

Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa
Mestrado em Som e Imagem



Construção de Personagens

Especialização em Televisão e Argumento / Cinema e Audiovisual 2011

Maria Beatriz Gouveia Ribeiro

Professor Orientador: Adriano Nazareth

Julho de 2011

*“A arte confere beleza e dignidade e tudo o que é belo e nobre
tem o dom de atrair.”*

Constantin Stanislavski

Agradecimentos

Antes de mais é quase obrigatório deixar um eterno agradecimento ao meu Pai, Luís Ribeiro, que durante todo o meu percurso académico nada mais tem feito se não prestar o seu apoio e ajuda. Tenho a sensação de que, por vezes, ele acredita mais em mim do que eu própria. A ti, meu Pai, deixo-te todo o meu carinho e gratidão.

À minha irmã, Teresa Ribeiro Santos, e ao meu cunhado, Rui Pedro Santos, deixo também o meu reconhecimento, em especial pelo amparo e palavras de força com que me foram confortando.

Agradeço ao meu orientador de dissertação, o Professor Doutor Adriano Nazareth, cujo rigor crítico e saber fomentaram a minha capacidade crítica e auxiliaram ao desenvolvimento deste ensaio.

Mostro também a minha gratidão ao meu orientador de projecto final, o Professor Paulo da Rosária, a quem não faltou tempo e disponibilidade de acompanhamento.

Seria injusta se, da mesma forma, não referisse a Professora Doutora Guilhermina Castro que ofereceu a sua ajuda e o conhecimento na área que em muito ajudaram na minha evolução.

Agradeço ainda a todas as pessoas que, de uma forma mais directa ou indirecta, estiveram ligadas não só à construção desta dissertação, mas também ao meu sucesso pessoal e académico. Estou a pensar na minha Mãe, Helena Gouveia; na minha Tia, Teresa Gouveia; e em toda a minha família que de uma forma ou outra estiveram sempre presentes para mim; em exemplares amigos como a Andreia Faria ou a Adelaide Moutinho, que além da amizade me estenderam todas as adequadas ferramentas que possuíam e que me pudessem coadjuvar; no Professor Henrique Pereira, um dos responsáveis pelo sustento do meu interesse na escrita e pela amizade e ensinamento contínuos; entre muitas outras pessoas que marcaram presença ao longo do meu percurso académico e que contribuíram para o seu sucesso.

Resumo

Este trabalho pretende ser o estudo de um valorizado tema, implícito quando a palavra “argumento” é referida: personagens, neste caso, construção de personagens. Para isso, é colocada, logo à partida, uma questão fulcral: “o que é uma personagem”?

A representação de alguém? Uma história qualquer? Os traços físicos de alguém que irá protagonizar uma história? Os seus traços psicológicos? Ambos? A interpretação de um actor? Uma vida ficcionada? Tudo isso pode estar na base da construção de uma personagem.

Segundo a wikipédia¹, a enciclopédia livre online, uma personagem “... é qualquer ser vivo de uma história ou obra. Pode ser um humano, um animal, um ser fictício, um objecto ou qualquer coisa que o autor inventar. Também podem ter nomes ou não, e ter qualquer tipo de personalidade. Personagens são encontradas em obras de literatura, cinema, teatro, televisão, desenho, videojogos, marketing e etc. No caso de cinema, teatro e televisão são representados por actores.” Mas o certo é que uma pedra pode ser uma personagem. E uma pedra não é um ser vivo. É, quanto muito, um objecto transformado em ser vivo para a redacção daquela história.

Responder à questão colocada é realmente difícil, já que qualquer resposta pode ser considerada incompleta. Seria quase como perguntar o significado da palavra humano. Se um humano for objectificado a questão é de fácil resposta: é um animal racional; um membro da espécie de primata bípede (*Homo Sapiens*), recorrendo uma vez mais à enciclopédia livre. Mas depois, é necessário alargar a pesquisa e dizer que um humano tem cérebro, sensações e sentimentos.

Com o tópico das personagens, a dificuldade é a mesma. Uma personagem é encarada como um ser humano. Tem uma história de vida pessoal. Teve pai e mãe. Ou não. Teve uma casa. Ou viveu na rua. Sentiu dor ou sentiu felicidade. Viveu ou morreu. E depois surge na história que é abordada: a história principal, aquela que dá origem ao filme. Mas a personagem tem uma vida por detrás daquilo que é apresentado ao espectador. E é essa vida que permite a alguém conhecer a personagem e interpretá-la. É essa vida que constitui a personalidade que um actor adopta para si mesmo, para um filme. No entanto, personagens não são seres humanos. Robert McKee² acrescenta, na sua obra *Story*³, que há uma tendência para encarar as personagens como se fossem parte da realidade, mas que, na verdade, são superiores há realidade. A explicação dada para isto é o facto de as personagens serem criadas para serem entendidas, conhecidas, embora um ser humano, com toda a sua complexidade, possa não o ser. O autor salienta que as personagens são mais bem conhecidas que os nossos próprios amigos.

¹ Enciclopédia livre *online*, disponível em www.wikipedia.org.

² Robert McKee é um professor de Escrita Criativa, formado em Literatura Inglesa pela Universidade do Michigan.

³ (1998) MCKEE, Robert. *Story – Substance, Structure, Style and the Principles of Screenwriting*. Methuen.

Para esclarecer este tema, “personagens” (e, em especial, a sua construção) é introduzido o projecto final (paralelamente desenvolvido neste último ano de especialização) e são estudadas algumas estratégias utilizadas por alguns teóricos (nomeadamente Robert McKee, Linda Seger, Constantin Stanislavski, Michael Halperin e Michael Checkhov) no intuito de perceber quais as estratégias por mim utilizadas, no desenvolvimento do referido projecto final. São ainda analisadas algumas personagens já existentes no meio audiovisual (tais como Aaron Stampler / Roy de *Primal Fear*⁴, Narrador de *Fight Club*⁵, Derek Vinyard de *American History X*⁶; Benjamin L. Willard e Walter E. Kurtz de *Apocalypse Now*⁷ – segundo o documentário *Hearts of Darkness: a Filmmaker’s Apocalypse*⁸, entre outros) e são evocados alguns filmes para suportar e exemplificar o que é dissertado, bem como é descrito todo o processo de criação das personagens do meu projecto final, servindo este como exemplo base desta dissertação.

É salvaguardado um capítulo no qual serão colocadas várias questões na intenção de abrir horizontes sobre a construção de personagens em si. São reflectidos e discutidos alguns autores no intuito de proceder à ligação entre pensamentos, não optando por um só, mas sim lembrando que pode haver conjugação entre eles.

Durante o estudo para a presente dissertação, a autora percebeu que este campo é bastante mais vasto do que realmente tinha em conta. No entanto, há ainda pouco material escrito. Neste contexto é pretendido elucidar o leitor acerca de vários aspectos, não tomando tudo o que é dito como um facto, mas como discussões abertas e tópicos que geram mais hipóteses. É necessário ter em conta que a aprendizagem de qualquer tema é sempre contínua e, tal como não deve ser desprezado o que já foi estudado, não deve ser ignorada qualquer questão acrescentada ao longo do tempo.

⁴ (1996) HOBLIT, Gregory. *Primal Fear*.

⁵ (1999) FINCHER, David. *Fight Club*.

⁶ (1998) KAYE, Tony. *American History X*.

⁷ (1979) COPPOLA, Francis Ford. *Apocalypse Now*.

⁸ (1991) BAHR, Fax; HICKENLOOPER, George; COPPOLA, Eleanor. *Hearts of Darkness: a Filmmaker’s Apocalypse*.

Índice de Conteúdos

1	Introdução	1
1.1	Apresentação da Proposta de Trabalho.....	2
1.2	Estudo e Desenvolvimento do Projecto Final.....	4
1.3	Organização e Temas Abordados na Presente Dissertação	6
2	Caracterização do Projecto	8
2.1	Objectivos.....	9
2.2	<i>Mancha</i> , Inspiração e Evolução do Projecto	10
2.3	Pesquisa Efectuada para a Pré-Produção do Projecto.....	12
3	Estado da Arte	15
3.1	Estudo das Personagens no Contexto Artístico-Cultural	18
3.1.1	Análise de Personagens	19
3.1.2	O Papel da Realização na Interpretação da Personagem	36
3.1.3	O Papel dos Actores na Construção da Personagem.....	38
3.2	Material de Referência	40
3.3	Personagens de <i>Mancha</i>	41
3.4	Conclusão de Capítulo	42
4	<i>Mancha</i> , o Projecto Final	45
4.1	O Argumento	45
4.2	As Personagens	49
4.3	O <i>Teaser</i>	65
4.4	Conclusão de Capítulo	70
5	Conclusões Finais	71
	Referências e Bibliografia	73
	APÊNDICE A: Dossier de Projecto Final	75
	APÊNDICE B: <i>Teaser</i> do Projecto Final.....	319

1 Introdução

Construir uma personagem é uma parte delicada no processo de criação de um argumento. Trata-se de criar uma vida à parte da história que está prestes a ser contada no mesmo. É dar vida a uma idealização de uma pessoa, ainda que baseada na realidade (ou não).

Tal, implica uma primeira impressão deduzida da observação e da experiência no mundo real; a criação das características dominantes da personagem (aquelas que se sobressaem e a identificam); o conhecimento das características contraditórias da personagem, uma vez que estas constituem a sua trama, o seu conflito interior; o entendimento da sua força, o seu âmag, aquilo que lhe dá consistência; a descoberta de emoções, atitudes e valores, fruto da sua educação e formação e a denúncia dos detalhes que a tornam única. Note-se que estes acontecimentos não se dão, necessariamente, por esta ordem.

Estes parâmetros são um modo de chegar a duas formas de presença de uma personagem: uma externa e uma interna. Ou seja, a personagem deve ser percebida de duas maneiras, sendo uma delas física e a outra intelectual e emocional. A primeira é a que revela o sexo, a idade, as características físicas (se é homem ou mulher, se é uma personagem alta, loira, magra ou, por outro lado, é baixa, morena e gorda, ou seja, apreciar a cor dos seus olhos, a pele, o cabelo, a existência de deficiências, entre outros aspectos da sua aparência física), o tipo de movimento corporal (desde a forma de andar às expressões do rosto e hábitos de postura – se costuma coçar a cabeça quando pensa, se olha para baixo quando mente, se levanta ligeiramente o pé quando está envergonhada, se começa a tossir quando está cansada ou qualquer outra expressão física que tenha o hábito de fazer), a forma de falar (o tipo de discurso, a sua velocidade, as expressões que repete frequentemente – as chamadas “moletas”), as parencas familiares (o que tem de semelhante com a sua família), o que gosta de vestir (sem desprezar o tipo de acessórios), como se comporta em momentos de tensão e prazer e até a sua forma de lidar com a sexualidade ajuda significativamente a compreender uma personagem (se fica pouco à vontade ao falar do assunto, se tenta desviá-lo ou se, pelo contrário, está completamente confortável com a situação – e como o demonstra – são indícios de atitudes e reacções para outras situações). A segunda, a percepção intelectual e emocional da personagem, desvenda tópicos como a inteligência e o conhecimento que possui e como os usa, se é introvertida ou extrovertida, o tipo de julgamento que faz, a forma e tempo de reacção emocional, o que gosta e o que não gosta em si mesma, com quem ou, com quem, se preocupa acima de qualquer outra coisa, como se vê a ela mesma, expectativas que tem para o futuro, o que receia⁹ e, por fim, gostos, interesses, formas de pensamento ou opiniões e as suas contradições que são, por norma, detalhes que conferem à personagem autenticidade, consistência, credibilidade e realismo.

Tudo isto, é tentar conhecer e solidificar a idealização de alguém, abrangendo o local e as condições em que nasceu, cresceu e viveu.

Em conclusão, uma personagem deve ser conhecida no seu todo, porque isto é o que nos permite avançar com a história e tomar, ou não, partido dela. Todas as suas decisões, atitudes, pensamentos devem ser acompanhados pelo espectador, criando assim um laço com a própria

⁹ Aquilo que a personagem receia, os seus medos, assume por norma o antagonista da personagem.

personagem, entendendo-a melhor do que os que a rodeiam. Possivelmente, identificando-se com ela.

O alvo desta dissertação não é analisar a personagem enquanto protagonista de uma vida ou de uma história e muito menos a sua relação com o espectador, actor ou realizador. Este é apenas um pequeno passo para chegarmos à raiz do assunto. O interesse aqui, é perceber diferentes técnicas usadas para criar uma personagem a partir do nada. E se o leitor chegar ao fim e todo o conteúdo tiver sido assimilado correctamente, entender alguma das estratégias analisadas como uma boa forma de criar as suas próprias personagens, ou um caminho para entender a sua própria estratégia, então esta dissertação terá cumprido o seu objectivo.

Os subcapítulos que se seguem pretendem apresentar a proposta de trabalho para o ano final do segundo ciclo do curso, já que esta servirá como suporte base do estudo de construção de personagens que aqui é dissertado. Também aqui será compreendido o meu papel no projecto final, bem como as intenções com esse mesmo projecto e com esta dissertação. É levantada a problemática que irá ser abordada neste trabalho e são descritas as várias etapas de construção do projecto final, nomeadamente das personagens, objecto de estudo desta dissertação.

1.1 Apresentação da Proposta de Trabalho

Como projecto final do segundo ano, do segundo ciclo do curso de Som e Imagem, da especialização em Televisão e Argumento / Cinema e Audiovisual, foi-me proposto o desenvolvimento de uma longa-metragem. O papel que me coube desempenhar assumiu-se no papel de argumentista, dada a especialização escolhida, em Argumento, e frequentada no decorrer deste ano lectivo. Assim, e começando um pouco ao contrário do que é habitual, depois da idealização da personagem principal foi construída a estrutura da história e determinado o enredo¹⁰.

O projecto pretende representar a tentativa de mudança da vida de uma personagem, Cláudia, que considerava ser já um objecto esbatido na sua própria vida, como uma peça de mobília

¹⁰ A estratégia utilizada pela autora será analisada no quarto capítulo do presente ensaio.

antiga numa casa nova de *design* moderno. Sentindo-se desmotivada pelos vários acontecimentos que se repetiam ao longo do seu dia-a-dia e que se tornavam já num sufoco, Cláudia entende que para obter sucesso no desenvolvimento da sua carreira profissional e na estabilização da sua vida pessoal a única escapatória possível seria mesmo sair da sua cidade natal, Braga, e recomeçar num outro local. E assim o faz. Cheia de novas expectativas e convencida de que estava a construir uma nova fase da sua vida, Cláudia chega a Lisboa onde monta o seu consultório de psicologia. Mas como a maioria das pessoas que fogem dos seus problemas em vez de os solucionar, a jovem depara-se consigo mesma a entrar novamente num mundo desbastado e com novas necessidades de entretenimento. Estas carências começam a afectar Cláudia inclusivamente no seu trabalho, o qual, na sua perspectiva, se começa a tornar aborrecido.

Para fomentar a nova rotina que havia adoptado, Cláudia, começa a idealizar um mundo onde todos os seus pacientes são personagens exagerados que deambulam pelas ruas e cujas histórias se cruzam.

Ao deparar-se com um novo paciente, Constantino, a psicóloga volta a mudar o ritmo da sua vida. Cláudia começa mesmo a escrever um livro no qual o protagonista, Constantino e a sua admirável e apaixonante história, cruza o mundo onde ela havia depositado os personagens e enredos que tinha imaginado. Mas desta vez a mudança tem consequências a outros níveis. Cláudia é afectada ética e profissionalmente por este paciente, cuja mente é devorada por pura maldade. Gradualmente, a jovem começa a questionar os valores morais das pessoas e, graças ao livro que começou a escrever, até os seus valores são postos em questão. Sentindo-se revoltada com toda a sua bondade e predisposição em ajudar colocadas ao serviço de tanta maldade, a recém-formada decide que também ela tem o direito de ser egoísta e dar a conhecer aquilo de que as pessoas são capazes. E, apesar de não identificar nenhum dos seus pacientes, Cláudia vê o fim da sua jovem carreira como psicóloga aquando da sua decisão de publicar o livro.

A trama resulta no abandono da psicologia enquanto profissão, dada a sua decisão de contrariar a promessa profissional de sigilo feita para com os seus pacientes. Mas para a felicidade da menina dá-se o seu envolvimento numa área ainda mais ansiada: a escrita.

O projecto pretende levar o espectador a reflectir sobre valores éticos e profissionais e sobre as perspectivas de vida com que é confrontado no dia-a-dia e a avaliação que dela é feita nesse sentido. A narrativa conta o rumo traçado até à realização de um sonho que havia ficado submerso pelos planos de vida aos quais é dada prioridade e no tempo gasto a fazê-los em vez de viver a vida no momento. Isto conduz à questão do rumo natural que a vida segue, por vezes, completamente diferente daquele que lhe havia sido traçado. É feita uma reflexão sobre o tempo gasto a solidificar um projecto de vida e o pouco tempo que se leva a destruí-lo. Por último, confronta a hipótese de as pessoas passarem a ser espectadores da sua própria vida ao invés de a protagonizarem. Em alguns casos isto implica a adopção de uma rotina que, por mais promessas de mudança feitas, apenas sofre uma reestruturação.

Neste seguimento, o tema de abordagem decidido como objecto de estudo nesta dissertação teve o título “Construção de Personagens”, não só pelo importantíssimo lugar que ocupa no desenvolvimento de qualquer história para cinema (e noutras áreas, mas interessa aqui salientar apenas esta), como também pelo valor que um estudo incidente neste tema terá no meu futuro profissional. Para o estudo da construção de personagens, foi necessária a

observação e análise de algumas, de entre os milhares já existentes, para que assim pudesse fazer o levantamento dos tópicos mais importantes a abordar.

O projecto final entra aqui como o exemplo base e sustento desta dissertação, na medida em que aqui são descritas as inúmeras estratégias e etapas de construção do mesmo. Por estas razões, é anexada a esta dissertação a versão final do meu projecto final. Este foi construído com profundo interesse num estudo exaustivo das personagens, sendo que a história se desenrola de forma a acompanhá-las e ao seu conflito interior.

1.2 Estudo e Desenvolvimento do Projecto Final

O projecto final foi desenvolvido, no seu todo, durante o decorrer deste ano lectivo. Quer o projecto, quer esta dissertação, foram acompanhados por uma pesquisa filmográfica e bibliográfica durante todo o seu processo de desenvolvimento, sendo que a primeira englobou documentários acerca do processo de produção de filmes, dado o seu interesse para o tema da construção, representação (e, neste âmbito, na orientação) das personagens. A primeira aula da semana, da disciplina de Orientação de Projecto Final, foi designada para as quartas-feiras. Assim sendo, tomo este dia como um ponto de referência semanal.

A primeira etapa a cumprir foi estabelecer os temas de abordagem do projecto. Este, cruza valores éticos e morais com diferentes perspectivas de vida, nomeadamente a tendência para a rotina e a luta constante pela realização de sonhos. Pode-se dizer que, de certo modo, o projecto remete para a emblemática expressão latina *carpe diem*, pois, embora não seja esse o seu tema central, a longa-metragem encaminha-se no sentido da valorização da vida no momento, no presente, em detrimento das rotinas habituais que a tornam aborrecida, desperdiçando-a. Passa, também, pela valorização daquilo que se possui, na medida em que não importa o tempo que demora a obter/construir, demora sempre menos a destruir. Em suma, o projecto conduz a uma reflexão acerca de valores éticos, pessoais e profissionais e da percepção que é feita da vida e de como esta é conduzida.

Neste seguimento, as primeiras semanas de aulas, compreendidas entre 23 de Setembro de 2010 e 07 de Outubro de 2010, foram dedicadas ao desenvolvimento e discussão da ideia, o que implica a determinação do tema e a idealização e solidificação da história e dos seus personagens (pelo menos, os principais).

De seguida, na semana de 14 de Outubro de 2010, foi entregue a primeira versão da sinopse. Esta fase assume-se na estruturação da história e no desenvolvimento do enredo; ou seja, é a descrição detalhada da história, desde o momento em que tem início até ao seu fim, mesmo que nem tudo esteja planeado de forma a aparecer explicitamente no filme.

Na semana seguinte, de 28 de Outubro de 2010, foi entregue a versão final da sinopse e iniciada a descrição das personagens. Todas as personagens têm uma história pessoal, uma história de vida e uma quantidade enorme de características (pessoais, morais, físicas, psicológicas, sociais, ...) que as torna únicas. Na referida data, foi iniciado o relato dessa história pessoal de cada uma das personagens principais, bem como os seus objectivos de vida e propósitos na história.

A descrição final das personagens foi entregue a 04 de Novembro de 2010, aquando do início do tratamento. Este assume-se numa descrição detalhada da história por cenas, fazendo o levantamento dos locais onde decorre a acção e a complementação da mesma com outros possíveis personagens que não haviam sido pensados inicialmente e devem ser, agora, incluídos na descrição das personagens. A cena é uma acção desenvolvida em espaço e tempo determinados. O tratamento adopta a estrutura da história, condensando já toda a informação indispensável à compreensão da narrativa. Para esta etapa foram destinadas três semanas, marcando a sua entrega final para a data de 24 de Novembro de 2010, data predisposta, também, para a idealização do *teaser*.

As semanas seguintes, de 01 e 08 de Dezembro de 2010, foram orientadas para a concepção e desenvolvimento do *teaser*, que viria a ser terminado e entregue a 15 de Dezembro de 2010, juntamente com todo o trabalho desenvolvido durante o semestre. O *teaser* tem a forma de um pequeno anúncio utilizado para publicitar, para dar a conhecer um filme.

De salientar que, todas as entregas foram feitas nas referidas datas mas as mesmas estiveram sujeitas a alterações e novas entregas.

No segundo semestre, o trabalho no projecto final centrou-se na elaboração dos diálogos e revisão das cenas do tratamento. Isto é, na composição do argumento em si. Também a filmagem do *teaser*, bem como a sua edição, foram agendados para esta altura, tendo sido a sua realização paralela à fase final de escrita do projecto final.

1.3 Organização e Temas Abordados na Presente Dissertação

Esta dissertação estimula uma forte relação com o projecto final. Por esta razão, este estudo destaca-se em duas partes principais: uma na qual se distingue esse mesmo projecto final e outra onde se investiga o processo de construção de personagens.

Consequentemente, há um capítulo dedicado exclusivamente à caracterização do projecto. Dividido em subcapítulos, o segundo artigo desta dissertação destina-se à caracterização do projecto. Assim sendo, num primeiro subcapítulo é aprofundada a ideia do projecto e de que forma este se relaciona com a realidade em que vivemos. Inserem-se, também aqui, os objectivos da autora aquando da escrita da referida longa-metragem e, neste sentido, a problemática em que se centra este estudo. O segundo subcapítulo está reservado para a discriminação do processo criativo do projecto, sendo que no terceiro subcapítulo são tidas em conta as fontes de inspiração (onde, entre o cinema e a literatura, a música é igualmente venerada).

Considerando que uma das personagens principais é psicóloga e uma outra é descrita como “possuída por pura maldade”, foi também necessária alguma dedicação à área da psicologia, como forma de aprendizagem no que toca aos rótulos estipulados para o complexo da mente humana. Por conseguinte, o capítulo três é um estudo aplicado de algumas das personagens existentes, de forma a compreender e distinguir a análise de uma personagem da sua construção. Dada a utilidade deste parâmetro, as personagens escolhidas para análise relacionam-se de alguma forma com as personagens constituintes do projecto final, paralelamente desenvolvido. Neste âmbito, o primeiro subcapítulo deste estágio centra-se na contextualização histórica do projecto e da problemática que lhe corresponde. No subcapítulo que se segue é feita uma referência à bibliografia recorrida para o trabalho desenvolvido e estudado o estado da arte sob uma perspectiva técnica, seguida de uma alínea onde são analisados estes itens e esclarecidos os pontos fortes utilizados para o projecto final.

Há ainda um capítulo destinado à exposição do projecto final, para que o leitor possa comprovar o que é aqui dito e estudado. São, inclusivamente, enunciadas as diferenças entre o que foi planeado e o que foi executado a nível de todo o projecto final. Assim, no primeiro subcapítulo, do quarto tópico dissertado, é esclarecido todo o trabalho de pré-produção que, por sua vez, implica a análise da reunião dos seguintes documentos¹¹: sinopse, nota de intenções, descrição de personagens, levantamento e definição dos locais (tanto aqueles onde se passa a acção, como aqueles que serviram apenas de pesquisa e conhecimento das personagens que lhe correspondem), pesquisa e, por fim, tratamento. No segundo subcapítulo é relatada uma breve ideia da produção do argumento, nomeadamente dos diálogos, característica que o distingue intrinsecamente do tratamento. É feita ainda uma análise da problemática em causa. Ou seja, do processo de produção das personagens, da longa-metragem desenvolvida durante o decorrer do ano lectivo, tal como das situações com as quais são confrontadas. No subcapítulo da produção não pode ser esquecida a apreciação do *teaser*, já que é nesta fase que a sua execução é levada a cabo. É aberto um outro subcapítulo

¹¹ Todos os referidos documentos estão anexados no final do presente ensaio, deixando o subcapítulo em questão para a análise e breve descrição desses mesmos documentos.

para a análise das intenções do projecto e diferentes formas de construção de personagens. Uma vez que há inúmeras maneiras de dar vida a personagens, esta fase exigiu uma pesquisa bibliográfica mais profunda e, mais do que uma pesquisa filmográfica, requereu o visionamento de documentários sobre filmes feitos, os denominados *making-of*. Desta forma, foi possível assinalar as principais estratégias referidas pelos teóricos e deduzir os métodos por mim utilizados na construção das personagens do meu projecto. Tendo em conta que há uma forte tendência para atribuir um toque pessoal às estratégias que são dadas a conhecer, é imprescindível relacionar estes dois últimos tópicos, a fim de perceber de que forma fui influenciada na elaboração do meu projecto final. Ou seja, além de dissertadas as principais estratégias alegadas pelos teóricos, considerando o trabalho desenvolvido e referindo pontos fortes e fracos de cada uma, é também ponderada a relação com os métodos utilizados pela autora na elaboração do projecto final.

No final, são retiradas algumas conclusões numa breve análise dos temas estudados nesta dissertação, relacionando-as com a longa-metragem paralelamente desenvolvida.

O presente ensaio é complementado com a versão final do referido projecto, para que melhor se possa compreender (e comprovar) tudo o que é referido.

2 Caracterização do Projecto

O projecto corresponde a uma introspecção da vida de uma psicóloga recém-formada, Cláudia, que anseia por uma vida mais interessante. Nesta introspecção Cláudia conta como escreveu o seu primeiro livro, e como se iniciou o processo de escrita na sua vida, ao mesmo tempo em que escreve o seu segundo livro.

No seu relato dos acontecimentos, a jovem não esquece as pessoas que entraram no seu consultório e se tornaram ferramentas muito importantes na mudança do seu rumo de vida (de psicóloga para escritora) salientando o valor que Constantino, um psicopata que recorre ao profissionalismo de Cláudia, desempenhou neste nível. Esta personagem, Constantino, desempenha nesta história um papel muito importante, dado que é ela quem, directa e indirectamente, alerta Cláudia sobre a orientação que a sua vida tomou e de como isso não a satisfaz. A jovem psicóloga é levada a experimentar um dia da vida do seu paciente e é seduzida pela não existência de regras ou valores, o que lhe traz conforto e despreocupação, além do interesse e divertimento pelos quais ansiava.

Ao constatar que todos os bons momentos que Constantino lhe proporcionou eram fruto do impulso causado pela doença do seu paciente, Cláudia encaminha a sua vida para um outro nível e decide contar ao mundo algumas das atitudes de que o ser humano é capaz e escreve um livro onde os seus pacientes são as personagens principais. Estas escolhas levam ao término da carreira de psicóloga, mas lançam Cláudia numa vida de escritora, onde a jovem pode esquecer as regras que conduzem o seu dia-a-dia na realidade.

Neste seguimento, o capítulo que se segue destaca-se pela caracterização que faz do projecto e pela definição de vários pontos interessantes que devem ser exaltados, bem como os objectivos deste argumento, a ideia em que se centra, pesquisa levantada na sua pré-produção (quer a nível de livros, filmes, internet, ou outros meios que possam ter interferido), entre outros assuntos que surgem no decorrer da análise destes.

2.1 Objectivos

Mancha pretende levar o espectador a prestar atenção na introspecção da personagem principal, Cláudia, e possivelmente fazer uma a si mesmo. No dia-a-dia, as pessoas fazem avaliações precipitadas da sua vida e, rapidamente, a insultam ou odeiam por algo que corre mal. A intenção deste projecto é demonstrar várias coisas a esse respeito.

“*Depois da tempestade, vem a bonança*”¹², logo, é necessário lembrar que a vida nem sempre corre como se quer, mas isso não significa que se mantenha assim ou que não se encontre o caminho até à felicidade. É o que acontece com a jovem psicóloga de *Mancha* que numa primeira fase da sua vida não lhe encontra propósitos (bem pelo contrário, a sua vida aborrece-a) e acaba por realizar o seu maior sonho: tornar-se numa escritora bem sucedida.

Depois, interessa aqui lembrar que apesar de traçarmos um destino para a nossa vida, esse nem sempre será o destino definitivo. Com Cláudia isso acontece notavelmente na sua carreira de psicóloga que, graças às escolhas que faz, acaba por se destruir. A psicologia era o seu destino, aquele que a jovem havia escolhido. Mas, um dia dá por si a experimentar a vida como se fosse uma psicopata e vem a terminar, na narrativa, como uma escritora (profissão para a qual, apesar de fazer parte dos seus sonhos, nunca se esforçou para a conseguir).

Por fim, se há acontecimentos que não agradam na vida, haverá de certo outros que o façam. Isto salienta que uma avaliação negativa da vida num mau momento é algo bastante forte para se tomar como um facto. A introspecção da personagem assinala momentos maus na sua vida e na de várias pessoas (nomeadamente dos seus pacientes) que, aos olhos dos outros, parecem tão pouco mas que aos próprios é o suficiente para uma avaliação negativa, ainda que precipitada.

Em conclusão, o ser humano tem a tendência de se tornar espectador da sua própria vida, tal como Cláudia, em determinada altura da sua vida, o faz. No entanto, o projecto salienta a rotina que é criada pelo ser humano e o ciclo vicioso que lhe está adjacente: não importa quantas vezes se tente romper com a rotina, existirá sempre uma tendência para se adoptar outra. Esta existência de rotinas que se seguem umas às outras fazem o levantamento da necessidade de lutar contra o conformismo das condições que a vida para si adopta e a importância de retomar o seu controlo.

Mancha vem ainda pôr em causa valores éticos e morais de algumas das personagens tendo isto a finalidade de colocar o espectador em posição de fazer a sua própria avaliação acerca do certo e do errado no que toca à linha divisória entre o profissionalismo, a ética e os desejos pessoais.

Finalmente, questiona e relembra o esforço e tempo requeridos na construção de algo realmente importante e a facilidade da sua destruição (uma vez mais, salientam-se valores morais e profissionais).

¹² Provérbio alusivo à força necessária para ultrapassar fases da vida menos boas.

2.2 *Mancha, Inspiração e Evolução do Projecto*

A ideia partiu de uma personagem já idealizada: Cláudia. A protagonista da história assumia já uma aparência física e a sua personalidade também já estava delineada. Foi alguém que a autora, ao longo do tempo, foi idealizando para uma narrativa, não sabendo ainda contextualizá-la. Inicialmente, foi concebida para fazer parte de uma prosa que contaria a vida de uma estudante universitária do curso de psicologia, na Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação da Universidade do Porto (FPCEUP). Cláudia foi projectada, pela autora, como uma rapariga jovem e rotineira com tendências depressivas. A história foi ganhando estrutura e, embora ainda sem final, contaria a luta de Cláudia contra a sua propensão para a depressão.

Na sua transposição para o projecto final, a narrativa foi um pouco alterada, começando por se centrar em Cláudia, uma psicóloga com alguma experiência na área mas que, graças à sua não satisfação com a sua vida tendencialmente rotineira, quebraria as regras e envolver-se-ia com um paciente de má formação, o qual viria a desmascarar mais tarde. Com estes acontecimentos, Cláudia deixaria de poder exercer psicologia. Ao analisar a biografia, a autora, em conjunto com o orientador do projecto final Professor Paulo da Rosária, apercebeu-se de que esta não seria bem sucedida enquanto peça cinematográfica. Assim, foi sendo complementada com outros acontecimentos que motivassem o espectador ao seu visionamento.

Primeiro, socorreu-se a estrutura, em especial o final. A história só ficaria fechada se alguma conclusão notável fosse dada à protagonista, logo, não poderia terminar apenas com a revelação da verdadeira personalidade do seu paciente, pois isso não afectaria directamente Cláudia. O facto de se saber que ela deixaria de exercer psicologia seria apenas uma consequência dos seus actos e não um desfecho que justificasse a existência desta peça em cinema. O espectador iria necessitar de algo mais. Daqui só dois desenlaces coerentes poderiam suceder-se: Cláudia acabaria por achar o amor no seu paciente e, por consequência, a história enquadrar-se-ia melhor numa comédia romântica; ou Cláudia desistiria da vida e cometeria suicídio ou mudar-se-ia para outra cidade, o que seria demasiado drástico e tiraria a credibilidade da narrativa como havia sido idealizada. Por conseguinte, o envolvimento amoroso de Cláudia foi retirado da história e procedeu-se à tentativa de aprofundar conhecimento sobre esta personagem.

Neste seguimento, a autora, auxiliada pela Professora Doutora Guilhermina Castro¹³, confrontou Cláudia com algumas situações na esperança de melhor conhecer a personagem. Várias respostas foram encontradas. Cláudia não poderia ser uma psicóloga experiente. Isto porque a probabilidade de fragilizar perante um paciente diminuiria consoante os anos de experiência na área que, inclusive, resultariam na aquisição de uma espécie de insensibilidade que lhe permitiria ser imparcial com cada um dos seus casos. Só assim é que a rapariga não daria pela sua vida profissional transformada num enorme círculo de amigos, no qual ela triunfava como conselheira. Esta espécie de insensibilidade traria a imparcialidade necessária

¹³ Doutorada em Psicologia pela Faculdade de Psicologia da Universidade do Porto, a Professora Doutora Guilhermina Castro dá aulas de Análise de Personagens (entre outras disciplinas) na Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa e disponibilizou-se para prestar o auxílio necessário na pesquisa da autora sobre o tema alvo desta dissertação.

ao seu profissionalismo. Cláudia, como a personagem projectada no início, teria de ser alguém mais ingénuo e com pouca experiência na área, de modo a fragilizar-se de forma credível.

Foram também desvendados os desejos da personagem em poder experimentar um mundo sem regras e sem a preocupação das consequências dos seus actos. Estas descobertas do íntimo de Cláudia levaram à ambição da psicóloga em experienciar um dia com o seu paciente de má formação, Constantino, de forma a aperceber-se que aquilo que ela gostaria era de ser como ele. Outro detalhe trazido a confronto com Cláudia foi o seu interesse pela escrita. Desta paixão resultaria um final mais interessante e um fecho definitivo da história: Cláudia não encontraria o amor e teria de abandonar a sua carreira como psicóloga, mas concretizaria o seu sonho de ser uma escritora bem sucedida.

De seguida socorreu-se a Constantino, cujas motivações eram nulas. O espectador dificilmente se contentaria com o facto de alguém ser simplesmente mau. Teria de haver alguma coisa por trás disso e o facto de as suas motivações não serem desvendadas não estaria em favor da solidez da narrativa. Assim, numa descoberta do âmago de Constantino, a autora encontrou a mitomania¹⁴ adjacente a esta personagem. A partir destes achados a história ganhou uma estrutura mais forte e começou a desenvolver-se por si.

Foram várias as ferramentas que, de alguma forma (umas mais indirecta, outras mais directamente), contribuíram para a evolução da história até à sua versão final. Neste âmbito, é essencial referir o filme *Prozac Nation*¹⁵ pela revelação e contextualização da personagem Elizabeth, uma rapariga depressiva com semelhanças óbvias à idealização feita de Cláudia.

Alguns livros serviram similarmente como fonte de inspiração, destacando-se *Veronika Decide Morrer*¹⁶, onde é narrada a história de Veronika, uma rapariga que tenta suicidar-se e, ao não conseguir, é internada para acompanhamento psicológico. Durante a sua estadia num hospício e sem dar por isso, Veronika entra numa busca de um propósito pela sua vida. O seu transtorno pela rotina e a sua procura por justificações da sua existência foram como mentores nas opções de Cláudia. Da mesma forma, *O Retrato de Dorian Gray*¹⁷ deve também ser mencionado, pela personalidade forte de Lord Henry (que acudiu a autora na construção da personagem de Constantino), na qual se destacam características como o sarcasmo e a insensibilidade para com os outros, adicionados à indiferença das opiniões que o rodeiam.

A música foi também uma inspiração forte para a escrita deste argumento. No caso desta arte, várias peças, embora não na sua totalidade, viram a sua contribuição depositada apenas em alguns versos. Entre inúmeros artistas e músicas escutadas durante o desenvolvimento do projecto encontram-se Gavin Degraw (cujo tema mais flagrante é *I Don't Want To Be*, do seu álbum *Chariot*, no qual classifica a gente que o rodeia e destaca os desejos e necessidades que encontra correspondentes ao seu eu), os vários projectos de Manuel Cruz (Ornatos Violeta, Pluto e Foge Foge Bandido, nos quais se denotam características como descontentamento e inconformidade – note-se que me refiro a alguns temas como *Borboleta*, *A Dor de Ter de*

¹⁴ A mitomania é a tendência, mais ou menos consciente, que uma pessoa tem para a mentira.

¹⁵ (2001) SKJOLDBJAERG, Erik. *Prozac Nation*.

¹⁶ (1999) COELHO, Paulo. *Veronika Decide Morrer*. Pergaminho. Lisboa, Portugal.

¹⁷ (1995) WILDE, Óscar. *O Retrato de Dorian Gray*. Editorial Estampa. Lisboa, Portugal.

*Errar, Canção Segredo, Chuva, Mata-me Outra Vez, Capitão Romance, Chaga, Dia Mau, O M E M*¹⁸, *Algo Teu, Lideres e Filhos Lda.*, entre outros) e Nikka Costa (sobressaindo-se o seu penúltimo álbum *Pebble To a Pearl*, com temas como *Keep Wanting More* ou *Someone For Everyone*).

De salientar uma vez mais que, no caso da música foram por norma alguns versos que estimularam a narrativa do projecto final e não propriamente a totalidade ou os temas centrais das peças.

É necessário realçar ainda que outros artistas tiveram o seu contributo no desenvolvimento da história. Alguns não se classificam como uma fonte de inspiração mas, uma vez que a música tem um efeito relaxante na autora e desempenha um forte papel no auxílio à abstracção de tudo o resto além das tarefas a que se propõe realizar em determinado momento, é certo de que se tornou uma companhia pontual no desenvolvimento de todo o trabalho. Entre estes artistas encontram-se nomes como Adoniran Barbosa, B. B. King, Balão de Ferro, Budda Power Blues, Caetano Veloso, Carlos Paredes, Counting Crows, Creedence Clearwater Revival, Dmitri Shostakovich, Elis Regina, Frank Sinatra, Funkadelic, Jimi Hendrix, John Lee Hooker, Leonard Cohen, Muddy Waters, NeedToBreathe, Pearl Jam, Stevie Wonder, Tom Jobim, Trio Pagú, entre imensos outros¹⁹.

2.3 Pesquisa Efectuada para a Pré-Produção do Projecto

Em ordem a introduzir o tema “psicologia” foi necessária a leitura de um livro mais científico e capaz de esclarecer a interferência que esta ciência tem para com o ser humano. Da mesma forma, foi imprescindível aprofundar conhecimento sobre as doenças mentais em causa (essencialmente personalidades bipolares, depressivas e obsessivo-compulsivas) quer através de livros mais científicos (ainda que alguns sejam satirizados), quer a nível de autobiografias ou ficções (as quais suportam inclusive temas como o sarcasmo e o egoísmo nas

¹⁸ A qual, embora nela se encontrem as mesmas características referidas, ao contrário das restantes foi uma inspiração pela sensação de poder que a sua letra e melodia transmitem.

¹⁹ Na enumeração feita foi desprezada a divisão em categorias ou géneros musicais, recorrendo-se à ordem alfabética.

personagens). Por fim, enquadram-se também nos livros as leituras mais técnicas que serviram de auxílio às etapas da pré-produção (nomeadamente à construção de personagens). Assim sendo, listam-se os seguintes livros:

- ABREU, J. L. Pio. *Como Tornar-se Um Doente Mental*. Dom Quixote. Lisboa, Portugal. 2006.
- AFONSO, Pedro. *Será Depressão ou Simplesmente Tristeza...?*. Principia Editora. Parede, Portugal. 2004.
- ASSOCIATION, American Psychiatric. *DSM IV*. American Psychiatric Association. Washington DC, United States of America. 1994.
- CHENEY, Terri. *Bipolar*. Bertrandt Editora, Lda.. Lisboa, Portugal. 2010.
- COELHO, Paulo. *Veronika Decide Morrer*. Pergaminho. Lisboa, Portugal. 1999.
- DAMÁSIO, António R.. *O Erro de Descartes – Emoção, Razão e Cérebro Humano*. Publicações Europa-América, Lda.. Mem Martins, Portugal. 1994.
- MORGAN, Sally. *O Meu Lugar*. Edições Duarte Reis. Lisboa, Portugal. 2004.
- PARENT-ALTIER, Dominique. *O Argumento Cinematográfico*. Edições Texto & Grafia, Lda.. Lisboa, Portugal. 2009.
- STANISLAVSKI, Constantin. *A Construção da Personagem*. Civilização Brasileira. Rio de Janeiro, Brasil. 2006.
- WILDE, Óscar. *O Retrato de Dorian Gray*. Editorial Estampa. Lisboa, Portugal. 1995.

A nível de filmes foram vistos alguns que vão de encontro com os estados de personalidade requeridos para o desenvolvimento do projecto, ou seja, obsessivo-compulsivo, depressão e psicopata. O transtorno dissociativo de identidade também foi alvo de estudo, embora a sua presença no projecto seja mais indirecta (a sua análise deveu-se ao facto de, por norma, um dos estados de personalidade ser mais dominante e cruzar-se com a psicopatia). Por fim, a relação terapêutica foi igualmente um alvo de atenção, para observação da relação mantida entre o terapeuta e o seu paciente. Neste seguimento obtêm-se os seguintes filmes:

- BROOKS, James L.. *As Good As It Gets*. 1997.
- DALDRY, Stephen. *The Hours*. 2002.
- FINCHER, David. *Fight Club*. 1999.
- FIGGIS, Mike. *Mr. Jones*. 1993.
- GOLDMARK, James David; MAYER, Michael L.; STEIN, David e outros. *In Treatment*. 2008. (série de televisão)
- HOBLIT, Gregory. *Primal Fear*. 1996.
- MCLOUGHLIN, Tom. *The Unsaid*. 2001.
- POLSON, John. *Hide and Seek*. 2005.
- RAMIS, Harold. *Analyze That*. 2002.
- RAMIS, Harold. *Analyze This*. 1999.
- SANT, Gus Van. *Good Will Hunting*. 1997.
- SHYAMALAN, M. Night. *The Sixth Sense*. 1999.
- SKJOLDBJAERG, Erik. *Prozac Nation*. 2001.

Na internet foram consultados inúmeros sites a fim de se concretizar uma pesquisa superficial acerca das doenças mentais requeridas (e que conduziu à leitura dos livros e ao visionamento dos filmes) e uma pesquisa mais exaustiva a favor dos locais (alojamento das personagens e descrição de espaços – localização e decoração) e das personagens (formação, aparência, mentalidade, ...). Em conclusão, foram consultados os seguintes sites:

- Acesso ao Ensino Superior – <http://www.acessoensinosuperior.pt>
- Acuvue – <http://www.acuvue.pt>
- Casos de Casa – <http://www.casosdecasa.com.br>
- Direcção Geral do Ensino Superior – <http://www.dges.mctes.pt>
- Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa – <http://www.fl.ul.pt>
- Google Maps – <http://maps.google.pt>
- Guia do Bebê – <http://guiadobebe.uol.com.br>
- Hotel Real Palácio Lisbon City Centre – <http://www.realpalaciohotel.com>
- Hugo Boss – <http://www.hugoboss.com>
- Ikea – www.ikea.com
- Jusvi – <http://jusvi.com>
- Loja Cem, Mobiliário e Decoração – <http://www.lojacem.com.pt>
- MultiÓpticas, N° 1 em Serviços Ópticos – <http://www.multiopticas.pt>
- Óptica do Porto – <http://www.opticadoporpto.com>
- Promei – <http://www.grupopromei.com>
- Psicologia – <http://www.psicologia.com.pt>
- Sapo – <http://familia.sapo.pt>
- SciELO – <http://www.scielo.br>
- Universidade do Minho – <http://www.uminho.pt>
- Wikipédia – <http://pt.wikipedia.org>

3 Estado da Arte

Este capítulo é uma busca pelo que já foi feito. Nele encontramos o levantamento de alguns exemplos de personagens já existentes e como foi o seu processo de construção no sentido da sua interpretação (pelo actor) e da orientação (realizador).

Tendo em conta que esta dissertação suporta a construção de personagens, é procurado fazer-se um levantamento, e análise, de algumas das já existentes. Considerando ainda que o meu projecto final, apesar de não ser o tema central desta dissertação, é o exemplo base para a sua elaboração, os parâmetros de escolha das personagens aqui analisadas assentam na sua semelhança com as do projecto final. Assim sendo, o capítulo que se segue vem retratar o essencial da minha incessante pesquisa bibliográfica e filmográfica.

Para além de um estudo da personagem em si, é feita uma ligeira análise ao modo como esta foi representada. Para isso, ter-se-á em conta o actor em si e a orientação (directão de actores / realização) que este recebeu. A fim de completar este tópico, ao falar de um actor, serão analisadas mais do que uma personagem por ele interpretada, no interesse de fazer um paralelismo ao leque de personagens que lhe foi aberto e à forma como ele as encarnou.

Quando é feita uma análise a uma personagem, esta pode ser analisada sob duas perspectivas: uma mítica e uma realista. A primeira assenta actualmente, sobretudo, na proposta teórica de Vogler, que aplica ao cinema os ensaios de Joseph John Campbell. Resumidamente, trata-se de uma análise de personagens míticas e da estrutura da história, incluindo obrigatoriamente o percurso da personagem na mesma. O pioneiro nesta área foi Claude Lévi-Strauss, considerado pai da antropologia estruturalista. Mas também outros se lançaram num estudo aprofundado desta matéria, nomeadamente Gérard Genette e Roland Barthes, sendo que o último dedicou-se ao estudo do estruturalismo e à análise semiótica, aprofundando o conceito de *signo*²⁰. Tzvetan Todorov foi um formalista russo que frequentou os cursos de Roland Barthes. Outros autores se seguiram, tais como Stuart Voytilla, em especial, pelo seu livro *Myth and the Movies: Discovering the Myth Structure of 50 Unforgettable Films*²¹, no qual desenvolve e comprova o estudo feito por Christopher Vogler²², que por sua vez aprofunda os ensaios de Joseph John Campbell²³. Tendo evidenciado estes nomes, não é possível deixar de

²⁰ (2007) BARTHES, R. *Elementos de Semiologia*. Edições 70. Lisboa, Portugal. e (2009) BARTHES, R. *Análise Estrutural da Narrativa*. Vozes. Petrópolis, Brasil. são dois dos livros da autoria de Roland Barthes que aprofundam os referidos temas.

²¹ (1999) VOYTILLA, S. *Myth and the Movies: Discovering the Myth Structure of 50 Unforgettable Films*. Michael Wiese Productions. California, United States of America.

²² Christopher Vogler é um Executivo de Desenvolvimento em Hollywood e ex-argumentista da Disney, famoso pela sua escrita de livros, nomeadamente (2007) VOGLER, C. *The Writer's Journey: Mythic Structure For Storytellers & Screenwriters*. Michael Wiese Productions. California, United States of America. e *A Practical Guide to The Hero with a Thousand Faces* (1985), baseado nos estudos de Joseph J. Campbell.

²³ Joseph John Campbell é um estudioso da mitologia que ficou conhecido, essencialmente, pelos seus inúmeros estudos em mitologia comparativa e religião comparativa e pelo seu livro (1949) CAMPBELL, J. *The Hero with a Thousand Faces*. Pantheon Books. New York, United States of America., no qual desenvolve uma estrutura narrativa mitológica denominada a Viagem do Herói.

referir mais dois de grande relevância no estudo da narrativa: Syd Field e Vladimir Propp. A alusão a Syd Field deve ser feita pela escrita do seu manual, *The Screenwriter's Workbook*²⁴, onde o autor espera que o leitor, após a leitura do livro, seja capaz de construir um argumento como um profissional, definindo a ideia que o contextualiza, dando vida a personagens sólidas, escrevendo diálogos creíveis e aproximando o argumento, o mais possível, do êxito usando como arma a sua estrutura. *The Screenwriter's Problem Solver*²⁵, é um outro volume da sua autoria no qual Field se centra nas personagens e em todo o seu percurso, bem como o impacto que elas exercem na narrativa. Finalmente, Vladimir Propp é também um estruturalista russo que não pode deixar de ser mencionado pela sua dedicação no que toca à análise dos contos folclóricos russos e ao reconhecimento dos elementos básicos da narrativa que neles vem a identificar. Para além disto, Propp agrupa as personagens em sete classes diferentes e estabelece trinta e uma funções narrativas, as quais explica detalhadamente no seu livro *Morphology of the Folktale*²⁶. Como estes nomes, outros são importantes. Mas tendo em conta que o presente ensaio não tem como objectivo centrar-se no estudo da narrativa, mas sim na construção das personagens nela inseridas, estes nomes constam entre os mais relevantes para o que se segue.

Para melhor compreender a perspectiva mítica, a autora parte da Viagem do Herói de Joseph John Campbell, que veio a ser desenvolvida para cinema por Christopher Vogler, já que estes são também os autores mais mencionados na área. O primeiro autor divide a narrativa em partes, sendo que o segundo secciona-a em actos. A estrutura que é descrita em seguida é uma adaptação feita de ambos os autores pela Professora Doutora Guilhermina Castro, a qual veio a apresentar no âmbito das suas aulas da disciplina opcional de Análise de Personagens (frequentada pela autora da presente dissertação). De salientar que a aplicação desta estrutura parte da autora deste ensaio, adaptando a criação de outros consoante as necessidades do estudo (mantendo a veracidade do conteúdo).

A Viagem do Herói é uma estrutura narrativa dividida em três partes. Cada uma destas partes é composta por um número de acontecimentos que conduzem toda a narrativa. Assim, no Acto I, ou Mundo Normal, correspondente a uma introdução da história, podemos encontrar quatro tópicos: a vida normal, onde o aumento da tensão ou conflito é muito ligeiro já que é aqui que se dá a conhecer a personagem e o tipo de vida que esta leva; o chamado, o momento em que a personagem é incentivada a fazer algo que aumenta ligeiramente a tensão da narrativa; a recusa do chamado, assume-se na negação do acontecimento anterior ou na recusa deste; e, finalmente, o mentor, aquele que incentiva e encaminha a personagem para a aventura.

A passagem do Acto I para o Acto II, ou Mundo Desconhecido, o desenvolvimento da história, é marcada pelo ponto de não retorno, aquele instante em que a personagem toma a decisão de partir para a aventura. Neste segundo acto, assumem importância decisiva as personagens que complementam a história: aliados (todos aqueles que ajudam o herói a concretizar o seu objectivo) ou inimigos (todos os que tentam impedir o herói de concretizar o

²⁴ (1984) FIELD, S. *The Screenwriter's Workbook*. Dell Publishing. New York, United States of America.

²⁵ (1998) FIELD, S. *The Screenwriter's Problem Solver*. Dell Publishing. New York, United States of America.

²⁶ (1968) PROPP, V. *Morphology of the Folktale*. Trans. Laurence Scott. 2ª ed. University of Texas Press. Texas, United States of America.

seu objectivo). No Mundo Desconhecido vimos encontrar mais quatro importantes pontos muito distintos: o caminho de provas, que se considera ser todo o percurso de desenvolvimento das capacidades, de conhecimento e, mesmo, de tentativa de encarnação na pele do inimigo; a entrada na caverna, ou seja, a chegada ao local do tesouro (objectivo) e o confronto com o seu inimigo (de salientar que a entrada na caverna divide-se em dois momentos, sendo eles a identificação do objectivo e do obstáculo para o alcançar); o conflito final, instante de dúvida que conduz ao último tópico, a morte, isto é, o momento decisivo da narrativa. A referida morte pode ser aparente, ou seja, provocar a falsa ideia de que o herói morre.

Por último, o Acto III, ou Senhor de Dois Mundos, a conclusão da narrativa que é composta por três partes: a ressurreição, directamente ligada à morte, é o instante em que o herói pensa que não vai conseguir atingir o seu objectivo e apercebe-se de que já o conseguiu alcançar; o regresso com o tesouro, que demonstra o desfecho da narrativa; e livre de viver, que determina no término da história.

De salientar que a Viagem do Herói é uma proposta de análise narrativa e não da personagem. No entanto, e após um estudo aprofundado do tema, a autora propõe-se a adaptá-lo à personagem de forma a tentar encontrar o sentido do seu percurso na história, desprezando os elementos que lhe são exteriores enquanto personagem.

A personagem que é pretendida analisar encarna a pele do herói e, desta forma, é examinada a narrativa do seu ponto de vista, identificando os vários momentos chave que a solidificam. De realçar mais uma vez, que a Viagem do Herói, e todos os seus pontos anteriormente destacados, é tendencialmente aplicada a uma narrativa de estrutura clássica²⁷. Isto significa que alguns dos tópicos podem não ser reconhecidos numa narrativa, dependendo se esta se enquadra na classificação de clássica ou alternativa (não clássica).

A análise realista pretende a identificação de características presentes na realidade e que na narrativa se encontram enfatizadas. Para este tipo de estudo, José L. Pio Abreu²⁸ e o seu livro *Como Tornar-se um Doente Mental* foram um suporte indispensável na caracterização psicológica das personagens escolhidas para análise. Neste seguimento, é fundamental entender a forma como a personagem encara o mundo em que vive (se o vê como um local onde nada tem a perder e por isso não importa por cima de quem, ou do quê, tem de passar para conseguir o que quer – no caso de um psicopata, por exemplo – ou se é um local a evitar já que se sente inferior aos outros e martiriza-se com o receio da rejeição – como o caso da personalidade evitante do fóbico).

²⁷ Segundo (2010) NOGUEIRA, L. *Laboratório de Guionismo*. Livros LabCom. Covilhã, Portugal. a estrutura clássica está dividida em três actos (introdução, desenvolvimento e desenlace), sendo que o ponto da sua divisão é conhecido por *plot point* (um qualquer imprevisto importante para a história, um ponto de viragem da narrativa). Neste tipo de estrutura é exaltada a acção, já que a história é desenvolvida tendo em conta as acções do protagonista no seu rumo para alcançar um objectivo. Ou seja, na estrutura clássica, está sempre presente um caminho para alcançar um fim que vem causar um desenlace. Neste contexto, entende-se por história o conjunto de acontecimentos motivados. Esta motivação para as acções atribui coerência à ordem de sucedimentos e, assim, elimina todas as dúvidas no momento do desenlace.

²⁸ J. L. Pio Abreu exerce psiquiatria no Hospital da Universidade de Coimbra. Sendo investigador da psiquiatria biológica e de psicoterapias concretizou alguns ensaios acerca da actividade clínica e desenvolveu um percurso profissional na área da escrita.

Por último, é ainda importante a caracterização física e social da personagem que, por norma, estão adjacentes à sua forma de estar no mundo (a postura, o olhar, a aparência, ...).

No seguimento de tudo isto, nos artigos que se seguem, são referenciadas as personagens Aaron Stampler de *Primal Fear*, Narrador de *Fight Club*, Derek de *American History X*, Jack Teller de *The Score*²⁹, Stone de *Stone*³⁰, todos eles papeis interpretados por Edward Norton, para o plano da análise de personagens. O Capitão Benjamin L. Willard e Walter E. Kurtz de *Apocalypse Now*, entram neste capítulo como um exemplo da referida orientação quer a nível de direcção de actores, quer a nível de realização, tendo em conta a visualização do documentário *Hearts of Darkness: a Filmmaker's Apocalypse*, realizado por Fax Bahr, George Hickenlooper e Eleanor Coppola. Neste âmbito, é também evocado o filme *Taxi Driver*³¹, tal como o é ainda para esclarecimentos acerca da interveniência do próprio actor na construção da personagem a interpretar.

3.1 Estudo de Personagens no Contexto Artístico-Cultural

Constantino Alberto Lopes Sarmiento é uma das personagens participantes da narrativa do meu projecto final. É um homem egoísta que não se preocupa com a sua segurança e ainda menos com a segurança dos outros. Com o intuito de passar a imagem de um lutador a quem nunca foi reconhecido o perfil de um bom homem, Constantino inventa identidades ajustadas aos requisitos de cada um. Sendo mitómano³², as identidades inventadas não são as únicas mentiras a que Constantino se dedica.

Assim, é do meu total interesse encontrar personagens, para análise, que tenham algo em comum com esta personagem, ou outra, parte do meu projecto final. Após o levantamento e

²⁹ (2001) OZ, Frank. *The Score*.

³⁰ (2010) CURRAN, John. *Stone*.

³¹ (1976) SCORSESE, Martin. *Taxi Driver*.

³² A mitomania é a propensão, mais ou menos consciente e voluntária, que conduz um indivíduo a mentir compulsivamente.

análise de algumas personagens já existentes, será de maior facilidade compreender e interpretar as personagens do referido projecto³³.

3.1.1 Análise de Personagens

O filme *Primal Fear*, de Gregory Hoblit, retrata a defesa judicial de Martin Vail (Richard Gere) para com um rapaz, Aaron Stampler (Edward Norton), que é acusado de homicídio qualificado.

Aaron Stampler é um jovem de dezanove anos que, aparentemente, apenas canta no coro de uma paróquia, onde foi acolhido por Rushman, o Arcebispo de Chicago (Stanley Anderson) e uma figura paternal para o jovem. Quando o Arcebispo de Chicago é golpeado setenta e oito vezes e um código, referente a uma passagem de um livro da biblioteca do próprio arcebispo, é gravado no seu peito, Aaron Stampler é apanhado como único suspeito do crime dada a sua presença no local e a sua roupa ensanguentada. Martin Vail, um conceituado advogado e sedento de dar mais vida à sua carreira profissional, oferece os seus serviços ao jovem, na esperança de o livrar de qualquer sentença, já que acredita realmente na sua inocência. Martin Vail contrata uma psicóloga, Molly (Frances McDormand), para fazer acompanhamento a Aaron e certificar-se de que o seu estado psicológico se encontra em boas condições. É durante estas consultas que Roy (igualmente interpretado por Edward Norton), um outro estado de identidade de Aaron, se manifesta. Assim que descobre a existência de Roy, e de que este aparece em auxílio de Aaron em qualquer altura de desespero por ele vivenciada, Martin Vail não desiste de inocentar o rapaz. Apesar de Roy confessar que foi ele quem matou o Arcebispo, justificando-se com o facto de aquele gravar contínuos episódios sexualmente abusivos que envolviam Aaron e a sua namorada Linda (Azlea Davila) e Alex (Jon Seda), um outro amigo da paróquia, Vail continua a defender a teoria de que realmente foi uma outra pessoa que o matou. A única coisa que mudou é que essa pessoa faz parte da mente de Aaron. Estando a perder o caso para o Ministério Público, representado pela advogada de acusação Janet Venable (Laura Linney), Vail provoca a manifestação de Roy em pleno julgamento e consegue assim livrar Aaron da acusação de homicídio qualificado. É sentenciado o internamento de Aaron, por um mês, num hospício para uma avaliação psiquiátrica a fim de lhe conseguir o tratamento necessário. Após dar as boas notícias ao jovem, Martin Vail apercebe-se de um comentário feito pelo próprio Aaron e interroga-o, vindo a descobrir que nunca existiu nenhum Aaron e que toda a trama não passou de pura encenação por parte de Roy.

³³ O Apêndice A pode ser encontrado na página 75 da presente dissertação, sendo que a descrição das personagens pode ser encontrada na página 86 do mesmo apêndice.

Podemos então concluir que, numa primeira abordagem, Aaron é um miúdo inofensivo e discreto, acolhido pelo Arcebispo de Chicago. Dado todos os cuidados que recebeu na paróquia, o jovem vê Rushman como um pai e guarda-lhe bastante carinho e gratidão, por isso, a sua mente esconde as atitudes negativas do arcebispo. Aaron comporta-se como um ingénuo no mundo e a sua inocência é credível pela sua postura recatada e pelo seu tom de voz meigo, ao qual é acrescentada a gaguez que vem acentuar-lhe a imagem de pobre coitado (vêr imagem da figura 1). Roy é um rapaz violento e rude, conquanto protector, já que surge em socorro de Aaron. Ao tomar conhecimento dos vídeos sexuais dos quais Aaron era obrigado a fazer parte, Roy mata o arcebispo sem qualquer consequência, nem mesmo de remorsos. A sua postura é bastante mais firme e segura de si, como se todos aqueles que o rodeassem fossem simples marionetes ao seu serviço. A caracterização física é a mesma para ambos (uma vez que são estados de personalidade presos num mesmo corpo): uma criança de olhos claros e cabelos curtos e alourados; alto e magro. Mas numa segunda abordagem surge a confissão do jovem de que nunca existiu nenhum Aaron e que ele sempre foi Roy, embora o seu nome seja o primeiro. Assim, a caracterização de Roy diferencia-se ligeiramente, assumindo-se num rapaz violento e sem escrúpulos (vêr imagem da figura 2), capaz de qualquer coisa para assegurar o seu bem-estar (seja matar uma pessoa ou mentir compulsivamente para se livrar das consequências dos seus actos).

Figura 1³⁴Figura 2³⁵

³⁴ Aaron Stampler, *Primal Fear*, Gregory Hoblit.

Segundo a Viagem do Herói, adaptada pela autora dos estudos de Campbell e de Vogler, existem vários momentos determinantes para Aaron Stampler, na narrativa de *Primal Fear*. A história começa com a usual introdução, o Acto I, onde se demonstra indirectamente a vida normal de Aaron numa única cena que o caracteriza: Martin Vail entra no compartimento onde Aaron Stampler está a cantar com o coro da paróquia. Ainda parte deste primeiro acto, existem mais três tópicos a salientar: o chamado, metaforizado pelo momento no qual Aaron mata o Arcebispo de Chicago; a recusa do chamado dá-se quando Aaron alega estar inocente; e o mentor, assumido por Martin Vail, que o tenta orientar a fim de o inocentar da sentença pedida pelo Ministério Público.

A passagem para o Acto II é assinalada pelo ponto de não retorno, no qual Aaron afirma estar uma terceira pessoa presente no compartimento, aquando da morte do Arcebispo. A partir daqui, surge o caminho de provas e é durante esta etapa que Aaron tem o acompanhamento psicológico e deixa Roy manifestar-se pela primeira vez, em frente a Molly, e mais tarde, a Vail. Esta fase é representada por toda a preparação da manifestação, e possivelmente a construção, de Roy por parte de Aaron. A entrada na caverna acontece no último dia de julgamento, no instante em que o jovem é chamado a depor. De salientar que ambos os componentes da entrada na caverna, o objectivo e o obstáculo, são de fácil dedução nesta fase: o primeiro atribui-se à vontade em ver-se livre da acusação de homicídio qualificado e o segundo assume-se em Janet, que está prestes a conseguir a sentença desejada pelo Ministério Público, ao provar que Aaron Stampler é perfeitamente capaz de distinguir o certo do errado e ao desacreditar por completo a psicóloga, Molly. O último ponto do segundo acto é o conflito final, momento em que Aaron dá lugar a Roy durante o seu depoimento no tribunal, que conduz à morte, altura em que Roy ataca Janet.

