

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



**As Novas Estruturas Narrativas Cinematográficas No Cinema  
Português – Realidade Ou Utopia?**

**Cinema e Audiovisual 2014/2015**

*Ana Sofia dos Santos Espinha Paiva*

Professor Orientador: Carlos Sena Caires

Setembro de 2015

## **Dedicatória**

Dedico o presente trabalho aos meus pais, por todo o apoio demonstrado ao longo do meu percurso académico. Permitiram-me sonhar e escolher o meu próprio caminho, e sempre me fizeram acreditar ser capaz de ultrapassar todos os obstáculos encontrados.

## Agradecimentos

Ao Prof. Doutor Carlos Sena Caires pela ajuda, inspiração e direção que me proporcionou durante a realização do presente trabalho.

Ao Manuel Guerra, João Pascoal e Nuno Meneses, que viveram comigo este último ano de aventura.

Ao Luís Miguel Cerqueira, Rita Gradim, Rolando Babo, Gabriela Almeida, Maria João Ferreira, Maria João Pascoal, Sofia Cachim e Cláudia Pinto, sem vocês filmar o *Dorme em Púrpura* não teria sido uma experiência inesquecível.

À minha irmã Alexandra, pela motivação e optimismo.

Aos meus amigos Filipa Nogueira, Tiago Soares, Bárbara Azevedo, André Espinha, Lurdes Monteiro, Marta Silva e Rui Pinto, que me inspiraram, motivaram, acreditaram e me apoiaram durante os momentos que me fizeram fraquejar.

Aos meus restantes colegas do Mestrado em Som e Imagem, que me inspiraram a dar o melhor de mim e me mostraram o verdadeiro companheirismo.

A todos, os meus mais sinceros agradecimentos.

## Resumo

A estrutura Narrativa é uma parte extremamente importante de uma obra, seja ela literária, teatral ou cinematográfica.

Esta consiste numa sequência de factos, ou por outras palavras, um enredo. No cinema contemporâneo, podemos apresentar a história nesta estrutura linear clássica, ou inovar, misturando as diferentes partes de forma a criar uma nova estrutura e, conseqüentemente, uma nova experiência de leitura fílmica para os espectadores.

Nesta dissertação estudou-se as diversas tipologias Narrativas do cinema contemporâneo (a partir dos anos 80), procurando determinar se estas estão presentes ou não no cinema português moderno. Isto foi conseguido através da análise da Narrativa literária e sua adaptação; das tipologias Narrativas predominantes da atualidade; e identificação da sua presença em filmes de origem nacional.

Este estudo culminou numa identificação das estruturas Narrativas predominantes no cinema português, com as quais iremos perceber se existe uma influência das tendências globais na criação de Narrativas fílmicas em Portugal.

**Palavras-chave:** Narrativa, Narrativa Cinematográfica, Cinema Português, Tipologias Narrativas

## Índice de Conteúdos

Lista de Figuras.....	3
Glossário .....	4
1 Introdução .....	7
1.1. Apresentação do percurso académico da autora .....	7
1.2. Apresentação da temática e do Projeto Final.....	8
1.3. Apresentação da problemática .....	9
1.4. Metodologia utilizada para a Investigação.....	9
1.5. Descrição da estrutura da dissertação .....	10
2 A Narrativa .....	12
2.1. Componentes da Narrativa.....	15
2.1.1. O Narrador .....	15
2.1.2. As Personagens.....	16
2.1.3. A Ação.....	17
2.1.4. O Espaço.....	18
2.1.5. O Tempo .....	19
2.1.5.1. A Duração Temporal .....	19
2.1.5.2. A Ordem Temporal.....	20
2.1.5.3. A Frequência Temporal.....	23
3 A Narrativa Literária .....	24
3.1. Subgéneros Narrativos .....	24
3.2. A Adaptação Literária ao Cinema.....	25
4 As Estruturas da Narrativa Cinematográfica.....	28
4.1. A Estrutura Narrativa Clássica.....	28
4.2. Novas Estruturas Narrativas.....	29
4.2.1. Binária .....	30
4.2.2. Circular.....	33
4.2.3. Fragmentada.....	35
4.2.4. Polifónica.....	36

4.2.5. Cumulativa .....	39
5 A Narrativa no Cinema Contemporâneo Português .....	41
5.1. A realidade Narrativa do Cinema Contemporâneo Português .....	41
5.2. <i>No Quarto da Vanda</i> (Pedro Costa, 2001) .....	41
5.3. <i>Aquele Querido Mês de Agosto</i> (Miguel Gomes, 2008) .....	43
5.4. <i>Second Life</i> (Miguel Gaudêncio e Alexandre Valente, 2009) .....	44
5.5. <i>Contraluz</i> (Fernando Fragata, 2010) .....	46
6. Projeto Prático Final .....	48
6.1. Apresentação do Projeto Final .....	48
6.2. Estudo e Desenvolvimento do Projeto Final .....	49
6.3. Análise Estrutural da Narrativa do Projeto Final .....	51
6.3.1. <i>Dorme em Púrpura</i> como Narrativa Clássica .....	56
6.3.2. <i>Dorme em Púrpura</i> como Estrutura Binária .....	57
6.3.3. <i>Dorme em Púrpura</i> como Narrativa Cumulativa .....	57
6.3.4. <i>Dorme em Púrpura</i> como Narrativa Fragmentada .....	58
6.3.5. <i>Dorme em Púrpura</i> como Narrativa Polifónica .....	58
6 Conclusões e perspetivas futuras .....	59
Referências e Bibliografia .....	63
Livros e Artigos .....	63
Filmografia .....	65
APÊNDICES E ANEXOS .....	66
APÊNDICE A – Calendarização de Produção/Plano de Rodagens .....	67
APÊNDICE B – Máscara Alex4D Mask+ no genérico inicial .....	68
APÊNDICE C – Máscara de Correção de Imagem .....	69
APÊNDICE D – Exemplo de Legenda da curta <i>Dorme em Púrpura</i> .....	70
ANEXO A – Guião <i>Dorme em Púrpura</i> .....	71

## Lista de Figuras

Figura 1 – Estrutura Dramática De Três Atos Segundo Aristóteles.....	18
Figura 3 – Esquema Da Elipse .....	21
Figura 4 – Esquema Da Sequência Interrompida, Isocronia Ou Ordem Linear.....	21
Figura 5 – Esquema Do Funcionamento Da Analepse.....	21
Figura 6 - Esquema Do Funcionamento Da Prolepse .....	22
Figura 7 – Os Cinco Atos Da Estrutura Narrativa Clássica.....	29
Figura 9 – Esquema Da Estrutura Narrativa Do Filme <i>Babel</i> (Alejandro González Iñárritu, 2006) .....	30
Figura 10 – Estrutura Narrativa Circular .....	33
Figura 11 – Esquema Da Estrutura Narrativa Do Filme <i>O Despertar Da Mente</i> ( <i>Eternal Sunshine Of The Spotless Mind</i> , Michel Gondry, 2004).....	34
Figura 12 – Esquema Da Estrutura Narrativa Do Filme <i>Pulp Fiction</i> (Quentin Tarantino, 1994).....	36
Figura 13 – Esquema Da Estrutura Narrativa Do Filme <i>Memento</i> (Christopher Nolan, 2000) .....	39
Figura 14 – Primeira Estrutura Narrativa De <i>O Quarto Da Vanda</i> (Pedro Costa, 2001).....	43
Figura 15 – Segunda Estrutura Narrativa Do Filme <i>O Quarto Da Vanda</i> (Pedro Costa, 2001).....	43
Figura 16 – Estrutura Narrativa Do Filme <i>Aquele Querido Mês De Agosto</i> (Miguel Gomes, 2008) .....	44
Figura 17 – A Estrutura Narrativa Simplificada Do Filme <i>Second Life</i> (Miguel Gaudêncio E Alexandre Valente, 2009).....	45
Figura 18 – Estrutura Narrativa Do Filme <i>Contraluz</i> (Fernando Fragata, 2010).....	46
Figura 19 - <i>Teresa</i> (Cláudia Pinto).....	49
Figura 20 – <i>Júlio</i> (João Carlos Gadelha) .....	49
Figura 24 – Cena 2.2. “Bar” .....	52
Figura 27 – Cena 5. “Sonho Surreal” .....	53
Figura 30 – Cena 8. “Discussão” .....	55
Figura 31 – De Regresso À Cena 1. “Consultório” .....	55
Figura 32 – Cena 9. “Epílogo” .....	56
Figura 33 – <i>Dorme Em Púrpura</i> Com Estrutura Narrativa Clássica.....	56
Figura 34 – <i>Dorme Em Púrpura</i> Com Estrutura Narrativa Binária .....	57
Figura 35 – <i>Dorme Em Púrpura</i> Em Estrutura Narrativa Cumulativa .....	57

## Glossário

**Anacronia:** Alteração da ordem cronológica dos eventos da Narrativa e da ordem em que são apresentados no discurso.

**Analepse:** Recuo de tempo, isto é, quando uma cena do presente é sucedida por uma cena do passado para posteriormente regressar ao presente.

**Anotação (cinema):** Tarefa de anotar o número de *takes* filmados, assim como os comentários do realizador sobre os mesmos.

**Cliffhanger:** Momento de suspense; quando uma Narrativa tem um final em aberto ou termina abruptamente.

**Continuidade (cinema):** Anotação das pessoas, posições, objetos, guarda-roupa, maquilhagem, de forma a que não se percebam diferenças entre *takes* na montagem final.

**Conto:** Narrativa breve e fictícia com um único episódio ou tema.

**Crónica:** Texto jornalístico que apresenta um facto ou uma ideia de forma livre e pessoal.

**Cumulação/Acumulação (Narrativa Cumulativa):** Aglomeração ou concentração de informações ao longo da Narrativa.

**Desfecho:** Conclusão da Narrativa, onde são revelados os resultados finais do clímax.

**Discurso:** Realização da linguagem verbal, escrita ou oral em qualquer tipo de registo.

**Docuficção:** Obra cinematográfica resultante da junção entre o documentário e a ficção. Contém elementos de ambos.

**Duração:** Corresponde a todos os períodos de tempo existentes numa história. A duração pode ser delimitada sob duas perspectivas, a do tempo da Narrativa em si e a do tempo do texto, a nível de comprimento.

**Elipse:** Salto temporal em que se omite determinados acontecimentos.

**Ensaio:** Texto de análise e interpretação crítica sobre um assunto em concreto.

**Estrutura:** Conjunto de elementos de constituem uma Narrativa.

**Exportação:** Gravação de um registo digital para o seu formato final.

**Fábula:** Narrativa fictícia curta com objetivo pedagógico e moral.

**Figurantes:** Personagem não essencial para o enredo utilizado para composição do cenário.

**Frame:** Unidade de tempo na produção audiovisual. Os padrões atuais são os 24fps (*frames* por segundo), 25fps e 29fps, dependendo dos sistemas de vídeo e localização geográfica.

**Frequência:** Número de vezes que um acontecimento se repete na Narrativa.

**Frequência:** Repetição de acontecimentos na história.

**Genérico Inicial:** Apresentação das pessoas participantes numa produção audiovisual (elenco e equipa técnica).

**História:** Conteúdo e elementos da Narrativa.

**Isocronia:** Técnica através da qual o discurso narrativo é apresentado com a mesma duração que o tempo real

**Lenda:** Narrativa oral sobre acontecimentos contestáveis, fantasiosos ou improváveis.

**Medium:** Meio em Latim. Meio pelo qual as informações são enviadas e recebidas.

**Mitos:** Relato das proezas dos deuses ou heróis, de forma a explicar um certo fenómeno natural ou faceta do comportamento humano.

**Montagem:** Seleção, organização e corte dos *takes* de forma a criar uma cena.

**Motion Graphics:** Animação de imagens digitais para criar a ilusão de movimento.

**Narrador Autogiegético:** Narrador que relata as suas experiências na primeira pessoa.

**Narrador Heterodiegético:** Narrador que relata na terceira pessoa uma história da qual não faz parte.

**Narrador Homodiegético:** Narrador que é uma personagem secundária ou relata algo que presenciou.

**Novela:** Género Narrativo mais curto que o romance, evitando descrições e dando preferência ao

diálogo.

**Ordem:** Sequência a partir da qual os eventos da Narrativa são revelados ao espectador.

**Plano Sequência:** Plano que regista uma ação do princípio ao fim, sem cortes.

**Prolepse:** Avanço no tempo, onde do presente passamos para uma cena do futuro, para posteriormente regressar ao presente.

**Romance:** Género Narrativo longo e em prosa, em que as personagens são mais complexas e a Narrativa mais elaboradas.

**Take:** Gravação de uma cena sem interrupção.

## 1 Introdução

### 1.1. Apresentação do percurso académico da autora

A arte sempre foi uma parte importante da minha vida. Comecei pelo desenho, que desenvolvi desde tenra idade, talvez influenciada pelos meus irmãos mais velhos, uma estilista e um designer. Mais tarde, juntou-se o amor pela leitura, incutido pela minha Mãe, professora do Ensino Básico, e a escrita da poesia, incitada pela minha Madrinha. Integrei na ginástica rítmica aos oito anos, experimentando a execução artística através do meu corpo, e na música aos dez, quando decidi aventurar-me na aprendizagem do piano. Fiz parte do jornal da escola, alimentando o sonho de ser jornalista.

Foram precisos dez anos para decidir que queria tornar um dos meus *hobbies* na minha carreira, o momento em que decidi que queria ser Editora de Vídeo. Decidi finalmente candidatar-me à Licenciatura em Novas Tecnologias da Comunicação da Universidade de Aveiro, após ter falado com antigos alunos que me falaram da alta componente audiovisual do curso.

Em 2009 candidatei-me à Universidade e, com surpresa minha, entrei na minha 5ª opção: Educação Básica. Devido aos cursos terem subido a média de entrada em mais de um valor, não consegui entrar em nenhuma opção anterior, uma delas por 0,05 pontos. Estava determinada a não me matricular e ficar o ano a estudar para melhorar a nota de Português, mas com insistência dos meus pais, acabei por ingressar em Educação Básica. Nunca sequer uma opção para mim, mas decidi na mesma dar a hipótese e não ficar o ano parada. No final do ano, voltei a repetir o Exame Nacional de Português, aumentando a minha Média Final do Nível Secundário de 13 para 14 valores, e em 2010 finalmente consegui entrar na Licenciatura em Novas Tecnologias da Comunicação.

