel Mora Marques, ou pelo departamento de continuidade, como Sandra Santos apontou. Assim, concluímos que a análise de guiões sempre foi necessária e executada de forma menos rigorosa em Portugal, mas a sua aposta num cargo específico e formação, aliando a técnica à teoria, é relativamente recente.

Neste sentido, Pedro Lopes fala no curso de *Storytelling* da Escola Superior de Comunicação Social e na sua aposta há cinco anos na cadeira de Readers, Script Doctors e Script Editors. A cadeira, atualmente lecionada por Manuel Mora Marques, tem, segundo o próprio, como intuito principal potenciar o espírito crítico passível de se conseguir analisar e potenciar os guiões e não apenas de os saber escrever. O próprio afirma que é possível aprender e desenvolver não só a capacidade de saber escrever bons argumentos, como de saber analisá-los e potenciá-los.

Então qual a distinção principal entre o argumentista e o reader? Nas palavras de Manuel Mora Marques:

[O reader] trata-se de uma pessoa especializada na leitura de guiões, construções criativas de elevada complexidade, que concilia o conhecimento técnico de um guionista com outro aspecto que considero fulcral: o distanciamento emocional do guião que o autor não consegue ter (Anexo C).

Também Pedro Lopes, Sandra Santos e Pilar Alessandra destacam o distanciamento do projeto como o ponto fulcral para o reader conseguir focar a sua análise numa perspetiva mais objetiva. O argumentista quando escreve e desenvolve um argumento está demasiado envolvido no projeto e envolve-se emocionalmente com as personagens e enredos, sem conseguir perceber exatamente aquilo que pode transmitir ao espectador, pois não está envolvido emocionalmente quando lhe é apresentado o projeto pela primeira vez. Sandra Santos aponta para o facto de ser necessária uma preocupação, por parte do reader, em não deixar a sua visão e o seu gosto pessoal intervir na sua análise:

O reader não pode ser inimigo do autor e vice-versa, ou a relação não funciona. Passa a ser uma medição de forças nada benéfica. Lá está, a melhor maneira é o autor saber a história que quer contar e o reader ajudar no seu percurso, sem questionar a escolha de caminhos.

Porque há sempre vários, as histórias não são estanques e a escolha é do autor. Nessa perspetiva, creio que é tarefa do reader ver se o caminho escolhido está a ser bem desenhado, sem fazer juízos de valor acomodados ao seu próprio gosto pessoal. Nesse sentido, é um grande apoio. (Anexo B).

Assim, convém que o reader seja alguém fora do processo da escrita inicial com os argumentistas e os guionistas e que proceda a um processo solitário de análise do guião da forma mais objetiva possível, sem tentar impor a sua perspetiva, mas sim entender qual o caminho que o argumentista quer seguir e perceber se é válido e tem potencial. No entanto, Pedro Lopes e Manuel Mora Marques apontam para o facto de os relatórios estarem sempre um pouco sujeitos à subjetividade de quem os analisa, visto que o guião é uma obra artística criativa.

No entanto, as análises de guiões não se cingem apenas ao reader, como é destacado na entrevista de Manuel Mora Marques e através da nomenclatura da disciplina Readers, Script Doctors e Script Editors. Na verdade, ele afirmou ser possível perceber as principais diferenças para as distintas três nomenclaturas das funções que subentendem a vertente da análise de um guião:

(...) sigo a definição do audiovisual americano: um reader é um profissional cuja função passa pela leitura de um guião e pela elaboração de um relatório sobre diversos aspectos e elementos teóricos e artísticos do mesmo, com um foco na viabilidade e potencial do projecto; um script editor é por norma um gestor de uma equipa de guionistas, cujas funções incluem, entre outras, a revisão dos guiões e a gestão do cumprimento de prazos; um script doctor tem por função identificar as falhas de um guião e realizar as alterações necessárias para as resolver (Anexo C).

Assim e consoante o que estipulámos no terceiro capítulo da primeira parte é possível observarmos que todas estas funções subentendem uma análise do guião em si, exigindo o sentido crítico e analítico de quem lê o guião. No entanto, a função de *script editor* foca-se mais na gestão da equipa e tem um maior contacto com o processo de escrita em si, enquanto as funções de reader e de *script doctor* pressupõem apenas a análise e conseguem o distanciamento anteriormente acentuado. Pedro Lopes e Pilar Alessandra apontam então o principal ponto que separa o reader do *script doctor*, também mencionado como *script*

consultant: um trabalha mais diretamente com o diretor de conteúdos, enquanto o outro trabalha mais diretamente com o autor, respetivamente. Ora, através das entrevistas a Pilar Alessandra, Pedro Lopes e Manuel Mora Marques percebemos que o reader tem maioritariamente a função de analisar o guião no sentido em que aponta os pontos fortes e fracos do mesmo com o intuito de perceber a sua viabilidade, o seu interesse para a empresa ou investidor para que trabalha, o que se pode aproveitar do guião e o seu grau de desenvolvimento. O *script consultant* dedica-se mais a guiar o autor no sentido certo, colocando notas e sugestões de forma a potenciar os pontos fracos que encontra, sem necessidade de escrever relatórios completos, tal como foi apresentado no terceiro capítulo o exemplo *The Nutshell Technique*.

Pedro Lopes realça que a sua aposta no cargo de reader é maioritariamente para seu proveito, no sentido em que um diretor de conteúdos necessita de economizar tempo, uma vez que recebe semanalmente muitas propostas de projetos para ler, que consistem por norma numa longa sinopse e o guião do episódio piloto. Acredita que a função de um reader é uma mais valia numa empresa de produção, pois assim é feita uma pré-seleção dos projetos e, consoante o relatório e a sua avaliação, o diretor de conteúdos pondera se irá dedicar o seu tempo a ler todo o projeto recebido. A dinâmica de trabalho entre o reader e o diretor de conteúdos é estabelecida através de uma relação de confiança profissional e também de necessidade. Realçamos que Pedro Lopes destaca um facto importante - no que toca a autores com currículo bastante reconhecido no meio audiovisual, o próprio dedica o seu tempo à leitura da proposta enviada (sinopse e piloto). Não obstante, mesmo nesses casos, o diretor de conteúdos não dispensa o relatório por parte do reader. Para si, é importante haver sempre a análise dos elementos inerentes ao guião aprofundada, pois a escrita de uma análise detalhada permite também refletir sobre a sua própria análise feita através só da leitura, assegurando assim uma avaliação mais objetiva e fidedigna de um projeto.

Da mesma forma, Pedro Lopes também destacou o facto de o reader ter de ser necessariamente uma pessoa com conhecimentos de como o meio audiovisual funciona, do que interessa à produção da empresa e aos investidores, assim como perceber se nos autores amadores há um talento subentendido passível de potenciar independentemente da avaliação do guião que apresenta. Assim, quando um reader faz uma recomendação a um diretor de conteúdos, esta pode não ser apenas do guião em si, mas também uma recomendação para

potenciar um autor amador. Os relatórios não só influenciam diretamente o que um espectador pode ou não assistir, como também a reputação do reader, consoante o guião que apresenta como viável à produção ou a aposta num autor.

O diretor de conteúdos também afirma que o reader na empresa SP Televisão trabalha diretamente com autores. Este trabalho pode surgir de duas formas - ou o autor tem acesso ao relatório efetuado para o diretor de conteúdos, ou o reader trabalha diretamente com o autor de modo a dar-lhe sugestões e notas para potenciar o guião (Anexo B). Assim, o diretor de conteúdos afirma que o reader na empresa de produção SP Televisão efetua atualmente, na verdade, as duas funções - a de reader e a de *script doctor/consultant*, respetivamente. Este facto deve-se à reduzida produção audiovisual a nível nacional, que apesar do seu aumento e do contacto com as plataformas audiovisuais, assim como das quantidades semanais de propostas de projetos que chegam ao diretor de conteúdos, ainda não compensa a aposta nos dois cargos diferenciados. Não obstante, Pedro Lopes mostrou vontade na criação de um departamento onde estas duas funções possam, eventualmente, ser distinguidas dentro da análise de guiões.

Sandra Santos, autora da telenovela *Nazaré*, falou sobre a sua dinâmica de trabalho com quem a acompanhou na análise de guião no processo de escrita da telenovela. Na sua entrevista, a autora mencionou que apenas acha necessário o relatório de análise ao guião do primeiro episódio, uma vez que é este o primeiro contacto com o cliente e, posteriormente, com os espectadores. Também o diretor de conteúdos destaca o primeiro episódio de telenovelas e séries com muitos episódios como o mais trabalhoso e por norma o que sofre sempre mais mudanças, em especial pelos próprios clientes - os canais televisivos. Pedro Lopes afirma que, por vezes, nem o próprio cliente sabe aquilo que procura; por isso, o primeiro episódio costuma ser sempre um ponto de encontro entre aquilo que o cliente quer e o que a produtora oferece. Como abordámos no terceiro capítulo da primeira parte, o meio televisivo apresenta muitas restrições nas suas narrativas ficcionais devido aos limites das suas funções sociais. Da mesma forma, há sempre uma grande preocupação para que os orçamentos se mantenham baixos. Neste sentido, o primeiro episódio é por norma um dos que apresenta maior orçamento, para haver a possibilidade de inserir acontecimentos ou locais que marquem os espectadores, com o intuito de os surpreender e suscitar o seu interesse para continuarem a assistir. Assim, tanto Pedro Lopes, como Sandra Santos

acreditam que o primeiro episódio de uma narrativa ficcional para meio televisivo necessita de um relatório detalhado do reader com uma análise profunda de todos os elementos inerentes, de forma a perceber a sua viabilidade a longo prazo, isto é, se a novela ou uma série apresentam enredo suficiente para aguentar o formato que serve. Realçamos que nas séries de poucos episódios, no qual cada um subentende um longo processo de escrita, Pedro Lopes pede uma análise minuciosa fruto de um relatório do reader. Neste sentido, assumimos que quando os projetos têm vários episódios, isto é, o processo de escrita subentende um episódio completo diariamente (como as telenovelas), não compensa a escrita de um relatório por episódio, uma vez que não vai economizar o tempo nem do diretor de conteúdos nem do autor, mas pode e deve haver um acompanhamento de análise direto no guião pelo *script doctor/consultant*. Nomeadamente, quando se trata de narrativas fílmicas, séries com episódios ou primeiros episódios de telenovelas, que exigem um processo de escrita mais demorado e detalhado, é preferível a análise escrita de um relatório do reader.

No caso do meio televisivo e em específico para as telenovelas, é normal haver uma grande pressão do cliente - canal televisivo - de modo a que os textos narrativos ficcionais alberguem e obedeçam a todas as suas exigências e preferências. Sandra Santos aponta que, por norma, não vê constrangimentos nas propostas, sugestões ou alterações quando as fornecem ou exigem, como refere no caso específico do primeiro episódio da 2ª temporada da telenovela *Nazaré*, na qual exigiram grandes alterações face à pandemia do vírus da Covid-19, como por exemplo, a saída de algumas personagens. Embora para a autora não lhe agrade pedidos de alteração do rumo da trama que planeja para a sua estória, quando são justificados e obrigatórios por parte do canal, a autora sabe que os tem de seguir e saber adaptar-se às suas exigências. Um dos pontos que a autora apontou é que, por norma, o cliente costuma sempre alterar os títulos dos projetos. Não obstante, Sandra Santos, não nega a ajuda de um olhar exterior na análise dos guiões dos episódios. Por conseguinte, o processo que segue depois do relatório do primeiro episódio, com uma análise crítica aos seguintes episódios diretamente no guião, sem relatórios, é um trabalho destacado para a função de *script doctor/consultant* e como a autora Sandra Santos afirma, esse trabalho para si deve ser mais focado no apoio do que aponta como a sua maior dificuldade: “Para mim, a maior dificuldade é manter a atenção do público. Há sempre tendência para cair na falácia de usar acontecimentos bombásticos para falsear o ritmo da história. Creio que é aí que se pode intervir e chamar a atenção para a necessidade de a história avançar” (Anexo B). Nesse

sentido, a autora afirmou sentir-se à vontade para aceitar ou refutar as sugestões que lhe são dadas diretamente. Realçamos mais uma vez que o objetivo fulcral da função é ajudar a autora a potencializar da melhor forma possível o rumo que atribuiu à estória, nas palavras de Manuel Mora Marques: “O reader é um conselheiro, e a sua função não deve ser confundida com a de quem criou a história” (Anexo C).

Uma vez que o reader e o *script doctor/consultant* têm um papel de avaliadores e conselheiros, respetivamente, tanto Pedro Lopes como Manuel Mora Marques assumem que é justa a atribuição dos créditos. No entanto, no site profissional de Pilar Alessandra, a própria tem uma opinião muito vincada relativamente à atribuição de créditos como reader, *script doctor/consultant*, escritora ou produtora: “Absolutely not. I am not a producer, a co-writer, or a manager. My job is to help you finish your script and revise your pages. Your script and ideas are your own. I claim no rights to them.”¹²(s.d). Por seu lado, Pedro Lopes esclarece que, por vezes, os autores não aceitam creditar as funções enunciadas, pois isso pode retirar o prestígio da reputação do autor. O diretor de conteúdos também acentua que em narrativas fílmicas, quando as alterações sugeridas são poucas, por norma, não são atribuídos créditos a quem ajuda na sua análise. Contudo, considera que estas funções devem ser sempre creditadas a partir do momento que há um envolvimento e ajuda. Assim, o próprio faz questão de na empresa SP Televisão o reader e o *script doctor/consultant* serem creditados em todos os projetos que trabalham na empresa. Como mencionámos anteriormente, atualmente a pessoa na função de reader na empresa SP Televisão exerce essa mesma função e a de *script doctor/consultant*, mas é sempre creditada como reader, uma vez que é essa a nomenclatura da sua função presente no contrato.

Dentro desta linha de pensamento, depreendemos que os próprios canais televisivos têm uma ou mais pessoas com a função de ler guiões, na medida em que fazem exigências com mudanças ou notas aos episódios. No entanto, Pedro Lopes refere que não praticam a mesma abordagem técnica na análise de guiões que o reader:

O principal motivo foi perceber ao longo destes anos de escrita que havia uma falta muito grande de *feedback* do que se escrevia e de uma análise profunda do guião, ou seja, tanto a produção, como as próprias estações faziam análises muito parciais do produto. A produção

¹² <https://www.onthepage.tv/script-consultations/>

fazia uma análise relativamente às análises de produção e aos custos finais, mesmo do ponto de vista artístico, os coordenadores de projeto e produtores faziam uma análise mais visual de como produzir aquele texto, mas muita das vezes não havia uma análise profunda dos elementos do guião em si. Nem mesmo na parte das estações, não têm nas suas estruturas nenhum leitor específico para a ficção, não havendo uma função reconhecida de reader. (Anexo A)

Através das entrevistas elaboradas, depreendemos que o carácter subjetivo inerente à interpretação de cada reader não afeta de alguma forma os elementos inerentes ao guião, uma vez que as suas características são objetivas. Como indicámos anteriormente, o meio audiovisual e o formato a que o guião se destina é um fator importante a conter no relatório de análise, o que estabelece consenso com o primeiro capítulo da primeira parte do presente relatório. Manuel Mora Marques mencionou mais detalhadamente os elementos do próprio guião que o reader tem de ter em consideração para o seu relatório: a premissa, o conceito, personagens, estrutura, diálogos e tom. Os elementos enunciados estabelecem consenso com o segundo capítulo da primeira parte, com a exceção da introdução de uma nova característica - o tom. Manuel Mora Marques refere que a análise do tom recai no seguinte: “Perceber se o género escolhido é bem desenvolvido e se adequa com a estória que se quer contar, se as personagens e os seus diálogos estão todas a um ritmo que funciona e dão à estória aquilo que ela precisa” (Anexo C).

Assim, o tom será adicionado como um elemento a termos em consideração na análise do guião. Uma vez que o seu intuito é analisar se é estabelecido o consenso entre género, diálogo, personagens e conceito, o tom será introduzido depois destes mesmos elementos nomeados.

Acentuamos que Pilar Alessandra aponta uma relação interessante entre o meio audiovisual a que se destina o guião e o conceito da estória e as personagens que lhe são inerentes:

Feature films and series are driven by the idea or problem of the film. A reader must track the narrative as the problem is established, developed and solved in an interesting and surprising way. TV is all about the world and characters. The reader must make sure the characters are interacting and developing in an interesting way, and they also must be able to recognize that there's enough potential storylines to keep the show going for a long time (Anexo D).

Relembramos o ponto discutido no subcapítulo 2.3.3. A atual *script consultant* acrescenta este facto que alimenta a discussão e a torna ainda mais interessante. Neste sentido, também Pedro Lopes e Sandra Santos selecionam as personagens como a fonte de inspiração para desenvolver o conceito da estória da narrativa; para os dois argumentistas experientes são as personagens que permitem uma maior conexão do texto narrativo com os espectadores. Por sua vez, Manuel Mora Marques dá ênfase à premissa da estória, mas não menciona a sua relação com os espectadores, apenas afirma que este é, para si, o ponto mais importante a ser trabalhado, pois direciona o argumentista no processo de escrita e ideologia do projeto. Posto isto, percebemos que a discussão entre o conceito da estória e as personagens, presente no subcapítulo 2.3.3, continuou sem resposta unânime por parte dos intervenientes. Não obstante, Sandra Santos e Pilar Alessandra defenderam que no meio televisivo é importante percebermos se as personagens são complexas e possuem estória o suficiente para desenvolver uma trama longa como os formatos inerentes a esse meio exigem. Neste sentido, nas narrativas para meio televisivo há que atribuir especial atenção à construção de personagem, uma vez que esta necessita de ser complexa o suficiente para aguentar protagonizar guiões estruturalmente com longas tramas.

Seguido à característica do tom, Manuel Mora Marques seleciona outra característica a ter em causa: a noção do que é pretendido pelo produtor, investidor, cliente ou empresa. Ora, esta última característica estabelece consenso com o terceiro capítulo do presente relatório e com o discurso de Pedro Lopes, que também avalia a capacidade do reader em perceber o que faz sentido à produção da empresa ou produtor a que se encontra empregado.

No presente relatório dedicamo-nos à criação de um modelo de análise capaz de nortear a escrita de um relatório de um reader, com perguntas relativas às características específicas dos elementos inerentes ao guião de uma narrativa ficcional. Pedro Lopes, Manuel Mora Marques e Pilar Alessandra não colocaram entraves à criação de um modelo de perguntas capazes de guiar um reader na escrita do relatório, inclusive Pedro Lopes acredita que possibilita a criação de uma forma de trabalho mais “objetiva e assertiva” (Anexo A).

6.1. Modelo de Análise da Narrativa Ficcional

O modelo de análise da narrativa ficcional que propomos surge a partir de um vínculo entre a revisão da literatura e a interpretação das entrevistas exploratórias. De um lado estão as categorias importantes para a análise do guião e do outro a sua desconstrução em perguntas mais específicas, diretas e capazes de, posteriormente, nortear a escrita de um relatório de análise. Acentuamos que o presente modelo proposto tem como intuito adequar-se a todos os géneros de narrativas ficcionais.

Modelo de Análise da Narrativa Ficcional	
Categorias de Análise dos elementos do guião	Perguntas
1.2 Meio Televisivo, Cinematográfico e Plataforma de <i>Streaming</i>	Para que meio audiovisual se adequa o guião? Qual o formato escolhido?
1.3 Géneros	Qual o género? Há mistura de géneros? Tem subgéneros? Se sim, qual a relação entre os géneros? O(s) género(s) é o mais apropriado para contar a estória representada?
1.4 Princípio da verosimilhança	O mundo que envolve a estória obedece ao princípio da verosimilhança? Se sim, é interessante, apelativo ou inovador?
2.1 Premissa, Conceito e Temática da Estória	A premissa está bem definida? É singular? O conceito da estória é singular, familiar e suscetível de apelar a número variado de espectadores? As temáticas da estória são interessantes e estabelecem consenso com a estória que se quer contar? As temáticas

	<p>são bem abordadas e desenvolvidas de forma a destacarem-se das demais histórias com as mesmas temáticas? Há clichês de situações-tipo? As temáticas desenvolvidas são passíveis de suscitar emoções e reflexões por parte do espectador?</p>
<p>2.2 Enredo e Estrutura da História</p>	<p>Como se caracteriza o enredo da história - episódico, não episódico, simples ou complexo? Há uma progressão e unificação lógica e interessante dos acontecimentos? Há momentos estratégicos capazes de suscitar a tensão e a curiosidade do espectador? Podemos dividir a estrutura em quantos atos? Os atos estão bem definidos para o texto narrativo correspondente?</p> <p>Há um primeiro incidente que induz o protagonista a agir? Há pontos de viragem de alta intensidade que marcam a passagem de um ato para o outro e alteram o rumo da trama? Há um confronto final? O clímax está bem definido e intenso?</p> <p>O texto narrativo em questão tem episódios? Se sim, são abertos ou fechados? Há uma resolução? Se sim, esta é satisfatória e corresponde às expectativas emocionais esperadas? No caso de haver um gancho, é ele suficientemente forte para suscitar curiosidade no espectador?</p> <p>A estrutura é linear ou não (dependente da resposta, justificar se faz sentido, se é demasiado previsível ou confusa, respetivamente)?</p>
<p>2.2.1 Cena e Sequência</p>	<p>O espaço e o tempo da narrativa estão sempre bem definidos na introdução das cenas? Todas as cenas têm um propósito e “golpes de efeito”? Há uma grande discrepância do número de cenas exteriores e interiores</p>

	(dependente do texto narrativo em questão)?
2.2.2 Enredos e Desenhos Narrativos	Qual o tipo de trama do enredo da estória - monotrama ou multitrma? Qual o desenho narrativo da trama da estória? Este faz sentido com a estória que se quer contar? Na existência de subtramas, elas estabelecem uma relação coerente com a trama principal, estão bem definidas e refletem sobre as temáticas da estória?
2.3 Personagens	Qual o tipo de protagonista da estória? É singular, plural ou múltiplo? Há características que tornam o protagonista único e singular dos demais? As características dos protagonistas são passíveis de suscitar uma ligação de empatia com o espectador? O protagonista é multidimensional? As características interiores do protagonista entram em consonância com as exteriores? O protagonista é uma personagem credível, complexa e com defeitos? O espectador consegue entender o que move as ações do protagonista? Que tipo de força antagonista existe na estória? A força antagonista é proporcional ao protagonista? As ações dos antagonistas são justificadas, percebemos o que o move? O antagonista é uma personagem interessante e multidimensional? Há hipóteses de o espectador conectar mais com o antagonista do que com o protagonista?
2.3.1 Conflito da Personagem	O protagonista é passivo ou ativo? O protagonista tem um objetivo bem definido e obstáculos à sua frente diretamente proporcionais? Há riscos e tensão inerentes aos conflitos dos personagens? Que tipo de conflitos existem - interno ou externo? São interessantes e fazem sentido na trama da estória e com

	<p>que se quer contar?</p> <p>No caso das narrativas televisivas com episódios abertos prevemos conflitos e episódios intensos com a mesma carga emocional que no primeiro episódio?</p> <p>As subtramas também têm conflitos? Os mesmos estabelecem consenso com a trama principal?</p> <p>A quantidade e intensidade de conflitos inerentes é passível de suportar a estrutura do texto narrativo em questão?</p>
2.3.2 Arco de Transformação	O protagonista apresenta um arco de transformação? Se sim, faz sentido consoante a trama da estória?
2.3.3 Conceito da Estória vs. Personagem	<p>Nota-se alguma discrepância entre o desenvolvimento do conceito da estória e a construção das personagens ou ambos os elementos estão bem conjugados entre si?</p> <p>No caso de texto narrativo televisivo há um especial cuidado e foco na construção de personagens únicas capazes de suportar longas tramas?</p>
2.3.4 Personagem e suas funções	Todas as personagens têm uma função e um propósito bem definido? As personagens secundárias são multidimensionais?
2.4 Diálogos	O diálogo é demasiado explicativo ou com exposição desnecessária? O espectador sentir-se-á desafiado? O diálogo é entusiasmante ou aborrecido? Aborda da forma mais pertinente os assuntos da estória? As vozes das personagens são distintas umas das outras? Há longas descrições ou cenas de diálogo desnecessárias?
2.4.1 Narrador	Está presente? Se sim, a sua presença é um elemento que confunde o espectador ou é interessante para a narrativa?