Ainda no presente acto distinguem-se os aliados e os inimigos. Os primeiros são representados apenas por Martin Vail, que tenta ilibar Aaron de quaisquer acusações, e Molly, a psicóloga que se apercebe do segundo estado de identidade do jovem e o tenta dar a conhecer. Os segundos podem ser considerados todos os outros, nomeadamente Janet Venable que, representando o Ministério Público, tenta obter uma vitória perante a acusação de homicídio qualificado, e os próprios colegas de Martin Vail, Naomi Chance (Maura Tierney) e Tommy Goodman (Andre Braugher), que apesar acompanharem Vail na sua tentativa de ilibar Aaron das acusações que lhe foram feitas, não têm quaisquer crenças na sua inocência.

Finalmente, o Acto III inicia-se com a ressurreição, onde se dá a ida de Vail à cela de Aaron com a finalidade de lhe contar a sua sentença. O regresso com o tesouro é perceptível no momento em que o jovem pede ao seu advogado que apresente as suas desculpas a Janet pelo ataque de Roy, desmascarando-se, já que Aaron não deveria guardar memórias das manifestações de Roy. Este evento conduz ao livre de viver, contando a verdade acerca da premeditação dos seus estados de identidade, a Martin Vail.

³⁵ Roy, *Primal Fear*, Gregory Hoblit.

Figura 3³⁶

Se a personagem Aaron Stampler for vista da perspectiva de uma análise realista, então ela é avaliada com o Transtorno Dissociativo de Identidade³⁷, vulgarmente mencionado como Personalidade Múltipla. Isto significa que esta personagem tem duas (poderiam ser mais) identidades ou estados de personalidade diferentes, sendo que a segunda assume o controlo, sobre a primeira, frequentemente. Aaron confessa sofrer de *blackouts*, desmaios dos quais não retém qualquer memória. Por norma, estes estados de personalidade têm características opostas. Tal acontece em *Primal Fear*. Aaron Stampler é a identidade passiva e depressiva que está dependente do auxílio de Roy. Segundo o primeiro, os “desmaios” começaram cerca dos doze anos e, actualmente com dezanove anos, eles ainda não desapareceram. Desta vez, a manifestação de Roy dá-se porque o Arcebispo de Chicago, aquele que Aaron considera como um pai, tem comportamentos abusivos com ele e outros acólitos (nomeadamente, faz filmes caseiros pornográficos protagonizados por Aaron, Alex e Linda).

Em auxílio de Aaron surge Roy, estado de personalidade distinto e com história pessoal também distinta, que inflige setenta e oito golpes no corpo do Arcebispo de Chicago. Roy é o contrário absoluto de Aaron. O primeiro é controlador, agressivo e violento numa atitude impulsiva, mal humorada, defensiva e protectora.

Surge em alturas de pânico ou em que o segundo é provocado e posto como um cobarde. Portador de um discurso fluído, firme e com frequente recurso a palavrões. Aaron é inofensivo, ingénuo e passivo, sendo que para fomentar esta veia de miserável é-lhe acrescentada uma deficiência a nível da fala, a gaguez. A sua atitude é insegura e este mantém sempre a sua educação. Aaron Stampler nega conhecer Roy. Mas este conhece bem Aaron (as suas características, os seus olhares, a sua gaguez, o seu pânico) e inclusivamente alega que Aaron lhe pede ajuda frequentemente. Roy toma Aaron como um cobarde incapaz de se desenvencilhar sozinho e mesmo de “se fazer homem”. Imita a gaguez dele colocando-o em situações de humilhação para demonstrar o desgraçado que o parceiro aparenta ser. Interrompe qualquer actividade que esteja a decorrer se sentir que Aaron está em apuros ou a ser pressionado (quer seja numa consulta com a psicóloga, numa conversa com o advogado ou um testemunho em plena audiência de tribunal). Em suma, Roy possui o conhecimento, o poder e a memória de tudo, enquanto Aaron apenas se conhece a si mesmo e assume tudo o resto como lacunas, desmaios que não consegue evitar. A mudança de Aaron para Roy é feita

³⁶ Aparecimento de Roy durante a sessão no tribunal (*Primal Fear*, Gregory Hoblit).

³⁷ Avaliação feita com base no livro (2002) *DSM IV*, American Psychiatrist Association, Climepsi Editores.

numa questão de segundos, durante os quais sente dores de cabeça, pressão, cansaço, desatenção e desorientação.

Segundo o *DSM-IV*, considerando o que é contado em *Primal Fear*, são causas do Transtorno Dissociativo de Identidade de Aaron os abusos sexuais por parte da sua figura paternal, o Arcebispo de Chicago que o acolheu, sob a ameaça de o voltar a colocar nas ruas sem comida ou local para dormir, isto é, sem quaisquer condições de sobrevivência. Relativamente à sua família biológica, Aaron afirma que o pai “não era um homem simpático” e a mãe já tinha morrido. Ainda segundo o mesmo livro, para ser atribuído o diagnóstico de Transtorno Dissociativo de Identidade é necessária a presença de duas, ou mais, identidades ou estados de personalidade. Ambas as identidades devem ter diferentes formas de percepção, de relacionamento e de pensamento sobre si próprio e sobre o ambiente que o rodeia. O recorrente controlo assumido pelo segundo estado de personalidade, episódios de amnésia demasiado extensos para serem considerados como um esquecimento normal e o facto de que tais sintomas não se expliquem através da ingestão de substâncias ou de qualquer condição médica, são também agentes comprovativos deste diagnóstico.

Numa outra linha de abordagem, são depreendidas várias características físicas adoptadas por Edward Norton para a interpretação de ambas as personagens. Aaron tem uma forma de piscar de olhos muito rápida e frequente em determinados momentos, especialmente, nos de muito nervosismo ou pressão. A sua fala é marcada pelo sotaque do Mississípi e pela gaguez que vem realçar a sua insegurança e ingenuidade. O seu olhar tem um carinho subentendido que lhe dá um toque inocente, que até Martin Vail reconhece como sendo o olhar que quer ver em tribunal. Este tópico prolonga-se ainda na dança que pratica com os olhos, o facto de olhar várias vezes para baixo e para os lados antes de encarar uma pessoa, como se estivesse perdido no tempo e no espaço, ou até mesmo na vida.

Já Roy possui um discurso fluente e seguro, livre de qualquer sotaque, carregado por um tom de voz nítido e firme. O seu olhar é quase ameaçador, já que mesmo de cabeça baixa Roy fixa os olhos no personagem com quem conversa. A expressão corporal é intensa, porque todos os seus movimentos são firmes repletos de agressividade, visível nas mãos e nos lábios cerrados, como se estivesse sempre com uma vontade incontrolável de bater em alguém.

Claro que tudo isto é a imagem que Aaron Stampler, que se auto-denomina Roy, transmite. Na verdade, a personagem interpretada por Edward Norton é um psicopata³⁸. Há neste personagem a persistência em desrespeitar e violar os direitos dos outros. Segundo o que o personagem refere, os episódios amnésicos já ocorrem desde os doze anos, logo, é correcto deduzir-se que este desrespeito e violação dos direitos dos outros teve origem nessa idade. Estes factos são visíveis nas contínuas mentiras, recorrendo ao uso de falsas identidades (dualidade mantida com Aaron e Roy) e ao acto de enganar os outros em benefício próprio (evidente em todo o processo jurídico, que resulta a favor de Martin Vail, representante do seu cliente Aaron Stampler); na agressividade constante e impulsividade notáveis em Roy e na indiferença perante a sua segurança ou a dos outros (comprovada no homicídio do Arcebispo de Chicago e em todos os seus impulsos violentos, que requerem uma resposta impetuosa por parte de seguranças ou guardas prisionais).

³⁸ Avaliação feita com base no livro (2002) *DSM IV*, American Psychiatrist Association, Climepsi Editores e (2006) ABREU, J. L. Pio. *Como Tornar-se Doente Mental*. Dom Quixote. Lisboa, Portugal.

De salientar que Roy foi considerado, em toda esta análise, como a identidade criada pela personagem Aaron Stampler, tal como em todo o filme é o que é dado a entender ao espectador. Mas, tendo em conta as revelações finais da personagem, deve ser esclarecido que, apesar do nome real da personagem ser Aaron Stampler, a identidade que atrás dele se esconde é a identidade criada. Ou seja, a identidade passiva é, neste caso, o estado de personalidade adoptado para proteger a verdadeira identidade destrutiva da personagem que se esconde atrás de um nome falso: Roy.



Figura 4³⁹

Edward Norton vem ainda a interpretar um papel com algumas semelhanças na personagem que aqui foi analisada. Esta nova vida é a do Narrador (assim denominado porque nunca, em parte alguma do filme, é revelado o nome da personagem) de *Fight Club*, realizado por David Fincher.

O filme em questão dá-nos a conhecer o Narrador (Edward Norton), um homem comum que trabalha numa companhia de automóveis. Ao ser-lhe negada uma receita médica para a aquisição de comprimidos que combatam os seus problemas de insónias, o Narrador começa a frequentar grupos de apoio na esperança de que o verdadeiro sofrimento, os episódios dramáticos dos outros, lhe traga algum sono⁴⁰. A presença de Marla Singer (Helena Bonham Carter), uma outra cidadã que frequenta os grupos de apoio igualmente sem motivo aparente, incomoda o Narrador que, por sua vez, evita encontros com ela. Para isso, os dois chegam

³⁹ Aaron confessa a Vail que nunca sofreu de transtorno dissociativo de personalidade.

⁴⁰ Esta é a explicação explícita dada na longa-metragem. A explicação implícita, deduzida pela autora, assenta numa busca de emoção para a sua vida. Isto é o que vem a fazer Cláudia, em *Mancha*, quando passa um dia com o seu paciente, Constantino.

mesmo a um acordo relativamente à distribuição dos grupos de apoio e dos seus horários para cada um. Entretanto o Narrador vê-se obrigado a partir num viagem de negócios e, no seu regresso, conhece Tyler Durden (Brad Pitt). Ao voltar a casa, o Narrador vê o seu lar destruir-se num incêndio.



Figura 5⁴¹

Contacta o seu novo amigo Tyler, que se vem a encontrar com ele num bar, e dadas as circunstâncias este convida-o a ficar em sua casa. À saída do bar, os dois envolvem-se numa luta que apenas lhes serve de alívio de nervos reprimidos. Esta luta transforma-se numa tradição, com o passar dos dias, e torna-se numa atracção para alguns curiosos. Uma vez tendo espectadores, o Narrador e Tyler começam a praticar estas lutas na cave do bar, onde formam um clube de combate (vêr imagem da figura 7).



Figura 6⁴²

⁴¹ O Narrador frequenta grupos de apoio (*Fight Club*, David Fincher).

⁴² O Narrador conhece Tyler Durden (*Fight Club*, David Fincher).

Figura 7⁴³

Este clube de combate tem apenas oito regras a serem encaradas com seriedade: “*A primeira regra do Clube de Combate é: tu não falas acerca do Clube de Combate. A segunda regra do Clube de Combate é: tu não falas acerca do Clube de Combate. Se alguém disser «pára», começar a desmaiar ou sinalizar, a luta acaba. Dois homens por luta. Uma luta de cada vez. Sem camisolas, sem sapatos. As lutas duram o tempo que tiverem que durar. Se esta é a tua primeira noite no Clube de Combate, tu tens de lutar.*”⁴⁴. Com o progresso das relações, e a formação de mais clubes de combate, o Narrador dá por si inserido no Projecto Mayhem, fundado por Tyler e com raízes anti-materialistas e anti-capitalistas. Várias situações estranhas começam a acontecer, nomeadamente o facto de inúmeras pessoas o cumprimentarem e falarem com ele como se ele fosse Tyler. Até a própria Marla Singer, sexualmente envolvida com Tyler, confunde os dois. Consequentemente, o Narrador inicia uma procura incessante por Tyler e começa a aperceber-se que Tyler apenas se move quando ele, o Narrador, não o faz e de que o Projecto Mayhem avançou abruptamente de tal forma que a destruição de alguns edifícios importantes está já preparada. Quando o Narrador consegue, finalmente, encontrar-se com Tyler apercebe-se de que este é uma outra identidade, presa no mesmo corpo que ele. A partir deste momento, o Narrador tenta fazer de tudo para arruinar o Projecto Mayhem e evitar os planos de destruição do seu outro eu, mesmo que isso signifique abatê-lo. Ao voltar a encontrar-se com Tyler, o Narrador apercebe-se que para se livrar deste conflito interior a única solução é balear-se a si mesmo, tentando desta forma eliminar Tyler. E assim o faz. Marla encontra o seu namorado baleado na cara e, juntos assistem à destruição de inúmeros edifícios, como planeado no Projecto Mayhem.

Reflectindo sobre o que foi descrito, o Narrador é um cidadão comum completamente envolvido pelo tédio da vida urbana. Inserida num mundo de consumismo, esta personagem não encontra qualquer emoção no seu dia-a-dia e deixa-se absorver pela insónia. Nesta altura, tentando encontrar aquilo que lhe falta, começa a frequentar grupos de apoio. Com uma postura encolhida (que transparece cansaço), estatura média, olhos claros e cabelos loiros penteados, é

⁴³ Exemplo de luta do clube de combate (*Fight Club*, David Fincher).

⁴⁴ Pequeno excerto retirado do filme *Fight Club* (1999), de David Fincher.

um homem que parece ser algo apático do mundo em que vive. Tyler, por sua vez, é um homem relaxado sem quaisquer preocupações. Alto, loiro, olhos claros, cabelos loiros despenteados, é um homem que gosta de trabalhar a sua forma física e exibi-la quando pode. Até a sua forma de vestir se distingue claramente do Narrador, que apresenta maiores cuidados a este nível. Faz o que lhe apetece e não se preocupa com as consequências. Não é uma personagem propriamente violenta nas suas relações sociais, mas dados os propósitos do Projecto Mayhem e os clubes de combate que funda, a violência tem de ser encarada como uma característica que lhe é intrínseca.

Analisando o Narrador com base na Viagem do Herói (adaptada do estudo de Campbell e Vogler), verifica-se que no Acto I, a vida normal decorre desde os primeiros relatos da personagem acerca da sua vida, passando pelos problemas de insónia até à sua viagem de negócios. O chamado é facilmente identificável no momento em que trava conhecimento com Tyler Durden, no avião. A recusa do chamado dá-se quando o Narrador volta a casa sem aprofundar conhecimento com Tyler (o próprio Narrador afirma a Tyler que ele foi o seu melhor “(...) *single serving friend* (...)”⁴⁵) e o mentor, desta vez, traduz-se num acontecimento: o incêndio destrutivo da casa do Narrador que o incentiva a ligar a Tyler.

Como o habitual, o ponto de não retorno, a decisão da mudança do Narrador para a casa de Tyler, vem marcar a passagem para o Acto II. Neste, o caminho de provas desdobra-se em dois. Num primeiro plano assume-se na narrativa que decorre a partir do instante em que se dão início as lutas no Clube de Combate e na formação do Projecto Mayhem (vêr figuras 8 e 9); o segundo plano atinge a mudança de pensamento / mente do Narrador, ou seja, é toda a busca por Tyler e por uma justificação válida do motivo para toda a gente o confundir com Tyler. A entrada na caverna dá-se no parque de estacionamento, quando o Narrador enfrenta Tyler e se apercebe de que este é uma parte independente de si. Na entrada na caverna temos o objectivo, para o Projecto Mayhem, e o obstáculo, Tyler. O conflito final ainda faz parte deste segundo acto e acontece no momento em que o Narrador entende que se Tyler, que segura uma arma com a qual o ameaça, é uma parte de si, então na realidade é uma alucinação e, logo, é o próprio Narrador quem segura a arma. Este tópico, uma vez mais, conduz ao último deste acto, a morte, ou seja, quando o Narrador dá um tiro em si mesmo a fim de eliminar Tyler.



Figura 8⁴⁶

⁴⁵ Expressão retirada do primeiro diálogo entre o Narrador e Tyler Durden (a cerca dos vinte e três minutos de duração do filme) e cuja tradução é “amigo de serviço único”, reconhecida no contexto como amigo de contacto único em viagens de trabalho.

⁴⁶ Recrutamento Projecto Mayhem (*Fight Club*, David Fincher).

Figura 9⁴⁷

Os aliados e os inimigos também se reconhecem no Acto do Mundo Desconhecido. Os primeiros, numa primeira perspectiva, são todos aqueles que entram no Clube de Combate e os que vêm a formar o Projecto Mayhem, na tentativa de ajudar o Narrador, enquanto Tyler, a atingir o seu objectivo de destruição. Mas após a investigação do Narrador, numa segunda perspectiva do filme, estes passam a inimigos ao tentar impedi-lo de parar o Projecto Mayhem. Por conseguinte, o Narrador parece estar sozinho, pois até mesmo Marla o toma como Tyler. No entanto, Marla, no primeiro plano parece manter-se à escala dos inimigos, uma vez que parece querer impedir o Narrador de resolver os seus problemas e prosseguir com a sua vida: primeiro presencia todas as reuniões de auto-ajuda, às quais o Narrador vai para tentar resolver o seu problema de ausência de sono e, dada a presença de Marla, estas perdem o sucesso e o Narrador volta a ter insónias; depois, quando tudo parece estar a correr bem com o Narrador na sua nova vida em casa de Tyler, Marla entra numa relação amorosa com o dono da casa, voltando assim à vida do Narrador e provocando-lhe, novamente, insónias.

O Acto III engloba a ressurreição, altura em que o Narrador está na sua cadeira, logo após dar um tiro em si mesmo, e o espectador ainda não consegue afirmar se está a morrer ou não. Só quando se levanta da sua cadeira é que o espectador se apercebe que o Narrador sobrevive, uma vez que quando disparou a arma dentro da sua boca, fê-lo numa linha diagonal. O regresso com o tesouro é a chegada de Marla ao parque de estacionamento e o início de toda a explosão prevista no Projecto Mayhem. Por fim, o livre de viver é assumido no filme pelo próprio personagem no momento em que dá a mão a Marla e lhe confessa que esta o conheceu numa altura complicada da sua vida.

Figura 10⁴⁸

⁴⁷ Morte de um dos membros do Projecto Mayhem (*Fight Club*, David Fincher).

⁴⁸ O Narrador dá um tiro em si mesmo (*Fight Club*, David Fincher).

Para uma análise realista da personagem, e recorrendo ao *DSM IV*, uma vez mais dada a presença de duas identidades, ou estados de personalidade, diferentes que diversas vezes assumem o controlo do comportamento na personagem interpretada por Edward Norton, este actor interpreta o papel de alguém que sofre de Transtorno Dissociativo de Identidade, ou Personalidade Múltipla.

O Narrador é o estado de personalidade dominante no corpo e possuidor de uma identidade verdadeira. Sofre de episódios de amnésia e, apesar de realizar inúmeras viagens pelo país e formar incontáveis clubes de combate durante o “sono”, não consegue lembrar-se de nada, pois durante a noite, o Narrador realmente adormece e dá lugar a Tyler Durden, o segundo estado de personalidade deste personagem. Curiosamente o seu próprio nome, em altura alguma do filme, é revelado apesar de Marla Singer o questionar. Também este facto pode ser relacionado com a memória, ou a falta dela, da identidade mais passiva, o Narrador.

Tanto o Narrador, como Tyler, sabem da existência um do outro e, inclusivamente, chegam a cruzar-se várias vezes. No entanto, o Narrador nunca se lembra das suas acções enquanto Tyler assume o controlo do seu comportamento e, ao contrário do segundo, o primeiro não tem consciência de quem é Tyler. Este assume-se na identidade destrutiva, sincera, desinibida e controladora, oposta ao Narrador que, por sua vez, é passivo e de memória mais limitada que Tyler, cujas recordações não parecem ter lacunas.

Embora partes da mesma mente e do mesmo corpo, tanto Tyler como o Narrador assumem o controlo de uma personalidade com história pessoal diferente, identidade própria e até mesmo uma imagem distinta, um do outro. Só o nome do Narrador não é desvendado para certificação de que também este parâmetro é diferente. Ainda assim, tendo consciência de que o Narrador sabe o nome do seu companheiro de casa, deduz-se que algum comentário, por parte do primeiro, fosse feito se ambos tivessem o mesmo nome, ainda que no final do filme.

Por hábito, Tyler vagueia à noite, apesar de se cruzar com o Narrador durante o dia (por norma, imediatamente antes ou depois do sono do outro estado de personalidade). Coloca o Narrador em situações constrangedoras inúmeras vezes e assume uma postura autodestrutiva, pois embora não tente o suicídio, envolve-se em clubes de combate, interage com armas e coloca a sua vida em situações de perigo.

A narrativa não refere nenhum facto que aprofunde a vida passada da personagem em qualquer uma das suas identidades, logo, não existem registos de maus tratos para com o Narrador, nem variação das funções fisiológicas que justifiquem a aparição de um outro estado de personalidade. Ainda assim, reconhecem-se impulsividade e alteração de humor e de relacionamentos entre ambas as identidades e com outros personagens. Também não é revelado, nem demonstrado, o tempo de mudança de um estado de personalidade para outro, mas dado que ambas as identidades se cruzam e falam uma com a outra, o espectador tem a indicação de que a mudança se dá numa questão de segundos (como num abrir e fechar de olhos⁴⁹).

O diagnóstico do Transtorno Dissociativo de Identidade pode ser aplicado dada a presença de dois estados de personalidade com diferentes padrões de vida, bem como distinta percepção

⁴⁹ A indicação é mesmo feita quando, por duas vezes antes da aparição definitiva de Tyler, este surge num número reduzido de *frames*, deixando vestígios da sua criação, apenas perceptíveis no final do filme.

de pensamento, relacionamento e ambiente em redor e de si mesmo. Ambos os estados de personalidade assumem frequentemente o controlo do comportamento e são reconhecidos episódios amnésicos nas lacunas na memória, demasiado extensas para um esquecimento normal. Por fim, e uma vez mais, a perturbação não está relacionada com ingestão de substâncias nem com a condição médica geral da personagem.

A terceira personagem escolhida para esta selecção de interpretações por Edward Norton é Derek Vinyard e relaciona-se com uma das perturbações já analisadas, psicopatia, apesar de em tudo se diferenciar da personagem, Aaron Stampler.

O filme *American History X*, mostra-nos a história de um homem, Derek Vinyard (Edward Norton) que, tendo tido comportamentos violentos com base em fundamentos racistas, é preso. O tempo que passa como recluso mostra-lhe o quão erradas têm sido as suas crenças e como o seu racismo assenta em falsos princípios. Com esta experiência e com a ajuda do Dr. Bob Sweeney (Avery Brooks), professor e director da escola secundária que frequentou e que frequenta o seu irmão Danny, Derek muda toda a sua percepção do mundo em que vivia. Assim que sai da cadeia, vê o seu irmão mais novo, Danny Vinyard (Edward Furlong), seguir o mesmo caminho que ele, Derek, havia seguido. Considerando-se culpado pelas más decisões do seu irmão, o ex-neonazi tenta impedir que Danny tome um rumo tão desacertado quanto o dele e chegue a cometer homicídios com base nas suas crenças, como ele o fez. Derek decide assim contar tudo a Danny, incluindo tudo aquilo por que passou, e com que aprendeu, na prisão. Desta forma, exerce uma boa influência sobre o seu irmão mais novo. Mas esta aprendizagem chega tarde demais. Como Danny já tinha provocado um colega de escola, afro-americano, antes da libertação do irmão mais velho, ao chegar à escola, ainda que com uma nova visão do mundo, depara-se com o seu colega afro-americano e é baleado fatalmente.



Figura 11⁵⁰

⁵⁰ Derek Vinyard acaba de cometer o homicídio que o leva a ser preso (*American History X*, Tony Kaye).

Derek Vinyard é então um ex-neonazi que, após a sua saída da prisão, parte à procura de um novo rumo para a sua vida. Um homem que anteriormente pregava à violência gratuita para com todos aqueles que não fossem membros da raça ariana, vem agora evitar que o seu irmão mais novo lhe siga esse exemplo. Depois de renascer, Derek assume-se num homem que tenta endireitar a sua vida através da dedicação, do carinho e do perdão. Actualmente, esconde as marcas da sua antiga vida. Os símbolos nazis tatuados no tronco e braços musculados que exibia com orgulho, estão agora esquecidos por baixo das camisas que passaram a fazer parte do seu vestuário diário. A sua careca vai sendo coberta pelo cabelo que continua a crescer. Apenas o desenho que a sua barba faz na sua cara branca se mantém neste novo Derek.



Figura 12⁵¹

Realizando a análise mítica da personagem Derek Vinyard, adaptando a Viagem do Herói para o fazer, é possível deduzir que a narrativa não segue uma estrutura clássica. No Acto I reconhecem-se, apenas, o chamado e o mentor. O primeiro é representado pelo aviso que Danny faz a Derek, de que alguém está a tentar assaltar o seu carro. O segundo pode ser considerado o Dr. Bob Sweeney que, não desistindo de querer salvar ambos os irmãos Vinyard dos maus caminhos, socorre Derek enquanto este está na cadeia e orienta-o na esperança de que este venha a tornar-se alguém melhor. Não são mostrados tópicos como a vida normal ou a recusa do chamado. O filme mostra mais adiante, em *flashback*, porque é que Derek Vinyard entrou neste mundo neonazi, mas nunca demonstra ao certo como era a vida quotidiana deste personagem antes de rumar naquela vida e nem a forma concreta como se sucedeu essa entrada. O espectador vem a encontrar Derek no momento em que, sem pensar duas vezes, decide matar dois assaltantes. No decorrer da acção, o público fica a conhecer somente algumas pistas do porquê deste homicídio e destas crenças neonazis.

O ponto de não retorno é, então, marcado pelo homicídio hediondo dos dois assaltantes de origem afro-americana e, desta forma, está concluída a passagem para o Acto II. O caminho de provas está representado na tentativa de Derek em evitar que Danny se junte a um grupo de neonazis, ao qual ele mesmo já tinha pertencido. Para isto, o irmão mais velho conta ao mais novo toda a sua experiência na prisão e revela que quem verdadeiramente o ajudou foram afro-americanos e que os neonazis que lá se encontravam não só cometeram ilegalidades em relações com afro e latino-americanos, como abusaram sexualmente e praticaram actos

⁵¹ Derek é posto em liberdade e “renasce”.

violentos sobre ele, Derek Vinyard. O conflito final reflecte a insegurança que este personagem sente quando, após deixar o seu irmão na escola, vê um carro ir embora e se apercebe que algo está errado. A morte dá-se quando Derek volta à escola e vê o seu irmão morto a tiro. Tanto a família como o Dr. Bob Sweeney representam os aliados de Derek e todos os neonazis, com quem se cruza, fazem parte dos inimigos e obstáculos.

O Acto III é inexistente. Não se identificam ressurreição, regresso com o tesouro e livre de viver. O filme termina aquando o tópico morte.

Numa análise realista da mesma personagem identifica-se uma perturbação psicopata⁵², com tentativa de mudança após a sua saída da cadeia. Esta conclusão é retirada com base no facto de se verificar o desrespeito e a violação dos direitos dos outros registada, segundo Danny Vinyard, desde a escola secundária, ou seja, entre os quinze e os dezoito anos. Este desrespeito e conseqüente violação dos direitos dos outros é conferido no seu inconformismo com as normas sociais e as leis e, por conseguinte, nas atitudes cometidas sujeitas a pena de prisão (tais como o duplo homicídio que o colocou na cadeia e a invasão ao supermercado, na qual ele e um pequeno grupo de neonazis mal tratam todos os funcionários de origem coreana); agressividade e irritabilidade visíveis em vários dos seus actos, traduzidos em lutas físicas ou assaltos (dirigidos nomeadamente a afro e latino-americanos) e falta de remorsos (reconhecível na sua indiferença e racionalização dos maus tratos e ferimentos provocados aos outros).

De referir que todos os preconceitos revistos nos personagens de *American History X* têm a sua base assente num grupo neonazi e, por isso, quaisquer atitudes violentas e suas conseqüências são dirigidas com o fim de homogeneização da sociedade americana.



Figura 13⁵³

⁵² Avaliação feita com base no livro (2002) *DSM IV*, American Psychiatrist Association, Climepsi Editores e (2006) ABREU, J. L. Pio. *Como Tornar-se Doente Mental*. Dom Quixote. Lisboa, Portugal.

⁵³ Derek abraça o corpo do seu irmão, logo após a sua morte (*American History X*, Tony Kaye).

Consegue obter-se uma semelhança entre as três personagens aqui estudadas. O facto é que Aaron Stampler é uma ligação entre as outras duas, já que joga com ambas as perturbações (de o Narrador e de Derek Vinyard): Transtorno Dissociativo de Identidade e Psicopatia, variante de Histriónico. No entanto, apesar das inúmeras semelhanças entre as perturbações das três personagens, Edward Norton em nada se reconhece nos três filmes. Em *Primal Fear*, o actor adopta duas posturas, já de si muito diferentes. Na primeira é um jovem rapaz gago repleto de ingenuidade, carinho e bondade. Norton pisca inúmeras vezes os olhos como se estivesse sempre confuso com o que se passa à volta de Aaron e como se nem sequer conseguisse acreditar que alguém fosse capaz de golpear setenta e oito vezes o Arcebispo de Chicago e, como se isto não bastasse, gravar um código no seu peito. Um jovem com uma postura predominantemente encolhida e com uma expressão dócil e ingénua no rosto. Até o tom de pele muito pálido de Edward Norton, que em Roy não é evidenciado, contribui para a ingenuidade da personagem de Aaron Stampler. Já Roy mantém o rosto descontraído e sério, dando a impressão de que está sempre chateado com alguma coisa. Não há traços de insegurança nem de ingenuidade. Pelo contrário, a segurança e firmeza que exprime chegam a assustar o próprio Martin Vail. A agressividade e o desprezo que sente por todos os que o rodeiam é demonstrada na violência dos seus actos e no discurso firme e fluído que Roy mantém nas suas aparições. Em *Fight Club*, Edward Norton assume uma postura de quem nunca dorme. Está sempre cansado e isso nota-se no seu discurso que, apesar de fluído e calmo, é proferido num tom carregado, cansado e sem grande emoção. O comprimento do seu cabelo e a risca ao lado no seu penteado, juntamente com a sua forma de vestir (inicialmente incidente nos fatos para o trabalho) atribuem-lhe um ar de funcionário escravizado, que passa despercebido na empresa. Nos grupos de apoio que frequenta, realça-se o seu ar infeliz e, apesar de manter toda a sua aparência, as expressões faciais adoptadas transmitem tristeza e desespero. A partir do momento em que se começa a relacionar com Tyler, o seu visual altera-se ligeiramente. O vestuário é mais descuidado, o cabelo parece ligeiramente mais curto e despenteado (a risca ao lado mantém-se), mas a mesma expressão confusa e cansada mantém-se em todo o filme. O mesmo piscar de olhos de Aaron Stampler é, por vezes, repetido nesta personagem, embora a expressão confusa e perdida seja bastante diferente. O tom de pele muito claro, ainda mais evidenciado em Narrador, acentua-lhe a expressão dramática provocada pelas sombras e marcas na cara (devido ao contraste desencadeado). E, finalmente, em *American History X*, Derek é completamente seguro de si mesmo. Edward Norton assume uma postura firme (em muito auxiliada pela exibição da musculatura do seu corpo bem trabalhada). O facto de ser um careca com bigode e barba apenas na zona do queixo e de ter inúmeras tatuagens que remetem ao Nazismo, identificam-no de imediato como um *skinhead*, assim denominados os membros da subcultura homónima⁵⁴. Logo, o espectador pode facilmente depreender que a personagem se agarra a atitudes violentas com base em questões raciais. O seu discurso é, desta vez, além de fluído e firme, bastante agressivo, quer pelo seu tom de voz, como pelas palavras escolhidas e pela forma de as proferir. Nos *flashbacks* do filme, o actor mantém uma expressão indignada e revoltada adicionadas às atitudes violentas e aos maus tratos cometidos. Nas cenas que representam a actualidade, Edward Norton cobre o seu corpo com roupas, escondendo assim os símbolos preconceituosos que tem tatuados, e deixa crescer o cabelo, dando um passo para a saída da subcultura *skinhead*. Também o seu

⁵⁴ *Skinhead* é uma subcultura iniciada pela classe operária jovem do final dos anos 60. Actualmente é conhecida pelos inúmeros preconceitos assentes em bases neonazis, apesar de os seus primórdios em nada se relacionarem com política ou questões raciais.

tom de voz é mais moderado e calmo e a sua expressão facial é predominantemente de preocupação.



Figura 14⁵⁵

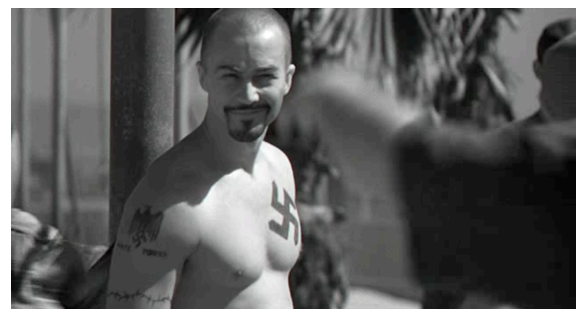


Figura 15⁵⁶

O mesmo actor poderia ser referenciado pelo seu papel Jack Teller em *The Score*, no qual representa um ladrão que quer participar num golpe bastante mais ambicioso, juntamente com Nick Wells (Robert De Niro). Contudo, o seu talento e a ideia que tem de si mesmo acabam por atraí-lo quando Jack tenta escapar com os lucros do roubo e abandonar Nick. Todavia, em *The Score* a personagem aliciante não é Jack Teller mas sim aquela que o próprio Jack representa, um deficiente motor com um atraso mental. A sua postura, bem como os pequenos hábitos que Edward Norton usa para diferenciar os seus papeis suportam aqui a capacidade do actor para encarnar as suas personagens. Em *Stone*, Norton representa Stone, um rapaz que foi preso e que manipula todos à sua volta fazendo-se passar por algo que não é. Muitas mais personagens poderiam aqui ser mencionadas. No entanto, este capítulo é apenas uma nota para ajudar a contextualizar o tema de construção de personagens, não sendo por isso aconselhável distanciarmo-nos do que realmente importa.

⁵⁵ Aaron Stampler (*Primal Fear*, Gregory Hoblit).

⁵⁶ Derek Vinyard (*América History X*, Tony Kaye).



Figura 16⁵⁷



Figura 17⁵⁸



Figura 18⁵⁹

⁵⁷ Narrador (*Fight Club*, David Fincher).

⁵⁸ Jack Teller (*The Score*, Frank Oz).

⁵⁹ Stone (*Stone*, John Curran).

3.1.2 O Papel da Realização na Interpretação da Personagem

A orientação que o actor recebe para encarnar a sua personagem é, também, muito importante. Em *Apocalypse Now* surgiram inúmeros imprevistos referentes a este estágio, como é possível de comprovar em *Hearts of Darkness: a Filmmaker's Apocalypse*. Neste documentário é perceptível como, por exemplo, Martin Sheen vestiu a pele da sua personagem. O actor confessa ter perguntado ao realizador, Francis Ford Coppola, quem era o Capitão Willard e obtido como resposta que esta personagem era o próprio Martin Sheen, fosse ele quem fosse. Pela forma como Sheen revela isto, é de fácil dedução a importância que o realizador deu à personagem, incentivando o próprio actor a sê-la durante aquele o tempo de rodagem, fosse quem ele fosse. Seguindo o conselho de Coppola, Sheen transforma-se no seu personagem durante a filmagem das cenas iniciais. Tal como num sonho do realizador, o Capitão Willard olha-se num espelho com vaidade e aprecia-se a si mesmo. Martin Sheen declara, inclusive, ter-se embriagado antes da rodagem da cena: “(...) a sequência de abertura foi filmada no meu trigésimo sexto aniversário e eu estava tão bêbedo que não me aguentava em pé, francamente (...)”⁶⁰. A filmagem teve início sem que o actor tivesse tido indicações daquilo que iria fazer. Estas foram dadas durante a gravação, sob a forma de emoções que Sheen deveria sentir naquele momento. Acidentalmente, o actor chega-se perto de mais do espelho e, ao simular uma agressão contra o seu próprio reflexo, parte o espelho e corta-se na mão. Francis Ford Coppola manda parar tudo com o intuito de chamar um médico e o actor, sentindo-se já na pele do seu personagem e capaz de fazer enfrentar o seu pior inimigo (ele mesmo, segundo o próprio Sheen), pede para continuar e confessa ter revelado algo de si mesmo naquela filmagem. Toda esta cena serviu para credibilizar o lado assassino do personagem. Foi necessário que Martin Sheen interiorizasse o lado de Willard que é demonstrado nesta cena, para que o Capitão pudesse realmente vir a cometer o homicídio hediondo de Kurtz e o espectador aceitasse esse acto sem questionar a personagem.



Figura 19⁶¹

⁶⁰ Pequeno excerto retirado das fala de Martin Sheen, em *Hearts of Darkness: a Filmmaker's Apocalypse*.

⁶¹ Capitão Willard (*Apocalypse Now*, Francis Ford Coppola).

Durante a rotação deste filme, pode ser ainda destacado um facto, importante para se perceber o papel da realização na construção de uma personagem, que passou pelo papel de Marlon Brando. Coppola relata que na altura em que foi contratado, o actor estava um pouco gordo mas fez a promessa de emagrecer para o filme. Assim que chegou ao local das filmagens, o realizador apercebeu-se de que Brando havia engordado mais e que ele mesmo estava envergonhado com a sua imagem. A personagem para que Brando foi contratado assumiu-se na do próprio Coronel Kurtz. A condição física do actor não combinava com a personagem idealizada (um homem que se desviou do caminho traçado no exército e cuja experiência de vida lhe trouxe uma ideologia e uma crença diferentes). Francis Ford Coppola, sob a pressão do prazo de três semanas para o término do filme, idealizou algumas mudanças na personagem, de forma a que ela ainda se adequasse à história. Kurtz seria um homem algo descuidado, rodeado por três mulheres da tribo com que vivia que o alimentavam constantemente. Mas como o actor tinha vergonha da sua imagem e não queria ser visto daquela forma, o realizador viu-se numa posição difícil. Em consequência, começou a trabalhar nos diálogos de Brando, juntamente com Sheen, enquanto tentava encontrar uma solução para esconder a imagem do primeiro.



Figura 20⁶²

Francis Ford Coppola tinha pedido que Marlon Brando se preparasse para o filme. Dado que este era baseado no livro *Hearts of Darkness*⁶³, o actor teria que o ler. Ao trabalhar intensamente sobre os diálogos de Brando, apercebeu-se, nomeadamente pelas anotações que o actor fazia, de que este não havia lido o livro. Não tendo muito tempo para remediar a situação, o realizador pediu a Dennis Hopper (que interpretava um fotógrafo que tinha ido à procura do Coronel Kurtz, há muito tempo, para o confrontar com “os seus métodos”⁶⁴), que estudasse um diálogo com Martin Sheen, no qual lhe explicasse que o Capitão Willard não poderia matar o Coronel Kurtz, uma vez que este havia descoberto uma zona obscura da América, uma zona obscura da vida e era necessária a orientação dele para todos os que lá se encontravam poderem continuar a viver nessa zona obscura. Tornando este diálogo em algo sólido, Coppola conseguiu esconder a imagem de Marlon Brando com uma iluminação

⁶² Coronel Kurtz (*Apocalypse Now*, Francis Ford Coppola).

⁶³ (1902) CONRAD, Joseph. *Hearts of Darkness*. Tribeca Books.

⁶⁴ Justificação dada, ao fotógrafo e a Willard, para o desvio e a emancipação do Coronel Kurtz.

sombria, através da qual se depreendia apenas a figura do actor sem grandes pormenores. Nas alturas dos diálogos, o rosto de Brando seria a única parte do corpo totalmente iluminada, sendo que na maioria era captada em planos aproximados. Por conseguinte, a zona obscura que a personagem havia descoberto, deixou de pertencer apenas à sua personalidade e forma de viver, para passar a fazer parte da sua imagem.

Mais como curiosidade na área da realização, e não tanto como interpretação da personagem, é ainda mencionado que o actor, Martin Sheen, sofreu um ataque cardíaco durante a rodagem do filme e, como tal, teve de se ausentar por um tempo. Para contornar este imprevisto, Francis Ford Coppola filmou o máximo, que era possível sem o actor, em planos gerais com duplos no lugar de Sheen. Assim que o artista voltou, foram filmados inúmeros planos aproximados para adicionar, posteriormente, ao filme.

Também em *Taxi Driver*, Martin Scorsese procedeu a uma investigação para orientar os seus actores na representação das suas personagens.

O filme mostra a vida solitária de um taxista, Travis Bickle (Robert De Niro), que procura um significado para a sua vida insignificante. É nesta busca incessante que Travis encontra Iris (Jodie Foster), uma prostituta de doze anos comprometida com o homem que a vende nas ruas, Matthew “Sport” Higgins (Harvey Keitel). Vendo uma miúda tão nova e com um futuro inteiro à sua frente, Travis apercebe-se de que o significado que buscava para a sua vida tinha vindo ao seu encontro. Ele estava destinado a matar estes homens mafiosos que levavam jovens e inocentes raparigas por maus caminhos, fazendo-lhes falsas promessas, e a libertar Iris daquela vida. Ao cumprir com o seu plano, Travis é reconhecido como o herói que devolve uma menina desaparecida aos seus pais.

A personagem de Iris foi desenvolvida após uma pesquisa de equipa, à qual o realizador, Martin Scorsese, deu seguimento. Scorsese tomou o pequeno-almoço com uma jovem prostituta que lhe afirmaram ser a Iris da realidade. Toda a personalidade de Iris foi desenvolvida com base nesta jovem (nomeadamente na cena do pequeno-almoço com Travis, a forma de estar, a postura de drogada, o que pediu para comer, a maneira de colocar açúcar, etc.), que veio a fazer parte da rodagem como amiga de Iris.

3.1.3 O Papel dos Actores na Construção da Personagem

Ainda para a concretização de *Taxi Driver*, vários actores desempenharam um importante papel na construção e desenvolvimento dos seus personagens. Veja-se, seguindo a continuidade do assunto anterior, o caso de Jodie Foster que chegou a ir com o realizador do filme, num outro encontro com a “Iris da realidade”, de forma a que a primeira pudesse

aprender os seus gestos, a sua forma de estar, o olhar, a fala e tudo o que pudesse depreender daquela experiência⁶⁵.

Mais ainda, quando Robert De Niro foi convidado para o papel de Travis Bickle encontrava-se em Itália, a desempenhar o papel de Alfredo Berlinghieri em *Novecento*⁶⁶. Para interiorizar a personagem de Travis, De Niro, numa das suas folgas, apanhou o avião para Nova Iorque, tirou a licença de táxi e a partir daí usava as suas folgas para conduzir por Nova Iorque, no intuito de experienciar não só a profissão, mas também a vida de Travis Bickle. Para além disto, De Niro aproveitou a sua estadia em Itália, a propósito de *Novecento*, para gravar os sotaques de alguns miúdos italianos que, posteriormente, ensaiou e utilizou na personagem que interpretou em *Taxi Driver*.

Com a finalidade de se perceber até que ponto pode um actor intervir na construção da sua personagem, existe o exemplo do ensaio de uma cena entre Robert De Niro e Cybill Shepherd, que interpretou, neste filme, a personagem de Betsy. Durante um ensaio, os dois actores improvisaram uma cena que Martin Scorsese presenciou. Nessa mesma noite, o realizador reescreveu a cena, usando as falas do argumentista Paul Schrader e os pontos fortes da improvisação de Shepherd e De Niro.

Mas a influência de Robert De Niro não terminou aí. Em ordem a ajudar a pequena Jodie Foster, na altura com doze anos, o actor levou-a inúmeras vezes a lanchar. Assim que chegavam ao local, De Niro mantinha-se calado. Com a repetição do acontecimento, Foster começou a aperceber-se de que o artista não planeava mesmo falar e começou a ficar à vontade (brincou com a comida, falava com as pessoas à volta, etc.). Notando que a jovem actriz já estava à vontade consigo naqueles lanches, De Niro começou a ensaiar a cena do filme em que os dois saem para tomar o pequeno-almoço. A própria Jodie Foster veio a revelar, em 1999⁶⁷, que a partir de determinada altura passou a sentir-se extremamente aborrecida, uma vez que sabia toda a cena a um nível exaustivo. Foi aí que Robert De Niro lançou o factor improvisação. Foster fez a referência com um cariz de gratidão.

Harvey Keitel foi convidado a participar no mesmo filme como eleitoralista. Porém, o actor pediu a Martin Scorsese para desempenhar o papel de Matthew “Sport” Higgins, pois apesar de inicialmente esta personagem ter apenas cerca de cinco falas, após uma pesquisa de desenvolvimento por parte de Keitel, passou a um papel maior. O artista encontrou um homem na rua que se vestia de forma semelhante à sua personagem, diferenciando-se especialmente no cabelo comprido. Keitel havia cortado o seu para encarnar uma personagem recente. Como tal pediu à equipa de produção de *Taxi Driver* que lhe arranjassem uma peruca para que ele pudesse interiorizar e representar a sua personagem. Quando a produção lhe negou, Keitel falou com Scorsese que, por sua vez, ordenou que lhe arranjassem a dita peruca. Durante o processo de investigação, actor veio a descobrir que vários drogados deixavam crescer a unha do dedo mindinho, a fim de a usarem como meio de consumo de cocaína. Por conseguinte, esta característica passou a integrar o aspecto visual de Matthew.

⁶⁵ Informações retiradas de *Making “Taxi Driver”*, realizado por Laurent Bouzereau.

⁶⁶ (1976) BERTOLUCCI, Bernardo. *Novecento*.

⁶⁷ Informação retirada de *Making Taxi Driver*, de Laurent Bouzereau.

3.2 Material de Referência

Como já foi referido, fizeram parte da pesquisa do estado da arte (bem como da maioria da matéria constituinte desta dissertação) vários documentários sobre filmes realizados, *making-of*, e inúmeros livros e *sites* na web.

Estando a autora a seguir a especialização de Argumento, e dissertando sobre construção de personagens, seria interessante dedicar uma parte do seu estudo ao papel do argumentista na construção da personagem. Todavia, geralmente o argumentista fala do seu argumento num todo e, dado o contexto deste capítulo, por uma questão de coerência, o tópico da construção será abordado mais adiante⁶⁸.

Segue-se uma listagem do material utilizado na revisão do estado da arte.

Bibliografia

- ABREU, J. L. Pio. *Como Tornar-se Um Doente Mental*. Dom Quixote. Lisboa, Portugal. 2006.
- MCKEE, Robert. *Story – Substance, Structure, Style and the Principles of Screenwriting*. Methuen. London, United Kingdom. 1998.
- PARENT-ALTIER. *O Argumento Cinematográfico*. Edições Texto & Grafia, Lda.. Lisboa, Portugal. 2009.
- STANISLAVSKI, Constantin. *A Construção da Personagem*. Civilização Brasileira. Rio de Janeiro, Brasil. 2006.
- STANISLAVSKI, Constantin. *A Preparação do Actor*. Civilização Brasileira. Rio de Janeiro, Brasil. 2008.

Filmografia

- BAHR, Fax; HICKENLOOPER, George; COPPOLA, Eleanor. *Hearts of Darkness: a Filmmaker's Apocalypse*. 1991.
- BOUZEREAU, Laurent. *Making "Taxi Driver"*. 1999.
- COPPOLA, Francis Ford. *Apocalypse Now*. 1979.
- CURRAN, John. *Stone*. 2010.
- FINCHER, David. *Fight Club*. 1999.
- HOBLIT, Gregory. *Primal Fear*. 1996.
- KAYE, Tony. *American History X*. 1998.
- OZ, Frank. *The Score*. 2001.
- SCORSESE, Martin. *Taxi Driver*. 1976.
- SKJOLDBJAERG, Erik. *Prozac Nation*. 2001.

⁶⁸ O tópico da construção de personagens é abordado no capítulo seguinte, artigo quatro da presente dissertação.

Webografia

- Almedina – <http://www.almedina.net/>
- Instituto Politécnico de Viseu – <http://www.ipv.pt/>
- Internet Movie Database – <http://www.imdb.com/>
- O Portal dos Psicólogos – <http://www.psicologia.com.pt/>
- Wikipedia - <http://pt.wikipedia.org/>

3.3 Personagens de *Mancha*

Tendo em conta que o estado da arte do presente ensaio destina-se, em especial, à contextualização do tema da dissertação e que o projecto final paralelamente desenvolvido é o exemplo base de toda ela, o artigo que se segue salvaguarda uma breve caracterização das duas personagens principais do mesmo projecto final: Cláudia e Constantino.

Cláudia Carvalho Tudela é uma jovem com vinte e cinco anos, natural de Braga. Os cabelos compridos ondulados e escalados escorrem pela silhueta esbelta do seu corpo e repousam na pele morena. Os seus olhos muito negros parecem penetrar nas profundezas das almas das pessoas para quem olha. A sua aparência física é bastante jovem, mas por norma veste roupas mais adultas.

Com uma forte tendência para a rotina, Cláudia muda-se para Lisboa à procura de mais emoção para a sua vida. O seu maior sonho é lançar um livro, mas a rotina é um ciclo vicioso e sair dela é muito mais difícil do que parece. Assim, em resposta à sua sede de uma vida mais activa surge-lhe Constantino Alberto Lopes Sarmiento, um mitómano de trinta e quatro anos. Os cabelos lisos, encharcados em gel, de cerca de quatro centímetros de comprimento debatem-se por marcar contraste com a sua pele branca. Os olhos escuros transmitem uma sensação de seriedade e as suas expressões faciais suportam essa característica com uma imensa calma nelas estampada. As suas vestes resumem-se a camisas brancas e a casacos de pele e fatos em tons de negro, o que revela algo de sombrio na sua personalidade.

Na personagem de Constantino, ao longo da narrativa, regista-se o desrespeito e violação dos direitos dos outros transparecidos no seu inconformismo com as regras sociais. O facto de mentir compulsivamente – a sua mitomania – e de se apresentar com diferentes identidades, apesar de não se registar qualquer Transtorno Dissociativo de Identidade, vem suportar a sua vertente de Psicopatia. Esta análise vem a confirmar-se uma vez que esta personagem não se importa com a sua segurança (e muito menos com a dos outros) e não é perseguido com remorsos, mas sim adjacente a uma sombra de indiferença para com tudo e todos⁶⁹.

Qualquer outro tipo de análise, destas duas personagens em particular, será desenvolvida ao longo deste ensaio, dada a importância do acompanhamento da evolução do projecto final consoante o avanço da dissertação aqui apresentada.

3.4 Conclusão de Capítulo

As personagens fazem parte de um tópico aliciante em cinema, desde a sua construção à sua interpretação e análise e tudo o que lhes afecta. Uma vez que o tema central da presente dissertação se refere à construção, e não à análise, das personagens e que tudo isto foi apenas uma contextualização do mesmo tema, muito fica por dizer no que toca às alíneas que foram abordadas.

Aqui, podia ainda ser estudado o caso de Harrison Ford, por exemplo, que, segundo a análise da autora, é um artista que apenas representa um só papel. Ou seja, o actor tem o seu eu, aquilo que ele é, o Harrison Ford da vida pessoal. Na sua profissão ele interpreta um papel mas, para qualquer que seja o trabalho, a interpretação da personagem parece sempre a mesma. Quer isto dizer que Harrison Ford pode vestir a pele de Indiana Jones⁷⁰, Norman Spencer⁷¹, Quin Harris⁷², Presidente James Marshall⁷³ ou Colonel Lucas⁷⁴, pois o seu guarda-

⁶⁹ Análise sob a perspectiva realista com base em (2006) ABREU, J. L. Pio. *Como Tornar-se Doente Mental*. Dom Quixote. Lisboa, Portugal.

⁷⁰ (2008) SPIELBERG, Steven. *Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull*.

⁷¹ (2000) ZEMECKIS, Robert. *What Lies Beneath*.

⁷² (1998) REITMAN, Ivan. *Six Days Seven Nights*.

roupa e nome mudam, mas a personagem encarnada é a mesma em todos eles. O mesmo se passa com a atriz Lisa Kudrow. Não importa se é Phoebe de *Friends*⁷⁵ ou Laura Sobel de *Analyze That*⁷⁶, os seus maneirismos são os mesmos, a personagem é a mesma.



Figura 21⁷⁷



Figura 22⁷⁸

Para além deste caso, temos ainda os actores que, juntamente com o seu papel, vendem também uma imagem, como o faz (com ou sem intenção) George Clooney. Este artista suporta o peso de, cada vez que representa uma personagem num filme, vender a sua imagem enquanto galã da marca italiana de cafés Nespresso. É já uma imagem que lhe está associada pela sua presença em todos os anúncios publicitários da marca. Contudo, não é necessária esta associação a uma marca. Brad Pitt é um outro actor que, para além do seu trabalho, vende a

⁷³ (1997) PETERSEN, Wolfgang. *Air Force One*.

⁷⁴ (1979) COPPOLA, Francis Ford. *Apocalypse Now*.

⁷⁵ (1994-2004) CRANE, D.; KAUFFMAN, M. *Friends*.

⁷⁶ (1999) RAMIS, H. *Analyze That*.

⁷⁷ Phoebe (Lisa Kudrow, *Friends*).

⁷⁸ Laura Sobel (Lisa Kudrow, *Analyze That*).

sua imagem nos filmes. Ambos os artistas arrastam consigo um “quase golpe de marketing” para o filme. É quase como se, para além de fazerem o seu trabalho no filme, ainda o publicitassem. Note-se que nenhuma avaliação qualitativa do trabalho dos actores foi feita. Mas estes tópicos levariam uma maior extensão para uma abordagem mais cuidada. Consequentemente, é mencionada apenas a existência destes tópicos no intuito de uma reflexão com horizontes mais abertos.

É ainda necessário referir que há um tipo de representação que mereceria toda a atenção no âmbito desta dissertação. A animação é uma área extremamente vasta e os actores que dão voz às personagens animadas, fazem-no partindo do nada. Na interpretação de um filme ou uma série, todos os actores são inseridos num meio criado para os seus personagens e, de certa forma, têm simplesmente de aprender a viver naquelas circunstâncias. Mas quando actores como Mike Myers (Shrek), Eddie Murphy (Burro), Cameron Diaz (Princesa Fiona) ou Antonio Banderas (Gato das Botas) dão a voz aos seus personagens de *Shrek*, *Forever After*⁷⁹ – um mero exemplo – eles estão a dar largas à sua imaginação, tentando, a partir do nada, criar o mundo em que vivem. Não são eles que fazem com que as suas personagens andem, brinquem, caiam, gesticulem, mas o dom da sua voz continua a ser um dos aspectos que lhes vem a dar vida. Não há contexto ambiental no qual se possam inserir. Vêm-se obrigados a deixar a sua mente voar e imaginar como seria se vivessem ou se se movessem num meio como o que lhes é, simplesmente, descrito no argumento. Este é um tipo de representação totalmente diferente de qualquer outro e o actor que se compromete a cumpri-lo inicia um trabalho, dá vida a personagens, de uma forma que mais nenhum tem de fazer.

No entanto, apesar do interesse que a área desperta na autora, esta tem de fazer uma selecção do material que deve trazer para já à superfície e, infelizmente, num primeiro nível, este campo não faz parte. Se o considerasse, de igual forma teria de passar pela distinção também de personagens em documentário e ficção, por exemplo, e uma vez entrando na última deveria referir as personagens do drama, do romance, da comédia e de todos os outros géneros e nunca mais chegaria à questão que a trouxe aqui. Mas a animação será, com toda a certeza, um alvo de estudo futuro.

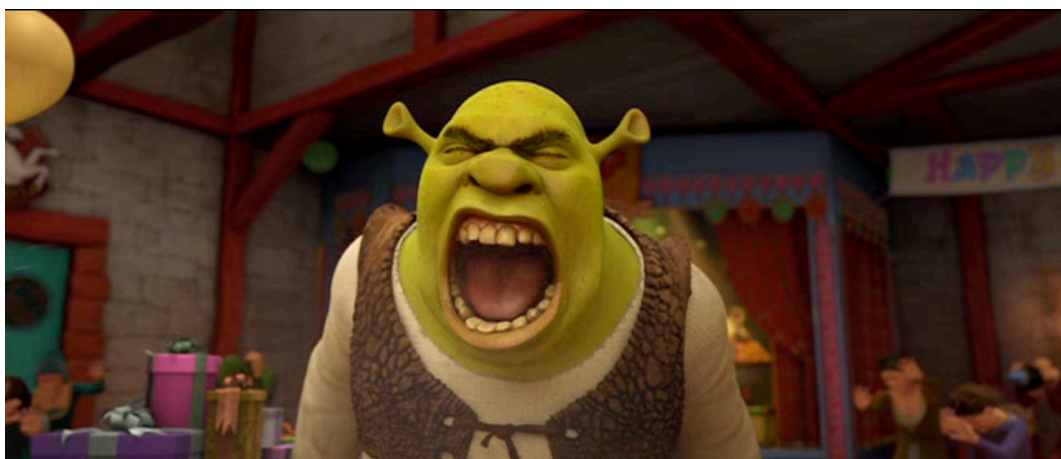


Figura 23⁸⁰

⁷⁹ (2010) MITCHELL, M. *Shrek, Forever After*.

⁸⁰ *Shrek (Shrek, Forever After, Mike Mitchell)*.

4 *Mancha*, o Projecto Final

Neste capítulo será apresentado o projecto final, tendo em conta o percurso da autora no tema da presente dissertação. Não será, portanto, alvo deste artigo especificar a história, bem como o seu processo de construção, do argumento resultante do projecto final. O objectivo desta secção é dar a conhecer as personagens que o constituem e delas, sim, o processo de construção.

Por consequência, o início deste capítulo é constituído por um subcapítulo onde o leitor pode encontrar uma breve explicação referente à pré-produção do projecto, de forma a contextualizar as suas personagens e poder, mais adiante, analisá-las.

Num segundo subcapítulo será então dissertada a construção das personagens, deixando a cargo do terceiro a abordagem ao *teaser*.

4.1 O Argumento

Neste subcapítulo é exposta a informação relevante da pré-produção. São aqui referenciados todos os documentos importantes que auxiliaram a autora na escrita da história, bem como do seu argumento, no projecto final desenvolvido paralelamente à presente dissertação.

Fazem parte da pré-produção documentos como a sinopse⁸¹, um breve resumo da narrativa; a nota de intenções⁸², uma referência para clarificar a finalidade da autora ao idealizar e escrever *Mancha*, como é denominado o projecto final; a descrição das personagens⁸³, a

⁸¹ O Apêndice A pode ser encontrado na página 75 da presente dissertação, sendo que a sinopse pode ser encontrada na página 81 do mesmo apêndice.

⁸² O Apêndice A pode ser encontrado na página 75 da presente dissertação, sendo que a nota de intenções pode ser encontrado na página 78 do mesmo apêndice.

⁸³ O Apêndice A pode ser encontrado na página 75 da presente dissertação, sendo que a descrição das personagens pode ser encontrada na página 86 do mesmo apêndice.

história pessoal e social de cada personagem; descrição dos locais⁸⁴, desvendando um pouco mais sobre as personagens, e o tratamento⁸⁵, referente à exposição detalhada da acção necessária para a percepção da narrativa.

Note-se que não é pretendido aqui relatar o argumento, pois este pode ser encontrado e consultado no Apêndice A⁸⁶ do presente ensaio. É entendido que nesta secção o mesmo seja explicado e como que analisado, contextualizando assim a produção do mesmo e, logo, as personagens, tema central deste estudo.

Construir este argumento foi um alvo de prazer à autora, dado que pela primeira vez no seu percurso académico teve a oportunidade de se dedicar à construção das suas personagens, desenvolvendo-as, estudando-as e, sobretudo, acompanhando e prevendo todos os seus movimentos. Como até ao momento todas as personagens construídas em âmbito académico fizeram parte de curtas-metragens, não houve oportunidade para todo este processo. Uma longa-metragem decorre de modo diferente. Há mais espaço para manobra da própria história e, por isso, as personagens são arrastadas neste sistema. Isto significa que há mais tempo para fazer com que o espectador conheça melhor as personagens que o acompanharão do decorrer da acção e, desta forma, perceba e até avalie as suas atitudes perante as situações. Por exemplo, se em *Seven*⁸⁷ o público não tivesse acompanhado a relação do Detective David Mills (Brad Pitt) com a sua esposa Tracy Mills (Gwyneth Paltrow), provavelmente não conseguiria perceber o dilema final do primeiro, presenciado pelo Detective Lt. William Somerset (Morgan Freeman). Ou seja, é possível que conseguisse perceber, afinal trata-se de receber uma caixa, enviada por um assassino, com a cabeça de sua mulher. Mas a questão é que, muito provavelmente, não seria tão contagiado pela emoção que envolve toda a cena final e, possivelmente, não teria tido tempo para estudar tão bem quanto o próprio assassino, John Doe (Kevin Spacey), o significado dos sete pecados mortais e o porquê do envolvimento de Tracy Mills nesse estudo. Só numa longa-metragem foi possível todo este envolvimento do público na história (e, mais do que na história, na vida dos seus personagens) e este desenvolvimento da trama.

Em *Mancha*, a própria autora se deparou com a dificuldade de encarnar os seus personagens para tentar perceber como é que eles reagiriam perante determinadas situações. A história tem uma estrutura clássica, dividida em três actos: introdução, desenvolvimento e conclusão. Na introdução é pretendido que o espectador acompanhe a ingenuidade de Cláudia ao pensar, primeiro, que sair da sua cidade natal seria a solução para quebrar a rotina. Adjacente a isto, o espectador tem de perceber que a jovem já faz parte de uma nova rotina e que, inclusivamente, o seu trabalho é uma etapa da sua rotina. Nada de novo na sua vida, nenhum motivo que a entusiasme ao acordar todas as manhãs. É isto que a própria psicóloga dá a

⁸⁴ O Apêndice A pode ser encontrado na página 75 da presente dissertação, sendo que a descrição dos locais pode ser encontrada na página 105 do mesmo apêndice.

⁸⁵ O Apêndice A pode ser encontrado na página 75 da presente dissertação, sendo que o tratamento pode ser encontrado na página 132 do mesmo apêndice.

⁸⁶ O Apêndice A pode ser encontrado na página 75 da presente dissertação, sendo que o argumento de *Mancha* pode ser encontrado na página 207 do mesmo apêndice.

⁸⁷ (1995) FINCHER, D. *Seven*.

entender quando satiriza e cruza a vida dos seus pacientes numa história que começa a idealizar. De salientar que, também esta história tem falta de motivação e, por isso, neste momento, não passam de rabiscos num caderno.

Neste seguimento, surge Paco. Aqui é muito importante que o público considere Paco apenas um amigo, pois Paco assume mais depressa o papel de um mentor do que de uma paixão. No entanto, há uma forte tendência para o romance e a intenção não é, de todo, juntar Cláudia e Paco num casal. Paco vem ainda fazer parte da etapa em que Cláudia é dada a conhecer. Note-se que *Mancha* tem um início lento, tal como a vida de Cláudia Tudela.