Em NTC, como muitos outros colegas, fui confrontada com a mudança do Plano de Estudos que contemplava uma maior carga em Programação Multimédia que em Audiovisual. No entanto, procurei ao longo dos três anos encontrar formas de implementar vídeo em todos os meus projetos. Também acabei por encontrar uma paixão que pensava não ter, que é o *web design* e a programação em PHP.

Chegada a minha meta final, e insatisfeita com as minhas saídas profissionais, sentei-me com os meus pais para discutir a próxima opção, o Mestrado. Estava fora de questão ficar no Departamento de Cultura e Artes, pois o Plano de Estudo do Mestrado em Audiovisual não me traria nada de novo. Tinha descoberto à pouco tempo o Mestrado em Som e Imagem na

Universidade Católica, mas não o ponderava seriamente devido às altas propinas associadas a uma Universidade privada. No entanto, os meus pais aceitaram que fizesse a minha candidatura, apesar dos custos, para que pudesse especializar-me em Cinema e Audiovisual, como queria há anos.

Apesar de me sentir por vezes “cinematograficamente inculta” perto dos meus colegas, isso deu-me mais vontade de estudar e aprender para diminuir as minhas lacunas formativas. Percebi que foi difícil encontrá-lo, mas finalmente estou no caminho certo para realizar os meus sonhos, cada dia mais perto.

### **1.2. Apresentação da temática e do Projeto Final**

A Estrutura Narrativa é uma parte necessária à compreensão de uma história. É o que nos permite agarrar numa caneta e um papel, e desenhar a forma como o enredo foi percecionado e organizado. Esta é uma sequência de factos que podem ser apresentados de forma simples ou complexa, criando uma experiência literária ou fílmica inovadora junto do público.

O tema desta dissertação pode ser resumida na pergunta, “Existem Narrativas consideradas inovadoras no cinema contemporâneo português?”. Este acaba por ser um exercício interessante, pois partimos de um princípio em que o cinema Português não se prende a um conceito como o *mainstream* do cinema de Hollywood, tentando encontrar uma imagem própria sem se inspirar em modas.

O Projeto Final consistiu na produção de uma curta-metragem, *Dorme em Púrpura*, que conta a história de *Teresa*, uma jovem que chega a Espanha para o seu Semestre em Erasmus. Pressionada pelas suas amigas, *Teresa* deixa-se aproximar de um jovem espanhol, *Júlio*, e vive com ele a sua primeira história de amor. No entanto, *Júlio* acaba por lhe revelar um lado que ela nunca imaginou.

Esta Curta-Metragem baseia-se num mito urbano da Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto, e foi adaptada pelo realizador e argumentista, João Pascoal e Manuel Guerra. A intenção era mostrar as diferentes formas como podemos perder a nossa inocência, não só fisicamente como psicologicamente.

O cargo de Editor acabou por possibilitar liberdade na montagem, isto é, uma manipulação da Narrativa que permite criar novas versões da mesma história para contexto do trabalho prático.

### 1.3. Apresentação da problemática

Ao longo dos anos, têm-se multiplicado o número de filmes com Narrativas não-lineares no cinema de Hollywood. Recorrendo a recursos como *flashbacks* (analepses) e *flashforwards* (prolepses) para manipular a ordem cronológica dos eventos e criar novas Narrativas, à imagem da literatura, foi permitido aos cineastas inovar e criar um novo conceito mais complexo de contar uma história.

Este tipo de Narrativas, que denominamos como Inovadoras, estão presentes em diversos filmes, como *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, 1994), *Memento* (Christopher Nolan, 2000), *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (Michel Gondry, 2004), *Babel* (Alejandro González Iñárritu, 2006), *Adieu au Langage* (Jean-Luc Godard, 2014) ou *Comet* (Sam Ismail, 2014).

Esta problemática exige, então, a análise das tipologias Narrativas cinematográficas, e o estudo da sua presença no cinema português. Tal implica a compreensão do que é uma Narrativa, as suas componentes, quais as tipologias estruturais existentes, em especial as estruturas inovadoras utilizadas no cinema global, a influência da adaptação literária e finalmente a análise de obras nacionais que apresentam estas características.

As obras nacionais que se destacaram durante a procura de filmes com Narrativas inovadoras em Portugal foram *Contraluz* (Fernando Fragata, 2010), *Second Life* (Miguel Gaudêncio e Alexandre Valente, 2009), *Aquele Querido Mês de Agosto* (Miguel Gomes, 2008), *No Quarto da Vanda* (Pedro Costa, 2001), que foram analisados e justificados tendo em conta os estudos da pesquisa teórica.

Dentro desta análise, surgiu também a ideia de adaptar a Estrutura Narrativa da Curta-Metragem *Dorme em Púrpura*, às estudadas e investigadas na componente teórica.

### 1.4. Metodologia utilizada para a Investigação

Esta dissertação teve uma metodologia de trabalho teórico-prática. A vertente teórica foi realizada através da leitura de obras e estudos dentro da mesma problemática, como “*Figures III*” de Gérard Genette (1972), onde o crítico disserta sobre a Narrativa e os seus elementos constituintes; o “*Dicionário de Narratologia*” de Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, que consolida anos de investigação sobre a Narrativa; os estudos de Roland Barthes, Walter Benjamin e Edward Brannigan, entre outros autores e obras referenciadas na bibliografia, que estudam e analisam esta temática de diversos pontos de vista.

Associada a esta parte teórica, esteve também a análise dos filmes portugueses que foram mencionados anteriormente, comparando esta análise às teorias da estrutura Narrativa estudadas.

De forma a fundamentar a parte teórica, a vertente experimental desta dissertação passou pela demonstração das diferentes Estruturas associadas ao Projeto Final de Mestrado, cuja Narrativa é passível de ser explorada de diferentes perspetivas.

A elaboração da presente dissertação abrangeu todo o ano académico, e entregue em fase de Recurso, pelo que a calendarização final apresenta algumas mudanças em relação à original entregue com a Proposta. Ela acabou por ser composta da seguinte forma:

- Entre Outubro e Novembro preparou-se e apresentou-se a proposta à temática da dissertação;
- Entre Outubro e Dezembro iniciou-se a pré-produção do Projeto Prático em grupo;
- Até Março executou-se a investigação teórica e pesquisa bibliográfica para a componente teórica;
- A redação dos primeiros capítulos foi feita entre Fevereiro e Maio;
- Em Abril finalizou-se e apresentou-se o Projeto Prático, o que permitiu a partir de Maio rever a investigação e redigir o capítulo prático;
- A entrega do presente trabalho foi feita no início de Setembro, e a consequente defesa no final do mesmo mês.

#### **1.5. Descrição da estrutura da dissertação**

Os temas abordados na presente Dissertação estão organizados em seis capítulos principais, sendo eles os seguintes:

Primeiramente, é abordada a presente Introdução ao tema, e ao trabalho prático final, assim como exposta a problemática e os conteúdos a abordar ao longo da dissertação. De seguida, explora-se a metodologia utilizada na investigação e é apresentada a calendarização do trabalho teórico e prático. Finalmente, neste último ponto, são apresentados os capítulos que constituem a estrutura desta dissertação.

O segundo capítulo dedica-se ao conceito de Narrativa e às suas diversas componentes, o Narrador, as Personagens, a Ação, o Espaço, o Tempo e a Frequência. Cada uma delas está contida num subcapítulo, onde são exploradas e exemplificadas.

O terceiro capítulo fala sobre a Narrativa no âmbito Literário. Os seus subcapítulos expõem os subgéneros existentes, como os Contos ou os Romances, assim como é abordada a

Adaptação Cinematográfica de uma Obra Literária, e levantadas questões éticas inerentes a esta adaptação.

No quarto capítulo são exploradas as Estruturas Narrativas existentes no cinema. Estas são divididas entre a Estrutura Clássica e as Estruturas consideradas Inovadoras. Em cada subcapítulo, foi escolhido um filme estrangeiro que exemplifica a Estrutura, analisado e apresentado um gráfico para facilitar a compreensão da Narrativa filmica.

No quinto capítulo levantamos a questão da presença das Estruturas Narrativas Inovadoras no Cinema Contemporâneo Português. Para tal, é apresentada uma reflexão geral sobre o panorama narrativo nacional. Em seguida são analisados quatro filmes que representam essa presença e apresentados argumentos para provar a sua importância para o tema.

No sexto e último capítulo, é apresentado o Projeto Prático Final que a discente ajudou a produzir. De forma a provar os conhecimentos teóricos adquiridos durante a pesquisa da presente Dissertação, é estudada a Narrativa da curta-metragem *Dorme em Púrpura*, e imaginada a sua Estrutura caso fosse escolhida outra Tipologia diferente da original.

Os termos específicos da área estão compilados na secção de Glossário, na página 4. Ao longo do texto, aparecem várias citações dos vários autores abordados, que a autora optou por manter na versão original, o Inglês, para preservar a integridade das suas palavras. Por conseguinte, sempre que existirem citações estrangeiras, as suas traduções livres estarão no rodapé assinaladas por T/A (tradução da autora).

## 2 A Narrativa

A Narrativa é um termo polissémico, isto é, que contém em si vários sentidos. Pode designar géneros literários como a epopeia, a novela, o conto, as fábulas, ou romances, mas também designar conjuntos de relatos organizados por critérios temáticos, geográficos ou estético-literários.

Ela não está apenas compreendida nas páginas dos livros que lemos; está presente em (quase) todos os aspetos da nossa vida. Desde as histórias que contamos aos nossos amigos num café, as Bandas Desenhadas que lemos em crianças, os programas, desenhos animados e reportagens que assistimos na Televisão, os filmes que vemos no Cinema, os vídeos que visualizamos na *internet*, até a estrutura dos nossos pensamentos, podemos encontrá-la espalhada pelo nosso quotidiano, às vezes mais visível, outras passando despercebida.

O *Dicionário Universal da Língua Portuguesa* descreve a Narrativa como “um dos vários géneros literários; narração; conto; história; exposição de factos”<sup>1</sup>; já o *Dicionário da Língua Portuguesa* refere-se a “um dos géneros fundamentais da literatura e significa ainda narração, conto, história”<sup>2</sup>. Por sua vez, no *Dicionário de Sinónimos*, a Narrativa é apresentada como “conto, descrição, exposição, história, lenda e narração”<sup>3</sup>.

Vários filósofos tentaram, ao longo dos séculos, encontrar uma definição exata para o termo Narrativa e tudo o que a constitui. Jacques Aumont definiu-a como um “conjunto organizado de significantes, cujos significados constituem uma história”<sup>4</sup>.

No seu livro *Figures III (Discours du récit: Essai de méthode)*<sup>5</sup>, Gérard Genette descreve a Narrativa de três formas: primeiramente como “*récit designe l'énoncé narratif, le discours oral ou écrit qui assume la relation d'un événement ou d'une série d'événements (...)*”<sup>6</sup>; em segundo caso, “*(...) designe la succession d'événements, réels ou fictifs, qui font l'objet de ce*

---

<sup>1</sup> *Dicionário Universal da Língua Portuguesa* (1999) - Lisboa: Texto Editora, Lda. 5ª Edição, p.1056

<sup>2</sup> Costa, J. Almeida; Sampaio e Melo, A. (1952) - *O Dicionário da Língua Portuguesa*. Porto: Porto Ed. 8ª Edição, p. 1140

<sup>3</sup> *Dicionário de Sinónimos* (1997) - Porto: Porto Editora, Lda. 2ª Edição, p. 869

<sup>4</sup> Aumont, Jacques (2005) – *A Imagem*, Lisboa: Edições Texto & Grafia, p.179

<sup>5</sup> Genette, Gérard (1972) – *Figures III (Discours du récit: Essai de méthode)*, Paris: Éditions du Seuil, p. 71

<sup>6</sup> “(...) enunciação da Narrativa, o discurso oral ou escrito que se compromete a contar um evento ou uma série de eventos (...)” (T/A)

*discours, et leurs diverses relations d'enchaînement, d'opposition, de répétition, etc. (...)*"<sup>7</sup>; e por fim, "(...) *designe encore un événement: non plus toutefois celui que l'on raconte, mais celui qui consiste en ce que quelqu'un raconte quelque chose; l'acte de narrer pris en lui-même.*"<sup>8</sup>. Assim sendo, podemos entender que a Narrativa se desdobra em três vertentes estruturais, sendo elas a História, ou o Enredo, o Discurso, que engloba quem conta os eventos, e o Ato de Narrar.

Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, no seu *Dicionário de Narratologia*, basearam-se nas teorias de Genette para determinar que a Narrativa pode existir<sup>9</sup>: enquanto enunciado (a História ou Enredo); como conjunto de conteúdos representados por esse enunciado (o Discurso); como um ato de os relatar (Ato de Narrar); ou como modo, isto é, o tipo de discurso utilizado pelo Narrador.

Roland Barthes defendia que a Narrativa faz parte do mundo e de tudo o que fazemos, estando presente na "(...) *language, whether oral or written, pictures, still or moving, gestures, and an ordered mixture of all those substances (...)*"<sup>10</sup>. Ela seria "(...) *the basis of communication (...)*"<sup>11</sup>, sendo necessário um remetente e um destinatário, que assumem a posição de um narrador e um ouvinte. Assim, ela faria então parte das pessoas, das suas culturas, e classificando-a como "(...) *international, transhistorical, transcultural.*"<sup>12</sup>.

É nesta mesma vertente que Edward Branigan disserta sobre o estudo da Narrativa, dizendo que o objetivo desta passa pela "(...) *distinctive strategy for organizing data about*

---

<sup>7</sup> "(...) significa uma sucessão de eventos, reais ou fictícios, que são o objeto do discurso, e as suas diversas relações de sequência, oposição, repetição, etc. (...)" (T/A)

<sup>8</sup> "(...) refere-se novamente a um evento: não, contudo, ao evento recontado, mas ao evento que consiste em alguém recontar algo; o ato de narrar tomado em si mesmo." (T/A)

<sup>9</sup> Reis, Carlos; Lopes, Ana Cristina (1994) - *Dicionário de Narratologia*, Coimbra: Livraria Almedina. 4ª Edição, p. 270

<sup>10</sup> Barthes, Roland; Duisit, Lionel (1975) - *An Introduction to the Structural Analysis of Narrative*, Baltimore, Maryland: The Johns Hopkins University Press, p. 237

"(...) língua, seja oral ou escrita, imagens, imóveis ou móveis, e numa mistura ordenada de todas essas substâncias (...)" (T/A)

<sup>11</sup> Barthes, Roland; Duisit, Lionel (1975) - *An Introduction to the Structural Analysis of Narrative*, Baltimore, Maryland: The Johns Hopkins University Press, p. 260  
"(...) a base da comunicação (...)" (T/A)

<sup>12</sup> Barthes, Roland; Duisit, Lionel (1975) - *An Introduction to the Structural Analysis of Narrative*, Baltimore, Maryland: The Johns Hopkins University Press, p. 237  
"(...) internacional, transhistórica, transcultural" (T/A)

*the world, for making sense and significance*”<sup>13</sup>, pois tornou-se a forma de os seres humanos pensarem e compreenderem o mundo que os rodeia.