2.5 Título	O título é apelativo? Adequa-se à estória que se quer contar?
Tom	O género, o conceito da estória, personagens e diálogos estão bem relacionados entre si - o tom da série é bem definido?
3.1 O guião, a Indústria e a Cultura	O projecto no seu todo adequar-se-ia à indústria que o envolve e ao meio cultural? Destaca-se no mercado atual? Exige um grande investimento? Será possível e interessante (para a empresa/investidor/produtor em questão) produzi-lo? Tem potencial nacional ou internacional?
3.2 O Processo de Escrita e o Argumentista	O argumentista é conhecido no meio? Se amador, tem alguma característica que o diferencia e que se deva apostar?
3.3 O Reader	Há algum tipo de sugestão para orientar o autor que pode ajudá-lo a potenciar o seu projecto? Qual a avaliação?

Capítulo 7 – Exemplificação da Aplicação do Modelo de Análise da Narrativa Ficcional

Com as respostas obtidas a partir das entrevistas exploratórias foi possível percebermos a nova aposta e relevância da função do reader na dinâmica de trabalho em empresas de produção audiovisual, mais especificamente num contexto cultural português. Também foi possível percebermos a grande diferença entre as funções de reader e *script doctor/consultant*, dentro da análise de guiões. Por último, e numa relação com a revisão da literatura, também conseguimos perceber as características fundamentais e indispensáveis a constar nos relatórios de análise de guiões e assim propor um modelo capaz de sistematizar a tarefa concreta de análise do reader.

Apresentado o modelo no capítulo anterior, passamos a uma tentativa de exemplificar o que poderia ser a sua aplicação numa análise concreta e na redação de um relatório do reader. Para isso, escolhemos o guião do primeiro episódio da primeira temporada da telenovela *Nazaré*, uma vez que foi uma das sugestões atribuídas pela SP Televisão e com a qual tivemos contacto durante o estágio. Além do sucesso e dos prémios atribuídos à telenovela, (como referimos no capítulo 5) o primeiro episódio da primeira temporada, ou seja, o objeto em questão alcançou um recorde de estreia de 2015 do próprio canal cliente, SIC, com um total de 29,9% de share e 15,6% de audiência média, com aproximadamente 1 milhão 476 mil e 200 telespectadores.

Como refletimos a partir da entrevista a Pedro Lopes e da revisão da literatura, mais precisamente à obra de Lucy Scher, *Reading Screenplays: How to Analyse and Evaluate Film Scripts* (2011), procedemos à redação de um relatório de texto fluído passível de responder a todas as perguntas propostas no modelo de análise, compreendido entre duas a sete páginas (Anexo A). Contudo, apontamos para a exceção da categoria “Título”, visto que as estações de televisão costumam alterar os títulos das novelas (como referimos no capítulo 6). Ora, sendo este um conhecimento comum ao reader, e uma vez que nesta fase de análise conhecemos a novela pelo seu nome de *Nazaré* e não como *Flôr de Sal* como está presente no guião (Anexo E), decidimos não tecer nenhuma consideração ou análise relativamente ao título, uma vez que não faria sentido, e manter no exemplo de relatório o nome original.

Realçamos a entrevista a Sandra Santos sobre a novela de sua autoria. A autora apontou características como protagonista forte, personagens humildes, passíveis de criar um elo de empatia com os espectadores, e o amor como força motriz como as características principais que explicam o sucesso:

Sempre defendi a variedade de géneros e, infelizmente, em Portugal – talvez por falta de oferta – há tendência para “imitar” o que está na moda em determinada altura, variando-se pouco. Se um canal emite uma novela policial e resulta, todas as outras seguem a mesma linha. A *Nazaré* resultou, certo? Portanto, haverá uma sequência de duas ou três novelas com protagonistas femininas, fortes e humildes, que lutam pelo amor, seja fraterno ou romântico. Só que o nosso público, que tem acesso a plataformas de *streaming* com quilos de séries do mais diferente possível, já não quer ver três novelas iguais. Cansa-se e foge. É isso que temos de ter em atenção (Anexo B).

A própria refere que o mercado televisivo português é muito repetitivo no desenvolvimento de ideias para histórias e que isso afeta as audiências entre os espectadores. Assim, consideramos este um ponto interessante a ter em consideração em futuras análises de guiões, da mesma forma, que teremos com a análise de exemplificação.

Realçamos para um ponto fulcral na nossa proposta de exemplo de relatório com o modelo elaborado: a versão do presente guião (Anexo E) está na sua versão final e foi previamente exibido, sendo que este primeiro episódio ainda superou os resultados esperados, batendo recordes (como mencionámos no capítulo 5). Além disso, o próprio guião contém cenas com a nota da sua alteração¹³ ou de cenas acrescentadas¹⁴ e as datas das mesmas, o que demonstra também a mutabilidade do guião. Assim, reforçamos que temos plena consciência que estamos perante um guião que foi previamente validado a quem lhe diz respeito na empresa SP Televisão, cliente SIC e pelos espectadores também, refletindo-se nas audiências. A análise que propomos é uma mera exemplificação do modelo que elaborámos e propomos como possível ferramenta de trabalho de um reader, no sentido em que sistematiza os elementos concretos da análise da narrativa ficcional.

¹³ As cenas alteradas: 1/04B; 1/32; 1/37; 1/50 (Anexo E).

¹⁴ As cenas acrescentadas: 1/3A; 1/3B; 1/5A; 1/19; 1/24A; 1/25A; 1/37A; 1/60 (Anexo E).

Não obstante ao conhecimento prévio do sucesso do guião, tentámos manter uma análise objetiva, através de respostas justificadas o mais eficazmente, sem longas explicações desnecessárias, uma vez que quem lê os relatórios conhece os termos e definições nomeadas. Todavia, acentuamos que Manuel Mora Marques fala em “viabilidade” e Pedro Lopes no “potencial”, pois por muito que um guião siga as regras ou teoria “clássicas”, não se garante que um guião esteja na sua melhor versão possível, assim como não podemos garantir nunca que um projeto irá alcançar os objetivos esperados. O diretor de conteúdos afirma que,

Se soubéssemos como construir um sucesso, todos o faziam. Estas análises são técnicas para avaliar se o que nos apresentam está mal ou bem trabalhado, se resulta. A ideia principal é minimizarmos o erro. É importante que com a quantidade de oferta a que o público está sujeito que haja uma maior preocupação na análise daquilo que apresentamos (Anexo A).

É neste sentido, que Pedro Lopes aponta que o principal intuito do reader, além da função de analisar e de economizar o seu tempo, é de “minimizar o erro” (Anexo A), visto haver oferta ilimitada ao espectador contemporâneo. Posto isto, no relatório exemplificativo sugerimos pequenas alterações mais gerais, próprias aos relatórios do reader, apesar da sua prévia exibição e sucesso. Assim, advogamos que quando uma sugestão é justificada segundo os princípios e regras apresentadas na primeira parte do presente relatório, todas são passíveis de serem válidas, aceites ou não, isso já depende do autor.

7.1. Relatório de Análise do Guião do 1º episódio da 1ª temporada da Telenovela Nazaré

Flôr de Sal é uma **telenovela** de autoria de Sandra Santos, proposta para o horário nobre do canal televisivo SIC. Situada na Nazaré, Leiria, esta telenovela conta com temáticas e acontecimentos do **género** dramático, porém com o intuito de ser desenvolvida também com momentos de leveza com romance e a frescura de uma comédia. O mundo envolvente é **verosímil** e real, a sua localização perto do mar, emana um espírito leve e fresco – um pouco a lembrar outro sucesso do canal SIC, com a novela *Mar Salgado*, de 2013/2014.

A **premissa** desta estória tem força dramática – o amor de uma filha pela mãe tem limites? O **conceito** da estória remete-nos para uma reflexão universalmente humana – a busca pela salvação, os limites que ultrapassamos para salvar quem mais amamos. A abordagem de **temáticas** como o amor, a vida e a morte e a família são de fácil envolvimento emocional com os espectadores, uma vez que é algo que lhes é familiar, especialmente em telenovelas. Este facto vinculado à urgência provocada pelo incidente inicial de forte componente dramática – a doença da mãe da protagonista - remete este conflito para uma questão humana e universalmente compreendida: “E se a salvação não chegar tempo?”.

Ao longo do episódio subentendem-se outras **temáticas** que estarão presentes ao longo da novela: a dependência de drogas, o feminismo, o comércio tradicional, o autismo, desporto – principalmente o surf, tão característico da zona e capaz de suscitar o interesse dos mais jovens – os problemas ambientais, este muito vinculado no primeiro episódio com o incêndio florestal. Realçamos que esta novela tem um vínculo único ao povo português – revive a memória do dramático incêndio da zona de Leiria em 2017 – o que pode reforçar a empatia da estória para com os espectadores. Alertamos também para o caso de o tema ser muito sensível a espectadores pessoalmente afetados, o que poderá interferir com a vontade de assistir a algo que lhes relembre o trauma. Não obstante, a probabilidade é pequena, e o tema é enfatizado de modo a alertar para as suas consequências devastadoras e para os perigos do fogo, o que a nível de aprendizagem transmite uma mensagem forte e importante, da fácil ligação aos espectadores.

A nível **estrutural** a novela apresenta uma estrutura linear, um enredo complexo numa monodrama com subtramas bem desenvolvidas e relacionadas com a trama principal, todos interligados no primeiro episódio através do evento principal de grande reviravolta – o incêndio. Realçamos a utilização de constantes elipses que, porém, se enquadram quase todas em cenas de grande ação e dão movimento e continuidade à trama. Este primeiro episódio com 110 páginas, consegue ser dividido em três atos, que nos ajudam a delinear bem a trama apresentada que, por sua vez, apresenta sempre relações de causa-efeito e peripécias interessantes, acelerando a ação. A título de exemplo, a aceleração do tumor de Matilde e o agravamento da sua doença induz Nazaré a agir e assaltar a casa dos Blanco; a descoberta de António e o confronto com Félix provocam a ação do fogo posto e do homicídio; a perda da carteira de Duarte à saída da discoteca causa uma falsa certidão de

óbito, que induz o grande momento de carga dramática triste do episódio, que culmina no gancho. Assim, percebemos que há uma grande preocupação da autora, em introduzir os pontos incidentes capazes de delinear a trama da novela com uma teia de personagens e relações que sustentará a força motriz para o desenvolvimento de episódios futuros.

No primeiro ato temos a introdução do mundo, das personagens, cenários e atividades do enredo da trama principal e secundária. As primeiras cenas dão-nos a protagonista e a sua convivência no mundo da pesca; o ambiente do mercado e o mundo do surf. Na cena 5 somos logo confrontados com o problema que provoca a ação à protagonista – a sua mãe piora do tumor cerebral e é hospitalizada. Nazaré mostra-se determinada a ajudar a mãe, que necessita urgentemente de ser submetida a uma operação cara. Na cena 14 outro acontecimento muda o rumo da trama, com António a receber uma chamada de “voz masculina” além de tomarmos conhecimento da traição, a incógnita de não sabermos quem denuncia Félix suscita curiosidade. Este incidente provoca nos antagonistas a decisão importante da cena 18 - matar António e Duarte. Porém, é na cena 19 que temos a separação do primeiro ao segundo ato, com a fala da protagonista: “Vai ter comigo ao sítio onde fazíamos piqueniques. Às cinco, que está menos calor.”. Esta fala subentende ação e é através deste impulso da protagonista que avançamos para a nova fase da trama – o assalto e o incêndio. O primeiro ato contém 47 páginas, mas, embora longo, introduz os problemas e eventos incitantes dos protagonistas e dos antagonistas que os levam a agir e dar início à trama da novela.

O segundo ato, da página 48 à 98, é completo de ação e obstáculos aos protagonistas, que são inocentemente envolvidos num esquema de Félix, o antagonista. Nazaré não consegue completar o assalto e na sua fuga atribulada pelo mato em chamas, salva Duarte, que estava deixado à morte na mata pelo capanga do tio. Neste ato apercebemo-nos que introduziram pequenos conflitos passíveis de serem desenvolvidos em episódios futuros, entre os quais: as filmagens de Nazaré e Toni a roubando a quinta; a morte de António; as culpas de Duarte por não se ter despedido do pai; o plano de Félix deixar pontas soltas, nomeadamente da parte de Toni, este também sem noção da gravidade dos seus atos e, por fim o início de um amor à primeira vista suscitado pela paixão do momento intenso vivido (o início deste amor/paixão é visível na cena 48 com o beijo de Duarte a Nazaré). Este ato culmina com Duarte a levar com destroços em cima, enquanto tenta recuperar o corpo do seu pai.

Nas últimas páginas, temos o terceiro ato deste episódio que fica marcado pelas consequências devastadoras do incêndio. A tristeza e o choque pela morte de António e a alegada morte de Duarte, a culpa de Félix, o desespero de Laura por não saber do filho e do marido. O sofrimento é a emoção primordial deste ato, que culmina no gancho/clímax do episódio com o aparecimento de Duarte no seu próprio funeral. Acentuamos que este gancho é bastante interessante e apelativo, pois traz a esperança para o novo amor – Duarte e Nazaré – o antagonista percebe que o seu plano falhou em parte, e Duarte procura respostas. Sugerimos a importância de estar presente a nota de que Duarte está ferido, o próprio levou com destroços em cima e só se passaram dois dias do sucedido.

Relativamente aos cenários, destacamos o facto de este episódio ter uma grande incidência em cenários exteriores – em 61 cenas, 48 são exteriores¹⁵. Da mesma forma, os exteriores requeridos não são cenas fáceis, há fogo, bombeiros, polícia, o que pode ser um impedimento para o cliente, uma vez que requer um grande investimento da sua parte. Não obstante, a utilização destes recursos parece apenas ser necessária para o primeiro episódio devido ao evento principal – o incêndio. Assim, aconselhamos à autora a redução na utilização de cenários exteriores em episódios futuros.

As subtramas não são desenvolvidas neste primeiro episódio para haver uma maior incidência na trama principal, como de costume. Porém, destacamos que esta novela marca pela diferença no sentido em que logo no primeiro episódio somos apresentados a muitos personagens secundários e de várias faixas etárias, não só suscitando curiosidade pela variedade e complexidade das subtramas subentendidas, como permitindo um maior impacto junto dos espectadores.

As **personagens** aparentam ser um elemento bastante trabalhado nesta novela. O principal destaque vai para a protagonista Nazaré, uma personagem intensa, que representa a mulher emancipada. Nazaré é uma mulher forte, determinada, destemida, ainda que por vezes, impulsiva. Ela luta pelos seus objetivos e não se deixa prejudicar por homens como os pescadores da primeira cena. Vemos em Nazaré a nova mulher do século XXI. Este é um fator apelativo, nomeadamente para espectadores do género feminino que se podem rever nesta protagonista caracterizada de “normal”. A protagonista é uma personagem ativa na

¹⁵ Não contamos as cenas: EXT. HOSPITAL. INT. como exteriores. A empresa SP Televisão possui um cenário próprio de hospital adequado para estas cenas, sem necessidade de o alugar.

medida em que está focada a salvar a sua mãe, sendo este o seu objetivo com o risco subentendido de perder a pessoa que mais ama. Posto isto, Nazaré age em prol de alcançar dinheiro suficiente para salvar Matilde. O seu objetivo é nobre, apesar de os meios para o atingir não serem os mais corretos, uma vez que a protagonista vê o roubo aos ricos como a sua última e única solução ao seu problema. Neste sentido, Nazaré também mostra possuir defeitos, mesmo que movida por razões nobres, o que confere ainda mais empatia a esta personagem. O seu maior conflito interno é aceitar que age mal para bons fins, e o seu conflito externo mostra-se não só pelas dificuldades financeiras com a doença da mãe, mas também com as forças antagonísticas que a rodeiam. Os atos menos corretos pela salvação da mãe e um novo possível amor são dois acontecimentos que nos sugerem um caminho de transformação da personagem ao longo da trama.

Félix e Verónica são os antagonistas da estória. Ambos são calculistas, frios e não olham a meios para atingir os seus fins gananciosos. É através da descoberta misteriosa de António, que Verónica vê como única solução desfazer-se de António e Duarte. Porém, não é a própria que age, a sua passividade reflete-se na sua inteligência em incutir a ideia ao marido e levá-lo a agir e cometer o crime para bem dos dois. Embora Félix se mostre perigoso e sem limites, capaz de incendiar o próprio irmão e causar um incêndio de grandes dimensões, Verónica também se revela como uma antagonista forte, a sua inteligência e calculismo, transcendem a sua passividade.

Acentuamos que é característico e interessante na novela a protagonista estar ligada ao mar e o evento que os antagonistas utilizam para desencadear tudo ser através de um incêndio. Assim, temos a referência a dois fenómenos naturais fortes e característicos da vida – a água e o fogo; o mar e o incêndio: ambos com grande força e transcendentem aos próprios humanos, apresentando um vínculo com a natureza, tão singular desta novela. A protagonista e o casal antagonista aparentam ter forças de igual intensidade - como a água e o fogo - todos movidos para um fim de grande interesse pessoal.

Toni e Duarte são os dois protagonistas masculinos, que lutam pelo amor da protagonista, e aparentam características bastantes distintas. Toni é um rapaz pobre e simples que namora com a sua namorada de infância e vê-se obrigado a fazer negócios e arranjos ilegais para sobreviver. Duarte é o oposto, o menino bonito, rico, mulherengo, apesar de ter a “namorada” Bárbara, vive sem regras e nunca precisou de trabalhar, sempre com tudo

garantido. Toni e Duarte só possuem em comum a admiração por Nazaré. Este trio será protagonista de uma estória de amor, um pouco clichê na medida em que temos o “pobre” e o “rico”, no entanto a irreverência da protagonista feminina e o seu distinto elo de ligação com os dois suscita curiosidade em saber quem será o verdadeiro amor de Nazaré. Destacamos o facto de ser Nazaré a salvar Duarte do incêndio, uma forma de reforçar a ideia de que esta protagonista é uma mulher destemida, emancipada, sem necessidade de um homem para a salvar – é ela que se salva a si própria. Um personagem secundário que se destaca é Bernardo, pois aparenta ter um comportamento diferente dos outros, o que suscita a curiosidade em querermos perceber mais.

Os **diálogos** são de fácil compreensão e percebemos que cada personagem tem uma voz única, ou expressões próprias. A protagonista possui um discurso irreverente, perspicaz que reflete bastante o seu comportamento impulsivo e forte, mas ao mesmo tempo emocional. Através dos discursos de uns personagens ficamos a conhecer detalhes de outros, o que torna a passagem de informação mais natural. A título de exemplo na cena 8 quando nos é apresentado o protagonista Duarte, ficamos a conhecê-lo através do discurso de Matias. Também na cena 3, com a fala de Floriano a Nazaré “Esta rapariga parece um furacão”, percebemos não só a força inerente à personagem, mas também temos uma alusão à natureza, elemento tão característico neste primeiro episódio. Louvamos a capacidade de reconhecermos que a personagem Bernardo tem uma condição mental através apenas do seu diálogo com Érica na cena 59. Sugerimos que se corte na cena 9 a fala de Nazaré: “Não preciso de homens para me defender.”, por ser explicativa demais e através do seu comportamento isso ser visível.

O **tom** desta novela está coerente. Neste primeiro episódio assistimos inicialmente à vertente da comédia inerente à situação inicial da protagonista; temos cenas muito intensas, dramáticas e momentos de paixão. Todos estes momentos de comédia, drama e romance são acompanhados por personagens que se enquadram emocionalmente com a situação que representam. Além disso, as temáticas desenvolvidas e, essencialmente o problema do incêndio, é bastante verosímil e coerente com o espaço, local e as personagens escolhidas para desenvolver a trama da novela. Entre um mundo de pessoas más e ricas – Félix e Verónica – e pessoas humildes e com problemas de saúde – Nazaré e Matilde – esta novela vence no fundo pela simplicidade da sua estória, em que a força que move os mais

necessitados é o amor e a força que move os mais ricos gananciosos é o poder. Para equilibrar a simplicidade e o clichê do pobre-rico, temos personagens como Toni e Duarte, completamente diferentes entre si e deslocadas do seu mundo, que encontram em Nazaré a força que os próprios não possuem.

Concluimos que esta novela apresenta uma estória interessante de conceito simples – os pobres precisam de dinheiro e são chantageados pelos ricos. No entanto, a simplicidade da estória e das intenções subentendidas às personagens são vantajosas no sentido em que se tornam mais passíveis de se relacionar e criar empatia com maior número de espectadores. Destacamos a complexidade presente na construção de personagens interessantes e diferentes, com especial destaque para Nazaré e Bernardo. Estas personagens que representam a mulher emancipada e o transtorno mental, respetivamente, enquadram-se na importância dos valores e dos movimentos de inclusão social atualmente advogados e abordados na sociedade contemporânea. Da mesma forma, a incidência num problema tão devastador como os incêndios e a localização num local “fresco” e popular como a Nazaré, enquadram-se no meio cultural português. A simplicidade do conceito e premissa da estória de amor como força motriz para tudo, as personagens multidimensionais e complexas, principalmente da protagonista, as temáticas relevantes e a natureza do local da Nazaré, são fortes elementos viáveis para a produção do projeto. Ainda com alguns apontamentos, este é um episódio bem escrito, interessante e emocional. Além disso, são lançadas pistas aos espectadores para que este seja desafiado e vá adivinhando os passos das personagens e o que as aguarda. No gancho do episódio ficam mais dúvidas que certezas, é aberto um novo rumo em todas as personagens, fruto do acontecimento principal partilhado - o incêndio - o que parece viável em manter o interesse do espectador para futuros episódios.

Capítulo 8 – Conclusão

A grande oferta e diversidade de conteúdos ficcionais nos meios audiovisuais, que subentendem grandes investimentos nas suas produções, requer um maior cuidado por parte das empresas que as produzem, no sentido de minimizar o erro.

Através das entrevistas realizadas percebemos a importância da função do reader para o meio audiovisual português. A função é de interesse geral, para os argumentistas, investidores, produtores, gestores, financiadores e, principalmente, diretor de conteúdos. Embora recente, com cerca de cinco anos, a aposta surgiu a partir da falta de uma análise mais exaustiva, técnica e crítica do guião no meio audiovisual português, uma vez que a função de reader já é reconhecida e bastante comum em contextos de maior produção audiovisual em massa, como na América. Com esperança, a recente entrada das novas plataformas de *streaming* de produção no mercado audiovisual português, impulsionará a ascensão desta nova aposta, assim como da sua formação – como atualmente existe com a pós-graduação *storytelling* da Escola Superior de Comunicação Social, com a cadeira Readers, Script Doctors e Script Editors.