Quando a história passa da introdução ao desenvolvimento, fá-lo com a entrada de Constantino. E aqui o ritmo da acção altera-se ligeiramente. Como Cláudia encontrou a sua motivação para ir para o consultório, encontrou também a motivação da sua história, passando-a de rabiscos a um rascunho de um livro. Assim, o ritmo acelera conforme Cláudia vai ganhando objectivos. Isto vai-se tornando óbvio à medida que a sua relação com Constantino vai evoluindo. Isto conduz-nos ao momento em que, tanto a psicóloga como o espectador se apercebem de que Cláudia, ao ansiar mais da sua vida, deseja quase ser como o seu paciente, sem regras nem preocupações e, acima de tudo, sem remorsos. Ao acompanhar os pensamentos da rapariga, o espectador aceita facilmente que, apesar dos seus valores, ela ceda quase espontaneamente a deixar que o seu paciente se torne seu mentor por um dia e a ensine a viver. Mas Cláudia ainda não aceitou bem esta parte da sua personalidade e, ainda que seguindo o seu mestre, não se sente muito bem com as suas atitudes, ainda não se libertou. Para que o espectador aceitasse o que se segue, foi necessário mostrar que a menina aprendeu e chega ao ponto em que se liberta dos seus medos e age sem pensar em consequências. A melhor forma de demonstrar tal coisa foi acrescentando um pouco de tensão sexual na sua vida. No entanto, e mais uma vez, era importante que esta tensão, apesar de ser originada por Constantino, não fosse resolvida com ele. Desta forma, o público poderia ser induzido em erro e pensar que ele estava mesmo a mudar e os dois mereciam ficar juntos. Num dia em que a psicóloga sai para passear pelo Bairro Alto e entra num bar que não conhece, envolve-se com um desconhecido com o qual não se volta a cruzar. Pela primeira vez, Cláudia sente-se bem com quem é e não tem medo das consequências dos seus actos. O ritmo da acção aumenta um pouco mais.

A partir deste momento a autora apenas tinha que devolver Cláudia à sua vida normal, resolvendo a sua situação pessoal e entrando na conclusão. Assim, Cláudia vem a descobrir que o seu paciente é um mentiroso compulsivo e incapaz de gostar de alguém. Ao pôr em causa a integridade do seu paciente, a psicóloga põe em causa todas as suas atitudes derivadas do que aprendeu com ele. Volta então a pensar nas consequências do que fez e no que poderia ter acontecido se alguém soubesse. O ritmo continua em crescendo. O terceiro acto é iniciado com o término do livro da jovem e com ela a terminar a sua relação profissional com Constantino. Ao fazê-lo, e perceber que o seu paciente não se importa com nada do que cumpriram e com o efeito obtido em Cláudia, ela percebe que a libertação da sua personalidade não está em cometer loucuras ou em orientar os seus pacientes, mas sim na escrita. O auge, e o momento em que o ritmo da acção volta a abrandar para dar lugar ao fim da história, é quando a menina decide despedir-se do seu emprego e publicar o seu livro, dedicando-se inteiramente à escrita.

Os ambientes são também um aspecto importante na história. Em alguns casos é certo que apenas servem para que o criador conheça melhor a sua personagem. Mas se isto for bem analisado, facilmente se deduz que também o espectador pode conhecer algo mais da personagem se souber o tipo de decoração do seu quarto, o seu filme favorito, a sua cor predilecta, a comida que mais lhe agrada etc.. Veja-se o caso de Cláudia. Nas primeiras imagens da longa-metragem são descritos alguns espaços com algum pormenor. Perceba-se que, por exemplo, no caso do quarto que a personagem tinha na casa de seu pai, quando vivia com ele em Braga nos seus tempos de menina, comparado com o seu quarto de mulher, que ela mesma decorou a seu gosto quando se mudou para Lisboa, não houve uma grande mudança de estilo. As cores inserem-se na mesma escala de tons, simplesmente o seu quarto de menina abunda nos tons mais próximos dos rosas (tons mais claros) e no quarto de mulher predominam os roxos (tons mais maduros). Os moveis são de linhas mais rectas (um *design* mais cru, talvez) em ambos, se bem que no primeiro são um pouco mais ornamentados, sendo que no segundo o *design* é mais simples. Estas pequenas coisas podem sugerir ao espectador que, apesar da mudança de cidade e da necessidade de Cláudia romper com rotinas, entre outras características que evoluíram na personagem com a idade, ela continua a ser a mesma Cláudia de sempre, com os mesmos gostos, as mesmas manias, etc.. Mas não é apenas na evolução da personagem que um ambiente pode desvendar a sua personalidade. Para melhor se compreender este tópico, adicione-se um outro aspecto directamente ligado aos ambientes, já que auxilia na sua caracterização: o peso exercido pela côr na imagem.

Prozac Nation desvenda-nos um ambiente nostálgico, iniciado na côr da imagem. Se no seu tratamento se sobressaíssem os laranjas e os vermelhos, por exemplo, dando uma tonalidade viva ao filme, a caracterização da bipolaridade da personagem, Elizabeth (Christina Ricci), seria como que descontextualizada. A predominância dos ocres e dos cinzentos no decorrer dos seus episódios de tristeza quase que contagiam o espectador com os sentimentos da personagem. No entanto, o peso exercido pela côr, que está directamente ligado ao ambiente fílmico, não se fica por aqui. Correctamente estudado o assunto, é de rápida dedução que nas alturas em que a personagem vive o outro extremo da sua doença, a felicidade, os ambientes tornam-se mais alegres, sendo que, exemplificando, quando a personagem vai dançar, tanto a iluminação como as paredes do local onde se encontram são em tons de vermelho e rosas, aquecendo de forma exponencial o ambiente à sua volta. Note-se que quando o ambiente em que se insere a personagem em questão é romântico, os tons variam entre os amarelos e vermelhos sugerindo o quente e a paixão. Da mesma forma a imagem, pensando agora mais a nível de caracterização, exerce um peso imenso nas emoções. Se continuarmos no exemplo de Elizabeth, em *Prozac Nation*, esta quando vive episódios de tristeza sustenta uma imagem desgrenhada e descuidada e, caso contrário, surge maquilhada e arranjada.



Figura 24⁸⁸

Todos estes aspectos compõe o ambiente fílmico e a imagem por ele transmitida. São inúmeros os exemplos que poderiam ser apontados em nome deste tema, mas a questão mais importante neste ensaio são as personagens – a sua construção, mais propriamente – não querendo, por isso, a autora escapar-se ao tema.

4.2 As Personagens

Nesta secção é pretendido apresentar o processo de construção de personagens. Para isso, a autora utiliza a sua experiência, nomeadamente no decorrer do desenvolvimento do projecto final, bem como exemplos já existentes (desenvolvidos por outrem) para auxiliar e suportar o que é analisado.

De realçar que aqui deveriam ser apontados diversos nomes, desde Jerzy Grotovski (encenador ocidental contemporâneo que veio a revolucionar a relação entre actor e personagem) a Bertolt Brecht (um pensador que, ao contrário do primeiro, vem a pregar a clara distinção entre actor e personagem). No entanto, por uma óbvia obrigatoriedade de selecção da informação mais relevante aplicada ao tema, consoante o trabalho desenvolvido no projecto final, alguns nomes não serão levantados como o merecido. Sempre que possível é feita uma referência a autores de grande valor na área, na tentativa de aguçar um pouco mais a curiosidade ao leitor acerca deste tão vasto tema que é a *construção de personagens*. E, como em quase toda a teoria deste estilo, é pretendido que o leitor, acima de tudo, encontre a sua forma de pensar acerca deste assunto, independentemente de conjugar um, ou mais (ou até nenhum) dos conhecedores aqui referenciados.

Ao longo deste ensaio, já foram referidas algumas formas de construção de personagens, embora não tenham sido exaltadas. Consequentemente, esse levantamento será feito de seguida.

⁸⁸ Elizabeth (*Prozac Nation*, Erik Skjoldbjaerg).

Em 3.1.2, onde é abordado o papel da realização na interpretação da personagem, foi referido que Martin Sheen procurou a vivência da emoção verdadeira para representar o seu papel. Se esta opção for analisada, encontraremos referências semelhantes às de Constantin Stanislavski nos seus livros *A Preparação do Ator*⁸⁹ e *A Construção da Personagem*⁹⁰. O que o autor propõe traduz-se exactamente na experiência de uma emoção verdadeira. O actor tem de viver a emoção em vez de procurar representá-la, pois no último caso as condições da personagem tornam-se artificiais. Neste sentido, o artista dedica todo um capítulo do primeiro livro, a denomina de “Memória das Emoções”, à exploração deste tipo de representação. Nele clarifica que, para conseguir encontrar a emoção verdadeira que o actor necessita para a representação da sua personagem, ele deve procurar lembrar-se das emoções que sentiu em determinado episódio da sua vida e a partir daí tentar reproduzi-las. No entanto, é realçado que essas memórias não deveriam ser próximas ao momento presente, pois aí o actor cairia no risco reviver a memória e não encontrar as emoções de forma a interiorizar o seu papel, como é o único objectivo do exercício. Veja-se mais claramente no que se segue.

Ambos os livros de Stanislavski são um relato fictício de um curso de teatro, sendo que *A Construção da Personagem* é a continuação de *A Preparação do Ator*, correspondendo cada um ao segundo e primeiro ano desse mesmo curso. Ao longo da sua escrita, o leitor percebe que o autor assume dois importantes papéis: tanto se representa na pele de um aluno, Kóstia, desejoso de conhecimento no campo artístico, como se dá a conhecer no corpo do director da escola, Tórtsov, um homem vivido e experienciado na área da representação.

“ (...) *Representar verdadeiramente significa estar certo, ser lógico, coerente, pensar, lutar, sentir e agir em uníssono com o papel. Tomar todos esses processos internos e adaptá-los à vida espiritual e física da pessoa que estamos representando é o que se chama viver o papel. Isto é de máxima importância no trabalho criador. (...)*”⁹¹. É este o primeiro ensinamento que Tórtsov considera essencial transmitir aos seus alunos. A sua intenção é fazê-los perceber que é necessária uma adaptação das próprias qualidades enquanto ser humano às características da personagem (tornando-a igualmente uma vida), derramando-lhe inclusivamente a sua própria alma. Portanto, é fácil de perceber que essa adaptação se dá a nível físico e espiritual. Note-se que, segundo o artista, a palavra *adaptação* corresponde aos meios humanos internos e externos utilizados para a convivência do ser humano em harmonia (incluindo aqui os diferentes e inúmeros tipos de relações que os indivíduos podem formar entre si).

A este nível, o autor refere um episódio em que Kóstia está, em vão, a tentar representar uma cena e que, num dado momento, atenta numa mancha escura no chão. O movimento corporal que executou no intuito de perceber o que era (um mero defeito da madeira) envolveu uma excitação natural e apropriada dos músculos. Esta é uma metáfora explicativa da referida adaptação a nível físico. Significa que a partir do momento em que o aluno descobriu um incentivo credível (a mancha escura no chão que veio a descobrir ser um defeito na madeira), o seu movimento foi igualmente credível (já que se proporcionou de forma natural). Analisando isto é retirado um outro significado, mencionado inúmeras vezes por Stanislavski, e que está relacionado com as *circunstâncias dadas*. Neste caso, a mancha escura pode ser

⁸⁹ (2008) STANISLAVSKI, C. *A Preparação do Ator*. Editora Civilização Brasileira.

⁹⁰ (2006) STANISLAVSKI, C. *A Construção da Personagem*. Editora Civilização Brasileira.

⁹¹ (2008) STANISLAVSKI, C. *A Preparação do Ator*. Editora Civilização Brasileira. P. 43.

percepcionada como uma circunstância dada que fez com que Kóstia adaptasse inclusivamente seu espírito intrigado com a mancha em questão. Mas as circunstância dadas não se resumem a um objectivo real ou ficcionado (desde que credível para o actor). Delas fazem parte um conjunto de inúmeras coisas que o actor tem de explorar para perceber a sua personagem, seja a morte dos seus pais, a cidade em que mora ou a côr que mais gosta. Em suma, o actor, em ordem a obter êxito na sua transformação, tem de conhecer a sua personagem, sabendo quem é, de onde vem, o que faz, o que vai fazer, o que quer fazer, etc. São estes aspectos que se traduzem nas *circunstâncias dadas*.

Voltando um pouco atrás: foi feita uma referência a objectivo(s) real ou ficcionado que permita a representação por parte do actor, mas não foi esclarecido o tipo de objectivo que isto constitui. Ora o(s) referido(s) objectivo(s) traduz(em)-se em matéria muito mais espiritual do que real. Ou seja, tem de partir primeiramente do interior do actor antes de se assumir em qualquer outra coisa. Num segundo plano este objectivo não deve ainda passar do extremo do palco. Significa isto que, na linha de pensamento de Stanislavski, depois de encontrado o objectivo (ou objectivos), este deve ser projectado para os outros actores, pois isto é o que contextualizará a personagem no seu ambiente de vida (seja ele criado ou recriado). Daqui deriva ainda o seguinte: se o actor projecta em direcção a outros actores, então o objectivo é pessoal, pois provem de um e um só receptor, seu único criador; contudo, esse mesmo objectivo vai ajudar a contextualizar a personagem ao mundo onde ela pertence, logo é-lhe similar. Assim sendo, é estabelecido aqui um paralelismo entre actor e personagem para o mesmo objectivo ou, no mínimo, objectivos semelhantes.

Do ponto de vista do actor, representar é um sinónimo de acreditar. E isto tem de ser claro em palco. Se o actor passa a imagem de estar a acreditar no que está a fazer, então a personagem é credível, torna-se verdadeira para o espectador. A nível da construção da personagem isto é importantíssimo e Stanislavski, inúmeras vezes, se refere aos objectivos como “(...) *criadores e artísticos, pois a sua função deve ser a de cumprir o principal objectivo da nossa arte: criar a vida de uma alma humana e transmiti-la sob forma artística (...)*”⁹². Daqui se depreende o esforço necessário da parte do actor para convencer-se a si mesmo de que aquilo que faz em cima do palco, em cena, é verdadeiro. E esta verdade viaja num circuito triangular: do actor para si mesmo, do actor para outro actor com quem contracena e, por fim, do actor para o espectador. Assim sendo, o actor tem de se enriquecer, e aos seus objectivos, de valor e conteúdo, não correndo o risco de parecer teatral, falso, mas sim real e humano, como tem vindo a ser dito até aqui. Claro que estas qualidades, apesar de parecerem senso comum, são exaltadas por Stanislavski como chave para atrair o público e emocioná-lo (neste caso, será correcto dizer demovê-lo emocionalmente), pois só desta forma o público se encontrará frente a algo que motive a sua crença na personagem e o convença de que não está a assistir a um modo de representar já automático e morto. Para isto, é indispensável definir nitidamente os objectivos consoante o papel a representar, desde o princípio, sejam quais eles forem.

Por conseguinte, o que aqui foi descrito relaciona-se directamente com o argumentista também. Não é apenas o actor que tem de acreditar naquilo que representa ou na personagem que interpreta. Segundo Michael Halperin⁹³ o eu do argumentista é o mecanismo responsável de actuação das personagens. Então, se o autor encontra o cerne da questão em algo tão

⁹² (2008) STANISLAVSKI, C. *A Preparação do Ator*. Editora Civilização Brasileira. P. 156.

⁹³ (1996) HALPERIN, M. *Writing Great Characters – The Psychology of Character Development in Screenplays*. Lone Eagle Publishing Company.

íntimo quanto o “eu do argumentista”, significa isso que o próprio tem de acreditar no que escreve com toda a fé. Caso contrário, não será possível a credibilidade total nas acções das suas personagens. Dominique Parent-Altier vai mais longe quando, no seu livro *O Argumento Cinematográfico*⁹⁴, exalta que qualquer personagem está oculta na mente do seu criador, mesmo antes de esta estar definida para a história.

Constantin Stanislavski esclarece ainda que o seu sistema defende que todos os elementos da representação tendem para uma só linha de acção que resulta em apenas um superobjectivo – que no contexto deste partirá do actor, mas no de Halperin partirá do argumentista (não tendo obrigatoriamente de escolher um certo e um errado, mas apenas um estágio de construção da personagem, pois como irá ser realçado, a construção de personagens não é executada por uma só pessoa). Realce-se que este superobjectivo será, então, superior aos que têm vindo a ser definidos ao longo do texto. O seu sistema, o *sistema Stanislavski*, exalta três ângulos diferentes, mas com igual importância, sendo eles a garra interior da preensão, a linha directa de acção e o superobjectivo. À medida que o estudo na presente dissertação for avançando, o leitor vai conseguindo perceber melhor cada um destes ângulos.

A Construção da Personagem vai de encontro mais directo ao tema desta dissertação, apesar do seu conteúdo continuar a manter uma relação directa com o actor. Mas esclareça-se o seguinte: a construção da personagem não é um processo iniciado e terminado nas mãos do argumentista. Ele pode sim desencadear-se na mente do último. Mas veja-se: o argumentista terá, à partida, grande responsabilidade na idealização de um personagem e na sua concretização inicial. Depois do argumentista vem o realizador. Este irá fazer a sua interpretação da personagem, dando continuação ao processo de construção, pois mudá-la-á ou complementá-la-á. Por fim, surge o actor, responsável pela encarnação na personagem. Cabe-lhe aprender (ou atribuir) comportamentos, formas de falar, maneirismos, postura, andar, entre um incalculável número de outros aspectos da personagem em que está prestes a tornar-se. E poderia, entretanto, ser mencionada tarefa da direcção de actores, ou do *casting* ou uma possível interpretação por parte do espectador. Por conseguinte, a construção da personagem é um processo em constante desenvolvimento.

Mas voltando a Stanislavski.

Neste segundo volume, o autor começa por realçar a relação entre a expressão e o carácter. À partida não parece uma coisa muito fácil de se entender, mas veja-se o seguinte: se uma pessoa, durante o seu discurso (pronunciado sempre da mesma forma), for mudando a sua expressão facial, a emoção que provoca no ouvinte vai sendo diferente. Mesmo que o discurso seja inofensivo, se a expressão é maldosa, o ouvinte estará sempre acompanhado pela dúvida em relação ao discursante. Agora imagine-se que a expressão se torna cómica, a emoção que transmite já não será mesma. No entanto, o interior é o mesmo. Como Tórtsov vem a demonstrar, não interessa se se torna corcunda, ou se incha a boca, ou se manca, ou se a expressão facial muda, pois o interior continua a ser o mesmo. Isto remete para o facto de, por vezes, os actores terem de encarnar personagens com estas características. Mas antes de o poderem fazer têm de conseguir uma postura natural perfeita. Para o efeito, o director da escola ensina-os a andar, tentando que os seus alunos se esqueçam do andar que aprenderam em crianças. Esta etapa tem o seu início no facto do andar em cena ser diferente do andar na

⁹⁴ (2009) PARENT-ALTIER, D. *O Argumento Cinematográfico*. Edições Texto&Grafia.

vida real. Contudo, a importância deste assunto – *os movimentos do corpo em cena* – não termina nas interpretações de deficiências físicas ou na forma de andar. Há uma forte tendência para exagerar os gestos durante a representação. Isto talvez se deva à demasiada descrição de comportamentos de um personagem. Mas estes devem ser tomados como referência e não como hábitos a repetir de trinta em trinta segundos. As acções mais simples são aquelas que revelam maior conteúdo interior. A acção do personagem tem tendência a melhorar exponencialmente quando o seu actor se livra dos gestos sem significado. Tórtsov chega mesmo a referir que “(...) *os movimentos e as acções da personagem que está sendo retratada lucram incalculavelmente em importância e atracção quando não são obscurecidas pelas nuvens de uma gesticulação supérflua, irrelevante, exclusivamente teatral. (...)*”⁹⁵.

Ainda referente ao processo de representação, embora não directamente ao movimento do corpo, Stanislavski, através das personagens que o representam no seu livro, exalta a fala como alvo de grande importância. A pronúncia das palavras, a sua clareza, a entoação dada, pausas, acentuações em determinadas palavras, entre outros, são ferramentas de auxílio para o actor. Aliando estas afirmações ao conteúdo do parágrafo anterior, verifica-se uma capacidade de mudança positiva no discurso. As frases que o constituem ganham poder e força, para além do referido por Tórtsov, *novo conteúdo*, quando o uso daquelas ferramentas é bem aplicado. Da mesma forma, note-se, o contrário pode ocorrer em desfavor do emissor. Da má dicção, exemplo referido pelo autor, deriva a incompreensão. A este nível também, é necessário um cuidado extra no que toca aos sotaques e aos calões do dia-a-dia e, ainda, dos modos grosseiros possivelmente existentes na fala de alguns, uma vez que se estes forem levados ao palco o discurso corre severo risco de perda. Poemas ou discursos sobre temas como valores morais, a morte, o amor, a guerra, a fome, enunciados nos termos referidos perdem a credibilidade, o valor, a força e podem tornar-se ofensivos.

A análise das falas é feita através da leitura prévia. Esta preparação vem a provar-se muito importante, porque permite ao leitor perceber o verdadeiro significado das suas falas. Quando um actor executa uma leitura de um texto, e para que esta seja bem sucedida, ele deve proceder à divisão das frases em orações, adicionando pausas onde são necessárias. Assim sendo, automaticamente, o leitor analisa aquilo que vai dizer e inicia a sua procura pelo significado. Ligado a isto surgem, então, os sinais de pontuação: maiores responsáveis pelas pausas e pelo auxílio à compreensão do discurso oral. Cada um deles tem a sua própria marca oral, um tom próprio que é dado ao discurso que faz com que o ouvinte reconheça qual o sinal de pontuação presente na frase. Ao ponto final corresponde uma descida no tom de voz, que se torna conclusiva e o receptor apercebe-se de que o emissor está a terminar uma sentença. A frase interrogativa tem a sua entoação própria que o ouvinte reconhece logo à partida como uma pergunta. A vírgula representa uma pausa, que ajuda à compreensão da estrutura da frase e, assim, do seu significado. Os dois pontos alertam para uma maior atenção sobre o que vai ser dito, etc..

Além disto, existem ainda algumas ramificações ao uso destas ferramentas de auxílio ao discurso oral. Ou seja, as pausas não têm todas o mesmo significado. Se este tema for aprofundado, o leitor facilmente percebe que existem pausas que auxiliam à compreensão do texto (dividindo as orações, por exemplo), mas também aquelas que lhe dão força. Está aqui uma distinção entre pausa lógica e psicológica. A primeira é colocada em locais específicos de forma a que o texto seja imediatamente perceptível. A segunda exalta o subtexto, o

⁹⁵ (2006) STANISLAVSKI, C. *A Construção da Personagem*. Editora Civilização Brasileira. P. 117.

significado do texto. “(...) *A pausa lógica serve ao nosso cérebro, a psicológica aos nossos sentimentos. (...)*”. Além destas, existe ainda a *luftpause*, uma pausa respiratória que vê os seus propósitos na exaltação de determinada palavra. Se complementarmos estas noções com a linguagem gestual, já abordada, com o devido cuidado para não entrar no exagero, a representação torna-se mais pura e realista, pois há toda uma ilustração à conversa.

De conclusão para isto serve a lição que Tórtsov dá aos seus alunos, na qual reflecte sobre o facto de o espectador, durante o espectáculo (e possivelmente depois dele), ser também atingido de várias formas: não só pelas palavras directamente e aquilo que elas transmitem, mas também pelo que não é dito pelas palavras. Esclarecendo: as palavras têm um significado que é assimilado pelo espectador. Isto está ligado com o que as palavras transmitem *directamente*. Por outro lado, a forma como as palavras são proferidas também provoca sensações no espectador, que pode vir a suportar o significado das palavras ou a contradizê-lo (como é o caso da sátira e da ironia, onde muitas vezes o tom com que se fala demonstra a falta de crença nas palavras que são ditas). Aqui sobressai-se a importância tanto do discurso como do tom com que é feito e das pausas que nele se inserem. Para a lição, o director salvaguarda uma apresentação numa língua incompreensível, na qual faz uso apenas da entonação e das pausas, submetendo os seus alunos aos efeitos reais dos mesmos⁹⁶. Acrescenta-lhes que a pausa é útil mesmo para o actor rever as imagens mentais que idealiza e certificar-se que a sua apresentação segue de acordo com elas. Neste caso, faz uso da pausa dinâmica.

Posto isto, Stanislavski entra subtilmente numa outra explicação relacionada com o discurso. É acontecimento frequente pedir força no discurso e aquilo que se obtém é uma forma de o dizer mais alta. Isto é um erro. O tom com que se discursa vai impulsionar uma imensidão de sensações no espectador. Se o actor grita para dar força ao discurso pode estar a assassinar toda a peça. As deixas de um actor são das primeiras coisas que directamente chamam, ou repelem, a atenção do público. Se o actor procura potência para chamar a atenção pode estar a cometer um erro grave ao transmiti-la através do discurso gritado.

Um pequeno aparte: quando é dito pode, não é uma forma de o que se escreve estar correcto. Toda a discussão dos temas que aqui se propõem é um pouco ambígua, já que não se está a debater sobre um assunto em específico. No caso em questão, se o actor estiver a pedir socorro, à partida não há problema que o seu discurso seja gritado, pois de outra forma não é credível. É necessário ter em atenção que tudo o que é dito pode ser aplicado de formas diferentes consoante o caso. É nisto que a autora se baseia, tentando eliminar barreiras no pensamento acerca do vasto tema que é a *construção de personagens* e, assim, abrir horizontes à reflexão sobre o mesmo. Mas voltando ao debate do parágrafo anterior.

Quando Stanislavski, através de Tórtsov, transmite os seus conhecimentos sobre o tom do discurso realça que o tom deve enaltecê-lo. Se não for bem trabalhado e, pelo contrário, mal aplicado pode mudar todo o rumo da cena. Por norma, o tom destaca uma palavra ou expressão da fala e faz a sua ligação com o subtexto, ou seja, com a natureza e o espírito. Quer isto dizer que o uso da entonação é um dos maiores responsáveis pelas sensações provocadas pelo discurso. No caso do adjectivo, o director sublinha repetidamente que este não recebe qualquer tipo de acentuação já que a sua natureza é modificar o substantivo. É algo que faz automaticamente e, por isso, não deve ser feita qualquer interferência. Já nas alturas

⁹⁶ (2006) STANISLAVSKI, C. *A Construção da Personagem*. Editora Civilização Brasileira. P. 197.

em que se exprimem os pensamentos ou emoções pessoais é quase impulsivo fazer uso da entonação nessas palavras.

Aqui deve ser acrescentado, para complementar as ideias de Stanislavski, que os actores (por vezes, os encenadores, realizadores, ou outros) se aproveitam de pequenos símbolos que acrescentam ao longo do texto que os auxiliam com aquilo que tem sido posto em discussão até ao momento. Um pequeno círculo contornado a metade por uma linha redonda significa uma pausa; uma barra é uma pausa de respiração; uma palavra sublinhada requer destaque; o duplo sublinhado pede elevação no tom de voz; sublinhado descontínuo deve ser traduzido com hesitação na palavra; n.f. (na fala) representa movimento durante a deixa; entre uma imensidão de outros sinais que podem ser usados no texto para aplicação quer à forma de falar (ou ao que acontece durante a fala), quer ao tipo de movimento adequado à cena.

Tudo isto vem conduzir o debate a uma outra particularidade que o autor de *A Construção da Personagem* faz questão de salientar. Tem vindo a ser abordada a entonação e o realce que a sua utilização tem nas palavras. Mas o que fazer quando o efeito que se pretende obter é o contrário? Em vez de realçar pretende-se atenuar, logo, a única possibilidade à vista é continuar na margem do oposto. Se a intenção é fazer o oposto, o método a utilizar será o oposto. Ou seja, não utilizar qualquer tipo de tom para o discurso. Isto pode parecer fácil, mas o controlo absoluto que exige é complicadíssimo de levar a cabo. Imagine-se o que será ter de discursar, sendo que inevitavelmente esta acção por si só já provoca sensações, evitando o realce, a entoação ou a demonstração dessas sensações nas palavras que se proferem. É quase como pedir a um actor que faça um discurso totalmente monótono, a fim de não provocar qualquer tipo de reacção no espectador. Mas mais uma vez é necessário lembrar que o caso que aqui se coloca é suavizar a fala, logo depreende-se que esta, por si só, já tenha a seu cargo provocar o ouvinte.

O diálogo é extremamente exaltado, já que é uma das formas mais directas da representação de um actor. É por isso que a enunciação do mesmo merece uma dedicação e um estudo perfeitos. O ritmo que lhe é aplicado, a suavidade (ou dureza), a velocidade e toda a forma como o actor pronuncia as suas falas vai afectar directamente toda a cena (inclusive do ponto de vista da interpretação que lhe é feita), bem como a sua personagem. Com isto, é chegada a altura de perceber a importância rítmica que o actor deve ter em conta, pois esta é também uma forma de desvendar o seu personagem. Stanislavski refere-se a este tema sempre como tempo-ritmo, dado que são dois cenários adjacentes. O tempo marcado nas falas está directamente ligado ao ritmo com que aquelas são proferidas, e vice-versa. Nos textos o leitor encara a pontuação e palavra escrita e deixa a sua imaginação fluir. Projecta imagens na sua mente e, com elas, permite que o texto aceda aos seus sentimentos, às suas emoções. Mas esta é uma forma individual de o fazer. É, nesse contexto, um processo quase automático, uma vez que é quase impossível não imaginar. A leitura tem a magia de inserir o leitor na história, quer de uma forma directa, quer de um modo indirecto. Agora pense-se em como fazer o mesmo na actuação. Nesta área, no campo das personagens, é imprescindível fazer tudo isto. Contudo, é um processo por imagens. O espectador vê o que está a acontecer do lado de fora e necessita de ser inserido no meio ambiente da peça, de maneira a integrar-se e estabelecer também uma ligação com os seus sentimentos e emoções. Para que tal aconteça, o sistema tem início no actor e na sua conexão com a personagem que interpreta. Assim, aquilo que pronuncia oralmente tem de possuir um tempo-ritmo próprio, quase como se fosse a sua mente a ler um texto e não apenas uma leitura monótona. Por exemplo, quando uma história é lida às crianças, o adulto que o faz tem a tendência de imitar as vozes dos personagens,

conceder entoações às acções que, imediatamente, provocam nos seus ouvintes o sentimento subentendido nas palavras. A ideia disto é conseguir que o próprio leitor (e no caso, também actor) sinta aquilo que lê.

De salientar que o exemplo dado, do ponto de vista do actor, estabelece uma relação muito directa com o campo da animação, já que neste o actor tem de se imaginar num mundo em que não está. Ou seja, as imagens existem, mas são animações. O actor não as representa. no entanto, concede o dom da sua voz a essas animações. Necessita, de igual forma, inserir-se naquele meio, na sua mente, para que tudo o que profira manifeste os sentimentos e emoções do seu personagem animado – que são, afinal, as suas.

Mas tente-se não divagar ainda – o que é muito fácil nesta área, visto que está ainda muito inexplorada e é sempre uma discussão aberta – e voltemos à *Construção da Personagem*.

No momento em que um actor fala, o ritmo estabelece então a ligação dos seus sentimentos com o seu personagem. Com tudo o que já foi aqui debatido, é de fácil percepção que também este tema tem fortes laços com a entoação das palavras, já que ritmo inicia nela a sua presença. É com esta base que o ritmo marcado facilita a percepção do âmago do personagem e, obviamente, quando o actor já experienciou as emoções que pretende retratar as suas falas são, mais facilmente, enunciadas com evidência. Pode-se então concluir que o tempo-ritmo é uma ferramenta das sensações experimentadas e, inclusivamente, um estímulo das emoções, dos sentimentos, do interior do actor e, logo, do seu personagem. Por consequência, “(...) podemos argumentar o seguinte: quanto mais rítmico for o verso ou a prosa ao serem falados, mais claramente definida será a nossa experiência dos pensamentos e emoções subjacentes nas palavras do texto. E, reciprocamente: quanto mais claros, definidos e rítmicos forem os pensamentos e as emoções que experimentos, mais necessidade eles terão de uma forma rítmica de expressão verbal. (...)”⁹⁷.

Do mesmo modo, o tempo-ritmo aplica-se aos movimentos. Qualquer acção manifestada pelo actor – ou personagem, já que ambos se fundem – insinua mecanicamente a alma nelas presente. Isto remete, de igual modo, às sensações experimentadas anteriormente referidas, já que desta vez, o público tem a prova directa de que o actor está realmente a experimentar aquelas acções.

Durante a representação da cena, o actor necessita de um foco de atenção. Encontrar algo que o cativa e para onde vai direccionar todo o seu trabalho. Todavia, isto não basta. É necessária a construção de todo um plano de acontecimentos e o conhecimento ao pormenor de tudo o que rodeia o personagem. Se o personagem A se vai reunir com o personagem B para um lanche nos jardins da Fundação de Serralves, num mero exemplo, o actor que vai encarnar A não deve ficar pela visualização do local onde se vão reunir. Deve conhecer todos os cantos da casa de A, bem como os seus hábitos de vida, o caminho que fará até casa de B e dali até Serralves. O artista relembra que na realidade é a vida que proporciona todas estas circunstâncias, mas em cima do palco é o actor que o faz e o estuda. A personalidade do ser humano está formada aos doze anos, mas continua a ser sempre moldada pelo meio em que se insere. Esta é a base de entendimento para a questão de que as atitudes do presente têm sempre o seu fundamento no passado. Assim, conhecendo bem o passado da sua personagem,

⁹⁷ (2006) STANISLAVSKI, C. *A Construção da Personagem*. Editora Civilização Brasileira. P. 311.

e o presente que vive, o actor terá todas as ferramentas necessárias para pressagiar o futuro do seu personagem. Directa ou indirectamente, o ser humano age em consequência do que já viveu e, por isso, para uma boa relação entre o actor e a peça é imprescindível que o segundo conheça bem o primeiro, o seu passado, o presente e preveja o seu futuro. Realce-se a construção de personagem presente neste processo de conhecimento e lembre-se o objectivo principal de um actor: elevar uma vida passível de ser real no papel que irá interpretar. Quer isto dizer que as imagens mentais que o actor idealiza para a sua personagem têm de ser vista não só por ele mesmo, mas também pelo espectador. Assim que este visualizar aquilo que o actor visualiza para a cena, o último cumpriu o seu objectivo. Uma vez mais, existe a concordância com o ensaio de Halperin. Também este artista vem a realçar a importância que é o argumentista conhecer bem a sua personagem, inclusivamente saber mais do que aquilo que se vem a escrever no argumento⁹⁸. Perceber ao certo quem é a personagem, onde cresceu, a família – ter a noção de que esta não precisa obrigatoriamente de ser o pai ou a mãe biológicos, mas também os adoptivos (se se adequar), clã ou tribo – fomenta a velocidade de reacção, bem como consolida o carácter da personagem. Há neste aspecto uma importância redobrada. Ao conhecer a família dos personagens, não importa qual é ou mesmo se esta vem a ser denunciada no decorrer da história, o argumentista tem maior facilidade na solidificação dos seus personagens, pois percebe a educação que lhe foi dada, os valores transmitidos, entre outros aspectos que permitem ao criador perceber os pensamentos, e dilemas interiores, da sua personagem. De salientar aqui que as personagens, na maioria dos casos, não têm apenas a vida que é visível no filme. Há um passado e há-de haver um futuro, a não ser, claro, que a personagem morra no final do filme. Syd Field, no seu estudo deste tema⁹⁹, considera duas categorias, uma interna e uma externa. A primeira diz respeito ao passado das personagens (o que está antes do filme) e a segunda ao que o espectador vê ocorrer (o filme em si). É uma forma de englobar todo o processo de crescimento da personagem desde que esta nasce, até que o filme tem o seu início (correspondente à primeira categoria) e a sua evolução durante o a acção do filme até à conclusão do mesmo (dizendo respeito à segunda categoria). Obviamente existem excepções. Benjamin Button¹⁰⁰ retrata uma das possibilidades apontáveis.



⁹⁸ Neste âmbito podem ser assinaladas questões que Dominique Parentt-Altier trás à superfície em *O Argumento Cinematográfico*, nomeadamente a forma como a personagem se vê a si mesma ou como vê a morte são informações que não devem ser dadas directamente (uma vez mais, dependendo do caso).

⁹⁹ (1979) FIELD, S. *Screenplay, The Foundations of Screenwriting*. Dell Publishing.

¹⁰⁰ (2008) FINCHER, D. *The Curious Case of Benjamin Button*.

Figura 25¹⁰¹

A personagem interpretada por Brad Pitt nasce e morre durante a acção visível trazida a nós por David Fincher. Mas na grande maioria dos filmes isto não acontece. As personagens tiveram um passado, vivem o presente e terão um futuro depois da acção terminar. Por norma, são dadas a conhecer a meio da mesma. Em concordância com tudo isto está também Parent-Altier que enaltece a importância do passado das personagens, já que este é condicionante eterna do seu presente e, logo, do futuro. O conhecimento de toda a vida da personagem solidifica-a, permitindo ao argumentista escrever com maior coerência. O autor evidencia que, para ele, surge em primeiro plano toda a psicologia, história e cultura da personagem e, só depois, as suas características físicas.

Importante lembrar que as personagens não são apenas uma personalidade. E daí também a importância de o argumentista as conhecer melhor ainda do que permite aos outros. Não é apenas a personalidade da vida que vemos decorrer que pode ser apontada. Na vida real, o ser humano tem pelo menos três personalidades suas: um, aquilo que realmente é; dois, aquilo que pretende ser ou mostrar de si; três, aquilo que outros percebem que ele é. Isto é de igual forma transportado para os filmes. Mas não fique o leitor a pensar que se resume a isto. O autor de *Writing Great Characters* vai mais longe ao afirmar que as personagens usam incalculáveis máscaras. Aqui, a autora da presente dissertação fornece o exemplo do seu próprio argumento, desenvolvido no projecto final de Mestrado. Cláudia Tudela é psicóloga. Tem normas a cumprir e uma imagem a manter. É uma senhora doutora. Ao mesmo tempo anseia mais da sua vida e, embora não o descubra de forma nítida – ou não dê a entender que o faz – pretende ser como Constantino Sarmiento, uma psicopata. Este último é um exemplo ainda mais óbvio do que foi realçado por Halperin. Constantino esconde a sua verdadeira personalidade atrás de um turbilhão de mentiras acerca dele mesmo. Para uns é uma coisa, para outros é outra. Adota livre e deliberadamente múltiplas personalidades para si mesmo. O leitor encontra-se, então, perante dois exemplos bastante diferentes da ideia das máscaras de Halperin: um primeiro caso, onde a personagem não evidencia percepção da mudança e esta dá-se de uma forma mais figurativa; e um segundo, no qual o homem executa a alteração para si mesmo e de uma forma mais literal do que figurativa. Pegando ainda no exemplo da primeira personagem, Cláudia, é ainda salientável que a jovem pretende passar uma imagem – adquirir-la para o seu âmago – de independência. Muda-se para Lisboa e constrói a sua vida quase do nada. No entanto, e ao longo do tempo o espectador consegue aperceber-se disso, necessita da presença de terceiros para se sentir bem consigo própria. À primeira vista, o leitor pode pensar que isso todos necessitam. Afinal, o ser humano depende de terceiros para o seu bem-estar, sobretudo para atingir a sua auto-realização (topo da pirâmide de Maslow e auge, objectivo real, da vida do ser humano). Porém, contextualizando a história, terá a percepção de que, para Cláudia, momentos de solidão são extremamente depressivos no seu interior, levando a menina a um certo desespero emocional. Mais uma vez, uma quantidade incontável de máscaras numa só personagem. Pode-se então concluir que estas máscaras vão sendo mudadas consoante as circunstâncias, consoante os objectivos.

¹⁰¹ Benjamin Button (*The Curious Case of Benjamin Button*, David Fincher).

Ora durante uma peça o actor assume inúmeros objectivos. Desde baixar-se a olhar para o céu, todas estas pequenas acções cumprem objectivos. A primeira pode ser porque a personagem tem de apanhar uma caneta do chão e a segunda para falar com Deus, mas o que importa realmente é que são objectivos. Mas Stanislavski sublinha que existe um superobjectivo. Então o que os distingue? Todas estas acções devem estar devidamente ensaiadas e inseridas no contexto da cena. Logo, depreende-se que obedecem a um plano. Plano esse que cruza o papel interpretado – o qual remete para a atenção que é necessário focar no passado e presente e que irá permitir ao actor prever o futuro, como foi visto anteriormente – e a forma de o interpretar – a técnica que o actor usa para incorporar a sua personagem – ou seja, a personagem e a forma como o actor se comporta para a encarnar. A visão que o actor tem do seu desempenho enquanto personagem é, igualmente, relevante. É ela que lhe dita o que ele é capaz de fazer ou não e, através disto, é o que o actor percebe como agir, levando sempre em conta aquilo que estudou do seu personagem. E todo este plano, do qual – uma vez mais – fazem parte todas estas acções e respectivos objectivos, tem uma única finalidade. A esta finalidade global é que o autor chama de superobjectivo. Em ordem a cumprir este objectivo máximo, o actor tem de encontrar o estímulo necessário para que o seu personagem assuma o controlo de vez. Nesta situação, o actor não pode estar constantemente a encarnar o personagem e voltar a si de seguida. Se isto acontecer, e existirem inúmeros intervalos na sua encarnação, ele não será capaz de estimular as suas capacidades para se assumir no seu papel.

Sob a forma de uma breve conclusão, é possível de apontar que o tempo-ritmo, quando bem aplicado em toda uma cena (desde os movimentos, às falas, etc.) consegue apropriar-se do seu actor, das suas emoções, dos seus sentimentos, do seu âmago permitindo-lhe a experiência real de encarnar aquela personagem. E do seu global deduz-se que: primeiro, as palavras de um personagem afectam a mente do seu actor e levam-no ao maravilhoso mundo em imaginação flui e ele experimenta a vida do seu personagem; segundo, o tempo-ritmo exerce influência na alma do actor enquanto personagem; terceiro, a linha directa de acção é composta por incalculáveis objectivos que estabelecem um só superobjectivo que, por sua vez, se faz cumprir pelo actor / personagem e, por último, todas as anteriores completam psicotécnica de construção do personagem por parte do actor.

Nota: o primeiro livro de Constantin Stanislavski é iniciado com um esclarecimento que a tradutora considera importante aqui salientar. O *sistema Stanislavski* não é a inspiração em si, mas um método propício ao encontro dessa inspiração. Ou seja, o leitor não pode achar que ao ler os livros de Stanislavski vai encontrar a inspiração necessária à construção de personagens ou à sua encarnação. Neles encontrará as ferramentas necessárias para alimentar a sua mente e proporcionar a essa inspiração. Os livros são uma boa forma de aprendizagem e absorção de conhecimento propício à inspiração, mas não a fornecem a ela mesma.

Michael Halperin faz uma abordagem mais técnica do tema. Neste sentido, este autor vai mais de encontro à decisão inicial de abordagem deste tema na presente dissertação. A autora não havia ainda considerado o ponto de vista de Stanislavski ou mesmo o de nomes como Jerzy Grotowski ou Gordon Craig. Os pensamentos iniciais assentavam em questões como: será que a personagem é criada para um ambiente ou o ambiente é criado para ela?; os argumentistas

baseiam-se mais frequentemente numa só pessoa ou em mais do que uma?; entre outras dúvidas a este nível. Ia, portanto, de imediato encontro à questão colocada no início do livro de Dominique Parent-Altier¹⁰², onde o autor define dois grupos de argumentistas formados após a deliberação da ideia original: os que criam uma personagem e dela surge a história e os que observam o real e abordam algo que já tenham visto. Claro que ao perceber que o campo da construção de personagens é tão vasto quanto o que aqui já foi demonstrado, a autora não pôde deixar de incluir outros patamares de construção de personagens. Contudo, sente a necessidade de falar inclusivamente de um ponto de vista um pouco mais técnico. Trata-se de uma abertura de horizontes.

Halperin começa então por realçar uma classe de personagens que ainda não foi abordada neste ensaio. Não será possível cumprir uma abordagem aprofundada do tema, já que se assim for ocorre o risco de que o leitor se perca noutros processos que, apesar da sua importância, ocuparão todo o restante espaço disponível ao estudo e ainda assim não será uma abordagem completa. Todavia, é imprescindível uma breve referência. Arquétipos. Para se iniciar, o escritor de *Writing Great Characters* refere que na definição do dicionário consta que se tratam “(...) de modelos originais ou protótipos nos quais se baseiam as criações padronizadas (...)”¹⁰³. Ao mesmo tempo, sustenta-se com a opinião de John Campbell, autor já referido no presente estudo, sobre estes constituírem a base de inspiração da mitologia. Neste contexto, pode-se considerar que os arquétipos pertencem a um estágio clássico de personagens que até hoje servem de base para a construção de outros personagens. Seria o caso da maioria das personagens que se encontram na mitologia grega, ou nos contos tradicionais, se por aí se seguir. Isto porque todos eles têm uma estrutura base já definida, alterando-se mais as condições ambiente – o contexto da história ou o objectivo figurado das personagens – em que se inserem. Ou seja, o tipo de tensão que é concedido à acção. Neste âmbito, para existir tensão há que alimentar um conflito. A realidade do sustento de qualquer personagem vem a traduzir-se no seu dilema interior. Qualquer personagem necessita de, a dado momento da história, evidenciar o seu conflito para que exista tensão. Este pode surgir a partir de inúmeros aspectos, quer estes assentem numa base social (regras sociais ou morais, leis, ...) ou pessoal (problemas interiores ou com outras personagens). É a existência do conflito que abastece a aura do filme, de forma a que o espectador lhe encontre o interesse e fique na expectativa de ver o seu final. Quando se lê um livro o espaço e o tempo tornam-se ferramentas úteis neste aspecto. O leitor é como que sugado na história e tem tempo necessário para assimilação. No cinema isto não acontece. Não é possível expandir a acção conforme o que seria necessário para abordar os temas que o argumentista quer. A exposição extensa arrasta consigo a monotonia e o aborrecimento. O espectador começa a pensar que é tempo a mais e pode mesmo chegar a desistir da história. É muito por esta razão que o argumentista tem de abordar os temas com pontos-chave, que cativem o espectador e, ao mesmo tempo, demonstrem aquilo que num livro poderia ser lido em várias páginas. Espaço, tempo, pessoas, conflito, sentimentos, personalidades, relações, tudo tem de ser trazido à superfície com bastante engenho e agilidade. Por exemplo, na descrição de uma personagem, o facto de o seu criador desvendar um aspecto simples como a forma daquela lidar com a sexualidade pode ajudar o actor a perceber o nível de descontração ou nervosismo da mesma,

¹⁰² (2009) PARENT-ALTIER, D. *O Argumento Cinematográfico*. Edições Texto&Grafia.

¹⁰³ (1996) HALPERIN, M. *Writing Great Characters – The Psychology of Character Development in Screenplays*. Lone Eagle Publishing Company. P. 5.

bem como o tipo de piadas, o conforto, a auto-confiança, etc.. a sexualidade é na realidade um ponto-chave do filme. A percepção deste aspecto, tendo em conta a personalidade, é um auxílio indispensável ao desenvolvimento da história, tanto a nível psicológico como da acção em si.

As relações são também um tema de consideração na construção da personagem, dado que são elas que vão alimentar qualquer tipo de interacção (ou mesmo a ausência desta) entre personagens. Se uma personagem não estabelece qualquer tipo de interacção com outras (o que é quase impossível de se fazer – há que considerar o dialogo com amigos, mas também com o empregado a quem se pede um café; e ainda o correio, o telefone, a internet, ...) há ausência de relações. No entanto, existe aqui uma forma de não se relacionar que deve ser estudada naquela personagem. Se, por outro lado, ela interage com outra, a sua forma de se relacionar pode ser apreciada a vários níveis. O exemplo das relações entre pais e filhos é uma base notória de percepção de ambas as partes. A filha que discute com a mãe por causa do namorado é um índice óbvio da adolescência – mero exemplo. O entendimento (e, logo, a descrição) de como as relações entre personagens funcionam o argumentista tem a sua história quase pronta. O meio ambiente em que essas personagens se irão inserir (ou já se inserem) começa a fazer todo o sentido e é nesta altura que a escrita flui, quase como se estivessem apenas a descrever o mundo em que vivem. Ainda neste âmbito existe os tão utilizados triângulos relacionais. É frequente associarem-se os triângulos às relações amorosas, mas deve ser aqui acentuado que não são os únicos tipos de triângulos relacionais que existem. De facto, estes estão presentes em todo o tipo de relação, desde as amorosas às familiares, sociais ou mesmo profissionais. No trabalho existe sempre aquela pessoa que quer competir com o lugar de outra, perante o seu patrão. Mas é nas familiares que mais se nota a possível eterno duração dos triângulos. Quando estes são criados no seio de uma família a sua duração pode ser eterna, ao contrário de um triângulo amoroso, por exemplo. Claro que os triângulos relacionais não necessitam obrigatoriamente de se cingir às personagens inicialmente envolvidas. Por vezes surgem trocas entre triângulos ou multiplicações. Esta última tem uma facilidade bruta em acontecer a partir do momento em que a tensão de uma história aumenta. Quando as relações se dão ao nível social, há uma forte tendência para a geração de ansiedade e, consequentemente, o alastramento dos triângulos relacionais.

Assim sendo, foi já dado o preparo essencial para se perceber o que se vai seguir. Quando anteriormente se referiu o conflito, foi deixada para este momento a percepção do aumento do seu grau de intensidade. Assim que o conflito surge “(...) *as personagens tornam-se parte do problema e tentam livra-se dele. Quando a história atinge o ponto em que alguém quer sair do problema, a atmosfera torna-se demasiado carregada. As recriminações começam a decorrer. O protagonista pretende perder-se, mas é encarado com suspeita. O protagonista está sempre dentro ou fora, a favor ou contra, mesmo que o seu desejo seja manter uma posição neutra. (...)*”¹⁰⁴. Neste contexto, é necessário um cuidado imenso quanto a outro assunto já abordado: a dependência das personagens. Se uma personagem é muito dependente de outra, esta corre o risco de perder a atenção do espectador, já que se torna uma personagem de fundo, quase como parte do cenário. Esta relação é subjectiva e não prende o espectador ao seu desenvolvimento. Este entende que todas as acções desta personagem dependem de outrem e, logo, não existem duas vidas, mas apenas uma. Assim sendo, a primeira

¹⁰⁴ (1996) HALPERIN, M. *Writing Great Characters – The Psychology of Character Development in Screenplays*. Lone Eagle Publishing Company. P. 109.

personagem não pensará por si própria, nem agirá ou sentirá. E são maioritariamente os sentimentos que entram no pensamento do público, deixando-o intrigado sobre tal personagem.

Halperin realça nesta base que a rebeldia é crida entre psicólogos como uma forma de reacção de uma mente pouco desenvolvida. São apenas criadas regras automáticas nas mentes das personagens que os fazem contrariar qualquer um que represente autoridade ou poder. Isto não é mais do que a insegurança presente nas suas personalidades. Como as personagens acreditam pouco em si mesmas, elas reagem a quem quer que se oponha, sendo esta uma forma de se manifestarem, mostrarem presença. Este tipo de coisas atrai os ciclos. Contudo, estes não se verificam apenas na situação da rebeldia. Para o provar, a autora recorre uma vez mais a um exemplo bastante simples do seu projecto final, paralelamente desenvolvido a esta dissertação. Em *Mancha*, Cláudia julga romper com a rotina ao partir para Lisboa. Pouco tempo depois de se ver na capital, quer se dê conta ou não, a jovem está outra vez numa outra rotina. Quando se torna uma escritora, e o filme termina, a autora crê que mais tarde ou mais cedo, Cláudia fosse estar inserida numa outra rotina. É um ciclo vicioso. Ao quebrar a rotina, não se está realmente a quebrar de vez. O mais que pode acontecer é adoptar uma outra diferente; mas a rotina permanece.

Mantendo a perspectiva do argumento (e do seu autor), a autora deste ensaio estudou ainda os escritos de Dominique Parent-Altier, em *O Argumento Cinematográfico*. Daqui a autora considera que o mais importante a salientar é o que dá a entender o artista acerca de uma personagem sem objectivo: não é possível. Ao ler os estudos daquele, a autora foi encaminhada a pensar sobre a personagem Elizabeth de *Prozac Nation*. À primeira vista é uma personagem totalmente sem objectivos e o filme serve apenas de seu diário. Mas a verdade é que existe um objectivo a atingir e este revela-se na escrita, paixão da personagem. Na realidade, todas as personagens, incluindo as secundárias, têm um objectivo, independentemente de ser ou não revelado no filme, porque é este que lhes dá vida e poder de actuação. Se a personagem não tiver um objectivo, não tem alma própria. Move-se apenas a mando do argumentista.

O ponto de vista do autor acerca do diálogo é também interessante, dada a forma directa como o aborda. Segundo ele, esta acção expõe o que vai na mente da personagem e isto pode ser de forma explícita. Ao mesmo tempo, a mesma acção coloca em evidência o contexto histórico-sócio-cultural da personagem de um modo implícito. Ou seja, não é credível a personagem comunicar que vem de tal lugar onde lhe deram tal educação. Mas de algum modo, o tipo de diálogo que utiliza deve clarificar estes aspectos. Para além destas obrigações, o diálogo deve ainda cumprir um progresso na acção do filme. Ora diante disto, pode-se então concluir nitidamente que a construção das personagens, por parte do argumentista, prolonga-se até à conclusão do argumento.

Ainda assim, esta é a visão de um argumentista. Mas tudo isto pode ser estudado de outros pontos de vista. Temos o exemplo de Claude Chabrol que, enquanto realizador, fala sobre a sua experiência a nível de construção de personagens e, a isto adjacente, direcção de actores no seu livro *Como Fazer um Filme*¹⁰⁵. O papel do realizador na construção de uma personagem é, na opinião da autora da presente dissertação, bastante condicionado. Na altura em que este visualiza a personagem, ela já existe. Foi criada pelo argumentista (que pode ou

¹⁰⁵ (2004) CHABROL, C. *Como Fazer um Filme*. Publicações Dom Quixote.

não ser o próprio realizador, mas não deixa de já ter tido uma pré-criação). E vai ser entregue a um actor. Conseguir exercer a sua visão da personagem, com a influência de duas outras visões, pode tornar-se bastante complicado. No entanto, Chabrol confessa que, apesar de não ser um bom truque o de impor a sua visão da personagem enquanto realizador, é importante fazê-lo vê-la da mesma forma. Isto exige subtilidade, dado que se actor se aperceber de que está a representar algo que não vê – remetendo aos dois autores anteriores: não acredita – este não fará a sua interpretação baseada na veracidade da personagem. Tornar-se-á um desempenho demasiado teatral, falso. O truque mais simples que pode ser usado para que o actor comece a entender a personagem da mesma forma que o realizador é o segundo questionar o primeiro sobre a personagem que pretende interpretar. Perguntas sobre os hábitos da personagem vão abrindo novos caminhos e surgem ideias na mente do actor que não foram impostas pelo realizador. Na verdade foram sugeridas, mas a descrição deste truque evita que a personagem perca credibilidade perante o corpo que lhe dará vida.

Uma outra técnica utilizada para que o actor não se “perca” da sua personagem é chamá-los pelo nome da sua personagem. À primeira vista isto pode parecer um pouco rude, mas é pedido que o leitor lembre o que já Stanislavski salientava em relação a ser quase impossível um actor manter-se na sua personagem se estiver sempre a “sair” dela, já que isto quebra o seu impulso criador. Vendo isto de ambas as perspectivas, é perceptível a concordância de que durante a rotação o actor deve ser apenas uma pessoa. Tanto Chabrol com Stanislavski optam pela personagem.

Segundo o primeiro, George Cukor¹⁰⁶ empenha-se mais nas indicações. É uma forma de direcção de actores e, logo, um auxílio na construção da personagem fazer advertências precisas. No caso deste realizador, a repetição constante presta um apoio fortíssimo neste campo. Todavia, Chabrol demonstra discordar um pouco deste método ou, pelo menos, ter preferência por outros. O realizador afirma que, na sua opinião, o desempenho dos actores melhora bastante quando os próprios descobrem por si mesmos o que devem fazer. Quando isto acontece eles procuram corresponder aos desejos dos realizadores, provando que conseguem fazer o que lhes foi pedido. Se, ao contrário, perceberem mal uma indicação, ou esta for mal dada, a sua prestação corre demasiados riscos podendo mesmo ser impossível voltar a colocá-los no bom caminho. Nestes casos, o próprio realizador fica em má posição, pois os actores ficarão na ideia de que aquele não consegue cumprir o seu papel.

Por outro lado, o jogo de sensações é também uma ferramenta auxiliar. Tendo em conta que os actores trabalham sobre as sensações, artista confessa que tentar alterar as sensações reais consoante o tipo de cena a interpretar (a sensação a representar) é um bom mecanismo de construção de personagens. Se, por exemplo, o actor deve figurar o medo, Chabrol tenta atingi-lo com a insegurança, de forma a que toda a sua experiência seja mais verdadeira, mais real.

Contudo, todas estas técnicas devem ser de utilização astuciosa, especialmente porque, segundo a experiência do artista, acontece com frequência os actores do sexo masculino (maioritariamente) quererem assumir o papel da realização, quer já o tenham feito ou não. Assim, testam a autoridade dos realizadores em campo, chegando mesmo a tirar proveito da existência de erros. Qualquer pausa de ponderação do que há a fazer pode servir logo de

¹⁰⁶ Realizador norte-americano que se estreou numa primeira linha nos teatros de Broadway, chegando mais tarde a Hollywood.

caminho aberto para a intrusão do actor. Quanto ao sexo feminino, apesar de mostrarem uma vontade imensa em agradar, evidenciam a sua importância para a história, chegando a colocá-la em segundo plano perante o seu papel. Para ambos os casos, o realizador deixa o conselho de reflectir bastante antes de entrar no campo de filmagem, mantendo sempre um plano b. A honestidade perante os actores é indispensável. Isto porque eles não deixam de incorporar em si mesmos dois tipos de personalidade: uma de plena segurança, convencidos da sua boa prestação; e uma segunda de instabilidade, sem saber ao certo se a sua prestação foi de encontro ao que era pretendido.

Posto isto, é chegada a altura de voltar ao motivo que trouxe esta dissertação primeiramente a Constantin Stanislavski. Como foi referido em 3.1.2, Martin Sheen revelou-se na sua personagem, o Capitão Willard. Ele próprio afirmou, como foi descrito, que descobriu algo de si mesmo durante a rodagem das cenas iniciais em que é chamado para a missão, sentindo-se incapaz de parar as filmagens quando se fere. O assistir ao documentário *Hearts of Darkness: a Filmmaker's Apocalypse*, o leitor pode perceber que todo o processo de fusão de Sheen com Willard se deu através da emoção vivenciada, tema principal dos livros de Stanislavski. Neste exemplo, o actor consegue encontrar em si mesmo a emoção verdadeira para suportar a sua personagem e viver dentro dela. Tal como o escritor tenta provar, um dos métodos de construção de personagens é precisamente a busca de uma emoção verdadeira. Isto traduz-se na procura no interior do actor uma ocasião na qual tenha sentido o que pretende retratar; no entanto, essa memória não deve ser muito recente em ordem a não reproduzir sensações vividas e sim viver esta nova sensação, senti-la da mesma forma.



Figura 26¹⁰⁷

No entanto, este não foi o único método de construção de personagens abordado em 3.1.2. Mais adiante, no mesmo subcapítulo, é revelado que Jodie Foster, para o seu papel em *Taxi Driver*, teve convivência directa com uma prostituta, em ordem a aprender com ela os trejeitos que deveria transmitir no filme. Estamos então perante uma forma de construção de personagens deduzida directamente do meio real. A imitação e a reprodução, a aprendizagem da realidade é, então, um método já utilizado. E com certeza não o terá sido apenas no filme

¹⁰⁷ Martin Sheen revela algo de si mesmo durante as gravações de *Apocalypse Now*.

de Martin Scorsese. Harvey Keitel confessa ter seguido este mesmo processo, embora a decisão de aprendizagem tenha partido dele mesmo. Umas linhas à frente, já em 3.1.3, é constatado que o actor iniciou um processo de investigação sobre a sua personagem, baseando-se em pessoas do mundo real para lhes deduzir os seus maneirismos.

Ainda na mesma secção é referido que Robert De Niro tirou a licença de táxi e experienciou a vida de taxista para a interpretação de Travis no mesmo filme. Aqui está subentendido um outro método: o actor, apesar de não ter um modelo de seguimento no mundo real, integra-se nele adoptando as condições do seu papel. Ou seja, não tendo um taxista para com ele aprender a interpretar o seu papel, Robert De Niro torna-se num para experimentar a realidade do seu papel e perceber a visão do seu personagem. É também um método de dedução da realidade, mas muito diferente do anterior, já que o ponto de vista em relação a Jodie Foster, por exemplo, seguia para a prostituta com quem convivia e em relação a De Niro parte dele mesmo para o meio ambiente. O último é o seu próprio ponto de vista.

4.3 O Teaser

É pretendido que aqui o leitor fique a perceber o valor da forma e do conteúdo do *teaser*.

Será feita toda uma análise do vídeo de forma a decompô-lo nos vários importantes aspectos que o constituem.

Antes de mais, é necessário diferenciar *teaser* de *trailer*. O *teaser* é uma forma menor de chamar a atenção para o lançamento de um produto. O *trailer* é uma apresentação desse produto, que mostra os seus pontos fortes num breve resumo do mesmo. Frequentemente, são realizados *teasers* antes da rodagem de um filme, logo, sem conter cenas do filme. O *teaser* tem um impacto específico. Uma vez que não conta a história nem apresenta o conteúdo do filme, este pequeno vídeo tem a seu cargo a missão de espicaçar a curiosidade do espectador, na tentativa de que este acompanhe as novidades sobre o filme que está por trás do *teaser* e auxilie na decisão de ir vê-lo. Esta ferramenta não deve ter mais do que um minuto a um minuto e meio, para não correr o risco de ser interpretada como um *trailer* e, neste caso, de não cumprir os objectivos.

O *teaser* de *Mancha* teria de ser uma curta forma de fomentar a curiosidade do espectador, sem revelar a história do filme. Assim sendo, foi feito um jogo de metáforas entre palavras-

chave como jogos de mente, psicologia, mitomania, ética profissional e valores morais. Este *brainstorming* resultou num vídeo de cerca de um minuto, cujo argumento pode ser encontrado no dossier do Apêndice A¹⁰⁸ da presente dissertação e o produto final pode ser visualizado através do suporte digital a ela anexado.

Como pode ser comprovado através do referido dossier, quer no argumento¹⁰⁹ quer na sinopse¹¹⁰, a história que originou *Mancha* é um total confronto entre duas personagens: Cláudia Tudela e Constantino Sarmento. Cláudia está farta da rotina e anseia mais na sua vida singela. Constantino vive uma vida sem regras e impedimentos de magoar seja quem se cruze no seu caminho de encontro ao que ele considera o seu registo de vida, de felicidade. Assim sendo, há uma força de atracção entre estas duas personagens, Cláudia que quer ser como Constantino, pois só este tipo de vida a libertará de qualquer rotina e poderá alimentar a sua sede de felicidade, e Constantino que se quer vitimizar perante Cláudia, tendo como desculpa a necessidade da sua ajuda profissional. Ao mesmo tempo há uma força que funciona como um repelente entre os dois, e daí também o confronto: Cláudia sabe que Constantino não é um exemplo a seguir e Constantino apercebe-se de que Cláudia pode vir a perceber quem ele é realmente e perder-se nas regras da sociedade.



Figura 27¹¹¹

Esta relação foi transposta para o *teaser* através da palavra com que foi iniciada a sua descrição: confronto. Se há uma sala vazia, despojada de qualquer tipo de decoração e apenas com uma mesa e duas cadeiras nela centrada, o único ponto de atenção aqui conseguido será precisamente esta mesa. Mas o interesse reside em focar a atenção na presença, ou ausência,

¹⁰⁸ O Apêndice A pode ser encontrado na página 75 da presente dissertação, sendo que o argumento do referido *teaser* pode ser encontrado na página 177 do mesmo apêndice.

¹⁰⁹ O Apêndice A pode ser encontrado na página 75 da presente dissertação, sendo que o argumento de *Mancha* pode ser encontrado na página 207 do mesmo apêndice.

¹¹⁰ O Apêndice A pode ser encontrado na página 75 da presente dissertação, sendo que a sinopse de *Mancha* pode ser encontrada na página 81 do mesmo apêndice.