O filósofo alemão Walter Benjamin, por sua vez, a partir desta ideia estudou o papel social da Narrativa e as consequências da modernização<sup>14</sup>. O filósofo defendia que as Narrativas mais valiosas são as tradições orais que são passadas de geração em geração, dos mais idosos para os mais novos, pois tratavam-se de obras coletivas inacabadas que acumulavam em si o imaginário da sociedade em que se inseriam. Estas eram importantes pois o Narrador aconselhava e tecia conclusões morais que podiam ser utilizadas no dia-a-dia da população, assim como na formação ética dos cidadãos. Esta forma única de trocar experiências encontra-se, segundo ele, ameaçada pela era da Globalização e da informação facilitada, com a procura aumentada de textos de rápido consumo.

Podemos então concluir que não existe uma definição exata e unânime de Narrativa. Ela é afinal um conceito abrangente e passível de se relacionar com outras noções e outras áreas de estudo, como a Filosofia, a História, a Psicologia, e a sua utilização na sociedade é vasta e de grande importância.

---

<sup>13</sup> Brannigan, Edward (1992) - *Narrative comprehension and film*, Londres: Routledge, p.xi “(...) estratégia distinta para organizar informação sobre o mundo, fazer sentido e significância.” (T/A)

<sup>14</sup> Benjamin, Walter (1994) - *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, in *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, São Paulo: Brasiliense, p. 197-221.

## 2.1. Componentes da Narrativa

Para a criação e desenvolvimento de uma história, é necessário definir uma série de elementos da mesma.

Neste capítulo irá ser falada e analisada a função do Narrador, das Personagens, da Ação, do Tempo e do Espaço numa Narrativa, componentes importantes durante a criação e desenvolvimento de uma Narrativa, seja ela literária ou cinematográfica.

### 2.1.1. O Narrador<sup>15</sup>

Todas as Narrativas são narradas de um certo ponto de vista, e tendo isto em conta, o Narrador é a voz que a conduz. É do seu ponto de vista que a história é contada, podendo assumir em relação a ela uma posição Autodiegética, Heterodiegética ou Homodiegética, termos introduzidos nos estudos de Narrativa por Genette.

O Narrador Autodiegético relata as suas próprias experiências, é a personagem central de uma história. Conforme afirmou Susan S. Lanser a respeito deste tipo de Narrador, *“Ele ou ela podem especular apenas do exterior a propósito de outras mentes, e assim tudo o que este narrador limitado refere acerca de outras personagens deve basear-se naquilo que ele pôde logicamente observar, conjecturar ou escutar”*<sup>16</sup>, ou seja, sua narração externa é limitada, mas isto leva a que a sua focalização interna, isto é, capacidade de expressar os seus conflitos interiores, seja superior em relação qualquer outro tipo de Narrador.

O Narrador Heterodiegético, por sua vez, relata uma história à qual ele não pertence nem pertenceu como personagem, o que o distingue do Narrador Homodiegético, que se caracteriza por narrar uma história que conhece pela sua participação direta na mesma.

O primeiro pode por vezes causar confusão entre a sua posição de Narrador ou o papel de Autor, pois mantém-se em anonimato a nível de narração. Controla também o tempo do discurso, podendo a qualquer momento concretizar analepses ou prolepses, assim como diversas frequências ao longo da história.

Já o segundo, apesar de ter participado na história que conta, distingue-se do Narrador Autodiegético por ter sido uma personagem secundária, ou seja, narrar experiências vividas lado a lado com um protagonista.

---

<sup>15</sup> Reis, Carlos; Lopes, Ana Cristina (1994) - *Dicionário de Narratologia*, Coimbra: Livraria Almedina. 4ª Edição, p. 249

<sup>16</sup> Lanser, S. S. (1981) – *The narrative act. Point of view in prose fiction*. Princeton: Princeton Univ. Press., p 161, citado por Carlos Reis in op.cit, p.253

Dentro da sua perspectiva Narrativa, podemos ainda determinar a focalização do Narrador, isto é, de que forma este vê o mundo que está a narrar. É aqui que determinamos se o mesmo é Omnisciente, isto é, tem conhecimento absoluto e ilimitado de toda a história e personagens, incluindo os seus pensamentos e segredos; tem perspectiva Interna, tendo apenas conhecimento dos pensamentos e sentimentos da personagem principal, narrando na primeira pessoa o seu ponto de vista; Externa, limitando-se a narrar o que se consegue observar sobre personagens, espaços ou ações; ou Neutra, não expondo nunca o seu ponto de vista.

### 2.1.2. As Personagens

Segundo Carlos Reis, na Narrativa, a personagem “é normalmente o eixo em torno do qual gira a ação e em função do qual se organiza a economia do relato”<sup>17</sup>. Desta forma, ela evidencia a sua relevância em histórias de importância sociocultural em variados suportes narrativos.

Phillippe Hamon afirma que a personagem “é uma unidade difusa de significação construída progressivamente pela Narrativa”<sup>18</sup>, isto é, a personagem precisa da Narrativa para viver, crescer, e criar significância.

As personagens presentes numa história fazem sempre parte de um grupo específico, que são normalmente subdivididos por:

- Protagonistas: personagem principal, considerado o herói da história, cuja participação é fundamental para a resolução do conflito. Não tem necessariamente que ser um Herói e personificar o Bem ou os valores morais defendidos pelos leitores, e nesses casos é denominado de “anti-herói”;
- Antagonistas: personagem que funciona como o oposto do Protagonista, criando e dificultando a resolução dos conflitos. Como o Protagonista, o Antagonista não tem que ser necessariamente um Vilão, mas sim uma personagem que se opõe claramente ao protagonista;
- Personagens Secundárias: personagens de menor relevância, cuja ajuda é importante para apoiar o Protagonista. É aqui que se integram os Interesses Românticos e os

---

<sup>17</sup> Reis, Carlos (1995) – *O Conhecimento da Literatura - Introdução aos Estudos Literários*. Coimbra: Almedina, p. 360

<sup>18</sup> Hamon, Phillippe (1983) in *Le personnel du roman- «Le Système des personnages dans «Rougon-Macquart» d'Émile Zola*. Genève: Droz, p. 20, citado por Carlos Reis in op.cit, p.360

“*Comic Relief*”, ou seja, personagens que tomam a posição de amigos do Protagonista e cuja função é maioritariamente humorística;

- Figurantes: personagens irrelevantes para a ação, mas que servem para ilustrar o ambiente que representam.

Vladimir Propp, nos seus estudos sobre os contos populares, divide as Personagens em sete categorias básicas<sup>19</sup>:

- O Herói: subdividido em “Buscador”, que parte em busca de algo, e “Vítima”, que é forçado a superar uma série de provas que demonstram o seu valor;
- O Mandatário: quem envia o Herói na sua missão;
- Falso Herói: parte também em missão, mas acaba por falhar as provas. Tenta fazer-se passar pelo Herói para receber o seu prémio.
- O Agressor: o antagonista do Herói, que o enfrenta, persegue e procura impedi-lo de concretizar a sua missão;
- O Doador: personagem que submete o Herói a provas para que lhe possa doar um objeto mágico;
- O Auxiliar (ser vivo ou objeto): o ajudante do Herói, que o ajuda na sua missão salvando-o do antagonista e ajudando-o a superar as provas do Doador;
- Princesa e o Pai: Além de ambos imporem ao Herói a realização de tarefas difíceis, a Princesa ajuda-o a desmascarar o falso herói e torna-se sua mulher. Já o Rei fica incumbido de castigar o Agressor/Falso Herói;

### **2.1.3. A Ação**

A Ação é constituída pelo conjunto de acontecimentos que são contados pelo narrador. É considerado o elemento essencial à estrutura do texto narrativo, e pode ser entendida como o processo de desenvolvimento de eventos singulares.

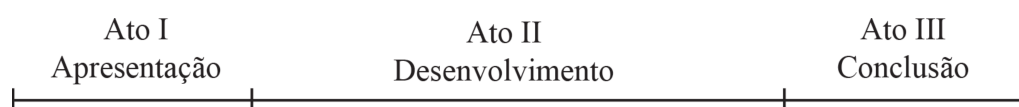
Nos seus estudos sobre a construção da Narrativa, Aristóteles<sup>20</sup> definia que todas as histórias tinham um início, um meio e um fim, o que criou a estrutura dos três atos:

---

<sup>19</sup> Propp, Vladimir (1992) – *A Morfologia do Conto*. Lisboa: Vega, Limitada. 3ª Edição, p. 133-134.

<sup>20</sup> Cameron, Allan (2008) - *Modular Narratives in Contemporary Cinema*. New York: Palgrave Macmillan, p. 3

- Início/Apresentação ou Ato I: o momento em que se apresentam as personagens, o espaço e o tempo da história. É caracterizado pela descrição do Mundo da personagem principal e a sua vida quotidiana. Logo no início deste primeiro ato, acontece um incidente que perturba o *status quo* e ameaça a personagem principal, e lhe mostra o seu objetivo, o primeiro ponto de transição;
- Desenvolvimento ou Ato II: inicia-se quando surge um obstáculo que deve ser ultrapassado pelas personagens. Corresponde a mais de metade da história, intensifica-a e desenvolve os obstáculos que aparecem no caminho das personagens, criando situações onde o espectador acredita que ele não vai conseguir alcançar o seu objetivo. Quando nos aproximamos do clímax, acontece o segundo ponto de transição;
- Resolução/Conclusão ou Ato III: com o início do clímax iniciamos o terceiro ato, que é quando o obstáculo é ultrapassado e resolvido. É um momento de definição das personagens, cheio de tensão e suspense. É normalmente seguido de um Epílogo, isto é, um capítulo breve que fecha questões em aberto e destaca as mudanças psicológicas das personagens ao longo da história. No entanto, esta pode não acontecer, deixando o final em aberto para continuar mais tarde a história, situação à qual podemos chamar de *Cliffhanger* (momento de suspense).



**Figura 1 – Estrutura Dramática de Três Atos segundo Aristóteles**

#### **2.1.4. O Espaço<sup>21</sup>**

O Espaço é o local onde a ação se desenrola. Seja ele um quarto, um jardim, um restaurante, ou até mesmo uma cidade ou país, este é apresentado ao leitor através da representação e descrição do mesmo, conforme a sua relevância para a história.

---

<sup>21</sup> Reis, Carlos; Lopes, Ana Cristina (1994) - *Dicionário de Narratologia*, Coimbra: Livraria Almedina. 4ª Edição, p. 129

É o Narrador quem fica incumbido de determinar a importância de o leitor conhecer o espaço, simplesmente não o descrevendo, ou, tomando como exemplo “*Os Maias*” (Eça de Queirós, 1888), utilizando um capítulo inteiro para descrever uma casa.

Carlos Reis e Ana Cristina Lopes separam o espaço em três tipos: Espaço Físico, Espaço Social e Espaço Psicológico. O Espaço Físico é o local onde se desenrola a ação; o Espaço Social é a descrição de ambientes com intenção crítica à sociedade, e o Espaço Psicológico é a criação de atmosferas perturbantes sobre o comportamento conturbado da personagem<sup>22</sup>.

Numa obra audiovisual, a apresentação do espaço é feita tanto através de planos gerais como também de pormenor, que pretendem não só apresentar o espaço da ação ao espectador, mas também os objetos ou ações dos personagens que devem ser notados para se entender o contexto da ação que está a desenrolar.

### **2.1.5. O Tempo**

É através da narração que é explícito o Tempo na Narrativa. Este possui um papel imprescindível, pois ajuda-nos a situarmo-nos na história, seja em tempo real ou percecionado, para que possamos entender melhor os factos narrados.

#### **2.1.5.1. A Duração Temporal**

Uma Narrativa tem dois tempos: o tempo da história e o tempo que levamos a contá-la.

Quando falamos de segundos, horas, dias, meses, anos, estações do ano, estamos a dar a conhecer ao leitor o momento em que a ação se desenrola, e também o tempo que demorou para que esta se desenrolasse. A título de exemplo, na frase “*Demorei cinco minutos a fumar um cigarro enquanto observava a movimentação da rua naquele início de tarde*”, percebemos que a ação narrada acontece no início da tarde, e se desenrola no espaço temporal de cinco minutos. No entanto, não é possível fixar uma velocidade de leitura, pois esta varia de leitor para leitor.

No cinema, é mais fácil demonstrar o tempo que leva a realizar uma certa ação (através de planos sequência, por exemplo), mas é mais complexo explicar saltos temporais, motivo pela qual foi criada a Elipse (saltos temporais com o objetivo da progressão da história), e também recorrendo a formas visuais de explicar ao espectador que houve uma mudança no tempo da ação (estações do ano, caracterização das personagens, mudança de espaço, entre outras).

---

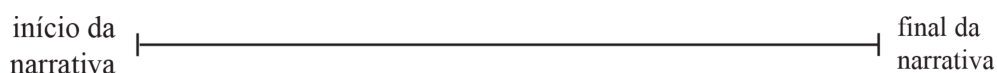
<sup>22</sup> Reis, Carlos; Lopes, Ana Cristina (1994) - *Dicionário de Narratologia*, Coimbra: Livraria Almedina. 4ª Edição, p. 130

### 2.1.5.2. A Ordem Temporal<sup>23</sup>

A ordem temporal é, resumidamente, a sequência de eventos da história contados conforme nos é mostrada. Isto significa que estes podem estar organizados cronologicamente ou alternar entre o passado, o presente e o futuro. Segundo Genette, esta está dividida em dois tempos: o tempo da história contada e o tempo em que esta é contada.

Quando uma sequência Narrativa é contínua, como o tempo real, é chamada de Sequência Narrativa Direta. Embora aconteça frequentemente na literatura, é raro aparecer no cinema.