Com os testemunhos obtidos, percebemos que a função de reader sempre esteve subentendida no meio audiovisual português, uma vez que sempre houve uma leitura prévia dos guiões antes da sua produção, quer pelas empresas de produção, como pelos seus clientes. Contudo, havia uma lacuna na forma teórica e minuciosa, que seguisse todos os princípios e elementos inerentes ao guião. A análise detalhada e aprofundada elaborada pelo reader, permite avaliar a viabilidade e potencial de um guião, para a produção do mesmo. Na atualidade, quando o espectador encontra oferta ilimitada de conteúdos, assim como de fácil acesso, é importante haver maior atenção aos projetos que se produzem, de forma a minimizar o erro, isto é, impedir o insucesso. Ora, se tudo começa no processo de escrita, uma análise detalhada e crítica do guião torna-se fulcral para o início de um projeto. O reader é uma pessoa com conhecimentos do meio audiovisual e cultural, da produção dos projetos e das indústrias que o envolvem. Através desses conhecimentos, é capaz de filtrar não só guiões com potencial, como também tem a capacidade de perceber o talento inerente aos próprios autores. Assim, esta função é um apoio geral, que consegue através da sua análise

detalhada e, algumas vezes, crítica, influenciar diretamente aquilo a que um espectador tem como oferta.

O reader apresenta uma função distanciada do processo de escrita, na medida em que não acompanha este processo como os argumentistas e guionistas. Este facto ajuda a que o próprio consiga analisar o guião de forma mais objetiva, uma vez que não se encontra emocionalmente vinculado ao que está a ler. Ora, a dinâmica de trabalho do reader foca-se mais numa relação com o diretor de conteúdos de uma empresa ou até investidor de um projeto, no sentido em que economiza o seu tempo, através da leitura prévia, que filtra os projetos propostos aos próprios.

Na empresa SP Televisão, face à quantidade de produções atuais, o reader também exerce a função de *script consultant*, que consiste num trabalho dinâmico com o próprio autor do guião. Através das interpretações das entrevistas e da sua coerência com a revisão de literatura concluímos que as análises das funções de reader e *script doctor/ consultant* cingem-se aos mesmos elementos característicos do guião, residindo a diferença em que, enquanto o reader aponta os pontos fortes, fracos e sugestões num relatório para o diretor de conteúdos ou investidores, um *script doctor/consultant* aponta diretamente ao autor no documento do guião e pode apresentar um acompanhamento mais personalizado, por norma em projetos com um processo de escrita de maior duração.

Através das entrevistas exploratórias aos profissionais do departamento dos argumentistas e a sua relação com a revisão de literatura, foi possível construirmos um modelo de análise do guião relativo às narrativas ficcionais e capaz de nortear a escrita do relatório de um reader. Após a construção do modelo passámos a uma tentativa de exemplificação do que poderia ser a sua aplicação na análise de um guião com o primeiro episódio da primeira temporada da telenovela *Nazaré*, produzida pela SP Televisão, a empresa onde ocorreu o estágio, e exibida pelo seu cliente SIC.

Apesar da limitação do estudo, por não ter sido possível entrevistar a primeira reader da SP Televisão, a sua dinâmica de trabalho foi transmitida pelas entrevistas a Pedro Lopes e Sandra Santos e, por isso, a limitação não é significativa. Também acentuamos o facto de a análise ao guião do objeto escolhido ser de um projeto previamente exibido, devido aos termos de confidencialidade com a empresa de estágio. Neste sentido, temos consciência que

o exemplo utilizado é um produto previamente validado não só pelos elementos a quem o compete na empresa SP Televisão, como pelo cliente SIC e espectadores. Neste sentido a sua análise escrita num relatório de reader foi meramente uma exemplificação de aplicação do modelo proposto. Apesar disso, mantivemos a atitude objetiva, tecendo na mesma notas e comentários com o intuito de potenciar ainda mais o guião apresentado, uma vez que um guião nunca pode ter a garantia de estar na sua melhor versão possível, pois há um cunho subjetivo que influencia a análise. O próprio diretor de conteúdos da SP Televisão afirma que é impossível sabermos a receita do sucesso, isto é, garantirmos certezas em relação ao potencial máximo de um guião. Assim, somos apologistas de que todos os comentários de pontos fortes, fracos, sugestões e notas tecidos por readers são válidos, desde que justificados segundo as teorias e características apresentadas dos elementos inerentes ao guião, neste caso às narrativas ficcionais. Esta ideia defende e reforça ainda mais a recente aposta não só na função de reader no meio audiovisual português, mas também na importância da sua formação académica.

Concluindo, a função de reader é a recente aposta da empresa SP Televisão no processo de análise do guião. Apesar de nos últimos cinco anos a função ter sido exercida na empresa, até agora não foi atribuído o destaque e importância que merece. Acreditamos que com a chegada das plataformas de *streaming* e das suas apostas na produção portuguesa, este cargo seja mais destacado no meio audiovisual português, tal como acontece noutros meios audiovisuais internacionais. Com o intuito de saber analisar o potencial de projetos e até autores, defendemos que esta função é de extrema importância.

Num futuro próximo, poderá ser interessante fazer um projeto em que acompanhamos todo o processo de escrita de uma série e o processo de análise de um *script consultant*, com o intuito de percebermos a influência que este tem no processo de escrita. Também seria interessante acompanharmos o processo de escrita de um guião até às suas filmagens, para conseguirmos ter uma noção do tempo, investimento e trabalho que implica a produção de um projeto de uma narrativa ficcional audiovisual. Por último, na mesma linha de pensamento, seria interessante analisar outro guião com o modelo de análise proposto neste relatório de estágio, antes de o mesmo ser exibido, de forma a testarmos a veracidade do mesmo e percebermos se o reader é capaz, através desta análise do guião, de dar boas sugestões.

Bibliografia

Alessandra, Pilar (2019). *The Coffee Break Screenwriter Breaks the Rules: A Guide for the Rebel Writer*, Los Angeles: Michael Wiese Productions.

Altman, Rick (2000). *Los géneros cinematográficos*, Barcelona: Paidós.

Aristóteles (2004). *Poética*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Batty, Craig (2010). «An Interview with Christopher Vogler», *Journal of Screenwriting*, 2 (1), pp.117-127.

Batty, Craig (2012). «An Interview by Craig Batty with Linda Seger», *Journal of Screenwriting*, 3 (2), pp.239-246.

Batty, Craig, Baker, Dallas John (2018). «The role of fiction in screenwriting (as) research», *TEXT Special Issue*, (48), pp. 1-8.

Batty, Craig, Taylor, Stayci, (2019). «Comedy writing as method: reflections on screenwriting in creative practice research», *New Writing*, 16:3, 374-392.

Bignell, Jonathan (2004). *Television and Genre*, in *Television Studies*, Londres: Routledge

Bettelheim, Bruno (2002). *A Psicanálise dos Contos de Fadas*, s.l: Paz e Terra.

Bordwell, David (2002). «The Art Cinema as a Mode of Film Practice», in Fowler, Catherine, *The European Cinema Reader*, Nova Iorque: Routledge, pp: 94-102.

Burnay, Catarina Duff, (2006). «Identidade e Identidades na ficção televisiva nacional 2000-2006», *Comunicação e Cultura*, 1, pp. 57-71.

Campbell, Joseph (2004). *The Hero with a Thousand Faces*, Nova Iorque: New World Library.

Canet, Fernando e Prósper, Joseph (2009). *Narrativa audiovisual: Estrategias y Recursos*, Madrid: Editorial Síntesis.

Carrière, Jean-Claude e Bonitzer, Pascal (1990). *O Exercício do Argumento*, Edições Texto e Grafia, edição 2016.

Castro, Maria Guilhermina (2019). «Unindo Mundos: Screenwriting Research Network Conference. Aniki», *Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*, 6, pp.179-182.

Chalaby, Jean K, (2011). «The Making of an Entertainment Revolution: How the TV Format Trade Became a Global Industry», *European Journal of Communication*, 26, pp.293-309.

Creswell, John W. (2013). «Mixed Methods», in *Research Design: Qualitative, Quantitative, and Mixed Methods Approaches*, 4ª ed. (s/pp.). London, New York: Sage.

David, Ian (2014). «Screenwriting and emotional rhythm», *Journal of Screenwriting*, 5 (1), pp. 47-57.

Denzin, Norman K., Lincoln, Yvonna S (1994). *Handbook of Qualitative Research*, Thousand Oaks: Sage.

Egri, Lajos (1960). *Art of Dramatic Writing*, Nova Iorque: Simon & Schuster, INC.

Escalonilla, António Sánchez (2013). «Verisimilitude and Film Story: The Links between Screenwriter, Character and Spectator», *Comunicación y Sociedad*, 2, pp.79-94.

Espadas, J. Figuro (2019). «A review of scene and sequence concepts», *Communication & Society*, 32(1), 267-277.

Field, Syd (2005). *Screenplay: The foundations of Screenwriting*, Nova Iorque: Delta trade paperbacks.

Freixo, Manuel João Vaz (2010). *Metodologia Científica – Fundamentos, Métodos e Técnicas*, Lisboa: Instituto Piaget.

Ganz, A. (2013). «To make you see’: Screenwriting, description and the ‘lens-based’ tradition», *Journal of Screenwriting*, 4 (1), pp. 7–24,

- Greens, Robert (2017). «Character over concept: Writing dialogue in search of story», *Journal of Screenwriting*, 8 (1), pp. 30- 54.
- Goldberg, Lee e Rabkin, William, (2003). *Successful Television Writing*, Hoboken, Turner Publishing Company.
- Gordillo, Inmaculada (2009). *Manual de narrativa Televisiva*, Madrid: Editorial Sintesis.
- Iglesias, Karl (2005). *Writing for Emotional Impact*, California: WingSpan Press Livermore.
- Kalidas, Chandra Sakaran (2014). «Drama: A tool for learning», *Procedia - Social and Behavioral Sciences* 123, pp. 444 – 449.
- Karpman, Stephen B (2011). «Fairy Tales and Script Drama Analysis, Group Facilitation» *A Research & Applications Journal*, 11 (1), pp.49-52.
- Kerrigan, Susan e Batty, Craig (2016). «Re-conceptualising screenwriting for the academy: the social, cultural and creative practice of developing a screenplay», *New Writing*, 13(1), pp.130-144.
- Knudsen, Erick (2016). «The Total Filmmaker: thinking of screenwriting, directing and editing as one role», *New Writing*, 13:1, 109-129.
- Lessing, Gotthold Ephraim (2005). *Dramaturgia de Hamburgo*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Lopes, Felisbela, (2007). *A TV das elites: estudo dos programas de informação seminal dos canais generalistas (1993-2005)*, s.l.: Campo das Letras.
- Mancelos, João (2017). *Introdução à narrativa Cinematográfica*, Lisboa: Edições Colibri
- Matthias Brütsch, Matthias (2015). «The three-act structure: Myth or magical formula», *Journal of Screenwriting*, 6 (3), pp. 301- 326.
- McKee, Alan (2003). *Textual Analysis: A Beginner's Guide*. London: SAGE.

- Mckee, Robert (2008). *El Guión*, Barcelona: Alba editorial.
- Pethick, Jonathan Nichols (2011). «Nobody with a Good Script Needs to Be Justified», *Cinema Journal*, 50 (2), pp.153-159.
- Phalen, Patricia; Osellame, Julia (2012). «Writing Hollywood: Rooms With a Point of View», *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, 56, pp.3-20.
- Rincón, Omar (2006). *Narrativas Mediáticas*, Madrid :Ggedisa editorial.
- Scher, Lucy (2011). *Reading Screenplays - How to Analyse and Evaluate Film Scripts*, California: Creative Essentials.
- Seger, Linda (1987). *Making a Good Script Great: Revised & Expanded*, Los Angeles: Samuel French.
- Seger, Linda (1990). *Creating Unforgettable Characters*, Nova Iorque: Henry Holt and Company.
- Selbo, Jule (2012). «The constructive use of film genre for the screenwriter: The relevant knowledge component of the mental space of film genre», *Journal of Screenwriting*, 3(1), pp. 45 - 59.
- Taylor, Stacy, Batty, Craig (2016). «Script development and the hidden practices of screenwriting», *New Writing*, Routledge, 13(2), pp.204-217.
- Tierno, Michael (2002). *Aristotle's Poetics for Screenwriters*, Nova Iorque: Hyperion.
- Timón, Vicente Peña (2001). *Narración Audiovisual: investigaciones*, Madrid: Laberinto
- Torres, Eduardo Cintra (2015). *Telenovela, Indústria & Cultura*, Lda., Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos.
- Torres, Eduardo Cintra (2018). *Televisão do século XXI*, Lisboa: Universidade Católica Editora.
- Tyron, Chuck (2015). «TV Got Better: Netflix's Original Programming Strategies and Binge Viewing», *Media Industries Journal*, 2(2), pp. 104-116.

Vogler, Christopher (2007). *The Writer's Journey: Mythic Structure for Writers*, Chelsea: Third Edition.

Webgrafia

Bulletproof Screenwriting (2020). BPS 051: The Coffee Break Screenwriter with Pilar Alessandra

<https://bulletproofscreenwriting.tv/pilar-alessandra/>

(Consultado a 1 julho de 2020).

Fama Show (2020) SIC e a grande vencedora dos Troféus Impala de Televisão- 2020

<https://famashow.pt/famosos/2020-10-14-SIC-e-a-grande-vencedora-dos-Trofeus-Impala-de-Televisao-2020>

(Consultado a 20 de outubro de 2020).

IMDb (s.d) A Rapariga Dinamarquesa (2015)

https://www.imdb.com/title/tt0810819/?ref=fn_al_tt_1

(Consultado a 15 de abril de 2020).

IMDb (s.d) Dunquerque (2017)

<https://www.imdb.com/title/tt5013056/>

(Consultado a 15 de abril de 2020).

IMDb (s.d) Pulp Fiction (1994)

https://www.imdb.com/title/tt0110912/?ref=mv_sr_srsrg_0

(Consultado a 17 de abril de 2020).

IMDb (s.d) Romeu + Julieta (1996)

<https://www.imdb.com/title/tt0117509/>

(Consultado a 11 de abril de 2020).

IMDb (s.d) Titanic (1997)

https://www.imdb.com/title/tt0120338/?ref=tt_mv_close

(Consultado a 11 de abril de 2020).

Indie Film Hustle (2015). IFH 008: Karl Iglesias Screenwriting Master Class & How to Create an Emotional Impact

<https://indiefilmhustle.com/karl-iglesias-screenwriting/>

(Consultado a 29 dezembro 2019).

On the Page with Pilar Alessandra (s.d)

<https://www.onthepage.tv/script-consultations/>

(Consultado a 6 de outubro 2020).

SIC (2019) Nazaré estreia na liderança e dá recorde à SIC.

<https://sic.pt/Programas/nazare/2019-09-10-Nazare-estreia-na-lideranca-e-da-recorde-a-SIC>

(Consultado a 1 de setembro de 2020).

SIC (2020) Nazaré e Terra Brava as novelas da SIC vencem festival internacional

<https://sic.pt/maissic/2020-04-23-Nazare-e-Terra-Brava-as-novelas-da-SIC-vencem-festival-internacional>

(Consultado a 2 de setembro de 2020).

SIC (2019) Nazaré estreia na liderança e dá recorde à SIC.

<https://sic.pt/Programas/nazare/2019-09-10-Nazare-estreia-na-lideranca-e-da-recorde-a-SIC>

(Consultado a 1 de setembro de 2020).

SIC (2020) Nazaré finalista no 2020 New York Festivals TV & Film Awards

<https://sic.pt/Programas/nazare/temporada-1/bastidores/2020-02-18-NAZARE-finalista-no-2020-New-York-Festivals-TV--Film-Awards>

(Consultado a 6 de setembro de 2020).

Jill Chamberlain (s.d) Free The Nutshell Technique Story Worksheets.

<https://www.jillchamberlain.com/worksheets>

(Consultado a 17 de outubro de 2020).

Anexos

Entrevistas

Anexo A

Entrevista a Pedro Lopes, a 2 de setembro de 2020 - Diretor de conteúdos e argumentista na empresa SP Televisão; Subcoordenador do curso de pós-graduação de *Storytelling* da Escola Superior de Comunicação Social.

1. Que razões o levaram a apostar na função específica de reader e qual a sua relevância e características principais?

O principal motivo foi perceber ao longo destes anos de escrita que havia uma falta muito grande de *feedback* do que se escrevia e de uma análise profunda do guião, ou seja, tanto a produção, como as próprias estações faziam análises muito parciais do produto. A produção fazia uma análise relativamente às análises de produção e aos custos finais, mesmo do ponto de vista artístico, os coordenadores de projeto e produtores faziam uma análise mais visual de como produzir aquele texto, mas muita das vezes não havia uma análise profunda dos elementos do guião em si. Nem mesmo na parte das estações, não têm nas suas estruturas nenhum leitor específico para a ficção, não havendo uma função reconhecida de reader. Uma função que fui conhecendo através do encontro com produtores, feiras com distribuidores, outras estações ou plataformas, que era uma função que estava muito presente em mercados com grande número de produções audiovisuais. Quando na SP Televisão começamos a apostar na formação dos nossos argumentistas, foi feita uma busca daqueles que seriam potenciais professores aos nossos argumentistas, digamos assim, para vir dar essa formação de argumentistas e descobrimos que muitos deles tinham a função de reader ou foram num momento da sua vida readers de grandes produtoras ou estações norte-americanas e mais tarde começaram por se automatizar e ficar como consultores. E no contacto com eles

comecei a perceber como é feita essa análise. Não se trata de uma análise de gosto, é uma análise técnica e achei que fazia sentido para o nosso panorama audiovisual português termos alguém que pudesse fazer essa análise conjuntamente com o autores e trabalhar numa parceria, com o objetivo de trazer uma maior qualidade dos nossos produtos, uma maior reflexão, percebermos que tudo aquilo que se escreve está em permanente análise. Nunca gravar uma primeira versão, mas versões que tiveram tempo de análise, reescrita, e por isso faz sentido alguém que não tem como objetivo ser argumentista, ser escritor, que não é o primeiro momento para dar o salto, mas sim ter uma formação autónoma e específica e que trabalha em parceria com o autor, não quer de maneira nenhuma substituir-se a ele, mas sim é um leitor crítico sobre questões muito técnicas da escrita do guião.

2. Neste sentido, na sua opinião e segundo a sua experiência e conhecimentos do meio televisivo, em Portugal a função de reader não é reconhecida entre o meio?

É uma aposta nova e que eu tenha conhecimento só da empresa SP Televisão é que tem essa função única e exclusivamente, sem a mesma pessoa exercer a função de argumentista também. A escrita do relatório nos readers é importante porque quando escrevemos, conseguimos refletir e repensar sobre aquilo que estamos a interpretar, não é algo tão imediato, estamos mais atentos. Portanto de alguma maneira antes desta função não havia formalmente um reader, nem as coisas eram feitas dessa maneira. Antes de termos este cargo oficialmente, os nossos argumentistas exerciam por vezes a função de reader, mas não era o processo mais correto. Nos canais televisivos há quem se dedique à leitura claro, mas a função é diferente, não há o mesmo cuidado, dedicam-se mais à produção do projeto e as dificuldades do mesmo.

3. Como funciona a relação e dinâmica entre o reader e o diretor de conteúdos? O reader acaba por ter uma grande responsabilidade e afetar indiretamente o que os Portugueses consomem e, inclusive, pode afetar a sua perspetiva e opinião na aposta de um projeto. Após a leitura dos relatórios quando sente que há necessidade de ir ler aquilo que o reader acabou de resumir e relatar?

Funciona com respeito e profissionalismo. Recebo semanalmente muitos projetos de autores que não conheço, que não têm experiência. Portanto todos aqueles autores que conheço, com um registo e percurso consistente e bom, eu leio esses projetos, todos os outros que me chegam de origem diversa e eu não conheço, passam pelo filtro do reader. Obviamente faço questão que a reader também leia esses mesmo projetos, não podemos deixar também que a reputação de um autor influencie a nossa opinião e quando há um relatório também ajuda a repensar aquilo que li. Portanto de alguma maneira, estamos a falar de um grupo de autores que podem trazer alguma surpresa, portanto aí passa por uma grande confiança que tenho pelo reader para fazer uma análise consciente, se é interessante para a empresa ou não. Muitas vezes podemos não apostar no projeto, mas no autor, ou seja, não é uma boa ideia, mas tem coisas interessantes, diálogos, uma reviravolta interessante e percebemos que aquela pessoa tem um talento e pode crescer e isso já aconteceu - não apostar no projeto, mas apostar na pessoa - e isso também é um trabalho do reader, perceber as qualidades inerentes aos autores. Nesse sentido o reader tem uma influência direta porque pode haver projetos que se a análise não for feita de forma séria, poderia interessar e não os vou ver, dezenas de projetos que me chegam que com todas as funções que tenho não os vou ler, só leio os relatórios do reader, ele economiza o meu tempo. A primeira vez que fui confrontado como uma ficha muito extensa, cerca de dez páginas de análise de um guião, foi como uma série com a televisa, de um piloto. Eu tive acesso à análise deste guião e aí percebi como nós, há tantos anos, quando digo nós, digo as empresas portuguesas, não tivemos uma função específica para isto, como por exemplo num contexto norte americano é feito. Não se trata de uma análise de café, nem de gosto, é uma análise muito mais exaustiva e foi ao ser confrontado aos poucos com isso que me fez apostar nisto. Trouxemos também aqui à empresa readers, como a Pilar Alessandra e Christopher Vogler que hoje ambos analisam guiões. Temos uma pessoa que trabalha comigo e com os autores, no contrato está como reader, mas se formos a ver ao trabalhar com os autores diretamente está a exercer a função de um consultor. Queremos fazer crescer um departamento à medida, que isto ainda não se trata de um departamento, é só uma pessoa. Um dia, quando o o número de projetos aumentar ainda mais. Eu acredito que se esteja a proporcionar agora com o avanço da produção portuguesa em plataformas de *streaming*.

4. Como funciona a relação e dinâmica entre o reader/consultor de guiões e o autor?

Esta relação tem de ser de respeito mútuo. Não serve um reader ou consultor em quem o argumentista não confie nem reconheça a sua competência, senão será sempre uma resistência em aceitar sugestões ou apontamentos que sejam feitos, mas muitas vezes mais que sugestões, há um sentido crítico, muitas vezes o reader não dá soluções, aponta questões, de alguma maneira traduz o guião numa outra linguagem - a do público - e apercebe-se de outras coisas que o argumentista não tinha percebido, porque está muito interiorizado no guião e o reader tenta ver como o público. É por isto que é fundamental o reader não estar no processo de escrita, para se manter distante, como o autor e os guionistas não estão. É necessário que o reader veja tudo de forma mais frontal, sem estar emocionalmente relacionado com o guião. Tem de haver um reconhecimento mútuo das qualidades e das funções de cada um. E neste sentido, também está a minha luta na formação. Só conseguimos reconhecer o valor do reader, quando há uma aposta na formação, e na técnica e sabedoria da teoria. Não quer dizer que do ponto de vista intuitivo não haja também essas capacidades e qualidades, mas tal como um escritor pode ter talento e depois ganhar a técnica, também o reader depende desse conhecimento que vem da experiência, mas maioritariamente da formação. O reader ou o consultor de guiões tem uma função muito vinculada à teoria, tem de ter domínio, daí apostar cada vez mais na profissionalização e formação desta função.