¹¹¹ Cláudia Tudela e Constantino Sarmento (*Teaser de Mancha*, Maria Ribeiro).

das personagens e não propriamente na mesa e nas cadeiras. Assim sendo, estes objectos foram cobertos por panos escuros, fundindo-se com o meio ambiente, também este escuro. Mais adiante falaremos da razão do ambiente e destes panos serem escuros (pretos, aliás). Ora para conseguir o confronto que tantas vezes é mencionado, as posições das personagens teriam de ser específicas, pois se, por exemplo, Cláudia estivesse sentada ao lado de Constantino, não existiria ali qualquer confronto. Bem pelo contrário, estabelecer-se-ia uma ligação, um laço. Logo, as cadeiras foram colocadas frente a frente, em lados opostos do plano, de forma a que as personagens ganhassem a mesma força. Se, num outro exemplo, uma das personagens fosse colocada de costas para a câmara, esta ganharia força perante a outra, que nem se via. Ou o contrário, dependendo do ângulo de filmagem. Em suma, até aqui existe um plano, com o qual o *teaser* se inicia, em que não há nada para além de uma mesa e duas cadeiras (escondidas sob panos pretos), cada uma em extremos opostos do plano. Neste mesmo plano, Cláudia foi colocada na cadeira do lado direito e Constantino na cadeira do lado esquerdo. Aqui exalta-se a presença de duas personagens opostas (opostas nos lados, no sexo, na personalidade, nos hábitos de vida, nos valores, etc.). E com este mesmo plano se encerra o *teaser* (plano utilizado para os créditos finais que, salvasse-se, não existem por norma num *teaser*, mas sendo este um trabalho académico foi necessário assinalar a participação dos vários mestrandos na elaboração deste trabalho). O plano é exactamente igual, à excepção de que, depois de alguns acontecimentos, não existe a presença das duas personagens, mas a sua ausência. As cadeiras, a mesa, a sala, permanecem vazias. E como tudo se funde no ambiente, este vazio continua a ser o ponto fulcral de atenção do espectador.

Todo o ambiente é um contraste entre claro e escuro, desde a iluminação às vestes das personagens. Preto e branco são duas cores neutras que contrastam entre si. O preto simboliza a morte, a tristeza, a separação, daí ser a cor utilizada em funerais, durante o luto, etc. Preto é a mistura de todas as cores. Branco é a ausência de cor. Branco simboliza a vida, o início de uma nova etapa, é motivo de alegria (é a cor do baptizado, do vestido da noiva, da pureza, etc.). Ao utilizar estas duas cores para caracterizar o ambiente da sala, todos os elementos do *teaser* envolveram-se automaticamente no confronto entre Cláudia e Constantino, formando um conflito entre o que é puro e o que é impuro, o bom e o mau, a luz e a escuridão. Esta é também a razão dos panos que cobrem a mesa e as cadeiras serem pretos: fundirem-se no meio ambiente, na iluminação, no contraste claro-escuro, ou seja, fundirem-se no confronto criado. Neste seguimento, Constantino, apesar de vestir uma camisa branca que lhe atribui forma e o destaca da escuridão que o envolve (dá-lhe forma), veste também um *blazer* escuro que o mistura no ambiente, identificando-o com o lado negro, triste e impuro do confronto. Já Cláudia veste um casaco branco que realça. Ela não pertence ali, ela simboliza o que é puro. Pode ser referido ainda que o contraste claro-escuro faz alusão à filosofia chinesa de *yin-yang*. Esta filosofia vem justificar o equilíbrio do mundo. *Yin* é um princípio activo que representa o dia, o quente, a luz e é representado pelo branco, como mostra a figura 28. *Yang* é um princípio passivo responsável pela noite, pelo frio, pelo escuro e é apresentado pelo preto.

Figura 28¹¹²

Os planos que compõe o corpo do *teaser* e que focam as personagens assumem-se em *over the shoulder* e plano aproximado de frente. O primeiro consiste em captar a imagem de Constantino da perspectiva de Cláudia (por cima do seu ombro). Nestes planos Constantino aparece desfocado, pois a jovem não consegue, em toda a trama, ver a verdadeira personalidade de Constantino (logo, mantendo a coerência, a imagem o último não pode ser nítida também para o espectador). O segundo consiste na captação nítida do rosto de Constantino. Claro que, como Constantino nunca é ele mesmo e assume inúmeras personalidades, estes planos obedecem à história. Isto significa que o rosto de Constantino, uma vez mais, não é visualizado. Nos três planos aproximados de frente, o seu rosto surge coberto com uma máscara diferente, fazendo a metáfora entre as diferentes personalidades que ele assume. Estas três máscaras fazem um paralelismo entre dois aspectos. O ser humano tem três formas de percepção da sua identidade: uma que corresponde à sua verdadeira e única identidade (quem é verdadeiramente no seu interior), uma que condiz à imagem que tem de si mesmo e uma terceira que assume a imagem que os outros têm de si. Por outro lado, as três máscaras vêm simbolizar diferentes personalidades que Constantino vai assumindo ao longo da sua vida. Isto significa que as três máscaras também podem representar identidades que o ser humano, consciente ou inconscientemente, adote para si mesmo, para se comportar perto dos que o rodeiam.

O caderno é um elemento que também está sempre presente no *teaser*, desde o início, desaparecendo apenas no último plano, o plano da ausência. Este caderno simboliza o caderno no qual Cláudia aponta as suas notas acerca dos seus pacientes e que vem a ser o primeiro livro que a jovem lança. No final, Cláudia voluntariamente *mancha* esse caderno (no *teaser*,

¹¹² Diagrama de Taijutsu Tu que representa a filosofia chinesa *yin-yang*.

ao tirar um pouco mais de tinta com a sua pena, o frasco cai sobre o caderno, entornando a tinta nas páginas). Esta acção é uma metáfora para as escolhas que a personagem faz ao longo da história, nomeadamente a opção de lançar um livro que rompe com o sigilo profissional por ela assumido e que vem a destruir a sua carreira enquanto psicóloga. A tinta entornada nas páginas do caderno é, em suma, a mancha na vida da jovem, o tempo *manchado* até ao ponto de viragem na vida de Cláudia. Simboliza o fim de uma etapa e, por conseguinte, o início de outra fase.

O ritmo é também um importante factor neste pequeno vídeo. Simbolizando um confronto, o *teaser* tem de assumir um crescendo de tensão. Essa tensão deriva do som (aspecto a ser abordado de seguida) e do ritmo quer do conteúdo, quer da edição. O conteúdo contribui para o crescendo do ritmo através das acções das personagens. Cláudia tem em seu poder a iniciativa das únicas acções do *teaser* (simbolizando a iniciativa inconsciente que desenvolve na história de *Mancha*). Começa por abrir o caderno, folheando-o de seguida, atrevido-se a desenhar nele e, por fim, entornando o frasco de tinta nas suas páginas. Este crescendo de acções, não em número, mas em género, é um forte contributo para o ritmo do vídeo. Por outro lado, este também depende da edição. Os planos começam por ter tempo para si, para o espectador respirar e apreciar o que vê. À medida em que as acções se vão desenvolvendo, os cortes começam a ser mais frequentes, diminuindo o tempo de duração dos planos, aumentando a tensão e, logo, o ritmo. O ponto de ruptura com tudo isto, onde volta a ganhar tempo é o final, onde Cláudia entorna a tinta e surge o nome do argumento, mudando de seguida para o plano em que surgem os créditos, onde visualmente não há nada. É como que o ponto de viragem do tudo para o nada, da presença para a ausência. É neste momento também que a música termina.

A importância do som é realçada com a importância das acções. O ritmo do *teaser* encontra-se sincronizado com a música (e vice-versa, já que um está adjacente ao outro). Não há voz, apenas um conjunto de sons que acompanham o desenvolvimento do vídeo de uma forma um tanto abstracta (mais uma vez, não permite que a atenção do espectador se centre também na música e continue nas personagens). Os únicos momentos de impacto na música encontram-se nos momentos em que Constantino surge com as máscaras e em que Cláudia entorna o frasco de tinta, dada a importância óbvia e já referida destes momentos. No entanto, para além da música, denotam-se alguns sons: o frasco a entornar-se (aproveitando a referencia próxima deste instante) e, ainda, o folhear e desenhar no caderno. A importância destes sons reside no interesse não só de não elaborar um projecto com base num videoclipe (no qual a música comanda a imagem, já que a última nasce da primeira) – e daí o som ambiente – mas também, da relevância atribuída ao caderno durante a história de *Mancha* e, consequentemente, no *teaser*.

4.4 Conclusão de Capítulo

Este capítulo, mais do que expositivo, serviu de formulação de hipóteses. Como havia sido referido no início da presente dissertação, o interesse da sua autora não é de modo algum constatar apenas factos, mas sim discutir e colocar questões que os possam cercar.

Assim sendo, e dividido em três alíneas, a execução do capítulo destinado à abordagem de *Mancha* ganhou todo um outro semblante por parte da autora. Todo o artifício que para a sua elaboração foi levado a cabo, demonstrou ter valido a pena e veio a despertar a sede por mais sabedoria da área, levando a autora a manter-se não só num contínuo estudo do tema, como também numa constante análise do cinema no intuito de perceber a infundável semelhança com a realidade.

5 Conclusões Finais

Como se pode verificar, há um vasto campo por descobrir e debater ligado à área da construção de personagens. É impossível dar o tema por terminado aqui, mesmo que a autora considerasse ter passado por todos os tópicos necessários à abordagem do tema. O tempo e as limitações de espaço não o permitem.

Nenhum dos capítulos pode ser considerado absolutamente fechado, pois se os estudiosos referidos nesta dissertação e outros como Antonin Artaud ou Bertolt Brecht não o fizeram propositadamente, jamais o poderia fazer a autora. Isto porque todos os métodos, todas as opiniões, todas as hipóteses são colocadas abertamente e, apesar de discutidas as inúmeras possíveis soluções, é considerado que no futuro possam vir a ser alvo de novas discussões. É também por isso que, em altura alguma, a autora afirma qual é a melhor técnica ou que algum autor o faz por si. Não seria de toda verdade a última afirmação ou a primeira escolha, pois todos são caminhos abertos a ligações entre si.

É também pelo facto deste mundo ser interminável e de ser escasso o material existente sobre o tema que a autora optou por se manter no seu estudo deste tema e na completa análise do que com ele se possa relacionar.

A elaboração desta dissertação não foi fácil, dado que houve uma múltipla mudança de forma ao longo do tempo. Conforme se deu o aumento da informação recolhida, deram-se as dúvidas acerca do que deveria ser analisado primeiro, pois tudo está absolutamente ligado, não sendo possível fazer uma divisão nítida de todas as subáreas de estudo do tema. Não é possível separar a construção da personagem do argumentista da do realizador, tal como não é possível separar ambas da do actor. Então qual é que deve ser analisado primeiro e onde é que devem ser inseridos os outros? E este é só um mero exemplo das incalculáveis decisões que foi necessário tomar até chegar a uma, aquela que foi seguida, das infindas estruturas que poderiam ter sido seguidas. Mas o maior desafio foi, sem dúvida, ter de cingir o presente ensaio apenas à informação que nele consta. Há tanto que ainda pode ser abordado que parece quase errado, embora precisamente por isso compreensível, serem impostas limitações principalmente a nível de espaço. Houve, por uma questão de coerência, coisas que necessariamente tiveram de ficar por dizer ou analisar. É esperado, no entanto, que o leitor desperte o seu interesse por elas e o fala por si mesmo.

Infelizmente também não é possível conseguir conjugar todas as visões do tema numa só. Daí que, a dado momento do desenvolvimento da presente dissertação, foi necessário relembrar o significado desse mesmo conceito: dissertação. Assim, foi seguido um método expositivo que, por vezes, foi discutido sempre no intuito da formulação de hipóteses. Note-se que se a finalidade desta dissertação fosse apenas constatar factos, ela tornar-se-ia nada mais do que uma lista de livros aconselhados a ler. Ao invés, tornou-se um encontro de opiniões e um cruzamento de informação passível de ser discutida. Ao chegar aqui, a autora considera ter atingido o seu maior objectivo: alargar horizontes; apenas relembrar que para além do que alguém disse ou escreveu, outra pessoa acrescentou algo mais.

Perante isto, não fica muito mais por dizer sobre o trabalho desenvolvido.

No final de alguns dos restantes capítulos, daqueles que a autora considerou adequado, foram feitas as devidas conclusões sobre o assunto abordado em cada um, não havendo qualquer interesse na sua repetição. Salvedade-se que os primeiros dois capítulos prescindem desta introdução, já que o primeiro é uma introdução, não fazendo sentido concluí-la, e o segundo é meramente expositivo, apenas uma caracterização, não existindo nada para concluir.

Referências e Bibliografia

Bibliografia

- ABREU, J. L. Pio. *Como Tornar-se Um Doente Mental*. Dom Quixote. Lisboa, Portugal. 2006.
- BARTHES, Roland. *Análise Estrutural da Narrativa*. Vozes. Petrópolis, Brasil. 2009.
- BARTHES, Roland. *Elementos da Semiologia*. Edições 70. Lisboa, Portugal. 2007.
- CHABROL, Claude. *Como Fazer um Filme*. Publicações Dom Quixote. Lisboa, Portugal. 2004.
- FIELD, Syd. *Screenplay, The Foundations of Screenwriting*. Dell Publishing. New York, United States of América. 1979.
- FIELD, Syd. *The Screenwriter's Problem Solver*. Dell Publishing. New York, United States of América. 1998.
- FIELD, Syd. *The Screenwriter's Workbook*. Dell Publishing. New York, United States of América. 1984.
- GARDIES, René. *Compreender o Cinema e as Imagens*. Edições Texto & Grafia, Lda.. Lisboa, Portugal. 2007.
- HALPERIN, Michael. *Writing Great Characters – The Psychology of Character Development in Screenplays*. Lone Eagle Publishing Company. Los Angeles, CA, USA. 1996.
- MCKEE, Robert. *Story – Substance, Structure, Style and the Principles of Screenwriting*. Methuen. London, United Kingdom. 1998.
- NOGUEIRA, L. *Laboratório de Guionismo*. Livros LabCom. Covilhã, Portugal. 2010.
- PARENT-ALTIER, Dominique. *O Argumento Cinematográfico*. Edições Texto & Grafia, Lda.. Lisboa, Portugal. 2009.
- PROPP, V. *Morphology of the Folktale*. Trans. Laurence Scott. 2ª ed. University of Texas Press. Texas, United States of America. 1968.
- RYAN, James. *Screenwriting from the Heart*. Billboard Books. Broadway, New York, USA. 2000.
- SEGER, Linda. *Creating Unforgettable Characters*. Henry Holt and Company, LLC. New York, United States of América. 1990.
- STANISLAVSKI, Constantin. *A Construção da Personagem*. Civilização Brasileira. Rio de Janeiro, Brasil. 2006.
- STANISLAVSKI, Constantin. *A Preparação do Actor*. Civilização Brasileira. Rio de Janeiro, Brasil. 2008.
- VOGLER, Christopher. *The Writer's Journey: Mythic Structure for Storytellers & Screenwriters*. Michael Wiese Productions. California, United States of America. 2007.
- VOYTILLA, Stuart. *Myth and the Movies: Discovering the Myth Structure of 50 Unforgettable Films*. Michael Wiese Productions. California, United States of America. 1999.

Eventos

- Conferência *Engendrar Personagens: do Teatro ao Cinema, Reflexões sobre o Trabalho do Actor*. Dirigida por Dra. Ana Paula Gouveia. Ciclo de Conferências da Escola Superior Artística do Porto.

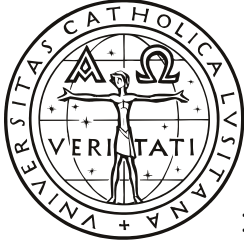
Filmografia

- BAHR, Fax; HICKENLOOPER, George; COPPOLA, Eleanor. *Hearts of Darkness: a Filmmaker's Apocalypse*. 1991.
- BOUZEREAU, Laurent. *Making "Taxi Driver"*. 1999.
- COPPOLA, Francis Ford. *Apocalypse Now*. 1979.
- CRANE, David; KAUFFMAN, Marta. *Friends*. 1994-2004. (Série de Televisão)
- CURRAN, John. *Stone*. 2010.
- FICARRA, Glenn; REQUA, John. *I Love You Philip Morris*. 2009.
- FINCHER, David. *Fight Club*. 1999.
- FINCHER, David. *Seven*. 1995.
- FINCHER, David. *The Curious Case of Benjamin Button*. 2008.
- HAROLD, Ramis. *Analyze This*. 1999.
- HAROLD, Ramis. *Analyze That*. 2002.
- HOBLIT, Gregory. *Primal Fear*. 1996.
- KAYE, Tony. *American History X*. 1998.
- MITCHELL, Mike. *Shrek, Forever After*. 2010
- OZ, Frank. *The Score*. 2001.
- PETERSEN, Wolfgang. *Air Force One*. 1997.
- REITMAN, Ivan. *Six Days Seven Nights*. 1998.
- ROMANEK, Mark. *One Hour Photo*. 2002.
- SCORSESE, Martin. *Taxi Driver*. 1976.
- SPIELBERG, Steven. *Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull*. 2008.
- SKJOLDBJAERG, Erik. *Prozac Nation*. 2001.
- ZEMECKIS, Robert. *What Lies Beneath*. 2000.

Webografia

- Almedina – <http://www.almedina.net/>
- Instituto Politécnico de Viseu – <http://www.ipv.pt/>
- Internet Movie Database – <http://www.imdb.com/>
- O Portal dos Psicólogos – <http://www.psicologia.com.pt/>
- Wikipedia - <http://pt.wikipedia.org/>

APÊNDICE A: Dossier de Projecto Final



**Universidade Católica Portuguesa
Escola das Artes**

**Mestrado em Som e Imagem
Especialização em Televisão e Argumento / Cinema e**

Audiovisual

Dossier de Projecto Final
Mancha

Orientador: Prof. Paulo da Rosária

Trabalho desenvolvido por:
Maria Beatriz Gouveia Ribeiro
Nº de Aluna: 370306018

Maio, 2011

Índice¹¹³

1) Nota de intenções	4
2) Sinopse	7
3) Descrição das Personagens	11
3.1) Cláudia Tudela	12
3.2) Constantino Sarmento.	15
3.3) Paco Martínez	18
3.4) Liliana	20
3.5) Sra. Camila	20
3.6) Carmo.	21
3.7) Joaquim	21
3.8) Adriana	21
3.9) Vítor	22
3.10) Rui	22
3.11) Rute.	23
3.12) Barnabé	23
4) Levantamento dos Locais do Argumento	24
4.1) Exteriores	24
a) Avenida General Norton de Matos (Braga)	24
b) Avenida Brasília (Lisboa)	24
c) Fachada, Casa de Adriana	28
d) Padrão dos Descobrimentos, Avenida Brasília (Lisboa)	28
e) Parque	30
4.2) Interiores	31
a) Quarto, Casa do Pai de Cláudia (Braga)	31
b) Quarto, Apartamento de Cláudia (Lisboa)	32
c) Sala, Apartamento de Cláudia (Lisboa).	35
d) Cozinha, Apartamento de Cláudia (Lisboa)	36
e) Consultório de Cláudia (Lisboa)	38
f) Escritório de Paco, Editora "Libros Martínez" (Braga)	39

¹¹³ Nota: os números das páginas não corresponderão com este índice, uma vez que este faz parte de um apêndice e a paginação tida em conta é a da presente dissertação.

g) Entrada, Casa de Adriana	40
h) Quarto de Banho, Casa de Adriana.	41
i) Bloco Operatório	41
j) Restaurante Tavares (Lisboa)	41
l) Restaurante Barra do Quanza (Lisboa)	42
m) Bar "Insólito" (Braga).	44
n) Bar "Espaço Cultural 14" (Braga).	45
o) Pub	45
p) Auditório, Hotel Real Palácio (Lisboa)	45
5) Tratamento	47
6) Levantamento dos Locais do Teaser	78
7) Teaser	80
8) Pesquisa	84
a) Móvel de Quarto	85
b) Móvel de Sala	91
c) Móvel de Escritório	97
d) Poltronas	100
e) Cozinhas	104
f) Hotel Real Palácio (Lisboa).	108
g) Internet	109

1) Nota de intenções

Mancha é um argumento para longa-metragem que pretende representar a tentativa de mudança da vida de uma personagem, Cláudia Tudela. Recém-formada em psicologia, Cláudia considerava ser já um objecto esbatido na sua própria vida, quase como uma peça de mobília antiga numa casa nova de *design* moderno. Sentindo-se incentivada a sair da sua terra natal, Braga, e com vários acontecimentos do quotidiano que se tornavam já num sufoco, Cláudia entende que para obter sucesso no desenvolvimento da sua carreira profissional e na estabilização da sua vida pessoal a única escapatória possível seria mesmo sair. E assim o faz. Cheia de novas expectativas e convencida de que estava a construir uma nova fase da sua vida, Cláudia chega a Lisboa onde monta o seu consultório de psicologia. Mas como qualquer pessoa que fuja dos seus problemas em vez de os solucionar, a jovem depara-se consigo mesma a entrar novamente num mundo desbastado e com novas necessidades de entretenimento. Estas carências começam a afectar Cláudia inclusivamente no seu trabalho. É com a chegada de um novo paciente, Constantino Sarmiento, que a psicóloga muda o ritmo da sua vida outra vez. Mas desta vez a mudança terá consequências a outros níveis. Cláudia é afectada ética e profissionalmente por este paciente, cuja mente é devorada por pura maldade. Gradualmente, a jovem começa a questionar os valores morais das pessoas e até os seus são postos em questão. A trama resulta no abandono da sua jovem carreira como psicóloga e no envolvimento numa área ainda mais ansiada: a escrita.

Este projecto toma vários caminhos que reflectem sobre os valores éticos e profissionais e abrem portas a uma apreciação da perspectiva que, por vezes, temos da vida e da avaliação que fazemos dela. A história em si também aborda mais do que um ponto de vista: representa o caminho percorrido para a obtenção de um sonho, a hipótese de passarmos tempo a desenhar um rumo para a nossa vida quando afinal este rumo se desenha por si mesmo (e de forma muito diferente) e, ao mesmo tempo, leva o espectador a questionar-se acerca do esforço que é

feito para construir algo (como uma formação) e os míseros segundos que são necessários para destruir e sem qualquer dificuldade. A história vem ainda levantar a condição de nos tornarmos espectadores da nossa própria vida, abraçando uma rotina diária e, mesmo que a rompamos, tendencialmente, adotamos uma outra. Ou seja, existe apenas a queda para refazer a rotina, mas nunca a abandonar.

Assim, é pretendido que o espectador acompanhe a introspecção de Cláudia, de modo a aperceber-se dos conflitos internos da personagem e perceber se, de alguma forma não se tornou ele próprio espectador da sua vida. Para além disso há uma intenção de dar a conhecer a mitomania, uma doença que integra a mentira como parte da vida de uma pessoa. Por fim, e como é importante que o espectador goste do que vê e, no caso de se identificar com Cláudia, sinta que a sua vida pode ainda ter um rumo agradável, é mostrado como a vida acompanha uma orientação própria, muitas vezes diferente da que inicialmente para ela optámos.

2) Sinopse

Cláudia Tudela, uma jovem morena, de cabelos e olhos pretos, é uma escorpião residente no centro de Braga. Adora a vida social e é uma rapariga extremamente desenrascada, embora com uma forte tendência para a nostalgia e o dramatismo. Odiando (e receando!) a solidão, acostumou-se a uma vida que não lhe era confortável. A Faculdade de Psicologia, o encontro com o namorado depois das aulas, o café após o jantar, o cinema ao primeiro sábado de cada mês, eram pequenas partes da sua rotina que começavam a sufocá-la, transmitindo-lhe a ideia de que a vida que ainda tinha pela frente estava já determinada. À medida que se foi aproximando do fim do mestrado, começou a imaginar a sua vida futura e tudo aquilo a que estaria presa se nada fizesse para mudar o rumo que a sua vida tinha assumido. Tudo parecia estar fora do seu controlo. Assim, Cláudia foi-se apercebendo das festas que tinha perdido, das pessoas de quem se tinha afastado, de que Rui, o seu namorado, não era o tipo de pessoa com quem queria passar o resto da sua vida, de que não queria continuar a ir tomar um café todas as noites após o jantar, de que queria ir ao cinema quando lhe apetecesse e de que nem sempre isso teria de acontecer ao primeiro sábado de cada mês, entre um monte de outras coisas da sua rotina estabelecida.

Paco Martínez é um psicólogo que já exerce há três anos e também um amigo próximo de Cláudia. É um jovem, moreno e com cabelo escuro encaracolado que, apesar de já viver em Braga há bastantes anos, não consegue eliminar, do seu vocabulário, algumas expressões que identificam a sua ascendência espanhola. Conhece Cláudia desde o ensino básico e as suas raízes e alegria infinita contagiam a sua amiga em qualquer altura, não importa o que tenha acontecido. É com esta amizade que Cláudia consegue a sua liberdade. Num acto espontâneo e inconsciente em defesa da sua amiga, numa curta conversa durante uma saída a três, Cláudia relembra-se que não tem de fazer aquilo que não quer. E nessa mesma conversa volta a assumir o controlo. Dizendo adeus ao compromisso amoroso e a tudo aquilo que havia aceite como permanente por tanto tempo,

Cláudia muda-se de cidade, procurando exercer a sua profissão num novo local (uma imagem diferente) e recomeçar a sua vida.

Quando Cláudia chega a Lisboa, instala-se num apartamento acolhedor. Trata-se de um pequeno T1, onde, pela primeira vez em muito tempo, a jovem adulta se sente em casa. Tem um quarto cheio de fotografias que se assumem em memórias congeladas, prontas a serem recordadas; uma sala com tudo o que é necessário, incluindo a sua aparelhagem, com leitor de Vinyl (vinda de Braga), uma televisão e um DVD para que possa entreter-se antes de ir dormir; uma cozinha com a comida que ela mesma prepara diariamente e decoração em madeiras modernas e linhas rectas por toda a casa. Nos primeiros tempos, a jovem tem a certeza que tudo aconteceu na altura certa e que todas as suas decisões foram bem tomadas. Estar no seu gabinete (instalado num centro de actividades), um lugar quase tão acolhedor como a sua casa, composto com uma mesa castanha escura à frente de uma estante repleta de livros numa metade da sala e uns confortáveis sofás na outra metade, nos quais ela escuta pessoas que pedem o seu auxílio e a sua perspectiva da vida, parece ser tudo aquilo que sempre ansiou. Mas, após alguns meses de estadia na capital, Cláudia volta a abraçar a sua tendência para se envolver com as histórias dos outros. Como seria de esperar, este detalhe vem mexer com a sua carreira como psicóloga. As vidas dos seus pacientes já não parecem casos tão sérios e necessitados de uma solução urgente, mas sim pequenas histórias que parecem ganhar autonomia na sua cabeça. Preocupada em não voltar a perder o controlo da sua vida, a jovem mantém-se em desabafos constantes com Paco, na esperança de que este psicólogo e amigo, com mais experiência que ela, a possa guiar.

Tudo parece mais ou menos confortável e sob controlo até ao momento em que um novo elemento do sexo masculino entra no seu gabinete. Constantino Sarmiento é um homem alto, nove anos mais velho que Cláudia. No entanto, é também uma pessoa mesquinha, repugnante e manipuladora que luta sempre por se sentir bem perante os outros, o que normalmente implica que

aqueles que o rodeiam se sintam mal ou respondam inocentemente à sua manipulação. A sua história é, aos olhos de Cláudia, apaixonante (ou pelo menos a parte que ele conta da vida): Constantino passou, de facto, por uma experiência de morte. Depois de ter morrido, durante dois eternos minutos, o seu novo paciente voltou à vida com a sensação de ter vindo a ser um inútil e, como tal, não ter alcançado um lugar neste mundo. Considerando-se invisível insiste que o seu nome deveria ser John Doe, seguindo a lógica americana para o significado do nome, e que ali se encontra para mudar isso, dada a sua intenção de fazer algo bom que o torne visível aos olhos dos outros. Esta é a versão da sua história de vida que Constantino conta a Cláudia. Cláudia ilude-se na figura de um homem bom e ansioso por tornar a sua vida em algo admirável e começa a identificar-se naquela vontade manifesta pela mudança, mesmo que isso signifique eliminar o passado. Assim, a imaginação da psicóloga evolui. Aquilo que eram pequenas histórias que conquistavam a sua imaginação, começam a ganhar vida no papel e, em especial com a chegada de Constantino, Cláudia não consegue parar de cruzar e exagerar as histórias dos seus pacientes num livro de ficção que começa a escrever.

No entanto, toda a paixão que há na história de Constantino vai-se autodestruindo à medida que o jovem se vai mostrando consumido por pura maldade alojada na sua cabeça. Na verdade, Constantino acredita que a sua vida só havia sido inútil graças aos outros que nunca deixaram que ele mostrasse as suas qualidades: os seus dotes culinários nunca puderam ser exibidos porque havia sempre quem comesse a cozinhar antes dele, nunca aprendeu a nadar correctamente porque o professor de natação focava-se noutros alunos da turma, entre outros detalhes egoístas que ele cautelosamente guarda para si próprio, mesmo durante as consultas com Cláudia. Envolto em tanta maldade e tanta vontade no seu fracasso, manifestada pelos que o rodeiam, Constantino activa um mecanismo de defesa na sua mente: o poder de manipular os outros, vitimizandose e fazendo-os acreditar na realidade do seu desejo em mudar. E

mesmo o nome adoptado para si mesmo, John Doe, não passa de mais uma das formas que a sua manipulação, uma quase personalidade independente, usa para conquistar a misericórdia das pessoas e torná-las alvos fáceis.

À medida que o seu livro vai engrossando e que o número de consultas com Constantino aumenta, a jovem psicóloga vai-se envolvendo mais na história de tal forma que se confronta com o perigo de se estar a apaixonar pelo seu paciente. Ao aproximar-se do capítulo final do seu livro, Cláudia inteira-se da natureza do seu paciente e apercebe-se que o perigo da sua paixão não passava de pura manipulação. A psicóloga descobre outras versões da história pessoal de Constantino, que o próprio contou a outras pessoas e, decidindo que já se havia conformado com muita coisa no seu passado, vai contra as regras que delimitam a sua vida profissional e lança o livro que escreveu. Isto acaba com a sua carreira enquanto psicóloga, mas inicia um belo caminho que apenas se iluminava em sonhos: tornar-se numa escritora de sucesso.

3) Descrição das Personagens

3.1) Cláudia Tudela

Cláudia é filha de João Gonçalves Tudela e de Leonor Carvalho Gouveia e, tendo em conta esta aliança de nomes, foi baptizada com o nome de Cláudia Carvalho Tudela. Nasceu em Santo Ildefonso, no Porto, durante uma visita dos seus pais à cidade, mas reside desde sempre, na rua do Carvalhal, no centro de Braga.

Trata-se de uma menina com cabelos castanhos claros, uma pele ligeiramente morena e olhos com uma tonalidade de castanho muito semelhante aos seus cabelos; uma aparência tal e qual como a da mãe que, na sua idade, parecia desfilar pelas ruas, com o conhecimento da sua beleza. Também o seu feitio parece vir da mãe, mas o seu auto-controlo (em especial no que toca às alturas de mau feitio) é, sem dúvida, uma herança do pai. Tende a acelerar o passo enquanto caminha; a levar a mão às têmporas, massajando-as com os dedos, e a sacudir o cabelo com delicadeza, quase como se apenas tentasse alisar o seu suave ondulado dos longos fios de cabelo.

Apesar de ter uma aparência física absolutamente jovem, as vestimentas que escolhe para o seu dia-a-dia atribuem-lhe uma aparência adulta, mesmo que em nada altere à sua idade. Usa óculos de massa (vermelho escuro) para ler, escrever, estar ao computador, coser, e tarefas do género.

Quando se entusiasma levanta um pouco o tom da sua voz e acelera o seu discurso, sem dar por isso. Em momentos de nervosismo ri-se sem controlo; em épocas de tristeza, procura um local vazio para gritar. Em momentos de alegria entusiasma-se e, por vezes, quase que chora. Não apresenta quaisquer problemas a falar sobre sexualidade no geral, mas no que toca à sua intimidade, fica imensamente envergonhada e procura mudar o assunto.

Uma pequena traquinas que, apesar do seu entusiasmo notório pela escrita, desde cedo traça o seu caminho em direcção à área da psicologia. Os seus pais separam-se quando a menina atinge os onze anos. Aos doze, Cláudia pede para ir

viver com o pai. Apesar destes imprevistos no seu agregado familiar, a sua educação mantém-se tradicional e a criança transforma-se numa jovem psicóloga recém-formada de 25 anos, esbelta com uns cabelos ondulados e escalados e olhos muito negros, que ainda espera encontrar o cavalheiro que a complete e, ao mesmo tempo, agrade à família.

No ensino básico, conhece um rapaz mais velho, Paco Martínez, que age em protecção dela como um irmão mais velho. Até à actualidade, mantém-se como o seu melhor amigo e aquela pessoa que a deixa alegre e à vontade mesmo nas piores circunstâncias. Note-se que estes momentos também não sobrevivem por muito tempo devido ao facto de a jovem ter uma mente involuntariamente preparada para o recalçamento de momentos desagradáveis. Foi Paco quem, numa altura em que Cláudia se encontrava em total desespero, levou a amiga até uma praia vazia, à noite, e a deixou gritar tanto quanto lhe apetecesse. Este foi um precedente daquilo que se viria a tornar num hábito.

Habituada à convivência familiar entre os seus sete tios paternos e cinco maternos, e respectivos filhos, criou adoração pela vida social, odiando e receando a solidão. Talvez pelo peso destes dois últimos sentimentos, Cláudia ganhou uma tendência para a nostalgia e para o dramatismo. Embora não saiba ao certo o que quer, sabe o que é melhor para ela e isso confunde-a no que toca à sua vida pessoal. É uma jovem amorosa, mas se quiser magoar alguém sabe exactamente o que dizer e como dizer. À excepção de Paco, não tem tido muito sucesso com as amizades verdadeiras, mas como é muito selectiva, prefere prescindir delas a manter-se perto de pessoas com fraco carácter/personalidade (é este poder de decisão final que, provavelmente, mais gosta em si mesma).

Anseia por mais cultura e conhecimento, pois apercebeu-se que tem propensão a aprofundar as opiniões dos outros (as com mais sentido) e adoptá-las. Não se sente bem com essa parte da sua personalidade e, por isso, tenta mudá-la. É muito dada a eventos culturais, desde o teatro, concertos, cinema e *ballet*

a *cocktails* e lançamentos de livros. Foi educada a preferir um bom livro à consulta na internet, mesmo no que toca a trabalhos escolares. É, por norma, uma rapariga justa e com um juízo pensado e fundamentado. Mas há alturas em que é bastante impulsiva e quando mete alguma coisa na cabeça não descansa enquanto não a consegue. Esta característica atraçou-a algumas vezes, como por exemplo quando meteu na cabeça que tinha chegado a altura de substituir o seu velho mp3 e quis comprar um novo. Quando se preparava para trocar o seu novo equipamento pela quarta vez, usando sempre a mesma razão – insatisfação – viu-se no limite e obrigada a desistir. Por isso, limitou-se a devolvê-lo.

Por onde passa, observa. E o que observa, tem ligação com aquilo que estuda: a psicologia. Não se encontrou, ainda, no que toca à sua fé, pois sente paz numa Igreja, mas não consegue acreditar na religião. O facto de amar a ciência e encontrar nela uma explicação para quase tudo, fomenta as suas dúvidas.

O seu maior sonho é lançar um livro e, graças ao seu poder de iniciativa perante necessidades profissionais, acredita que é uma questão de tempo até surgir uma oportunidade. No entanto, e contraditoriamente, receia não conseguir acabar de o escrever, já que tende para o conformismo e o diletantismo (características que odeia em si mesma). Apesar de tudo, o seu talento nato para a comunicação ajuda-a imenso na abordagem (escrita ou oral) de acontecimentos, em especial do quotidiano.

Vê-se como uma rapariga preguiçosa, diletante destinada ao que mais receia: solidão. Graças aos hábitos e valores familiares que lhe foram incutidos, as coisas mais preciosas que possui são a família e as memórias visuais e olfactivas que retém daqueles que lhe são/foram queridos.

Deu início a uma relação amorosa no seu segundo ano de licenciatura em Psicologia, na Universidade do Minho (em Braga) e veio a terminá-la aquando da conclusão do mestrado no mesmo curso, altura em que se apercebe do que está a perder

continuando agarrada a essa relação. Juntando, a isso, algumas desilusões que sofre com algumas pessoas que julgava suas amigas e outros pequenos conflitos interiores do dia-a-dia (nomeadamente o facto de se envolver muito nas histórias pessoais dos outros e senti-las como se fossem suas), Cláudia começa a sentir um grande peso em cima de si mesma e olha a sua cidade (e com ela, os seus habitantes) como uma cidade gasta pelo tempo, vivida e esbatida no seu país. Assim sendo, resolve tentar exercer a sua profissão em Lisboa, cidade desenvolvida, nova e o melhor de tudo: grande o suficiente para não encontrar ninguém conhecido.

Vimos encontrar Cláudia, parada no tempo com vinte e cinco anos, alguns meses após a mudança para esta grande cidade. A jovem encontra-se ainda em início de carreira, tendo já alguns pacientes que atende. No entanto, e passado algum tempo da mudança, também estes pacientes parecem ser os mesmos de sempre; também o seu consultório parece o mesmo de sempre; também as pessoas parecem as mesmas de sempre. Cláudia sente a necessidade de alimentar a sua mente, de forma a conseguir permanecer ali e fazer com que o seu esforço pela mudança tenha valido a pena. Para isso, inicia a escrita de um livro, de modo a auto motivar-se na vida que escolheu e a tentar sair do ciclo vicioso de rotinas em que se vê fechada. Não sabe bem se é apenas a paixão pela escrita ou se, também o facto de ir contra as regras éticas e profissionais que contribui para o sentimento agradável que a invade quando escreve o livro repleto das histórias que os seus pacientes lhe revelam. O certo é que se sente bem ao fazê-lo e, por isso, continua-o até obter um fim que a satisfaça. Este é o primeiro livro que Cláudia consegue escrever e, para sua felicidade, consegue inclusive lançá-lo.

3.2) Constantino Sarmento

Constantino Alberto Lopes Sarmento é um homem alto, de trinta e quatro anos formado em Filosofia. Filho do Alferes Rui Eduardo Cabral de Carvalho e Sousa Sarmento e de Anabela Mendes Costa Lopes, Constantino foi uma criança que cresceu mesquinha e tãhosa, na esperança constante de se sentir bem (o melhor, de preferência) perante os outros, apesar de isso implicar obrigatoriamente que os outros se sentissem mal. Por estas e outras características, incluindo aparência física, é uma pessoa que desde criança parece consumido pelo mal.

Um homem com os cabelos imensamente escuros, lisos e muito oleosos, com cerca de quatro centímetros de comprimento que, tal como os olhos, se demarcam fortemente na sua pele branca como cal. Tem uma forma de andar muito calma e as suas expressões faciais são sempre sérias. Junta as mãos e apoia o queixo ou esmaga a boca contra os dedos, frequentemente, quando absorto no pensamento. O seu discurso é calmo e sério. Quase como se fosse ele, o psicólogo. A sua forma de ser tem heranças do seu pai, mas há características, inclusivamente físicas, que não remetem a nenhum familiar.

Veste frequentemente casacos de pele e fatos, sempre nos tons de negro (preto, na maioria das vezes), à excepção das camisas que são sempre brancas.

Fala sobre qualquer tema, incluindo a sexualidade, sem qualquer problema. O seu entusiasmo/alegria são expressos com um riso suave; a sua tristeza/nervosismo assumem-se em gestos de desespero, como as mãos na cabeça, o fechar dos olhos, mas sem movimentos bruscos ou semelhantes, quase como se fosse um apático.

Vê-se como um falhado graças à vontade assumida de todos os outros ao desejarem que ele falhe na vida, que seja um Zé-ninguém, um John Doe para sempre. Vitimiza-se em inúmeras situações, na esperança de assim conquistar a misericórdia dos que o rodeiam. O facto de ele nunca se ter conseguido demarcar-se com as suas brilhantes capacidades (agora

inibidas) deve-se à plena maldade dos outros: ele nunca conseguia cozinhar porque havia sempre quem o fizesse primeiro, ele não conseguia nadar direito porque o professor de natação sentiu um enorme prazer ao ignorá-lo e deixá-lo a observar os progressos dos outros, entre outras experiências desagradáveis que Constantino foi ultrapassando.

Mas tudo isto não passa de uma forma grave de manipulação que o próprio desenvolveu em relação a todos os outros. É assim que leva a sua vida e é assim que é feliz. Não tem nada a perder na vida, pois conseguiram tirar-lhe tudo ao longo dela. Apenas a paixão e o exercício da filosofia se mantiveram por toda a vida. Gosta de tudo em si mesmo, em especial da evolução da sua capacidade de manipulação. Provavelmente, se pudesse mudar algo em si, mudaria apenas o tom de pele, dando-lhe um pouco mais de côr. A "Branca de Neve e os Sete Anões" nunca foi um dos seus filmes favoritos (até porque ele nunca perdeu muito tempo com pedaços de papel rabiscados) e qualquer analogia a desenhos animados é pura idiotice.

Dirige-se ao consultório de Cláudia, depois de sua mãe ter gasto todas as suas palavras a tentar convencê-lo a lá ir. Por ela, ele teria ido a um psicólogo em criança, quando se recusava a encarar as pessoas ou a brincar com outras crianças. De facto, Constantino desenvolveu ao máximo a sua técnica para brincar sozinho e raramente brincou acompanhado, sendo que quando o fez foi para "brincar aos mortos" com crianças mais novas (jogo que consistia em ficar deitado e quieto no chão; ganhava quem aguentasse mais tempo sem falar, mexer-se ou mesmo respirar). Enquanto se entretinha a fazer contagens (fosse dos livros nas estantes, das moscas na sala ou mesmo do número de objectos num compartimento), o pai ria-se e a mãe apresentava-lhe um sermão acerca da preciosidade que estava nas suas mãos – a vida – e o atrevimento que ele cometia ao brincar desta forma com ela. O seu pai sempre achou que aquilo era apenas uma fase, e uma fase com alguma graça (impressionante como as crianças se deixam levar tão

facilmente...)). Mas para Constantino, os melhores jogos escondiam-se nos truques de magia e de hipnotismo.

Nos dias de hoje, cria personagens com as quais se mascara e manipula os outros, usando a mentira. John Doe vem a ser a idealização de si mesmo no momento em que se cruza com Cláudia.

John Doe é-nos dado a conhecer no consultório de Cláudia. Constantino cobre-se com este nome através de uma herança americana: John, ou Jane, Doe são os nomes atribuídos a corpos, vivos ou mortos, por identificar (em hospitais e morgues, por exemplo). Expõe à psicóloga a história da sua vida, explicando-lhe que se considera um desconhecido nesta sociedade e recuando até aos momentos de criança.

A personagem que ele cria para Cláudia, parece ter caído neste mundo vindo do nada. Não conhece pai nem mãe. Viveu num orfanato em Odivelas até atingir a maioridade. Apesar disso, não se tornou num adolescente problemático e sem objectivos de vida. Pelo contrário, sempre estudou e lutava para ser cada vez melhor. Ao completar os 18 anos entra na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e aluga um quarto para estudantes. Licencia-se, com êxito, em Filosofia e permanece a trabalhar nos quadros da universidade. Nos dias que correm, tem um gabinete só para si, onde se dedica à investigação e ao desenvolvimento de estudos sobre "Comportamentos e Desempenhos de Estatutos Sociais em Instituições Sociais", mantendo a verdade da história no que toca apenas ao fruto do seu percurso académico e profissional.

Registam-se inúmeros ataques de pânico especialmente em ocasiões de risco de adopção, no orfanato onde Constantino viveu, e de apresentação de trabalhos e palestras na sua carreira académica. Foi devido a esta característica que o "desconhecido" teve de repetir as disciplinas de Filosofia Medieval, Teoria do Conhecimento e Metafísica, já que na apresentação dos trabalhos finais das duas primeiras não conseguiu produzir qualquer som e no que respeita à terceira, simplesmente saiu a correr do auditório e quando foi acudido

não deteve estranhas afirmações, entre inspirações fundas, a respeito de não conseguir parar de respirar. Sempre brincou sozinho porque morria de medo que as outras crianças ouvissem o ruído do seu estômago faminto. Estes episódios despoletavam ora pânico, ora ansiedade.

Actualmente tenta manter a distância das pessoas, com o receio de se tornar um escravo da sociedade sem dar por isso.

Depois de tudo isto, como se isto já não bastasse, John Doe dá entrada no hospital depois de o trazerem de volta à vida na ambulância. Ao fim de dois longos minutos conseguem ressuscitá-lo, mas ele não se lembra de nada. Já no hospital, contaram-lhe que ele perdera os sentidos em sua casa, devido a uma fuga de gás. Todas as consequências que sofreu deveram-se à exposição àquele ambiente em demasia.

Tendo em conta esta vida miserável que tem levado e dado que podia ter morrido em sua casa (note-se que nem na sua própria casa está a salvo e que a sua vida parece estar a tentar autodestruir-se!), John Doe está preparado para trocar de vida e tornar-se útil e amado. Mas o verdadeiro Constantino só é capaz de tocar com maldade, manipulação e desumanidade e mudar a sua forma de viver é a última coisa que lhe passa pela cabeça.

3.3) Paco Martínez

Paco Roberto Garcia Martínez é filho de pai galego, Juan Paolo Martínez, e mãe portuguesa, Joana Costa e Garcia. Passadas duas semanas do tempo normal de uma gravidez (à 42ª semana), os médicos induziram o parto afim de retirar Paco da barriga de Joana, uma vez que este não dava qualquer sinal de querer nascer.

Os três viveram em Porto Novo, uma cidade a cerca de cinquenta e sete quilómetros de Vigo, até aos 12 anos de Paco, altura em que decidiram mudar-se para Braga. O rapaz entra assim no sexto ano de escolaridade em Braga, uma cidade no norte de Portugal. Quando atinge os 15 anos, no seu nono ano de escolaridade, conhece Cláudia, uma miúda do quinto ano, com apenas 11 anos. Paco adopta uma atitude protectora com a rapariga e assim se mantém até à actualidade, encontrando-se com 29 anos e continuando a interessar-se pela sua “maninha mais nova”.

É um rapaz extremamente divertido, quer pela sua aparência de pele morena, olhos grandes e castanhos e cabelos encaracolados com bastante volume, quer pela sua boa disposição e tendência a manter algumas expressões da sua raiz espanhola (tais como: olvidar, quedarse, nosotros, coño, etc.) ou do seu sotaque, ainda insistente, ao citar alguns nomes em inglês (entre eles: *Spiderman*, cuja leitura é algo como “espidermán”; ou Piedras Rolantes nome espanhol atribuído à banda Rolling Stones, cuja leitura seria algo como “rroling estones”).

A sua forma de andar é descontraída e relaxada, bem como o seu discurso é calmo, estruturado e convincente. Apesar de muito brincalhão, Paco mantém um lado sério e com objectivos definidos. Tem sempre um grande sorriso para oferecer e é com sorrisos e gargalhadas que Paco demonstra a sua alegria. Como tem hipermetropia, em situações mais sérias, como quando ajuda o seu pai, costuma ter os seus óculos postos e o seu maior tique é olhar para as pessoas e coisas, mais distanciadas, por

cima deles. Adora sarcasmos (sem más intenções) e detesta cinismos. A sua tristeza é demonstrada com olhar sério e fixo no infinito. A sua preocupação é evidente quando Paco não pára quieto, quer seja a mexer em tudo o que lhe aparece à frente, quer seja a andar aleatoriamente por um determinado espaço.

As suas memórias traduzem-se através de sensações, em especial cheiros e imagens. Como é uma pessoa absolutamente desinibida, também esta característica, à partida inocente, já o fez passar uns momentos de vergonha.

Tal como Cláudia, formou-se em Psicologia, na Universidade do Minho (em Braga) e começou a exercer após a sua formação bem sucedida. Inicialmente, ainda com poucos pacientes e em acompanhamento num hospital público, deixou-se ficar também pela universidade, assistindo a professores e procurando uma oportunidade para se exhibir e sair dali. Um ano depois da conjugação destes trabalhos, foi convidado a fazer acompanhamento a crianças num Centro de Acolhimento Temporário, onde descobriu exactamente a sua vocação. E como tal, ainda hoje está no mesmo Centro e não tem intenções de sair de lá. Paralelamente à Psicologia, Paco ajuda o pai, como editor de texto, na editora de livros do seu progenitor, a "Libros Martínez", com sede em Vigo e primeiramente instalada apenas em Espanha. Desde há dezassete anos que a editora se expandiu para outros países, sendo um deles Portugal (razão pela qual, também há dezassete anos a família de Paco se mudou para a praia lusitana). Nos dias que correm, a "Libros Martínez" está instalada na Avenida General Norton de Matos, em Braga.

Paco, tem um imenso êxito na representação enquanto *hobby*, não pela qualidade da sua *performance* mas pelo seu talento inexistente que afecta a todos com boa disposição. O auge destas actuações costuma ser quando Paco habilmente encarna a sua veia espanhola e alega saber conduzir uma mulher na dança tradicional da sua terra: sevilhanas. A sua representação é, por norma, interrompida por alguém que o lembra que as danças

sevilhanas têm este nome por serem naturais de Sevilha e, geralmente, não são dançadas a par.

Vimos encontrar Paco como um grande amigo com quem Cláudia desabafa constantemente os seus episódios depressivos. Uma vez que o jovem, além do seu trabalho no Centro de Acolhimento Temporário do Centro Cultural e Social de Santo Adrião, também é membro activo da "Libros Martínez", Paco vem a ser a base de apoio no lançamento da carreira de Cláudia enquanto escrito, embora a alerte de todas as consequências que o lançamento do seu primeiro livro pode ter junto da sua carreira de psicologia.

3.4) João Tudela

João Gonçalves Tudela cresceu na quinta dos seus pais, Rui de Garça Tudela e Graça Esparteiro Gonçalves. Teve uma educação bastante tradicional mas sem rigidez exagerada.

Sempre foi um apreciador de Beatles mas nunca levou a sua mensagem muito a sério, por isso, na opinião dos seus pais, a sua educação não foi um processo doloroso. O seu auto-controlo é, talvez, a sua melhor qualidade, pois permite disfarçar os seus dias de mau humor.

Apaixonou-se na faculdade pela bela Leonor Gouveia, com quem veio a casar aos 27 anos. Os dois tiveram uma filha, a quem deram o nome de Cláudia. Onze anos depois, sem quaisquer outros filhos, João e Leonor separaram-se. O divórcio saiu um ano mais tarde, altura em que Cláudia decide ir viver com o pai. João espera um dia ainda vir a juntar-se com outra mulher e não ter de envelhecer sozinho, uma vez que a sua filha já se tornou uma mulher (não necessitando do apoio exaustivo que a educação exige) e está rodeada de bons amigos, nomeadamente Paco.

Actualmente, João é um engenheiro civil bem sucedido de 57 anos, alto e forte. Tem cabelos curtos e pretos.

3.5) Mário Baptista

Mário Amado Baptista é um homem com 32 anos. O seu maior sonho era montar um bar seu e que este tivesse êxito. Neste aspecto sente-se auto-realizado.

É um homem com cabelos cerca de quatro centímetros castanho-claros, quase louros. Os olhos são azuis e costumam ser o ponto de atracção da clientela feminina. Costuma preferir as calças de ganga e as camisas ao xadrez a qualquer outro tipo de vestuário.

3.6) Liliana

Liliana Martim Esteves Deusdado é uma rapariga com vinte e sete anos. Morena e de cabelo castanho muito liso, a jovem costuma saber arranjar-se consoante a ocasião. Liliana cruza o caminho de Cláudia pela simples razão de ainda não arranjado emprego no ramo que mais deseja, assistente social. Como já se encontra em idade própria para entrar no mercado de trabalho, a rapariga decidiu estagiar no centro de actividades onde Cláudia tem o seu gabinete. A função que desempenha é a função de organização de consultas e de atendimento e clientes, mas dá-lhe para pagar as contas.

3.7) Sra. Camila

Camila Orlanda Freitas Rodrigues é uma mulher com cerca de quarenta e sete anos. De estatura média e corpo mediano, a Sra. Camila tem os cabelos castanho-escuros com o ondulado mais artificial alguma vez visto. Aparenta vestígios de cabeleireiro quer no própria cabelo, quer na maquilhagem exagerada. Usa lentes de contacto e, por isso, umas vezes aparece no consultório de Cláudia com os olhos azuis, outras com os olhos verdes, outras ainda com tons de mel e raramente com o seu tom natural de castanho.

A sua aparência é extravagante, pois não consegue passar despercebida graças às mãos cobertas com as luvas de pele e a carteira a condizer.

A Sra. Camila vem a cruzar-se com Cláudia pela tristeza que a invade, uma vez que os filhos estão na altura de sair de casa (ou porque se casam, ou porque vão estudar para fora ou porque começaram a trabalhar). Para combater a sua tristeza, a Sra. Camila tentou reavivar a sua intimidade com o marido, mas dadas as lamúrias da mulher, o marido não consegue sequer pensar nisso e desempenhar o seu papel com a naturalidade do

acto (da mulher, escusado será dizer, que dispensa qualquer concentração, uma vez que só consegue pensar nos seus queridos filhos que nada querem mais com ela e que lhe fogem como lebres).

No livro de Cláudia, a Sra. Camila assume-se como a Senhora Idosa, com cerca de oitenta anos, baixa e magra. Com cabelos cinzentos, presos atrás e, normalmente, escondidos por chapéus. Os olhos estão escondidos atrás de uns óculos redondos de armação grossa e grandes lentes. O maior passatempo desta senhora é dar de comer a pombos no parque, enquanto passeia e respira ar puro, longe da contaminação do fumo do tabaco e dos carros.

3.8) Carmo

Carmo Estefânia Abreu de Andrade é uma jovem com cerca de 17 anos. Com um corpo escultural, já bastante desenvolvido, e cabelos loiros, Carmo conserva ainda o ar de menina de colégio.

A jovem vem a consultar Cláudia quando se depara com a dúvida de seguir a sua paixão, Belas-Artes (mais propriamente, pintura), ou de fazer a vontade ao seu pai (a quem adora e, como tal, não quer decepcionar) e estudar Direito. Sem dúvida teria de trabalhar muito para vir a ser uma boa advogada ou juíza, mas quando se agarra a uma tela o seu talento natural flui como se nada mais existisse no mundo.

Nos rabiscos de Cláudia, Carmo assume a figura de um boneco stick que pinta uma tela e, mais tarde, se transforma numa punk rebelde.

3.9) Joaquim

Joaquim Adérito Gomes Amaral é um homem com cerca de sessenta e seis anos. Uma pessoa baixa, corpulenta que tem a tendência de trair a mulher, já que esta não mais o atrai. Por mais que tente, Joaquim não consegue parar de trair a mulher porque "a carne é fraca".

Na ficção de Cláudia, Joaquim vem a ser um grande amigo de Barnabé já que partilham de semelhanças a nível sexual. Além desta amizade, Joaquim faz uma outra, Adriana, por quem vem a nutrir um desejo incontrollável dada a sensualidade da mulher. Os dois acabam por se envolver numa paixão ardente, ambos traindo os seus cônjuges.

3.10) Adriana

Adriana Tâmara Costa e Neto Cardoso é uma mulher com trinta e dois anos. A sua estatura média realça a tendência do seu corpo para a gordura, mas como é proporcional, Adriana carrega consigo o peso de uma sensualidade que parece ter raízes porto-riquenhas. Com conhecimento destes factos e com um gosto imenso (e simples) para se vestir, a mulher capta a atenção por onde quer que passe.

Casada há pouco tempo e com a grande vontade em construir família desde já, Adriana é contagiada com uma imensa ansiedade que lhe provoca frequentes problemas de stress e crises de agonia.

Vimos encontrar Adriana, nos textos de Cláudia, como a mãe das duas crianças mais perfeitas e a mulher de um escultural jogador de ténis. Infelizmente para ela, isto é ter tudo e, logo, não tem interesse. Apimentando um pouco a sua vida, envolve-se numa paixão ardente e incontrollável com Joaquim que alimenta enquanto a família perfeita não está em casa.

3.11) Vítor

Mário Vítor Lopes Pereira Brito é um miúdo com oito anos de cabelo preto, liso e com cerca de oito centímetros de comprimento, como que formando uma tigela de cabelo à volta da cabeça. Os seus olhos escuros contrastam na pele rosadinha das bochechas rechonchudinhas. Apesar disso, todo o seu minúsculo corpo é magro. Isto sobressai nas roupas cheias que costuma usar.

A razão porque este rapaz vem encontrar Cláudia explica-se na sua hiperactividade e é também esta a razão do seu sustento na imaginação de Cláudia.

3.12) Rui

Rui Vasco Pinheiro Rebelo Matos é um jovem adulto de vinte e três anos que conserva toda a imaturidade de um jovem adolescente. A sua vontade em mudar existe, mas o facto de não ter sido prendado com muita inteligência à nascença não vem ajudar em nada. Com o seu aspecto punk, os múltiplos piercings na orelha e no sobrolho e os cabelos imensamente oleosos, Rui cria alguma distância da vida saudável que o espera. Tudo isto é salientado com o seu discurso exageradamente vagaroso, quase como se fosse anormal, e com os inúmeros "hum" e "hãããã" nas suas falas, enquanto pensa numa forma de completar a sua frase, por mais simples que ela seja.

Rui começa a frequentar o consultório de Cláudia como complemento ao trabalho comunitário sentenciado por tribunal, após o roubo de um carro da polícia para divertimento. Uma vez que os seus pais contrataram um bom advogado e já que ninguém se magoou e o carro não sofreu danos, Rui safou-se de uma pena pior.

No livro de Cláudia, Rui encontra-se igualmente a realizar trabalho comunitário como varredor num parque. Num dia em que

está apenas a cumprir o seu trabalho, e com pouca gente no parque, Rui apercebe-se da tentativa de assédio de um homem para com uma jovem deitada na relva. Ao socorrê-la é atingido pelo amor à primeira vista e nunca mais larga Rute, a rapariga do parque que, igualmente, por ele se apaixona.

3.13) Rute

Rute Carlota Hammes Sens Vale é uma rapariga com dezasseis anos. Nascida em Florianópolis, a capital do estado de Santa Catarina (no Brasil), foi trazida pelo seu pai para Portugal com apenas três anos. Os seus cabelos loiros escorrem ao longo da sua baixa e magra silhueta. Por norma, veste roupas confortáveis que a façam sentir-se bem.

Rute socorre-se de Cláudia pelo facto de não conseguir encontrar um motivo e uma solução para os seus distúrbios no sono. A única coisa que é certa é que não consegue dormir, faça o que fizer.

No livro que Cláudia escreve, Rute é uma jovem que escapa a uma tentativa de assédio, por parte de um louco, graças ao seu cavaleiro andante, Rui. Apesar de vir sob uma estranha forma, a de um punk, Rute não recusa o amor que lhe bate à porta no perfeito dia em que, pela primeira vez em muito tempo, consegue dormir no parque.

3.14) Barnabé

Cláudio Barnabé Rocha Cortês é um homem com apenas vinte e oito anos. O seu cabelo é muito curto e tem o mesmo tom de castanho que os seus olhos. Barnabé, apesar de novo, sofre de um sério transtorno de desejo sexual hipoativo. Trata-se de um transtorno com uma deficiência persistente de desejos de

actividade sexual. Foi um transtorno adquirido e generalizado por factores psicológicos. Graças a este problema, e como sintoma também, Barnabé passa imenso tempo da sua vida em sofrimento e com receio do que pode acontecer com ele. É por este motivo que Barnabé vem pedir auxílio a Cláudia.

Na ficção da psicóloga, Barnabé sofre do mesmo transtorno, mas do tipo que se estende ao longo da vida e situacional por factores combinados. Assim sendo, Barnabé não consegue estar num local com o mínimo de sensualidade feminina que é logo invadido por um profundo desejo sexual que, por vezes, o possui e o leva a cometer assédio.

4) Levantamento dos Locais do Argumento

4.1) Exteriores

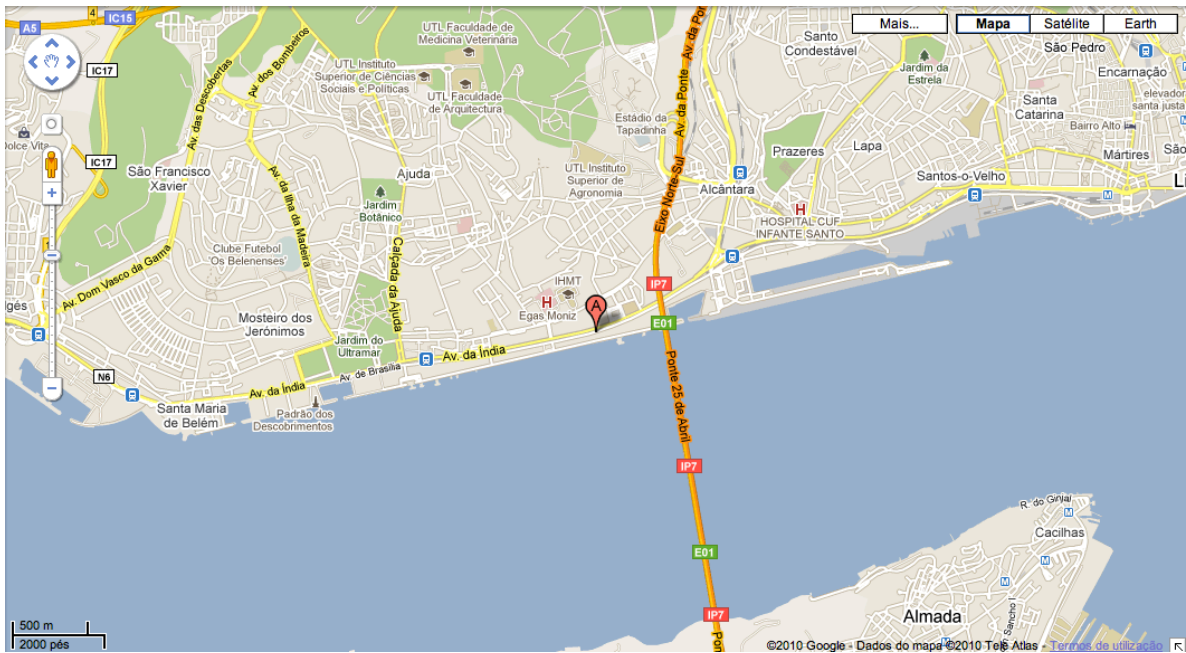
a) Avenida General Norton de Matos (Braga)

É uma avenida larga cercada de uma imensidão de árvores, com grandes e verdes copas, plantadas nas bordas do passeio que acompanham a avenida. Paralelos aos passeios estão estacionados inúmeros carros. Vários prédios rectangulares, de cerca de cinco andares e linhas rectas, espalham-se por ambos os lados da avenida, que é cruzada por algumas ruas perpendiculares.

b) Avenida Brasília (Lisboa)

De um dos lados, o rio Tejo agita-se pela corrente. No horizonte destaca-se a ponte 25 de Abril.

Do outro lado, existe uma sequência de vários pequenos jardins, nos quais a relva verde do chão está cuidadosamente tratada. Por vezes, surge uma estreita árvore de pequena copa verde nesses jardins. Além dos jardins, as linhas férreas interrompem a estrada e formando uma segunda avenida, a Avenida da Índia. Os passeios desta segunda avenida são calçadas de pedras brancas e suportam altos pilares de pedra, em todo o seu comprimento, espaçados entre si, com candeeiros no topo. Ambas as estradas têm quatro faixas rodoviárias, duas em cada sentido. As estreitas árvores, de copa verde, alta e magra, distribuem-se com um curto espaço entre si ao longo da calçada do outro lado da Avenida da Índia. O Centro de Congressos de Lisboa é um edifício branco rectangular muito comprido e distingue-se por trás de uma rede, acompanhada de inúmeros bancos de pedra branca, logo após as árvores. Vários carros estão estacionados dos dois lados da avenida, onde passeiam várias pessoas.