Existem, no entanto, alguns exemplos, como o filme em plano sequência *A Corda (Rope)*, Alfred Hitchcock, 1948)<sup>24</sup>, onde o realizador tentou filmar a primeira longa-metragem num único plano sem cortes. Devido às limitações técnicas da altura (os rolos de película tinham apenas 11 minutos de filme), o filme foi dividido em 12 planos de 4 a 10 minutos, com cortes “invisíveis” que dão ao espectador a impressão de um único plano<sup>25</sup>.



**Figura 2 – Esquema da Sequência Narrativa Direta  
(ou plano sequência)**

No cinema contemporâneo, temos também alguns exemplos, como *Timecode*<sup>26</sup>, *A Arca Russa*<sup>27</sup>, e mais recentemente, *Birdman ou (A Inesperada Virtude da Ignorância)*<sup>28</sup>, vencedor do Óscar de Melhor Filme na 87ª Edição dos Prémios da Academia.

Na sua maioria, filmes e livros são considerados Sequências Interrompidas, também denominados de Isocronias ou Ordem Lineares, isto é, a ordem temporal é preservada com Elipses. É a forma mais comum de apresentação da história, pois permite avançar no tempo mostrando apenas o que é considerado importante que o espectador veja.

<sup>23</sup> Reis, Carlos; Lopes, Ana Cristina (1994) - *Dicionário de Narratologia*, Coimbra: Livraria Almedina. 4ª Edição, p. 298

<sup>24</sup> *Rope* [1948], de Alfred Hitchcock

<sup>25</sup> Truffaut, François (1983) – *Hitchcock*, Nova Iorque: Simon & Schuster Paperback, p. 107-111

<sup>26</sup> *Timecode* [2000] de Mike Figgis

<sup>27</sup> *Russkiy Kovcheg* [2002] de Alexander Sokurov

<sup>28</sup> *Birdman: Or (The Unexpected Virtue of Ignorance)* [2014] de Alejandro González Iñárritu

Segundo Genette, estas estão divididas em Elipses Explícitas, isto é, conseguimos perceber a duração do salto temporal, Implícitas, quando essa duração não é clara para o espectador, e Hipotéticas, quando é impossível localizar esse salto e são reveladas mais tarde por uma analepse<sup>29</sup>.

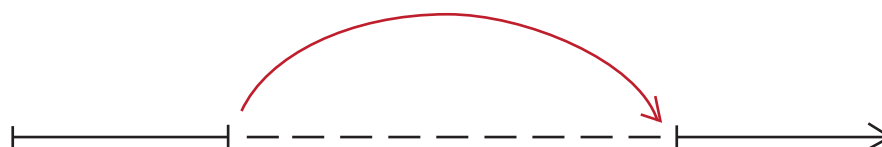


Figura 3 – Esquema da Elipse

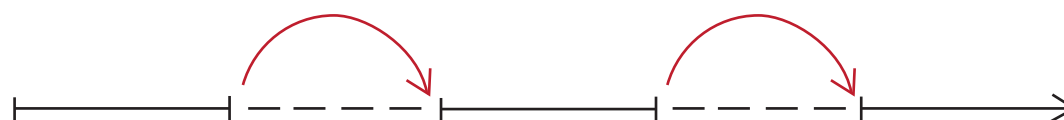


Figura 4 – Esquema da Sequência Interrompida, Isocronia ou Ordem Linear

Também existem obras que se alternam entre o presente e o passado. Estas podem ser referidas como Anacronias. Uma Anacronia é uma alteração da ordem dos eventos apresentados, que torna a Narrativa não-linear. Algumas são mais simples, voltando atrás na história apenas uma vez, e outras mais complexas, com diversas Analepses e Prolepses, vulgarmente conhecidas como *Flashbacks* e *Flashforwards* respetivamente, ao longo da Narrativa.

A Analepse é o movimento temporal retrospectivo que relatam eventos que já ocorreram, ou seja, que fazem parte do passado da história. É um recurso narrativo com larga utilização.

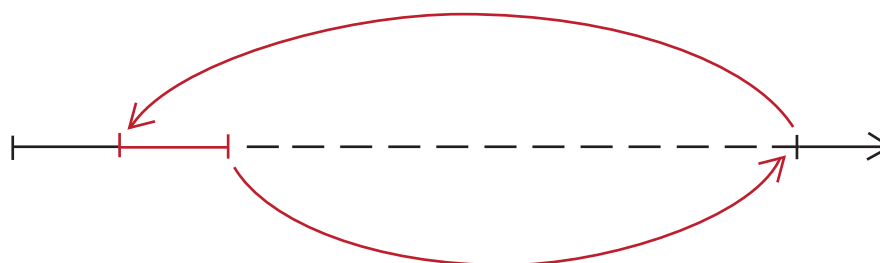


Figura 5 – Esquema do funcionamento da Analepse

<sup>29</sup> Genette, Gérard (1972) – *Figures III (Discours du récit: Essai de méthode)*, Paris: Éditions du Seuil, p. 106-109

No seu trabalho, Genette identificou seis tipos existentes de Analepses na Narrativa. Estas são categorizadas em Externas, Internas, Mistas, Completivas, Parciais e Completas<sup>30</sup>.

As Analepses Externas são eventos que não pertencem à Narrativa atual, e por este motivo nunca vão interferir com esses acontecimentos, existindo apenas como forma de esclarecer um antecedente historial.

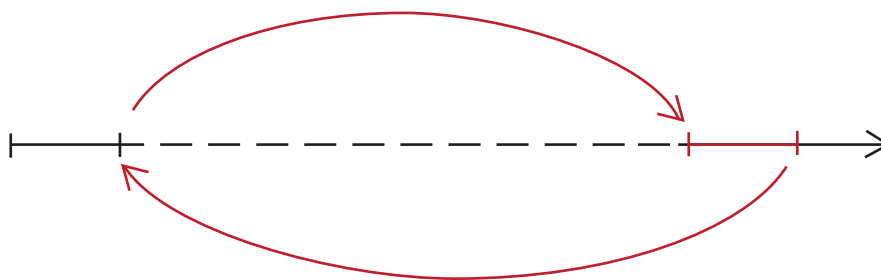
As Analepses Internas, por sua vez, fazem parte da mesma linha de Narrativa, motivo pelo qual a sua influência é inevitável, existindo para dar um novo ponto de vista e significação a um evento.

As Mistas, como diz o nome, é uma mistura das duas Analepses anteriores. Nelas, os eventos passam-se antes do início da Narrativa, mas continuam a ter influência nela.

As Completivas, ou reenvios, servem para preencher lacunas existentes na Narrativa.

As Parciais são retrospeções que terminam numa Elipse, mantendo-se separada da Narrativa original, e as Completas cobrem toda a duração, ou seja, iniciam uma nova história após o início da ação.

Já a Prolepse corresponde à antecipação de acontecimentos futuros. Não deve ser confundida com profecia ou premonição, pois as personagens não têm noção do que está a ser apresentado ao leitor/espectador.



**Figura 6 - Esquema do funcionamento da Prolepse**

Da mesma forma como fez com as Analepses, Genette dividiu as Prolepses em três categorias: Internas, Completivas e Repetitivas<sup>31</sup>.

<sup>30</sup> Genette, Gérard (1972) – *Figures III (Discours du récit: Essai de méthode)*, Paris: Éditions du Seuil, p. 49

<sup>31</sup> Genette, Gérard (1972) – *Figures III (Discours du récit: Essai de méthode)*, Paris: Éditions du Seuil, p. 68

As Prolepses Internas, à imagem das Analepses desse tipo, continuam a fazer parte da mesma linha de Narrativa e têm o objetivo de explicar um acontecimento.

As Prolepses Completivas têm por objetivo compensar elipses futuras. Já as Prolepses Repetitivas funcionam como um anúncio de um evento futuro.

Genette referencia também Prolepses Completas, embora não encontre nenhum exemplo concreto destas, pois esta é sempre parcial. Supostamente, seriam Prolepses que se prolongavam até ao momento do desenlace da Narrativa, mas as suas características não permitem a existência de um reencontro entre ambas.

### 2.1.5.3. A Frequência Temporal<sup>32</sup>

A Frequência Temporal define-se pelas vezes em que a mesma história é contada dentro de uma só Narrativa. É uma forma de repetição, que Carlos Reis contextualiza como a “relação quantitativa entre o número de eventos da história e o número de vezes que são mencionados no discurso”<sup>33</sup> (ou Narrativa).

Um evento pode acontecer mais do que uma vez, como por exemplo, “o Sol nasce todos os dias”, mas não é exatamente igual sempre que acontece, pelo que se vê como um evento “idêntico” ou “recorrente”.

Segundo Genette, existem quatro tipos distintos.

1. Narrativa Singulativa (1N/1H): A maioria dos filmes apenas conta um evento da História que foi Narrado apenas uma vez.
2. Repetição (nN/nH): Sempre que a Narrativa expõe n vezes o que aconteceu n vezes.
3. Narrativa Repetitiva (1N/nH): Quando um filme conta o mesmo evento várias vezes, a Narrativa assume a forma Repetitiva.
4. Narrativa Iterativa (nN/1S): Consiste numa única exposição de um evento que aconteceu várias vezes ao longo do tempo.

---

<sup>32</sup> Genette, Gérard (1972) – *Figures III (Discours du récit: Essai de méthode)*, Paris: Éditions du Seuil, p. 113-160

<sup>33</sup> Reis, Carlos; Lopes, Ana Cristina (1994) - *Dicionário de Narratologia*, Coimbra: Livraria Almedina, pp. 176

### 3 A Narrativa Literária

A Narrativa Literária é, resumidamente, uma história narrada em papel cujo consumo se executa através da leitura. É um enredo que pode ser baseado em factos reais ou fictícios, dando ao seu autor a liberdade de brincar com as palavras, decidir o que é exposto e quando, e que permite até criar um novo universo que crie no leitor interesse suficiente para seguir o desenrolar dos acontecimentos até ao final.

#### 3.1. Subgéneros Narrativos<sup>34</sup>

A Narrativa Literária divide-se em diversos Subgéneros Narrativos, modalidades de estilo de escrita nos quais os textos são classificados. Alguns existentes são os Mitos, as Fábulas, os Contos, as Lendas, os Romances, as Novelas, as Crónicas, os Ensaios e a Poesia Épica ou Epopeias, podendo algumas destas ter a sua própria ramificação interna.

Os Mitos<sup>35</sup> era a forma utilizada pelos povos antigos para explicar factos e fenómenos da natureza que não eram ainda compreendidos. Utilizavam simbologia, deuses e heróis, misturados com acontecimentos reais, características humanas e pessoas que existiram. O seu objetivo é transmitir conhecimento e explicar o que a ciência mais tarde provou. Dois exemplos são os Mitos da Criação e Mitos Gregos.

As Fábulas<sup>36</sup> são Narrativas fantásticas e sobrenaturais com objetivo de transmitir lições de moral. Utiliza a presença de animais com características humanas e a natureza como símbolos do comportamento moral e imoral, unindo o lúdico e o pedagógico. Alguns exemplos podem ser as histórias “*O Pedro e o Lobo*”, “*Os Três Porquinhos*”, e “*A Cigarra e a Formiga*”.

Os Contos<sup>37</sup> são a narração de um episódio que não apresenta divisão em capítulos. De estrutura fechada, poucos personagens, linguagem simples e direta, e sempre curto. Alguns exemplos considerados podem ser o “*O Quebra-Nozes*” e “*O Patinho Feio*”.

---

<sup>34</sup> Reis, Carlos; Lopes, Ana Cristina (1994) - *Dicionário de Narratologia*, Coimbra: Livraria Almedina. 4ª Edição, p. 181

<sup>35</sup> Reis, Carlos; Lopes, Ana Cristina (1994) - *Dicionário de Narratologia*, Coimbra: Livraria Almedina. 4ª Edição, p. 230

<sup>36</sup> Reis, Carlos; Lopes, Ana Cristina (1994) - *Dicionário de Narratologia*, Coimbra: Livraria Almedina. 4ª Edição, p. 151

<sup>37</sup> Reis, Carlos; Lopes, Ana Cristina (1994) - *Dicionário de Narratologia*, Coimbra: Livraria Almedina. 4ª Edição, p. 75

As Lendas<sup>38</sup> são tradições orais de carácter maravilhoso, que relatam acontecimentos com mistura de referências histórias e imaginárias, mas podendo também ter um fundo verdadeiro. Alguns exemplos são as histórias da Padeira de Aljubarrota, e O Milagre das Rosas.

Os Romances são caracterizados por serem relatos extensos e complexos, em forma de prosa. Existem várias linhas Narrativas que se desenvolvem ao longo da história, centrando-se em diversas personagens, que se interligam no final. Um exemplo de romance é a obra *D. Quixote de la Mancha* (Cervantes, 1600), que alguns consideram ser o primeiro romance da história.

As Novelas são obras muito semelhantes ao Romance, mas de menor extensão, tendo por norma entre 50 a 100 páginas. Ao contrário do Romance, centra-se apenas na história de uma só personagem. Dois exemplos de Novelas são as obras *O Fantasma da Ópera* (1909-1910) de Gaston Leroux e *O Conto da Ilha Desconhecida* (1997) de José Saramago.

Uma Crónica é uma narração de curta duração, normalmente executada para aparecer na imprensa. Está situada entre o jornalismo e a literatura, pois o autor expõe a sua opinião e a forma como compreende os acontecimentos que o cercam. Existem vários tipos de Crónicas, entre elas as Descritivas, Narrativas, Dissertativas, Humorísticas, Jornalística ou Histórica. Podemos tomar como exemplo as crónicas do humorista Ricardo Araújo Pereira para a Revista *Visão* (Crónica Humorística).

Um Ensaio apresenta por sua vez ideias e reflexões éticas e filosóficas acerca de um tema num texto breve. Alguns ensaístas conhecidos foram C. S. Lewis, Leo Tolstoy, e Voltaire.

E finalmente, a Poesia Épica, também conhecida por Epopeia, foi um género de literatura caracterizado por ser um texto em verso (poema) que conta uma história de modo a engrandece-la, atribuindo o carácter divino ao seu herói. Por vezes mistura o maravilhoso com factos verídicos. Algumas Epopeias mais conhecidas são *A Ilíada* (séc. VIII a.C.) e *A Odisseia* (séc. VIII a.C.) de Homero, e *Os Lusíadas* (1572) de Luís Vaz de Camões.