5. Exerce a função de subcoordenador do curso de *storytelling* da Escola Superior de Comunicação Social, o único curso que contém uma cadeira especificamente direcionada à função de reader - Readers, Script Doctors e Script Editors. Na sua opinião os outros cursos superiores de guionismo também deveriam focar-se a apostar numa cadeira com esta função?

Está tudo muito focado numa coisa muito glamorosa, que de nada o tem, que é o de ser autor. Muitas vezes o que esses cursos querem oferecer é o sonho de ser autor, argumentistas. E estas especificidades que são importantes para o mercado de trabalho, mas que são mais difíceis de vender, digamos assim, para o público estudantil, são colocadas de lado. Claro

que acho que esta aposta devia ser geral, mas também a formação do próprio argumentista é algo relativamente recente. Quando estávamos a construir este currículo do curso, achei que fazia sentido uma cadeira exclusivamente de análise, porque no fundo já para formar autores também é importante apurar o seu sentido crítico e perceber como é que pode ser feita a leitura daquilo que eles apresentam. Às vezes os autores não percebem o porquê dos seus projetos serem recusados e se lessem os relatórios dos readers percebiam as fragilidades que ele tem. Por isso, também é importante haver o sentido crítico, sabendo como analisar. Obviamente quando aprendemos a escrever, as regras de análise estão subentendidas de alguma maneira, mas por vezes, quando estamos a escrever, esquecemo-nos da importância das regras, há sempre um lado muito autoral e que eu entendo, mas temos de perceber que o autoral não pode afastar-se dos princípios, das regras, dos géneros. Os autores têm de conseguir trabalhar no equilíbrio de ter uma voz própria e perceber para quem se trabalha e qual o nosso público, quem vão ser os potenciais compradores, clientes. Este último ponto, tem de ser conhecimento não só do autor, mas do reader também - saber para quem trabalham.

6. A cadeira tem a nomenclatura de: Readers, Script Doctors e Script Editors, como determina as principais diferenças dessas funções?

Passa tudo pela análise de guiões. Através de vários conhecimentos e experiências com outros produtores e feiras, dá para perceber que, principalmente no norte da América estas funções são comuns. Os *scripts editors* normalmente ficam dedicados a gerir a equipa, também analisam guiões e organizam a equipa. O reader e o *script doctor* podemos dizer que têm funções muito próximas, ambos analisam guiões, focam-se muito na teoria. Depende um pouco da natureza do projeto, podemos ter a análise de projeto do reader para diretores de conteúdos, se o projeto é interessante ou não interessante, se está numa fase adiantada, se é uma boa ideia nos pontos assentes, avaliar o guião segundo as regras que o constituem - personagens, conceito, diálogos, estrutura. Num primeiro nível temos esta base de análise que toca nos pontos essenciais. Quando se está a trabalhar diretamente com o autor, já trabalhamos com o *script doctor*, temos uma grelha de análise que é muito mais extensa, na medida em que é mais pormenorizada, pois é diretamente feita no guião. Em linhas gerais estamos aqui a falar se a ideia é eficiente se está bem desenvolvida, personagens

empáticos, continuidade emocional das personagens, até questões de estrutura interna de cena, é um acompanhamento mais personalizado. Se aquilo que fazem é coerente, mas surpreendente, se os diálogos têm qualidade literária, que vai para além do banal que os diálogos muitas vezes têm, um equilíbrio entre a eficiência que queremos em termos de audiências, e uma coisa que é única, artística e diferenciadora. Uma análise de tudo também, estrutura, personagens, conflitos, diálogos, mas sem a necessidade de relatórios, pois costuma ser em projetos mais longos, portanto é diretamente no guião ou até em conversa com o autor, isso vai depender da forma de trabalho de autor para autor. Se formos a ver bem, a maior diferença é que o reader foca-se mais no potencial do produto, a analisar tudo para ver se há interesse, se aproveitamos o guião. O *script consultant* já analisa um guião que queremos. No fundo os princípios são os mesmos, as regras que se cingem são as mesmas, a mesma teoria, as mesmas regras, mas analisadas para fins diferentes, um analisa mais para perceber o potencial e interesse, outro para o potenciar. Aqui na SP Televisão a reader, que é como está no contrato, trabalha comigo e com os autores, é o que nos compensa neste momento relativamente à produção que temos. E digo que esta função é recente, faz 5 anos aqui na empresa, aproximadamente.

7. Falou da diferença entre reader e *script consultant*, na redação de um relatório para si e para o autor e depois a função apenas de analisar só dando notas diretas num guião ao autor, como é que distribui essas duas funções diferentes?

Quando são séries com episódios curtos, em que levamos à volta de um mês a escrever cada episódio e falamos em 8 episódios no total, eu gosto de ter uma análise completa de cada um, um relatório para cada episódio. Os relatórios costumam ter à volta das duas a sete páginas, não os posso ter muito longos também, mas obviamente se houver uma exceção há, quero é a análise. Nas novelas ou séries com muitos episódios, que já não é tão comum nos dias de hoje, a equipa é extensa e escrevemos um episódio por dia. Assim prefiro então a análise dentro do episódio através de notas, ou também através de uma conversa com o autor. Então as novelas são produtos que não podemos perder tanto tempo com relatórios, não compensa.

8. E quanto aos primeiros episódios desses projetos com muitos episódios?

O primeiro episódio é sempre uma coisa à parte, tem mais páginas, maior orçamento, mais impacto. Muitas vezes escrevemos o primeiro episódio antes de o vender à estação, esse episódio é o principal para vender o produto e depois, mais tarde, para o público para o prender. Ao primeiro episódio eu peço relatório do reader e o autor também o lê, até porque se formos a ver trata-se de uma proposta como todas as outras, vem a sinopse e o primeiro episódio e o reader avalia o seu potencial, se é ou não do nosso interesse e do cliente a que se destina. Depois o cliente também tem as suas observações, nem sempre gostam ou querem o que lhes é inicialmente apresentado, mas através de reuniões vai se ajustando tudo ao seu gosto. Obviamente as novelas os outros episódios já não há a necessidade de um relatório para os outros episódios, é no primeiro que percebemos muitas vezes se há material para trabalhar ao longo da novela, se há enredo, personagens boas que nos vão inspirar a criar trama ao longo de muitos episódios. Também o reader tem de ter a noção do meio ou cliente para que o autor está a escrever.

9. Nos relatórios que recebe prefere que o reader mantenha uma atitude mais distante e analista sem opiniões e sugestões ou não?

Uma coisa importante a entender é que nunca é uma análise de gosto, temos de ver sempre além do que gostamos. Há sempre um carácter subjetivo no reader. Ele avalia o guião com parâmetros objetivos, mas a verdade é que nunca ninguém avalia tudo da mesma maneira. Uma produtora comercial que trabalha neste mercado como produtora independente, tem de perceber o que as estações procuram, às vezes nem as próprias sabem o que procuram, mas querem ser surpreendidas. E podemos perceber que às vezes há géneros diferentes que não estamos habituados, não gostamos, mas percebemos que para certo público vai resultar, pode funcionar, que as estações podem querer algo diferente. Quando são géneros que particularmente posso não gostar, vigio-me muito mais, para não me prejudicar ainda que de forma não intencional esse produto, assim como o reader o tem de fazer. Tem de ter atenção

para o seu gosto particular não atrapalhar, e quanto menos gostamos mais nos temos de vigiar. É o mesmo com bons autores, quando leio os guiões deles não me posso deixar influenciar pela sua reputação, por isso o reader lê à mesma essas propostas. Por exemplo, eu com 44 anos não gosto do género terror, mas percebo que atrai o público mais jovem. Portanto quando eu digo que a análise não deve ser por gosto, ela deve sempre ir pelo lado objetivo, mas obviamente há sempre um carácter subjetivo e está tudo bem com isso, a partir do momento que não se deixe prejudicar a análise crítica.

10. Acha possível elaborar-se um modelo ou perguntas gerais que podem guiar o reader a formular um relatório de análise?

Sim, torna a análise mais objetiva e assertiva porque não nos escapa nada que é necessário avaliar para ponderarmos um projeto. O objetivo de ter uma grelha de análise, um modelo, é analisar questões estruturais, havendo espaço para observações que saem dessa grelha, se necessário, mas que permite uma análise que não esteja dependente do gosto, nem da disposição do reader. Não esquecer que há uma série de itens que devem ser questionados, que devem ser avaliados, são os itens que mais pensamos quando escrevemos, portanto, também quando se analisa. Obviamente estamos a falar de uma obra criativa, não podemos dizer que há certo e errado, há opções que se tomam, que depois se podem vir a mostrar com o tempo que resultam ou não. Se soubéssemos como construir um sucesso, todos o faziam. Estas análises são técnicas para avaliar se o que nos apresentam está mal ou bem trabalhado, se resulta. A ideia principal é minimizarmos o erro. É importante que com a quantidade de oferta a que o público está sujeito que haja uma maior preocupação na análise daquilo que apresentamos. Também devemos avaliar o grau de originalidade, podemos ver algo com tudo certinho, como ditam as regras convencionais, mas não tem nada de novo, não nos surpreende, já vimos mil vezes igual, também é interessante perceber quando algo foge às regras, se resulta, e o porquê de resultar. É mais comum perceber o que não resulta, do que aquilo que resulta.

11. Para si o que se torna mais importante: a complexidade da trama da estória ou a construção das personagens?

Se formos olhar para a ficção das televisões generalistas, ainda vemos muitas séries muito tradicionais baseadas em estória, em episódios que são fechados, aquilo que estamos a seguir são coisas do género: “se o médico consegue salvar o paciente, se o polícia consegue descobrir o homicida”, a estória é mais importante que a personagem. As séries foram ganhando mais complexidade, quando olhamos para os serviços de *streaming*, as séries têm menor número de episódios. A complexidade da personagem foi ganhando grande importância, o importante hoje em dia tem sido a construção da personagem, é onde o público se foca mais, até se fala mais em *character driven*, personagens altamente complexos que consigamos absorver estória a partir deles, cativantes. Este tem sido o caminho e é talvez mais difícil de se escrever, mesmo na SP Televisão nas novelas tentamos esse equilíbrio entre as coisas, ter uma estória sempre a andar, cada episódio com reviravoltas para agarrar os espectadores, que as personagens não sejam consequência da estória, a estória é consequência e inspirada pela personagem. A personagem tem de reagir de uma determinada forma aos acontecimentos que surgem, se fosse outra personagem a reação era outra. A personagem não é um robot que reage sempre da mesma forma, existem aprendizagens, traumas, pontos positivos e negativos que os levam a agir. Eu sempre me liguei muito às personagens, eu muitas vezes começo pelas personagens, e depois penso qual podia ser o seu pior medo, qual a situação que não pode fracassar, será o fim para ele, tenho utilizado este método e gosto muito desse trabalho. Também gosto muito depois do trabalho com o ator, ter um bom elenco para bater só texto, ter só estória é um desperdício. O público até se liga mais com a personagem, maior empatia, vemos melhor se essa personagem for mais humana, nas falhas ou não. O público começa a agir como elas, com expressões únicas, são inesquecíveis. Nas novelas, o público vive as personagens.

12. O reader deve receber créditos?

Acho que a partir do momento em que a pessoa é contratada para uma determinada função, ela deve ser sempre nomeada nos créditos finais com essa função. Há coisas mais complexas, por exemplo, no mercado americano, há autores de filmes que não creditam os readers

porque o envolvimento é pouco, as notas ou sugestões são pequenas. Também se pode tratar de uma necessidade do autor mostrar prestígio, não querer ter a reputação de necessitar de uma ajuda externa, um pouco do orgulho a falar.

Anexo B

Entrevista a Sandra Santos, 4 de setembro de 2020 - Autora da Telenovela *Nazaré*; Guionista e Argumentista na empresa SP Televisão.

1. A Sandra já conta com um grande repertório de telenovelas como guionista e algumas como autora, sempre trabalhou acompanhada por um reader enquanto autora de novela?

Creio que apenas a minha primeira novela não teve reader, embora na altura era a Continuidade que fazia um bocadinho esse papel. De resto, trabalhei sempre acompanhada por um não oficial.

2. Fala no departamento da Continuidade fazer um pouco do trabalho do Reader. Como funciona isso?

Eles acompanhavam mais a continuidade das cenas, se tinha personagens em dois sítios ao mesmo tempo, cenários muito repetidos, mais na vertente da produção e da visual e não com a atenção técnica que um reader na análise.

3. Qual a sua relação e dinâmica de trabalho com quem analisa o seu guião? Como descreve o método de trabalho ideal entre ambos na escrita de uma telenovela?

Sempre houve uma boa relação. Creio que a melhor maneira de funcionar é se cada um se cingir ao seu papel no processo. Ou seja, o reader ter a consciência de que não é um autor, mas alguém que pode ajudar o autor a contar a estória, dando-lhe feedback importante que não teria de outra maneira. Eu peço muito aos meus readers que se ponham no lugar do público, porque só assim percebo se estou a contar bem a estória. Nós, enquanto autores, sabemos o que as personagens não sabem e, conseqüentemente, é natural deixarmo-nos contaminar por essas informações de estória e saltarmos passos que não devemos saltar. É

importante que alguém tenha uma certa distância e não tenha essas informações, que veja tudo da perspectiva de quem não sabe o que vai acontecer.

4. Sente necessidade de que o reader forneça um relatório de análise do guião a cada episódio?

Não, nem teria tempo de o ler enquanto planifico tudo. Só acho mais necessário no primeiro episódio, porque é o primeiro contacto com os espectadores, temos de avaliar muito bem como os agarramos.

5. Acha relevante e vantajosa a função do reader? Para si e tendo em conta a sua experiência, vê este trabalho como uma castração das suas ideias ou um conforto e apoio para o seu projeto?

É óbvio que, como criativa, posso ficar desconfortável quando sou bruscamente puxada de um mundo ficcional para o mundo real, mas na maior parte das vezes é possível encontrar um meio-termo num mundo de verosimilhança, que é aquilo que se pretende em telenovela. O reader não pode ser inimigo do autor e vice-versa, ou a relação não funciona. Passa a ser uma medição de forças nada benéfica. Lá está, a melhor maneira é o autor saber a estória que quer contar e o reader ajudar no seu percurso, sem questionar a escolha de caminhos. Porque há sempre vários, as histórias não são estanques e a escolha é do autor. Nessa perspectiva, creio que é tarefa do reader ver se o caminho escolhido está a ser bem desenhado, sem fazer juízos de valor acomodados ao seu próprio gosto pessoal. Nesse sentido, é um grande apoio.

6. Como autora experiente de telenovelas Portuguesas, qual é para si a maior dificuldade no desenvolvimento do projeto, no qual a pessoa que analisa o guião pode oferecer maior foco de atenção?

Para mim, a maior dificuldade é manter a atenção do público. Há sempre tendência para cair na falácia de usar acontecimentos bombásticos para falsear o ritmo da estória. Creio que é aí que se pode intervir e chamar a atenção para a necessidade de a estória avançar.

7. Sente pressão em seguir as sugestões ou de justificar aquelas que não está de acordo?

Eu não. Sou muito frontal e tão rapidamente eu aproveito uma ideia, como descarto outra.

Quem trabalha comigo está habituado a isso. Em televisão também já estamos habituados a receber muitas sugestões do cliente, principalmente a alterar o título dos projetos.

8. Relativamente à telenovela *Nazaré*, qual foi o episódio que sofreu mais reescritas e teve mais versões diferentes? Porquê?

O primeiro normalmente é sempre o que sofre mais alterações, como disse é dos mais importantes para agarrar os espectadores. Creio que foi o primeiro episódio da segunda temporada, devido às alterações feitas para prevenir os contactos COVID-19 e retirar personagens que não puderam entrar.

9. Sente que a escrita para o meio televisivo apresenta mais restrições do que para outros meios? Se sim, porquê?

Só trabalhei em televisão, mas creio que sim. Há maior preocupação com orçamento, sem dúvida... E com a reação do público. Em televisão, estamos constantemente preocupados com o público, com as audiências, logo, não podemos fazer tudo o que queremos, porque nem sempre o que queremos é o que o público mais quer ver.

10. Já se viu obrigada a fazer muitas alterações exigidas pelo canal televisivo?

Sim, algumas. Às vezes é porque querem introduzir certa personagem para um ator, querem determinadas características de personagens ou alguns temas específicos retratados.

11. A *Nazaré* foi uma telenovela de sucesso a nível internacional e nacional, que bateu recordes de audiências, a respeito do argumento e da trama da estória o que diferencia esta telenovela das outras?

Creio que tem tudo a ver com o facto de não ser uma estória pretensiosa, ter personagens que chegam ao coração do público, uma protagonista que podia ser a nossa vizinha do lado e por ser, sobretudo, uma estória de amor. Quando a *Nazaré* estreou havia uma grande lacuna de estórias de amor na ficção nacional. O público, especialmente o mais jovem, estava a desligar-se de uma ficção que se tornou cada vez mais fria, cerebral, policial. Sempre defendi a variedade de géneros e, infelizmente, em Portugal – talvez por falta de oferta – há tendência para “imitar” o que está na moda em determinada altura, variando-se pouco. Se um canal emite uma novela policial e resulta, todas as outras seguem a mesma linha. A *Nazaré* resultou, certo? Portanto, haverá uma sequência de duas ou três novelas com protagonistas femininas, fortes e humildes que lutam pelo amor, seja fraterno ou romântico. Só que o nosso público, que tem acesso a plataformas de *streaming* com quilos de séries do mais diferente possível, já não quer ver três novelas iguais. Cansa-se e foge. É isso que temos de ter em atenção.

12. Relativamente aos elementos do guião, foca-se mais na complexidade da trama da estória ou a construção das personagens?

Os dois aspetos são obviamente importantes e merecem o mesmo respeito. Eu trabalho muito as personagens porque, quanto mais ricas forem, mais estória nos dão. Tornam-se num poço de inspiração constante. É às personagens que o público se liga, não tenho dúvidas disso.

Anexo C

Entrevista a Manuel Mora Marques, a 30 de agosto de 2020 - Guionista e Argumentista na empresa SP Televisão; Professor da cadeira Readers, Script Doctors e Script Editors do curso de *Storytelling* da Escola Superior de Comunicação Social.

1. Qual a sua opinião relativamente à relevância do cargo de reader?

É um cargo extremamente importante. Trata-se de uma pessoa especializada na leitura de guiões, construções criativas de elevada complexidade, que concilia o conhecimento técnico de um guionista com outro aspecto que considero fulcral: o distanciamento emocional do guião que o autor não consegue ter. Este distanciamento oferece uma clareza na análise do guião que permite avaliar o potencial da estória e dos seus diversos elementos, aspecto que por sua vez é de grande interesse da parte dos produtores e mesmo dos guionistas.

2. Concorda com a aposta da função de reader nas empresas de produção como apoio não só ao diretor de conteúdos, como aos autores das narrativas ficcionais?

Considero que a função de reader é essencial em qualquer estrutura de produção de ficção audiovisual. O apoio que oferece é importante para vários elementos da mesma estrutura, seja o coordenador de conteúdos, sejam autores, ou até mesmo gestores responsáveis pelo investimento no projecto. Nos grandes centros de produção audiovisual mundial, o cargo já tem esta importância há vários anos. Em Portugal, infelizmente, ainda é uma profissão praticamente desconhecida e inexistente.

3. O curso de *storytelling* da Escola Superior de Comunicação Social é o único que contém uma cadeira especificamente direccionada à função de reader - Readers, Script Doctors e Script Editors. Na sua opinião os outros cursos superiores de guionismo também deveriam focar-se a apostar numa cadeira com esta função?

Como referi, acho que se trata de uma função muito importante numa estrutura de produção audiovisual, que ainda está pouco desenvolvida em Portugal. Não acho que deva tecer considerações sobre os currículos dos outros cursos.

4. Porque acha que esta cadeira não é exercida em outros cursos?

Acredito que uma das razões será o facto de se tratar de uma profissão relativamente recente e quase inexistente em Portugal. É um panorama que espero que mude brevemente, ajudado pela entrada das novas plataformas de produção no mercado audiovisual português. Estas plataformas (Netflix, HBO, Amazon Prime, etc.) empregam regularmente readers na análise dos seus projecto e considero que o contacto com as mesmas vai levar as produtoras portuguesas a perceber a importância desta função.

5. A cadeira que leciona tem a nomenclatura de: Readers, Script Doctors e Script Editors, como determina as principais diferenças dessas funções?

Uma vez que falamos de uma área muito pouco desenvolvida no país, sobre a qual existem poucos ou nenhuns estudos, sigo a definição do audiovisual americano: um reader é um profissional cuja função passa pela leitura de um guião e pela elaboração de um relatório sobre diversos aspectos e elementos teóricos e artísticos do mesmo, com um foco na viabilidade e potencial do projecto; um *script editor* é por norma um gestor de uma equipa de guionistas, cujas funções incluem, entre outras, a revisão dos guiões e a gestão do cumprimento de prazos; um script doctor tem por função identificar as falhas de um guião e realizar as alterações necessárias para as resolver.

6. Já exerceu a função de reader?

Já. Mas exerci mais vezes a função de *script editor* e *script doctor*.

7. Como se preparou para lecionar esta cadeira?

Penso que a experiência profissional é essencial, e julgo ser um dos aspectos de interesse para os alunos que procuram o curso. Há dez anos que trabalho ininterruptamente na escrita de guiões para televisão, como guionista, como coordenador de equipas de guião (*script editor*) e na reformulação de projecto existentes (*script doctor*). Para além disso, ao longo dos anos sempre tive gosto por ler livros relacionados com a profissão, e como preparação para o curso esta leitura tornou-se mais intensiva.

8. Em que pontos essenciais se dividem as suas aulas?

A primeira aula serve de apresentação a este universo. A partir daí, a estrutura das aulas segue a estrutura do relatório de um reader. Os alunos começam por aprender a redigir uma sinopse a partir da leitura de um guião, depois aprendem a realizar a análise da premissa, passando pelos diversos pontos chave de análise até chegarmos à análise do tom do guião, o último aspecto técnico do relatório de reader antes da conclusão. A cada semana, os alunos recebem um guião para ler e realizar a análise dos pontos do relatório explorados até então nas aulas. Os vários exercícios são debatidos na aula seguinte entre todos, com feedback do professor. O sistema é sensivelmente o mesmo até chegarmos ao ponto em que os alunos estão preparados para elaborar um relatório de reader do início ao fim.

8a. Quando fala em tom do guião, ao que se refere exatamente?

Perceber se o género escolhido é bem desenvolvido e se adequa com a estória que se quer contar, se as personagens e os seus diálogos estão todas a um ritmo que funciona e dão à estória aquilo que ela precisa.

9. Para si no que é que o reader se deve focar mais? No conceito da estória, personagens, estrutura, diálogos, em tudo?

O ideal é que um reader seja capaz de analisar todos os aspectos de um guião. Claro que na prática cada reader terá maior capacidade de análise de certos aspectos, quase uma especialidade. Nas aulas dou um foco especial à premissa da estória, não só por se tratar do “cartão de visita” de uma estória e ser o elemento para o qual quem detém o poder de decisão olha primeiro, mas também porque considero que sem uma boa premissa, é muito difícil termos um bom projecto, pois significa que não temos uma visão clara do que é a nossa estória, o que poderá ser um problema tanto para a construir, como para a vender.