Avenida Brasília, Lisboa



Rua dos Chãos, Braga



Avenida Brasília, Lisboa

c) Fachada, Casa de Adriana

É a entrada de uma casa de dois andares que assenta num pequeno altar em pedra. Dois baixos degraus acedem a um caminho de pedras, cercado por relva verde bem tratada, que conduz ao passeio da rua.

À frente, estrada tem duas faixas, uma para cada sentido.

d) Padrão dos Descobrimentos, Avenida Brasília (Lisboa)

É uma obra de arte que remete para uma caravela. Na proa está esculpida a figura de D. Henrique com uma caravela nas mãos. Nas costas de D. Henrique foram traçadas duas filas de homens, também esculpidos, no sentido descendente. Nos lados do monumento distingue-se o escudo de Portugal.

A entrada da obra destaca-se com a espada da Casa Real de Avis. Um escadote situa-se no lado norte do edifício.

A obra assenta numa base alta e quadrangular que, por sua vez, está numa calçada comprida coberta com o desenho de uma rosa-dos-ventos (com cerca de cinquenta metros de diâmetro) feita com as pedras brancas e azuis da calçada. No centro, desenhado da mesma forma, há um mapa com as rotas dos descobridores dos séculos XV e XVI.

De um dos lados do monumento foi estabelecido um pequeno porto, onde repousam inúmeros barcos. Do outro lado, num piso ligeiramente abaixo, o chão é de cimento liso. Há um restaurante Portugália, um edifício central branco cercado por uma esplanada protegida por paredes de acrílico. Um outro edifício a curta distância do restaurante Portugália, está suportado num estrado de madeira. As paredes de vidro transparecem o vazio do interior. O estrado de madeira prolonga-se para além da área do edifício, sendo que num dos lados está cercado por paredes em acrílico.



e) Parque

É um enorme jardim de relva muito verde e uma imensidão de flores, com óbvios e frequentes cuidados de jardinagem.

Na relva repousam umas mesas de pedra e uns bancos, também de pedra, em frente às mesas.

Algures no jardim existe uma fonte com repuxos de água cristalina que enchem um recipiente de pedra clara.

O jardim é muito limpo e cuidado.

4.2) Interiores

a) Quarto, Casa do Pai de Cláudia (Braga)

Trata-se de um pequeno compartimento, mas espaçoso. As paredes, em tons de rosa escuro, suportam o tecto, em lilás muito claro, e assentam no chão branco.

A parede oeste faz uma reentrância no canto formado com a parede norte. Nesta reentrância situa-se uma das duas janelas altas com parapeitos, de cerca de sessenta centímetros, espaçosa o suficiente para se sentarem duas pessoas. Pesados cortinados, opacos e de cor púrpura, pendem de um varão branco pouco acima do topo das janelas, deixando ainda um pedaço de parede até ao tecto. A segunda janela situa-se no outro extremo da parede oeste. Logo após a reentrância com a parede norte, foi colocada uma pequena vitrina em madeira escura e com duas portas de vidro, rematada com um gavetão na parte de baixo. O interior da vitrina está repleto com fotografias e objectos de recordação, estando a última prateleira destinada a guardar roupa de cama. Ao lado desta vitrina encontra-se a cama, encostada e centrada na parede norte do quarto. Em madeira pintada de branco, a cama é coberta com almofadas, umas brancas, outras roxo escuro e outras com silhuetas de plantas em lilás escuro estampado sobre branco. O edredão, com o mesmo estampado nas mesmas cores, cobre a cama e, por cima dele, está uma coberta com o mesmo roxo escuro de algumas almofadas. Do outro lado da cama, uma pequena mesinha de cabeceira, em madeira escura, suporta o peso de um relógio despertador analógico, um candeeiro cujo abajur é em tons de púrpura transparente e um livro.

Na parede este, ainda junto à parede norte, existe um armário embutido de três portas em madeira escura. Logo a seguir está a porta de saída do quarto.

Na parede sul está uma secretária e, à sua frente, uma cadeira, ambas na mesma madeira escura que os restantes móveis.

Na parede oeste, entre as duas janelas, há um toucador, na mesma madeira escura, e um pequeno banco com patas de madeira e assento almofadado a branco. O espelho desta peça de mobília, encaixilhado em madeira em tons de mel, está preso à parede. A cerca de um terço da sua altura, em cima, estão dois candeeiros de parede, um de cada lado, com abajures brancos e de luz amarela intensa. No caixilho do espelho, estão entaladas algumas fotografias. Em cima do toucador permanecem dois frascos de perfume, um espelho ampliador, o básico em maquilhagem e alguns objectos decorativos.



Quarto, Casa do Pai de Cláudia (Braga)¹¹⁴

b) Quarto, Apartamento de Cláudia (Lisboa)

Este quarto tem cerca do dobro do espaço do primeiro. As paredes têm tons de azul acinzentado, o tecto é em branco sujo (branco ligeiramente contaminado por cinzento) e o chão é rematado com longas tábuas de madeira castanha muito escura. No centro de cada metade do tecto está colocado um candeeiro de tecto de luz forte e difusa.

A parede oeste do quarto é cortada com uma parede perpendicular com pouco mais de um terço da largura do quarto. No espaço criado pela parede oeste e pela parede norte, está a cama de casal, cuja cabeceira está encostada à parede oeste. A

¹¹⁴ As imagens não representam os espaços de forma absolutamente fiel. São apenas um ponto de partida para a idealização dos mesmos.

cama é um suporte, com cerca de sessenta centímetros, concluída pela cabeceira, tudo em madeira pouco menos escura que o chão. O colchão destaca-se da cama e está coberto por um edredão e almofadas em tons de roxo, rosa, rosa escuro e o preto.

A porta do quarto situa-se entre a cama e a parede perpendicular que corta a parede oeste ao meio.

Do outro lado da cama permanece uma pequena mesinha de cabeceira preta, com duas gavetas em vidro fosco escuro. Em cima desta mesa, há um estreito candeeiro, cujo abajur é lilás e ligeiramente transparente.

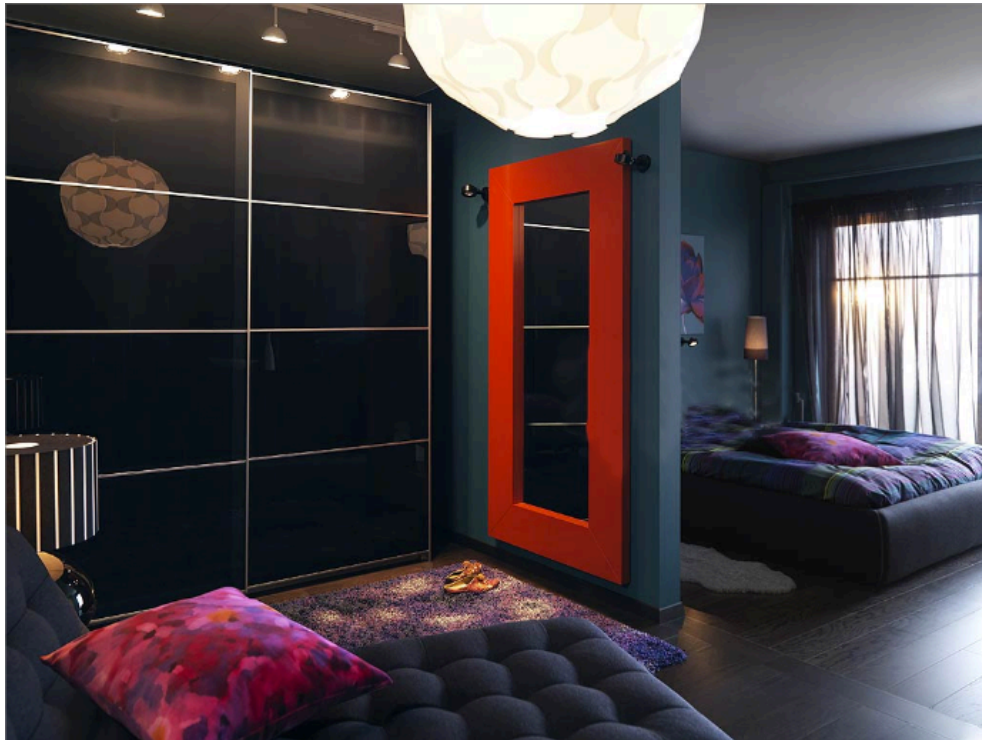
A parede norte do quarto é rasgada por duas portas de correr em vidro que acedem à enorme varanda rectangular, coberta com duas cortinas púrpura transparentes, que cobrem completamente ambas as portas da varanda.

Na parede este do quarto, em frente à cama, há um camiseiro muito semelhante à mesinha de cabeceira. No canto formado pela parede oeste e pela parede sul, está um armário que ocupa todo o espaço da parede oeste até à parede central. Este armário é fechado por duas portas de correr, divididas em quatro rectângulos horizontais de vidro semi-espelhado escuro. Na parede perpendicular, que se atravessa no meio do quarto, está pendurado um espelho de corpo inteiro, encaixilhado em madeira lisa pintada em tons de tijolo. De cada lado do espelho, no topo, estão dois focos pretos que emitem luz amarela forte. A cerca de cinquenta centímetros de distância do armário, mais ou menos centrado em relação ao espelho, existe uma calha de iluminação para quatro pequenos projectores. Paralelo ao armário está colocado, no chão, um tapete de pêlo comprido que joga com os tons de cinza, preto, branco sujo, roxo e lilás.

Formando uma diagonal com a parede sul do quarto está uma poltrona de corpo inteiro em tons de azul arroxado, com uma almofada em tons de rosa, rosa escuro, fúcsia, lilás, roxo e preto. Entre o armário e a poltrona, há um candeeiro preto e

branco pousado sobre a outra mesinha de cabeceira (igual à que se situa perto da cama).

Na parede oeste, perto da poltrona e encostada ao canto com a parede sul, está uma secretária rectangular, de madeira escura como a da cama, comprida e não muito larga. A secretária está preenchida com um candeeiro preto de escritório que emite uma luz forte própria para leituras, alguns livros empilhados, vários papeis e um computador portátil. À frente da secretária está uma cadeira da mesma madeira escura.



Quarto, Apartamento de Cláudia (Lisboa)¹¹⁵

¹¹⁵ As imagens não representam os espaços de forma absolutamente fiel. São apenas um ponto de partida para a idealização dos mesmos.



Cama do Quarto, Apartamento de Cláudia (Lisboa)¹¹⁶

c) Sala, Apartamento de Cláudia (Lisboa)

Um compartimento espaçoso com paredes lilases e tecto, porta e rodapés brancos. No centro de cada metade do tecto está suspenso um candeeiro em inox, de luz difusa. O chão é coberto com longas tábuas em madeira escura, pouco mais escura que a madeira dos móveis. As paredes este e sul rasgadas por duas compridas janelas, equipadas com persianas e blackout bege, ligeiramente transparentes. A porta, na parede norte, acede à cozinha. Entre a parede norte e a parede oeste há uma abertura, sem porta, que acede ao hall de entrada que, por sua vez, dá acesso ao resto de casa. Na parede norte,

¹¹⁶ Idem.

imediatamente antes desta abertura, foi pendurado um espelho, de corpo inteiro, com caixilho branco.

Um sofá branco sujo, virado para a parede oeste, corta a sala ao meio e faz uma ligeira curva (originando um lugar para mais uma pessoa, fazendo um total de cerca de quatro pessoas). Entre a parede oeste e este sofá, em cima de uma carpete de pêlo comprido bege, situa-se uma pequena mesa, paralela à parede oeste, em madeira escura e com um tampo de vidro pousado sobre outro tampo na mesma madeira. Por cima da pequena mesa estão uma jarra de flores, alguns CDs, Vinyl e livros espalhados. Ao longo da parede oeste, e nela encostado, existe um armário de madeira escura em L com cerca de um metro de altura. A parte mais baixa do armário é acompanhada por uma televisão plasma. Na parte mais alta, repousam alguns objectos decorativos. Um puff quadrangular, na côr do sofá, ocupa o espaço entre o sofá e este armário.

Um aparador em madeira escura, decorado com alguns objectos, acompanha a parede sul da sala, no espaço após o sofá.

Atravessada na metade este da sala, paralela à janela da parede este, existe uma mesa de madeira escura e tampo de vidro, rodeada por cadeiras com patas na mesma madeira e costas e assento em pele aveludada num tom branco sujo.

Na parede norte, estão presos em ziguezague pequenos cubos, para arrumação, em madeira cinzenta escura. Cada um dos cubos é fechado com uma porta de vidro, por onde se pode ver alguma louça. O topo destes volumes é preenchido com objectos decorativos. No tampo de baixo têm focos que iluminam os objectos que surgem no topo dos cubos seguintes.

Em diferentes locais, foram colocadas pequenas velas em suportes inox, como toque final na sala.



Sala, Apartamento de Cláudia (Lisboa)¹¹⁷

d) Cozinha, Apartamento de Cláudia (Lisboa)

Um compartimento com pouco espaço livre, cuja parede norte faz uma reentrância junto da parede oeste. A parede este, nesta reentrância, é em cerâmica branca, sendo que as restantes são cobertas com cerâmica vermelha escura. Os armários são rematados com a mesma cerâmica, mas em tons de cinzento escuro. Todas as peças de cerâmica são brilhantes e, por isso, reflectem os objectos que as cercam. No canto da parede sul, junto à parede este, há uma porta que conduz à sala. Na parede este, pouco distanciada do canto, há uma outra

¹¹⁷ As imagens não representam os espaços de forma absolutamente fiel. São apenas um ponto de partida para a idealização dos mesmos.

porta que dá para o hall que faz a ligação com o resto da casa.

Na parede oeste, perto da parede norte, há um pequeno acessório cinzento de três prateleiras para especiarias. Por cima deste acessório, está pendurado um relógio de cozinha redondo, de fundo branco, números grandes e pretos e caixilho em inox espelhado. No centro há um exaustor em inox baço e junto da parede sul há uma curta barra no mesmo inox baço, onde se penduram algumas facas de cozinha.

Na reentrância da cozinha existem duas prateleiras brancas que ocupam praticamente toda a sua largura. Nessas prateleiras estão vários frascos com massa, arroz, feijão, açúcar e farinha e livros de receitas. O resto da parede norte é ocupado por dois grandes armários. O armário junto à parede este esconde o frigorífico combinado embutido e é completo com uma porta acima do frigorífico, destinada a arrumação. O armário ao lado está preenchido com forno e microondas também embutidos. As restantes portas dos armários correspondem a arrumação.

A parte de cima do que resta da parede sul é preenchida com um armário, de várias portas, para arrumação, deixando apenas cerca de um metro de cerâmica vermelha até ao balcão. A parte debaixo deste armário é em inox espelhado e tem vários focos que iluminam o balcão. O balcão contorna a parede sul e a parede oeste e o seu tampo é em mármore clara. A pia situa-se mais ou menos no centro do tampo ao longo da parede sul e o fogão está na mesma linha vertical que o exaustor da parede oeste. Entre o armário da parede sul e o balcão, há uma prateleira branca em toda a largura, coberta com tigelas, taças e tupperwares. No espaço livre do balcão estão alguns frascos, tachos pretos e tábuas de madeira para cortar a carne.



Cozinha, Apartamento de Cláudia (Lisboa)¹¹⁸

e) Consultório de Cláudia (Lisboa)

O consultório de psicologia é uma sala quadrangular de paredes e chão em madeira pintada a branco sujo e de tecto pintado a branco. A parede norte, bem como a parede este, é rasgada ao alto por duas estreitas janelas, uma em cada extremo da parede. Os estreitos parapeitos das janelas foram decorados com pequenos objectos. Ao centro da sala, dois candeeiros em inox baço, com cerca de um metro um do outro, estão suspensos no tecto.

Entre as janelas da parede norte e na parede oeste situam-se duas estantes divididas no seu todo em nove quadrados por sete. Todos eles abarrotam de livros, arquivos e cadernos. Ao longo da parte de cima das estantes encontram-se

¹¹⁸ As imagens não representam os espaços de forma absolutamente fiel. São apenas um ponto de partida para a idealização dos mesmos.

alguns objectos decorativos e uma linha de focos, em todo o comprimento da estante, que a iluminam verticalmente.

Duas carpetes beges preenchem o chão ao centro do compartimento. Perto da parede oeste, alguns puffs em tons de branco, branco sujo (acinzentado) e bege preenchem o espaço. Junto dos puffs, situa-se um outro candeeiro de pé, que condiz com os que estão suspensos no tecto. Em frente aos puffs, por cima da carpete, duas cadeiras individuais que, se não tivessem o formato de uma cadeira, poderiam passar por espreguiçadeiras, graças à sua estrutura em madeira clara e à almofada branca e suave que acompanha toda a estrutura.

No canto formado pela parede oeste e pela parede sul, está uma pequena mesa redonda de duas prateleiras, cobertas com livros, plantas e objectos decorativos.

Paralela à parede norte, foi colocada uma mesa de madeira clara como a das cadeiras individuais, bastante discreta, onde estão pousados mais livros, papéis, plantas, potes com material de escritório e um candeeiro em inox baço. No chão, junto desta secretária, foi colocado um cesto de papéis de escritório.



Gabinete, Consultório de Cláudia (Lisboa)¹¹⁹

f) Escritório de Paco, Editora “Libros Martínez” (Braga)

Numa sala rectangular, bastante espaçosa, cerca de três quartos da parede norte foram pintados em tons de laranja escuro, sendo que todas as restantes paredes, incluindo um quarto da parede norte, foram pintadas de branco sujo. O tecto branco contrasta com o chão rematado com longas tábuas de madeira escura envernizada.

Na parte côm-de-laranja da parede norte foi pendurado um quadro, pintado em vários tons de roxo.

¹¹⁹ As imagens não representam os espaços de forma absolutamente fiel. São apenas um ponto de partida para a idealização dos mesmos.

Pouco distante da parede norte, e paralela à parede este, foi colocada uma secretária de madeira clara, composta por um bloco de três gavetas, situado em baixo do tampo. A secretária está preenchida com um computador portátil, um candeeiro em inox baço, algumas folhas e livros empilhados. Entre a secretária e a parede sul do compartimento, está uma cadeira de escritório preta. À frente da secretária existem mais duas cadeiras pretas.

Encostada à parede oeste, há uma estante comprida, dividida em pequenos rectângulos (oito em linha, por cinco em coluna) invadidos por livros, arquivos, cadernos e blocos de notas e alguns objectos decorativos. No topo desta estante, há um pequeno vaso com uma planta verde.

No canto formado pela parede sul e este, há uma outra planta maior. A porta situa-se na parede sul, junto ao canto oposto. Uma carpete de pêlo bege preenche o espaço vago no chão. O escritório apresenta vestígios de cuidada arrumação e limpeza.



Escritório de Paco, Editora "Libros Martínez" (Braga)¹²⁰

¹²⁰ As imagens não representam os espaços de forma absolutamente fiel. São apenas um ponto de partida para a idealização dos mesmos.

g) Entrada, Casa de Adriana

A porta é em madeira branca. Perto da porta existe uma janela com cortinados transparentes em tons claros.

Em frente à janela, encostada à parede existe uma pequena mesa de madeira com poucos objectos decorativos.

Em frente à porta existem umas escadas que conduzem ao andar de cima.

h) Quarto de Banho, Casa de Adriana

O quarto de banho é muito espaçoso. A enorme banheira é triangular e situa-se num canto. Por cima da banheira há uma janela com umas cortinas transparentes recolhidas para lado. O lavatório é um balcão com uma prateleira por baixo, ambos em mármore.

i) Bloco Operatório

Um compartimento muito espaçoso, cujo tecto é branco. As paredes e o chão são rematadas com azulejos em azul esverdeado.

Na parede este do espaço há uma comprida janela de vidro, por onde se pode ver o pequeno compartimento de desinfectação. Lá dentro distinguem-se lavatórios e prateleiras em inox baço.

A parede sul é rasgada por duas enormes portas de madeira clara com dois quadrados em vidro. As portas são largas o suficiente para passar um divã cercado de pessoas.

Existe um divã, com rodas, ao meio cercado por maquinaria de hospital.

j) Restaurante Tavares (Lisboa)

Uma sala muito comprida está disposta apenas com duas filas de mesas. As paredes são amareladas e reflectem a iluminação amarela dos lustres de cristal situados no tecto e, mais pequenos, nas paredes. Estas estão recheadas com vários grandiosos espelhos venezianos entre a talha dourada que as resguardam. O chão é munido com longas tábuas de madeira escura, da mesma côr que as poucas peças de mobília extra completam a sala.

As cadeiras com braços e pernas de madeira escura exibem um tom de escuro nas almofadas aveludadas. Estas cadeiras cercam as mesas cobertas pelas enormes toalhas brancas.



Salão Nobre, Restaurante Tavares (Lisboa)¹²¹

¹²¹ As imagens não representam os espaços de forma absolutamente fiel. São apenas um ponto de partida para a idealização dos mesmos.

1) Restaurante Barra do Quanza (Lisboa)

O sala de jantar do restaurante é um espaço de tecto branco e paredes, metade a amarelo vivo e a outra metade em madeira escura. Várias vigas da mesma madeira, espalhadas pela sala, suportam o tecto do compartimento. Um dos cantos do restaurante é rodeado de grandiosas janelas.

Toda a decoração do restaurante remete para a marinha e para África. Como tal, inúmeras imagens e artigos africanos preenchem as paredes. Quatro tartarugas em madeira formam uma diagonal junto ao tecto. As toalhas das mesas são às riscas brancas e azuis. As cadeiras são escuras, forradas a pele castanha presa com tachas que a acompanham no contorno da cadeira. Um sofá comprido, da mesma gama que as cadeiras, situa-se ao centro, paralelo a uma só mesa, do mesmo comprimento que o sofá. O outro lado da mesa é escoltado por cadeiras.

Existe um balcão, em madeira escura, estendido ao longo de uma das paredes.

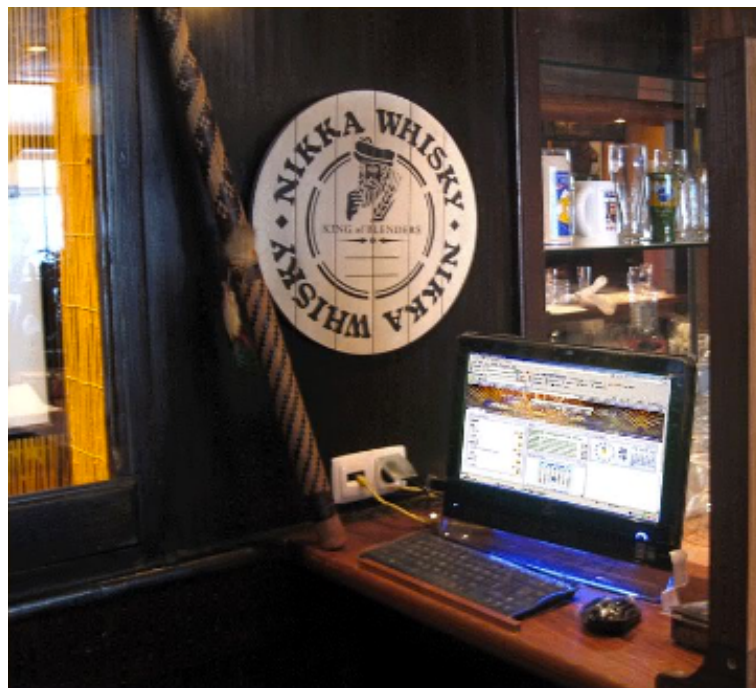


Restaurante Barra do Quanza (Lisboa)¹²²

¹²² As imagens não representam os espaços de forma absolutamente fiel. São apenas um ponto de partida para a idealização dos mesmos.



Restaurante Barra do Quanza (Lisboa)¹²³



Restaurante Barra do Quanza (Lisboa)¹²⁴

¹²³ Idem.

¹²⁴ As imagens não representam os espaços de forma absolutamente fiel. São apenas um ponto de partida para a idealização dos mesmos.

m) Bar "Insólito" (Braga)

Uma das secções do bar é ao ar livre e ambas as orientações norte e sul são fechadas, dado que conduzem a outras secções do bar.

A esplanada é decorada com inúmeras mesas quadrangulares, em madeira escura, de cinquenta a sessenta centímetros e cada uma está rodeada por quatro puffs vermelhos.

n) Bar "Espaço Cultural 14" (Braga)

O piso de cima é um espaço com quatro mesas e quatro cadeiras à volta de cada mesa. Uma das paredes é rasgada por uma enorme janela que tem visibilidade para a rua dos Chãs. A decoração do piso é à base de algumas pinturas nas paredes de tons fortes, bonecos cabeçudos pendurados e cordas entrelaçadas a cruzar a janela.

o) Pub

O pub é um compartimento pouco largo mas muito comprido. Toda a decoração deste pub remete para os típicos Irish Pubs.

O interior é todo em madeira de castanho velho. As mesas estão quase todas com um dos lados encostados a uma das paredes. As cadeiras para as mesas são de dois lugares cada uma.

Um balcão acompanha uma das paredes em praticamente todo o seu comprimento, estando encostado a ela. Este, está coberto

de garrafas de bebidas alcoólicas e copos. À frente deste balcão, um outro balcão mais largo rasga o compartimento no seu comprimento. No lado das mesas, de atendimento ao público, este segundo balcão é acompanhado por vários bancos altos em madeira.

As paredes do bar são preenchidas por inúmeros cartazes de marcas de cerveja e por alguns objectos de decoração que remetem para a Irlanda.

p) Auditório, Hotel Real Palácio (Lisboa)

O auditório é uma sala comprida, cujo tecto é um conjunto de três relevos quadrangulares brancos. No interior desses relevos existem quatro linhas de grandes focos que iluminam o compartimento com uma luz branca. No quadrado do meio situam-se duas saídas de ar.

Todas as paredes são em madeira clara, à excepção de três espaços na parede oeste, que cercam três janelas, pintados a amarelo claro. As três janelas são cobertas com cortinados de linho branco. Ao longo da parede oeste, na parte de cima, existe uma linha de focos amarelos apontados para o chão alcatifado.

Junto à parede norte da sala, num pequeno palco, está uma mesa rectangular e comprida paralela à mesma parede. Esta mesa está coberta com uma toalha vermelha, que roça o chão. Por cima desta toalha está uma outra toalha, mais curta e apenas decorativa. Esta é dourada e contrasta com as flores vermelhas que ornamentam a mesa. Em frente desta mesa, fora do palco, estão dispostas três filas de mesas, com três cadeiras cada, viradas de frente para o palco. Tal como a primeira mesa, estas são também cobertas por toalhas que roçam no chão, alternadas entre os tons de vermelho e o preto. Por cima de

cada mesa, foi colocada uma toalha amarela sobre a qual estão postos três copos, três canetas e três pequenos maços de folhas brancas A4. A cada toalha preta, correspondem três cadeiras vermelhas, e vice-versa.

Junto às paredes este e oeste da sala, algumas plantas quebram a tensão séria que a decoração provoca.



Auditório, Hotel Real Palácio (Lisboa)¹²⁵

¹²⁵ As imagens não representam os espaços de forma absolutamente fiel. São apenas um ponto de partida para a idealização dos mesmos.

5) Tratamento

"Mancha"

Tratamento

Versão Final

02 de Janeiro de 2011

De

Maria Ribeiro

1. INT. QUARTO, APARTAMENTO DE CLÁUDIA (LISBOA) – NOITE

A porta aberta, situada na parede Oeste do quarto, facilita a visibilidade para um compartimento grande, onde o tecto branco sujo repousa nas paredes em tons de azul acinzentado. Ao centro da parede Oeste do quarto existe uma parede perpendicular com pouco mais de um terço da largura do quarto. As longas tábuas de madeira muito escura constituem o remate perfeito no chão. No centro de cada metade do tecto está um candeeiro que oferece uma luz forte e difusa. Ao lado da porta, entre a parede perpendicular e a parede Norte, está uma cama de casal com a cabeceira encostada à parede Oeste. É apenas um suporte de madeira, pouco menos escura que o chão, com uma altura de cerca de sessenta centímetros. O colchão, destacado da cama, está coberto com um edredão e almofadas, nos quais se distinguem as cores roxo, rosa, rosa escuro e preto. Logo após a cama existe uma pequena mesa de cabeceira preta, com duas gavetas de vidro fosco escurecido. O tampo desta mesa sustenta um candeeiro estreito, cujo abajur é lilás e ligeiramente transparente, um relógio despertador e um livro. A parede Norte do quarto é rasgada por duas portas de vidro, de correr, que acedem à enorme varanda rectangular. As duas cortinas púrpura transparentes, que cobrem completamente ambas as portas da varanda, esvoaçam levemente com a suave brisa que corre e deixam entrar a pouca iluminação da noite lá fora. Na parede Este do quarto, em frente à cama, há um camiseiro que parece uma simples ampliação da mesa de cabeceira. No canto formado pela junção da parede Oeste com a parede Sul, vemos um armário que se estende em todo o comprimento da parede Oeste até à parede perpendicular. Este armário é fechado por duas portas de correr, divididas em quatro rectângulos horizontais de vidro semi-espelhado escuro. Na parede perpendicular está pendurado um espelho de corpo inteiro, encaixilho em larga madeira lisa pintada a côr de tijolo. Em cada lado do espelho, no topo, dois focos pretos emitem uma luz amarela forte. No tecto, a cerca de cinquenta

centímetros de distância do armário, mais ou menos centrado em relação ao espelho, vemos uma calha de iluminação com quatro pequenos projectores. No chão, em frente ao espelho, encontramos um tapete de pêlo comprido que joga com os tons de cinza, preto, branco sujo, roxo e lilás. Numa diagonal com a parede Sul do quarto, a poltrona de corpo inteiro evidencia tons de azul arroxeadado. Em cima da poltrona permanece uma almofada que mistura tons de rosa, rosa escuro, fúcsia, lilás, roxo e preto. Ouvimos a voz de Cláudia em voice over. O estreito candeeiro preto e branco repousa em cima de uma mesa de cabeceira, igual à que está perto do cama, entre o armário e a poltrona. Uma secretária rectangular, em madeira tão escura quanto a da cama, esconde o canto entre a parede Este e a parede Sul e ultrapassa o meio da parede Este. Um candeeiro preto de escritório de luz forte própria para leituras, alguns livros empilhados, vários papeis e um computador portátil permanecem em cima da secretária. À frente, está uma cadeira da mesma madeira escura. CLÁUDIA, mulher, 25 anos, morena, cabelos e olhos castanhos claros, uma rapariga que aparenta ser uma senhora adulta na postura e na forma de vestir, apesar do corpo e feições jovens, está sentada em frente à secretária, a escrever no computador portátil. Veste um vestido comprido com um padrão em tons de mel e um cinto largo, castanho escuro, na zona da anca. Os seus óculos de massa bordeaux apoiam a sua escrita rápida e contínua.

FLASHBACK

2. INT. QUARTO, CASA DE JOÃO TUDELA (BRAGA) – DIA

Ouvimos a voz de Cláudia em voice over. Vemos um compartimento com cerca de metade do espaço do primeiro quarto. As paredes, em tons de rosa escuro, suportam o tecto ligeiramente lilás. o chão branco invade a parede Oeste e origina nela uma

reentrância em direção à parede Norte. Neste espaço, uma das duas janelas altas deixa a claridade do dia iluminar o quarto. A segunda janela está situada no outro extremo da parede Oeste. Os parapeitos têm cerca de sessenta centímetros e são largos o suficiente para que duas pessoas se possam sentar. Os pesados cortinados, opacos e de cor púrpura, estão recolhidos para o lado. Na parede Norte, perto da reentrância, vemos uma pequena vitrina em madeira escura com duas portas de vidro e um gavetão em baixo. O interior da vitrina está coberto de fotografias e objectos de recordação. Na última prateleira está guardada alguma roupa de cama. ao lado da vitrina está a cama, encostada e centrada na parede Norte do quarto. Em madeira pintada de branco, a cama suporta um colchão coberto com almofadas. Umas são brancas, outras roxo escuro e outras têm silhuetas de plantas lilás escuro estampadas sobre branco. Estendida por cima do edredão, estampado com as mesmas silhuetas de plantas, vemos uma coberta no mesmo tom que as almofadas roxo escuro. Em cima da cama está uma mala média e escura. Encostada aos pés da cama vemos outra mala igual, embora um pouco maior. Ao lado da cama, em cima de uma pequena mesa de cabeceira em madeira escura, estão pousados um relógio despertador analógico, um candeeiro de abajur púrpura transparente e um livro. Na parede Este, ainda junto à parede Norte, um armário embutido é fechado por três portas em madeira escura. A porta de saída do quarto está logo a seguir a este móvel. A secretária e a respectiva cadeira, na mesma madeira escura que todos restantes móveis, encontram-se na parede Sul do compartimento. Entre as duas janelas da parede Oeste existe um toucador e um pequeno banco, cujas patas de madeira suportam uma almofada branca. O espelho, encaixilhado em madeira pintada em tons de mel, está preso à parede. A cerca de um terço da altura e de cada lado do espelho, dois candeeiros de parede, rematados com abajures brancos, irradiam uma luz amarela intensa. No caixilho do espelho estão entaladas algumas fotografias. Em cima do toucador permanecem dois frascos de perfume, um espelho ampliador, o básico em

maquilhagem e alguns objectos decorativos. Ouvimos uma voz masculina gritar. Cláudia responde a entrar no quarto. Veste um top com decote em bico, um blusão azul escuro e uns jeans de ganga largos e calça umas sapatilhas. O seu cabelo está preso. Os seus óculos, em armação fina e discreta, distingue-se na cara. Cláudia põe as mãos nos bolsos. Olha à sua volta. Inspira fundo e, num ligeiro pulo, pega nas malas e sai do quarto.

3. INT. SALA, APARTAMENTO DE CLÁUDIA (LISBOA) – DIA

Num compartimento espaçoso, as paredes Este e Sul são rasgadas por duas compridas janelas, cujas persianas, recolhidas no máximo, permitem à luz do sol iluminar as paredes lilases e reflectir-se no tecto, na porta e nos rodapés brancos. A porta, situada na parede Norte, acede à cozinha. Entre a parede Norte e a parede Oeste há uma abertura, sem porta, que acede ao hall de entrada que, por sua vez, faz a ligação ao resto de casa. Todo o compartimento está vazio. Ouvimos a voz de Cláudia em voice over. Cláudia surge vinda do hall de entrada. Usa o cabelo liso e veste umas calças de fazenda clássicas cinzentas, um casaco de fazenda cinzento comprido, uma boina parisiense cinza e umas luvas pretas. Ouvimos Cláudia suspirar. Transporta as duas malas escuras nas mãos. Pousa as malas. Olha para a sala. Junta as mãos com o som de uma palma e dá uma volta sobre si mesma. Lentamente, a sala começa a preencher-se com móveis. O espelho de corpo inteiro e caixilho branco surge pendurado na parede Norte mais perto do hall de entrada. Uma mesa de madeira escura e tampo de vidro atravessa-se na sala, paralelamente à janela da parede Este. Rodeia-se de cadeiras, cujas patas de madeira escura sustentam as costas e o assento de pele aveludada em branco sujo. O sofá, também branco sujo, corta a sala ao meio de frente para a parede Oeste. Faz uma ligeira curva, que origina um lugar mais (num total de quatro lugares) e cerca uma pequena mesa,

paralela à parede Oeste, em madeira escura. O tampo de madeira suporta o peso de um tampo de vidro, onde assentam uma jarra de flores, alguns CDs, vinyl e livros. A mesa está centrada na tapete de pêlo bege. Ao longo da parede Oeste, e nela encostado, surge um armário de madeira escura, com a forma de um L detaido e cerca de um metro de altura. A parte mais baixa do armário é acompanhada por uma televisão de plasma. Na parte mais alta, repousam alguns objectos decorativos. No centro de cada metade da sala aparece um candeeiro em inox, de luz difusa, suspenso no tecto. Um puff quadrangular, na côr do sofá, ocupa o espaço entre o sofá e este armário. Um aparador em madeira escura esconde a parede Sul, após o sofá, e alguns objectos decorativos surgem. Na parede Norte, vemos pequenos armários em madeira cinzenta escura, com a forma de cubos, presos à parede unidos em ziguezague. Cada um dos cubos é fechado com uma porta de vidro, por onde se pode ver alguma louça. O topo destes quadrados é preenchido com objectos decorativos. A parte de baixo é preenchida com focos que iluminam os objectos que surgem no topo dos cubos seguintes. As janelas são rematadas com blackouts em tons de bege e ligeiramente transparentes. Pequenas velas em suportes inox vão surgindo em diferentes locais.

4. INT. CONSULTÓRIO DE CLÁUDIA (LISBOA) – NOITE

Cláudia revê o que escreveu. Passeia os olhos e aprecia o seu texto. Ouvimos a voz de Cláudia em voice over.

5. INT. CONSULTÓRIO DE CLÁUDIA (LISBOA) – DIA

Ouvimos a voz de Cláudia em voice over. Vemos uma sala quadrangular completamente vazia. As paredes e o chão são feitos de madeira pintada a branco sujo e o tecto distingue-se em branco. A parede Norte, bem como a parede Este, é rasgada

ao alto por duas estreitas janelas, uma em cada extremo. A sala vai-se preenchendo gradualmente. Entre as janelas da parede Norte e na parede Oeste surgem duas estantes divididas no seu todo em nove quadrados por sete. Todos eles estão a abarrotar de livros, arquivos e cadernos. Ao longo da parte de cima das estantes permanecem alguns objectos decorativos. Vemos uma linha de focos, nos tampos do topo, que iluminam as estantes na vertical. Carpetes beges surgem no chão ao centro do compartimento. Perto da parede Oeste aparecem alguns puffs em tons de branco, branco sujo e bege. Em frente aos puffs, a calcar a tapete, vemos duas cadeiras individuais que, se não tivessem o formato de uma cadeira, poderiam passar por espreguiçadeiras, graças à sua estrutura em madeira clara e à almofada branca e suave que acompanha toda a sua forma. No canto formado pela parede Oeste e pela parede Sul, uma pequena mesa redonda de duas prateleiras, cobre-se com livros, plantas e objectos decorativos. Paralela à parede Norte, aparece uma mesa branca, bastante discreta, onde estão pousados mais livros, papéis, plantas, potes com material de escritório e um candeeiro em inox baço. Cláudia aparece junto com uma cadeira, por trás da secretária, em madeira tão clara quanto as cadeiras individuais. Cláudia veste uma saia preta até aos joelhos e uma camisa branca comprida, na qual assenta um cinto preto, por fora da saia. Usa uns óculos de massa pretos e o cabelo amarrado para cima. Escolhe livros da estante e empilha-os em cima da mesa. Ao centro da sala surgem, suspensos no tecto, dois candeeiros em inox baço, com cerca de um metro um do outro. Junto dos puffs aparece um outro candeeiro igual, mas de pé. Nos estreitos parapeitos das janelas vemos aparecer pequenos objectos decorativos e, junto da secretária, um cesto de papeis de escritório.

FIM DO FLASHBACK

6. INT. QUARTO, APARTAMENTO DE CLÁUDIA (LISBOA) – NOITE

Cláudia pára de escrever. Pousa os cotovelos na secretária, repousa o queixo nas mãos e passeia os olhos pelo que escreveu. Solta um suspiro e sorri.

FLASHBACK

7. INT. CONSULTÓRIO DE CLÁUDIA (LISBOA) – DIA

Cláudia está na sua secretária, rodeada de livros, papeis, canetas e post-its espalhados. Cláudia fala ao telefone.

8. INT. ESCRITÓRIO DE PACO, EDITORA “LIBROS MARTÍNEZ” (BRAGA)
– DIA

Numa sala rectangular, com algum espaço livre, três quartos da parede Norte estão pintados em tons de laranja escuro e as restantes, incluindo um quarto da parede Norte, estão pintadas em branco sujo. O tecto branco entra em contraste directo com o chão rematado por longas tábuas de madeira escura envernizada. Pouco distante da parede Norte, uma secretária de madeira clara, composta por um bloco de três gavetas que sustenta o tampo, está virada para a parede Sul. Em cima da mesa está um computador portátil, um candeeiro em inox baço, algumas folhas e livros empilhados. Atrás da mesma secretária vemos uma cadeira de escritório preta e à sua frente estão mais duas cadeiras pretas de frente para um quadro, pintado em vários tons de roxo, pendurado na parede Norte. Encostada à parede Oeste, há uma estante comprida, dividida em pequenos rectângulos (oito em linha, por cinco em coluna), onde transbordam livros, arquivos, cadernos e blocos de notas e alguns objectos decorativos. No topo desta estante, um pequeno

vaso com uma planta verde comporta-se como toque final. No canto formado pela parede Sul e Este, há uma outra planta maior. A porta situa-se na parede Sul, junto ao canto oposto. Uma carpete de pêlo bege preenche o espaço vago no chão do escritório. Todo o espaço está arrumado e limpo. PACO, homem, 29 anos, pele morena, olhos grandes e castanhos e cabelos volumosos castanhos encaracolados, fala ao telefone com Cláudia. LILIANA, mulher, cerca de 27 anos, morena, cabelo castanho liso apanhado num rabo de cavalo, veste uma saia escura pelo joelho, uma camisa por dentro da saia e calça uns sapatos, abre a porta e espreita para dentro do consultório de Cláudia. Ouvimos Liliana dizer que a Sra. Camila está à espera na sala. Liliana fecha a porta.

9. INT. CONSULTÓRIO DE CLÁUDIA (LISBOA) – DIA

Cláudia desliga o telefone e vai até à porta. Ouvimos Cláudia chamar a Sra. Camila. Cláudia segura a porta e deixa passar a SRA. CAMILA, mulher, cerca de 47 anos, estatura e corpo médios, cabelos castanho-escuro ondulados ainda com vestígios do cabeleireiro da manhã, lentes de contacto azuis, maquilhagem exageradamente notável, luvas de pele e carteira a condizer. A Sra. Camila entra e senta-se numa das cadeiras individuais. Cláudia vai buscar umas folhas, um caderno e duas canetas à sua secretária e caminha até à Sra. Camila. Puxa um pouco a outra cadeira individual e senta-se em frente à Sra. Camila. Coloca as folhas dentro do caderno e pousa-o no colo. Ouvimos a Sra. Camila e Cláudia conversarem. Cláudia olha em frente. Os pacientes surgem numa série de planos médios. A Sra. Camila revela as tristezas que tem sentido. Cláudia tira algumas notas. Olha em frente. CARMO, mulher, cerca de 17 anos, corpo escultural, loira, aspecto de menina de colégio, está sentada num dos puffs. Fala acerca dos seus desejos em seguir belas artes e do facto de se sentir pressionada a ir para a área de Direito. JOAQUIM, homem, cerca de 66 anos,

baixo, corpulento, veste uma camisa ao xadrez e umas calças de tecido bege, está sentado numa das cadeiras individuais. Cláudia olha para o seu caderno de notas. Ouvimos Joaquim falar depressa e não conseguimos perceber o que diz. Vemos uma página do caderno de Cláudia. Na página estão rabiscadas algumas linhas abstractas e escritas algumas frases soltas. Entre elas, conseguimos ler "Crise de meia idade". Num dos cantos da folha há um pequeno boneco "stick" desenhado com um cavalete com uma tela à sua frente. Vemos a mão de Cláudia acabar de escrever a frase: "Isto não é um confessionário, é um gabinete de psicologia!". Cláudia olha em frente.

10. EXT. FACHADA, CASA DE ADRIANA – DIA

Um dia de sol forte ilumina o todo espaço. A entrada de uma casa de dois andares assenta num pequeno altar em pedra. Dois baixos degraus ligam o altar ao caminho de pedras, no meio da relva verde, que conduz ao passeio da rua. A estrada é composta por duas faixas rodoviárias, uma para cada sentido. Um carro está parado em frente à casa. ADRIANA, mulher, cerca de 32 anos, estatura média, portadora de uma incrível sensualidade porto-riquenha pelas belas roupas que escolhe e pelo seu corpo proporcional, apesar da sua tendência para engordar, com cabelos muito bem penteados, está à porta da casa. Uma brisa suave agita ligeiramente os cabelos da franja de Adriana. De dentro da casa saem duas crianças, um rapaz e uma rapariga, cerca de oito anos da mesma altura e estatura, loiros, o rapaz tem um corte de cabelo que se assemelha a uma tigela e a rapariga tem o cabelo penteado em dois rabos de cavalo, um de cada lado. As crianças estão bem vestidas, muito limpas e bem arranjadas e trazem uma mochila às costas. Passam por Adriana e abraçam-na. Correm pelo caminho de pedras. Adriana acena-lhes com a mão e sorri.

11. INT. ENTRADA, CASA DE ADRIANA – DIA

Vemos Adriana entrar em casa. Encosta as suas costas contra a porta e fecha-a com cuidado. Perto da porta há uma janela por onde entra a luz forte do dia que ilumina toda a entrada da casa. Os cortinados, em tons claros, estão recolhidos de cada lado da janela. Em frente à porta existem umas escadas que conduzem ao andar de cima. A campainha toca um som suave e melódico. Adriana vira-se e encosta o peito contra a porta. Abre-a um ligeiramente e espreita para fora. Joaquim abre a porta de repente. Adriana dá um pulo para trás. Joaquim entra e fecha a porta. Agarra em Adriana, encosta-a à porta e beija-a. Os dois agarram-se. Uma bola parte o vidro da janela e atravessa-o. Adriana e Joaquim assustam-se e afastam-se. Adriana abre a porta.

12. EXT. FACHADA, CASA DE ADRIANA – DIA

VÍTOR, rapaz, 8 anos, cabelo preto liso com cerca de 8 centímetros de comprimento, olhos escuros, magro, veste um colete impermeável de enchimento de penas azul por cima de uma camisola às riscas, umas calças de ganga azuis e umas sapatilhas, rebola deitado na relva. Adriana e Joaquim saem da casa. Adriana corre em direcção a Vítor. Vítor levanta-se e começa a correr em S pelo jardim. Ouvimos o som de um copo de lápis a cair num chão de madeira e o espalhar dos lápis no chão de madeira.

13. INT. CONSULTÓRIO DE CLÁUDIA (LISBOA) – DIA

Cláudia está sentada numa das cadeiras individuais. Vemos Cláudia olhar em frente. À sua frente os puffs estão vazios. Vemos Cláudia espreitar para baixo, em direcção aos seus pés. Os olhos de Vítor espreitam na direcção de Cláudia. Vítor está

de cócoras a apanhar os lápis e as canetas. Pede desculpa e tenta justificar-se. Fala exageradamente depressa e apanha as coisas com muita agitação. Volta a deixar cair alguns lápis e canetas. Volta a apanhá-los. Corre até à secretária e pousa os que já apanhou. Corre para junto de Cláudia e começa a apanhar os restantes.

14. EXT. PARQUE – DIA

Sobre um enorme jardim, coberto de relva verde e muitas flores, repousam umas mesas de pedra e uns bancos, também de pedra, permanecem em frente às mesas. Há uma fonte com repuxos de água cristalina que enchem um recipiente de pedra clara. Tudo está muito limpo e cuidado. RUI, homem, 23 anos, cabelos pretos oleosos, vários piercings na orelha e no sobrolho, veste um fato macaco cor-de-laranja com um número estampado no cimo das costas. Está a varrer o parque. RUTE, mulher, 16 anos, cabelo loiro amarrado, estatura baixa, magra, veste roupa notavelmente confortável, está estendida na relva de olhos fechados. BARNABÉ, homem, 28 anos, cabelo curto castanho, olhos castanhos, veste uma camisa azul clara por cima de calças de ganga e sapatos de vela, passeia pelo parque. Passa por Rute e olha para ela. Barnabé tenta agarrá-la. Rute começa a gritar. Rui larga a vassoura e corre em direcção a Rute e Barnabé. Ouvimos Rui pedir opinião de Cláudia.

15. INT. CONSULTÓRIO DE CLÁUDIA (LISBOA) – DIA

Rui está sentado numa das cadeiras individuais com os braços dobrados e os cotovelos apoiados na horizontal nos braços da cadeira. Tem um aspecto punk. Veste pelo menos duas t-shirts pretas, uma de manga curta por cima de outra de manga comprida, calças de tecido preto, com umas correntes

penduradas pelas presilhas do cinto. Cláudia concorda com ele. Vemos uma página do caderno de Cláudia. Várias expressões soltas e pequenos desenhos espalhados cobrem a folha. Um dos desenhos é um boneco com uma boina parisiense, um pincel numa mão, e uma paleta na outra, e um cavalete com uma tela à sua frente. Está ligado por uma seta à expressão "menina de colégio". Há um outro desenho de um casal de mãos dadas. A mulher está ligada, por um traço, à expressão "mulher com crise de meia idade" e o homem tem um texto ao seu lado com as palavras "transtorno de desejo sexual hipotativo".

16. INT. QUARTO DE BANHO, CASA DE ADRIANA – DIA

Adriana e Joaquim tomam banho de imersão juntos. O quarto de banho é espaçoso e a banheira é triangular e situa-se num canto. É grande e está coberta de espuma. Por cima da banheira há uma janela com umas cortinas transparentes recolhidas para lado. O lavatório é um balcão com uma prateleira por baixo, ambos em mármore. A luz do dia ilumina todo o quarto de banho. Joaquim beija Adriana. Barnabé espreita pela janela. Adriana afasta-se de Joaquim e vê Barnabé. Começa a gritar. Joaquim levanta-se virado para a janela. A porta de madeira amarela clara do quarto de banho abre-se e uma SENHORA IDOSA, mulher, cerca de 80 anos, baixa e magra, entra. Tem cabelos cinzentos presos atrás e escondidos por baixo de um chapéu redondo de rebordo estreito, usa uns óculos redondos e veste um casaco até às ancas, apertado à frente, por cima de uma saia abaixo do joelho. Joaquim vira-se na direcção da Senhora Idosa. A Senhora Idosa arregala os olhos na direcção da anca de Joaquim e solta um gemido abafado. Adriana suspira.

17. INT. CONSULTÓRIO DE CLÁUDIA (LISBOA) – DIA

Ouvimos Cláudia a suspirar. Está sentada numa das cadeiras individuais. Olha em frente. À sua frente, sentado nos puffs, Vítor tenta comer o seu próprio cabelo.

18. INT. CONSULTÓRIO DE CLÁUDIA (LISBOA) – DIA

Cláudia está sentada em frente à sua secretária. Em cima da secretária estão várias folhas rabiscadas, escritas e desenhadas. Cláudia bate com o seu caderno de notas na sua cara e abafa um grito. Ouvimos Cláudia suspirar com força. Levanta-se e arruma as coisas. Sai do consultório.

19. INT. COZINHA, APARTAMENTO DE CLÁUDIA (LISBOA) – NOITE

Um compartimento com pouco espaço livre, onde a parede Norte faz uma reentrância junto da parede Oeste. A parede Este, na reentrância é branca, e todas as restantes paredes são cobertas com cerâmica brilhante vermelha escura. Na parede Oeste, perto da parede Norte, há um pequeno acessório cinzento de três prateleiras repleto de especiarias. Por cima deste acessório, está pendurado um relógio de cozinha redondo, de fundo branco e números grandes e pretos, encaixilhado em inox espelhado. Centrado na parede, há um exaustor em inox baço e junto da parede Sul há uma curta barra onde estão penduradas algumas facas de cozinha. Na reentrância da cozinha, existem duas prateleiras brancas que ocupam toda a sua largura. Nessas prateleiras estão vários frascos com massa, arroz, feijão, açúcar e farinha e livros de receitas. O restante da parede Norte é ocupado por dois grandes armários em cerâmica brilhante cinzenta, tal como todos os armários da cozinha. O armário junto à parede Este esconde o frigorífico embutido. O armário ao lado contém o forno e microondas também embutidos.

As restantes portas dos armários, em cima do frigorífico e do microondas e por baixo do forno, correspondem a arrumação. No canto da parede Sul, junto à parede Este, há uma porta que conduz à sala. Na parede Este, pouco distanciada do canto, há uma outra porta que dá para o hall, encarregue da ligação com o resto da casa. A parte de cima do que resta da parede Sul é preenchida com um armário, de várias portas, para arrumação. A parte de baixo deste armário, em inox espelhado, está repleta de vários focos que iluminam o balcão. O balcão contorna a parede Sul e a parede Oeste e o seu tampo é em mármore clara. A pia situa-se mais ou menos no centro do tampo ao longo da parede Sul. O fogão está na mesma linha vertical que o exaustor da parede Oeste. Entre o armário da parede Sul e o balcão, há uma prateleira branca, que se estende por todo o comprimento do balcão, coberta com tigelas, taças e tupperwares. No espaço livre do balcão estão esquecidos alguns frascos, tachos pretos e tábuas de madeira para cortar a carne. Cláudia está sentada no balcão, entre o armário da parede Sul e o exaustor, com um prato de comida na mão. Leva uma garfada de comida à boca. O telefone toca e Cláudia pousa o prato, dá um pulo do balcão e corre para fora da cozinha.

20. INT. BAR "INSÓLITO" (BRAGA) – NOITE

Paco está num bar em Braga. Está sentado num puff vermelho numa esplanada entre duas secções do bar. Na esplanada existem várias mesas quadrangulares com cerca de cinquenta a sessenta centímetros e cada uma está rodeada por quatro puffs vermelhos. A esplanada está cheia de GENTE (pessoas de ambos os sexos, de diferentes idades, diferentes formas de vestir, umas estão em grupo, outras a par). Paco interroga Cláudia acerca do dia em que estarão juntos e os dois fazem planos para o fim-de-semana. Cláudia desabafa sobre o trabalho dos últimos dias e fala a Paco acerca dos rabiscos que a abstraem das consultas. Paco consola Cláudia.

21. INT. COZINHA, APARTAMENTO DE CLÁUDIA (LISBOA) – NOITE

Cláudia atira com o telefone para cima do balcão da cozinha. Sai da cozinha.

22. INT. CONSULTÓRIO DE CLÁUDIA (LISBOA) – DIA

Cláudia arruma algumas folhas da sua secretária. Ouvimos bater à porta. A porta abre-se e Liliana espreita pela porta entreaberta. Ouvimos Cláudia e Liliana falar. Liliana abre totalmente a porta e encosta-se a ela. CONSTANTINO, homem alto, 34 anos, cabelos escuros, lisos e oleosos com cerca de quatro centímetros de comprimento que, tal como os olhos, se realçam na sua pele muito branca, entra no consultório. Os dois trocam algumas palavras e Constantino senta-se num dos puffs. Cláudia tira algumas notas numa folha limpa. Constantino fala com calma. Cláudia admira a sua imagem de cima a baixo.

23. EXT. PARQUE – DIA

Rute passeia pelo parque abraçada a Rui. Rui mexe num dos piercings das orelhas e conta a Rute que está a fazer trabalho comunitário porque foi irresponsável na adolescência. A Senhora Idosa dá de comer a alguns pombos perto da fonte. Canta baixinho. Ouvimos o barulho contínuo de um monitor de sinais vitais. FADE OUT. O som do monitor de sinais vitais aumenta de volume.

24. INT. BAR “ESPAÇO CULTURAL 14” (BRAGA) – NOITE

Cláudia e Paco encontram-se no primeiro piso de um bar, num pequeno espaço com quatro mesas e quatro cadeiras à volta de

cada mesa. Estão sentados junto da enorme janela que tem visibilidade para a iluminada rua dos Chãs. A decoração é à base de algumas pinturas nas paredes de tons fortes, bonecos cabeçudos pendurados e cordas entrelaçadas a cruzar a janela. Ouvimos Cláudia contar a Paco acerca de Constantino e de como a sua história lhe desperta o interesse.

25. INT. QUARTO, CASA DE JOÃO TUDELA (BRAGA) – DIA

Cláudia e o seu PAI, homem 57 anos, alto e forte, cabelo preto e curto, veste umas calças de ganga e uma camisa por baixo de uma camisola sem gola e calça uns sapatos de vela, falam acerca do que vão fazer no último dia em que Cláudia está em Braga. Fazem planos para saírem durante a tarde.

26. EXT. AVENIDA GENERAL NORTON DE MATOS (BRAGA) – DIA

Uma avenida larga com inúmeros carros estacionados. Há imensas árvores com grandes e verdes copas. Vários prédios rectangulares, de cerca de cinco andares e linhas rectas, espalham-se por ambos os lados da avenida, que é cruzada por algumas ruas perpendiculares. Cláudia e o pai caminham pela Avenida. Sentam-se numa esplanada.

27. INT. QUARTO, APARTAMENTO DE CLÁUDIA (LISBOA) – NOITE

Cláudia entra no quarto com o saco de viagem na mão. Pousa-o em cima da cama. Caminha até ao armário. Abre-o. Olha em direcção à secretária. Fixa o computador portátil. Caminha até à secretária. Abre o tampo do seu computador portátil e senta-se na cadeira em frente à secretária. Começa a escrever. No ecrã do computador aparece gradualmente:

"Enquanto o pequeno traquinas corria em grande barafunda"

Cláudia selecciona a frase toda e apaga-a. No ecrã aparece gradualmente: "Era a segunda vez que a jovem tentava escrever o que lhe passava pela cabeça, mas"

Cláudia selecciona tudo e apaga. No ecrã do computador aparece gradualmente:

"E então, tudo voltou a ser silêncio. Esforcei-me por sensibilizar a minha audição, mas era inútil."

Cláudia entusiasma-se a escrever. Escreve rápido e com o olhar fixo no computador portátil. No ecrã do computador aparece gradualmente, numa das últimas linhas da página de texto:

"Tentei combater o peso que meu corpo exercia sobre mim e mexer nem que fosse um dedo, mas em vão. Eu realmente estava morto."

Ouvimos o barulho de Cláudia a escrever no computador portátil.

28. EXT. PARQUE – DIA

Rute e Rui estão sentados nos bancos de pedra do jardim. Rute conta a Rui que os seus problemas de insónias acabaram. A Senhora Idosa dá de comer a alguns pombos perto da fonte. Canta baixinho. Ouvimos o barulho contínuo de um monitor de sinais vitais a aumentar de volume gradualmente. FADE OUT.

29. INT. BLOCO OPERATÓRIO – DIA

Ouvimos o barulho contínuo de um monitor de sinais vitais. Tudo está preto. Não vemos nada. Ouvimos uma voz a fazer uma declaração de óbito. O barulho do monitor de sinais vitais torna-se intermitente. Constantino abre os olhos lentamente. O tecto é branco. Está rodeado de MÉDICOS e ENFERMEIROS, homens e mulheres, diferentes idades, vestem roupa esterilizada e usam máscaras. Ouvimos os médicos e enfermeiros discutir e preparar socorro a Constantino. Ouvimos o som de uma mão a bater num puff.

30. INT. CONSULTÓRIO DE CLÁUDIA (LISBOA) – DIA

Ouvimos o som de uma mão a bater num puff. Cláudia pisca os olhos várias vezes. Está sentada numa das cadeiras individuais. À sua frente, sentado num puff, Vítor ajeita o puff do lado. Olha para Cláudia e põe-se direito. Ajeita o seu puff discretamente. Cláudia levanta-se da sua cadeira e vai sentar-se à beira dele. Ouvimos Cláudia fazer uma pergunta a Vítor e Vítor começa a falar muito depressa.

31. INT. PUB – NOITE

Barnabé e Joaquim estão sentados no balcão de um bar que remete para os típicos Irish Pubs. O espaço é comprido e algo estreito. O interior é todo em madeira de castanho velho. As mesas estão quase todas com um dos lados encostados a uma das paredes. As cadeiras que rodeiam as mesas são de dois lugares cada uma. Vemos um balcão ao longo de uma das paredes. Em cima do balcão permanecem inúmeras garrafas de várias bebidas alcoólicas. Paralelo ao balcão, existe um outro balcão. À frente deste segundo balcão estão vários bancos altos de madeira. As paredes estão repletas de decorações irlandesas e

imensos cartazes de marcas de cerveja. O BARMAN, homem, na casa dos trinta, tem um pano em cima do ombro, veste um avental de cintura comprido por cima de umas calças e uma camisa ao xadrez com as mangas arregaçadas, arruma as garrafas atrás do balcão. Barnabé gaba-se a Joaquim pelo seu constante desejo sexual. Joaquim tenta saber mais acerca da doença. Barnabé explica-lhe que lhe acontece com qualquer mulher em qualquer lado.

32. INT. CONSULTÓRIO DE CLÁUDIA (LISBOA) – DIA

Barnabé olha em frente irrequieto. Está sentado numa das cadeiras individuais. Vemos Cláudia sentada na outra cadeira individual de frente para Barnabé. Cláudia ajeita a sua cadeira e faz pressão na parte de trás do pescoço, com a mão, num gesto fluído e contínuo acompanhado de uma tosse discreta. A página do caderno de Cláudia tem agora mais expressões soltas e mais desenhos espalhados. Um dos desenhos é um boneco com uma boina parisiense, várias argolas nas orelhas e no nariz, minissaia e uma blusa com um nó na frente. Numa mão tem um pincel e na outra tem uma paleta. À sua frente está um cavalete com uma tela rabiscada de forma abstracta. Uma seta liga este boneco ao título “menina de colégio muda a sua vida por punk escanzelado e foragido”. O casal de mãos dadas está desenhado de costas sentado num banco de jardim, com um coração no meio. Nas costas do banco, desenhado de frente, há um miúdo com um sorriso traiçoeiro. A mulher está ligada por um traço à expressão “mulher com crise de meia idade”, do homem sai uma seta que o liga à expressão “sexomaníaco” e um outro traço liga a criança às palavras “miúdo hiperactivo”. Cláudia rabisca a folha com violência.

33. INT. PUB – NOITE

Constantino entra no bar e senta-se a dois bancos de distância de Barnabé e Joaquim. Veste uma camisa azul clara por fora das calças de ganga largas. O seu cabelo está muito limpo e bem penteado. Pede uma cerveja ao barman e pergunta-lhe se necessitam de um empregado. Joaquim mete conversa com Constantino. Constantino explica-lhe que é novo na cidade e quer dar um sentido novo à sua vida depois da experiência de morte por que passou.

34. INT. QUARTO, APARTAMENTO DE CLÁUDIA (LISBOA) – DIA

Cláudia entra no quarto a escovar os dentes. Veste uma t-shirt comprida por cima de umas calças largas de tecido. Dirige-se ao espelho de corpo inteiro, estende o braço e tira do armário uma cruzeta com um vestido de tecido elástico e um padrão em tons de mel misturado com outros tons vivos. Coloca-a à frente do corpo e olha-se no espelho. Num gesto rápido tira a cruzeta da sua frente e baixa o braço. Sai do quarto num passo apressado.

35. INT. COZINHA, APARTAMENTO DE CLÁUDIA (LISBOA) – DIA

Cláudia, já vestida, abre a porta do frigorífico, tira um pequeno pacote de sumo de laranja e sai da cozinha.

36. INT. CONSULTÓRIO DE CLÁUDIA (LISBOA) – DIA

Cláudia está na sua secretária. Coloca alguns papeis em ordem. Tem o pacote de sumo de laranja em cima da mesa. Pega nele e dá um gole do pacote. Liliana bate à porta do consultório e abre-a um pouco. Espreita para dentro da sala e anuncia a

chegada da Sra. Camila. Abre a porta totalmente e deixa a Sra. Camila entrar. A Sra. Camila entra devagar no consultório. Cláudia levanta-se da sua cadeira e cumprimenta a Sra. Camila. Encaminha-a para uma das cadeiras individuais. Volta à secretária, pega no seu caderno de notas e numa caneta e dirige-se até às cadeiras individuais. Ajusta a cadeira vaga de forma a ficar de frente para a Sra. Camila e senta-se. A Sra. Camila fala sobre os seus problemas. Cláudia tem os olhos fixos no caderno de notas. Por vezes, levanta-os e acena à Sra. Camila de forma rápida. No caderno conseguimos ler algumas frases entre o texto comprido lá escrito:

“Eu continuava a olhá-la. Aquela doce mulher na flor da idade. Apesar da enorme família que idolatrava, parecia tão só. Um objecto de decoração que”

37. INT. ENTRADA, CASA DE ADRIANA – DIA

A Senhora Idosa chega à porta de saída da casa. Joaquim desce os últimos degraus da escadaria em velocidade. Veste apenas umas calças de ganga. Adriana segue-o uns degraus atrás. Veste apenas um roupão. Joaquim passa pela Senhora Idosa e sai da casa a correr. Adriana lamenta-se para com a Senhora Idosa, pede-lhe desculpa e agradece por ter trazido a roupa do marido da lavandaria. Ouvimos bater à porta.