### **3.2. A Adaptação Literária ao Cinema**

A evolução tecnológica permitiu que a Narrativa pudesse estar presente noutros meios. O cinema surgiu uma como uma forma de contar histórias: David Bordwell sugeria que, por usarmos Narrativas para dar sentido ao mundo, os filmes surgiam como histórias feitas de

---

<sup>38</sup> Reis, Carlos; Lopes, Ana Cristina (1994) - *Dicionário de Narratologia*, Coimbra: Livraria Almedina. 4ª Edição, p. 216

Narrativas<sup>39</sup>. A consequente adaptação de obras literárias aconteceu de forma natural, embora alguns teóricos defendam que o cinema não é capaz de fazer jus à obra literária<sup>40</sup>.

Desde os clássicos (*O Crime do Padre Amaro* ou *Os Maias*) a obras atuais (variados títulos de Nicholas Sparks, a saga *Harry Potter* de J.K.Rowling, *O Código Da Vinci* de Dan Brown, etc.), centenas de obras já foram transpostas ao grande ecrã. No entanto, existem diferenças que podem criar grandes dificuldades aos produtores de um filme adaptado.

Começemos pela maior problemática: passar um texto para um *medium* onde toda a informação é vista e ouvida, ou seja, necessita ser intuitiva. Quando se adapta uma obra a um guião, têm de ser pensadas maneiras de transmitir ao espectador o que pretendemos a nível visual e sem cair na tentação de narrar a ação – um argumentista apenas pode descrever o que é visível. Palavras como “lembrar”, “pensar”, “fazer”, presentes nos romances, não existem num guião.

Quando lemos um livro, contemplamos a cena dentro da nossa própria cabeça, imaginamos o local, as personagens, os movimentos. A título de exemplo, imaginemos uma personagem que acorda num quarto pela manhã. Quando vemos essa ação num filme, o trabalho de descrição é feito por nós: de que tamanho é o quarto? A luz entra através da cortina ou diretamente? A cama é de casal, solteiro, ferro, madeira? O que está em cima da mesinha-de-cabeceira? De que cor são os lençóis? Com o prosseguir da leitura, essas informações podem por vezes ser partilhadas, mas o tempo dessa partilha no cinema é diferente. Tudo isto deve ser estudado, pois cada elemento é uma mensagem subliminar sobre a personagem que é enviada ao espectador.

Também devemos ter em atenção outro aspeto utilizado para a criação de um mundo cinematográfico: a música. A Banda Sonora é utilizada para criar um ambiente, e é capaz de por si só de contar uma história aos espectadores. É também uma forma de ditar o ritmo da história, que na leitura é criado por cada pessoa individualmente; no cinema, é partilhado com todos os que assistem.

Outra problemática da adaptação literária é a ética. Até que ponto um cinematógrafo pode modificar a história, decidir que partes são importantes para um filme? Deverá o cinema e a televisão substituir a leitura de um livro?

---

<sup>39</sup> Bordwell, David (1985) – *Narration in the Fiction Film*, Madison: University of Wisconsin Press, p. 82

<sup>40</sup> Dunn, Ann, Huisman, Rosemary, Murphet, Julian (2005) - *Narrative and Media*, Cambridge: Cambridge University Press, p. 30-31

Um leitor apaixonado por um filme quer ver à sua frente tudo aquilo que imaginou ao longo da leitura; mas por vezes, a imagem explícita fica aquém da imaginação. É difícil para um cineasta agradar, como se diz popularmente, “a Gregos e Troianos”, mas existem decisões que devem ser tomadas para benefício da história, e também da compreensão para aqueles que não leram as obras.

Thomas Edison, pioneiro do cinema, disse em 1913 que “*Books will soon be onsolete in the public schools. Scholars will be instructed through the eye.*”<sup>41</sup> Apesar de esta afirmação conter alguma verdade (tomemos como exemplos a *Telescola* dos anos 60, os documentários que todos assistimos pontualmente durante as aulas, ou até as cassetes *VHS Era uma vez... O Corpo Humano* que estiveram tão na moda nos anos 90), pode ser tomada hoje como uma consequência negativa da adaptação literária ao cinema. Se tivermos à nossa disposição o filme d’*Os Maias*, uma das obras de leitura obrigatória no ensino secundário português mais antipatizada pelos alunos, não iremos portanto dar-nos ao trabalho de ler todo o livro.

Podemos então concluir que, mesmo com todos os pontos negativos que lhe são associados, o cinema e a literatura devem andar sempre de mão dada, pois é a partir da leitura que se criam os escritores e cineastas, inculcando a imaginação necessária para criar mais tarde bom cinema.

---

<sup>41</sup> Smith, Frederick James (9 de Julho de 1913) - *The Evolution of the Motion Picture: VI – Looking into the Future with Thomas A. Edison*. The New York Dramatic Mirror.

“*Os livros muito rapidamente se tornarão obsoletos nas escolas. Os alunos serão ensinados através do olhar.*” (T/A)

#### **4 As Estruturas da Narrativa Cinematográfica**

A Estrutura pode ser considerada uma forma de descrever um conteúdo narrativo, mas para tal precisamos perceber a distinção entre a “História” e o “Discurso”. A “História” refere-se aos eventos que fazem parte da Narrativa e a forma como esta é comunicada à audiência, enquanto que o “Discurso” está ligado à Narrativa enquanto ordem cronológica. Esquemáticamente, a cronologia do “Discurso” ajuda-nos a perceber a ordem da “História” e a interpretá-la.

O cinema foi inicialmente explorado em histórias contadas de forma linear. A parte técnica era um dos maiores impedimentos para a liberdade de misturar as filmagens se tal não estivesse previsto no argumento. A edição, primeiramente, consistia no corte e colagem de película, um processo moroso e quase irreversível, bastante limitativo na construção da própria Narrativa.

Mais tarde, com o aparecimento das cassetes de fita, a montagem linear era geralmente feita de uma casete para a outra, com a ajuda de um leitor e um gravador. A montagem era feita sequencialmente na fita e a sua ordem não podia ser alterada sem forçar à criação de uma nova cópia, obrigando a uma lógica cronológica onde as cenas eram filmadas por ordem, de forma a facilitar o processo de pós-produção.

A evolução da tecnologia deste processo permitiu o aparecimento da edição não-linear. Esta não-linearidade permite, assim, uma maior exploração da Narrativa durante o processo de montagem.

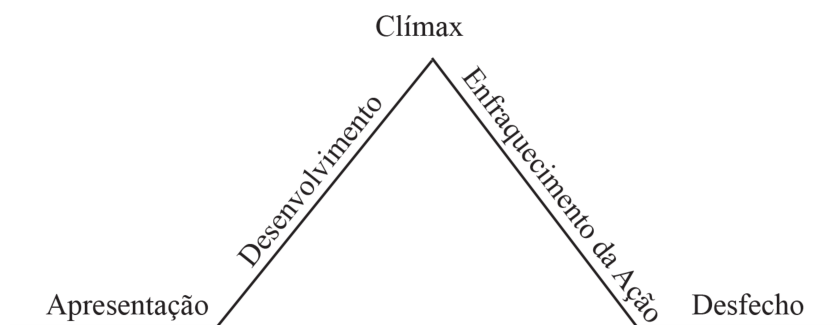
##### **4.1. A Estrutura Narrativa Clássica**

A estrutura Narrativa clássica, ou linear, é a mais utilizada não só em filmes, mas também na literatura e no teatro. À imagem do que foi referido no subcapítulo dedicado à Ação, é uma história que contém um fio condutor, e que é desenvolvida sequencialmente e sem desvios, e por norma com poucos ou nenhuns saltos temporais.

Gustav Freytag, dramaturgo e romancista alemão, agarrou na estrutura básica de Aristóteles e ampliou-a para uma estrutura de cinco atos chamada a Pirâmide de Freytag: Apresentação, Desenvolvimento, Clímax, Enfraquecimento da Ação e Desfecho<sup>42</sup>.

---

<sup>42</sup> Ohio University - *English 250 Fiction Unit: Freytag's Pyramid* [em linha]. Athens, Ohio [Consult. 15 Jun. 2015]. Disponível em WWW: <URL:<http://www.ohio.edu/people/hartleyg/ref/fiction/freytag.html>>



**Figura 7 – Os Cinco Atos da Estrutura Narrativa Clássica**

Na Apresentação, ou o primeiro ato, são mostradas as personagens principais, as suas motivações, o mundo onde vivem, assim como a revelação do conflito central da história que estas irão enfrentar.

O primeiro ponto de viragem inicia-se com o Desenvolvimento, as personagens participam numa série de eventos que os levarão a alcançar o seu objetivo. Estes acontecimentos desenvolvem a personagem, aumentando a complexidade da Narrativa, assim como a tensão, culminando no Clímax, o segundo ponto de viragem.

Durante o Clímax, por norma acontece uma revelação que irá explicar e justificar os acontecimentos anteriores, assim como mostrar a solução para o conflito central da história.

E finalmente, no Desfecho, existe um declínio da ação. As personagens podem ou não alcançar o seu objetivo, resolvendo o conflito e terminando a Narrativa.

O tipo de filmes que utilizam esta estrutura Narrativa são, por norma, romances que seguem os obstáculos de um casal a lutar pelo seu amor, dramas históricos ou também filmes de heróis (como o *Super-Homem*, *Batman*, *Homem-Aranha*, ...) e a sua luta contra os vilões que ameaçam o Mundo.

#### **4.2. Novas Estruturas Narrativas**

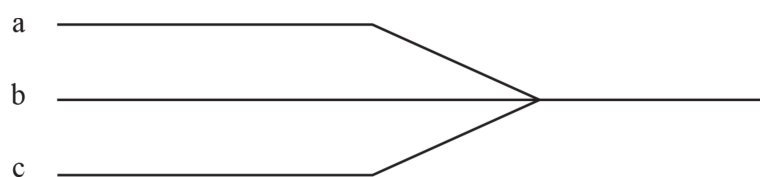
Com o passar do tempo, os autores e argumentistas procuraram novas maneiras de construir histórias, de forma a inovar as Narrativas e torna-las diferentes e especiais. Estas tinham como objetivo criar mais suspense e tensão na audiência, e controlar a entrega da informação. Foram assim desenvolvidas as Novas Estruturas Narrativas que se podem resumir em Binária, Circular, Polifónica, Fragmentada e Cumulativa.

Existem também filmes que são uma mistura de várias Estruturas, criando Narrativas ainda mais complexa.

Allan Cameron, no seu livro *Modular Narratives in Contemporary Cinema*, refere que nestes casos a “(...) narrative is divided into discrete segments and subjected to complex articulations”<sup>43</sup>, denominando-as de Narrativas Modulares, pois o tempo é manipulado de forma a criar uma experiência distinta.

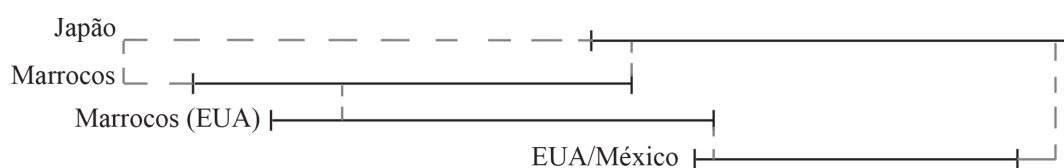
#### 4.2.1. Binária

Numa Narrativa binária, conforme o nome indica, existem duas ou mais histórias paralelas e independentes, que se cruzam antes do Desfecho. Pode ser uma Estrutura Narrativa Fechada e Simples ou Complexa.



**Figura 8 – Estrutura Narrativa Binária**

Um exemplo deste tipo de estrutura é o filme *Babel*<sup>44</sup>, que se foca em quatro Narrativas interlaçadas, cujas ligações são reveladas fora de sequência. Para uma melhor compreensão, o resumo da história foca-se em cada Narrativa separadamente, e no fim relembrando os pontos onde se conectam.



**Figura 9 – Esquema da Estrutura Narrativa do filme *Babel* (Alejandro González Iñárritu, 2006)**

Em Marrocos, *Abdullah* (Mustapha Rachidi) é um criador de cabras que compra uma espingarda e uma caixa de munições a um vizinho (Abdelkader Bara). Este oferece então a

<sup>43</sup> Cameron, Allan (2008) - *Narratives in Contemporary Cinema*. New York: Palgrave Macmillan, p. 1  
“(...) a Narrativa é dividida em segmentos discretos e sujeita a articulações complexas.” (T/A)

<sup>44</sup> *Babel* [2006] de Alejandro González Iñárritu

espingarda aos filhos, *Yussef* (Boubker Ait El Caid) e *Ahmed* (Said Tarchani), para caçarem chacais durante o pasto das cabras.

*Ahmed* e *Yussef* são competitivos, disparando várias vezes a arma numa disputa sobre quem conseguia disparar mais longe e atingir os alvos. Primeiro tentam acertar em rochas, depois viram-se para a estrada onde disparam em direção a um carro, e momentos mais tarde contra um autocarro de turistas, que para subitamente. Os dois fogem, escondendo a arma nas colinas.

Quando *Abdullah* regressa a casa, informa a família que uma Americana foi atingida e morreu. Os rapazes sentem-se cada vez mais culpados ao verem notícias na televisão sobre o Governo dos EUA tomarem o disparo como um ato de terrorismo. A polícia Marroquina, pressionada pelos Americanos, consegue identificar a arma como pertencente a um Japonês que a ofereceu ao seu guia, que, por sua vez, a vendeu a *Abdullah*.

*Yussef* e *Ahmed* confessam ao seu pai serem os culpados do disparo, e os três fogem da polícia. Quando a polícia os apanha numa colina, inicia-se uma troca de disparos que resulta na (provável) morte de *Ahmed*. *Yussef* rende-se e confessa os crimes, pedindo para ajudarem o seu irmão. A Polícia prende-o.

Também em Marrocos, *Richard* (Brad Pitt) e *Susan* (Cate Blanchet) estão de férias após a morte súbita do seu filho mais novo ter causado problemas no seu casamento. *Susan* é atingida dentro do autocarro por uma bala perdida, e *Richard* pede que os levem à vila mais próxima, onde um veterinário cose a ferida de *Susan* para parar a perda de sangue. *Richard* consegue contactar a embaixada Norte Americana para pedir uma ambulância, enquanto os outros turistas decidem continuar a viagem sem eles.