10. Na sua opinião pode haver um modelo ou perguntas gerais que podem guiar o reader a formular um relatório de análise?

Não acho que deva existir um modelo, mas também depende do método de trabalho de cada um. Acho que existem vários aspectos que um reader deve saber analisar: elaborar sinopse, analisar premissa e o conceito, analisar personagens, estrutura, diálogos e tom. Acho também que é importante ter em conta aquilo que o cliente/produtor/investidor/empresa pretende.

11. Pode ensinar-se a escrever bons argumentos e a saber analisá-los e potenciá-los?

Quando há dez anos cheguei à SP Televisão nunca tinha escrito um guião de ficção. Hoje ensino a vários alunos tudo o que fui aprendendo ao longo destes anos. Por isso penso que sim, pode ensinar-se a escrever bons argumentos, a analisá-los e a potenciá-los. Por ter passado quer pela função de escrita, quer pela de análise, sinto que aprender a analisar guiões me permitiu olhar de forma completamente diferente para os guiões que escrevo, permitindo-me melhorar a escrita.

12. Na sua opinião o reader exerce uma função mais objetiva ou subjetiva?

Um guião é uma obra literária em que um guionista dá asas à sua criatividade artística. Uma análise de uma obra do género, em que se comentam elementos tão diversos como o tom da escrita e personagens, as temáticas envolvidas na obra e a sua relevância, será sempre subjetiva. Dois readers que analisem o mesmo guião, usando as mesmas categorias de análise, vão sempre produzir relatórios diferentes. Ao mesmo tempo, a função de um reader também passa pela análise da viabilidade comercial do projecto, e aqui é necessária alguma objetividade, que passa pela teoria que se pode estudar e colocar em prática. Na escrita do relatório propriamente dita, peço aos alunos para procurarem ser objetivos no que querem dizer, para o seu relatório ser fácil de interpretar por qualquer pessoa que o tenha de ler.

13. Na sua opinião o reader devia ter créditos pelo seu trabalho da mesma forma que os guionistas?

O reader deve ter o seu trabalho creditado como qualquer elemento da estrutura de produção de um projecto audiovisual. Não acho que deva ser creditado da mesma forma que os guionistas, isto é, junto à autoria. O reader é um conselheiro, e a sua função não deve ser confundida com a de quem criou a estória.

Anexo D

Entrevista a Pilar Alessandra, a 10 de setembro de 2020 - Reader e *script doctor/ consultant* profissional, atualmente a exercer a sua função de *script consultant* no mercado norte americano; viaja pelo mundo a ensinar em *workshops* e *cursos* sobre a análise de guiões, inclusive aos argumentistas na empresa SP Televisão em 2015.

1. Why does the reader have an ability to see and enhance the script beyond the author himself?

An objective point of view is always helpful when evaluating creative material. The author is so attached to the material it becomes difficult for him or her to see the “big picture.” When you’re the creator of a script, it’s often difficult to let go of the scenes and characters you love, even though doing so may strengthen the project. An outside reader is often helpful in pinpointing where those edits or changes need to be made.

2. What do you have to say about the difference between a reader of a film script and a television narrative?

Feature films and series are driven by the idea or problem of the film. A reader must track the narrative as the problem is established, developed and solved in an interesting and surprising way. TV is all about the world and characters. The reader must make sure the characters are interacting and developing in an interesting way, and they also must be able to recognize that there’s enough potential storylines to keep the show going for a long time.

3. In the case of soap operas do you think it is appropriate to have a constant working relationship from episode to episode between the author and the reader?

Unfortunately, I can’t really speak to this as the soap operas out here are mainly daytime and I’m not sure how they involve script readers in all the process.

4. What is the essential difference between the work of a reader who works directly with the author and that of the content or production directors when reading and evaluating scripts?

I can't really answer this question as it applied to your own production directors because I'm not familiar with the work they do. I can tell you that the role of "reader" in the United States is usually to evaluate scripts and generate written coverage helping producers better understand the pros and cons of the material and deciding whether or not that script should continue to be considered for production. This is the kind of work I did when I was a reader for DreamWorks in the 1990's. Currently, I'm a script consultant/doctor. I work directly with writers and I'm able to help that writer meet his or her intention by guiding them toward creating stronger storylines, richer characters and sharper dialogue.

5. In your opinion, do you think it is possible and appropriate to create a template with base questions that are able to guide a reader's report?

Must be questions that will touch on the essential points, the same form when the author writes a script and works all the necessary elements.

Anexo E

Flôr de Sal

1º Episódio

Argumento

Sandra Santos

Ana Lúcia Carvalho

Andreia Vicente Martins

Pedro Barbosa da Silva

Pedro Cavaleiro

**SP Televisão
Versão 10**

OBS:

001/1 EXT. MAR

DIA 1 – MANHÃ

Legenda: Alto Mar

PLANO AÉREO, aproxima a uma embarcação de pesca no mar. Os PESCADORES atarefam-se com as redes e detemo-nos numa figura, aparentemente masculina, de gorro e cachecol a tapar-lhe as feições.

RACC. DIRECTO C/ 001/02

CORTA PARA:

001/2 EXT. MAR / EMBARCAÇÃO

DIA 1 – MANHÃ

RACC. DIRECTO DA 001/01

Na embarcação de pesca, os PESCADORES puxam a rede. NAZARÉ está entre eles, de gorro e cachecol, **aparenta ser um pescador como os que a rodeiam.** Os seus movimentos são experientes, faz tudo com a mesma destreza e força que os companheiros. Assim que o peixe é recolhido, os PESCADORES olham para o resultado da pescaria. RAMIRO (elenco adicional) faz um ar de desagrado.

RAMIRO aponta para NAZARÉ, que descobre a cara. **Só agora percebemos que é uma mulher.**

JOSUÉ (o capitão, elenco adicional), próximo deles, sorri.

RAMIRO

Já vi redes mais cheias... Eu sei de quem é a culpa.

NAZARÉ

(Afiada) Tua! Os peixes fugiram só de olhar para a tua cara.

RAMIRO

(Irritado) Sempre com resposta pronta. Ai se a minha mulher me falasse assim...

NAZARÉ

A mão de RAMIRO desloca-se em direcção do traseiro de NAZARÉ, que se apercebe do movimento. Quase não lhe toca. NAZARÉ, num golpe rápido, agarra-lhe a mão e torce-a com força, projectando RAMIRO borda fora. JOSUÉ sobressalta-se.

Os outros PESCADORES correm para ver o que se passa e o PESCADOR 1 vai buscar uma bóia salva-vidas.

NAZARÉ encolhe os ombros.

NAZARÉ vira costas e afasta-se com um sorriso malandro, enquanto JOSUÉ e os PESCADORES ajudam RAMIRO.

CORTA PARA:

ELIPSE

001/3 EXT. PORTO PESCA

DIA 1 – MANHÃ

NAZARÉ salta do barco, desembaraçada. RAMIRO, ainda molhado, vem atrás dela, furioso.

NAZARÉ afasta-se a passos largos pela praia deserta.

De certeza que eras mais simpático.

RAMIRO

Eu devia ensinar-te a ter maneiras...

JOSUÉ

HOMEM AO MAR! ACUDAM!

PESCADOR 1

Nazaré?!

NAZARÉ

O que é que foi? Escorregou!

RAMIRO

Vou-te lixar, rapariga! Nunca mais metes os pés num barco!

NAZARÉ

Vai vender água nos xalavares!

CORTA PARA:

ELIPSE

001/3 A EXT. MERCADO TRASEIRAS

DIA 1 – MANHÃ

ACRESCENTADA A 30/07/2019

NAZARÉ chega de moto e estaciona, tirando o capacete e sacudindo o cabelo. Despe o casaco, que deixa na moto, e encaminha-se para o mercado.

RACC. DIRECTO NAZARÉ C/ A 001/3B

CORTA PARA:

001/3B INT. MERCADO

DIA 1 – MANHÃ

ACRESCENTADA A 30/07/2019

RACC. DIRECTO NAZARÉ DA 001/3A

NAZARÉ entra, sorridente, beijando na bochecha um(a) VENDEDOR(A) IDOSA, que sorri. NAZARÉ segue até à banca de peixe, que está fechada. Olha para DOLORES, que atende FLORIANO e ERMELINDA.

NAZARÉ

(Estranha) Dolores, onde é que está o Toni?

DOLORES

Já foi para o campeonato de surf.

NAZARÉ

(Baralhada) Caramba, é hoje? Troquei-me toda com as noites no mar.

ERMELINDA

Se fores a correr, ainda apanhas a vez do Matias!

NAZARÉ rouba uma maçã e sai a correr.

NAZARÉ

(A Dolores) Fico-te a dever uma!

FLORIANO

(Rindo) Esta rapariga parece um furacão.

ERMELINDA

Ora, eu quando era nova, era pior que ela...

FLORIANO

Ainda és, meu amor...

ERMELINDA

(A Dolores) Só me fala assim quando quer alguma coisa...

DOLORES

Diga lá então o que é que quer, Floriano... Morangos?

ERMELINDA

A tua filha saiu daqui mesmo agora...

FLORIANO

Foi ver o Matias no Canhão.

FLORIANO beija ERMELINDA, que se derrete.

Riem, bem dispostos.

MATILDE entra e faz logo má cara ao ver DOLORES.

MATILDE sorri a FLORIANO, lançando depois um olhar fulminante a DOLORES.

CORTA PARA:

ELIPSE

001/ 4 EXT. NAZARÉ CANHÃO/ FORTE

DIA 1 – MANHÃ

Movimento e animação de PESSOAS no Forte de São Miguel Arcanjo. As PESSOAS olham para o mar, entusiasmadas, com os telemóveis apontados para lá. Há JORNALISTAS e CÂMARAS a filmarem. Nas bandeiras que decoram o forte lê-se: *Campeonato “A Grande Onda da Nazaré”*. NAZARÉ vem do porto. Sorri para GLÓRIA e dá um beijo na boca de TONI.

NAZARÉ
Olá, Glória.

GLÓRIA
‘Tou aqui com o coração nas mãos, rica.

NAZARÉ
O Matias?

TONI aponta para o mar, onde se forma uma onda grande.

TONI
Vai, mano!

CONTINUA...

001/04A EXT. NAZARÉ CANHÃO / MAR

DIA 1 – MANHÃ

NO MAR

GONÇALO conduz a mota de água e usa um colete da “*Water Patrol*”. Puxa MATIAS, que está deitado sobre a prancha de surf, e larga-o instantes depois. MATIAS fica à espera da onda.

CONTINUA...

001/04 EXT. NAZARÉ CANHÃO/ FORTE

DIA 1 – MANHÃ

CONTINUAÇÃO

NO FORTE

GLÓRIA olha para o mar. TONI está ao lado dela. ÉRICA, PIPO, CAROL e ANA também assistem. ANA usa uns binóculos para ver MATIAS.

ANA assobia, animada. CAROL filma com o telemóvel.

ANA
(Alto) ‘Bora lá, Matias!’

CAROL
Apanha a onda!

CONTINUA...

001/04A EXT. NAZARÉ CANHÃO / MAR

DIA 1 – MANHÃ

CONTINUAÇÃO

NO MAR

MATIAS apanha a onda grande e fica de pé em cima da prancha. Forma-se espuma e MATIAS desaparece por instantes.

CONTINUA...

001/04 EXT. NAZARÉ CANHÃO/ FORTE

DIA 1 – MANHÃ

CONTINUAÇÃO

NO FORTE

NAZARÉ
Estão a vê-lo?

TONI
Não!

GLÓRIA
(A Toni) Não percebo porque é que o teu irmão se mete nestas coisas!

TODOS olham em expectativa para o mar.

CONTINUA...

001/04A EXT. NAZARÉ CANHÃO / MAR

DIA 1 – MANHÃ

CONTINUAÇÃO

NO MAR

A prancha de MATIAS surge à superfície sem ele.

CONTINUA...

001/04 EXT. NAZARÉ CANHÃO/ FORTE

DIA 1 – MANHÃ

CONTINUAÇÃO

NO FORTE

GLÓRIA agarra-se a TONI.

GLÓRIA

Valha-me Nossa Senhora da Nazaré...

Tensão.

CONTINUA...

001/04A EXT. NAZARÉ CANHÃO / MAR

DIA 1 – MANHÃ

CONTINUAÇÃO

NO MAR

GONÇALO acelera no jet ski, procurando MATIAS. Ele emerge e é imediatamente puxado por GONÇALO, que se afasta da zona de perigo.

CONTINUA...

**001/04 EXT. NAZARÉ CANHÃO/ FORTE
MANHÃ**

DIA 1 –

CONTINUAÇÃO

NO FORTE

TODOS aplaudem. GLÓRIA agarra-se a
TONI, aliviada.

CONTINUA...

001/04A EXT. NAZARÉ CANHÃO / MAR

DIA 1 – MANHÃ

CONTINUAÇÃO

NO MAR

GONÇALO reboca novamente MATIAS
para o mar.

CONTINUA...

001/04 EXT. NAZARÉ CANHÃO/ FORTE

DIA 1 – MANHÃ

CONTINUAÇÃO

NO FORTE

NAZARÉ aponta.

NAZARÉ
Ele vai tentar outra vez!

CONTINUA...

001/04A EXT. NAZARÉ CANHÃO / MAR

DIA 1 – MANHÃ

CONTINUAÇÃO

NO MAR

MATIAS ergue-se na prancha e apanha a onda. Começa a surfar.

CONTINUA...

001/04 EXT. NAZARÉ CANHÃO/ FORTE

DIA 1 – MANHÃ

CONTINUAÇÃO

NO FORTE

OS PRESENTES aplaudem. NAZARÉ assobia e salta, enquanto aplaude com os restantes. TONI grita com todas as suas forças.

TONI
ÉS GRANDE, MANO!

CORTA PARA:

001/04A EXT. NAZARÉ CANHÃO / MAR

DIA 1 – MANHÃ

CONTINUAÇÃO

NO MAR

Acompanhamos MATIAS, que surfa exemplarmente a onda até ao fim. Instantes depois, já GONÇALO o reboca para terra.

CORTA PARA:

ELIPSE

001/04B EXT. NAZARÉ CANHÃO / PRAIA

DIA 1 – MANHÃ

ALTERADA A 09/05/2019

MATIAS chega à praia. Aperta a mão a GONÇALO. No meio de um GRUPO DE PESSOAS, ÉRICA, PIPO, CAROL, NAZARÉ, GLÓRIA e TONI recebem-no

com sorrisos rasgados, a assobiar e aplaudir.
O barulho de tanta alegria é ensurdecedor. Um rapaz que fura pelo meio do grupo. É TONY LAUREANO. MATIAS sorri ao vê-lo:

TONI também vai abraçar o irmão. LUÍS aparece a correr.

NAZARÉ vira-se para o olhar.

NAZARÉ sai dali a correr com LUÍS. TONI vê-os.

TONI corre atrás de NAZARÉ e LUÍS.

RACC. NAZARÉ, LUÍS E TONI C/ 001/05

CORTA PARA:

001/ 5 INT. MERCADO

RACC. NAZARÉ, LUÍS E TONI DA 001/04B

Seguimos NAZARÉ, que entra a correr. TONI e LUÍS vêm atrás dela. Há um grupo de PESSOAS à volta de alguém que não vemos. NAZARÉ abre caminho, muito nervosa.

MATIAS

Laureano, a grande promessa das ondas grandes!

TONY

(Assentindo) Bom trabalho, meu!

MATIAS

Obrigado!

LUÍS

Nazaré!

LUÍS

(Ofegante) Tens de vir, a tua mãe sentiu-se mal no mercado!

NAZARÉ

Depressa!

TONI

Ei! Nazaré!

DIA 1 – MANHÃ

As PESSOAS desviam-se e NAZARÉ vê MATILDE sentada no chão, muito nervosa e com um pouco de sangue no couro cabeludo, junto à testa. DOIS PARAMÉDICOS do INEM observam MATILDE.

NAZARÉ corre para MATILDE e ajoelha-se ao lado dela.

NAZARÉ abraça MATILDE, muito carinhosa.

NAZARÉ
Deixem passar!

NAZARÉ
MÃE!

NAZARÉ
(A Matilde) Está tudo bem, mãezinha, eu estou aqui...

TONI
O que é que aconteceu?

LUÍS
Não sei. (A Nazaré) A tua mãe estava nas compras e caiu...

DOLORES
Ainda tentei ajudar, mas ela começou com convulsões... Achei melhor chamar o INEM.

NAZARÉ
Está tudo bem, mamã.

DOLORES
(Apreensiva/a Nazaré) O INEM quer levá-la para o hospital...

MATILDE
Não! (Abalada) Leva-me para casa, Nazaré. Eu só quero sair daqui.

NAZARÉ
É melhor seres vista pelo Dr. Murilo. Vamos, eu vou estar sempre ao teu lado.

MATILDE
Não quero ir para o hospital outra vez, não consigo...

NAZARÉ encosta a sua testa à de MATILDE, diz a próxima frase a olhá-la nos olhos.

MATILDE assente com um sorriso triste. NAZARÉ põe o braço da mãe à volta dos seus ombros.

MATILDE faz força para ficar de pé. TONI aproxima-se e ajuda-a.

DOLORES anui, séria. Em NAZARÉ a ajudar MATILDE a sentar-se na maca.

CORTA PARA:

NAZARÉ
(Carinhosa) Juntas conseguimos *tudo!*

NAZARÉ
Um, dois... Força!

NAZARÉ
Obrigada, Dolores.

ELIPSE

001/5A EXT. AMBULÂNCIA INT.

DIA 1 – MANHÃ

ACRESCENTADA A 02/09/2019

A maca de MATILDE é colocada dentro da ambulância e NAZARÉ entra de seguida, sentando-se ao lado da mãe e segurando-lhe na mão. O PARAMÉDICO mede os sinais vitais de MATILDE, enquanto fecham as portas e a ambulância arranca.

NAZARÉ aperta mais a mão de MATILDE.

MATILDE tenta falar, mas NAZARÉ não deixa.

MATILDE
Nazaré...

NAZARÉ
Vai ficar tudo bem, mãezinha...

MATILDE
Ouve-me... Se hoje acontecer o pior...

NAZARÉ
Chiu! Não quero ouvir isso, não te quero ouvir falar assim!

NAZARÉ

O PARAMÉDICO olha-as com pena.

MATILDE acaba por assentir e fecha os olhos para descansar. Sem que ela veja, NAZARÉ deixa escorrer umas lágrimas, firmemente agarrada à mão da mãe.

CORTA PARA:

Já passámos por isto antes, é só uma crise. *Só mais uma crise*, percebes?

NAZARÉ

(Firme) O Dr. Murilo vai tomar conta de ti e tu vais ficar bem.

PASSAGEM DE TEMPO - TARDE

001/ 6 EXT. HOSPITAL S. ESPERA INT.

DIA 1 – TARDE

NAZARÉ serve-se de um café numa máquina. TONI olha-a, preocupado.

TONI

A tua mãe está a piorar, Nazaré.

NAZARÉ

Eu sei, não preciso que me digas.

TONI

Ela tem tomado a medicação?

NAZARÉ

(Desconfortável) Tenho uma receita para aviar...

TONI

Estás à espera de quê?

NAZARÉ

De dinheiro! A pesca mal me chega para pôr comida na mesa! Tu sabes que ninguém quer uma mulher no mar.

TONI

Babe, eu já te disse que ajudo no que for preciso...

O DR. MURILO aparece e NAZARÉ vai logo ter com ele.

NAZARÉ

Não quero o teu dinheiro sujo. Devias era arranjar um trabalho como deve ser.

TONI

Eu tenho um trabalho como deve ser, não chega! Não te zangues comigo, princesa, estou a construir o nosso futuro.

NAZARÉ

Com roubos e vigarices?

NAZARÉ

Doutor Murilo! Por favor, diga que a minha mãe está bem...

DR. MURILO

Agora está, mas o processo está a ser mais acelerado do que eu esperava.

TONI

Ela está a fazer radioterapia, devia melhorar, não?

DR. MURILO

O tumor não diminuiu e continua inacessível para nós.

NAZARÉ

A minha mãe não vai morrer!

DR. MURILO

Já discutimos isto muitas vezes. A única solução é ser observada pelo Dr. Carson em Londres...

NAZARÉ

E rezar para que ele aceite operá-la.

DR. MURILO

É o único que já operou aquela região do cérebro com sucesso. Sei que os

NAZARÉ olha para TONI.

custos estão acima das tuas possibilidades.

NAZARÉ

(Decidida) Não interessa. Eu vou conseguir esse dinheiro. Seja como for, a minha mãe vai ficar bem!

DR. MURILO

Ela vai ficar cá esta noite por precaução.

NAZARÉ

(Ansiosa) Posso vê-la?

CORTA PARA:

ELIPSE

001/07 EXT. HOSPITAL QTO MATILDE INT.

DIA 1 – TARDE

NAZARÉ beija MATILDE, que está deitada.

NAZARÉ

É só por hoje, mãe.

MATILDE

Estou farta de hospitais...

NAZARÉ

O Dr. Murilo diz que vais ficar bem. E eu fico aqui contigo. Não precisas de ter medo.

MATILDE

Fizeste uma fornada de pães para vender. Vão-se estragar...

NAZARÉ

Não faz mal.

MATILDE

Vai lá, meu amor. São só umas horas e nós precisamos desse dinheiro.

MATILDE assente.

NAZARÉ

Tens a certeza?

NAZARÉ

Prometo que volto depressa.

CORTA PARA:

PASSAGEM DE TEMPO – NOITE

001/8 EXT. DISCOTECA INT.

DIA 1 – NOITE

PISTA DE DANÇA

O ambiente é jovem, a iluminação é colorida e a música é um pop mexido. O espaço está cheio, com muitos JOVENS a dançar, alguns de copos de cerveja e outras bebidas nas mãos. Os mais atrevidos, entre eles DUARTE, acompanhado por duas raparigas, RAPARIGA DISCO 1 e RAPARIGA DISCO 2, estão sobre o estrado de madeira, junto de JOÃO, que é o DJ dessa noite e está de auscultadores na cabeça e dança ao ritmo da música.

BAR

Junto ao balcão estão MATIAS, TONI e ISMAEL a comemorar. Erguem os copos de cerveja e brindam.

APLAUSOS E ASSOBIOS. TONI saca de uma nota de cinquenta euros do bolso e bate com ela no balcão. MATIAS agarra-lhe o pulso.

TONI não responde e solta-se.

TONI

Eu pago a próxima rodada, o meu mano surfou uma onda grande!

MATIAS

Onde é que arranjaste esse dinheiro?

MATIAS

TONI vê DUARTE, que está a dar um espectáculo de dança com as DUAS RAPARIGAS. Olha-o com desdém.

(Baixo) Andas a meter-te em cenas à pala da Nazaré? Ainda vais preso por causa dessa gaja, Toni!

TONI

Ela não tem nada a ver com isto. (Ao Barman) Mais três!

TONI

Quem é o herói?

MATIAS

Duarte Blanco, filho do dono da fábrica de móveis. Estava em Lisboa, mas voltou para dar dores de cabeça ao papá.

TONI

O gajo tem a mania, olhem para aquilo...