38. INT. CONSULTÓRIO DE CLÁUDIA (LISBOA) – DIA

Ouvimos bater à porta. Cláudia está sentada à sua secretária a escrever no seu caderno, com a cabeça apoiada no cotovelo. Deixa a cabeça escorregar e, mesmo antes de bater na mesa, levanta a cabeça. Liliana espreita por uma curta abertura. Cláudia fala com Liliana. Liliana abre a porta, chama por Constantino e deixa-o passar. Liliana sai e fecha a porta.

Constantino senta-se numa das cadeiras individuais. Cláudia chega perto dele, acomoda a sua cadeira ligeiramente de lado para ele e senta-se a olhar de frente Constantino. Ouvimos os dois falarem sobre Constantino. Cláudia faz perguntas sobre a forma como Constantino se tem sentido desde que saiu do hospital. Constantino desenvolve uma resposta sobre como a sua vida tem sido inútil e como gostaria de a tornar preenchida. Constantino confessa a Cláudia que, por toda a sua inutilidade, o seu nome deveria ser John Doe e explica-lhe o significado da expressão. Faz a analogia à sua vida e ao facto de ser um desconhecido no mundo.

39. INT. PUB – DIA

O barman tira os bancos de cima do balcão e coloca-os em frente do balcão. Constantino esfrega o balcão. Veste uma camisa de mangas arregaçadas e um avental de cintura comprido por cima de umas calças. 40. INT. CONSULTÓRIO DE CLÁUDIA (LISBOA) – DIA

Constantino está sentado num dos puffs. No outro puff, à frente e ligeiramente de lado, está Cláudia.

41. INT. PUB – NOITE

O bar está cheio. Constantino atende uma MULHER, cerca de trinta anos, corpo escultural, muito bem penteada, vestido decotado e uma racha na parte lateral inferior que exhibe a perna, ao balcão. A Mulher diz a Constantino que aceita qualquer coisa desde que ele a acompanhe na bebida. Ele agradece e diz que não pode aceitar porque está a trabalhar. O Barman passa por trás de Constantino e ri-se. A Mulher vai sentar-se numa mesa onde só está um HOMEM, cerca de quarenta anos, veste uma camisa e umas calças, barba por fazer. O

Barman questiona Constantino por ter rejeitado o convite da Mulher. Constantino afirma que está apaixonado por outra pessoa a quem gostava de levar a jantar um dia.

42. INT. CONSULTÓRIO DE CLÁUDIA (LISBOA) – DIA

Ouvimos Constantino perguntar a Cláudia se ela concorda. Cláudia arregala os olhos. Constantino fala sobre a solidão que sente. Cláudia fixa-se nele. Constantino convida Cláudia para jantar e ela aceita.

43. INT. QUARTO, APARTAMENTO DE CLÁUDIA – NOITE

Cláudia está em frente ao espelho de corpo inteiro. Tem o armário aberto. Tira vários vestidos que vai colocando à sua frente e atirando para cima da sua poltrona de corpo inteiro. Fala ao telemóvel com o pai. Informa-o que tem um compromisso para jantar e que precisa de ir. Despede-se.

44. INT. RESTAURANTE TAVARES (LISBOA) – NOITE

Uma sala muito comprida com apenas duas filas de mesas. As cadeiras com braços e pernas de madeira escura exibem o tom muito escuro nas almofadas aveludadas. Cercam as mesas cobertas pelas enormes toalhas brancas. As paredes são amareladas e reflectem a iluminação amarela dos lustres de cristal do tecto e, mais pequenos, das paredes. O chão é munido com longas tábuas de madeira escura, da mesma cor que as poucas peças de mobília extra que vemos. As paredes têm vários e grandiosos espelhos venezianos entre a talha dourada que as resguardam. Os EMPREGADOS, homens e mulheres de idades entre os 30 e os 50, vestem um uniforme castanho chocolate e um avental de cinta preto, espalham-se pelo Salão Nobre do

restaurante e debruçam-se sobre as várias mesas. Cláudia entra no restaurante e um FUNCIONÁRIO, homem, cerca de quarenta anos, veste umas calças e um casaco de fato pretos, uma camisa branca e calça uns sapatos de pele pretos, vai ter com ela. Vemos o funcionário falar com Cláudia e apontar para uma mesa. Vemos a mesa, de dois lugares, vaga. Vemos Cláudia a dirigir-se para a mesa e sentar-se com uma expressão séria. Cláudia observa as outras mesas. À sua volta, as outras mesas estão ocupadas. Um empregado abre uma garrafa de água a Cláudia, serve-lha num copo e pousa a garrafa de água na mesa, onde permanecem apenas dois pratos, rodeados com talheres de peixe, de carne e de sobremesa, dois copos, dois guardanapos dobrados sob a forma de um cisne, duas velas e dois menus. O empregado afasta-se. Cláudia observa um casal numa mesa próxima de si. O HOMEM, com cerca de trinta anos, veste um fato, cabelos pretos, compridos quase até aos ombros e molhados e penteados para trás, pega na mão direita da sua MULHER, com cerca de trinta anos, veste um vestido vermelho, tem um lenço preto transparente no pescoço com as pontas a cair pelas costas e usa uns brincos de brilhantes. O homem acaricia a mão e passa os dedos pelo enorme anel de brilhantes no dedo anelar. Cláudia desvia o olhar. O barulho das conversas ao redor torna-se barulho de fundo. Cláudia admira a decoração do restaurante todo iluminado por luz artificial. Volta a olhar o casal na mesa perto de si. O homem dá um beijo à sua mulher. Cláudia consulta o relógio. Olha para a sua mesa. Junto do seu copo estão duas garrafas de água vazias. Cláudia pega num menu e começa a folheá-lo. Um empregado aproxima-se e abre outra garrafa. Serve a água no copo de Cláudia. Cláudia diz ao empregado que a pessoa por quem esperava sofreu de um imprevisto e teve de cancelar. Pede a conta. O empregado afasta-se. Cláudia olha pelos cantos dos olhos para as mesas à sua volta. Baixa um pouco a cabeça e morde o lábio inferior. Fixa os olhos no menu que tem nas mãos. O empregado volta com um pratinho de prata com um talão por cima. Cláudia pousa o

menu e recebe a conta. Coloca o dinheiro por cima do prato. Pega nas suas coisas e sai.

45. INT. COZINHA, APARTAMENTO DE CLÁUDIA (LISBOA) – NOITE

Cláudia está de pé na cozinha a comer um pouco de gelado de uma embalagem cilíndrica de cartão. Pousa a embalagem e pega no telefone pousado ao seu lado. Coloca a colher dentro da embalagem de gelado, em cima do balcão, e digita um número no telefone. Senta-se em cima do balcão e segura o telefone, com o ombro, junto ao ouvido. Pega na embalagem de cartão e leva uma colher de gelado à boca. Do outro lado atendem a chamada e Cláudia volta a pousar a embalagem de gelado em cima do balcão e agarra do telefone com uma das mãos. Cláudia fala com Paco sobre o que se passou com Constantino. Cláudia desliga o telefone e atira com ele para cima do balcão. Guarda o gelado no frigorífico.

46. INT. QUARTO, APARTAMENTO DE CLÁUDIA (LISBOA) – NOITE

Cláudia entra no quarto e senta-se em frente à sua secretária. Abre o tampo do seu computador portátil. No ecrã do computador vemos um enorme texto em prosa. Cláudia começa a escrever e continua o texto.

47. INT. CONSULTÓRIO DE CLÁUDIA (LISBOA) – DIA

Cláudia está sentada na sua cadeira, em frente à sua secretária. Risca no seu caderno de notas e consulta alguns livros. Ouvimos alguém bater à porta. Cláudia dá ordem de entrada. A porta abre-se. Surge Constantino. Cláudia tira os óculos e olha para ele. Levanta-se da sua cadeira e dirige-se para Constantino. Constantino desculpa-se pelo jantar. Cláudia

explica-lhe que terá sido um sinal, que ela é sua psicóloga e que ele é seu paciente e ela não pode ir jantar com nenhum dos seus pacientes. Constantino começa a analisá-la em voz alta. Fala sobre rotina, sobre libertar o seu espírito e auto-realização. Cláudia informa-o de que tem uma reunião e que terão de marcar nova consulta. Constantino despede-se e sai. Cláudia arruma as suas coisas.

48. INT. COZINHA, APARTAMENTO DE CLÁUDIA (LISBOA) – DIA

Cláudia entra na cozinha. Abre o frigorífico e tira um sumo de laranja de tamanho individual. Bebe o sumo pelo pacote. Suspira. Sai da cozinha.

49. INT. SALA, APARTAMENTO DE CLÁUDIA (LISBOA) – DIA

Cláudia entra na sala com um livro na mão. Pega no comando da televisão e liga-a. Abre o livro e começa a ler.

50. INT. QUARTO, APARTAMENTO DE CLÁUDIA (LISBOA) – NOITE

Há livros espalhados em cima da cama e no chão perto da cama. Cláudia está sentada em cima da cama com as pernas cruzadas. Tem um livro aberto, pousado em cima da cama, à sua frente. As suas mãos prendem o cabelo num rabo de cavalo. Cláudia pega no livro e levanta-se da cama. Lê o livro e passeia pelo quarto. Chega até ao seu computador portátil. O ecrã tem um documento aberto com um longo texto escrito. Cláudia olha para o seu computador. Fecha o livro e senta-se na cadeira. Pousa o livro ao lado do seu computador portátil. Começa a escrever e continua o texto. Ouvimos o barulho das teclas.

51. INT. PUB – NOITE

O Barman abraça-se à Mulher. Constantino está a colocar os bancos em cima do balcão e diz-lhe que pode ser ele a fechar o bar naquela noite e que o Barman pode ir-se embora. O Barman agradece e atira-lhe as chaves. Constantino apanha as chaves e vê o Barman passar a porta para o exterior, acompanhado pela Mulher. Fixa a porta. O bar está vazio. Constantino olha as mesas vazias e senta-se num dos bancos de madeira. Tira o pano do ombro e apoia a cabeça na mão.

52. EXT. AVENIDA BRASÍLIA (LISBOA) – DIA

Cláudia está a passear na Avenida Brasília. Veste umas calças de ganga, uma camisola comprida, um casaco cintado e calça umas botas de tacão. Uma das mãos está pousada na carteira pendurada ao ombro. Do seu lado esquerdo aprecia o rio Tejo que se agita na corrente. No seu lado direito há uma sequência de vários pequenos jardins onde a relva verde se estende no chão. Estreitas árvores de pequena copa verde estão espalhadas em alguns pontos dos jardins. Há carros estacionados de ambos os lados da avenida. Várias PESSOAS, diferentes idades, ambos os sexos, diferentes formas de vestir, uns acompanhados e outros sozinhos, andam em diferentes direcções pelos passeios. A ponte 25 de Abril distingue-se no horizonte. Para lá dos jardins vemos as linhas férreas a acompanhar o comprimento da avenida. Após as linhas férreas, vemos as calçadas de pedras brancas que suportam altos pilares de pedra, em todo o seu comprimento, espaçados entre si, com candeeiros no topo. A Avenida da Índia acompanha a Avenida Brasília. Ambas as estradas têm quatro faixas rodoviárias, duas em cada sentido. São separadas por duas linhas férreas, uma para cada sentido, onde passam os comboios. Vemos as estreitas árvores, de copa verde, alta e magra, que se distribuem com um curto espaço entre si ao longo da calçada do outro lado da Avenida da

Índia. O Centro de Congressos de Lisboa é um edifício branco rectangular muito comprido e distingue-se por trás de uma rede, acompanhada de inúmeros bancos de pedra branca, logo após as árvores. Cláudia caminha no sentido Oeste da avenida. Olha para todos os lados. Sorri. Olha para o rio Tejo. Pára. Olha para Este. Vemos Constantino ao longe, caminhar na direcção de Cláudia. Constantino pára. Cláudia franze o sobrolho. Fixa Constantino. Constantino muda de direcção e caminha para um dos pequenos jardins. Senta-se na relva. Cláudia começa a caminhar na direcção de Constantino. Cláudia chega até Constantino. Constantino mostra-se surpreso ao vê-la. Entrelaça os dedos das mãos e apoia o queixo nelas. Abana a cabeça ligeiramente para a frente e para trás. Cláudia senta-se à beira de Constantino. Ouvimos os dois falar sobre a vida. Constantino diz que Cláudia se preocupa demais e desafia-a a passar um dia sem ser Cláudia. Conversam sobre o significado disso. Constantino levanta-se. Estende a mão a Cláudia. Cláudia apoia-se na mão de Constantino e levanta-se. Caminham na direcção Oeste.

53. EXT. PADRÃO DOS DESCOBRIMENTOS, AVENIDA BRASÍLIA (LISBOA)
— DIA

Constantino e Cláudia chegam ao Padrão dos Descobrimentos. Vemos o Monumento aos Descobrimentos. É uma obra de arte que remete para uma caravela. Na proa está esculpida a figura de D. Henrique com uma caravela nas mãos. Nas costas de D. Henrique vemos duas filas de homens, também esculpidos, no sentido descendente. O escudo de Portugal distingue-se nos lados do monumento e vemos a espada da Casa Real de Avis na entrada da obra. Há umas escadas no lado Norte do edifício. A obra assenta numa base alta e quadrangular. O Monumento está numa calçada comprida coberta com o desenho de uma rosa-dos-ventos, com cerca de cinquenta metros de diâmetro, feita com as pedras brancas e azuis da calçada. No centro, desenhado da

mesma forma, há um mapa com as rotas dos descobridores dos séculos XV e XVI. De um dos lados vemos um pequeno porto, onde repousam inúmeros barcos. Do outro lado, num piso ligeiramente abaixo, o chão é de cimento liso. Há um restaurante Portugália, um edifício central branco cercado por uma esplanada protegida por paredes de acrílico. Um outro edifício a curta distância do restaurante Portugália, está suportado num estrado de madeira. As paredes de vidro transparecem o espaço vazio do interior. O estrado de madeira prolonga-se para além da área do edifício, num dos lados, e está cercado por paredes em acrílico. Várias pessoas passeiam por todo o local. Constantino corre até ao edifício de vidro. Cláudia pára perto do Monumento aos Descobrimentos e segue Constantino com os olhos. Constantino sobe para o estrado de madeira e tenta abrir as portas de vidro do edifício. Cláudia corre até ele. Agarra-o e arrasta-o para o piso de cimento. Ouvimos os dois falar. Constantino diz a Cláudia que ela nunca conseguirá deixar de ser aquilo que é e nunca largará a rotina da sociedade. Cláudia fixa os olhos em Constantino. Ouvimos Constantino desafiar Cláudia a fazer algo diferente que nunca pensaria em fazer. Cláudia olha para o horizonte. Atenta em todas as pessoas. Tira o casaco e coloca-o nas mãos de Constantino. Constantino olha para Cláudia e acompanha todos os movimentos com os olhos. Cláudia descalça as botas. Começa a correr em direcção ao Monumento aos Descobrimentos. Algumas pessoas começam a olhar para Cláudia. Cláudia sobe algumas escadas do monumento aos Descobrimentos e trepa para a base do monumento. Corre para as figuras masculinas esculpidas nos lados do monumento. Tenta trepá-las. Várias pessoas páram a olhar, a comentar e a apontar para Cláudia. Cláudia trepa apenas um bocado e depois pára agarrada ao monumento. Ouvimos Cláudia gritar. Constantino corre até ao monumento e grita. Algumas pessoas riem-se. Outras apontam e comentam. Vemos uma CRIANÇA, cerca de oito anos, veste uns calções e uma t-shirt, cabelos com cerca de quatro centímetros de comprimento que se agitam com o vento. A criança corre em direcção a Constantino.

Uma MULHER, cerca de quarenta anos, alta, muito maquilhada, veste um vestido comprido, corre até à criança, agarra na mão da criança e afastam-se.

54. EXT. PADRÃO DOS DESCOBRIMENTOS, AVENIDA BRASÍLIA (LISBOA)
– NOITE

Cláudia e Constantino estão sentados na beira do passeio que dá para o rio. Ouvimos o som da água bater na pedra. O rio agita-se. Constantino faz troça de Cláudia por aquilo ser a escolha de Cláudia em resposta ao desafio proposto por Constantino. Cláudia e Constantino olham o rio. Ouvimos os dois conversar sobre o Monumento aos Descobrimentos. Constantino identifica algumas das figuras masculinas esculpidas. Cláudia olha para a obra e aponta para outra figura. Constantino identifica a figura e conta uma história falsa. Cláudia identifica a mentira e emenda a história. Constantino ri-se e diz-lhe que ela nunca se há-de libertar. Cláudia olha para ele de cima a baixo. Cláudia e Constantino falam das suas vidas. Constantino convida Cláudia para jantar.

55. INT. RESTAURANTE BARRA DO QUANZA (LISBOA) – NOITE

Toda a decoração do restaurante remete para a marinha e para África. O tecto é branco e metade da altura das paredes é pintada num tom de amarelo vivo e a outra metade é em madeira escura. Há várias vigas de madeira, espalhadas pelo espaço, a suportar o tecto. Há inúmeras imagens e artigos africanos a preencher as paredes. Quatro tartarugas em madeira formam uma diagonal junto ao tecto. Um canto do restaurante é rodeado de janelas. As toalhas são às riscas brancas e azuis. As cadeiras são escuras, forradas a pele castanha com tachas a prender a pele ao longo da silhueta da cadeira. Há um sofá comprido, da mesma gama que as cadeiras, ao centro para um só mesa do

comprimento do sofá. Do outro lado da mesa estão cadeiras. Há um balcão, em madeira escura, ao longo de uma das paredes. Constantino e Cláudia jantam a um canto, junto às janelas. Vários EMPREGADOS, de diferentes idades, ambos os sexos, uns africanos, outros portugueses, vestem uma t-shirt e calças pretas e têm um avental de cintura preto, circulam pelo restaurante. Constantino fala sobre si. Cláudia questiona-o. Ouvimos os dois falar sobre as pessoas não se importarem com os outros em determinadas alturas e pensarem apenas nelas próprias. Constantino serve Cláudia e a si mesmo de mais um pouco de comida. Comem e falam. Constantino confronta Cláudia com o facto de terem ido jantar fora e com aquilo que ela lhe havia dito sobre não poderem fazê-lo. Cláudia confessa-lhe que tem receio das consequências desta saída. Constantino fala-lhe sobre rotina e sobre ela libertar-se de si mesma. Agarra na mão dela e fala-lhe sobre cometer actos de loucura. Cláudia fixa os olhos em Constantino. Olha para a mão dele a agarrar a dela. Cláudia solta a sua mão. Constantino ri-se. Olha à sua volta. Arranca um cabelo e coloca-o na travessa de comida. Chama um empregado e mostra-lhe o cabelo na travessa. Cláudia olha para o empregado e para Constantino. O empregado olha para o cabelo, pede desculpa e oferece-se para trazer outra travessa. Constantino pede para falar com o gerente. O empregado afasta-se. Constantino pede a Cláudia que o aguarde fora do restaurante, junto à entrada. Cláudia pega nas suas coisas e levanta-se. Afasta-se da mesa.

56. EXT. AVENIDA BRASÍLIA (LISBOA) - NOITE

Cláudia espera Constantino junto à entrada do restaurante. Constantino sai do restaurante e coloca o braço ao longo da cintura de Cláudia. Cláudia questiona Constantino e ele diz-lhe que não teve de pagar a conta. Cláudia e Constantino começam a caminhar e riem-se.

57. INT. SALA, APARTAMENTO DE CLÁUDIA (LISBOA) – NOITE

As luzes estão apagadas. Ouvimos o barulho das chaves na fechadura e da porta de entrada a abrir-se. A luz do hall acende-se e ilumina ligeiramente a entrada da sala. Ouvimos a porta fechar-se. Cláudia entra na sala e atira com as chaves para cima da pequena mesa entre os sofás e a televisão. Pousa a carteira na mesa, tira o casaco e atira-o para cima do sofá. Cláudia pega no comando da televisão e liga a televisão. Atira com o comando para o sofá e sai da sala. Cláudia entra na sala com o computador portátil nas mãos. Senta-se no sofá e começa a escrever no computador.

58. INT. PUB – NOITE

Constantino está sentado num dos bancos em frente ao balcão. Tem a cabeça apoiada numa mão e um pano na outra. O bar está vazio. Alguns dos outros bancos estão em cima do balcão. Ouvimos a voz de Cláudia perguntar se ainda vem a tempo de uma bebida. Constantino levanta a cabeça e olha para a porta. Cláudia entra no bar. Tem os cabelos bem penteados, soltos num ondulado perfeito. Veste um vestido muito sensual. Diz a Constantino que gostava apenas de beber um mojito antes de ir para casa. Constantino levanta-se e prepara dois mojito. Dirige-se a Cláudia e entrega-lhe um copo. Diz-lhe que nunca provou aquela bebida. Cláudia sorri e diz que não acredita. Constantino admite ter mentido. Os dois falam.

59. INT. QUARTO, APARTAMENTO DE CLÁUDIA (LISBOA) – NOITE

Cláudia está sentada na cadeira em frente à secretária, a escrever ao computador. Ouvimos o barulho das teclas. Vemos o ecrã do computador. Há um longo texto escrito. Lemos:

“a sua sensualidade... Gosto dela. Acho que a amo. Sim. Eu amo-a. E ela ama-me a mim.”

As últimas letras surgem gradualmente. Cláudia ri-se baixinho e a sua mão treme. Selecciona a última frase do texto e apaga-a. Ri-se baixinho. Baixa o tampo do computador portátil e afasta ligeiramente a cadeira da secretária. Agarra nas suas pernas e encolhe-as, uma de cada vez, e cruza-as em cima da cadeira. Agarra os tornozelos com as mãos. Olha para o chão perto da sua cama. Morde os lábios e sorri. Levanta-se, corre até à cama, levanta os lençóis e cobre-se. Ouvimos um riso baixinho e um suspiro. Cláudia põe a mão de fora da cama e apaga a luz.

60. INT. CONSULTÓRIO DE CLÁUDIA (LISBOA) – DIA

Cláudia está a arrumar os seus cadernos de notas e a sua carteira. Olha para o seu telemóvel e guarda-o na carteira. Ouvimos um telemóvel tocar baixinho. Cláudia remexe em algumas coisas da sua secretária e levanta outras. Pára por um instante. Cláudia caminha até às cadeiras individuais e olha para elas. Apalpa os estofos. Caminha até aos puffs. Remexe-os e encontra um telemóvel. No ecrã do telemóvel lemos “AA Emergência”. Cláudia arregala os olhos e atende a chamada. Uma senhora pergunta por Constantino. Cláudia explica que ele se esqueceu do telemóvel e pede que se identifique. A senhora identifica-se como mãe dele. Cláudia afasta o telemóvel da orelha e olha para ele. Volta a encostá-lo. Ouvimos Cláudia falar ao telemóvel. Desliga-o. Chama Liliana e pede-lhe que lhe arranje o número do hospital. Cláudia acaba de arrumar as suas coisas e Liliana entra no consultório com pedaço de papel que lhe entrega. Cláudia olha para o pedaço de papel e digita um número no telefone. Ouvimos Cláudia falar ao telefone e tentar saber se Constantino esteve mesmo lá. Do hospital dizem-lhe que ele era o paciente que fingia ser outra pessoa

de nome Carlos Vítor. Cláudia desliga o telefone. Pega no telemóvel de Constantino e anota o número numa folha de papel em cima da sua secretária. Pega nas suas coisas e sai.

61. EXT. BAIRRO ALTO (LISBOA) – NOITE

Cláudia passeia pelo Bairro Alto e dá conta de um bar que parece ligeiramente mais vazio do que os outros. O bar tem um letreiro luminoso. Cláudia entra.

62. INT. BAR DO LETREIRO LUMINOSO (LISBOA) – NOITE

Cláudia aprecia todo o ambiente dentro do bar. A música que ouve é soul. um rapaz senta-se perto de Cláudia e começa a tentar fazer conversa. Cláudia apercebe-se de que a conversa do rapaz pretende levá-la a mais do que uma dança. O DJ põe Aretha Franklin, I Just Wanna Make Love To You, e Cláudia deixa-se levar ao som da música, provocando o rapaz. o rapaz agarra nela e dançam juntos.

63. INT. QUARTO DE BANHO DO BAR DO LETREIRO LUMINOSO (LISBOA) – NOITE

Cláudia está prestes a ter sexo no quarto de banho de um bar com o rapaz que conheceu há poucos minutos. Duas raparigas entram no quarto de banho e deparam-se com os dois a agarrarem-se. Pela primeira vez, Cláudia não se importa com nada nem ninguém à sua volta e prossegue com o que lhe apetece fazer. As raparigas saem do quarto de banho. O rapaz começa a tirar a roupa de Cláudia.

64. INT. QUARTO, APARTAMENTO DE CLÁUDIA (LISBOA) – DIA

Cláudia está sentada na sua cama com as pernas cruzadas. Tem o seu computador portátil em cima da cama. Escreve nele. Ouvimos o barulho das teclas.

65. INT. CONSULTÓRIO DE CLÁUDIA (LISBOA) – DIA

Cláudia está a arrumar as suas coisas no consultório e ouve um telemóvel, que não o seu, tocar. Ao rastrear o local de onde surge o som dá com um telemóvel que nunca antes vira. Atende a chamada e fala com a mãe de Constantino. Ao descobrir que este lhe havia mentido acerca da morte de seus pais, Cláudia tenta saber mais informações através da mãe de Constantino e do hospital onde este estivera internado.

66. INT. QUARTO, APARTAMENTO DE CLÁUDIA (LISBOA) – DIA

Cláudia escreve no seu computador portátil.

67. EXT. PARQUE – DIA

Cláudia está sentada numa das mesas de pedra com Rui e Rute. Desabafa com eles acerca de sentir que não há um amor para ela e que tudo é uma ilusão efémera. Rute e Rui estão de braços dados e olham Cláudia de lado com o sobrolho franzido.

68. INT. SALA, APARTAMENTO DE CLÁUDIA (LISBOA) – DIA

Ouvimos a campainha da porta tocar e alguém bater à porta várias vezes seguidas. Ouvimos passos e a voz de Cláudia. Ouvimos o barulho de chaves a rodar na fechadura e uma porta a

abrir-se. Cláudia fala com Paco. A porta fecha-se. Paco entra na sala com um saco de viagem desportivo na mão. Cláudia entra na sala, atrás de Paco. Ouvimos os dois falar. Cláudia convida Paco a ficar o resto da semana em sua casa e conta-lhe acerca dos últimos acontecimentos com Constantino e do livro que começou a escrever. Paco alerta-a acerca das consequências dos seus actos.

69. INT. COZINHA, APARTAMENTO DE CLÁUDIA (LISBOA) – NOITE

Cláudia e Paco conversam na cozinha. Cláudia está a fazer o jantar e Paco está a ajudá-la. Falam sobre a “Libros Martínez” e a aposta em novos autores.

70. INT. CONSULTÓRIO DE CLÁUDIA (LISBOA) – DIA

Cláudia está sentada em frente à sua secretária. Pega no telefone e olha para ele. Volta a pousá-lo. Pega num papel e olha para ele. Pega no telefone e marca um número. Ouvimos Cláudia identificar-se como sendo alguém do hospital com exames de rotina. Cláudia fala com a mãe de Constantino e pergunta acerca do nome de Carlos Vítor. A mãe diz que já havia pedido a correcção do nome no hospital. Cláudia consegue que a mãe de Constantino lhe explique que Carlos Vítor foi uma personalidade inventada por Constantino e que ele sofre de mitomania. Liliana abre a porta e espreita. Chama por Rui e ele entra. Cláudia despede-se da mãe de Constantino e desliga o telefone. Liliana fecha a porta.

71. INT. QUARTO, APARTAMENTO DE CLÁUDIA (LISBOA) – NOITE

Cláudia lê um livro científico de psicologia, sentada na sua cama. Desfolha-o atenta. Fecha o livro. Levanta-se e senta-se

em frente ao seu computador portátil. Perto do computador, na secretária, há uma pilha de livros. Vemos, no ecrã do computador, o motor de busca Google, na internet. Cláudia digita as palavras "tendência" e "mentir". Vemos os resultados da pesquisa. Um dos primeiros tem o título:

"Mitomania – Wikipédia, a enciclopédia livre"

Cláudia arrasta a seta do rato para cima deste título e ouvimos um clique no botão. Vemos uma página de internet da wikipédia. Abaixo do título "Mitomania" há um texto no qual lemos a primeira frase:

"tendência patológica mais ou menos voluntária e consciente para a mentira"

Cláudia fecha a internet. Percorre os títulos dos livros com os olhos. Pega num. Na capa lemos "Dicionário de Psicologia" e "Henri Piéron". Cláudia começa a desfolhá-lo. Pára numa página. Passeia os olhos por algumas linhas. Fecha o livro e pousa-o. No computador, abre um documento escrito. No ecrã aparece gradualmente:

"Não sei porque o faço. Mas simplesmente faço-o."

Vemos o rosto de Cláudia. Cláudia ajeita os seus óculos de massa. Mordisca o lábio. No ecrã do computador aparece gradualmente:

"É como se me estivesse no sangue. Uns vendem pão. Outros curam. Outros vivem da demência de outrem."

Vemos Cláudia fechar os olhos. Ouvimos o eco da voz de Constantino repetir o convite para jantar, a conversa sobre o sentimento de solidão e expressões da análise que fez de

Cláudia no seu consultório. No ecrã do computador aparece gradualmente:

“Eu... minto.”

72. INT. COZINHA, APARTAMENTO DE CLÁUDIA (LISBOA) – DIA

Cláudia está na cozinha a tomar uma caneca de café com leite. Paco entra na cozinha. Cláudia serve-lhe uma caneca de café com leite e entrega-lha. Ouvimos Cláudia perguntar a Paco se ele lhe pode indicar alguém para rever livros, no caso de ela seguir com a ideia de publicar o seu livro. Paco alerta-a para as consequências desse acto em relação à psicologia. Cláudia conta-lhe as últimas novidades e explica-lhe o que é um mitómano. Despedem-se e Cláudia sai. Ouvimos a porta da rua bater. Paco suspira.

73. INT. CONSULTÓRIO DE CLÁUDIA (LISBOA) – DIA

Cláudia fala com a ADMINISTRADORA do consultório, mulher, cerca de 55 anos, veste uma saia preta afunilada pelo joelho e uma camisa branca por dentro da saia e calça uns sapatos de pele pretos. Tem uns óculos graduados com armação de massa que escorregam várias vezes até à ponta do nariz. Cláudia fala à administradora acerca do livro que escreveu. A administradora ameaça-a de processo disciplinar no caso de ela querer publicar o livro e despedimento imediato por justa causa. Cláudia esclarece-a de que ela não identifica ninguém, nem mesmo as histórias são iguais. A administradora avisa-a de que mesmo assim seria obrigada a despedi-la. Liliana espreita pela porta e avisa a chegada de Constantino. A administradora sai do consultório e Constantino entra. Senta-se numa das cadeiras individuais. Cláudia ajusta a cadeira de forma a ficar à frente dele. Cláudia entrega o telemóvel a Constantino e

explica-lhe que atendeu uma chamada com o nome de "AA Emergência". Pede desculpa e diz que ficou preocupada. Constantino conta-lhe a verdade acerca de sua mãe. Cláudia confronta-o com a verdade acerca dos seus pais e a mentira sobre Carlos Vítor. Constantino inventa outras mentiras para se desculpar e culpa os outros. Cláudia confronta-o com o dia que passaram juntos e com a sua tentativa incessante de a seduzir. Afirma já saber do seu problema de mitomania e que todos os comportamentos dele são sintomas da doença. Informa-o de que o correcto a fazer é passar o caso dele para um dos seus colegas, que um deles o há-de contactar para uma nova consulta e que Constantino também deverá ser acompanhado por um psiquiatra. Constantino sai do consultório e Cláudia pede a Liliana que chame a administradora. A administradora entra no consultório. Cláudia pega nos seus cadernos e na sua carteira e avisa a administradora de que vai tentar prosseguir com a publicação do seu livro.

74. INT. SALA, APARTAMENTO DE CLÁUDIA (LISBOA) – DIA

Paco está sentado no sofá a ver televisão. Ouvimos a porta da rua bater. Cláudia entra a correr na sala e abraça-se a Paco. Os dois conversam sobre o que aconteceu. Cláudia pede a Paco que lhe indique alguém para rever o seu livro e diz que gostaria de o publicar. Paco oferece-se para o levar para a sua editora e dar o trabalho a um colega.

75. INT. CONSULTÓRIO DE CLÁUDIA (LISBOA) – DIA

Cláudia arruma alguns objectos do consultório para dentro de um caixote. Liliana observa-a. Ouvimos as duas conversar acerca de banalidades e Cláudia despede-se de Liliana. Cláudia olha para todo o consultório e admira cada parte do

compartimento. Vemos os olhos de Cláudia passearem pela sala. Ouvimos a voz de Cláudia em voz-off.

FIM DO FLASHBACK

76. INT. AUDITÓRIO, HOTEL REAL PALÁCIO (LISBOA) – NOITE

Ouvimos a voz de Cláudia. Está a lançar o seu segundo livro numa das salas de reuniões do Hotel Real Palácio. A sala é comprida. O tecto é composto por um conjunto de três relevos quadrangulares brancos, onde existem quatro linhas de grandes focos que iluminam o compartimento com uma luz branca. No quadrado do meio existem duas saídas de ar. As paredes são em madeira à excepção de três espaços pintados a amarelo criados para as janelas. As janelas são cobertas com cortinados de linho brancos. Ao longo da parede, na parte de cima, existe uma linha de focos amarelos apontados para o chão alcatifado. Junto à parede Norte da sala, num pequeno palco, está uma mesa rectangular e comprida que lhe é paralela. Esta mesa está coberta por uma toalha vermelha, que roça o chão. Por cima desta toalha está uma outra, mais curta e decorativa, dourada que contrasta com as flores vermelhas, que preenchem a mesa. Em frente desta mesa, fora do palco, estão dispostas três filas de mesas, com três cadeiras de frente para o palco. Tal como a primeira mesa, estas são também cobertas por toalhas que roçam no chão, alternadas entre o vermelho e o preto. Por cima, vemos uma toalha amarela sobre a qual estão postos três copos e, três canetas e três maços de folhas brancas A4. A cada toalha preta, correspondem três cadeiras vermelhas e vice-versa. Junto às paredes Este e Oeste da sala surgem algumas plantas que quebram a tensão séria que a decoração provoca. A sala está cheia. Cláudia apresenta o seu novo livro. Fala sobre o seu primeiro lançamento e sobre o que está a lançar neste dia. Entre os convidados estão Paco, a Sra. Camila, Rui, Barnabé e Adriana. A sessão termina e Cláudia

levanta-se. A Sra. Camila caminha até Cláudia e agradece-lhe pelo seu livro. Explica-lhe que ver uma vida tão parecida com a sua, mas do lado de fora, a orientou a ultrapassar a atenção familiar de que carecia.

FIM

6) Levantamento dos Locais do Teaser

Sala

Uma sala vazia, livre de qualquer tipo de decoração. Ao centro está apenas uma mesa de madeira cercada por duas cadeiras, também de madeira, em lados opostos.

7) Teaser

Teaser para "Mancha"

Argumento

Versão Final

03 de Janeiro de 2011

De

Maria Ribeiro

1. INT. SALA – DIA

Vemos um livro de capa lisa em cima de uma mesa.

Vemos uma mesa com duas cadeiras, cada uma em lados opostos da mesa. CLÁUDIA, mulher, cerca de 25 anos, cabelos e olhos castanhos escuros, está sentada numa das cadeiras. CONSTANTINO, homem, cerca de 34 anos, musculatura forte, cabelos escuros, com cerca de quatro centímetros, encharcados em gel, está sentado na outra cadeira. Vemos Cláudia e Constantino sentados frente a frente.

CLOSE NO CADERNO

Vemos um caderno de capa lisa em cima da mesa. Uma mão abre o caderno. Na primeira página vemos as palavras "Mancha" escritas.

BACK TO SCENE

A CÂMARA foca parte da cabeça de Cláudia e do seu ombro. Vemos Constantino em frente a Cláudia. Não conseguimos ver a figura nítida de Constantino.

CLOSE EM CONSTANTINO

Vemos a cara de Constantino coberta com uma máscara.

CLOSE NO CADERNO

Vemos uma mão virar as páginas do caderno de forma rápida. Nas páginas há alguns desenhos e rabiscos nas páginas do caderno.

BACK TO SCENE

A CÂMARA foca parte da cabeça de Cláudia e do seu ombro. Vemos Constantino em frente a Cláudia. Não conseguimos ver a figura nítida de Constantino.

CLOSE EM CONSTANTINO

Vemos o rosto de Constantino coberto com uma máscara diferente.

CLOSE NO CADERNO

Vemos umas mãos pegarem no caderno e desfolharem-no muito depressa. As mãos abrem o caderno numa página em branco.

CLOSE EM CONSTANTINO

Vemos o rosto de Constantino coberto com uma máscara diferente.

(CONTINUA)

CONTINUAÇÃO:

CLOSE NO CADERNO

Uma das mãos começa a rabiscar o caderno com uma pena e tinta da china.

BACK TO SCENE

A CÂMARA foca parte da cabeça de Cláudia e do seu ombro. Vemos Constantino em frente a Cláudia. Não conseguimos ver a figura nítida de Constantino.

CLOSE NO CADERNO

A mão leva a pena à tinta e o frasco entorna-se por cima do caderno.

BACK TO SCENE

Vemos a mesa vazia e as cadeiras vazias um pouco afastadas da mesa.

FIM

8) Pesquisa

Imagens

a) Móveis de Quarto











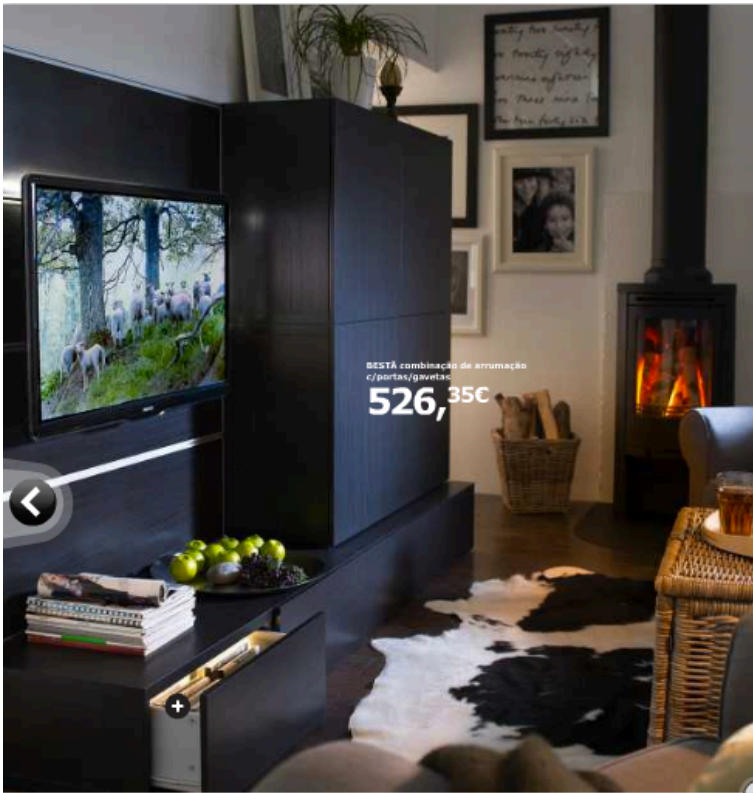


b) Móveis de Sala



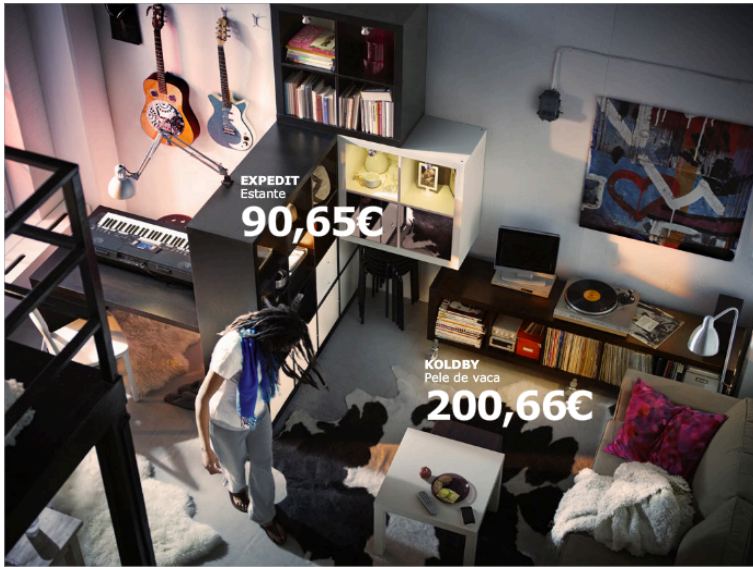
IKAFAMILYLINE





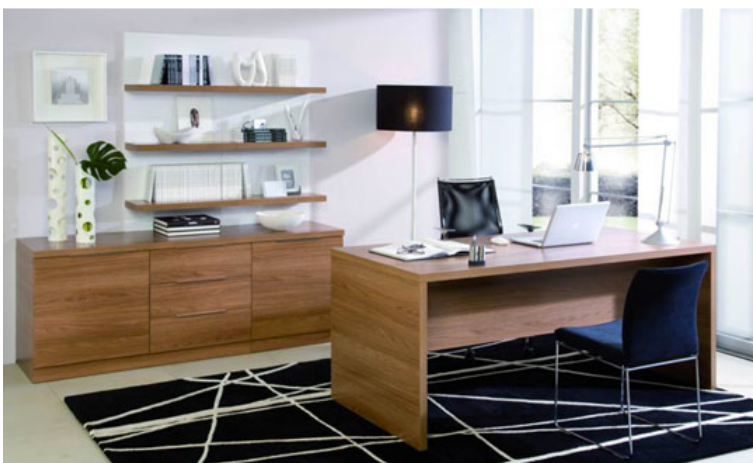








c) Móveis de Escritório





d) Poltronas



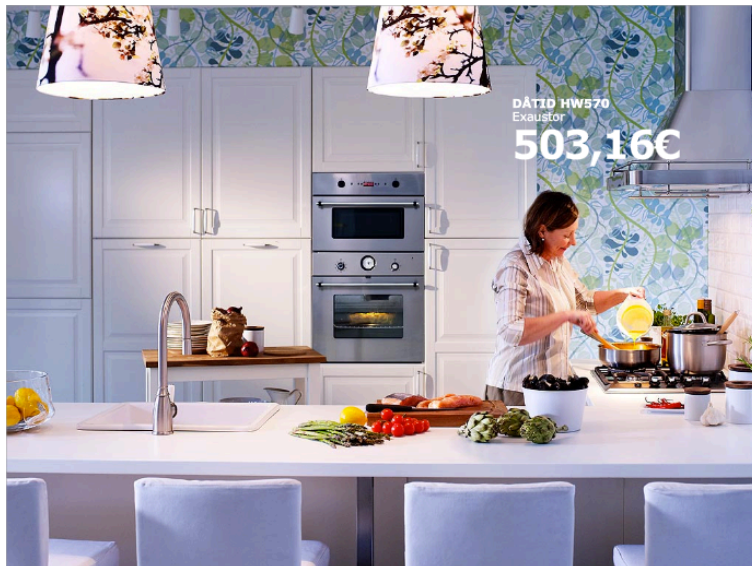
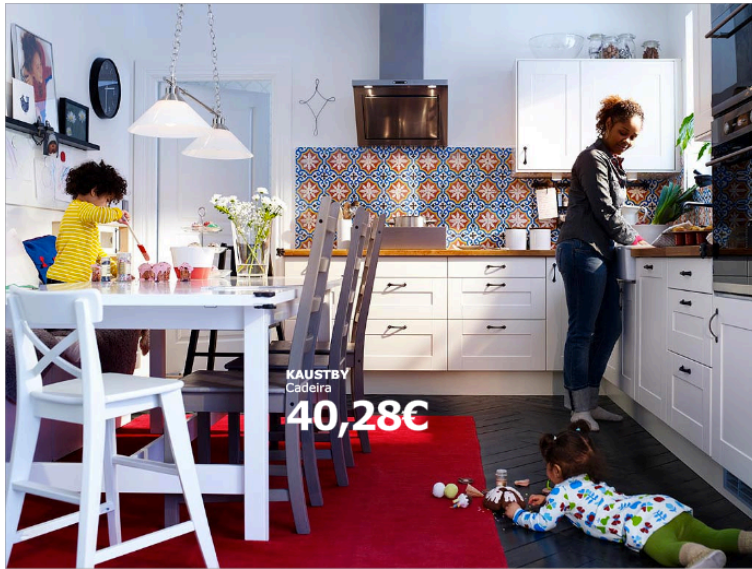






e) Cozinhas









f) Hotel Real Palácio (Lisboa)



g) Internet

- Casos de Casa – <http://www.casosdecasa.com.br>
- Google Maps – <http://maps.google.pt>
- Hotel Real Palácio – <http://www.realpalaciohotel.com>
- IKEA – <http://www.ikea.com/pt>
- Loja Cem – <http://www.lojacem.com.pt>
- Wikipedia – <http://pt.wikipedia.org>

"Mancha"

Argumento

Versão Final

06 de Maio de 2011

De

Maria Beatriz Gouveia Ribeiro

1. INT. QUARTO, APARTAMENTO DE CLÁUDIA (LISBOA) – NOITE

A porta aberta, situada na parede Oeste do quarto, facilita a visibilidade para um compartimento grande, onde o tecto branco sujo repousa nas paredes em tons de azul acinzentado. Ao centro da parede Oeste do quarto existe uma parede perpendicular com pouco mais de um terço da largura do quarto. Entre a parede perpendicular e a parede Norte, está uma cama de casal coberta com um edredão e almofadas em tons de roxo, rosa, rosa escuro e preto. Ao lado da cama existe uma pequena mesa de cabeceira preta, com duas gavetas de vidro fosco escurecido. A parede Norte do quarto é rasgada por duas portas de vidro que acedem à enorme varanda rectangular. A fraca iluminação da noite lá fora atravessa as cortinas púrpura transparentes que esvoaçam levemente com a suave brisa que corre.

No canto formado pela junção da parede Oeste com a parede Sul, vemos um armário que se estende em todo o comprimento da parede Oeste até à parede perpendicular. Na parede perpendicular está pendurado um espelho de corpo inteiro, encaixilhado em larga madeira lisa pintada a côr de tijolo. No chão, em frente ao espelho, encontramos um tapete de pêlo comprido que joga com os tons de cinza, preto, branco sujo, roxo e lilás. Numa diagonal com a parede Sul do quarto, a poltrona de corpo inteiro evidencia tons de azul arroxeadado. Em cima da poltrona permanece uma almofada que mistura tons de rosa, rosa escuro, fúcsia, lilás, roxo e preto.

CLÁUDIA (V.O.)

A mudança é intuitiva. Ninguém perde muito tempo a pensar nisso. Muda-se e acabou-se.

O estreito candeeiro preto e branco repousa em cima de uma mesa de cabeceira, igual à que está perto da cama, entre o armário e a poltrona. Uma secretária rectangular, em madeira tão escura quanto a da cama, esconde o canto entre a parede Este e a parede Sul e ultrapassa o meio da parede Este.

CLÁUDIA (V.O.) (cont.)

Mas, se por acaso, pararmos um bocadinho a pensar nessa palavra...

Em cima da secretária permanecem um candeeiro preto de escritório de luz forte própria para leituras, alguns livros empilhados, vários papeis e um computador portátil.

(CONTINUA)

CONTINUAÇÃO:

CLÁUDIA (V.O.) (cont.)
Mudança, torna-se uma palavra
assustadora...

À frente, está uma cadeira da mesma madeira escura. CLÁUDIA está sentada em frente à secretária, a escrever no computador portátil. É uma mulher de 25 anos de pele morena e olhos castanho claro que se escondem atrás de uns óculos de massa bordeaux. Os seus cabelos castanhos escorrem pelas costas cobertas pela Lycra do vestido comprido que enverga. O cinto largo em castanho escuro assenta nas ancas e contrasta com os tons de mel do padrão do vestido.

FLASHBACK

2. INT. QUARTO, CASA DE JOÃO TUDELA (BRAGA) – DIA

É um compartimento com cerca de metade do espaço do primeiro quarto. As paredes, em tons de rosa escuro, suportam o tecto ligeiramente lilás. O chão branco invade a parede Oeste e origina nela uma reentrância em direcção à parede Norte. Neste espaço, uma das duas janelas altas deixa a claridade do dia iluminar o quarto.

CLÁUDIA (V.O.)
Pensar em romper com o habitual, a
rotina, pensar em possíveis perdas ou no
que fazer quando algo não estiver como
de costume...

A segunda janela está situada no outro extremo da parede Oeste. Os parapeitos são largos o suficiente para que duas pessoas se possam sentar. Os cortinados são opacos e de cor púrpura. Encostada na parede Norte, perto da reentrância, está uma pequena vitrina em madeira escura com duas portas de vidro e um gavetão em baixo.

CLÁUDIA (V.O.) (cont.)
É capaz de assustar uma pessoa e fazê-la
recuar.

O interior da vitrina está coberto de fotografias e objectos de recordação. Na última prateleira está guardada alguma roupa de cama. Ao lado da vitrina está uma cama, de madeira pintada de branco, coberta de almofadas.

(CONTINUA)

CONTINUAÇÃO:

Umam são brancas, outras roxo escuro e outras têm silhuetas de plantas lilás escuro estampadas sobre branco. A coberta da cama condiz com as almofadas.

CLÁUDIA (V.O.) (cont.)

Mas quando não recuamos, a sensação é simplesmente fantástica.

Em cima da cama está uma mala média e escura. Encostada aos pés da cama vemos outra mala igual, embora um pouco maior. Na parede Este, ainda junto à parede Norte, um armário embutido é fechado por três portas em madeira escura. A porta de saída do quarto é logo a seguir a este móvel. O BARULHO DE PASSOS E MOVIMENTO DE PESSOAS em casa começa a ser perceptível. Entre as duas janelas da parede Oeste existem um toucador e um pequeno banco. O espelho, encaixilhado em madeira pintada em tons de mel, está preso à parede. No caixilho do espelho estão entaladas algumas fotografias.

JOÃO TUDELA (OFF SCREEN)

(a gritar)

Cláudia! Está na hora! Se não perdes o comboio!

Cláudia responde a entrar no quarto. Veste um top com decote em bico, um blusão azul escuro e uns jeans de ganga largos e calça umas sapatilhas. O seu cabelo está preso. Os seus óculos, em armação fina mal se distinguem na cara.

CLÁUDIA

(a gritar)

Só faltam mais duas!

JOÃO TUDELA (OFF SCREEN)

(a gritar)

Olha que eu não te levo lá!

Cláudia põe as mãos nos bolsos. Olha à sua volta. Inspira fundo e, num ligeiro pulo, pega nas malas e sai do quarto.

3. INT. SALA, APARTAMENTO DE CLÁUDIA (LISBOA) – DIA

Num compartimento espaçoso, as paredes Este e Sul são rasgadas por duas compridas janelas que deixam a luz do sol iluminar as paredes lilases e reflectir-se no tecto,

(CONTINUA)

CONTINUAÇÃO:

na porta e nos rodapés brancos. A porta, situada na parede Norte, acede à cozinha. Entre a parede Norte e a parede Oeste há uma abertura, sem porta, que acede ao hall de entrada que, por sua vez, faz a ligação ao resto de casa. Todo o compartimento está vazio.

CLÁUDIA (V.O.) (cont.)

Foi o que se passou comigo.

Cláudia surge vinda do hall de entrada. Usa o cabelo liso e veste umas calças de fazenda clássicas cinzentas, um casaco de fazenda cinzento comprido, uma boina parisiense cinza e umas luvas pretas.

Cláudia suspira.

Transporta as duas malas escuras nas mãos. Pousa as malas. Olha para a sala. Junta as mãos com o som de uma PALMA e dá uma volta sobre si mesma.

Lentamente, a sala começa a preencher-se com móveis. Um espelho de corpo inteiro e caixilho branco surge pendurado na parede Norte mais perto do hall de entrada. Uma mesa de madeira escura e tampo de vidro atravessa-se na sala e rodeia-se de cadeiras. O sofá, branco sujo, corta a sala ao meio de frente para a parede Oeste. Faz uma ligeira curva, que origina um lugar mais (num total de quatro lugares) e cerca uma pequena mesa, paralela à parede Oeste, em madeira escura. O tampo de madeira suporta o peso de um tampo de vidro, onde assentam uma jarra de flores, alguns CDs, vinyl e livros. A mesa está centrada na tapete de pêlo bege. Ao longo da parede Oeste, e nela encostado, surge um armário de madeira escura, com a forma de um L deitado e com cerca de um metro de altura. A parte mais baixa do armário é acompanhada por uma televisão de plasma. Na parte mais alta, repousam alguns objectos decorativos. No centro de cada metade da sala aparece um candeeiro em inox, de luz difusa, suspenso no tecto. Um puff quadrangular, na côr do sofá, ocupa o espaço entre o sofá e este armário. Um aparador em madeira escura esconde a parede Sul, após o sofá, e alguns objectos decorativos surgem na superfície plana. Na parede Norte, pequenos armários em madeira cinzenta escura, com a forma de cubos, prendem-se à parede unidos em ziguezague. Cada um dos cubos é fechado com uma porta de vidro, por onde se pode ver alguma louça. As janelas são rematadas com blackouts em tons de bege e ligeiramente transparentes.

(CONTINUA)

CONTINUAÇÃO:

Pequenas velas em suportes inox vão surgindo em diferentes locais.

FIM DE FLASHBACK

4. INT. QUARTO, APARTAMENTO DE CLÁUDIA (LISBOA) – NOITE

Os olhos de Cláudia passeiam de um lado para o outro. O ecrã do computador reflecte-se nas lentes dos óculos.

CLÁUDIA (V.O.)
Assustador, mas espectacular.

FLASHBACK

5. INT. CONSULTÓRIO DE CLÁUDIA (LISBOA) – DIA

Uma sala quadrangular completamente vazia. As paredes e o chão são feitos de madeira pintada de branco sujo e o tecto distingue-se em branco. A parede Norte, bem como a parede Este, é rasgada ao alto por duas estreitas janelas, uma em cada extremo.

A sala quadrangular, completamente vazia, vai-se preenchendo gradualmente com mobiliário. Entre as janelas da parede Norte e na parede Oeste surgem duas estantes a abarrotar de livros, arquivos e cadernos. Ao longo da parte de cima das estantes permanecem alguns objectos decorativos. Carpetes beges surgem no chão ao centro do compartimento. Perto da parede Oeste aparecem alguns puffs em tons de branco, branco sujo e bege. Em frente aos puffs, a calcar a tapete, surgem duas poltronas em madeira clara com almofadas brancas. Paralela à parede Norte, aparece uma secretária branca, bastante discreta, onde estão pousados mais livros, papéis, plantas, potes com material de escritório e um candeeiro em inox baço.

Cláudia aparece junto com uma cadeira, por trás da secretária, em madeira clara. Veste uma saia preta até aos joelhos e uma camisa branca comprida, na qual assenta um cinto preto, por fora da saia. Usa uns óculos de massa pretos e o cabelo amarrado para cima. Escolhe alguns livros da estante e empilha-os em cima da mesa. Ao centro da sala surgem, suspensos no tecto, dois candeeiros em inox baço, com cerca de um metro um do outro. Junto dos puffs aparece um candeeiro de pé.

FIM DO FLASHBACK

6. INT. QUARTO, APARTAMENTO DE CLÁUDIA (LISBOA) – NOITE

Cláudia pára de escrever. Pousa os cotovelos na secretária, repousa o queixo nas mãos e passeia os olhos pelo que escreveu. Solta um suspiro e sorri.

FLASHBACK

7. INT. CONSULTÓRIO DE CLÁUDIA (LISBOA) – DIA

Cláudia está na sua secretária, rodeada de livros, papeis, canetas e post-its espalhados. Fala ao telefone.

CLÁUDIA
(para o telefone)
Na mesma...

8. INT. ESCRITÓRIO DE PACO, EDITORA "LIBROS MARTÍNEZ" (BRAGA) – DIA

É uma sala espaçosa rectangular onde as paredes joga com os tons de laranja escuro e branco sujo. O tecto branco entra em contraste directo com o chão rematado por longas tábuas de madeira escura envernizada. Pouco distante da parede Norte, uma secretária de madeira clara, composta por um bloco de três gavetas que sustenta o tampo, está virada para a parede Sul. Em cima da mesa está um computador portátil, um candeeiro em inox baço, algumas folhas e livros empilhados. Atrás da mesma secretária vemos uma cadeira de escritório preta e à sua frente estão mais duas cadeiras pretas de frente para o quadro pendurado na parede, pintado em vários tons de roxo. Encostada à parede Oeste, há uma estante comprida, dividida em pequenos rectângulos, onde transbordam livros, arquivos, cadernos, blocos de notas e alguns objectos decorativos. A porta situa-se na parede Sul, junto ao canto oposto. Todo o espaço está arrumado e limpo. Uma e outra planta surgem em alguns cantos do escritório. PACO, um homem de 29 anos, fala ao telefone com Cláudia. Tem cabelos volumosos castanhos encaracolados sobre uma pele morena. Os grandes olhos castanhos destacam-se na cara.

PACO
Y por la noche, coño!?

9. INT. CONSULTÓRIO DE CLÁUDIA (LISBOA) – DIA

LILIANA, uma rapariga de cerca de 27 anos, abre a porta e espreita para dentro do consultório de Cláudia. É morena e usa os cabelos, castanhos e lisos, presos num rabo de cavalo.

Veste uma saia escura pelo joelho, uma camisa por dentro da saia e calça uns sapatos.

LILIANA

(fala baixo)

Doutora Cláudia, a senhora Camila já chegou.

Cláudia desvia o olhar para a porta.

CLÁUDIA (cont.)

(para o telefone)

Dá-me um segundo...

Cláudia coloca a mão sobre o microfone do telefone e responde a Liliana:

CLÁUDIA (cont.)

Ela que espere um bocadinho, Liliana, obrigada.

Liliana fecha a porta.

Cláudia destapa o microfone do telefone.

CLÁUDIA (cont.)

(descendo, gradualmente, o tom de voz)

Paquito, vou ter que te ligar depois. Saudades por mil. Beijinhos, beijinhos.

Cláudia desliga o telefone e caminha até à porta. Abre-a.

CLÁUDIA (cont.)

Senhora Camila faz favor.

Cláudia segura a porta e deixa passar a SRA. CAMILA, uma mulher de cerca de 47 anos e estatura média. Os cabelos castanho-escuro ondulados acusam ainda vestígios do cabeleireiro da manhã. As lentes de contacto azuis sobressaem-se no meio da carregada maquilhagem que cobre a cara. No seu vestuário, destacam-se as luvas de pele que condizem com a carteira.

A Sra. Camila senta-se numa das cadeiras individuais.

(CONTINUA)

CONTINUAÇÃO:

Cláudia vai buscar umas folhas, um caderno e duas canetas à sua secretária.

CLÁUDIA (cont.)

Então, senhora Camila, como está a senhora hoje?

SRA. CAMILA

Estou muito bem doutora. Às vezes sinto-me um bocadinho em baixo, mas isso para si já não é novidade.

CLÁUDIA

É? Vamos já falar um bocadinho.

Cláudia caminha até à Sra. Camila. Puxa um pouco a outra cadeira individual e senta-se em frente à Sra. Camila. Coloca as folhas dentro do caderno e pousa-o no colo.

CLÁUDIA (cont.)

Então conte-me lá. Como têm corrido as coisas? O João, já decidiu para que faculdade vai?

Cláudia olha em frente.

Os pacientes surgem numa série de planos médios.

SRA. CAMILA

(com voz tremida e num suspiro)

Ai! Não. Eu sei que é egoísta, doutora, mas eu preferia que ele ficasse cá. Que outra cidade em Portugal pode ser melhor que a capital? Ai e eu já tenho o meu mais velho lá fora, se este sai também fico só com o meu mais novo... qu'agora também anda lá com a namorada nova...

Cláudia tira algumas notas. Olha em frente.

CONSULTA DE CARMO

CARMO, uma mulher com cerca de 17 anos e um corpo escultural, está sentada num dos puffs. Os seus cabelos loiros sobressaem o aspecto de menina de colégio que a sua aparência comporta.

(CONTINUA)

CONTINUAÇÃO:

CARMO

(com a mão espetada no peito)

Eu! Eu acho... que são as Belas-Artes...

(soltando as mãos)

Ele é que não acha. O meu pai tem sempre a mania do que é melhor para nós e daquilo que nos assegura uma vida. Ele 'tá com medo que eu daqui amanhã acabe a vender quadros num beco qualquer e...

CONSULTA DE JOAQUIM

JOAQUIM está sentado numa das cadeiras individuais. É um homem com cerca de 66 anos, baixo e corpulento. Veste uma camisa ao xadrez e umas calças de tecido bege.

JOAQUIM

(fala depressa e não se percebe o que diz)

Majé'quela péce que n'entende qu'eu peciso daquilo.

Cláudia olha para o seu caderno de notas.

JOAQUIM (cont.)

(fala depressa e não se percebe o que diz)

Ó sodotora, eu tenh'quir buscar algum lado, né? Um homem precisa.

Numa página do caderno de Cláudia estão rabiscadas algumas linhas abstractas e escritas algumas frases soltas. Entre elas, conseguimos ler "Crise de meia idade". Num dos cantos da folha há um pequeno boneco "stick" desenhado com um cavalete e uma tela à sua frente. A mão de Cláudia termina de escrever a frase: "Isto não é um confessional, é um gabinete de psicologia!".

Cláudia olha em frente.

10. EXT. FACHADA, CASA DE ADRIANA – DIA

Um dia de sol forte ilumina o todo espaço. A estrada é composta por duas faixas rodoviárias, uma para cada sentido.

A entrada de uma casa de dois andares assenta num pequeno altar em pedra. Dois baixos degraus ligam o altar ao caminho de pedras, no meio da relva verde, que conduz ao passeio da rua.

Está um carro parado em frente da casa.

ADRIANA está à porta da casa. É uma porto-riquenha, incrivelmente sensual, com cerca de 32 anos e estatura média. O seu corpo proporcional cobre-se de belas e elegantes roupas. Os seus cabelos estão muito bem penteados e a franja é ligeiramente agitada pela brisa suave que corre.

De dentro da casa saem DUAS CRIANÇAS, um rapaz e uma rapariga, com cerca de oito anos. Têm a mesma altura e estatura e são distinguidos de imediato apenas pelo corte dos seus cabelos loiros: o rapaz tem um corte de cabelo que se assemelha a uma tigela e a rapariga tem o cabelo penteado em dois rabos de cavalo, um de cada lado. As crianças estão bem vestidas, muito limpas e bem arranjadas. Passam por Adriana, com as mochilas às costas, e abraçam-na. Correm pelo caminho de pedras.

Adriana acena-lhes com a mão e sorri.

11. INT. ENTRADA, CASA DE ADRIANA – DIA

Adriana entra em casa. Encosta as suas costas contra a porta e fecha-a com cuidado. Perto da porta há uma janela por onde entra a luz forte do dia que ilumina toda a entrada da casa. Os cortinados, em tons claros, estão recolhidos de cada lado da janela. Em frente à porta existem umas escadas que conduzem ao andar de cima. A campainha toca um som suave e melódico.