Problemas políticos entre os EUA e Marrocos impedem a ajuda rápida, mas um helicóptero acaba por levar *Susan* e *Richard* até a um hospital em Casablanca. Esperando o resultado da operação a *Susan*, *Richard* telefona para a sua casa nos EUA onde fala com *Amelia* (Adriana Barraza), a sua ama, e o filho, e chora enquanto este lhe conta o seu dia na escola.

Em San Diego, EUA, *Amelia*, toma conta de *Debbie* (Elle Fanning) e *Mike* (Nathan Gamble), os filhos gémeos de *Richard* e *Susan*, durante a estadia destes em Marrocos. Devido ao ataque, o casal fica preso em Marrocos durante mais tempo do que era previsto, o que força *Amelia* a tomar conta das crianças até ao dia do casamento do seu filho no México. Sem conseguir encontrar quem ficasse com os gémeos, e contra a vontade de *Richard*, *Amelia* decide levar as crianças consigo e com o seu sobrinho *Santiago* (Gael García Bernal).

O grupo passa a fronteira sem problemas e os gémeos ficam espantadas com as diferenças entre os EUA e o México. O casamento dura até tarde, e *Amelia* decide regressar com *Santiago* por causa das crianças. Na fronteira, são mandados parar, e o estado de alcoolémia elevado de *Santiago* aliado à presença de duas crianças americanas sem carta de autorização dos pais para abandonar o país, leva a que o jovem decida fugir e abandonar os três no meio do deserto.

Sem comida e sem água, *Amelia* e as crianças passam a noite no deserto, até que de manhã, a mexicana decide procurar ajuda. Um polícia americano encontra-a, e leva-a até ao local onde estavam as crianças, mas elas desapareceram. *Amelia* é levada para a fronteira, onde é informada que as crianças foram encontradas e que *Richard* foi avisado do que se passou. Apesar de zangado, *Richard* não quer processar *Amelia* pelo sucedido, mas ela irá ser deportada. Já no México, o filho de *Amelia* vai buscá-la à fronteira, onde ela espera sentada ainda com o vestido do casamento, estragado e sujo pela noite no deserto.

No Japão, *Chieko Wataya* (Rinko Kikuchi) é uma adolescente surda e muda, traumatizada pelo suicídio da sua mãe. É sexualmente frustrada, e provocadora para com os homens que aparecem na sua vida.

Dois polícias aparecem no seu prédio à procura do seu pai, *Yasujiro* (Kōji Yakusho), e *Chieko* fica convencida que é sobre o suicídio da sua mãe. Enquanto vê televisão, aparece a notícia da prisão de *Adbullah* e *Yussef* em Marrocos. Mais tarde sai com amigos, e após tomar *ecstasy* e ver o rapaz que gosta beijar a sua amiga, abandona a festa sozinha. Ao chegar a casa, pede ao porteiro para ligar ao detetive *Kenji Mamiya* (Satoshi Nikaido). Quando ele chega, ela conta-lhe a história de como a mãe se atirou da varanda à sua frente enquanto o pai dormia, e que isso provava a inocência de *Yasujiro*. Mas *Mamiya* diz-lhe que não está ali para investigar o suicídio da sua mãe, e sim para falar com o seu pai sobre a sua viagem de caça a Marrocos.

*Chieko* decide então tentar seduzir *Mamiya*, aparecendo nua na sala. Ele recusa-a e conforta-a quando ela chora. Antes de sair, *Chieko* escreve-lhe uma mensagem num papel, e dá-lhe a entender que quer que ele a leia mais tarde.

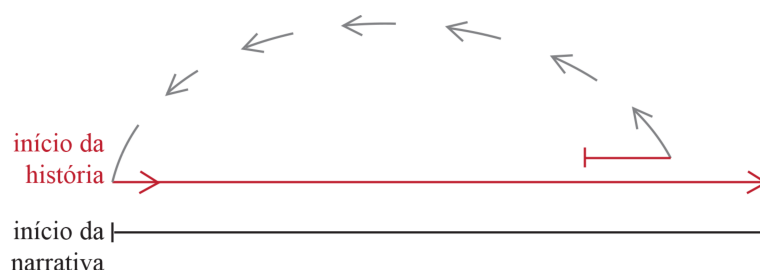
Ao sair do apartamento, *Mamiya* encontra *Yasujiro* e questiona-o sobre a sua viagem a Marrocos, e *Yasujiro* explica-lhe que ofereceu a espingarda como prenda ao seu guia. Antes de partir, *Mamiya* dá as suas condolências pelo suicídio da mulher ao saltar da varanda, e *Yasujiro* fica zangado e explica que a sua mulher se suicidou com um tiro na cabeça. *Mamiya*

vai para um bar e lê a mensagem de *Chieko*. *Yasujiro* encontra a filha nua na varanda, e os dois abraçam-se enquanto ela chora.

Por vezes de forma direta, outras indiretamente, as quatro Narrativas interligam-se entre si ao longo da história. A sucessão de eventos é despoletada com *Yasujiro* a oferecer a sua espingarda ao seu guia na sua viagem a Marrocos, o mesmo que, no início da Narrativa, a vende a *Abdullah*. É este acontecimento que irá despoletar, mais tarde, o disparo que atinge *Susan*. Após finalmente chegar ao hospital, *Richard* liga para casa. É aqui que termina a sua Narrativa, mas é o que inicia a jornada de *Amelia*, *Mike* e *Debbie* entre os EUA e o México. *Chieko* vê no Japão as notícias da prisão de *Abdullah* e *Yussef*. O detetive *Mamiya* vê uma fotografia de *Yasujiro* com o seu guia de caça pendurada na parede, a mesma que foi mostrada na Narrativa de Marrocos para identificar o dono da espingarda. Mais tarde, no bar, *Mamiya* vê a notícia de que *Susan* ficou livre de perigo e regressou aos EUA.

#### 4.2.2. Circular

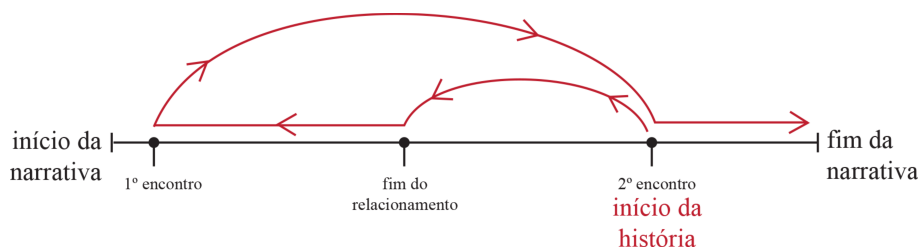
Na estrutura Narrativa circular, a ação termina onde se iniciou. Isto acontece na maioria das vezes através de uma salto temporal para o passado após o início da narração, e a história desenvolve-se até chegar ao local onde começou a ser contada.



**Figura 10 – Estrutura Narrativa Circular**

*O Despertar da Mente*<sup>45</sup> é um filme com uma Narrativa ao mesmo tempo fragmentada e circular. É um filme que junta num só diversos géneros, como o romance, surrealismo e elementos de ficção científica. Fala sobre um casal que decide apagar o seu romance conturbado das suas memórias.

<sup>45</sup> *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* [2004] de Michel Gondry



**Figura 11 – Esquema da Estrutura Narrativa do filme *O Despertar da Mente* (*Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, Michel Gondry, 2004)**

A Personagem Principal é *Joel Barish* (Jim Carey), um homem inteligente, nervoso e deprimido que se preocupa constantemente com o sentido da vida. O seu Interesse Romântico é *Clementine Kruczynski* (Kate Winslet), uma rapariga fascinante, que à primeira vista representa tudo o que Joel não é: faladora, confiante, corajosa, autêntica, mas que no fundo é tão perturbada quanto ele.

As Personagens Secundárias são o *Dr. Howard Mierzwiak* (Tom Wilkinson), o cientista que fundou a Lacuna Inc, e inventor do processo experimental de remoção de memórias; *Patrick* (Mark Ruffalo) e *Stan* (Elijah Wood), técnicos responsáveis por apagar memórias; e *Mary* (Kirsten Dunst), a recepcionista e namorada de *Patrick*.

O filme é contado de forma não cronológica. A ação avança relatando um romance ao contrário, capturando primeiramente as frustrações do final de uma relação, e regressando até ao momento em que ambos se conhecem pela primeira vez.

A Estrutura Narrativa é criada de forma tão fluída que o espectador nem se apercebe quando entrou numa sequência de sonho até que o próprio *Joel* se aperceba deste facto, e se iniciam as transições bizarras forçadas pela sua mente, culminando numa luta contra o processo de perda das memórias, criando uma ligação com o público que quer que eles lutem contra tudo e todos, se agarrem a todas as pequenas memórias e tentem ser felizes.

A relação de ambos é transmitida ao público não apenas com palavras, mas com a partilha de memórias íntimas que nos fazem conectar às personagens. E finalmente, na memória do seu primeiro encontro, a casa e a praia desfazem-se até desaparecer, uma metáfora do final de um amor através da visita ao momento em que começou.

Somos levados a pensar que o início é a sequência do seu primeiro encontro, mas afinal *Joel* e *Clementine* estão a reencontrarem-se após se terem esquecido um do outro. O paradoxo único do filme é apresentado quando, após se conhecerem e sentirem uma estranha ligação,

acabam por descobrir o passado e a forma como se irão sentir no futuro se tentarem reatar de novo a relação.

Este filme, apesar de conter muitos elementos narrativos tradicionais, acabam por ser apresentados de uma forma complexa, fazendo a personagem e o público descobrirem certas informações ao mesmo tempo, o que faz com que nos sintamos conectados a ele e questionarmo-nos se seríamos capazes de apagar as nossas memórias, por mais dolorosas que elas sejam, ou tentar viver com elas e mudar o presente.

#### **4.2.3. Fragmentada**

Esta é estruturada pela acumulação desorganizada de materiais de proveniência diversa, imitando a colagem na pintura. Não existe um fio narrativo reconhecível, o que faz com que o filme seja considerado um ensaio.

Devido à falta de fio narrativo, não é possível explicar a Estrutura Narrativa Fragmentada num esquema de fácil compreensão. No entanto, podemos imaginá-la através de metáforas: uma delas pode ser cada cena assumir a forma de uma bolha de sabão. Cada vez que uma rebenta, é-nos apresentada uma história. As probabilidades de sabermos qual será a seguinte são ínfimas, motivo pelo qual não sabemos as informações que iremos encontrar durante a sua visualização.

Um exemplo deste tipo de Narrativa pode ser o último filme de Jean-Luc Godard, *Adieu au Langage*<sup>46</sup>, que num primeiro olhar parece ser uma mistura de filmagens, imagens, citações e ideias, sem qualquer ligação entre si. Conta duas histórias similares de um caso amoroso de um casal, *Josette e Gédéon*, e *Ivitch e Marcus*, denominadas de *1 Nature* e *2 Metaphor* respetivamente, e narradas fora da sua ordem cronológica.

Outro exemplo é o filme *Cometa*<sup>47</sup>. A melhor maneira de explicar esta Narrativa é imaginar que este romance é uma televisão, onde temos cinco canais. Em cada um ocorre um patamar diferente desta relação de seis anos: conhecer-se, acabar, voltar, acabar novamente, reencontrar-se. Acompanhamos então o desenrolar de cada momento, mas assim que a ação se torna desconfortável de assistir, mudamos o canal e continuamos a ver esta história desenvolver-se tanto no passado como no futuro. É uma Narrativa complexa e elaborada, que

---

<sup>46</sup> *Adieu au Langage* [2014] de Jean-Luc Godard

<sup>47</sup> *Comet* [2014] de Sam Esmail

apresenta ao espectador todas as facetas que mostramos em diferentes fases da nossa vida, passando pela paixão, ódio, arrependimento, até egoísmo.

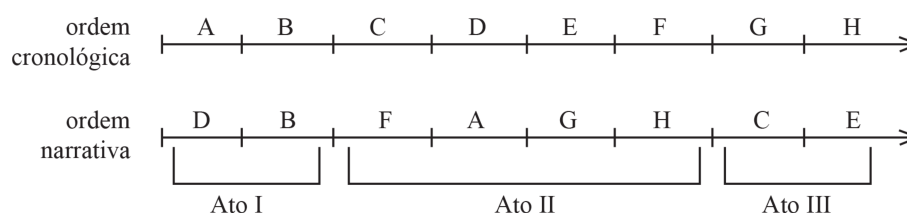
*Dell* (Justin Long) e *Kimberly* (Emmy Rossum) conhecem-se no Hollywood Forever Cemetery em Los Angeles, onde vão assistir a uma chuva de meteoritos. Durante os 107 minutos do filme, saltamos, em momentos aparentemente aleatórios e sem relação Narrativa, entre cinco histórias diferentes da sua relação: o primeiro encontro; o casal num quarto de hotel em Paris; num comboio; a tentar fazer a relação resultar entre Los Angeles e Nova Iorque; e a conversar num apartamento. No início do filme, não sabemos quando acontecem estes momentos cronologicamente na história, apenas sabemos que estão mais felizes nuns do que noutros.

Ao longo do filme, vão-nos sendo apresentadas informações sobre as personagens que torna possível perceber a localização cronológica de cada acontecimento, assim como informações importantes sobre as personagens e momentos que não são vistos no ecrã, mas que nos ajudam a perceber os seus comportamentos passados e futuros.

#### 4.2.4. Polifónica

Numa Narrativa Polifónica, são contadas diversas histórias que se desenvolvem simultaneamente, que parecem não ter qualquer ligação entre si.

Podemos tomar o filme *Pulp Fiction*<sup>48</sup> como um exemplo deste tipo de Narrativa. Esta obra cinematográfica contém três histórias diferentes organizadas em sete Sequências Narrativas separadas, organizadas fora da sua ordem cronológica, com diferentes protagonistas, e que parecem não estar relacionadas, e que pode ser considerada uma anacronia fílmica.



**Figura 12 – Esquema da Estrutura Narrativa do filme *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, 1994)**

<sup>48</sup> *Pulp Fiction* [1994] de Quentin Tarantino

O filme começa com “*Prologue*”, onde vemos *Pumpkin* (Tim Roth) e *Honey Bunny* (Amanda Plummer) num restaurante. O casal decide assaltar o estabelecimento, e a cena é interrompida pelos créditos.