PISTA DE DANÇA

Voltamos a DUARTE, que leva as DUAS RAPARIGAS para a porta, beijando uma e outra.

RACC. DUARTE E RAPARIGAS DISCO
1 E 2 C/ 001/09

CORTA PARA:

001/9 EXT. DISCOTECA ENTRADA

DIA 1 – NOITE

À ENTRADA DA DISCOTECA

RACC. DUARTE E RAPARIGAS DISCO
1 E 2 DA 001/08

NAZARÉ está a apregoar pão com chouriço numa banca improvisada à porta da discoteca.

Um CASAL DE JOVENS aproxima-se.

DUARTE sai da discoteca abraçado à RAPARIGA DISCO 1 e à RAPARIGA DISCO 2. Riem alto. Uma das RAPARIGAS pendura-se no pescoço de DUARTE para o beijar e fá-lo tropeçar em NAZARÉ, que deixa cair o cesto com os pães. Ela encara DUARTE, furiosa.

TONI e MATIAS, que saem entretanto da discoteca, aproximam-se e olham ameaçadores para DUARTE.

NAZARÉ olha para os dois.

MATIAS e TONI entreolham-se.

MATIAS agarra no braço do irmão e puxa-o e os dois recuam, mas TONI fica atento a DUARTE. Este baixa-se e agarra num dos pães, cheirando-o.

NAZARÉ arranca-lhe o pão da mão, espetalho na boca e arranca-lhe a carteira do bolso de trás das calças. Tira umas quantas notas.

NAZARÉ

Pão com chouriço! Olh'ó pão com chouriço quentinho!

NAZARÉ

São dois?

DUARTE

Desculpa...

NAZARÉ

Vais pagar isto!

TONI

Há problema?

NAZARÉ

Por acaso, liguei para o 112? Não preciso de homens para me defender!

NAZARÉ

A andar, os dois!

DUARTE

És bonita demais para estares tão zangada.

NAZARÉ

(Incrédula) Estás-te a fazer ao piso?

DUARTE

Não sei... Vale a pena?

NAZARÉ

Tirei uma gorja, é a indemnização por assédio.

NAZARÉ atira-lhe a carteira, mas ele não a apanha, ainda a engasgar-se com o pão que ela lhe enfiou na boca. As RAPARIGAS batem-lhe nas costas para o ajudar. MATIAS e TONI riem. NAZARÉ esboça um sorriso vitorioso. No meio da aflição, DUARTE nem se lembra da carteira. O RAPAZ 1, que estava a observar toda a cena, pega discretamente na carteira, enfia-a no bolso sem ninguém ver e afasta-se.

CORTA PARA:

MUDANÇA DE DIA

001/ 10EXT. HOSPITAL QTO MATILDE INT.

DIA 2 – MANHÃ

MATILDE acorda e vê NAZARÉ a dormir na cadeira ao lado da cama.

MATILDE

Amor... Nazaré?

NAZARÉ mexe-se e acorda, sorrindo para a mãe.

NAZARÉ

Mmmmm... Bom dia.

MATILDE

Dormiste aqui toda a noite?

NAZARÉ

Eu disse-te que voltava. Sentes-te bem?

MATILDE

Sim... tenho fome.

NAZARÉ

Vou chamar alguém.

NAZARÉ dá um beijo à mãe e afasta-se. Da porta, olha-a.

MATILDE sorri.

CORTA PARA:

001/ 11 EXT. FÉLIX PISCINA

DIA 2 – MANHÃ

DUARTE flutua de barriga para cima num colchão de ar enorme, com a RAPARIGA DISCO 1 da noite anterior só de cuecas ao seu lado (de barriga para baixo). Dormem e há uma garrafa de gin vazia a flutuar na água ao lado deles. De repente, um enorme pastor alemão salta para cima deles **com um grande estardalhaço de água e latidos.** DUARTE acorda, assustado, e cai para dentro de água, tal como a RAPARIGA DISCO 1, que grita. O pastor alemão lambe incessantemente o rosto de DUARTE.

Enquanto DUARTE faz festas ao cão, vemos uns sapatos negros, engraxados e brilhantes, que se aproximam da piscina. É ANTÓNIO. A RAPARIGA DISCO 1 apressa-se a sair da piscina, tapando os seios com as mãos. Vai buscar a sua roupa, que está espalhada ali pelo chão e corre para dentro de casa. DUARTE olha para o pai, sorridente e com naturalidade. Ergue-se para fora da piscina. O cão também sai.

ANTÓNIO olha-o com uma expressão severa.

O cão insiste em brincar com DUARTE.

NAZARÉ

Mãe... eu prometo-te que vou arranjar maneira de seres operada.

DUARTE

(A rir) Pára, maluco! Já chega!

DUARTE

Bom dia, pai! Vieste chamar-me para o pequeno-almoço?

ANTÓNIO

Foi para isto que voltaste de Lisboa? Para exibires os teus vícios nesta casa?

DUARTE

Quieto, Gaspar!

DUARTE aproxima-se do pai e abre os braços.

ANTÓNIO recua.

DUARTE aponta para a casa.

ANTÓNIO segue caminho enquanto fala.

ANTÓNIO sai.

CORTA PARA:

ANTÓNIO

(Irritado) Os teus primos também moram aqui, devias ter mais respeito!

DUARTE

Que tal guardarmos a zanga para depois? Não há um abraço para o teu filho favorito... e único?

ANTÓNIO

Estás encharcado!

DUARTE

A culpa é da piscina.

ANTÓNIO

Veste-te. Tens meia hora para ires ter comigo à Atlântida.

DUARTE

A Débora está à minha espera lá dentro...

ANTÓNIO

Trinta minutos, Duarte!

DUARTE

Nem tempo para café? Para respirar o ar puro? Conhecer as empregadas novas? São giras?

Stock Shot Fábrica Atlântida em produção

001/12 EXT. ATLÂNTIDA ENTRADA

DIA 2 – MANHÃ

ENTRADA EMPRESA

Um carro clássico de topo de gama (tipo Rolls Royce) pára em frente à entrada da empresa. O MOTORISTA sai e abre a porta traseira a ANTÓNIO e FÉLIX. Estes saem a conversar sobre Duarte e dirigem-se para a entrada da empresa.

Entram.

RACC. DIRECTO C/ 001/13

CORTA PARA:

001/ 13 INT. ATLÂNTIDA LOBBY

RACC. DIRECTO DA 001/12

ANTÓNIO e FÉLIX entram na empresa.

Passam por SOFIA, que os cumprimenta da sua secretária.

Caminham para o gabinete da presidência.

FÉLIX

Tens de ter paciência com o miúdo...

ANTÓNIO

O “miúdo” tem vinte e sete anos e um curso de gestão, Félix!

FÉLIX

Ainda é novo, deixa-o divertir-se.

DIA 2 – MANHÃ

ANTÓNIO

Sabes com que idade comecei a trabalhar?

SOFIA

Bom dia, doutores.

ANTÓNIO

Bom dia, Sofia.

ANTÓNIO

(Continua) Com a idade dele...

FÉLIX

(Corta) Já estavas quase a comprar a serração, eu sei. Mas os tempos são outros, António!

ANTÓNIO

E pensas que não sei? Bem os vejo, matulões de quase trinta anos a portarem-se como se tivessem quinze!

Entram no gabinete da presidência.

RACC. DIRECTO ANTÓNIO E FÉLIX C/
001/14

CORTA PARA:

001/ 14 INT. ATLÂNTIDA GAB PRESID

DIA 2 – MANHÃ

RACC. DIRECTO ANTÓNIO E FÉLIX
DA 001/13

ATT: GRAVAR OFF VOZ MASCULINA

Assim que entram, ANTÓNIO vai ligar o seu computador. FÉLIX fica de pé.

FÉLIX

E todos acabam por crescer, só tens de dar tempo ao Duarte.

ANTÓNIO

Quero prepará-lo para assumir a empresa e isso não se faz da noite para o dia! Muito menos se ele continuar atrás de rabos de saia e bebida!

FÉLIX disfarça um ar de desagrado. Percebemos que a ideia não lhe agrada.

FÉLIX

Tens muito tempo para preparar um herdeiro e tens-me *a mim* para te ajudar.

ANTÓNIO lá se acalma e sorri.

ANTÓNIO

És um bom irmão.

O telefone fixo toca. ANTÓNIO atende.

ANTÓNIO faz sinal a FÉLIX, que assente e sai. ANTÓNIO atende a chamada.

ANTÓNIO

Sim? (Pausa) Podes passar, Sofia.

ANTÓNIO

Estou?

VOZ MASCULINA (OFF)

Está a ser enganado, Dr. Blanco.

ANTÓNIO

Quem fala?

VOZ MASCULINA (OFF)

O seu irmão anda a desviar dinheiro da empresa.

ANTÓNIO

(Mais duro) Quem fala?

VOZ MASCULINA (OFF)

Deixei-lhe os extractos num envelope fechado na recepção.

A chamada é desligada

ANTÓNIO desliga, atarantado. Levanta-se e sai para a recepção.

RACC. DIRECTO ANTÓNIO C/ 001/15

CORTA PARA:

001/ 15 INT. ATLÂNTIDA LOBBY

DIA 2 – MANHÃ

AMBIENTE DA 001/13

RACC. DIRECTO ANTÓNIO DA 001/14

ANTÓNIO sai do gabinete e vai direito a SOFIA.

ANTÓNIO

Deixaram aqui alguma coisa para mim?

SOFIA começa a remexer nos papéis, nervosa.

SOFIA encontra um envelope pardo A4 e estranha.

ANTÓNIO tira-lhe o envelope da mão, afasta-se e abre-o. São extractos bancários com o nome de Félix Blanco e uma entrada de um milhão e trezentos mil euros sublinhada. ANTÓNIO está atónito. SOFIA aproxima-se, preocupada.

CORTA PARA:

001/ 16 INT. GOMES SAL

TONI está sentado no sofá, a jogar no telemóvel, quando NAZARÉ entra da rua. Ele levanta-se de imediato.

SOFIA

Que eu saiba, não...

ANTÓNIO

Procura!

SOFIA

Desculpe, eu...

SOFIA

Isto não estava aqui, juro!

SOFIA

Está tudo bem, Dr. António?

ANTÓNIO

Não.

DIA 2 – MANHÃ

NAZARÉ

O que é que eu tenho de fazer?

TONI

Como assim?

NAZARÉ

Para fazer o que tu fazes. Diz-me o que é preciso.

TONI
Nazaré...

NAZARÉ
(Corta) Toni, eu preciso de muito dinheiro depressa! Como não me sai o euromilhões, a única maneira é tirando a quem tem mais do que eu. Ensina-me, que eu alinho.

TONI
(Surpreso) Estás a falar a sério?

NAZARÉ
É a minha mãe!

Na determinação de NAZARÉ.

CORTA PARA:

001/ 17INT. ATLÂNTIDA GAB VICE

DIA 2 – MANHÃ

FÉLIX entra e depara com ANTÓNIO à sua espera. Espalhados sobre a mesa estão os extractos bancários que o denunciam. FÉLIX não os vê e fala com descontração.

FÉLIX
Não sabia que estavas à minha espera. Fui falar com a Verónica sobre a nova linha de mesas...

ANTÓNIO
Há quanto tempo é que isto dura, Félix?

FÉLIX
O quê?

ANTÓNIO bate com a mão na secretária, evidenciando os extractos. FÉLIX gela.

ANTÓNIO
Se não tivesse visto as provas com os meus próprios olhos não ia acreditar...

ANTÓNIO avança para ele, furioso.

FÉLIX recua.

ANTÓNIO segura-o pelos colarinhos.

ANTÓNIO solta-o com violência.

FÉLIX suplica, aflito.

FÉLIX

Essas contas são minhas, tu não tinhas o direito de...

ANTÓNIO

As contas podem ser tuas, mas o dinheiro é meu!

FÉLIX

Não!

ANTÓNIO

Tu roubaste-me!

FÉLIX

Não sei onde é que foste buscar isto, mas estás a imaginar coisas...

ANTÓNIO

Imaginei mais de um milhão de euros que transferiste para as tuas contas nos últimos seis meses?

FÉLIX

Eu posso explicar...

ANTÓNIO

Então, explica-me! Eu não consigo entender porque é que o *meu irmão*, a pessoa em quem eu mais confio, a quem dei *tudo*... me rouba à descarada!

FÉLIX

Eu juro que vou repor tudo!

ANTÓNIO

És a maior desilusão da minha vida, devias estar na cadeia!

FÉLIX

Não! Ouve... Isto pode ficar só entre nós, resolvemos as coisas em família. Por favor, tens que me ajudar...

ANTÓNIO olha FÉLIX por instantes.

FÉLIX faz menção de se aproximar de ANTÓNIO, mas...

ANTÓNIO sai a bater com a porta, deixando FÉLIX, muito nervoso, para trás.

CORTA PARA:

ELIPSE

ELIPSE

001/ 18 INT. FÉLIX SALA

DIA 2 – TARDE

VERÓNICA está inquieta, marcha de um lado para o outro, tensa. FÉLIX está desesperado, gravata desapertada, claramente alterado.

ANTÓNIO

Porquê? O que é que eu te devo?

FÉLIX

(Desesperado) Somos irmãos...

ANTÓNIO

Tens uma oportunidade. Uma! Vais devolver tudo, cêntimo por cêntimo... Ou eu entrego-te à polícia!

FÉLIX

Obrigado... Obrigado.

ANTÓNIO

Não te quero mais na minha empresa!

FÉLIX

Eu sou teu sócio! Não me podes expulsar!

ANTÓNIO

Tens dois dias para sair de minha casa! Vou para a quinta com o Duarte, quando voltarmos não quero lá um vestígio teu!

FÉLIX

O António sabe de tudo, Verónica!

VERÓNICA

Como?

FÉLIX

Não sei, ele confrontou-me com extractos bancários... Ele sabia dos desfalques!

VERÓNICA

Deixaste alguma pista, alguma ponta solta?

FÉLIX

Nada, juro! Tinha tudo controlado. Estive com ele logo de manhã, ele não desconfiava de nada... Em pouco tempo, mudou tudo!

VERÓNICA

As coisas precipitaram-se, estamos encurralados. Ou tratamos do António, ou ele tira-nos o tapete!

FÉLIX

(Com raiva) Ele acha que a Atlântida é dele... Pode tê-la fundado, mas fui *eu* que fiz daquela empresa o que é hoje!

VERÓNICA

Então, exige o lugar que é teu por direito!

FÉLIX

Como?!

VERÓNICA

Só há uma maneira. Temos que calar o António, tirá-lo do caminho.

FÉLIX

(Tenso) Eu sei que já falámos disso, mas... ainda há o Duarte.

VERÓNICA

Deixa de haver. Vês outra maneira?

VERÓNICA pensa.

VERÓNICA respira fundo e olha-o.

FÉLIX fica calado.

FÉLIX olha VERÓNICA, angustiado.

FÉLIX olha para uma moldura com uma fotografia dele, Verónica, Érica e Bernardo. FÉLIX pega no telefone.

VERÓNICA olha-o, tensa.

CORTA PARA:

ELIPSE

001/ 19 EXT. BECO

DIA 2 – TARDE

ZONA SEM MOVIMENTO

VERÓNICA

Eles vão para a quinta na mata. Estamos no pico do Verão. Se aquilo arder...

FÉLIX

(Baixo) As tragédias acontecem.

FÉLIX

É mesmo isto que queremos, Verónica?

VERÓNICA

Vês alternativa? Bem, podemos sempre ir embora daqui com uma mão à frente e outra atrás... Procurar empregos medíocres, a Érica sai da faculdade... O Bernardo é autista, precisa dos melhores terapeutas...

FÉLIX

(Hesita) É o meu irmão... o meu sobrinho...

VERÓNICA

Eles... ou nós. Escolhe.

FÉLIX

(Ao telemóvel) Estou, Heitor. Preciso de ti. É urgente.

HEITOR fala com DOIS INCENDIÁRIOS, TOZÉ e TONI. Passa um envelope a cada um deles.

TONI mete o envelope no bolso e sai do beco. Os outros TRÊS HOMENS fazem o mesmo. HEITOR faz uma chamada.

Na tensão.

CORTA PARA:

ELIPSE

001/19 A INT. SILVA SALA

DIA 2 – TARDE

ACRESCENTADA A 30/07/2019

TONI está a arranjar os engenhos incendiários para o fogo. Batem à porta. TONI guarda tudo numa mochila e fecha-a antes de abrir. É NAZARÉ, que entra.

HEITOR

É para acontecer hoje.

TONI

Tem a certeza que não vai lá estar ninguém?

HEITOR

Absoluta.

HEITOR

(Ao telemóvel) Doutor Félix? Está tratado.

TONI

Tínhamos combinado alguma coisa?

NAZARÉ

Sobre aquilo que eu te disse? De fazer o que tiver de ser para ajudar a minha mãe?

TONI

Eu agora tenho cenas combinadas...

NAZARÉ

A minha mãe é mais importante. Já tens algum plano?

TONI

Tenho um alvo. A quinta dos Blanco.

NAZARÉ

Quando?

TONI

Bebé, isso não é assim... Temos que tratar da logística, vigiar o local, ver quando é que não está lá ninguém...

NAZARÉ

Ok, eu posso fazer isso.

TONI

O quê? Estás a dizer tipo... HOJE?

NAZARÉ

Qual é a parte do “tenho pressa” que não percebeste?

TONI

Mas...

NAZARÉ

Vai ter comigo ao sítio onde fazíamos piqueniques. Às cinco, que está menos calor.

NAZARÉ faz menção de sair. TONI fica aflito.

NAZARÉ vai para a porta.

NAZARÉ sai antes de TONI poder dizer alguma coisa.

CORTA PARA:

PASSAGEM DE TEMPO

001/ 20 EXT. MATA

DIA 2 – TARDE

ZONA 1

Suspense e muita tensão. Uma carrinha está parada ali. É uma *pick up* velha, cor desbotada, com uma pequena placa (tipo *bumpersticker*, mas de metal) nas traseiras, onde se lê “surfista ao volante”. Ao lado, TONI está concentrado a juntar a erva seca. Tira do bolso uma garrafa de água pequena, que tem um líquido colorido dentro. A tampa da garrafa está modificada, com um pavio no meio, que toca no líquido. TONI tira o isqueiro do bolso e poisa a garrafa no meio da erva. Acende o pavio e corre para a carrinha, arrancando de seguida em marcha atrás para fazer a manobra de inversão de marcha. Com a pressa, bate com a traseira da *pick up* numa árvore, fazendo cair a placa. A placa desaparece por entre o mato seco, enquanto ele acelera dali para fora e o pavio continua a queimar. Na tensão do momento.

CORTA PARA:

001/ 21 EXT. QUINTA ENTRADA

DIA 2 – TARDE

ATT: GRAVAR POV DE CÂMARA DE VIGILÂNCIA DE DUARTE E ANTÓNIO A ENTRAREM P/ INSERT NA CENA 008/30

NAZARÉ está sentada no ramo de uma árvore, a alguns metros do portão da Quinta. Está vestida de preto e espreita por uns binóculos para o interior da propriedade.

POV BINÓCULOS NAZARÉ

A porta de entrada está fechada. Nos terrenos ao lado da casa, há um tanque de água que serve como piscina. GRAÇA recolhe lençóis que estão estendidos.

SÉRGIO afasta-se com um rebanho e segue caminho para apascentá-lo. Voltamos a GRAÇA, que segue para o interior da casa. Ouve-se o barulho de dois carros a aproximarem-se.

FIM DE POV BINÓCULOS NAZARÉ

NAZARÉ baixa os binóculos e recolhe para junto do tronco, escondendo-se. Olha para a estrada e vê o jipe de DUARTE e o carro de ANTÓNIO a avançarem em direcção à quinta. Os carros passam por baixo do eucalipto e param em frente ao portão. NAZARÉ pega nos binóculos e espreita.

POV BINÓCULOS NAZARÉ

Os portões da quinta abrem. Os dois carros entram e os portões fecham. GRAÇA sai de casa a correr e aproxima-se para receber DUARTE e ANTÓNIO, que saem dos respectivos carros. Nazaré foca DUARTE.

RACC. DUARTE E ANTÓNIO C/ 001/22

CORTA PARA:

001/ 22 INT. QUINTA SALA

DIA 2 – TARDE

RACC. DUARTE E ANTÓNIO DA 001/21

DUARTE entra a reclamar com ANTÓNIO, que está tenso.

ANTÓNIO não quer contar o que realmente de passa.

DUARTE

Este é o meu castigo por não ter ido ter contigo à Atlântida?

ANTÓNIO

Não posso passar uns dias com o meu filho sem ser para o castigar? Tem-nos distanciado, Duarte, sinto que já não te conheço.

DUARTE

Não há muito para conhecer: gosto de miúdas, de me divertir, já podemos ir embora? Tenho de ir ver se encontro a minha carteira...

ANTÓNIO

(Irrita-se) Só perdeste a carteira porque estavas bêbedo! Será que não consegues levar nada a sério?

DUARTE

Não! Porque acho que isto é tudo um plano para me forçares a ter interesse na Atlântida! Eu já te disse que não é a minha cena...

ANTÓNIO

Fora as miúdas e a diversão, qual é a tua “cena”? Há alguma coisa que te interesse? O que é que queres da vida, filho?!

DUARTE

Ainda não sei, ando a investigar.

ANTÓNIO

Isto é muito sério! É a minha empresa, o teu futuro!

DUARTE começa também a ficar exaltado.

DUARTE

És tu quem decide o meu futuro?!

ANTÓNIO

Não! Mas então explica-me... tiraste um curso de gestão para quê?!

DUARTE

(Desvia) Eu não sei o que quero! Tens o tio Félix, vocês os dois têm-se safado bem, não precisas de mim!

ANTÓNIO

Eu é que sei o que preciso, Duarte!

DUARTE

A sério?! Tens uma necessidade louca de me enterrar atrás de uma secretária?

Que tal deixares-me gozar a minha vida primeiro?!

ANTÓNIO

A empresa não é do Félix, é nossa! Vives às minhas custas, da mesada que te dou! Já chega! Ou fazes o que te peço, ou corto-te as vazas!

DUARTE

Experimenta! Faz isso e juro-te que nunca mais me pões a vista em cima!

DUARTE afasta-se para o exterior da casa, pontapeando algo no seu caminho e sob o olhar furioso de ANTÓNIO.

RACC. DUARTE C/ 001/23

CORTA PARA:

001/23 EXT. QUINTA ENTRADA

DIA 2 – TARDE

RACC. DE DECOR C/ 001/21

RACC. DUARTE DA 001/22

ATT: GRAVAR POV DE CÂMARA DE VIGILÂNCIA DE DUARTE A SAIR PARA A PISCINA P/ INSERT NA CENA 008/30

NAZARÉ já está a descer da árvore, quando vê movimento na quinta. DUARTE sai de casa, furioso, e é por um triz que não a vê pendurada pelos braços no ramo. Ele vira-se de costas junto ao tanque de água transformado em piscina e começa a despir-se, dando tempo a NAZARÉ de voltar a erguer-se e sentar-se no tronco e pegar nos binóculos.

POV BINÓCULOS NAZARÉ

DUARTE despe-se.

FIM DE POV BINÓCULOS NAZARÉ

NAZARÉ esboça um sorriso, divertida.

POV BINÓCULOS NAZARÉ

DUARTE fica nu, de costas, rabo à mostra.

FIM DE POV

NAZARÉ assobia baixinho.