Adriana vira-se e encosta o peito contra a porta. Abre-a ligeiramente e espreita para fora. Joaquim abre a porta de repente.

Adriana dá um pulo para trás.

Joaquim entra e fecha a porta.

(CONTINUA)

CONTINUAÇÃO:

Agarra em Adriana, encosta-a à porta e beija-a. Os dois agarram-se. Uma bola parte o vidro da janela e atravessa-o. Adriana e Joaquim assustam-se e afastam-se.

Adriana abre a porta.

12. EXT. FACHADA, CASA DE ADRIANA – DIA

VÍTOR rebola deitado na relva. É um pequeno rapaz com 8 anos. O seu cabelo preto e liso, com cerca de 8 centímetros de comprimento, faz a perfeita combinação com os olhos escuros. Veste um colete impermeável de enchimento de penas azul por cima de uma camisola às riscas, umas calças de ganga azuis e umas sapatilhas.

Adriana corre em direcção a Vítor.

Vítor levanta-se e começa a correr em S pelo jardim. Ouvimos o som de um COPO DE LÁPIS A CAIR num chão de madeira e o espalhar dos lápis no chão de madeira.

13. INT. CONSULTÓRIO DE CLÁUDIA (LISBOA) – DIA

CONSULTA DE VÍTOR

Cláudia está sentada numa das cadeiras individuais. Olha em frente.

À sua frente os puffs estão vazios.

Cláudia espreita para baixo, em direcção aos seus pés.

Os olhos de Vítor espreitam na direcção de Cláudia.

Vítor está de cócoras a apanhar os lápis e as canetas. Fala exageradamente depressa e apanha as coisas com muita agitação.

VÍTOR

(fala muito depressa)

Desculpe. Isto é que caiu. É que eu estava a ir buscar um lápis pa' lhe mostrar como foi e isto é que caiu. Mas eu apanho. Não há problema. Olhe.

Volta a deixar cair alguns lápis e canetas.

(CONTINUA)

CONTINUAÇÃO:

VÍTOR (cont.)

Ai. Foi sem querer. Mas eu apanho.

Volta a apanhá-los. Corre até à secretária e pousa os que já apanhou.

VÍTOR (cont.)

Apanho e ponho no sítio. Tá a ver? A minha mãe é que diz que eu...

Corre para junto de Cláudia e começa a apanhar os restantes.

14. EXT. PARQUE – DIA

Sobre um enorme jardim, coberto de relva verde e muitas flores, repousam umas mesas e uns bancos de pedra.

Há uma fonte com repuxos de água cristalina que enchem um recipiente de pedra clara. Tudo está muito limpo e cuidado.

RUI é um rapaz com 23 anos. Tem cabelos pretos oleosos e vários piercings na orelha e no sobrolho. Veste um fato macaco cor-de-laranja com um número estampado no cimo das costas. Está a varrer o parque.

RUTE é uma rapariga com 16 anos. Tem cabelo loiro amarrado. O seu pequeno corpo e magro enverga roupa notavelmente confortável. Está estendida na relva de olhos fechados.

BARNABÉ é um homem de 28 anos. Com cabelo curto e castanho, tal como os seus olhos. Veste uma camisa azul clara por cima de umas calças de ganga que terminam nos sapatos de vela. Passeia pelo parque. Passa por Rute e olha para ela.

Rute não se apercebe da presença de Barnabé.

Barnabé tenta agarrá-la.

Rute assusta-se e tenta levantar-se.

Rui olha para eles.

(CONTINUA)

CONTINUAÇÃO:

RUTE

(a gritar)

Largue-me! Pare! Socorro!

Rui larga a vassoura e corre em direcção a Rute e Barnabé.

RUI (V.O.)

Não é?

15. INT. CONSULTÓRIO DE CLÁUDIA (LISBOA) – DIA

CONSULTA DE RUI

Rui está sentado numa das cadeiras individuais com os braços apoiados ao longo dos braços da cadeira. Tem um aspecto punk. Veste pelo menos duas t-shirts pretas, uma de manga curta por cima de outra de manga comprida, calças de tecido preto, com umas correntes penduradas pelas presilhas do cinto. Abana a cabeça em sinal da espera pela resposta.

CLÁUDIA

Sim, sim.

A página do caderno de Cláudia está agora preenchida com mais desenhos espalhados e expressões soltas. Um dos desenhos é um boneco com uma boina parisiense, um pincel numa mão, e uma paleta na outra, e um cavalete com uma tela à sua frente. Está ligado por uma seta à expressão "menina de colégio". Há um outro desenho de um casal de mãos dadas. A mulher está ligada, por um traço, à expressão "mulher com crise de meia idade" e o homem tem um texto ao seu lado com as palavras "transtorno de desejo sexual hipotativo".

16. INT. QUARTO DE BANHO, CASA DE ADRIANA – DIA

Adriana e Joaquim tomam banho de imersão juntos. O quarto de banho é muito espaçoso.

A enorme banheira é triangular e situa-se num canto. Está coberta de espuma. Por cima da banheira há uma janela com umas cortinas transparentes recolhidas para lado.

O lavatório é um balcão com uma prateleira por baixo, ambos em mármore. A luz do dia ilumina todo o quarto de banho.

(CONTINUA)

CONTINUAÇÃO:

Joaquim beija Adriana.

Barnabé espreita pela janela.

Adriana afasta-se lentamente de Joaquim e vê Barnabé.

ADRIANA

(a gritar)

Mas? Quem é o senhor? Mas o que é isto?
Joaquim, olha! Olha!

Joaquim levanta-se virado para a janela.

A porta de madeira amarela clara do quarto de banho abre-se e uma SENHORA IDOSA entra. Os 80 anos transparecem-se através do corpo pequeno e magro da senhora idosa. Tem cabelos cinzentos presos atrás e escondidos por baixo de um chapéu redondo de rebordo estreito. Usa uns óculos redondos e veste um casaco até às ancas, apertado à frente, por cima de uma saia abaixo do joelho.

Joaquim vira-se na direcção da Senhora Idosa.

A Senhora Idosa arregala os olhos na direcção da anca de Joaquim.

SENHORA IDOSA

(num gemido abafado)

Ah...

Adriana suspira.

17. INT. CONSULTÓRIO DE CLÁUDIA (LISBOA) – DIA

CONSULTA DE VÍTOR

Cláudia suspira. Está sentada numa das cadeiras individuais. Olha em frente.

À sua frente, sentado nos puffs, Vítor tenta comer o seu próprio cabelo.

18. INT. CONSULTÓRIO DE CLÁUDIA (LISBOA) – DIA

Cláudia está sentada em frente à sua secretária. Em cima da secretária estão várias folhas rabiscadas, escritas e desenhadas.

(CONTINUA)

CONTINUAÇÃO:

Cláudia bate com o seu caderno de notas na sua cara.

CLÁUDIA
(com o caderno a abafar-lhe o
grito)
AAAAAAAAAAAAHHHHHHHHH!

Cláudia suspira com força. Levanta-se e arruma as coisas. Sai do consultório.

CENAS INTERCALADAS

19. INT. COZINHA, APARTAMENTO DE CLÁUDIA (LISBOA) – NOITE

É um compartimento com pouco espaço livre, onde a parede Norte faz uma reentrância junto da parede Oeste. A parede Este, na reentrância é branca, e todas as restantes paredes são cobertas com cerâmica brilhante vermelha escura. Centrado na parede Oeste, há um exaustor em inox baço. Na reentrância da cozinha, existem duas prateleiras brancas, cobertas de frascos com massa, arroz, feijão, açúcar e farinha e livros de receitas. O restante da parede Norte é ocupado por dois grandes armários em cerâmica brilhante cinzenta, tal como todos os armários da cozinha. O armário junto à parede Este esconde o frigorífico embutido. O armário ao lado contém o forno e microondas também embutidos. As restantes portas dos armários correspondem a arrumação. No canto da parede Sul, junto à parede Este, há uma porta que conduz à sala. Na parede Este, pouco distanciada do canto, há uma outra porta que dá para o hall, encarregue da ligação com o resto da casa. A parte de cima do que resta da parede Sul é preenchida com um armário, de várias portas, para arrumação. O balcão contorna a parede Sul e a parede Oeste e o seu tampo é em mármore clara. A pia situa-se mais ou menos no centro do tampo ao longo da parede Sul. O fogão está na mesma linha vertical que o exaustor da parede Oeste.

Cláudia está sentada no balcão, entre o armário da parede Sul e o exaustor, com um prato de comida na mão. Leva uma garfada de comida à boca.

O telefone toca e Cláudia pousa o prato.

20. INT. BAR "INSÓLITO" (BRAGA) – NOITE

Paco está num bar em Braga. Está sentado num puff vermelho numa esplanada entre duas secções do bar.

Na esplanada existem várias mesas quadrangulares com cerca de cinquenta a sessenta centímetros e cada uma está rodeada por quatro puffs vermelhos. A esplanada está completamente cheia de PESSOAS de ambos os sexos, diferentes idades e diferentes formas de vestir. Algumas estão em grupo e outras a par.

Paco fala ao telefone com Cláudia.

PACO

Quê tal?

CLÁUDIA

Nada de novo! Esse é que é o problema!

PACO

Eh láaaa!!! Quê pasa contigo?

CLÁUDIA

Quero ir para casa, Paco! Tenho saudades vossas! Já não estou com o meu pai há três semanas!

PACO

Hey, hey. Calma! Tu não vinhas a casa este fim de semana?

CLÁUDIA

E ainda quero ver se vou!

PACO

Más paso-se alguma coisa?

CLÁUDIA

Lembras-te de quando te disse que havia de vir embora e começar uma vida nova? Eu era mesmo estúpida nessa altura!

PACO

Oh! Tu não sentes isso. 'Tás é com saudades de casa!

(CONTINUA)

CONTINUAÇÃO:

CLÁUDIA

(rindo e fazendo fita)

Eu sei... mas precisava de dizer isto. Parece que estou num desenho animado! Juro! As pessoas que vêm ter comigo ao consultório só podem fazer parte dos "Apanhados"!

PACO

Não pode ser tão mau assim! Estás a fazer dos teus dramas...

CLÁUDIA

Nop! Até já arranjei um sketch book e tudo! Tens a noção do mau que isto é?

PACO

(em tom de riso e ironia)

Ou seja: os teus pacientes pagam-te para tu os ouvires e orientares e tu ascendes até um lugar especial na tua mente e ainda desenhas? E eles não reparam?

CLÁUDIA

Claro que não! Achas que eu ia estar a desenhar à descarada? Tenho alguns cuidados!

Paco ri-se.

PACO

(em tom de riso)

Que lata, dona Cláudia! Que lata!

CLÁUDIA

Bem, passando à frente. Este fim de semana estou em casa! Temos encontro marcado no 14?

PACO

(em tom de brincadeira)

Oh yeeesss!

CLÁUDIA

Cuida-te Paquito! Até amanhã!

FIM DE CENAS INTERCALADAS

21. INT. COZINHA, APARTAMENTO DE CLÁUDIA (LISBOA) — NOITE

Cláudia atira com o telefone para cima do balcão da cozinha.

Passa a louça por água e arruma a louça na máquina.

Sai da cozinha.

22. INT. CONSULTÓRIO DE CLÁUDIA (LISBOA) – DIA

Cláudia arruma algumas folhas da sua secretária. Alguém BATE À PORTA.

A porta abre-se e Liliana espreita pela porta entreaberta.

LILIANA

Doutora, está aqui o paciente novo...

Liliana olha para umas folhas na sua mão.

LILIANA (cont.)

Constantino Sarmento.

CLÁUDIA

Ah... Sim, sim. Mande entrar, por favor.

Liliana olha para dentro do outro compartimento.

LILIANA

Senhor Constantino Sarmento, por favor.

Liliana abre totalmente a porta e encosta-se a ela. CONSTANTINO entra no consultório. É um homem alto com 34 anos. Os cabelos, com cerca de quatro centímetros de comprimento, são escuros, lisos e bastante oleosos. Os olhos, muito negros, destacam-se na sua pele muito branca. Ele olha para Liliana e acena levemente com a cabeça.

CONSTANTINO

(com voz austera)

Muito obrigado.

Liliana acena de volta e fecha a porta à sua saída.

(CONTINUA)

CONTINUAÇÃO:

Cláudia dirige-se a Constantino.

CLÁUDIA
Muito gosto. Cláudia Tudela. Esteja à vontade. Vamos conversar um bocadinho?

CONSTANTINO
(com voz austera e apático)
A senhora diz isso muitas vezes.

Constantino senta-se num dos puffs.

CLÁUDIA
Como?

CONSTANTINO
(com voz austera e apático)
Essa frase... Parece programada para dizer isso.

Cláudia olha para ele e tenta ler a sua expressão facial.

Constantino parece apático.

Cláudia inspira e sorri ligeiramente.

CLÁUDIA
A ideia não era de todo essa. Como vamos encontrar-nos algumas vezes, quero que se sinta à vontade. Era só isso que queria dizer.

Cláudia escreve algumas notas numa folha limpa.

CONSTANTINO
Sente muitas vezes essa necessidade?

CLÁUDIA
Desculpe?

CONSTANTINO
Essa necessidade de se explicar?

Cláudia inspira um pouco mais forte.

(CONTINUA)

CONTINUAÇÃO:

CLÁUDIA

E se tentássemos inverter os papéis?
Gostaria de conhecer um pouco acerca de
si também.

CONSTANTINO

Quer conhecer-me mas não me deixa
conhecê-la a si. Costuma funcionar assim
com todos aqueles que cá entram?

CLÁUDIA

Não foi isso que eu quis dizer. Peço
desculpa. Talvez pudéssemos alternar?

CONSTANTINO

Costuma funcionar assim com todos
aqueles que cá vêm?

Cláudia pousa os braços em cima do caderno de notas e fixa
Constantino.

CLÁUDIA

Senhor Constantino, perdão, mas talvez
me pudesse explicar a razão da sua
vinda.

Cláudia admira a imagem de Constantino de cima a baixo.

Constantino suspira.

CONSTANTINO

Ah... A defesa.

CLÁUDIA

(com voz firme)
Senhor Sarmiento, por favor.

CONSTANTINO

(a sua voz torna-se mais suave)
Sim... a razão.

Cláudia atenta em Constantino.

23. EXT. PARQUE — DIA

Rute passeia pelo parque abraçada a Rui. Rui mexe num dos
piercings das orelhas.

RUTE

Pareces tão no teu mundo... É como se...

RUI

Como se eu não me importasse de o fazer?

RUTE

Ya... acho que pode ser isso...

RUI

Mas eu não me importo de o fazer.

RUTE

Então é isso.

RUI

(rindo)

Tu não fazes sentido nenhum.

RUTE

Hum... Eu não sei se gosto disso...

RUI

Qual é o stress? Fiz coisas estúpidas, enquanto miúdo, fui apanhado e agora pago pelo que fiz. É na boa. É o karma.

RUTE

Oh, vá lá... quer dizer... é trabalho comunitário... podiam-te ter posto a tomar conta de crianças ou num lar de idosos, talvez, mas...

RUI

Ou podiam-me ter posto a limpar celas. Sei lá... podia ser pior...

Rute olha para o chão envergonhada.

(CONTINUA)

CONTINUAÇÃO:

RUI

(rindo e olhando para ela)

Além de que... se eu não estivesse a limpar o chão aqui do parque naquela altura, tu tinhas-te metido em sarilhos e quem sabe eu nunca te teria conhecido.

Rute olha para Rui e sorri.

A Senhora Idosa dá de comer a alguns pombos perto da fonte. Entoa baixinho o ritmo de uma música clássica. Ouvimos o barulho contínuo de um MONITOR DE SINAIS VITAIS.

FADE OUT.

O som do MONITOR DE SINAIS VITAIS aumenta de volume.

24. INT. BAR "ESPAÇO CULTURAL 14" (BRAGA) – NOITE

Cláudia e Paco encontram-se no primeiro piso de um bar, num pequeno espaço com quatro mesas e quatro cadeiras à volta de cada mesa. Estão sentados junto da enorme janela que tem visibilidade para a iluminada rua dos Chãs. A decoração é à base de algumas pinturas nas paredes de tons fortes, bonecos cabeçudos pendurados e cordas entrelaçadas a cruzar a janela.

PACO

(em tom de brincadeira e rindo)

Vê lá se escondes a tua paixoneta durante as consultas.

CLÁUDIA

Ai pá... És sempre a mesma coisa. Não é nada disso. Mas já imaginaste? Foram dois minutos... Ele ouvia, ele sentia... só não se mexia... Eu acho que morria...

PACO

Curioso.

CLÁUDIA

(rindo-se)

É! É irónico, já viste.

(CONTINUA)

CONTINUAÇÃO:

PACO

Ok, más então explica lá. Él está lá porquê?

CLÁUDIA

Ainda não consegui ir muito fundo... ele é reservado e 'tá sempre na defensiva. É complicado falar com ele.

PACO

Hum... Desafio?

CLÁUDIA

Pois... Vamos lá ver... Olha e tu? Conta-me lá como estão as tuas crianças?

PACO

Ah... Muito bem... Muito bem... Essas sim... Autênticos desafios.

CLÁUDIA

Não me digas que já lhes fizeste a tua dança.

PACO

Claro! E pu-las todas a dançar. Quando a directora entrou ficou meia: más que raio!!

Os dois riem-se e conversam.

25. INT. QUARTO, CASA DE JOÃO TUDELA (BRAGA) – DIA

Cláudia está sentada na sua cama. O seu pai, JOÃO TUDELA, entra no quarto. É um homem de 57 anos, alto e forte de cabelo curto e preto. Veste umas calças de ganga e uma camisa por baixo de uma camisola sem gola e calça uns sapatos de vela.

JOÃO TUDELA

Então, onde queres ir hoje?

CLÁUDIA

Pai, não precisamos de fazer nada por minha causa. Eu fico bem se ficarmos em casa. A sério.

(CONTINUA)

CONTINUAÇÃO:

JOÃO TUDELA

Oh, então eu não ia fazer nada no último dia que a minha filha cá está? Vamos lanchar?

Cláudia sorri.

JOÃO TUDELA

Diz lá, filha, a sério. Queres ir ali à Norton de Matos?

CLÁUDIA

É uma ideia. Podemos sentar-nos numa esplanada. O sol parece estar tão bom...

João pega no casaco de Cláudia que estava em cima da cama e dirige-se para a porta. Antes de sair olha para Cláudia e acena a cabeça em direcção à saída.

JOÃO TUDELA

Vá.

Cláudia levanta-se num pulo.

26. EXT. AVENIDA GENERAL NORTON DE MATOS (BRAGA) – DIA

Cláudia e o pai caminham numa avenida larga com inúmeros carros estacionados. Falam e apontam para várias coisas.

Há imensas árvores com grandes e verdes copas.

Vários prédios rectangulares, de cerca de cinco andares e linhas rectas, espalham-se por ambos os lados da avenida, que é cruzada por algumas ruas perpendiculares.

Cláudia e o pai sentam-se numa esplanada.

27. INT. QUARTO, APARTAMENTO DE CLÁUDIA (LISBOA) – NOITE

Cláudia entra no quarto com o saco de viagem na mão.

Pousa-o em cima da cama. Caminha até ao armário. Abre-o. Olha em direcção à secretária. Fixa o computador portátil como se estivesse a olhar para ele pela primeira vez. Caminha até à secretária.

(CONTINUA)

CONTINUAÇÃO:

Abre o tampo do seu computador portátil e senta-se na cadeira em frente à secretária. Começa a escrever.

No ecrã do computador aparece gradualmente:

"O pequeno traquinas corria em numa agitação de"

Cláudia selecciona a frase toda e apaga-a. No ecrã aparece gradualmente:

"Não era a primeira vez que a jovem tentava escrever o que lhe passava pela cabeça, mas"

Cláudia selecciona tudo e apaga. No ecrã do computador aparece gradualmente:

"E então, tudo voltou a ser silêncio. Esforcei-me por sensibilizar a minha audição, mas era inútil."

Cláudia entusiasma-se a escrever. Escreve rápido e com o olhar fixo no computador portátil.

No ecrã do computador aparece gradualmente, numa das últimas linhas da página de texto:

"Tentei combater o peso que meu corpo exercia sobre mim e mexer nem que fosse um dedo, mas em vão. Eu realmente estava morto."

Cláudia escreve freneticamente. O SOM DAS TECLAS DO COMPUTADOR torna-se mais acelerado.

28. EXT. PARQUE – DIA

Rute e Rui estão sentados nos bancos de pedra do jardim. Brincam com as mãos um do outro.

RUTE

Juro. São tão tranquilas...

RUI

Eu disse-te que a lua era amiga dos pensamentos, não disse?

RUTE

Quais pensamentos? Ou melhor, qual lua? Assim que ela desce eu quase que não a vejo.

(CONTINUA)

CONTINUAÇÃO:

RUI
Então tens conseguido dormir bem?

RUTE
Perfeitamente. Há algumas noites que já não fico a ver o número dos minutos mudar...
(em tom de brincadeira)
É logo! Que nem uma menina!!

RUI
Já não precisas dos comprimidos?

RUTE
Hum...

RUI
Hum?

RUTE
Se eu disser, vais-me gozar...

RUI
Oh! Não vou nada.

RUTE
Então vais dizer que eu não faço sentido.

RUI
(rindo)
Não estaria a dizer mentira nenhuma. Diz lá! Não confias em mim?

Rute olha para a mesa, envergonhada. Surge o SOM INTERMITENTE DE UM MONITOR DE SINAIS VITAIS baixinho.

RUTE
Não preciso deles desde que estou contigo.

Rui acaricia-lhe a face e aproxima-se dela.

A Senhora Idosa dá de comer a alguns pombos perto da fonte. Entoa baixinho o ritmo de uma música clássica. Ouvimos O SOM DO MONITOR DE SINAIS VITAIS torna-se contínuo e aumenta de volume gradualmente.

FADE OUT.

29. INT. BLOCO OPERATÓRIO – DIA

Ouvimos o som contínuo de um MONITOR DE SINAIS VITAIS. Tudo está preto. Não vemos nada.

MÉDICO 1

Hora da morte: catorze e dezassete.

O barulho do MONITOR DE SINAIS VITAIS faz um som intermitente.

ENFERMEIRO

Mas...

Uma das enfermeiras engole em seco.

MÉDICO 1

Pás, rápido!

MÉDICO 2

Carreguem a 300!

O barulho do MONITOR DE SINAIS VITAIS torna-se intermitente.

MÉDICO 1

Temos batimento cardíaco?

ENFERMEIRA

Batimento cardíaco confirma-se.

Constantino abre os olhos lentamente. O tecto é branco. Está rodeado de MÉDICOS e ENFERMEIROS de diferentes idades. Todos eles vestem roupa esterilizada e usam máscaras. Faz-se SILÊNCIO. Constantino vê os olhos dos médicos e enfermeiros fixados em si.

Ouvimos o som de uma MÃO A BATER NUM PUFF.

30. INT. CONSULTÓRIO DE CLÁUDIA (LISBOA) – DIA

Ouvimos o som de uma MÃO A BATER NUM PUFF. Cláudia pisca os olhos várias vezes. Está sentada numa das cadeiras individuais.

À sua frente, sentado num puff, Vítor ajeita o puff a seu lado. Olha para Cláudia e põe-se direito. Fica quieto uns segundos. Depois, ajeita o seu puff discretamente.

(CONTINUA)

CONTINUAÇÃO:

Cláudia levanta-se da sua cadeira e vai sentar-se à beira dele.

CLÁUDIA

(fazendo uma voz ligeiramente infantil)
Que diz a tua professora da escola?

VÍTOR

A senhora Rosalinda diz que eu preciso de fazer os trabalhos de casa todos, qu' é para aprender as coisas. E as coisas qu' eu aprendo são novas e por isso tenho de estar atento. Mas eu tento estar sempre atento, só que... só que há muitas coisas que... eu tenho sempre muitas coisas que... não é de propósito, só qu' eu... eu gosto de ter as coisas direitinhas, qu' é prá mãe ficar contente e eu...

31. INT. PUB – NOITE

Barnabé e Joaquim estão sentados no balcão de um bar que remete para os típicos Irish Pubs. Bebem uma cerveja cada um. O espaço é comprido e algo estreito. O interior é todo em madeira de castanho velho. As mesas estão quase todas com um dos lados encostados a uma das paredes. As cadeiras que rodeiam as mesas são de dois lugares cada uma.

Há um balcão ao longo de uma das paredes. Em cima do balcão permanecem inúmeras garrafas de várias bebidas alcoólicas. Paralelo ao balcão, existe um outro balcão. À frente deste segundo balcão estão vários bancos altos de madeira.

As paredes estão repletas de decorações irlandesas e imensos cartazes de marcas de cerveja.

O BARMAN, um homem na casa dos trinta, arruma as garrafas atrás do balcão. Veste um avental de cintura comprido por cima de umas calças e uma camisa ao xadrez com as mangas arregaçadas. Tem um pano em cima do ombro.

BARNABÉ

Bem, meu, elas não se podem queixar...

(CONTINUA)

CONTINUAÇÃO:

JOAQUIM

Mas, 'pera lá. É consentido, certo?

BARNABÉ

Bem, elas não negam...

JOAQUIM

E concordam?

BARNABÉ

Elas acabam por não ter assim muito tempo para falar... É chegar e...

JOAQUIM

Calma! Tu assedia-las?

BARNABÉ

Hey! Isso é forte, meu...

JOAQUIM

Então o que chamarias ao que fazes?

BARNABÉ

O que importa é que elas ficam satisfeitas.

JOAQUIM

Foram elas que te disseram isso?

BARNABÉ

Pá, as mulheres não são muito de falar.

JOAQUIM

Então como é que podes...

BARNABÉ

(mais alto e como quem diz algo óbvio)

Porque elas são de se queixar! Se não gostassem, aí sim ias ver como elas não se calavam...

JOAQUIM

Pá, vamos voltar ao início. Se estivesse aqui e agora uma mulher, só isso já te dava vontade?

(CONTINUA)

CONTINUAÇÃO:

BARNABÉ

Se ela for jeitosinha...

Joaquim franze o sobrolho.

BARNABÉ (cont.)

Oh pá... eu tenho de ser minimamente selectivo, não é? Mas ya, respondendo à tua pergunta, um vestidinho, uma saia, pá até umas calças... se ela estivesse aqui, ou em qualquer outro lugar...

Barnabé bate com as mãos sobre o balcão e arrasta-as, totalmente esticadas, num movimento de dentro para fora.

BARNABÉ (cont.)

Assim que ela se debruçasse sobre este balcão...

32. INT. CONSULTÓRIO DE CLÁUDIA (LISBOA) – DIA

Barnabé olha em frente irrequieto. Está sentado numa das cadeiras individuais.

Cláudia está sentada na outra cadeira individual de frente para Barnabé. Cláudia ajeita a sua saia e cadeira discretamente e faz pressão na parte de trás do pescoço, com a mão, num gesto fluído e contínuo acompanhado de uma tosse discreta.

A página do caderno de Cláudia tem agora mais expressões soltas e mais desenhos espalhados. Um dos desenhos é um boneco com uma boina parisiense, várias argolas nas orelhas e no nariz, minissaia e uma blusa com um nó na frente. Numa mão tem um pincel e na outra tem uma paleta. À sua frente está um cavalete com uma tela rabiscada de forma abstracta.

Uma seta liga este boneco ao título "menina de colégio muda a sua vida por punk escanzelado e foragido".

O casal de mãos dadas está desenhado de costas sentado num banco de jardim, com um coração no meio. Nas costas do banco, desenhado de frente, há um miúdo com um sorriso traiçoeiro.

(CONTINUA)

CONTINUAÇÃO:

A mulher está ligada por um traço à expressão “mulher com crise de meia idade”.

Do homem sai uma seta que o liga à expressão “sexomaníaco”.

Um outro traço liga a criança às palavras “miúdo hiperactivo”.

Cláudia rabisca a folha com violência.

33. INT. PUB – NOITE

Constantino entra no bar e senta-se a dois bancos de distância de Barnabé e Joaquim. Veste uma camisa azul clara por fora das calças de ganga largas. O seu cabelo está muito limpo e bem penteado. Faz sinal ao barman.

CONSTANTINO

Um fino, se faz favor.

O barman começa a tirar-lhe fino.

Joaquim aproxima-se do ouvido de Barnabé e fala-lhe baixinho num tom de cumplicidade e brincadeira.

JOAQUIM

Não é uma mulher, mas também está bonitinho...

Joaquim afasta-se um pouco de Barnabé e pisca-lhe o olho exageradamente.

JOAQUIM (cont.)

(entoando uma brincadeira marota)

Hãaaaa?

Barnabé deita-lhe um ar de nojo.

BARNABÉ

Tu és nojento, pá.

Joaquim encolhe-se para o seu lugar ligeiramente envergonhado.

O barman pousa o fino em frente a Constantino.

(CONTINUA)

CONTINUAÇÃO:

CONSTANTINO

Por acaso não estão a admitir pessoal?

Barnabé e Joaquim olham para Constantino.

JOAQUIM

Novo por cá, hã?

Joaquim estende o seu copo a Constantino, num gesto de quem pede um brinde.

CONSTANTINO

Sim. À procura de um caminho.

Constantino brinda com Joaquim e estende o seu copo a Barnabé.

Barnabé responde ao brinde.

BARNABÉ

Problemas no anterior?

CONSTANTINO

(suspira e murmura)

Acabou mais cedo do que eu pensava.

Joaquim e Barnabé olham para ele curiosos.

JOAQUIM

Olha, tu até pareces um gajo porreiro.

(fazendo um gesto circular à frente do seu peito)

Mas aqui quem fala por códigos são as mulheres.

Barnabé bate no braço de Joaquim numa chamada de atenção.

CONSTANTINO

Não era um código, era uma metáfora.

Joaquim revira os olhos como quem obtém uma prova do que acaba de dizer.

(CONTINUA)

CONTINUAÇÃO:

CONSTANTINO (cont.)

O que quero dizer é que tive uma experiência recentemente que me fez mudar a visão da vida.

Joaquim ri-se alto.

JOAQUIM

Que se passou? Fizeste uma plástica, hã?
Hã?

Barnabé bate na barriga de Joaquim numa chamada de atenção.

BARNABÉ

Pá. Desculpa lá o meu amigo. Ele anda c'umas dúvidas um bocado pó estranhas.

CONSTANTINO

Não há problema, meu. Como disse: tenho uma visão diferente, agora.

BARNABÉ

Mas conta lá, o que se passou afinal?

CONSTANTINO

Eu morri.

Joaquim franze o sobrolho.

JOAQUIM

(abana ligeiramente a cabeça como se estivesse a dar uma novidade óbvia)
'Tás enganado. Tu 'tás vivo.

BARNABÉ

Ó meu! És capaz de deixar o homem falar?

Joaquim põe-se direito.

CONSTANTINO

Foram só dois minutos. Mas foram os dois minutos mais longos de toda a minha existência.

(CONTINUA)

CONTINUAÇÃO:

Constantino bebe o último gole do seu fino.

CONSTANTINO (cont.)

Eu ouvi a minha própria declaração de óbito. Assim que consegui abrir os olhos foi o alívio mais sentido. Os médicos ficaram num alvoroço.

BARMAN

(analisando Constantino)

História de vida comovente.

CONSTANTINO

Perdão?

O barman começa a tirar outro fino.

BARMAN

As mulheres adoram esse tipo de coisas. Deves ter as que queres.

CONSTANTINO

Não é bem isso que eu...

O barman pousa o fino em frente a Constantino com algum impacto. Debruça-se ligeiramente sobre o balcão.

BARMAN

Isso significa mais clientela para o meu bar. Quando podes começar?

CONSTANTINO

Ehhh... quando quiser?

BARMAN

Normalmente abrimos por volta das dez da noite? 'Tás cá às nove e meia?

34. INT. QUARTO, APARTAMENTO DE CLÁUDIA (LISBOA) – DIA

Cláudia entra no quarto a escovar os dentes. Veste uma t-shirt comprida por cima de umas calças largas de tecido. Dirige-se ao espelho de corpo inteiro.

Estende o braço e tira do armário uma cruzeta com um vestido de tecido elástico e um padrão em tons de mel misturado com outros tons vivos.

(CONTINUA)

CONTINUAÇÃO:

Coloca-a à frente do corpo e olha-se no espelho. Num gesto rápido tira a cruzeta da sua frente e baixa o braço. Sai do quarto num passo apressado.

35. INT. COZINHA, APARTAMENTO DE CLÁUDIA (LISBOA) – DIA

Cláudia, já vestida, abre a porta do frigorífico, tira um pequeno pacote de sumo de laranja e sai da cozinha.

36. INT. CONSULTÓRIO DE CLÁUDIA (LISBOA) – DIA

Cláudia está na sua secretária. Coloca alguns papeis em ordem. Tem o pacote de sumo de laranja em cima da mesa. Pega nele e dá um gole do pacote.

Liliana bate à porta do consultório e abre-a um pouco. Espreita para dentro da sala.

LILIANA

Doutora, a senhora Camila já chegou.

CLÁUDIA

Sim, Liliana. Obrigada. Mande entrar, por favor.

Liliana abre a porta totalmente e deixa a Sra. Camila entrar. A Sra. Camila entra devagar no consultório.

Cláudia levanta-se da sua cadeira e cumprimenta a Sra. Camila. Encaminha-a para uma das cadeiras individuais. Volta à secretária, pega no seu caderno de notas e numa caneta.

Dirige-se até às cadeiras individuais. Ajusta a cadeira vaga de forma a ficar de frente para a Sra. Camila e senta-se.

CLÁUDIA

Então, senhora Camila, como está?

SRA. CAMILA

Bem, muito obrigada doutora.

CLÁUDIA

A semana está a correr bem?

(CONTINUA)

CONTINUAÇÃO:

SRA. CAMILA

Podia estar a correr melhor...

A Senhora Camila começa a choramingar.

Cláudia tem os olhos fixos no caderno de notas. Por vezes, levanta-os e acena à Sra. Camila de forma rápida.

No caderno conseguimos ler algumas frases entre o texto comprido lá escrito:

"Eu continuava a olhá-la. Aquela doce mulher na flor da idade. Apesar da enorme família que idolatrava, parecia tão só. Um objecto de decoração que"

SRA. CAMILA

Veja lá que... o meu menino quer ir para Barcelona! Barcelona é lá tão longe... Eu 'inda pensei qu'ele quisesse ir para o Porto ou para Coimbra, qu'até era aqui mais pertinho. Mas ele quer ir para outro país... para longe de mim.

CLÁUDIA

Ó senhora Camila, não deve ser bem isso. Ele deve-se ter entusiasmado com a faculdade de lá. Olhe que Barcelona tem boas faculdades.

SRA. CAMILA

Eu sei, eu sei. Mas eu acho que ele quer ficar com a rédea mais solta... não é por nada disso... ele é que quer ir para...

A senhora Camila fala por entre soluços.

37. INT. ENTRADA, CASA DE ADRIANA – DIA

A Senhora Idosa chega à porta de saída da casa.

Joaquim desce os últimos degraus da escadaria em velocidade. Veste apenas umas calças de ganga.

Adriana segue-o uns degraus atrás. Veste apenas um roupão.

(CONTINUA)

CONTINUAÇÃO:

Joaquim passa pela Senhora Idosa e sai de casa a correr. Adriana pára perto da Senhora Idosa.

ADRIANA

Ó senhora Camila, muito obrigada pela roupa. Eu hoje não conseguia mesmo ir à lavandaria buscá-la.

SENHORA IDOSA

Pois. Isso vejo eu. Estava muito ocupada.

ADRIANA

Ó senhora Camila é que... sabe... nós tivemos um cano roto e...

SENHORA IDOSA

Pois. Pois. Isto é uma pouca vergonha, é o que isto é!

ADRIANA

Ó senhora Camila... se calhar não precisávamos de aborrecer o Artur com isto...

SENHORA IDOSA

Ah, pois... Agora não quer que eu diga ao seu marido o tamanho do cano roto, não é? Desavergonhada!

A Senhora Idosa dirige-se à porta. Alguém BATE À PORTA.

38. INT. CONSULTÓRIO DE CLÁUDIA (LISBOA) – DIA

Alguém BATE À PORTA. Cláudia está sentada à sua secretária a escrever no seu caderno, com a cabeça apoiada no cotovelo. Deixa a cabeça escorregar e, mesmo antes de bater na mesa, levanta a cabeça.

Liliana espreita por uma curta abertura.

LILIANA

Doutora, Constantino Sarmento...

CLÁUDIA

Ah, sim...

(CONTINUA)

CONTINUAÇÃO:

LILIANA

Mando entrar?

CLÁUDIA

Se faz favor. Obrigada.

Liliana abre a porta.

LILIANA

Senhor Cons...

CONSTANTINO

Obrigado.

Liliana olha para ele e sorri atrapalhada.

Constantino entra.

Liliana sai e fecha a porta.

Constantino senta-se numa das cadeiras individuais.

Cláudia chega perto dele, acomoda a sua cadeira ligeiramente de lado para ele e senta-se a olhar de frente Constantino.

CLÁUDIA

Então senhor...

CONSTANTINO

(num tom de voz frio)

O senhor está no céu. Chamo-me Constantino.

CLÁUDIA

Hum... sim... e o Constantino acredita em Deus?

CONSTANTINO

Eu estive com Deus! Se bem se lembra Ele deixou-me voltar.

CLÁUDIA

Sim, lembro-me. No acordo de...

CONSTANTINO

Eu fazer algo de útil com a minha vida, sim!

(CONTINUA)

CONTINUAÇÃO:

CLÁUDIA

E sente que tem feito alguma coisa de diferente, desde que saiu do hospital.

CONSTANTINO

(com alguma agressividade, mas calmo)

Se me fiz mais útil, quer a doutora dizer?

CLÁUDIA

Constantino, por...

CONSTANTINO

Não, tudo bem. Eu sei que isto são palavras da minha boca e não da sua. As diferenças são muito grandes.

CLÁUDIA

Fale-me dessas diferenças.

CONSTANTINO

(nervoso)

Eu sei que a minha vida tem sido em vão e tento fazer algo para a melhorar. A doutora não tem tirado proveito da sua vida e no entanto continua aqui.

CLÁUDIA

Desculpe, mas não sei se estou a acompanhar. A minha função aqui é tentar percebê-lo e perceber um rumo consigo. Nada...

CONSTANTINO

(nervoso e a falar alto)

A sua função aqui é lucrar com os problemas dos outros. Diga-me, Cláudia, sente-se mais feliz ao saber que há quem esteja pior do que você?

Cláudia petrifica.

Constantino aparenta uma calma imensa.

(CONTINUA)

CONTINUAÇÃO:

Cláudia respira alto.

CLÁUDIA

Vamos voltar a si, por favor. Porque diz que a sua vida tem sido inútil?

CONSTANTINO

(agora calmo)

Está familiarizada com o nome John Doe?

CLÁUDIA

Não entendo o que...

CONSTANTINO

John Doe é uma expressão americana. É usada para quando o corpo de um desconhecido chega à morgue ou então quando um desconhecido dá entrada no hospital. Percebe? Um desconhecido. Que é, no fundo, o que eu sou. Nada fiz até hoje que mereça reconhecimento. Eu sou um desconhecido na minha própria vida.

CLÁUDIA

Então acha que John Doe...

CONSTANTINO

Deveria ser esse o meu nome. É assim que tem de me chamar. Eu sou John Doe.

CLÁUDIA

Constantino, não pode pensar assim. Há algo em si que quer mudar, ou não é verdade? Já não tem planos de fazer algo para mudar a sua vida?

CONSTANTINO

Sim. Tenho. Não fazer nada está fora de questão. Eu quero mudar. Talvez voluntariado... ou uma namorada... ou...

39. INT. PUB – DIA

O barman tira os bancos de cima do balcão e coloca-os em frente do balcão. Constantino esfrega o balcão. Veste uma camisa de mangas arregaçadas e um avental de cintura comprido por cima de umas calças.

40. INT. CONSULTÓRIO DE CLÁUDIA (LISBOA) – DIA

Constantino está sentado num dos puffs.

No outro puff, à frente e ligeiramente de lado, está Cláudia.

41. INT. PUB – NOITE

O bar está cheio.

Constantino, atrás do balcão, atende uma MULHER com cerca de trinta anos, um corpo escultural e muito bem penteada. Veste um vestido decotado com uma racha na parte lateral inferior que exhibe a perna.

CONSTANTINO

Que vai ser?

MULHER

(sorrindo)

Aquilo que quiser.

CONSTANTINO

E se não gostar daquilo que eu lhe preparar?

MULHER

Acredite, desde que me acompanhe nessa bebida, qualquer coisa está bem.

CONSTANTINO

Eu peço desculpa, mas por mais que eu gostasse de a acompanhar numa bebida, estou a trabalhar. Não vou poder.

MULHER

Tem a certeza de que não arranja uns minutinhos para nós?

(CONTINUA)

CONTINUAÇÃO:

CONSTANTINO
Infelizmente, não vou poder mesmo.

O Barman passa por trás de Constantino e ri-se.

A Mulher vai sentar-se numa mesa onde só está um HOMEM com cerca de quarenta anos. O homem tem a barba por fazer e veste uma camisa e umas calças.

BARMAN
(em tom de brincadeira)
Não vou poder?!

CONSTANTINO
É verdade. Estou a trabalhar.

BARMAN
Meu, é uma mulher! Há sempre um desconto quando o assunto é uma mulher.

CONSTANTINO
Ela só queria beber.

BARMAN
Sim, isso e sexo.

CONSTANTINO
Isso também não lhe posso dar.

BARMAN
(em tom de brincadeira)
Não me vais dizer que és gay! Tenho consideração por ti pá... mas eu gosto de mulheres...

CONSTANTINO
(rindo)
não é nada disso. Eu já tenho alguém em vista.

BARMAN
Ah!!!! Agora és homem! Qual delas é?

CONSTANTINO
Nenhuma destas. Não é mulher de bar. É uma daquelas mulheres que vais buscar a casa... abres a porta do carro... levavas a jantar...

42. INT. CONSULTÓRIO DE CLÁUDIA (LISBOA) – DIA

CONSTANTINO
Doutora?

Cláudia olha para Constantino com os olhos arregalados.

CONSTANTINO (cont.)

Não concorda?

CLÁUDIA

Perdão?

CONSTANTINO

Ah... a vida faz-nos destas coisas. Desde que os meus pais morreram que eu considero a solidão uma coisa muito assustadora.

CLÁUDIA

E como morreram os seus...

CONSTANTINO

Não pensa assim? Todo o dia aqui fechada sozinha?

Cláudia fixa-se nele.

CONSTANTINO (cont.)

Talvez a doutora me pudesse dar umas luzes acerca disso fora deste consultório.

CLÁUDIA

Constantino, desculpe...

CONSTANTINO

Seria só um jantar. Nada muito íntimo.

CLÁUDIA

Constantino, eu não estou autorizada a...

CONSTANTINO

Não posso contentar-me com uma resposta negativa.

CLÁUDIA

Vai contra as normas de...

(CONTINUA)

CONTINUAÇÃO:

CONSTANTINO

A sua função é relacionar-se com o seu paciente de forma a conhecê-lo e poder orientá-lo. Acha que é assim que o consegue?

CLÁUDIA

Eu não posso...

CONSTANTINO

Não considera isto importante no meu processo de recuperação?

Cláudia desvia o olhar.

CONSTANTINO

Cláudia, por favor... ninguém precisa de saber.

Breves momentos de silêncio.

CLÁUDIA

Muito bem. Uma coisa rápida e impessoal.

43. INT. QUARTO, APARTAMENTO DE CLÁUDIA – NOITE

Cláudia está em frente ao espelho de corpo inteiro. Tem o armário aberto.

Tira vários vestidos que vai colocando à sua frente e atirando para cima da sua poltrona de corpo inteiro.

CLÁUDIA

Não, pai...

Cláudia ouve o que o pai lhe diz.

CLÁUDIA (cont.)

Pai, eu agora não posso...

Cláudia ouve o que o pai lhe diz.

CLÁUDIA (cont.)

Pai... pai... eu tenho um compromisso agora. E estou a ficar atrasada.

(CONTINUA)

CONTINUAÇÃO:

Cláudia ouve o que o pai lhe diz.

CLÁUDIA (cont.)

Não, pai. Reza mas é para eu não me
arrepender. Vá, beijinhos.

Cláudia ouve o que o pai lhe diz.

CLÁUDIA (cont.)

Beijinhos. Até logo.

44. INT. RESTAURANTE TAVARES (LISBOA) – NOITE

Uma sala muito comprida está preenchida com duas filas de mesas. As cadeiras com braços e pernas de madeira escura exibem o tom muito escuro nas almofadas aveludadas. Cercam as mesas cobertas pelas enormes toalhas brancas.

As paredes são amareladas e reflectem a iluminação amarela dos lustres de cristal do tecto e, mais pequenos, das paredes. O chão é munido com longas tábuas de madeira escura, da mesma cor que as poucas peças de mobília extra que vemos. As paredes têm vários e grandiosos espelhos venezianos entre a talha dourada que as resguardam.

Os EMPREGADOS são homens e mulheres de idades entre os 30 e os 50 que vestem um uniforme castanho chocolate e um avental de cinta preto. Estão espalhados pelo Salão Nobre do restaurante e debruçam-se sobre as várias mesas.

Cláudia entra no restaurante.

Um FUNCIONÁRIO dirige-se a ela. É um homem com cerca de quarenta anos. Veste umas calças e um casaco de fato pretos, uma camisa branca e calça uns sapatos de pele pretos. O funcionário fala com Cláudia e aponta para uma mesa.

A mesa é de dois lugares e está vaga.

Cláudia acena e o funcionário acompanha-a até à mesa. Num gesto cavalheiresco, ajeita-lhe a cadeira enquanto Cláudia se senta com uma expressão séria. O funcionário afasta-se. Cláudia observa as outras mesas.

À sua volta, as outras mesas estão ocupadas.

(CONTINUA)

CONTINUAÇÃO:

Um empregado abre uma garrafa de água a Cláudia, serve-lha num copo e pousa a garrafa de água na mesa, onde permanecem apenas dois pratos, rodeados com talheres de peixe, de carne e de sobremesa, dois copos, dois guardanapos dobrados sob a forma de um cisne, duas velas e dois menus. O empregado afasta-se.

Cláudia observa um casal numa mesa próxima de si.

O SENHOR tem cerca de trinta anos e veste um fato. Tem cabelos pretos, compridos quase até aos ombros, molhados e penteados para trás. Pega na mão direita da sua COMPANHEIRA. Ela tem cerca de trinta anos e veste um vestido vermelho. Um lenço preto transparente contorna-lhe pescoço e as suas extremidades assentam-lhe ao longo das costas. Os brincos brilham nas suas orelhas descobertas.

O senhor acaricia a mão e passa os dedos pelo enorme anel de brilhantes no dedo anelar.

Cláudia desvia o olhar. As CONVERSAS ao redor tornam-se ruído de fundo.

Cláudia admira a decoração do restaurante todo iluminado por luz artificial.

Volta a olhar o casal na mesa perto de si. O homem dá um beijo à sua mulher.

Cláudia consulta o relógio. Olha para a sua mesa.

Junto do seu copo estão duas garrafas de água vazias.

Cláudia pega num menu e começa a folheá-lo. Um empregado aproxima-se e abre outra garrafa de água. Serve a água no copo de Cláudia.

CLÁUDIA

Peço desculpa, mas a pessoa por quem esperava teve um imprevisto e não vai poder vir...

O empregado acena.

CLÁUDIA (cont.)

Traga-me a conta, por favor.

(CONTINUA)

CONTINUAÇÃO:

O empregado afasta-se. Cláudia olha pelos cantos dos olhos para as mesas à sua volta. Baixa um pouco a cabeça e morde o lábio inferior. Fixa os olhos no menu que tem nas mãos. O empregado volta com um pratinho de prata com um talão por cima. Cláudia pousa o menu e recebe a conta. Coloca o dinheiro por cima do prato.

Pega nas suas coisas e sai do restaurante.

45. INT. COZINHA, APARTAMENTO DE CLÁUDIA (LISBOA) – NOITE

Cláudia está de pé na cozinha a comer um pouco de gelado de uma embalagem cilíndrica de cartão. Pousa a embalagem e pega no telefone pousado ao seu lado. Coloca a colher dentro da embalagem de gelado, em cima do balcão, e digita um número no telefone. Senta-se em cima do balcão e segura o telefone, com o ombro, junto ao ouvido.

Pega na embalagem de cartão e leva uma colher de gelado à boca. Do outro lado atendem a chamada e Cláudia volta a pousar a embalagem de gelado em cima do balcão e agarra no telefone com uma das mãos.

CLÁUDIA

Sim? Paco?

Cláudia faz uma pausa para ouvir Paco.

CLÁUDIA (cont.)

Eu fiz asneira...

O seu tom de voz torna-se baixo, quase como se estivesse a tentar evitar o choro.

CLÁUDIA (cont.)

Eu ia jantar com o Constantino, aquele meu novo paciente de quem te falei...

Cláudia aguarda que Paco fale. O seu tom acarreta agora alguma amargura e revolta.

CLÁUDIA (cont.)

Também não deve haver grande stress. Ele faltou.

Cláudia aguarda a resposta de Paco.

(CONTINUA)

CONTINUAÇÃO:

CLÁUDIA (cont.)

Ya... ele faltou. Eu fiz a figura ridícula de ir até a um restaurante chique e esperar por ele para ter de dizer ao empregado que surgiu um imprevisto! Eu queria um buraco para me esconder! Ó Paco tenho tantas saudades tuas!

Cláudia aguarda a resposta de Paco.

CLÁUDIA (cont.)

Eu sei que tenho de resolver isto e que tenho de me portar com mais profissionalismo, mas...

Cláudia aguarda a resposta de Paco.

CLÁUDIA (cont.)

Eu sei que tens razão... Está bem... pronto... então depois falamos melhor... saudades por mil.

Cláudia desliga o telefone e atira com ele para cima do balcão. Guarda o gelado no frigorífico.

46. INT. QUARTO, APARTAMENTO DE CLÁUDIA (LISBOA) – NOITE

Cláudia entra no quarto e senta-se em frente à sua secretária.

Abre o tampo do seu computador portátil.

No ecrã do computador vemos um enorme texto em prosa.

Cláudia começa a escrever e continua o texto.

47. INT. CONSULTÓRIO DE CLÁUDIA (LISBOA) – DIA

Cláudia está sentada na sua cadeira, em frente à sua secretária. Risca no seu caderno de notas e consulta alguns livros. Alguém BATE À PORTA.

CLÁUDIA

(alto)

Entre!

(CONTINUA)

CONTINUAÇÃO:

A porta abre-se. Constantino entra.

Cláudia tira os óculos e olha para ele. Levanta-se da sua cadeira e dirige-se para Constantino.

CONSTANTINO

Cláudia, antes de mais eu queria pedir-lhe desculpa...

CLÁUDIA

(com um tom de voz firme)

Não tem de o fazer.

CONSTANTINO

Claro que...

CLÁUDIA

Constantino, vamos esclarecer alguns pontos. A nossa relação é estritamente profissional. Eu sou sua psicóloga e apenas isso. Não há jantares entre psicólogo e paciente, por isso, por favor não me coloque mais neste tipo de situações.

CONSTANTINO

(o tom de voz torna-se frio)

Voltamos à estaca zero, portanto.

CLÁUDIA

Desculpe, mas acho que não estou a acompanhar.

CONSTANTINO

A Cláudia volta à sua posição defensiva.

Cláudia perde o controlo da conversa.

CLÁUDIA

Não me parece que isso seja...

CONSTANTINO

(em tom agressivo)

Nunca teve de ultrapassar obstáculos, pois não Cláudia? Quando eles surgem, a Cláudia foge.

(CONTINUA)

CONTINUAÇÃO:

CLÁUDIA

Isso não...

CONSTANTINO

Por isso é que está a agir desta forma agora...

CLÁUDIA

(fala alto e firme, mas sem gritar)

Chega!

Cláudia assume novamente o controlo da conversa.

CONSTANTINO

(num tom quase indefeso)

Cláudia, por favor...

CLÁUDIA

(o tom de voz torna-se austero)

Tenho uma reunião agora, senhor Sarmento. Se quer marcar uma consulta, por favor faça-o junto da Liliana. Obrigada.

Cláudia estende o braço em direcção à saída.

CONSTANTINO

Muito bem, doutora.

Constantino sai.

Cláudia respira de forma lenta, calma e silenciosa, como se estivesse a expulsar os nervos com o ar que expira. Arruma as suas coisas.

48. INT. COZINHA, APARTAMENTO DE CLÁUDIA (LISBOA) – DIA

Cláudia entra na cozinha. Abre o frigorífico e tira um sumo de laranja de tamanho individual. Bebe o sumo pelo pacote. Suspira. Sai da cozinha.

49. INT. SALA, APARTAMENTO DE CLÁUDIA (LISBOA) – DIA

Cláudia entra na sala com um livro na mão. Pega no comando da televisão e liga-a. Abre o livro e começa a ler.

50. INT. QUARTO, APARTAMENTO DE CLÁUDIA (LISBOA) – NOITE

Há livros espalhados em cima da cama e no chão perto da cama. Cláudia está sentada em cima da cama com as pernas cruzadas.

Tem um livro aberto, pousado em cima da cama, à sua frente. As suas mãos prendem o cabelo num rabo de cavalo. Cláudia pega no livro e levanta-se da cama.

Lê o livro e passeia pelo quarto.

Chega até ao seu computador portátil. O ecrã tem um documento aberto com um longo texto escrito.

Cláudia olha para o seu computador. Fecha o livro e senta-se na cadeira.

Pousa o livro ao lado do seu computador portátil. Começa a escrever e continua o texto. O BARULHO DAS TECLAS é contínuo e acelerado.

51. INT. PUB – NOITE

O Barman abraça-se à Mulher.

Constantino está a colocar os bancos em cima do balcão.

CONSTANTINO

Pá, se quiseres eu posso fechar.

BARMAN

Sem problema?

CONSTANTINO

(sorrindo-lhe e brincando)

Faz-te à vida, meu...

BARMAN

Obrigado!

O Barman atira-lhe as chaves.

BARMAN (cont.)

Até amanhã!

Constantino apanha as chaves.

Vê o Barman passar a porta para o exterior, acompanhado pela Mulher.

(CONTINUA)

CONTINUAÇÃO:

Constantino fixa a porta.

Na porta já não passa ninguém.

O bar está vazio.

Constantino olha as mesas vazias e senta-se num dos bancos de madeira. Tira o pano do ombro e apoia a cabeça na mão.

52. EXT. AVENIDA BRASÍLIA (LISBOA) – DIA

Cláudia está a passear na Avenida Brasília. Veste umas calças de ganga, uma camisola comprida, um casaco cintado e calça umas botas de tacão. Uma das mãos está pousada na carteira pendurada ao ombro.

Do seu lado esquerdo aprecia o rio Tejo que se agita na corrente.

No seu lado direito há uma sequência de vários pequenos jardins onde a relva verde se estende no chão. Estreitas árvores de pequena copa verde estão espalhadas em alguns pontos dos jardins.

Há carros estacionados de ambos os lados da avenida.

Várias PESSOAS de diferentes idades, ambos os sexos, diferentes formas de vestir, umas acompanhadas e outras sozinhas, andam em diferentes direcções pelos passeios.

Cláudia caminha no sentido Oeste da avenida. Olha para todos os lados. Sorri. Olha para o rio Tejo. Pára. Olha para Este.

Vemos Constantino ao longe, caminhar na direcção de Cláudia. Constantino pára.

Cláudia franze o sobrolho. Fixa Constantino.

Constantino muda de direcção e caminha para um dos pequenos jardins. Senta-se na relva.

Cláudia começa a caminhar na direcção de Constantino.

CLÁUDIA
Senhor Sarmento?

(CONTINUA)

CONTINUAÇÃO:

Cláudia chega até Constantino.

CONSTANTINO

Doutora? A passear?

Constantino entrelaça os dedos das mãos e apoia o queixo nelas. Abana a cabeça ligeiramente para a frente e para trás.

Cláudia senta-se à beira de Constantino.

CLÁUDIA

Aproveitar a folga, não é verdade? E o Constantino? Não pensei que fosse pessoa de passear...

CONSTANTINO

E não sou. Mas gosto do rio Tejo. E estes jardins dão-me calma.

CLÁUDIA

Sem dúvida. A corrente do Tejo ajuda a limpar a mente das pessoas, não lhe parece?

CONSTANTINO

É o que as pessoas precisam... de algo que lhes limpe a mente...

Cláudia chega-se para trás e fecha os olhos ao sentir o calor do sol na cara.

CLÁUDIA

Eu por mim passava aqui o dia.

CONSTANTINO

Está a admitir que também precisa de limpar a mente?

Cláudia põe-se direita e olha para Constantino.

CLÁUDIA

Está a pensar em algo em particular?

Constantino admira as pessoas que passam.

(CONTINUA)

CONTINUAÇÃO:

CONSTANTINO

Estou a pensar nas pessoas. Elas preocupam-se demais. Esquecem-se de viver.

CLÁUDIA

(sorrindo-lhe)

O Constantino podia apostar mais nesse seu lado poético.

Constantino solta um riso baixo e curto.

CONSTANTINO

É a vida que me faz ser assim. Volta meia volta penso na vida e parece que solto a mente. Fico mais... filosófico...

CLÁUDIA

Então e o que lhe diz a vida, agora?

CONSTANTINO

Diz-me que a Cláudia é uma dessas pessoas.

CLÁUDIA

De quais?

CONSTANTINO

Dessas que se deviam preocupar menos. Que ficam a ver a vida a passar ao lado.

CLÁUDIA

Está enganado.

CONSTANTINO

Estou? A Cláudia parece estar sempre preocupada com o que os outros acham de si. Preocupada com o que vão dizer e com o que deve fazer. É incapaz de se soltar e fazer disparates por causa desse rótulo de doutora que a impede de viver.

Cláudia olha o rio Tejo.

(CONTINUA)

CONTINUAÇÃO:

CONSTANTINO (cont.)

Bem me parecia. Tem de obedecer às normas e vai-se contentando com o que a vida lhe vai dando. Quer mais mas não faz por isso.

Cláudia ri-se.

CLÁUDIA

E essa é a sua forma de defesa.

CONSTANTINO

Agora quem não acompanhou fui eu.

CLÁUDIA

O Constantino tem medo que lhe descubram as fraquezas. Tem medo que alguém lhe chegue à ferida. Por isso analisa os outros. Inverte os papéis.

CONSTANTINO

Então parece que estávamos destinados a cruzar-nos.

Cláudia sorri.

CONSTANTINO (cont.)

A Cláudia tem de fazer algo pela sua vida.

CLÁUDIA

E o que é para si fazer algo pela vida?

CONSTANTINO

Algo que vá contra as normas.

CLÁUDIA

Como o quê?

CONSTANTINO

Esqueça-se de quem é. Passe um dia sem ser a

(ênfase irónico)

doutora Cláudia.

Constantino levanta-se. Estende a mão a Cláudia.

(CONTINUA)

CONTINUAÇÃO:

CONSTANTINO (cont.)
Corra riscos. Experimente. Esqueça-se.

Cláudia apoia-se na mão de Constantino e levanta-se.

Caminham na direcção Oeste.

53. EXT. PADRÃO DOS DESCOBRIMENTOS, AVENIDA BRASÍLIA (LISBOA)
– DIA

Constantino e Cláudia chegam ao Padrão dos Descobrimentos. O Monumento aos Descobrimentos é uma obra de arte que remete para uma caravela. Na proa está esculpida a figura de D. Henrique com uma caravela nas mãos. Nas costas de D. Henrique vemos duas filas de homens, também esculpidos, no sentido descendente.

O escudo de Portugal distingue-se nos lados do monumento e a espada da Casa Real de Avis na entrada da obra.

Há umas escadas no lado Norte do edifício.

A obra assenta numa base alta e quadrangular. O Monumento está numa calçada comprida coberta com o desenho de uma rosa-dos-ventos, com cerca de cinquenta metros de diâmetro, feita com as pedras brancas e azuis da calçada. No centro, desenhado da mesma forma, há um mapa com as rotas dos descobridores dos séculos XV e XVI.

De um dos lados há um pequeno porto, onde repousam inúmeros barcos.

Do outro lado, num piso ligeiramente abaixo, o chão é de cimento liso. Há um restaurante Portugália, um edifício central branco cercado por uma esplanada protegida por paredes de acrílico. Um outro edifício a curta distância do restaurante Portugália, está suportado num estrado de madeira. As paredes de vidro transparecem o espaço vazio do interior. O estrado de madeira prolonga-se para além da área do edifício, num dos lados, e está cercado por paredes em acrílico.

O local está bastante movimentado. Constantino corre até ao edifício de vidro.

Cláudia pára perto do Monumento aos Descobrimentos e segue Constantino com os olhos.

(CONTINUA)

CONTINUAÇÃO:

Constantino sobe para o estrado de madeira e tenta abrir as portas de vidro do edifício.

Cláudia corre até ele. Agarra-o e arrasta-o para o piso de cimento.

CLÁUDIA

O que é que estás a fazer?

CONSTANTINO

Nada de mal.

CLÁUDIA

Estás a entrar em propriedade privada.

CONSTANTINO

Estou a ser eu mesmo.

CLÁUDIA

Não achas que é um bocado descarado tentares entrar aí em plena luz do dia e quando isto está cheio de gente?

CONSTANTINO

Tu nunca te vais libertar. Isso és tu mesma. Está em ti.

CLÁUDIA

E por libertar-me referes-te a arrombar um local fechado e vazio com toda a gente a olhar?

CONSTANTINO

Pára de te preocupar com os outros. Não estás a fazer nada de mal. Seres feliz é mau?

Cláudia olha para as portas que Constantino estava a tentar abrir. Franze o sobrolho.

CLÁUDIA

É isso que estás a fazer? A ser feliz?

(CONTINUA)

CONTINUAÇÃO:

CONSTANTINO

Tu és tudo aquilo que toda esta gente é. Estás a ver esta gente aqui a passear? Aparentam felicidade, não é? Pois esquece. Tu és como eles. Adaptam-se a uma rotina e contentam-se com o que têm e esquecem-se de que a vida tem muito mais para vos dar. Porquê? Porquê? Porquê?

Cláudia fixa os olhos em Constantino.

CLÁUDIA

Isso não é verdade.

CONSTANTINO

Ok. Prova-o. Faz algo diferente. Faz algo que nunca pensaste em fazer. Faz algo que a doutora Cláudia Tudela nunca faria.

Cláudia olha para o horizonte.

Atenta em todas as pessoas.

Tira o casaco e coloca-o nas mãos de Constantino. Constantino olha para Cláudia e acompanha todos os movimentos com os olhos. Cláudia descalça as botas.

Começa a correr em direcção ao Monumentos aos Descobrimentos.

Algumas pessoas começam a olhar para Cláudia.

Cláudia sobe algumas escadas do Monumento aos Descobrimentos e trepa para a base do monumento. Corre para as figuras masculinas esculpidas nos lados do monumento. Tenta trepá-las.

Várias pessoas páram a olhar, a comentar e a apontar para Cláudia.

Cláudia trepa apenas um bocado e depois pára agarrada ao monumento. Cláudia começa a gritar.

Constantino corre até ao monumento e grita.

Algumas pessoas riem-se.

(CONTINUA)

CONTINUAÇÃO:

Outras apontam e comentam.

Uma CRIANÇA, com cerca de oito anos, corre em direcção a Constantino. Veste uns calções e uma t-shirt e os seus cabelos, com cerca de quatro centímetros de comprimento, agitam-se com o vento.

A MÃE, com cerca de quarenta anos, corre até à criança e agarra-lhe a mão. É uma senhora alta que veste um vestido comprido e está exageradamente maquilhada. Arrasta a criança para longe.