Segue-se “*Prelude to Vincent Vega and Marsellus Wallace’s Wife*”. *Jules Winnfield* (Samuel L. Jackson) e *Vincent Vega* (John Travolta) discutem as aventuras europeias do último enquanto conduzem pela cidade. Estão a caminho da casa de *Brett* (Frank Whaley) para recuperar uma mala para o seu chefe, o gangster *Marsellus Wallace* (Ving Rhames). *Jules* comenta que *Marsellus* atirou um homem de uma varanda apenas por ter massajado os pés da sua esposa, e *Vincent* confessa que o patrão lhe pediu para a acompanhar enquanto estivesse fora da cidade.

Os dois homens invadem o apartamento de *Brett*, e assassinam-no após *Jules* recitar a passagem bíblica do *Livro de Ezequiel, 25:17*, cena que se tornou um dos momentos mais icónicos do filme.

De seguida inicia-se “*Vincent Vega and Marsellus Wallace’s Wife*”, onde o pugilista *Butch Coolidge* (Bruce Willis) aceita receber um suborno para perder a sua próxima luta. *Vincent* e *Jules* chegam para entregar uma mala a *Marsellus*, e a cena culmina numa ríspida discussão entre *Butch* e *Vincent*.

No dia seguinte, *Vincent* vai comprar heroína a *Lance* (Eric Stoltz) e *Jody* (Rosanna Arquette), e segue para a casa de *Marsellus*, onde conhece a sua mulher *Mia Wallace* (Uma Thurman). Ele leva-a ao restaurante *Jack Rabbit Slim’s*, onde os empregados se vestem como ícones *pop*. *Mia* conta a *Vincent* sobre a sua experiência como assassina especialista em facas num piloto de televisão.

Após participarem num concurso de *twist*, regressam a casa com o troféu. *Vincent* ausenta-se, e *Mia* snifa a sua heroína julgando ser cocaína. *Vincent* encontra-a após a *overdose*, e leva-a para a casa de *Lance*, onde este lhe administra adrenalina diretamente no coração, reanimando-a. De regresso a casa, *Mia* e *Vincent* prometem não contar o incidente a *Marsellus*.

Aqui começa “*Prelude to The Gold Watch*”. O jovem *Butch Coolidge* (Chandlet Lindauer) vê televisão mas é interrompido por *Capitão Koons* (Christopher Walken), um veterano do Vietname. *Koons* diz-lhe que trás consigo um relógio de ouro, herança dos *Coolidge* desde a Primeira Guerra Mundial. O pai de *Butch* morreu num campo de prisioneiros e o seu último pedido foi que *Koons* escondesse o relógio no seu anus para o entregar a *Butch* assim que

fosse libertado. Anos depois, *Butch*, já adulto, acorda do devaneio com o tocar de uma campainha, anunciado a hora da sua luta de boxe.

Em “*The Gold Watch*”, encontramos *Butch* a fugir da arena após ter vencido a luta que tinha sido subornado para perder. A taxista *Esmarelda Villalobos* (Angela Jones) conta-lhe que o oponente tinha morrido. *Butch* tinha apostado o suborno de *Marsellus* na sua vitória, o que o fez ganhar muito dinheiro. Na manhã seguinte, ele e a sua namorada *Fabienne* (Maria de Medeiros) estão num motel, e *Butch* apercebe-se que não trouxe o seu amado relógio de ouro, o que o faz regressar ao seu apartamento para o recuperar. Encontra o relógio, e acreditando estar sozinho decide comer algo. Ao olhar para o balcão da cozinha, vê uma metralhadora e ouve o autoclismo na casa-de-banho. Agarrando a arma, *Butch* mata *Vincent Vega* após este aparecer na sala.

*Butch* foge, e enquanto espera num semáforo vermelho, *Marsellus* atravessa a rua e reconhece-o. *Butch* acelera mas outro carro embate no seu. Após uma perseguição a pé, *Marsellus* e *Butch* chegam a uma loja de penhores, onde o dono *Maynard* (Duane Whitaker) os rapta e os prende na cave.

*Zed* (Peter Greene) junta-se a eles, e levam *Marsellus* para outra sala com o intuito de o violar, enquanto uma figura mascarada vigia *Butch*. O pugilista consegue fugir mas decide salvar *Marsellus*, agarrando uma *katana* da loja.

Enquanto *Zed* sodomizava *Marsellus*, *Butch* mata *Maynard*. *Marsellus* agarra na espingarda e dispara sobre *Zed*. *Butch* e *Marsellus* concordam estar quites, mas para isso o pugilista nunca poderá comentar o sucedido e deve abandonar Los Angeles para sempre. *Butch* concorda e, levando a mota de *Zed*, regressa ao motel para buscar *Fabienne*.

Em “*The Bonnie Situation*”, a história regressa ao final de “*Prelude to Vincent Vega and Marsellus Wallace’s Wife*”, após o assassinato de *Brett*. Um homem (Alexis Arquette) sai a correr da casa-de-banho disparando contra os homens, mas é morto por eles. *Jules* acredita que o homem ter falhado todos os tiros de uma distância tão curta seria um milagre e uma forma de Deus lhe dizer para abandonar a carreira de assassino.

*Vincent* e *Jules* abandonam o apartamento com um amigo de *Brett*, *Marvin* (Phil LaMarr), um informante. No carro, *Vincent* questiona *Marvin* sobre a sua opinião acerca do milagre de *Jules* e mata-o acidentalmente com um disparo na cara.

*Jules* conduz o carro até à casa do amigo *Jimmie* (Quentin Tarantino), procurando ajuda para limpar o carro. *Jimmie* fica extremamente ansioso com a breve chegada da sua mulher a

casa. *Marsellus* envia *Winston Wolfe* (Harvey Keitel) para ajudar com a situação, que por sua vez manda *Vincent* e *Jules* limpar o carro, esconderem o corpo e trocaram de roupa. Com o serviço terminado, levam o carro a um ferro-velho, seguindo para um restaurante com *Wolfe* e a filha do dono do local.

Assim, chegamos a “*Epilogue*”, que tem lugar no mesmo restaurante que “*Prologue*”. *Vincent* e *Jules* tomam café, e discutem a decisão do último de se reformar.

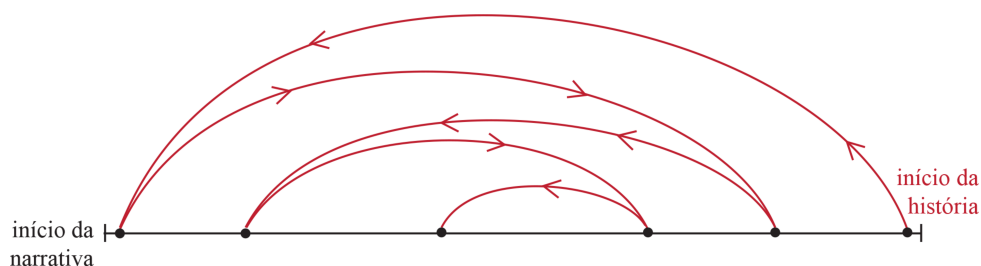
A cena regressa a *Pumpkin* e *Honey Bunny*, que iniciam o roubo após *Vincent* se dirigir ao quarto-de-banho. *Pumpkin* rouba os objetos de valor dos clientes, incluindo a mala de *Jules*, que o surpreende apontando-lhe uma arma. *Honey Bunny* aponta a sua arma a *Jules*, e *Vincent*, de volta à sala, por sua vez aponta a arma à mulher, criando um impasse. *Jules* repete a passagem de *Ezequiel 25:17* e permite que os assaltantes fujam com o dinheiro e objetos roubados, menos a mala, concluindo o seu último trabalho para *Marsellus Wallace*.

Devido à sua violência gráfica, comédia negra e Narrativa inovadora, *Pulp Fiction* tornou-se num dos filmes mais icónicos dos anos 90 e, conseqüentemente, da carreira de Quentin Tarantino, sendo considerado um dos melhores filmes do século XX.

#### 4.2.5. Cumulativa

Na Narrativa Cumulativa temos a repetição de frases e eventos ao longo da história. Esta repetição trás uma nova luz à ação e oferece novas informações ao espectador.

Um filme que se pode considerar ter uma Narrativa Cumulativa é o filme *Memento*<sup>49</sup>, cuja ação está constantemente a regredir para momentos antes da cena anterior, intercalada com uma conversa no início da história, apresentando sempre novas conclusões ao espectador.



**Figura 13 – Esquema da Estrutura Narrativa do filme *Memento* (Christopher Nolan, 2000)**

<sup>49</sup> *Memento* [2000] de Christopher Nolan

A personagem principal é *Leonard* (Guy Pearce), um protagonista típico de filmes *noir*, conhecidos por serem anti-heróis. É paranoico e inseguro.

As duas personagens secundárias que fazem parte da Narrativa são *Natalie* (Carrie-Anne Moss), cuja caracterização dentro deste grupo pode ser diferente consoante a perspectiva do espectador, podendo assumir o papel de *femme fatale*, sedutora, misteriosa e independente, ou Interesse Romântico; e *Teddy* (Joe Pantoliano), que é visto como Antagonista em quase toda a totalidade do filme.

Existe constantemente nesta história uma dualidade de posições, e assim como a Narrativa intencionava, tudo pode ser percebido de forma diferente. A relação de *Leonard* e *Teddy* pode ser de um Herói ajudado por um polícia; ou um Anti-Herói que se aproxima do assassino da sua mulher para se vingar. O mesmo acontece com *Leonard* e *Natalie*: podem ser a personificação da Princesa e do Herói, que a ajuda a livrar-se de uma relação abusiva; ou de uma *Femme Fatale* e o Anti-Herói, que o usa para alcançar os seus objetivos.

O filme contém três segmentos: o Passado, ou as memórias fragmentadas de Leonard, mostradas a cor; o Futuro passado, onde as memórias estão em ordem cronológica e são apresentadas a Preto e Branco; e o Passado e Futuro que por fim se juntam num Presente.

A Narrativa deste filme funciona como um puzzle. Estamos sempre a encontrar informações novas que se adicionam ou invalidam o que achávamos já saber. Ao contar a história ao contrário, existe uma inovação na Narrativa que deixa o espectador constantemente alerta. No início do filme, não sabemos se a personagem principal é um detective ou um criminoso. A cada fragmento aprendemos uma coisa nova sobre a personagem, sobre o seu objetivo, sobre as suas conclusões, e desta forma somos induzidos nos erros que a memória fragmentada de Leonard nos mostrou.

*Memento* tem então uma Estrutura Narrativa confusa, é uma forma de recriar a mente de *Leonard* aos olhos da audiência. Utiliza a edição, os planos, as imagens, e as falas, para criar camadas de significação, mesmo que estas não sejam imediatamente percebidas pelo público. Temos como exemplo a abertura inicial em plano sequência, onde vemos uma fotografia *Polaroid* de um homem morto, e notamos que o tempo está a voltar para trás: a imagem está a desaparecer gradualmente à nossa frente, o que nos dá uma pista do significado das cores que distinguem as sequências, e também da estrutura do filme, contada “do avesso”.

## 5 A Narrativa no Cinema Contemporâneo Português

### 5.1. A realidade Narrativa do Cinema Contemporâneo Português

O Cinema Contemporâneo Português modificou-se ao longo do tempo, especialmente desde o início do século XXI com o aparecimento de novos autores que se renderam a novas temáticas e, conseqüentemente, mudanças a nível de produção. Mas apesar de toda esta inovação, as histórias contadas não se distanciam a nível da Narrativa dos seus antecessores.

Enquanto que o Cinema de Hollywood investiu em argumentos inovadores, procurando muitas vezes fazer o público pensar e, de certa forma, participar nas histórias, por seu lado o Cinema Português, englobado no Cinema Europeu, manteve-se moderadamente clássico. É no circuito das curtas-metragens que conseguimos encontrar uma maior liberdade para utilizar estes novos tipos de Narrativas, pois devido às restrições de duração não é necessário explorar intensivamente a história, que de outro modo poderia enfraquecê-la sem a existência dos alicerces necessários.

A nível de Narrativa, a maioria dos guiões das longas-metragens nacionais que chegam às salas de cinema portuguesas são histórias simples, contendo por vezes prolepses e analepses, e utilizando as Narrativas Binária (duas ou mais histórias que se encontram antes do fim) ou Circular (iniciar a Narrativa e regressar atrás no tempo, contando toda a história até àquele respetivo momento), além da Clássica. Tal acontece porque as temáticas mais trabalhadas são as comédias (*Balas e Bolinhos* de Luís Ismael, *Filme da Treta* de José Sacramento, *Mau Mau Maria* de José Alberto Pinheiro, para nomear alguns) ou as ficções biográficas (*Amália – o Filme* de Carlos Coelho da Silva, *Floribela* de Vicente Alves do Ó, ou *Capitães de Abril* de Maria de Medeiros), dando por vezes lugar ao drama (*Alice*, de Marco Martins, *Zona J* de Leonel Vieira, e *Adeus Pais* de Luís Filipe Rocha), mas sem fugir ao que podemos considerar cinema clássico.

Para a realização desta Dissertação, a autora procurou filmes portugueses que apresentassem uma Narrativa que se afastasse do banal, e apesar de se ter revelado uma tarefa complicada, não foi impossível. Quatro desses filmes irão ser comentados em seguida.

### 5.2. *No Quarto da Vanda* (Pedro Costa, 2001)

Após filmar *Casa de Lava* em Cabo Verde, Pedro Costa dirigiu-se ao Bairro das Fontainhas para entregar cartas enviadas aos Cabo-Verdianos residentes naquele local. Fascinado pelo local, uma quase-favela portuguesa, e os seus habitantes forçados a mudar-se

devido à demolição das suas casas, decidiu procurar filmar a realidade ali vivida através da sua trilogia *Ossos*, *No Quarto da Vanda* e *Juventude em Marcha*.

Para compreendermos a história de *No Quarto da Vanda*, temos que contextualizar a realidade no qual este foi desenvolvido. Ao filmar *Ossos*, Costa utilizou uma equipa completa de filmagens, um argumento escrito e estruturado segundo as normas cénicas, com um orçamento, mas utilizou pessoas reais, ou atores amadores, para desempenharem os seus papéis.