POV BINÓCULOS NAZARÉ

DUARTE mergulha no tanque. Instantes depois, emerge e fica a boiar, de barriga para cima. O POV de Nazaré percorre-o da cabeça ao peito, descendo para o baixo-ventre... mas detém-se subitamente.

FIM DE POV BINÓCULOS NAZARÉ

NAZARÉ baixa os binóculos, atrapalhada. Hesita, mas outra coisa chama-lhe a atenção.

NAZARÉ olha pelos binóculos e sobressalta-se.

CORTA PARA:

ELIPSE

001/ 24 EXT. MATA

DIA 2 – TARDE

ZONA 2

TONI está sentado no capô da *pick up* a fumar, à espera de Nazaré. Ouve-se o barulho de uma moto potente a aproximar-se. É NAZARÉ numa moto tipo *Aprilia*. TONI apaga o cigarro. NAZARÉ sai da mota e tira o capacete.

NAZARÉ
Há fogo!

TONI
(Disfarçando) Deve ser uma
queimada.

NAZARÉ

Com este calor?! Liga para os bombeiros AGORA!

CORTA PARA:

001/24A EXT. CASA FLORIANO

DIA 2 – TARDE

ACRESCENTADA A 30/07/2019

FLORIANO está a cavar uma hortinha, ergue-se para enxugar o suor da testa, quando olha para o céu e vê uma coluna de fumo. Larga a enxada e corre para casa.

ERMELINDA vem de casa.

FLORIANO

Linda! LINDA!

ERMELINDA

Que foi, homem?

FLORIANO

Liga para os bombeiros, está tudo a arder,!

ERMELINDA

(Assustada) Ai, valha-me Deus, anda para dentro!

FLORIANO e ERMELINDA seguem para dentro, assustados.

**CORTA PARA: 001/ 25 EXT.
QUARTEL BOMBEIROS
DIA 2 – TARDE**

Toca a sirene dos bombeiros. Os BOMBEIROS preparam-se para o combate ao fogo. Entram nos carros e arrancam com as sirenes ligadas.

RACC. BOMBEIROS C/ 001/26

MISTURA COM:

001/25 A EXT. QUARTEL BOMBEIROS 2

DIA 2 – TARDE

ACRESCENTADA A 03/06/2019

A sirene está a tocar. Carros e camiões arrancam com as sirenes ligadas.

CORTA PARA:

001/26 EXT. MERCADO MUNICIPAL

DIA 2 – TARDE

RACC. BOMBEIROS DA 001/25

Toca a sirene dos bombeiros. DOLORES, LUÍS e GLÓRIA saem do mercado municipal, atarantados e preocupados. Os carros dos BOMBEIROS da Nazaré passam por eles a toda a velocidade.

RACC. BOMBEIROS C/ 001/27

MISTURA COM:

001/27 EXT. HOTEL ENTRADA

DIA 2 – TARDE

RACC. BOMBEIROS DA 001/26

Toca a sirene dos bombeiros. GONÇALO e LAURA saem do hotel e vêem os carros dos BOMBEIROS passarem em direcção à saída da cidade.

MISTURA COM:

001/28 EXT. PRAIA

DIA 2 – TARDE

Toca a sirene dos bombeiros. ANA e PIPO saem da água com as pranchas de surf. Tal como outros BANHISTAS, que se levantam das toalhas e ficam estupefactos com a coluna de fumo que já é bem visível nos céus.

MISTURA COM:

001/29 EXT. MATA

DIA 2 – TARDE

ZONA 3

Toca a sirene dos bombeiros. CRIS está sentado, encostado a uma árvore, a fumar heroína. Detém-se quando ouve a sirene, mas acaba por ignorar e inala. Fecha os olhos e recosta-se, sem se aperceber da coluna de fumo que paira por cima dele.

CORTA PARA:

001/30 EXT. MATA

DIA 2 – TARDE

AMBIENTE DA 001/24

ZONA 2

O ambiente é de nervos e tensão. NAZARÉ desliga o telemóvel que tem na mão. TONI está ao lado dela.

NAZARÉ

(Nervosa) Temos de bazar, Toni!
Queres ficar aqui e virar churrasco?

TONI

Os bombeiros vão evacuar isto, a quinta dos Blanco vai ficar vazia outra vez!

NAZARÉ hesita por instantes, mas decide-se.

TONI anui. Em NAZARÉ a subir para a moto e TONI a entrar na *pick up*.

RACC. TONI E NAZARÉ C/ 001/34

CORTA PARA:

001/31 INT. QUINTA SALA

RACC. DIRECTO DA 008/30D

DUARTE entra ainda de cabelo molhado e tronco a descoberto, acompanhado pelos caseiros, GRAÇA e SÉRGIO.

DUARTE percebe que estão em pânico.

GRAÇA assente. SÉRGIO agarra-a pela mão e apressam-se a sair. DUARTE sobe as escadas.

NAZARÉ
Vai arder tudo!

TONI
Não queres dinheiro para ajudar a tua mãe?

NAZARÉ
Quinze minutos!

DIA 2 – TARDE

SÉRGIO
(Nervoso) O carro do Dr. António já não está lá fora, ele deve ter-se ido embora.

DUARTE
Sem mim?

GRAÇA
Por favor, vamos, menino... A polícia disse para sairmos daqui.

DUARTE
Ok, vão andando. Eu vou só buscar as minhas coisas. Apanho-vos pelo caminho.

RACC. DIRECTO GRAÇA E SÉRGIO C/
A 008/30E

RACC. DIRECTO DUARTE C/ 001/32

CORTA PARA:

001/32 INT. QUINTA QTO DUARTE

DIA 2 – TARDE

ALTERADA A 01/04/2019

RACC. DIRECTO DUARTE DA 001/31

RACC. HEITOR DA 008/30F

DUARTE entra e começa a atirar as suas coisas para a mala que está em cima da cama, aberta. Das sombras, por detrás dele, surge HEITOR com um taco de basebol. HEITOR ergue o taco, que desce com força sobre a nuca de DUARTE. Ele cai inerte sem chegar a perceber o que lhe aconteceu. HEITOR pega-lhe pelos braços e puxa-o para fora.

RACC. HEITOR E DUARTE C/ 008/30G

CORTA PARA:

001/ 33 EXT. QUINTA TERRENO

DIA 2 – TARDE

RACC. HEITOR E DUARTE DA 008/30G

HEITOR carrega DUARTE às costas. Vemos que DUARTE tem uma ferida aberta na parte de trás da cabeça. HEITOR atira DUARTE para o chão e acende um objecto incendiário junto dele. Afasta-se sem olhar para trás.

CORTA PARA:

001/34 EXT. QUINTA ENTRADA

DIA 2 – TARDE

RACC. TONI E NAZARÉ DA 001/30

Céu enegrecido pelo fumo. NAZARÉ e TONI aproximam-se da entrada quando vemos um carro a sair a alta velocidade com SÉRGIO a conduzir e GRAÇA ao lado. TONI e NAZARÉ escondem-se para não serem vistos e quando o carro vai longe, TONI aproxima-se da porta.

NAZARÉ olha em volta. Está tensa e preocupada.

Com eles a entrarem.

CORTA PARA:

TONI

Eu não disse? Vão pôr-se todos na alheta!

NAZARÉ

Vamos despachar isto!

001/35 EXT. MATA

DIA 2 – TARDE

Clip de passagem de tempo para a noite, com imagens dos BOMBEIROS a lutar desesperadamente contras as chamas, de POPULARES a defenderem as suas casas com mangueiras, de PESSOAS a fugirem com a roupa do corpo, de casas a arder e GENTE a chorar de mãos na cabeça. **Usar, se possível, imagens reais do arquivo da SIC.**

CORTA PARA:

PASSAGEM DE TEMPO – NOITE

POV de ANTÓNIO: O que o rodeia vai entrando em foco: máquinas agrícolas, instrumentos de trabalho no campo, etc... Até que um vulto se põe à sua frente. O vulto começa a entrar em foco, é FÉLIX. FIM DE POV.

ANTÓNIO está sentado, molhado (foi regado com acelerante) e tem os braços atrás das costas presos a uma viga de madeira. ANTÓNIO tenta soltar-se, enquanto olha para o irmão, que está bastante suado e alterado.

FÉLIX permanece calado.

ANTÓNIO tenta soltar-se de novo.

FÉLIX limpa o suor da testa.

ANTÓNIO

Félix, o que é que pensas que estás a fazer? Solta-me imediatamente!

ANTÓNIO

O que é que tu queres com isto?

FÉLIX

Quero garantir que não estragas tudo.

ANTÓNIO

(Percebe) É por causa do desfalque... Tens medo que eu vá à polícia...

FÉLIX

Criticas-me, queres-me entregar à polícia, mas não és muito diferente de mim. Eu sei muito bem como é que conseguiste a Atlântida!

ANTÓNIO

(Perturbado) Pára com isto, Félix...

FÉLIX

Tu não és nenhum santo, eu também não!

ANTÓNIO

Qual é a tua ideia? Vais-me matar?

FÉLIX

FÉLIX tira do interior do casaco uma garrafa de plástico, modificada da mesma forma que a usada por Toni (na 001/20). ANTÓNIO mexe-se mais freneticamente, tentando soltar-se.

A garrafa treme nas mãos de FÉLIX.

FÉLIX começa a fraquejar. Fecha os olhos, ainda com a garrafa na mão.

A sentir-se a fraquejar, FÉLIX agarra num pano e amordaça ANTÓNIO. ANTÓNIO olha-o, suplicante. FÉLIX desvia a cara, incapaz de olhar para o irmão. As suas mãos não param de tremer e só consegue acender o isqueiro depois de duas tentativas. Sempre sem olhar para ANTÓNIO e com uma expressão de dor, acende o pavio. Segue para o exterior deixando a garrafa cair pelo caminho e fechando as portas atrás de si. Ficamos no ar desesperado de ANTÓNIO e no pavio a queimar perto dele.

RACC. FÉLIX C/ A 008/30H

CORTA PARA:

Está tudo a arder aqui à volta... Ninguém vai saber que fui eu. Só tenho que me certificar que o fogo te apanha... A ti e ao miúdo irresponsável que queres pôr no *meu* lugar!

ANTÓNIO

(Aflito) O Duarte? Não eras capaz...

ANTÓNIO

Por favor, ele não quer saber da empresa, deixa-o viver!

FÉLIX

É tarde demais...

ANTÓNIO

(Chora) Não! Félix, tu não és um assassino, eu conheço-te...

ANTÓNIO

Temos os nossos altos e baixos, mas somos irmãos!

ALTERADA A 01/04/2019

NAZARÉ e TONI descem do andar superior já com os sacos cheios (serão peças pequenas, molduras, castiçais e talheres de prata, caixinhas, jóias). NAZARÉ, nervosa, e TONI põem tudo o que encontram de valor num saco: pratos, loiças, talheres, aparelhagem... quando **o ambiente começa a ficar avermelhado** (efeito das chamas na janela). TONI aproxima-se da janela, sério.

NAZARÉ corre para a janela, preocupada.

NAZARÉ avança para a porta, deixando algumas coisas cair.

TONI, também apressado, vai para a porta a apanhar o que NAZARÉ deixou cair.

NAZARÉ sai para a rua. TONI sai atrás dela.

RACC. DIRECTO TONI E NAZARÉ C/ A 001/37A

CORTA PARA:

TONI

Babe, temos de bazar!

TONI

(Aflito) O vento deve ter mudado...

NAZARÉ

Corre!

TONI

Olha as coisas...

NAZARÉ

Adianta-te um grosso ser um mortorico!

**001/37A EXT. QUINTA ENTRADA
NOITE**

DIA 2 -

ACRESCENTADA A 01/04/2019

RACC. DIRECTO TONI E NAZARÉ DA 001/37

TONI vem a correr atrás de NAZARÉ, que olha para o armazém cheio de fumo. **O céu está alaranjado** por causa do fogo. Vemos um cão preso, **a ladrar desesperadamente**, puxando a corrente que o prende. NAZARÉ corre para lá.

TONI vai atrás dela.

NAZARÉ solta o cão, que desata a correr. O fumo é cada vez maior. NAZARÉ olha para o armazém, que tem fumo a sair pelas janelas, hesitante.

NAZARÉ corre para o barracão, **pondo a mão na tranca da porta. TONI não vai atrás dela (ficando fora do enquadramento das câmaras de vigilância, que estão dissimuladas nas árvores).**

Ainda com a mão na tranca, NAZARÉ olha para o armazém. Sem alternativa, corre dali atrás de TONI.

CORTA PARA:

TONI
Deixa-o!

TONI
Raça da miúda!

TONI
Nazaré!

TONI
(Grita) NAZARÉ!

001/38 EXT. QUINTA ESTRADA

DIA 2 – NOITE

RACC. TONI E NAZARÉ DA 008/30I

TONI corre para junto da pick up, travando com os pés a levantar pó, e põe os sacos na parte de trás da carrinha. NAZARÉ sobe para a moto. Há muito fumo.

TONI

(Grita) Atrás de mim!

Põem o carro e a moto a trabalhar. **Ouvimos explosões à volta (de bilhas de gás de outras casas).** Vemos a carrinha de TONI a avançar a grande velocidade, NAZARÉ descreve um círculo com a moto a derrapar e segue atrás. TONI afasta-se, NAZARÉ acelera.

RACC. C/ 001/40

CORTA PARA:

001/39 EXT. QUINTA TERRENO

DIA 2 – NOITE

AMBIENTE DA 001/33

As chamas aproximam-se perigosamente de DUARTE, que continua inconsciente. De repente, ele inspira bruscamente e começa a tossir. Levanta-se com dificuldade, a suar por causa do calor que se faz sentir e zozno pela pancada na cabeça. Leva a mão à ferida e vê-a cheia de sangue. Sai dali aos tropeções, rodeado pelas chamas.

RACC. DUARTE C/ 001/41

CORTA PARA:

001/40 EXT. MATA ESTRADA TERRA/PONTE NOITE

DIA 2 –

RACC. DA 001/38

Nota à produção: É uma estrada de terra batida sem cruzamentos. Há uma pequena ponte de madeira de cerca de 3/4 metros.

A moto de NAZARÉ segue atrás da pick up de TONI. A estrada tem cada vez mais fumo, há labaredas nas árvores da berma. Eles continuam a acelerar até à ponte, que já está parcialmente a arder. TONI consegue passar, mas **a ponte cai** antes que NAZARÉ o faça. Ela tem de travar a fundo para não cair lá em baixo. Do outro lado, TONI trava e sai da carrinha aos gritos:

TONI está perdido, aflito, não sabe o que fazer. Passamos para NAZARÉ.

NAZARÉ vira a moto.

TONI
NAZARÉ! Estás bem?

NAZARÉ
(Ainda a recuperar) Foi por um triz!

TONI
Eu vou arranjar maneira de te tirar daí!

NAZARÉ
Não dá, vai-te embora!

TONI
Não te vou deixar aqui!

NAZARÉ
Eu vou voltar para trás, tentar dar a volta à mata.

TONI
Não podes voltar para o fogo!

NAZARÉ
Vai-te embora!

TONI
NAZARÉ!

NAZARÉ arranca. Desagradado, TONI volta para a pick up e arranca também, avançando pela estrada. Em NAZARÉ, que volta pela estrada da quinta, a desviar-se habilmente das chamas.

RACC. NAZARÉ C/ 001/41

RACC. TONI C/ 001/43

CORTA PARA:

001/41 EXT. QUINTA

DIA 2 – NOITE

RACC. NAZARÉ DA 001/40

RACC. DUARTE DA 001/39

NAZARÉ avança com a mota a toda a velocidade. Vai olhando em volta, o fumo adensa-se. NAZARÉ está cada vez mais preocupada, mas continua a acelerar e a contornar fagulhas e troncos a arder que já se encontram na estrada. Até que o pneu da mota rebenta e NAZARÉ cai, desamparada. NAZARÉ levanta-se, dorida, e olha para a mota, dando-lhe um pontapé.

Ela olha à volta, o ambiente é tenebroso, o fogo está a aproximar-se cada vez mais. NAZARÉ avança a pé e vê, sobressaltada, um vulto a deambular em direcção às chamas.

Do POV de NAZARÉ, vemos DUARTE de costas e em tronco nu a avançar em direcção ao fogo sem a ouvir.

NAZARÉ corre na direcção dele e alcança-o, virando-o para si.

NAZARÉ
PORRA!

NAZARÉ
(Grita) Eiiii! Tu! Não vais para aí!

NAZARÉ
(Grita) MEU, PÁRA! Estás a ir pró fogo!

NAZARÉ
Queres morrer ou quê?!

Só agora vemos que é DUARTE, com a mão e a cabeça ensanguentadas.

DUARTE desequilibra-se e cai para cima dela. Os dois caem no chão. DUARTE olha para NAZARÉ.

DUARTE desmaia no ombro de NAZARÉ.

NAZARÉ tenta sair debaixo dele com dificuldade.

NAZARÉ consegue soltar-se e começa a abanar DUARTE.

O fumo adensa-se ainda mais à volta deles. NAZARÉ levanta-se e puxa DUARTE, inconsciente, pelos braços. Não tem forças e pára. Começa a tossir com o fumo e olha à volta. Estão a ficar cercados pelo fogo. Nervosa, NAZARÉ rasga um bocado da camisola e põe na boca para conseguir respirar. Ela olha para DUARTE inconsciente e rasga mais um bocado da camisola que põe na boca nele para o proteger. Num esforço sobre-humano, ela recomeça a arrastar novamente DUARTE. Sacode-o.

DUARTE começa a acordar, zozzo.

NAZARÉ pega no braço de DUARTE e ajuda-o a levantar-se, saindo dali.

NAZARÉ
TU?

DUARTE
Ajuda-me...

NAZARÉ
Não estás a facilitar as coisas.

NAZARÉ
Não, não, acorda!

NAZARÉ
ACORDA!

NAZARÉ
Nós temos de sair daqui!

NAZARÉ
Acorda! Tens que me ajudar!

DUARTE
A minha cabeça...

NAZARÉ
Está tudo a arder! Nós temos de sair daqui JÁ!

CORTA PARA:

ELIPSE

001/42 EXT. CASA SOARES

DIA 2 – NOITE

O fumo adensa-se. LUÍS (todo suado, com a cara suja de fuligem e um pano a cobrir a boca) rega o telhado da casa. NAZARÉ e DUARTE surgem da mata, avançando agarrados um ao outro.

NAZARÉ
SOCORRO! AJUDA-ME!

LUÍS
(Surpreendido) Nazaré!

LUÍS larga a mangueira e aproxima-se a correr, ajudando a amparar DUARTE.

LUÍS
Vamos lá para dentro.

CORTA PARA:

001/43 EXT. MATA POSTO CONTROLO

DIA 2 – NOITE

RACC. TONI DA 001/40

Zona de posto controlo, com muito aparato. Há ambulâncias, carros de bombeiros e da polícia. Estão vários GUARDAS GNR e BOMBEIROS no local. LAURA está a falar com o inspector PRATA (PJ, elenco adicional).

LAURA
Temos que nos preparar. A GNR já anda por aí, mas a investigação vai ser nossa, Prata.

TONI chega a acelerar na pick up e trava bruscamente, saindo de lá a correr na direcção de LAURA.

TONI
(Desesperado) INSPECTORA VAZ!

TONI chega perto de LAURA, que pára e olha para ele, séria. TONI está em pânico e fala atabalhoadamente.

TONI

(Muito aflito) A Nazaré está lá! Ela ficou para trás... Não sei se consegui fugir ao fogo!

LAURA

Respira, Toni! Estavas com a Nazaré *onde?*

TONI

(Atrapalhado/mente) Ela... Ela... foi fazer uma entrega de peixe. Estava a voltar quando foi apanhada pelo fogo.

LAURA

Onde?

TONI

(Nervoso) NÃO SEI! Só sei que a Nazaré está na mata! Alguém tem de ir à procura dela!

LAURA

A GNR não vai mandar guardas para o meio de um inferno!

TONI

E a NAZARÉ? VÃO DEIXÁ-LA MORRER?

Na tensão.

CORTA PARA:

001/44 INT. SOARES SALA

DIA 2 – NOITE

NAZARÉ acaba de pôr um penso na cabeça de DUARTE. DOLORES está em fundo, ao telemóvel.

DUARTE

(A Nazaré) Obrigado.

Antes que DUARTE consiga responder, DOLORES aproxima-se deles, grave.

NAZARÉ e DUARTE olham-se, angustiados. LUÍS vem do exterior a correr.

NAZARÉ empurra DUARTE para as traseiras e segue atrás dele. DOLORES e LUÍS imitam-nos, muito assustados.

RACC. NAZARÉ, DUARTE, DOLORES E LUÍS C/ 001/46

CORTA PARA:

001/45 EXT. MATA POSTO CONTROLO

DIA 2 – NOITE

AMBIENTE DA 001/43

GONÇALO pára o carro e sai, olhando em redor. GONÇALO vê LAURA a falar com outro COMANDANTE BOMBEIROS.

LAURA olha na direcção de GONÇALO. Os dois correm um para o outro e abraçam-

NAZARÉ

O que é que estavas a fazer no meio do fogo?

DUARTE

Não sei... estava em casa... devo ter batido com a cabeça.

NAZARÉ

E acordaste no meio da mata?

DOLORES

Tentei ligar para os bombeiros, para a polícia, nada... Não há linha.

NAZARÉ

Quer dizer que ninguém nos vem buscar?

LUÍS

Vamos embora, o fogo chegou à casa!

GONÇALO

Laura!

se. LAURA faz uma festa no rosto de GONÇALO, aliviada.

LAURA olha-o, muito angustiada. Não consegue falar.

LAURA abana a cabeça e faz-lhe outra festa, cúmplice.

GONÇALO olha para a zona das ambulâncias. LAURA percebe de imediato as intenções dele.

LAURA interrompe GONÇALO.

GONÇALO hesita, mas anui e dá um beijo na testa de LAURA.

GONÇALO corre para o carro e arranca em velocidade. LAURA pega no seu telemóvel e faz uma chamada.

LAURA

Tentei ligar-te... Como é que estão os miúdos?

GONÇALO

(Aflito) A Ana está no hotel, mas não sei do Cris...

GONÇALO

Desculpa.

GONÇALO

Não conseguia ficar no hotel de braços cruzados.

LAURA

Gonçalo... O fogo é muito diferente do mar.

GONÇALO

De certeza que precisam de gente que saiba de primeiros socorros. É preciso ir para a mata?

LAURA

Eu quero-te longe daquele fogo, ouviste?

GONÇALO

Eu quero ajudar!

LAURA

(Aflita) Então, vai à procura do Cris. Só vou ficar descansada quando souber que ele está em segurança.

GONÇALO

Já te digo alguma coisa.

LAURA

(ao telemóvel) Prata? Já sabes se conseguiram contactar a Dolores e o Luís Soares?

PRATA (OFF)

Ainda não.

LAURA

(ao telemóvel) E a Nazaré Gomes. Alguém a viu?

PRATA (OFF)

Não. A rapariga deve estar no meio do incêndio.

Na apreensão de LAURA.

RACC. GONÇALO C/ 001/47

CORTA PARA:

001/ 46 EXT. MATA

DIA 2 – NOITE

ZONA 4

RACC. NAZARÉ, DUARTE, DOLORES E LUÍS DA
001/44

NAZARÉ, DUARTE, DOLORES e LUÍS
caminham com dificuldade por entre o fumo
denso. Têm as bocas tapadas com tecido que
rasgaram das roupas.