54. EXT. PADRÃO DOS DESCOBRIMENTOS, AVENIDA BRASÍLIA (LISBOA)
– NOITE

Cláudia e Constantino estão sentados na beira do passeio que dá para o rio. A água BATE NA PEDRA. O rio agita-se.

CLÁUDIA

Que vergonha...

CONSTANTINO

Vergonha? Vergonha é eu desafiar-te a fazeres alguma coisa diferente, a romperes com a rotina da sociedade, e tu desatares a correr descalça e a gritar.

CLÁUDIA

Oh! Pára...

CONSTANTINO

É quase como oferecerem-te o primeiro prémio do euromilhões e tu dizeres que te contentas com dez euros.

Cláudia ri-se envergonhada e esconde a cara com as mãos.

CONSTANTINO (cont.)

Não! Melhor!

Constantino faz uma voz afeminada.

CONSTANTINO (cont.)

Que te contentas se te pagarem o café!

(CONTINUA)

CONTINUAÇÃO:

Cláudia e Constantino riem-se e olham o rio.

Cláudia olha para o Monumento aos Descobrimentos. Atenta nas figuras.

Constantino fixa os olhos em Cláudia. Aponta para as figuras.

CONSTANTINO (cont.)

Estás a ver aquele ali? É o Infante D. Pedro, Duque de Coimbra.

Cláudia olha para a figura.

CONSTANTINO (cont.)

Era o filho do rei João I de Portugal. E aquele ali é Gil Eanes. E a mulher ali é a Filipa de Lencastre.

CLÁUDIA

Sabes as figuras todas?

CONSTANTINO

Das trinta e três? Sei.

CLÁUDIA

Exibicionista! Hum... ok. Quem é aquele?

Cláudia vai apontando para diferentes figuras.

CONSTANTINO

Luís de Camões.

CLÁUDIA

E aquele?

CONSTANTINO

Vasco da Gama.

CLÁUDIA

E aquele?

CONSTANTINO

Afonso Gonçalves Baldaia.

CLÁUDIA

E aquele?

(CONTINUA)

CONTINUAÇÃO:

CONSTANTINO

Pedro Alenquer.

CLÁUDIA

E aquele?

CONSTANTINO

Bartolomeu Dias.

CLÁUDIA

E aquele?

CONSTANTINO

Diogo Cão.

CLÁUDIA

E aquele?

CONSTANTINO

Martim Afonso de Sousa.

Cláudia olha para Constantino, com curiosidade.

CONSTANTINO

Não conheces? Foi um grande escritor português. As obras dele são pouco conhecidas. Mas são grandes obras históricas. Melhores que *Os Lusíadas*! Mas como foi um singelo e casou com uma bastarda escondida entre os criados, diz-se que levou a família à vergonha. Só veio a ser mais conhecido quando este monumento aqui foi posto e, mesmo assim, há muita gente que não se interessa por saber quem foram estas personalidades.

Cláudia olha para Constantino, desta vez com desapontamento. Fala-lhe num tom ríspido.

CLÁUDIA

Dá-me o nome de uma das suas obras.

Constantino hesita.

CLÁUDIA (cont.)

Não consegues responder?

(CONTINUA)

CONTINUAÇÃO:

Constantino olha para Cláudia com espanto.

Cláudia fala-lhe como se estivesse a dar um sermão a uma criança.

CLÁUDIA (cont.)

Sabes porquê? Porque nada do que disseste é verdade. Inventaste tudo. Martim Afonso de Sousa foi um militar português. Descendente de Afonso III, rei de Portugal, e casou-se com D. Ana Pimentel, dama da Rainha Católica. Queres que continue?

Constantino gagueja ligeiramente. Tenta manter a calma num momento de atrapalhão.

CONSTANTINO

Não. Calma, estava a brincar.

CLÁUDIA

Não! Estavas-te a aproveitar de eu não saber as trinta e três personalidades para te exhibires e contares uma mentira. Nem sei o que estranho mais: tu teres mentido sobre a história portuguesa ou não consegues inventar o nome de um livro. Calhou-te mal porque este eu conhecia não é? E já agora, explica-me qual é a lógica de estares a mentir?

CONSTANTINO

Era só uma brincadeira. Não podes aceitar isso? Não se pode brincar?

Cláudia olha-o pensativa. Está mais calma agora.

Constantino começa a falar-lhe num tom frio e olha-a com decepção, como se ela fosse um caso perdido.

CONSTANTINO (cont.)

Estás a ver? Nunca te vais libertar. És quem és. Pertences ao estereótipo de sociedade...

(CONTINUA)

CONTINUAÇÃO:

CLÁUDIA

Pára.

CONSTANTINO

Encaixas-lhe na perfeição...

Cláudia fala com firmeza.

CLÁUDIA

Eu estou a tentar passar à frente.
Queres ficar na tua?

Constantino acalma-se.

CONSTANTINO

Não. Quero passar à frente.

Cláudia suspira e olha para baixo. Constantino olha para Cláudia.

CONSTANTINO (cont.)

Não queres ir jantar?

Cláudia olha para Constantino num movimento muito rápido.

CONSTANTINO (cont.)

Ainda te estou a dever um jantar...

CLÁUDIA

Nós não...

CONSTANTINO

Oh, vá lá. Passámos um dia juntos, já nos tratamos com intimidade, não me vais dizer que um jantar vai estragar tudo. Além do que, da outra vez fui um mal educado. Deixa-me compensar-te.

Cláudia olha para ele de cima a baixo. Inspira com força e alto.

CLÁUDIA

Está bem. E onde vamos?

Constantino levanta-se e estende a mão a Cláudia.

CONSTANTINO

Sei um sítio.

(CONTINUA)

CONTINUAÇÃO:

Cláudia levanta-se com a ajuda de Constantino e os dois começam a caminhar.

55. INT. RESTAURANTE BARRA DO QUANZA (LISBOA) – NOITE

Toda a decoração do restaurante remete para a marinha e para África. O tecto é branco e metade da altura das paredes é pintada num tom de amarelo vivo e a outra metade é em madeira escura. Inúmeras imagens e artigos africanos preenchem as paredes. Um canto do restaurante é rodeado de janelas. As toalhas das mesas são às riscas brancas e azuis. As cadeiras são escuras, forradas a pele castanha com tachas a prender a pele ao longo da silhueta da cadeira.

Um balcão, em madeira escura, acompanha o comprimento de uma das paredes. Constantino e Cláudia jantam a um canto, junto às janelas. Vários EMPREGADOS circulam pelo restaurante. São homens e mulheres de diferentes idades e vestem uma t-shirt, calças pretas e um avental de cintura preto.

CLÁUDIA

E os teus pais?

CONSTANTINO

Já morreram há muito tempo. Acidente de carro.

CLÁUDIA

Lamento.

CONSTANTINO

Não lamentes. Eu não lamento.

CLÁUDIA

Que horror. Nem digas uma dessas.

CONSTANTINO

Não eram grandes peças. A minha mãe até se podia ter dado bem na vida, mas foi-se meter com o meu pai que só não estava preso porque, porque!!

CLÁUDIA

O que fez o teu pai?

(CONTINUA)

CONTINUAÇÃO:

CONSTANTINO

Nada de especial.

CLÁUDIA

Então porquê preso?

CONSTANTINO

Porque se estava nas tintas para tudo. Porque não queria saber se andava em excesso de velocidade ou se roubava uma bomba de gasolina.

CLÁUDIA

Eram teus pais na mesma. Não sentes a falta deles?

CONSTANTINO

Eu era um miúdo de oito ou nove anos e já tinha a casa cheia de gente com mau aspecto e já andava de naifa no bolso.

Cláudia arregala os olhos.

Constantino acena-lhe com a cabeça.

CONSTANTINO (cont.)

Sim, naifa. Uma prenda de anos atenciosa do meu pai. Ele achou que eu talvez pudesse precisar.

CLÁUDIA

Deve ter sido complicado cresceres nesse ambiente...

CONSTANTINO

Cá me safei.

Cláudia olha para o prato de comida.

CONSTANTINO (cont.)

Nem todas as pessoas são boas pessoas. Mas isso não significa que os que lhes descendem tenham de lhes seguir o exemplo.

Cláudia olha para Constantino.

(CONTINUA)

CONTINUAÇÃO:

CONSTANTINO (cont.)

As pessoas conseguem ser muito egoístas,
às vezes. Não se importam com os outros.
Não é nada com elas.

CLÁUDIA

É verdade, mas não deixa de ser triste.

Constantino serve Cláudia e a si mesmo de mais um pouco de
comida.

CONSTANTINO

Claro que, como em tudo, devemos ser
equilibrados.

CLÁUDIA

Onde queres chegar?

CONSTANTINO

Hoje tu também não te importaste com os
outros. Apenas foste tu mesma.

CLÁUDIA

Mas isso não tem nada a ver.

CONSTANTINO

Tem sim. Está relacionado. Tu não te
importaste que os outros te vissem, não
te importaste de estares a chocar as
pessoas, nem te importaste de correres
descalça e gritares no meio da rua...

Constantino ri-se, trocista.

CONSTANTINO (cont.)

Tudo porque estavas feliz.

Constantino põe a sua mão por cima da mão de
Cláudia.

CLÁUDIA

Até soube bem.

Cláudia sorri.

(CONTINUA)

CONTINUAÇÃO:

CLÁUDIA (cont.)

Sinto que libertei as energias todas.
Hoje vou dormir que nem uma menina!

Cláudia fixa os olhos em Constantino.

Olha para a mão dele a agarrar a dela. Cláudia solta a sua mão.

Olha para baixo com embaraço.

Constantino ri-se.

CONSTANTINO

Mas a noite ainda não acabou. Podes
trepar um bocadinho mais. Repara.

À sua volta as mesas estão ocupadas. Ninguém repara que Constantino e Cláudia ali se encontram.

Constantino arranca um cabelo e coloca-o na travessa de comida. Olha para um empregado e chama-o num gesto delicado de mão.

CONSTANTINO (cont.)

O senhor desculpe, mas já reparou que
está um cabelo na nossa comida?

Mostra-lhe o cabelo na travessa.

Cláudia olha para o empregado e para Constantino.

O empregado olha para o cabelo.

EMPREGADO

Eu peço imensa desculpa. Posso-lhe
trazer outra travessa?

CONSTANTINO

Não. Eu prefiro falar com o gerente, se
faz favor..

O empregado afasta-se.

CLÁUDIA

O que é que vais fazer?

(CONTINUA)

CONTINUAÇÃO:

CONSTANTINO

Nada de mal.

CLÁUDIA

Não faças nada. A sério. se deres
queixa, algum deles pode ser despedido.
E a culpa é tua.

CONSTANTINO

Não vou fazer nada de mal. Espera-me lá
fora, por favor.

Cláudia fala com alguma aflição.

CLÁUDIA

Constantino...

Constantino fala num tom imperativo.

CONSTANTINO

Eu vou ter contigo à entrada.

Cláudia pega nas suas coisas e levanta-se. Afasta-se da mesa.

56. EXT. AVENIDA BRASÍLIA (LISBOA) - NOITE

Cláudia espera Constantino junto à entrada do restaurante.
Constantino sai do restaurante e coloca o braço ao longo da
cintura de Cláudia.

CLÁUDIA

O que é que fizeste?

CONSTANTINO

Nada de mal.

CLÁUDIA

Tu podes conseguir que algum deles seja
despedido, sabes disso?

CONSTANTINO

Sei.

CLÁUDIA

E não tens qualquer problema com isso?

(CONTINUA)

CONTINUAÇÃO:

CONSTANTINO

Ouve, dado o que aconteceu, eu só pedi educadamente para não pagar a conta. É justo depois de eles quase nos sufocarem com germes ou piolhos.

CLÁUDIA

O cabelo era teu!

CONSTANTINO

Mas eles não sabem disso. Isto é, se tu falares mais baixo.

Cláudia olha para Constantino com uma expressão de desilusão.

Constantino solta um suspiro aborrecido.

CONSTANTINO (cont.)

Ai... Nenhum deles vai ser despedido.

CLÁUDIA

Como é que sabes?

CONSTANTINO

Eu pedi ao gerente que não castigasse os empregados. Disse-lhe que estas coisas acontecem.

Cláudia sorri.

CLÁUDIA

Juras?

CONSTANTINO

Nem devia ser preciso.

Constantino dá um beijo na testa de Cláudia. Afastam-se contentes.

Cláudia e Constantino começam a caminhar e riem-se.

57. INT. SALA, APARTAMENTO DE CLÁUDIA (LISBOA) – NOITE

As luzes estão apagadas. Ouvimos o barulho das CHAVES NA FECHADURA e da PORTA DA ENTRADA A ABRIR-SE.

(CONTINUA)

CONTINUAÇÃO:

A luz do hall acende-se e ilumina ligeiramente a entrada da sala. A PORTA FECHA-SE. Cláudia entra na sala e atira com as chaves para cima da pequena mesa entre os sofás e a televisão.

Pousa a carteira na mesa, tira o casaco e atira-o para cima do sofá.

Cláudia pega no comando da televisão e liga a televisão. Atira com o comando para o sofá.

Sai da sala. Cláudia entra na sala com o computador portátil nas mãos.

Senta-se no sofá e começa a escrever no computador.

58. INT. PUB – NOITE

Constantino está sentado num dos bancos em frente ao balcão. Tem a cabeça apoiada numa mão e um pano na outra. O bar está vazio. Alguns dos outros bancos estão em cima do balcão.

CLÁUDIA

Será que ainda posso pedir uma bebida?

Constantino levanta a cabeça e olha para a porta.

Cláudia entra no bar.

CLÁUDIA (cont.)

Eu prometo que é só uma...

Constantino fixa-se em Cláudia.

Cláudia tem os cabelos bem penteados, soltos num ondulado perfeito. Veste um vestido muito sensual.

CLÁUDIA (cont.)

Então?

CONSTANTINO

(gagueja ligeiramente)

Sim, claro. Desculpe, estava distraído.

Cláudia sorri para Constantino.

(CONTINUA)

CONTINUAÇÃO:

CLÁUDIA

Então, ainda posso pedir um mojito? É das que dá trabalho...

Constantino levanta-se e começa a preparar dois mojitos com bastante agilidade.

CONSTANTINO

Sai um mojito. Nós hoje fechámos mais cedo, por isso tecnicamente a senhora ainda está no direito de pedir o que quiser.

CLÁUDIA

Cláudia.

CONSTANTINO

Hum?

CLÁUDIA

Não é senhora, é Cláudia.

CONSTANTINO

Ah, sim. Constantino. Muito gosto.

CLÁUDIA

Se fecharam mais cedo, o que é que o Constantino está aqui a fazer?

CONSTANTINO

Fiquei para trás. A tratar de fechar o bar.

Constantino dirige-se a Cláudia e entrega-lhe um copo. Fica com outro na outra mão.

CONSTANTINO (cont.)

E tive sorte em ter ficado.

Constantino sorri.

Cláudia devolve um sorriso envergonhado.

CLÁUDIA

Obrigada.

Constantino olha para o seu copo.

(CONTINUA)

CONTINUAÇÃO:

CONSTANTINO

Nunca provei uma coisa destas.

Brinda com Cláudia.

CLÁUDIA

Não me acredito. Uma pessoa que trabalha num bar já deve ter provado todo o tipo de bebidas.

Constantino debruça-se sobre o balcão.

CONSTANTINO

Bem, nesse aspecto estou safo. Sou barman há muito pouco tempo.

CLÁUDIA

E tem esta experiência toda?

Constantino recolhe-se.

CONSTANTINO

Ok. Confesso. Já trabalhei noutros bares antes. Mas é a primeira vez que provo um mojito.

CLÁUDIA

E como sei que não me está a enganar outra vez?

CONSTANTINO

(sorrindo)

Não sabe.

Cláudia olha para Constantino e ri-se.

CONSTANTINO

Mas se puder ouvir-se a si mesma e ao que sente vai perceber se digo a verdade ou não.

Os dois silenciam por uns momentos.

CLÁUDIA

É sempre assim com as clientes que vêm fora de horas?

CONSTANTINO

Só com as que me encantam.

(CONTINUA)

CONTINUAÇÃO:

Cláudia levanta-se.

CLÁUDIA

Bem, então é melhor eu ir indo. Não quero ser igual às outras clientes que vêm fora de horas.

Cláudia lança um olhar malandro a Constantino.

Constantino agarra num braço de Cláudia e comporta-se com vergonha.

CONSTANTINO

Não vá, por favor. Não foi isso que eu quis dizer...

CLÁUDIA

(sorrindo)

Não? E o que foi que quis dizer?

CONSTANTINO

O que eu quis dizer foi que assim que entrou por aquela porta...

Constantino senta-se no banco e aponta para a porta do bar.

CONSTANTINO (cont.)

Toda a minha noite já valeu a pena.

Cláudia sorri envergonhada e olha para o chão.

CLÁUDIA

E isso é o que costuma dizer às clientes que o encantam?

CONSTANTINO

E isto eu nunca disse a ninguém.

Cláudia pega nas suas coisas.

CLÁUDIA

(sorrindo)

Safou-se bem. Talvez eu volte cá...

Tira uma nota do porta-moedas.

CLÁUDIA (cont.)

Para buscar o troco...

(CONTINUA)

CONTINUAÇÃO:

Constantino atenta em Cláudia espantado, quase como se entrasse em transe.

CONSTANTINO

Não precisa de...

Cláudia pousa a nota em cima do balcão com determinação.

CLÁUDIA

Fora de horas.

Cláudia pisca-lhe o olho e começa caminhar em direcção à porta.

Constantino desperta do seu transe, levanta-se do banco com rapidez e vira-se para Cláudia.

CONSTANTINO

Ouça, eu sei que já disse o que não devia esta noite, mas...

Cláudia pára de caminhar e olha para Constantino. Constantino fala depressa.

CONSTANTINO (cont.)

Se eu não fizer isto posso-me arrepender e algo pode acontecer e eu acabar por não a voltar a ver...

Cláudia fixa Constantino com surpresa.

CONSTANTINO (cont.)

E agora parece que estou a rimar...

CLÁUDIA

(sorrindo)

Desculpe, mas eu acho que me perdi algures no ouça.

CONSTANTINO

O que eu quero dizer é...

CLÁUDIA

Sim?

CONSTANTINO

Venha tomar uma copo comigo.

(CONTINUA)

CONTINUAÇÃO:

CLÁUDIA

(sorrindo)

E o que é que estivemos a fazer aqui?

CONSTANTINO

Fora daqui...

Constantino inspira alto.

CONSTANTINO (cont.)

Só nós os dois.

Cláudia ri-se e olha Constantino com ar maroto.

Constantino volta a falar depressa, a olhar para o chão e a gesticular.

CONSTANTINO (cont.)

A não ser, claro, que tenha alguém à sua espera em casa... isto é, um homem...

Cláudia não consegue parar de rir, embora baixinho.

Constantino volta a inspirar alto.

CONSTANTINO (cont.)

Quero dizer, a não ser que não possa. Que esteja comprometida.

CLÁUDIA

Não.

Constantino olha para ela com poucas esperanças.

CLÁUDIA (cont.)

(sorrindo)

Não tenho ninguém.

Cláudia começa a aproximar-se de Constantino.

CLÁUDIA (cont.)

(sorrindo)

Amanhã eu volto aqui. Assim que se possa libertar do trabalho, nós saímos.

Cláudia coloca a mão sobre o braço de Constantino.

(CONTINUA)

CONTINUAÇÃO:

CLÁUDIA (cont.)

Os dois.

Cláudia dirige-se à porta e sai do bar.

CONSTANTINO

Mal posso esperar.

Constantino dá um pulo e volta ao trabalho. Desta vez trabalha depressa e com um sorriso.

59. INT. QUARTO, APARTAMENTO DE CLÁUDIA (LISBOA) – NOITE

Cláudia está sentada na cadeira em frente à secretária, a escrever ao computador. O SOM DAS TECLAS é acelerado e contínuo.

No ecrã do computador há um longo texto escrito. Nas últimas linhas lemos:

“a sua sensualidade... Gosto dela. Acho que a amo. Sim. Eu amo-a. E ela ama-me a mim.”

As últimas letras surgem gradualmente.

Cláudia ri-se baixinho e a sua mão treme.

Selecciona a última frase do texto e apaga-a.

Ri-se baixinho envergonhada. Baixa o tampo do computador portátil e afasta ligeiramente a cadeira da secretária. Agarra nas suas pernas, encolhe-as uma de cada vez e cruza-as em cima da cadeira. Agarra os tornozelos com as mãos. Olha para o chão perto da sua cama. Morde os lábios e sorri. Levanta-se, corre até à cama.

Levanta os lençóis e cobre-se. Ri-se baixinho e suspira envergonhada. Cláudia põe a mão de fora da cama e apaga a luz.

60. INT. CONSULTÓRIO DE CLÁUDIA (LISBOA) – DIA

Cláudia escreve o seu caderno de notas.

Liliana entra no consultório.

(CONTINUA)

CONTINUAÇÃO:

LILIANA

Doutora?

Cláudia pára de escrever e olha para Liliana.

CLÁUDIA

Sim?

LILIANA

A Senhora Camila pede imensa desculpa mas não vai conseguir chegar a tempo da consulta.

CLÁUDIA

Ela ligou?

LILIANA

Acabou de telefonar.

CLÁUDIA

Era só a consulta dela que faltava, não era Liliana?

LILIANA

Era a sua última marcação d'hoje, doutora.

CLÁUDIA

Muito bem, obrigada.

Liliana sai do consultório.

Cláudia retoma a escrita. Mexe em alguns papeis e escreve mais algumas notas. Pára de escrever e pousa a caneta. Arruma as coisas e sai do consultório.

61. EXT. BAIRRO ALTO (LISBOA) – NOITE

Cláudia passeia por entre as estreitas ruas do Bairro Alto. Admira os enormes prédios. A rua está bastante movimentada. Cláudia não distingue nada para além do BURBURINHO das várias conversas à sua volta. De repente, Cláudia pára a olhar a entrada de um bar.

Há menos pessoas à porta.

Cláudia espreita discretamente.

(CONTINUA)

CONTINUAÇÃO:

A fachada tem um letreiro luminoso por cima de uma porta de madeira com tinta já lascada.

Cláudia entra no bar.

62. INT. BAR DO LETREIRO LUMINOSO (LISBOA) – NOITE

O ambiente é escuro e poucas formas se distinguem por entre os flashes das luzes que acompanham ritmadamente a MÚSICA SOUL do DJ.

Apesar de não estar muita gente, Cláudia mexe-se com cuidado para passar entre as pessoas, que FALAM e dançam. Chega a um balcão num canto do espaço. À frente do balcão estão vários bancos altos. Cláudia senta-se num deles.

O EMPREGADO DO BAR aproxima-se dela. É um rapaz novo com cabelo rapado e brinco na orelha. Usa uma camisa branca por baixo de um colete preto e um laço ao pescoço. Ele aproxima-se da cara dela e os dois trocam algumas palavras. O Empregado do Bar afasta-se.

Cláudia olha à sua volta.

As pessoas dançam freneticamente ao som da música soul. A energia contagia todos os que estão na pista de dança e até os que estão sentados nas raras mesas que aparecem num ou noutro sítio do bar.

O Empregado do Bar aproxima-se de Cláudia e pousa um copo em cima do balcão.

Cláudia começa a vasculhar a sua carteira.

Um RAPAÇ estende uma nota ao Empregado do Bar.

RAPAÇ

Esta ofereço eu.

O Rapaz senta-se num banco ao lado de Cláudia. Ronda os 28 anos e tem cabelo arruivado. Veste uma camisa por fora das calças de ganga. Olha para ela.

RAPAÇ (cont.)

Não posso acreditar que estejas aqui sozinha.

Cláudia olha o rapaz. Sorri.

(CONTINUA)

CONTINUAÇÃO:

CLÁUDIA
Pois olha, mas era melhor se
acreditasses.

Cláudia e o Rapaz ficam a falar ao balcão. Embora não possamos ouvir o que dizem, conseguimos ver os sorrisos e as mãos do Rapaz passearem pelos braços de Cláudia. Cláudia baixa a cabeça, envergonhada.

CLÁUDIA (cont.)
Desculpa, eu não costumo fazer isto.

RAPAZ
Há sempre uma primeira vez...

Cláudia olha para o Rapaz com estranheza. Sorri.

CLÁUDIA
Não sei se estamos a falar da mesma
coisa...

RAPAZ
Oh vá lá. Tens de ter percebido muito
bem o que eu achei de ti.

Cláudia baixa a cabeça envergonhada. Vai evitando o contacto visual como um escape da sua vergonha.

CLÁUDIA
Bem, como isto me deixa um bocado
envergonhada, estava a tentar pensar que
talvez só tivesses vindo pela conversa.

RAPAZ
Ahhhh! A tentar pensar... E é mesmo só
isso que queres? Não sentiste nada entre
nós?

Cláudia sorri para o chão.

O DJ troca de música. Começa a dar I JUST WANNA MAKE LOVE TO YOU da Aretha Franklin.

Cláudia olha para o rapaz.

Ele sorri.

(CONTINUA)

CONTINUAÇÃO:

Ela levanta-se a olhá-lo nos olhos e começa a andar para trás em direcção à pista de dança. Estende-lhe o braço como que um chamamento.

Ele ri-se, levanta-se e caminha em direcção a ela.

Cláudia começa a cantar e a dançar a música de forma provocante, como se estivesse a dedicar a música ao Rapaz. Os seus movimentos conservam-no perto de si, mas nunca o deixam comandar a dança.

Algumas pessoas fixam os dois e posicionam-se de forma a conseguirem vê-los melhor.

Outras começam a dançar com mais ritmo, motivadas com a dança de Cláudia.

Cláudia não olha sequer para as pessoas. Mantém o olhar no seu corpo e no Rapaz.

De repente, o rapaz agarra Cláudia e dançam juntos de forma provocante.

63. INT. QUARTO DE BANHO DO BAR DO LETREIRO LUMINOSO (LISBOA)
– NOITE

Um espaço pequeno com um lavatório que se estende por uma das paredes, ocupando todo o seu comprimento. Em frente ao lavatório três portas acedem aos cubículos individuais, cada um com uma só sanita. Cláudia está sentada em cima do lavatório de frente para o Rapaz. Os dois agarram-se e beijam-se com desejo.

Duas raparigas entram no quarto de banho a rirem uma com a outra. Rondam os 24 anos e vestem vestidos sensuais. Uma tem o cabelo escuro, solto, e a outra tem o cabelo castanho claro, amarrado num rabo de cavalo. Olham para Cláudia e o Rapaz. Nenhum deles chega sequer a desviar o olhar para ver as raparigas que acabam de entrar. O Rapaz começa a tentar tirar a roupa de Cláudia e ela cede.

RAPARIGA 1

Eh lá.

RAPARIGA 2

Esquece isso. Vamos mas é embora.

(CONTINUA)

CONTINUAÇÃO:

As raparigas arregalam os olhos e voltam a sair do quarto de banho, envergonhadas.

O Rapaz tira o top de Cláudia. Ela olha para ele e voltam a agarrar-se e a beijar-se.

64. INT. QUARTO DE CLÁUDIA (LISBOA) – NOITE

O quarto está escuro. Cláudia entra no quarto a cantarolar uma música feliz e a dançar. Dá uma volta sobre si mesma e acende a luz.

Tira a carteira e o casaco e atira-os para cima da poltrona.

Pega nas almofadas decorativas em cima da sua cama e atira-as uma a uma para o outro lado do quarto.

Caminha até à poltrona e vasculha na sua carteira. Encontra o seu telemóvel. Olha-o e vai pousá-lo em cima da sua secretária.

Pára de dançar por um momento, mas não de cantarolar. Admira o seu portátil. Passa-lhe as mãos por cima. Abre-lhe o tampo, deita-lhe um olhar pensativo e volta a baixar o tampo.

Vai a dançar até à cama.

65. INT. CONSULTÓRIO DE CLÁUDIA (LISBOA) – DIA

Cláudia está a arrumar os seus cadernos de notas e a sua carteira. Olha para o seu telemóvel e guarda-o na carteira. Arruma o resto dos papeis e pega na carteira. Um TELEMÓVEL TOCA baixinho. Cláudia remexe em algumas coisas da sua secretária e levanta outras.

Pára por um instante a escutar de onde vem o toque.

Cláudia caminha até às cadeiras individuais e olha para elas, ainda a tentar perceber de onde vem o som.

Apalpa os estofos.

Caminha até aos puffs.

Remexe-os e encontra um telemóvel.

(CONTINUA)

CONTINUAÇÃO:

No ecrã do telemóvel surge "AA Emergência – a chamar".

Cláudia arregala os olhos e atende a chamada.

CLÁUDIA

Sim?

ANABELA LOPES (OFF)

Quem está ao telefone?

CLÁUDIA

Desculpe, mas é que este telefone não é meu. Alguém o esqueceu e eu não sei de quem é.

ANABELA LOPES (OFF)

Ahh. É do meu filho. Cabeça no ar aquele rapaz.

CLÁUDIA

Desculpe, mas com quem estou a falar, por favor?

ANABELA LOPES (OFF)

Anabela Lopes, mãe de Constantino Sarmento.

Cláudia afasta o telemóvel da orelha e olha para ele. Volta a encostá-lo.

CLÁUDIA

Desculpe, disse a mãe?

ANABELA LOPES (OFF)

Sim.

CLÁUDIA

Eu peço imensa desculpa por atender, mas não sabia de quem era o telefone e quando lhe peguei dizia que a chamada era do número de emergência.

ANABELA LOPES (OFF)

Não tem mal nenhum. A menina é uma amiga do meu filho?

(CONTINUA)

CONTINUAÇÃO:

CLÁUDIA

Sim, pode-se dizer isso. Eu vou tentar entrar em contacto com ele e avisá-lo de que a senhora ligou.

ANABELA LOPES (OFF)

Bom, à partida não deve ser necessário, ele deve vir jantar. Mas de qualquer das maneiras agradeço.

Cláudia desliga o telemóvel. Dirige-se para a porta do consultório e abre-a.

CLÁUDIA

Liliana, por favor.

Cláudia volta para perto da sua mesa. Liliana entra apressada no consultório.

LILIANA

Sim, doutora?

CLÁUDIA

Veja-me no processo de Constantino Sarmento o hospital onde ele esteve internado e tire-me o número, se faz favor.

Liliana olha para ela com ar assustado.

CLÁUDIA (cont.)

Ligaram-me de lá. Eu é que me esqueci de pedir o número. O senhor Sarmento deixou aqui o telemóvel dele e eu não o posso avisar.

Cláudia pega no telemóvel e mostra-lho.

CLÁUDIA (cont.)

Vê?

Liliana atrapalha-se.

LILIANA

Desculpe, doutora. Eu não... eu volto já com o número.

(CONTINUA)

CONTINUAÇÃO:

Cláudia recomeça a arrumar as suas coisas. Olha para o telemóvel.

O telemóvel tem a luz do ecrã apagada e está silencioso.

Liliana entra no consultório com pedaço de papel que lhe entrega.

LILIANA (cont.)
Aqui tem, doutora.

CLÁUDIA
Muito obrigada, Liliana.

Cláudia olha para o pedaço de papel e hesita uns instantes. Inspira fundo e digita um número no telefone no telefone do consultório.

CLÁUDIA (cont.)
Desculpe, eu precisava de confirmar algumas informações em nome de...

Cláudia remexe em alguns papeis na sua secretária.

CLÁUDIA (cont.)
Anabela Lopes, mãe desse mesmo paciente.
É possível, por favor?

MÉDICO 1 (OFF)
E qual é o paciente?

CLÁUDIA
Constantino Sarmento.

MÉDICO 1 (OFF)
Eu vou passá-la ao médico responsável, sim? Só um momento, por favor.

Cláudia começa a encolher e esticar os dedos das mãos. Passa as mãos pelos cabelos. Olha para a porta do consultório.

MÉDICO 2 (OFF)
Sim?

(CONTINUA)

CONTINUAÇÃO:

CLÁUDIA

Está sim? Desculpe, mas eu estou a ligar da parte de Anabela Lopes a confirmar se o senhor Constantino Sarmento passou pelo hospital outra vez.

MÉDICO 2 (OFF)

Ele não passou. Não me diga que se meteu outra vez em confusões. Desde que abandonou as consultas com a psiquiatra do hospital...

CLÁUDIA

Desculpe, abandonou a psiquiatra do hospital?

MÉDICO 2 (OFF)

A senhora Anabela não lhe disse? O Carlos Vítor abandonou as consultas.

CLÁUDIA

Desculpe, mas eu disse Constantino Sarmento.

MÉDICO 2 (OFF)

Perdão, mas por vezes ainda me acostumo a Carlos Vítor. Foi o primeiro nome que ele nos deu.

Cláudia arregala os olhos espantada.

CLÁUDIA

Primeiro?

MÉDICO 2 (OFF)

(fala agora com alguma ironia)

Sim, sim. Mesmo antes de Rui Rebelo. Ou de John Doe? Ou...

Cláudia desliga o telefone num susto. Atira com ele para cima da secretária, como se este lhe queimasse as mãos. Pega no telemóvel de Constantino, pressiona alguns botões e anota um número numa folha de papel em cima da sua secretária. Pega nas suas coisas e sai.

66. INT. QUARTO, APARTAMENTO DE CLÁUDIA (LISBOA) – DIA

Cláudia está sentada na sua cama com as pernas cruzadas. Tem o seu computador portátil em cima da cama.

Escreve nele. Os seus dedos pressionam as várias teclas do computador e o SOM DAS TECLAS é alto e contínuo.

67. EXT. PARQUE – DIA

Cláudia está sentada numa das mesas de pedra com Rui e Rute.

CLÁUDIA

Porque é que é assim? Porque é que eles mentem?

RUTE

Não fiques assim. Vais ver que o homem certo anda por aí.

CLÁUDIA

Não anda, não. Não há ninguém para mim.

RUI

Não estava destinado a acontecer...

CLÁUDIA

Mas tinha de estar. Eu não aguento mais. Eu não quero passar por outra rejeição. Eu não posso.... eu não quero... eu não aguento...

Cláudia assenta a cabeça sobre os braços estendidos na mesa e começa a choramingar.

Rute e Rui estão de braços dados. Olham Cláudia de lado com o sobrolho franzido.

68. INT. SALA, APARTAMENTO DE CLÁUDIA (LISBOA) – DIA

A CAMPAINHA DA PORTA TOCA e alguém BATE À PORTA várias vezes seguidas. Os passos tranquilos de Cláudia são agora uma CORRERIA ensurdecadora. As CHAVES RODAM na fechadura e esta DESTRAVA-SE.

CLÁUDIA (OFF)

Paco!

(CONTINUA)

CONTINUAÇÃO:

PACO (OFF)

Hola! Contenta?

CLÁUDIA (OFF)

Muito! É tão bom estares aqui!!

A PORTA FECHA-SE. Paco entra na sala com um saco de viagem desportivo na mão. Cláudia entra na sala, atrás de Paco.

CLÁUDIA

Diz-me que vais ficar uns dias!

PACO

Y acaso te parece que me voy ahora?

Paco ergue o saco de viagem e mostra-lho com um ar brincalhão.

CLÁUDIA

Ainda bem! Nem imaginas o que tem acontecido. Tenho tanto que te contar...

PACO

Bem, podes começar...

CLÁUDIA

Lembras-te do meu paciente Constantino?

PACO

O morto-vivo?

CLÁUDIA

Pois, parece que é um morto-vivo mentiroso. Está tudo escrito no meu livro, tenho de te mostrar. Tens de me dar a tua opinião...

PACO

Espera, que livro?

CLÁUDIA

Não te disse? Comecei a escrever um livro. É uma coisa muito primitiva ainda, mas...

(CONTINUA)

CONTINUAÇÃO:

PACO

Y hás posto a história de Constantino lá?

CLÁUDIA

Do Constantino, da senhora Camila, do Rui, basicamente de todos os que acham que eu sou um padre e não uma psicóloga.

PACO

Espera un poquito. Tu escribiste un livro onde puseste as tuas consultas?

CLÁUDIA

Ya...

PACO

Tu sabes... que se alguém sabe disso... tu estás tramada, no?

CLÁUDIA

Queres saber? No princípio eu até me importava. Mas depois fui deixando ir. Está-me a dar imenso prazer fazer isto.

PACO

Porque estas enfadada, coño! Tu podes quedar-te sem profissão!

CLÁUDIA

Cá diz-se despedida! Profissão já eu tenho...

PACO

Toma cuidado, pequenita. Não quero voltar a ver-te pasar por momentos malos.

CLÁUDIA

E não vais... só que pela primeira vez desde que para cá vim, estou a fazer algo que me dá realmente gozo... Não estragues isso antes de veres o que escrevi, ok?

Paco olha para Cláudia com carinho.

(CONTINUA)

CONTINUAÇÃO:

Cláudia agarra na mão de Paco e arrasta-o para o sofá.

CLÁUDIA (cont.)

Agora anda cá que eu tenho mais que te contar e quero saber como andas tu também.

69. INT. COZINHA, APARTAMENTO DE CLÁUDIA (LISBOA) – NOITE

Cláudia e Paco conversam na cozinha. Cláudia está a fazer o jantar e Paco está a ajudá-la.

PACO

O meu pai acha pensa que hay muitos novos talentos por aí. Y que esta aposta va hacer muito bem à editora.

CLÁUDIA

Então vocês devem andar com imenso trabalho, para tentar expandir isso, não?

PACO

(em tom de brincadeira)

Un poquito, más quem corre por gosto no cansa.

Cláudia e Paco brincam um com outro e cozinham.

70. INT. CONSULTÓRIO DE CLÁUDIA (LISBOA) – DIA

Cláudia está sentada em frente à sua secretária. Pega no telefone e olha para ele. Volta a pousá-lo. Pega num papel e olha para ele. Pega no telefone e marca um número.

CLÁUDIA

(num tom de voz grave)

Boa tarde. Eu estou a ligar do hospital, por causa do senhor Constantino Sarmento, correcto?

ANABELA LOPES (OFF)

Sim, sim.

(CONTINUA)

CONTINUAÇÃO:

CLÁUDIA

(num tom de voz grave)

São só umas questões de rotina. Perdão, mas eu tenho aqui uma referência de alguém de nome Carlos Vítor, sabe apontar-me quem é?

ANABELA LOPES (OFF)

Ai, eu já tinha pedido que mudassem isso. Esse nome também se refere ao meu filho. É fruto da doença.

CLÁUDIA

(num tom de voz grave)

Doença?

ANABELA LOPES (OFF)

Sim, a mitomania, claro.

CLÁUDIA

(num tom de voz grave)

Está, portanto, a dizer-me que Carlos Vítor e Constantino Sarmiento são a mesma pessoa, correcto?

ANABELA LOPES (OFF)

Ouça, o meu filho mente. Essa é a maior doença dele. Quais são afinal as questões de rotina?

Liliana abre a porta e espreita.

LILIANA

(baixinho)

Mando entrar?

Cláudia acena com a cabeça, positivamente.

Liliana vira-se para o lado de fora e chama por outro paciente:

LILIANA (cont.)

Rui Matos, se faz favor.

(CONTINUA)

CONTINUAÇÃO:

CLÁUDIA

Eu peço imensa desculpa pelo incómodo, minha senhora. Vou pôr a papelada em ordem e assim que estiver em condições eu ligo para actualizar os dados. Muito obrigada e desculpe mais uma vez, sim?

Cláudia desliga o telefone.

Liliana fecha a porta.

71. INT. QUARTO, APARTAMENTO DE CLÁUDIA (LISBOA) – NOITE

Cláudia lê um livro científico de psicologia, sentada na sua cama. Desfolha-o atenta. Fecha o livro.

Levanta-se e senta-se em frente ao seu computador portátil.

Perto do computador, na secretária, há uma pilha de livros na qual Cláudia centra a sua atenção. Olha o computador e abre o tampo.

No ecrã do computador abre-se uma janela da internet onde surge o motor de busca Google. No motor de busca surge, letra a letra, a palavra "mitomania". Surge uma outra página com os resultados da pesquisa. Um dos primeiros tem o título:

"Mitomania – Wikipédia, a enciclopédia livre"

A seta do rato desliza para cima deste título e ouvimos um CLIQUE NO BOTÃO. Surge uma outra página de internet, desta vez da wikipédia. Abaixo do título "Mitomania" há um texto no qual lemos a primeira frase:

"tendência patológica mais ou menos voluntária e consciente para a mentira"

Cláudia fecha a internet.

Atenta na pilha de livros perto do computador.

Percorre os títulos dos livros com os olhos.

Pega num. Na capa lemos "Dicionário de Psicologia" e "Henri Piéron".

(CONTINUA)

CONTINUAÇÃO:

Cláudia começa a desfolhá-lo. Pára numa página.

Passeia os olhos por algumas linhas. Fecha o livro e pouso-o.

No computador, abre um documento escrito.

No ecrã aparece gradualmente:

“Não sei porque o faço. Mas simplesmente faço-o.”

Vemos o rosto de Cláudia. Cláudia ajeita os seus óculos de massa. Mordisca o lábio. No ecrã do computador aparece gradualmente:

“É como se me estivesse no sangue. Uns vendem pão. Outros curam. Outros vivem da demência de outrem.”

Cláudia fecha os olhos por instantes.

A lembrança da VOZ DE CONSTANTINO ECOA.

CONSTANTINO (V.O.)

(em eco)

Eu estive com Deus... algo de útil com a minha vida... a sua função aqui é lucrar com os problemas dos outros... sente-se mais feliz ao saber que há quem esteja pior do que você? Eu quero mudar... os meus pais morreram... seria só um jantar... Nunca teve de ultrapassar obstáculos, pois não Cláudia?

Cláudia inspira fundo.

CONSTANTINO (V.O.) (cont.)

(em eco)

Quando eles surgem, a Cláudia foge... parece estar sempre preocupada com o que os outros acham de si... estávamos destinados a cruzar-nos... algo que vá contra as normas... esqueça-se de quem é. Passe um dia sem ser a doutora Cláudia. Corra riscos. Não queres ir jantar? Nem todas as pessoas são boas pessoas...

(CONTINUA)

CONTINUAÇÃO:

No ecrã do computador aparece gradualmente:

“Eu... minto.”

72. INT. COZINHA, APARTAMENTO DE CLÁUDIA (LISBOA) – DIA

Cláudia está na cozinha a tomar uma caneca de café com leite.

Paco entra na cozinha.

Cláudia serve-lhe uma caneca de café com leite e entrega-lha.

CLÁUDIA

Paquito...

PACO

(em tom de brincadeira)

Ui... Que pasa?

CLÁUDIA

Graxista de mais?

Paco sorri a Cláudia e acena-lhe positivamente com a cabeça.

CLÁUDIA (cont.)

Queria pedir-te, se podias pedir a alguém lá na editora que me desse uma vista de olhos no rascunho que te falei...

PACO

Cláudia...

CLÁUDIA

Eu sei, eu sei. Posso dar cabo da psicologia e nunca mais exercer. Ainda estou a pensar no assunto. Ainda assim queria saber se é muito chato pedir-te isto...

Paco hesita uns instantes. Suspira.

PACO

No. Eu faço-te eso. Mas pensa bem, ok?

(CONTINUA)

CONTINUAÇÃO:

CLÁUDIA

Prometido!

PACO

Y Constantino?

CLÁUDIA

É um mitómano!

PACO

Huh?

CLÁUDIA

É um tipo com uma tendência para mentir. É quase como se lhe estivesse no sangue. É compulsivo... Mas eu depois conto-te melhor. Ou quem saiba... lê's no meu livro.

PACO

Ficaste muito afectada com esa história, no?

CLÁUDIA

(em tom de súplica)

Ó Paco, tu não entendes. Eu fiz algumas coisas...

PACO

(em tom de brincadeira)

Eso parece una introdución de un filme de mafiosos.

CLÁUDIA

(em tom de brincadeira e súplica)

Paco! Estou a tentar confessar-te uma coisa.

PACO

Perdón, perdón... Conta-me!

CLÁUDIA

(faz um gesto a imitar umas aspas ao proferir a palavra libertar-me)
Ele quis libertar-me. Dizia que eu não conseguia sair de mim e...

(CONTINUA)

CONTINUAÇÃO:

PACO

Pero eso no es malo.

CLÁUDIA

Não, mas... para isso dar resultado tive de fazer algumas coisas que não pensei fazer...

PACO

Y sentes-te mal por eso?

CLÁUDIA

Claro. Ou melhor, não me sinto bem. Não sou eu.

PACO

Cláudia! As pessoas às vezes têm de cometer erros para aprenderem. Eso é o que se dice a una niña pequeña!!

CLÁUDIA

Mas não souberam a erros...

Paco fixa nela à espera da continuação.

CLÁUDIA (cont.)

Ok, se é para ser sincera, é para ser sincera. Soube-me bem! Da primeira vez estranhei e tive vergonha. Mas depois soube-me bem. Soube-me a certo. Não pensei e só senti. Esqueci-me de tudo e entreguei-me... Mas sei que é errado e se alguém do consultório me via...

(pausa e suspira)

Soube-me a certo. Achas que isto faz de mim maluca?

Paco aguarda breves momentos a olhar o chão antes de responder.

PACO

Crees que hás perdido tu trabajo se alguien lo vio?

(CONTINUA)

CONTINUAÇÃO:

CLÁUDIA

Por algumas coisas sim. Outras se calhar não porque dizem respeito à minha vida pessoal. Mas sabes que se ficasse lá mal vista ia dar ao mesmo...

PACO

Ha sido tan grave?

CLÁUDIA

Não... Quer dizer... Socialmente punível?

Paco olha para Cláudia e esboça um sorriso.

Cláudia retribui o olhar.

CLÁUDIA (cont.)

Não sei... Estou confusa.

PACO

Vale. Piensa en eso, vê como te sentes e depois logo se vê... No vas a sofrer por anticipación.

CLÁUDIA

Sim. Tens razão.

(suspira e gesticula com as mãos como quem pede para abrandar)
Pensar e depois logo se vê.

Paco sorri-lhe e estende-lhe um braço como quem convida a dar um abraço.

Cláudia deita a língua de fora a brincar e responde ao abraço. Estica-se e dá um beijo na face de Paco.

CLÁUDIA (cont.)

Hasta luego.

PACO

Ciao.

Cláudia sai da cozinha.

A PORTA DA RUA BATE com a saída de Cláudia. Paco Suspira e abana a cabeça.

(CONTINUA)

CONTINUAÇÃO:

73. INT. CONSULTÓRIO DE CLÁUDIA (LISBOA) – DIA

Cláudia está no seu consultório, acompanhada da ADMINISTRADORA. É uma mulher, com cerca de 55 anos, que veste uma saia preta afunilada pelo joelho, uma camisa branca por dentro da saia e calça uns sapatos de pele pretos. Na cara, os óculos graduados com armação de massa escorregam inúmeras vezes até meio do nariz.

CLÁUDIA

Eu não identifiquei ninguém! Nem as histórias são bem iguais... Foi apenas uma forma de dar valor às minhas notas...

ADMINISTRADORA

Dar valor às suas notas? Isso é contra as regras. É uma falta de ética sem desculpas e...

CLÁUDIA

Considere como pesquisa...

ADMINISTRADORA

(em tom de raspanete)

Pesquisa? Cláudia isso pode ser o seu pontapé de saída.

CLÁUDIA

Mas não precisa de o ser.

ADMINISTRADORA

Mas se alguém souber desse seu livro eu serei obrigada a... Todos nós gostamos de a ter por cá e até tem tido êxito, mas...

CLÁUDIA

Se alguém souber do meu livro, terá de me despedir...

A administradora suspira.

ADMINISTRADORA

(com voz firme)

Doutora Cláudia, eu não posso controlar as suas decisões, mas sim.

(CONTINUA)

CONTINUAÇÃO:

ADMINISTRADORA (cont.)

Se decidir levar isso avante, então eu terei de lhe abrir um processo disciplinar e mandá-la embora. É uma questão de profissionalismo, da sua parte...

A administradora suspira.

ADMINISTRADORA (cont.)

E da minha...

CLÁUDIA

Mas não precisa de o ser.

Liliana espreita pela porta.

LILIANA

Doutora, o senhor Constantino Sarmiento já chegou.

A administradora acena e sai do consultório.

Constantino caminha em silêncio para dentro do consultório e senta-se numa das cadeiras individuais.

Cláudia dirige-se para ele e ajusta a outra cadeira de forma a ficar à frente de Constantino.

Cláudia estende o telemóvel a Constantino.

CLÁUDIA

É seu.

CONSTANTINO

Hum, acho que...

CLÁUDIA

A sua mãe ligou.

Constantino arregala os olhos.

CLÁUDIA (cont.)

Eu peço desculpa por ter atendido, mas eu não sabia de quem era o telefone e ele começou a tocar e dizia emergência... fiquei com receio.

(CONTINUA)

CONTINUAÇÃO:

CONSTANTINO

Não há problema.

Cláudia suspira.

CONSTANTINO (cont.)

Está à espera de uma explicação?

CLÁUDIA

Acha que deve dar alguma?

CONSTANTINO

Acho que não. Mas pelo seu ar, a doutora deve achar que sim. Por isso aqui tem: a minha mãe é uma pessoa extremamente egoísta. Só pensa nela mesma, acho que é natural que eu não a queira na minha vida...

CLÁUDIA

Ainda assim tem-na como emergência.

CONSTANTINO

É só porque é minha mãe e eu não tenho mais a quem recorrer se alguma coisa acontecer. Isso não tira que seja uma pessoa completamente egoísta.

CLÁUDIA

Parece que ela e Carlos Vítor têm muito em comum, então...

CONSTANTINO

Carlos Vítor... como é que...

CLÁUDIA

Pare com as mentiras. Faça isso pelo menos uma vez!

CONSTANTINO

Muito bem. É a verdade que quer? O meu nome é Constantino Sarmiento. Os meus pais estão vivos e eu sou uma pessoa que aproveita a vida.

(CONTINUA)

CONTINUAÇÃO:

CONSTANTINO (cont.)

Não sou alguém que se contenta com as normas da sociedade, só porque alguém se lembrou que para vivermos todos juntos tem de ser assim...

Cláudia olha para Constantino com uma expressão de pena.

CONSTANTINO (cont.)

Pára de olhar assim para mim! As pessoas não são boas. Pára de te convenceres disso. Ninguém é bom para ninguém e eu fartei-me das pessoas a serem más só por o serem. Arranjei um registo de vida que me contenta. Eu não me importo desde que consiga viver... ou seja, aproveitar a vida.

CLÁUDIA

Que é o que chama àquele dia que passámos juntos?

CONSTANTINO

Por exemplo.

CLÁUDIA

E a sua mãe é que é egoísta.

CONSTANTINO

Isto não é ser egoísta...

CLÁUDIA

O Constantino ia invadir propriedade privada...

CONSTANTINO

Eu...

CLÁUDIA

Pôs um cabelo na sua própria comida só para não ter de a pagar!

CONSTANTINO

Não...

CLÁUDIA

E diz que isso não é egoísmo?

(CONTINUA)

CONTINUAÇÃO:

CONSTANTINO

Cláudia...

CLÁUDIA

Diga-me: pediu mesmo que aquele empregado não fosse despedido? Acha que adiantou de alguma coisa?

CONSTANTINO

(com ironia)

Pelo contrário. Eles têm uma política bastante rigorosa. Quase que aposto que foi despedido.

CLÁUDIA

Mas o Constantino disse que...

Cláudia perde o controlo da discussão.

CONSTANTINO

Queria a verdade, não queria? Sabe o que é mais irónico? As pessoas pedem a verdade mas não conseguem lidar com ela!

CLÁUDIA

Isso é o Constantino a falar ou é a sua tendência para mentir?

Cláudia retoma agora o controlo da conversa.

Constantino recua ligeiramente com o choque.

CLÁUDIA (cont.)

Sim, eu já sei. Tudo o que fez e que continua a fazer são sintomas. O Constantino só precisa de alguém qualificado para o ajudar. E de preferência deixar-se ser ajudado.

CONSTANTINO

Eu não...

CLÁUDIA

Devo dizer-lhe que a partir de hoje eu não poderei mais acompanhar o seu caso.

(CONTINUA)

CONTINUAÇÃO:

CONSTANTINO

Mas...

Cláudia começa a falar num tom absolutamente formal e frio, como se estivesse a dizer frases de cor.

CLÁUDIA

Vou passar o seu caso a um colega e aconselho o acompanhamento psiquiátrico como complementação ao tratamento.

CONSTANTINO

Cláudia...

CLÁUDIA

Um dos meus colegas há-de contactá-lo para marcar nova consulta, isto claro se o senhor concordar...

CONSTANTINO

Cláudia...

CLÁUDIA

(com voz firme)
É doutora Cláudia!

Constantino recua um passo.

Cláudia inspira fundo.

CLÁUDIA (cont.)

E continuo à espera de uma resposta. Então? Concorda?

CONSTANTINO

Eu... acho que concordo...

CLÁUDIA

Muito bem. Aguarde novo contacto. Agora se faz favor...

Cláudia dirige-se à porta e abre-a. Olha para Constantino.

CONSTANTINO

Doutora, eu...

(CONTINUA)

CONTINUAÇÃO:

CLÁUDIA

(com voz firme)

Até uma próxima, senhor Sarmento.

Constantino baixa a cabeça e sai. Cláudia fecha a porta e suspira. Dirige-se à sua secretária.

Passa a mão pelos cabelos e volta-se para a porta.

Chega até à porta e abre-a.

CLÁUDIA

Liliana, chame a doutora Carla por favor.

Volta a fechar a porta. Anda de um lado para o outro no consultório.

A administradora entra no consultório.

Cláudia pega nos seus cadernos e na sua carteira.

ADMINISTRADORA

Chamou Cláudia?

CLÁUDIA

Esqueça o que lhe disse à pouco. Eu vou tentar publicar o livro.

ADMINISTRADORA

Sabe que...

CLÁUDIA

Faça o que tem a fazer. Eu agradeço-lhe por tudo aqui e por isso deixo-lhe uma carta de demissão ainda hoje.

ADMINISTRADORA

Cláudia, se alguém a puser em tribunal...

Cláudia petrifica uns instantes. Volta a arrumar as coisas.

CLÁUDIA

Esperemos que não chegue a isso...

74. INT. SALA, APARTAMENTO DE CLÁUDIA (LISBOA) – DIA

Paco está sentado no sofá a ver televisão. O SOM DA PORTA DA RUA A BATER assusta-o.

Cláudia entra num passo rápido na sala e pára perto de Paco.

Paco abre-lhe os braços.

Cláudia abraça-o e aconchega-se junto dele.

PACO

Então?

CLÁUDIA

(em tom deprimido)

Despedi-me.

Paco desencosta-a e observa-lhe o rosto.

PACO

Qué paso?

CLÁUDIA

Não me faz feliz...

Paco suspira e volta a acomodá-la a si.

CLÁUDIA (cont.)

Este trabalho... é só mais uma tarefa.
Não é nada que me entusiasme, que me
faça querer voltar... que me faça...

PACO

Mas era o que tu querias. Tu eras loca
por psicologia!

CLÁUDIA

Era, mas não me completa. Falta qualquer
coisa... eu faço-o como tenho de fazer a
cama ou limpar o pó ou... sei lá. Não o
faço porque realmente quero.

PACO

Mas despedires-te sem teres outro
caminho?

(CONTINUA)

CONTINUAÇÃO:

CLÁUDIA

Eu sei. Talvez tenha sido meio maluco.
Mas olha...

Paco olha para ela com um olhar sério.

PACO

Pêro que vas fazer agora?

CLÁUDIA

Pois, aí é que bate.

PACO

Porquê?

CLÁUDIA

Porque eu ia levar avante aquela coisa
do livro.

PACO

Cláudia, não estarás a fazer nada por
vingança?

CLÁUDIA

Talvez um bocadinho?

Paco solta um suspiro apreensivo.

CLÁUDIA (cont.)

Mas também é porque eu quero tentar.

Cláudia levanta-se num salto e começa a andar e gesticular.

CLÁUDIA (cont.)

Paco se eu não tentar nunca vou saber
qual é o meu caminho. Eu quero mesmo.
Posso voltar a falhar ou posso...

PACO

Meteres-te en problemas y graves.

CLÁUDIA

Ou isso. Mas também posso encontrar o
caminho certo. Perceber mesmo aquilo que
quero fazer. Paco e se eu não tentar...

(CONTINUA)

CONTINUAÇÃO:

PACO

Já sei, já sei... nunca vas a saber.
Promete só que tens cuidado para não
teres problemas, vale?

Cláudia acena positivamente com a cabeça.

CLÁUDIA

Isso quer dizer que me vais ajudar?

PACO

Yo poso llevar o teu rascunho à editora
e pedir a alguén que o veja.

Cláudia solta uns risinhos e volta a abraçar-se a Paco.

CLÁUDIA

És o maior! Obrigada! Obrigada!
Obrigada!

Paco ri-se e volta a acomodar Cláudia nos seus braços.

75. INT. CONSULTÓRIO DE CLÁUDIA (LISBOA) – DIA

Cláudia arruma alguns objectos do consultório para dentro de um caixote.

Liliana observa-a.

CLÁUDIA

E tu vais ver que vais encontrar o teu
caminho também.

LILIANA

Só pretendo ficar aqui até arranjar
emprego na minha área.

CLÁUDIA

Em que te formaste?

LILIANA

Assistente social.

Cláudia pára de arrumar as suas coisas e olha Liliana por uns instantes.

(CONTINUA)

CONTINUAÇÃO:

Liliana olha para baixo e começa a mexer e a entrelaçar os dedos das mãos.

LILIANA (cont.)

Por favor, não me julgue.

CLÁUDIA

(sorrindo ligeiramente)

Não, não. Desculpa. É só que... quase não me consigo acreditar que já estou aqui há uns bons tempos e aprendi tão pouco em relação às pessoas que me rodeiam...

Cláudia volta a arrumar.

LILIANA

(sorrindo envergonhada)

A doutora tinha com que se preocupar. Mas nós chegámos a ter alguns momentos de boa conversa.

CLÁUDIA

(rindo)

Ó Liliana, mas agora ao menos esqueça esse doutora. Já não estamos em frente a pacientes e ainda para mais estamos na mesma faixa etária!

Liliana ri-se.

Cláudia pára uns instantes. Olha para Liliana e passa-lhe a mão pelo braço.

CLÁUDIA (cont.)

Boa sorte Liliana. A sério.

Liliana sorri.

Cláudia olha para todo o consultório. Os seus olhos passeiam pela sala.

A secretária está mais arrumada do que nunca.

Ambas as estantes estão quase vazias, tendo apenas alguns livros em sítios específicos.

(CONTINUA)

CONTINUAÇÃO:

A brisa suave que entra pelas janelas abertas ondula ligeiramente as leves cortinas.

Os puffs amontoados permanecem perto das cadeiras individuais.

Cláudia deixa um último olhar carinhoso pelo seu consultório.

Liliana sai do consultório, seguida por Cláudia que segura o caixote com os últimos objectos.

CLÁUDIA (V.O.)

E coisa de menina ou não, tudo ficou no lugar.

FIM DO FLASHBACK

76. INT. AUDITÓRIO, HOTEL REAL PALÁCIO (LISBOA) – NOITE

Cláudia está a lançar o seu segundo livro numa das salas de reuniões do Hotel Real Palácio. A sala comprida está cheia. Há imensa GENTE de várias faixas etárias. Homens e mulheres, rapazes e raparigas, todos têm a atenção centrada em Cláudia. Têm diferentes formas de vestir, mas a camisa, quer no sexo feminino quer no masculino, é um elemento predominante.

CLÁUDIA

O meu consultório não vai sentir a minha falta e a verdade é que eu não sinto a dele. Gosto de quem sou hoje.

(pausa)

Não tenho que tentar tanto. Não tenho que me esforçar para ser quem sou. Não tenho tanto receio do que vão pensar ou do que vão dizer.

No tecto branco existem quatro linhas de grandes focos que iluminam o compartimento com uma luz branca. Algumas plantas espalhadas pela sala quebram a tensão séria que a decoração provoca. As paredes são em madeira à excepção de três espaços pintados a amarelo criados para as janelas. As janelas estão cobertas com cortinados de linho brancos. Ao longo da parede, na parte de cima, existe uma linha de focos amarelos apontados para o chão alcatifado.

(CONTINUA)

CONTINUAÇÃO:

CLÁUDIA (cont.)

Passei muito bons tempos naquele lugar, tal como passei na escola ou na faculdade ou em muitos outros locais que tive de deixar para trás.

Junto à parede Norte da sala, num pequeno palco, está uma mesa rectangular e comprida que lhe é paralela. Esta mesa está coberta por uma toalha vermelha, que roça o chão. Por cima desta toalha está uma outra, mais curta e decorativa, dourada que contrasta com as flores vermelhas, que preenchem a mesa.

CLÁUDIA (cont.)

São pontos de passagem que nós temos de aproveitar enquanto duram – sem dúvida – mas apenas enquanto duram. Porque um dia, vamos ter de seguir em frente.

Em frente desta mesa, fora do palco, estão dispostas três filas de mesas, com três cadeiras de frente para o palco. Tal como a primeira mesa, estas são também cobertas por toalhas que roçam no chão, alternadas entre o vermelho e o preto. Por cima, vemos uma toalha amarela sobre a qual estão postos três copos, três canetas e três maços de folhas brancas A4.

CLÁUDIA (cont.)

E seguir em frente também não custou assim tanto. Pode assustar, tal e qual como a mudança. Mas quando abraçamos este tipo de atitudes... parece que a vida vale mais a pena.

(pausa)

Estou muito bem agora. Além de que consigo estar mais próxima das pessoas de quem gosto.

(olha para baixo e sorri)

Parece que encontrei o meu ponto de equilíbrio na balança sem ter de ir contra a lei.

Algumas pessoas na plateia riem-se com Cláudia.

Cláudia suspira.

(CONTINUA)

CONTINUAÇÃO:

CLÁUDIA (cont.)

Seguir em frente, ao fim e ao cabo, não é mais do que mudar.

Entre os convidados estão Paco, João Tudela, Sra. Camila, Rui, Barnabé e Adriana.

Cláudia inspira fundo.

CLÁUDIA (cont.)

(num tom de voz mais forte como quem vai acabar o discurso)

Linde foi o meu primeiro livro e Mancha é quase um segundo volume. Isto é óbvio para quem conhece a história. Quem não a conhece... passa a conhecer.

Cláudia ri-se. Acrescenta num tom de voz maroto:

CLÁUDIA (cont.)

Ou assim o espero.

A plateia volta a rir-se com Cláudia.

Na plateia, o seu pai e amigos deitam-lhe olhares encorajadores.

Cláudia olha para baixo.

Nas suas mãos permanece um livro com o aspecto de um diário. Na capa bordeaux está escrita a palavra Mancha em itálico e letra do tipo Edwardian Script ITC.

Cláudia encara novamente a plateia. Aponta para ela com os braços meios abertos e as mãos na sua direcção.

CLÁUDIA (cont.)

(sorrindo)

E espero que gostem. Muito obrigada por terem vindo. Vocês foram um público espectacular. Muito obrigada mesmo.

Cláudia levanta-se.

O público aplaude. Algumas pessoas pegam nos seus livros e dirigem-se à mesa onde Cláudia estava sentada.

(CONTINUA)

CONTINUAÇÃO:

Cláudia começa a autografar alguns livros e, embora não possamos ouvir, percebemos que Cláudia vai agradecendo à medida que entrega os livros.

A Sra. Camila caminha até Cláudia.

Cláudia olha para Paco com cumplicidade.

Paco retribui-lhe o olhar e sorri. Volta a sentar-se no seu lugar perto de João Tudela.

Cláudia olha para a senhora Camila. Embora não consigamos ouvir a conversa, Cláudia e a senhora Camila conversam e trocam sorrisos.

FIM

APÊNDICE B: *Teaser* do Projecto Final

Contido no DVD está, em formato vídeo, o *teaser* elaborado para o Projecto Final de Argumento. A apresentação pública do mesmo projecto consistiu neste *teaser*.