De repente, vislumbra-se um vulto por entre
o fumo.

NAZARÉ consegue ver CRIS a cambalear.

NAZARÉ corre na direcção do fogo.
DUARTE vê o perigo.

NAZARÉ

Temos de chegar ao rio! É a única
maneira de sobrevivermos a isto!

LUÍS

Está ali uma pessoa.

NAZARÉ

É o Cris!

NAZARÉ chama e acena:

DUARTE puxa NAZARÉ.

DUARTE perscruta o fumo e as chamas.
Não se vê ninguém.

NAZARÉ corre para onde viu CRIS pela
última vez. DUARTE grita por ela:

As chamas sobem com violência, fazendo
com que NAZARÉ caia para trás. DUARTE
puxa-a com urgência.

NAZARÉ aceita a ajuda dele e correm dali
de mão dada, juntando-se a DOLORES e
LUÍS.

RACC. CRIS C/ 001/47

RACC. NAZARÉ, DUARTE, DOLORES E
LUÍS C/ 001/48

CORTA PARA:

001/ 47 EXT. MATA ESTRADA

PRÓXIMO DA ZONA 4

RACC. GONÇALO DA 001/45

RACC. CRIS DA 001/46

DUARTE

Espera!

NAZARÉ

CRIS! CRIS, ESTAMOS AQUI!

DUARTE

Nós vamos morrer!

NAZARÉ

Eu conheço o miúdo!

DUARTE

Não está ali ninguém!

DUARTE

Nazaré!

DUARTE

Temos de ir!

DIA 2 – NOITE

O carro de Gonçalo avança pela estrada. Dentro do carro, GONÇALO conduz, apreensivo. Alguns metros à frente, CRIS sai da mata e atravessa a estrada. Está desorientado e pára no meio da estrada a tossir e a rir. Está drogado. GONÇALO trava a fundo, na eminência de atropelar CRIS. **Evita a colisão por milímetros.** Percebe que é o filho e sai do carro.

CRIS ignora GONÇALO e corre para a mata.

GONÇALO entra pela mata e agarra CRIS com força.

CRIS não consegue parar de rir.

GONÇALO olha para trás, **vê o fogo cada vez mais próximo do seu carro e fica em pânico.** Num impulso de desespero, GONÇALO sacode CRIS e obriga-o a olhar na direcção do fogo.

CRIS congela, ainda não está num pleno estado de consciência. GONÇALO aproveita o impasse e arrasta CRIS para o carro.

GONÇALO acelera o passo, ainda a puxar CRIS, quando o fogo atinge o seu carro e este incendeia-se. GONÇALO, que está a pôr a mão no puxador da porta, começa a arder (braço esquerdo e lado esquerdo do peito) e grita.

GONÇALO
(Grita) CRIS!

GONÇALO
Onde é que vais, filho? (Em pânico)
CRIS, ESPERA!

GONÇALO
(Em pânico) Tens noção do que se passa?!

CRIS
(Alterado/A rir) Está bué da luz.

GONÇALO
A mata está a arder! OLHA!

GONÇALO
Temos de sair daqui!

CRIS
(Desesperado) PAI!
GONÇALO
(Grita) AHHHHHH!

CRIS corre para ele, tirando a t-shirt e abafando as chamas com ela. GONÇALO vai gemendo.

CRIS olha para as queimaduras do pai, angustiado. As chamas continuam a aproximar-se deles.

Com enorme esforço, GONÇALO levanta-se e apoia-se no filho.

CRIS assente e segura GONÇALO, que faz uma careta de dor e fica à beira do desmaio. Controla-se e embrenha-se com CRIS pelas árvores que ainda não estão a arder.

RACC. CRIS E GONÇALO C/ 001/49

CORTA PARA:

001/ 48 EXT. MATA RIO

RACC. DUARTE, NAZARÉ, DOLORES E LUÍS DA 001/46

DUARTE pára de correr e cambaleia, zozno. Há muito fumo. NAZARÉ, DOLORES e LUÍS também param.

DUARTE assente, recuperando o fôlego.

DOLORES grita ao ver que a roupa de NAZARÉ está a arder.

NAZARÉ tenta apagar o fogo com a mão e queima-se.

CRIS

Pai...

GONÇALO

Por favor... Por favor...

CRIS

(Grita/Desesperado) O que é que eu faço?!

GONÇALO

Procura... abrigo.

DIA 2 – NOITE

NAZARÉ

Estás bem?

LUÍS

O rio é ali!

DOLORES

Cuidado!

NAZARÉ

Ahhhh...

LUÍS

A água!

SUGERE-SE CÂMARA LENTA:

DUARTE agarra **NAZARÉ** e atira-se com ela para o rio, apagando as chamas. **DOLORES** e **LUÍS** correm atrás deles. **NAZARÉ** e **DUARTE** ficam molhados, muito próximos e a olharem atarantados um para o outro. Sem se conter perante a iminência do perigo. **DUARTE** beija **NAZARÉ** com paixão. Ela empurra-o, atarantada. **DUARTE** sorri-lhe, embora também esteja confuso com a sua reacção.

CORTA PARA:

001/49 EXT. MATA CASEBRE INT.

DIA 2 – NOITE

RACC. CRIS E GONÇALO DA 001/47

CRIS abre a porta com um pontapé forte e entra com GONÇALO, praticamente inconsciente e ainda apoiado em si. CRIS deita GONÇALO com cuidado no chão e dá-lhe leves palmadas no rosto.

GONÇALO tem os olhos ligeiramente abertos mas já não consegue falar. CRIS corre para a porta, vendo as chamas ao longe.

No pânico de CRIS a olhar do fogo para GONÇALO já inconsciente no chão.

CORTA PARA:

CRIS

Pai, consegues ouvir-me?! PAI!

CRIS

(Grita)

SOCORROOOOO!

SOCORRO!

001/ 50 EXT. MATA / ESTRADA 2

DIA 3 – MANHÃ

ALTERADA A 10/04/2019

**ATENÇÃO: A TRANSIÇÃO DE NOITE PARA DIA
DECORRE DURANTE A CENA**

CENA CLIPADA

MATA

BOMBEIROS lutam contra as chamas, que se alastram pela mata.

ESTRADA

Numa das estradas, GUARDAS GNR desviam o trânsito e uma fila de carros segue para a cidade. ÉRICA, ANA, PIPO, SOFIA e CAROL estão na berma e distribuem água e bolachas às PESSOAS que estão nos carros e que vão passando por eles. CAROL olha para a nuvem de fumo que vem da mata.

CORTA PARA:

001/ 51 EXT. MATA POSTO CONTROLO

DIA 3 – MANHÃ

O aparato da noite anterior diminuiu ligeiramente, mas os carros de bombeiros continuam por ali, bem como a GNR e LAURA. Estão todos exaustos, há BOMBEIROS a dormir no chão. LAURA olha para a mata.

NAZARÉ, DUARTE, DOLORES e LUÍS surgem por entre a neblina da manhã e do fumo, esgotados. LAURA, os GUARDAS GNR e os BOMBEIROS levantam-se e começam a aplaudir, enquanto correm para eles para os ajudar.

LAURA

Não acredito...

LAURA

Estão todos vivos!

Os BOMBEIROS aproximam-se para assistir DOLORES, LUÍS e DUARTE. NAZARÉ vai ter com LAURA.

LAURA afasta-se, a chorar. NAZARÉ olha-a com pena. DOLORES consola-a. DUARTE vai ter com PRATA.

DUARTE começa a andar. NAZARÉ vai atrás dele.

DUARTE afasta-se.

NAZARÉ
Tragam água!

NAZARÉ
Laura, eu vi o Cris na mata...

LAURA
O meu filho?!

LUÍS
Desculpa, não conseguimos trazê-lo.

DUARTE
A Nazaré tentou ir atrás dele, mas foi impossível...

LAURA
O meu filho!

DUARTE
Inspector, alguém tem notícias do meu pai? António Blanco?

PRATA
Lamento, não há comunicações.

DUARTE
Então, eu vou à quinta.

PRATA
Os bombeiros ainda não libertaram a zona.

NAZARÉ
Espera. Ouviste o que ele disse? Aquilo ainda pode estar tudo a arder!

DUARTE
Vou só ver! Se ele estiver na vila, melhor. Mas neste momento estamos mais perto da quinta e eu tenho que ter a certeza.

DUARTE

Vais tentar impedir-me?

NAZARÉ

Não. Vou contigo.

Com NAZARÉ a seguir DUARTE.

CORTA PARA:

ELIPSE

001/ 52 EXT. QUINTA PÁTIO

DIA 3 – MANHÃ

DUARTE corre em direcção à casa com NAZARÉ atrás dele.

DUARTE

(grita) PAIII, Paiiiii...

NAZARÉ

A esta hora, ele está em casa à tua espera.

DUARTE

(Sorri) Eu sei. Mesmo assim, obrigado por teres vindo.

Olham-se com intensidade.

NAZARÉ

(Também sorri) Ainda te matavas, se te deixasse vir sozinho.

DUARTE repara no armazém parcialmente destruído pelas chamas.

DUARTE

O armazém ardeu quase todo.

Com os dois a entrarem no armazém.

NAZARÉ

Felizmente, não chegou à casa.

RACC. DIRECTO C/ 001/53

CORTA PARA:

001/ 53 EXT. QUINTA ARMAZÉM INT.

DIA 3 – MANHÃ

RACC. DIRECTO DA 001/52

NAZARÉ e DUARTE entram com cuidado a olhar em redor. DUARTE avança, NAZARÉ vai atrás.

De repente, DUARTE estaca em choque.

NAZARÉ olha e leva as mãos à boca em choque. NAZARÉ vira DUARTE para si e abraça-o com força.

DUARTE solta-se e avança para o corpo a soluçar. O tecto do armazém começa a desabar.

DUARTE só tem tempo de empurrar NAZARÉ e os destroços caem-lhe em cima, soterrando-o.

NAZARÉ tenta aproximar-se, mas os destroços continuam a cair. Ouvem-se sirenes dos carros da PSP a aproximarem-se.

RACC. NAZARÉ C/ 001/54

CORTA PARA:

001/54 EXT. QUINTA ARMAZÉM ENTRADA

DIA 3 – MANHÃ

RACC. NAZARÉ DA 001/53

Os dois carros da PSP param entre a casa e o armazém. Saem DOIS AGENTES DE CADA CARRO, com dois cães de resgate.

DUARTE

Aqui era só para guardar coisas...

DUARTE

Pai... É o meu pai!

NAZARÉ

Não olhes, não olhes...

NAZARÉ

Cuidado!

NAZARÉ

(Grita) DUARTE!

O carro de Laura pára logo em seguida, de onde saem LAURA e PRATA. NAZARÉ sai do armazém a acenar com os dois braços no ar. Corre para LAURA.

PRATA e LAURA correm atrás de NAZARÉ, que regressa para o interior do armazém.

RACC. DIRECTO C/ 001/55

CORTA PARA:

001/55 EXT. QUINTA ARMAZÉM INT.

DIA 3 – MANHÃ

RACC. DE DECOR C/ 001/53

RACC. DIRECTO DA 001/54

NAZARÉ entra com LAURA, PRATA, os AGENTES e os cães atrás. LAURA tosse, incomodada pelo cheiro no ar. Um dos cães ladra sem parar para algo que não vemos. LAURA aproxima-se e tapa a boca e o nariz com a mão.

PRATA começa a falar pelo rádio. Os outros DOIS AGENTES aproximam-se e começam a tirar os destroços. NAZARÉ observa, na expectativa. PLANO dos dedos de DUARTE a contraírem-se. NAZARÉ repara e grita:

Juntos vão pondo a descoberto o corpo de DUARTE. Uma viga maior está debaixo dos

NAZARÉ

Ajudem-me! O Duarte está lá dentro!

LAURA

Temos um corpo!

NAZARÉ

O Duarte está ali debaixo!

NAZARÉ

Ele está vivo! Depressa!

LAURA

Tirem-no dali!

restantes escombros e tapa o peito de DUARTE.

PRATA regressa, guardando o rádio. Agarra a viga do lado de LAURA.

Em esforço, conseguem tirar a viga de cima de DUARTE e pousá-la ao lado do corpo.

DUARTE não mostra sinais de vida. LAURA mete dois dedos sobre a jugular de DUARTE.

Um dos AGENTES corre para o exterior. NAZARÉ olha para o corpo inerte de DUARTE, muito tensa e nervosa. Hesita em segurar-lhe a mão, mas toca-lhe ao de leve. Em DUARTE a morrer.

CORTA PARA:

PASSAGEM DE TEMPO

001/56 EXT. HOSPITAL URGÊNCIA INT

DIA 3 – MANHÃ

CENA CLIPADA (sugere-se câmara lenta)

Há várias macas com PACIENTES. Um dos quais é o RAPAÇ 1 (da cena 001/9), morto e desfigurado pelo fogo. É coberto com o lençol. O ENFERMEIRO 1 tira-lhe do bolso a carteira (também da cena 001/9) com os documentos e abre-a para registar o seu nome. Os MÉDICOS e os ENFERMEIROS ocupam-se dos feridos. O chão está coberto de compressas sujas. A confusão é tanta que não há tempo para limpar nada.

RACC. ENFERMEIRO 1 C/ 001/57

LAURA

Agarrem desse lado! Prata, anda cá!

LAURA

Um, dois... TRÊS!

LAURA

Bom trabalho!

LAURA

Chamem uma ambulância JÁ!

CORTA PARA:

001/57 EXT. HOSPITAL RECEP. URGÊNCIA INT DIA 3 – MANHÃ

RACC. ENFERMEIRO 1 DA 001/56

É a urgência de um hospital demasiado pequeno para tanta confusão. Há FERIDOS do incêndio por todo o lado. **Ouve-se choro, pedidos de ajuda e gritos.** Vários MÉDICOS e ENFERMEIROS correm de um lado para o outro a tentar chegar a todos. Há macas a atravancar o caminho. NAZARÉ corre para o ENFERMEIRO 1 que vem da sala da urgência e traz a lista de óbitos.

O ENFERMEIRO 1 não se detém. NAZARÉ não desiste e vai atrás dele, puxando-lhe a roupa.

BÁRBARA, que acabou de chegar e ouviu, aproxima-se, indignada.

O ENFERMEIRO 1 consulta a lista.

NAZARÉ

Desculpe, eu preciso de informações sobre uma pessoa...

NAZARÉ

Oi? Pode falar comigo?

ENFERMEIRO 1

Não vê como é que isto está?!

NAZARÉ

Eu sei que está ocupado, mas eu preciso de saber do Duarte Blanco?

ENFERMEIRO 1

Só damos informações à família.

NAZARÉ

(Mente) Sou namorada.

BÁRBARA

Tu?! Só podes estar a brincar!

NAZARÉ

(Espreita) É Duarte, Duarte Blanco.

A expressão do ENFERMEIRO 1 muda e ele olha-as, penalizado.

NAZARÉ
O que é que foi?

ENFERMEIRO 1
Lamento.

NAZARÉ
Lamenta o quê?

NAZARÉ olha para BÁRBARA, que começa a chorar.

NAZARÉ
O que é que ele lamenta? Pára de chorar!

BÁRBARA
Ele morreu?

O ENFERMEIRO 1 assente, penalizado. No choque de NAZARÉ perante a notícia.

CORTA PARA:

PASSAGEM DE TEMPO – TARDE

001/58 EXT. HOSPITAL MORGUE INT.

DIA 3 – TARDE

CENA MUSICADA

O corpo do RAPAZ 1 está deitado numa mesa metálica e totalmente coberto por um lençol. FÉLIX entra acompanhado por MÉDICO LEGISTA, que lhe pergunta se ele está bem. FÉLIX assente e MÉDICO LEGISTA levanta o lençol. FÉLIX faz um esgar enojado e afasta-se rapidamente, enquanto assente.

CORTA PARA:

ELIPSE

001/59 INT. FÉLIX SALA

DIA 3 – TARDE

Abre em BERNARDO, já agitado. VERÓNICA e ÉRICA tentam acalmá-lo, embora esta última também esteja em choque. BÁRBARA está muito chorosa.

FÉLIX avança para BERNARDO, perturbado.

VERÓNICA faz festas no rosto de BERNARDO, que se balança.

VERÓNICA abraça BERNARDO e olha FÉLIX.

BERNARDO começa a bater com as mãos nas têmporas. ÉRICA e VERÓNICA tentam acalmá-lo.

BERNARDO está em *loop*, nervosíssimo.

BERNARDO

O Duarte, não... O Duarte não... O Duarte não...

FÉLIX

PÁRA COM ISSO!

ÉRICA

Ele está em choque, pai!

FÉLIX

(Alterado) Estamos todos! Eu perdi o meu irmão e o meu sobrinho, não tenho tempo para os chilikues do Bernardo!

VERÓNICA

Tem um bocadinho de noção, por favor! Tu sabes como o teu filho era apegado ao Duarte.

FÉLIX

Ele tem de se controlar!

VERÓNICA

(Entre dentes) Quem tem de se controlar és tu!

VERÓNICA

Meu querido... meu querido, acalma-te...

BERNARDO

FÉLIX perde a paciência, grita-lhe:

BERNARDO agita-se e **chora alto**.

ÉRICA segura BERNARDO pelos ombros, tentando contê-lo. FÉLIX afasta-se, impaciente e sai.

BERNARDO continua agitado, mas vai acalmado enquanto pensa.

BERNARDO começa a acalmar.
VERÓNICA sai atrás de FÉLIX.

RACC. VERÓNICA E FÉLIX C/ 001/60

CORTA PARA:

001/ 60EXT. FÉLIX JARDIM

RACC. VERÓNICA E FÉLIX DA 001/59

FÉLIX inspira profundamente, tenso.
VERÓNICA aproxima-se rapidamente dele.

O Duarte era dos bons, os bons não morrem... eles não morrem!

FÉLIX

Morrem, sim! Toda a gente morre!

ÉRICA

Pai, por favor!

ÉRICA

Bernardo... Bernardo, olha para mim.
Qual foi o primeiro livro de Agatha Christie?

BERNARDO

O Misterioso Caso de Styles.

ÉRICA

Quantos do Poirot?

BERNARDO

Quarenta...

DIA 3 – TARDE

VERÓNICA

Não te atrevas a descarregar no teu filho!

FÉLIX

(Baixo) Eu acabei de matar o meu irmão e o meu sobrinho, Verónica!

VERÓNICA

Queres gritar isso aos sete ventos? Está feito, não podes voltar atrás!

FÉLIX

E vou ter que viver com isso para o resto da minha vida, não é?

VERÓNICA

Vais, por isso poupa nos remorsos e aproveita o que aconteceu, ou ainda estragas tudo.

Em FÉLIX, angustiado.

CORTA PARA:

001/60 A INT. HOTEL RECEPÇÃO

DIA 3 – TARDE

ACRESCENTADA A 02/09/2019

LAURA fala baixo ao telefone.

ANA entra, com os olhos vermelhos de tanto chorar. Fica a ouvir a conversa da mãe, que ainda não a viu.

LAURA vira-se e vê ANA a chorar.

LAURA

(Desesperada) Por favor, têm que me dizer alguma coisa. Já passou muito tempo! O meu marido e o meu filho têm de estar nalgum lado, não podem simplesmente ter desaparecido!

LAURA

(Eleva a voz) Não me digam para esperar! Estou farta de esperar, de ter paciência, eu preciso de saber se a minha família está viva ou morta! Se for preciso, vou eu para o terreno!

LAURA

(Baixa novamente a voz) Eu... Está bem. Obrigada.

LAURA desliga e vai imediatamente abraçar a filha, tentando ser forte por ela.

LAURA
Oh minha querida...

ANA
O que é que te disseram?

LAURA
Que estão à procura. Têm muito trabalho, o terreno está difícil... Há áreas da mata a que ainda não conseguiram ir...

ANA
(Revoltada) E nós ficamos aqui paradas?! Vamos para lá, como tu disseste! Vamos nós à procura deles! Eu não aguento isto, mãe!

LAURA olha para a filha por instantes e toma uma decisão.

LAURA
Sabes que mais? Vamos mesmo! Avisa os hóspedes que vamos sair. Estou farta de ficar aqui à espera de notícias. Batemos a mata de uma ponta à outra e

LAURA CONT.
trazemos o teu irmão e o teu pai para casa, se Deus quiser!

Nas duas a mobilizarem-se para sair.

CORTA PARA:

PASSAGEM DE TEMPO DOIS DIAS DEPOIS...

001/ 61EXT. CEMITÉRIO

DIA 5 – MANHÃ

Ambiente de consternação. Vemos dois caixões fechados. Há várias PESSOAS à volta: FÉLIX, VERÓNICA, BERNARDO, ÉRICA, GLÓRIA, ERMELINDA, FLORIANO, JOÃO, CLÁUDIA, ISMAEL, SÉRGIO, GRAÇA e outras pessoas. SOFIA e HEITOR aproximam-se, abraçados.

HEITOR olha em redor à procura de FÉLIX, que troca um olhar de entendimento com ele. RUTE (participação especial) surge nesse momento.

VERÓNICA abraça RUTE.

FÉLIX cumprimenta-a com um aceno de cabeça.

VERÓNICA olha RUTE, estranhando-a.

VERÓNICA vê FÉLIX avançar para falar.

RUTE olha FÉLIX, que começa a falar para os presentes.

SOFIA

(Abatida) Ainda não acredito que o doutor António morreu...

FÉLIX

(A Verónica) A tua irmã está aqui...

VERÓNICA

Olá, querida.

FÉLIX

Rute.

RUTE

Os meus pêsames.

VERÓNICA

Estás bem?

RUTE

Podemos falar depois do enterro?

VERÓNICA

Claro...

FÉLIX

Obrigado por terem vindo. Hoje é o dia mais difícil da minha vida. Perdi a minha família e não há nada que os traga de volta. No entanto, temos que pensar em reconstruir a nossa terra. Todos juntos, vamos conseguir.

**BURBURINHO DE CONCORDÂNCIA
E APOIO.**

CLÁUDIA aproxima-se de NAZARÉ, que vem a chegar.

CLÁUDIA abraça a amiga.

BÁRBARA, irritada, aproxima-se de NAZARÉ.

NAZARÉ vira costas e afasta-se com CLÁUDIA. BÁRBARA olha-a com raiva. O PADRE pigarreia.

**Começamos a ouvir burburinho e
PESSOAS a começarem a virarem-se em
choque para alguém que ainda não vemos.**

HEITOR olha para FÉLIX, alarmado. VERÓNICA agarra-se a FÉLIX, cambaleante.

FÉLIX fica sem palavras. NAZARÉ vira-se e **só agora vemos DUARTE, vivo.** Ela fica boquiaberta, atarantada.

CORTA PARA:

GENÉRICO FINAL

CLÁUDIA

Não sabia que vinhas...

NAZARÉ

Vim por solidariedade, respeito... O Duarte salvou-me a vida.

BÁRBARA

Tu outra vez!

BÁRBARA

Porque é que te achas no direito de estares aqui? Não chega o que fizeste no hospital?

NAZARÉ

(Afiada) Vai chorar e não me chateies!

PADRE

Caríssimos, estamos aqui reunidos para prestar a última homenagem a António e Duarte Blanco...

HEITOR

(Chocado) Não pode ser!

FÉLIX

Como...?!

Fim do 1º Episódio