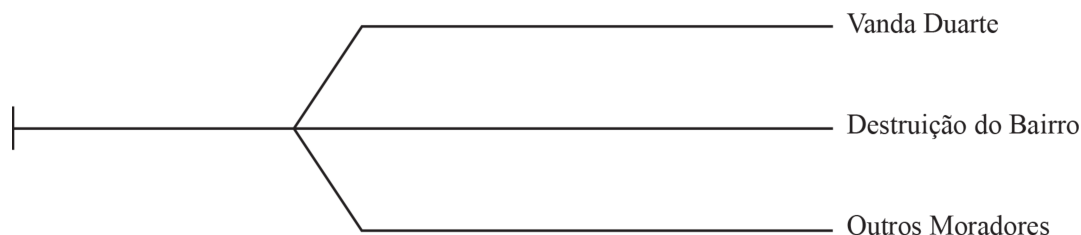
Após as filmagens de *Ossos*, os moradores e trabalhadores do Bairro queixaram-se das disrupções que a equipa de filmagens tinha causado no seu dia-a-dia. É neste momento que Costa, também incitado pelas irmãs Vanda Duarte e Zita Duarte, decide iniciar um projeto individual e mais simples, focado na realidade social que presenciou.

Filmado como um documentário, isto é, documentando eventos reais, ainda que encenados, *No Quarto da Vanda* segue a vida de Vanda Duarte, uma residente do Bairro das Fontainhas, que divide o seu tempo entre vender legumes e frutas e consumir heroína no refúgio do seu quarto acompanhada pela sua irmã.

Este filme é muitas vezes confundido por um documentário puro, no entanto os participantes estão a representar-se a eles mesmos a fazer o que fazem no seu dia-a-dia, e portanto não conseguimos separar a pessoa da personagem. Vanda atriz é Vanda personagem, representando os seus hábitos diários. Através da montagem, os elementos ficcionados sobressaem e acabam por contar uma história.

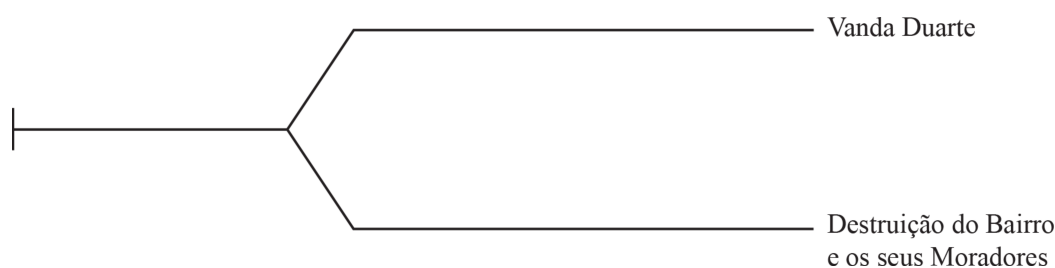
A nível de Narrativa, este filme contém uma complexidade fora do comum, pois podemos percecioná-la de três maneiras diferentes, dependendo da nossa própria interpretação pessoal do argumento.

Primeiramente, podemos percecioná-la como uma Narrativa Binária com três braços: a destruição do Bairro, o dia-a-dia miserável dos moradores no meio dos destroços, e a vida de Vanda.



**Figura 14 – Primeira Estrutura Narrativa de *O Quarto da Vanda* (Pedro Costa, 2001)**

No entanto, conseguimos tornar a Narrativa ligeiramente mais simples enquanto a história toma contornos mais complexos, assumindo a miséria dos moradores como uma forma de mostrar a destruição do Bairro, juntando-o num só ramo narrativo.



**Figura 15 – Segunda Estrutura Narrativa do filme *O Quarto da Vanda* (Pedro Costa, 2001)**

Finalmente, conseguimos tornar a história ainda mais complexa, se determinarmos que a história de Vanda também pode ser vista como uma metáfora da destruição do Bairro, ao mesmo tempo que ela destrói a sua vida com as drogas. Com esta visão, a história passaria a ser uma Estrutura Narrativa Clássica.

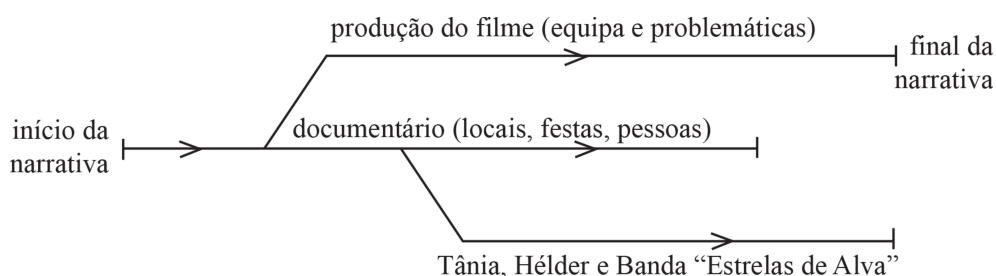
Em suma, *No Quarto da Vanda* é um filme que ganhou grande complexidade na montagem devido à sua temática, altamente premiado internacionalmente e considerado por muitos um dos melhores trabalhos de Pedro Costa, que estabeleceu um “preâmbulo” para o cinema do século XXI, provando que o documentário e a ficção podem ser verdadeiramente simbióticos.

### **5.3. *Aquele Querido Mês de Agosto* (Miguel Gomes, 2008)**

A história deste filme inicia-se em Julho de 2006. A equipa de filmagens de Miguel Gomes encontrava-se em Arganil para filmar uma longa-metragem de ficção. Devido a um problema financeiro, são forçados a escolher entre abandonar o projeto ou modificá-lo. Decidiram

filmar as festas populares, e mais tarde inserir a parte ficcionada, alterando o guião e fantasiando uma nova história a partir das primeiras filmagens.

Assim nasce *Aquele Querido Mês de Agosto*, que tem lugar no coração de Portugal, no mês em que os emigrantes regressam às suas origens e as festas populares se multiplicam como que para os receber com pompa e circunstância. A história inicia-se como um documentário, assumindo os problemas da produção e explorando os festejos, e de mansinho começa a introduzir os atores que irão dar corpo à história de amor de *Tânia* (Sónia Barreira) e *Hélder* (Fábio Oliveira), não tentando mascarar a parte ficcionada como documental, o que se torna a parte mais especial do filme. É um filme dentro de um filme.



**Figura 16 – Estrutura Narrativa do filme  
*Aquele Querido Mês de Agosto* (Miguel Gomes, 2008)**

*Tânia* é uma adolescente que canta na banda do pai, *Domingos* (Joaquim Carvalho), os *Estrelas de Alva*. Ela apaixonou-se pelo primo de Lisboa, *Hélder*, que irá partir com os pais para Estrasburgo no fim do Verão. O rapaz acaba por integrar a banda a tocar guitarra, o que facilita a aproximação à prima.

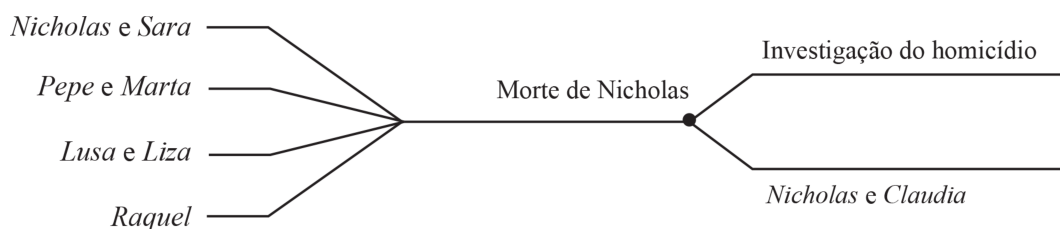
O interessante deste filme não pode ser desenhado num esquema; é a simbiose perfeita entre o documentário e a ficção, as festas e as procissões que complementam a história contada e a música popular se torna a banda sonora, feito conseguido por uma montagem que mostra maestria e precisão. E tudo é selado quando não distinguimos a realidade da ficção, que se unem no momento após a despedida de *Tânia* e *Hélder*, onde o choro dá lugar ao riso e se revela natural e verdadeiro.

#### **5.4. *Second Life* (Miguel Gaudêncio e Alexandre Valente, 2009)**

*Second Life* é um filme de Miguel Gaudêncio e Alexandre Valente, que conta a história de *Nicholas* (Piotr Adamczyk), um homem que celebra o seu 40º aniversário com os seus amigos mais próximos na sua casa de campo: a mulher com quem está casado à 10 anos, *Sara* (Lúcia

Moniz), a cunhada *Marta* (Fátima Lopes), o cunhado *Pepe* (Paulo Pires), o amigo *Luca* (Pedro Lima), a mulher deste, *Liza* (Sandra Córias) e a amiga *Raquel* (Liliana Santos). À primeira vista, tudo parece perfeito, juntando-se os amigos à volta da mesa de jantar para festejar o aniversário do anfitrião. Mas nessa noite *Nicholas* aparece morto na piscina, e a sua consciência, na forma de Narrador, começa a questionar-se como seria a sua vida se tivesse feito escolhas diferentes dez anos antes.

É neste momento que a história se divide em duas Narrativas: na primeira, a polícia tenta resolver o mistério da morte de *Nicholas* ao mesmo tempo que descobrimos as possíveis motivações de todas as personagens no homicídio, e na segunda, podemos ver onde as suas diferentes escolhas o poderiam ter levado.



**Figura 17 – A Estrutura Narrativa simplificada do filme *Second Life* (Miguel Gaudêncio e Alexandre Valente, 2009)**

A Estrutura básica desta Narrativa é a Binária, pois a história inicia-se seguindo quatro Narrativas (personagens) breves que se encontram no início do jantar de aniversário de *Nicholas*, e que se voltam a separar no momento da morte do mesmo.

Os problemas pessoais, a tensão e segredos fazem com que os convidados se alheiem do aniversariante que, no meio de excessos, cai na piscina e se afoga devido ao elevado estado de embriaguez.

Neste momento, *Nicholas* dá por si de volta ao momento em que conhece *Claudia* (Cláudia Vieira), uma colega modelo de *Raquel*, numa festa em Itália. O romance não demora a desabrochar e, num instante, já se sentia parte da sua família e tudo parecia encaminhado para uma vida em conjunto na vinha do pai desta, *Don Francesco* (Nicolau Breyner).

Por motivos profissionais, *Nicholas* viaja para Portugal, onde é entrevistado por *Sara* acerca do seu próximo filme. Interrompendo a conversa para atender uma chamada de

*Claudia, Nicholas* encontra-se num dilema: regressar a Itália para os braços da sua amada, ou ficar em Portugal e aproximar-se de *Sara*?

Esta obra pode ser considerada inovadora pois apesar da sua Narrativa base ser simples, contém em si mais complexidade. Possui também elementos Cumulativos dentro de cada ramo, pois vamos descobrindo novos aspectos da história e das personagens ao longo da Narrativa, em analepses que mostram acontecimentos secretos antes da morte de Nicholas, oferecendo complexidade às personagens, numa tentativa de ajudar o público a encontrar o seu assassino e os motivos que poderiam estar por detrás deste acontecimento.

Outro elemento interessante da história é o final, pois independentemente do caminho que *Nicholas* tivesse escolhido, o desfecho seria o mesmo: a sua vida terminaria sempre no dia do seu 40º aniversário.

### 5.5. *Contraluz* (Fernando Fragata, 2010)

*Contraluz* foi o primeiro filme português integralmente filmado nos Estados Unidos da América e em língua inglesa. A produção do filme aproveitou a greve dos guionistas, que forçou a baixa dos salários dos técnicos da indústria cinematográfica de *Hollywood* devido à paragem das produções. Aliado a isto, um guião que filosofa sobre o destino e os milagres presentes na nossa vida.

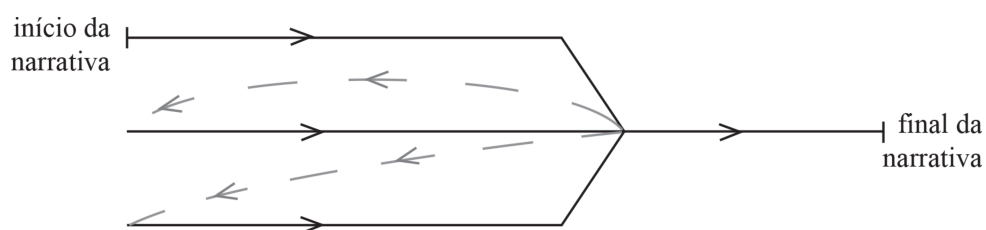


Figura 18 – Estrutura Narrativa do filme *Contraluz* (Fernando Fragata, 2010)

*Jay* (Joaquim de Almeida) é um viúvo que, no auge da depressão, toma a decisão de se suicidar. Levando consigo apenas o *GPS* estragado que iria oferecer à sua falecida esposa, aventura-se pelo deserto do Oeste americano à procura de um local remoto onde terminar a sua vida, mas é travado pelo aparelho, que, como um presságio, começa a funcionar e a conduzi-lo por um novo caminho.

*Lucy* (Skyler Day) e a sua *Mãe* (Michelle Mania) entram em conflito devido a um telemóvel misterioso. *Lucy* defende que este a ajuda a sobreviver, sussurrando-lhe uma

palavra nova que lhe salva a vida todos os dias. A *Mãe de Lucy* está primeiramente cética, mas acaba por acreditar nas palavras da filha após ver com os seus próprios olhos o acontecer das premonições. Decidem sair da cidade sem rumo, conhecendo novas facetas de ambas pelo caminho.

*Matt* (Scott Bailey) tenta ajudar *Daniel* (Joey Hagler), um jovem que afirma que a sua máquina fotográfica digital é uma máquina do tempo, impedindo-o de morrer, mas *Matt* acredita que o jovem apenas não conseguiu finalizar o seu objetivo. *Daniel* acaba por fugir, e com *Matt* no seu encalço, acaba por conhecer as pessoas mais improváveis no seu caminho.

É aqui que todas estas histórias se cruzam, no momento em que é dada a cada um a oportunidade de salvarem a vida do próximo. O momento onde cinco estranhos se encontram no mesmo local, e mostram a veracidade do destino.

Apesar de conter uma Estrutura Binária com analepses, muito utilizada, *Contraluz* foca-se especialmente no momento em que todas as Narrativas se cruzam: o momento em que *Jay* salva a *Mãe de Lucy* de morrer asfixiada, *Lucy* tenta salvar *Daniel* de uma aparente tentativa de suicídio, e *Daniel* acaba por salvar *Lucy* de se afogar. Este é o momento em que as Narrativas se cruzam e é utilizada como corte para um novo ramo da história.

É também aqui que podemos ver a anteriormente estudada Frequência (que neste caso específico podemos definir como 1N/3S): a mesma cena é contada três vezes, de três perspectivas diferentes, um momento de verdadeira Narrativa Cumulativa em que a cada repetição se cria uma nova significância na história.

## 6. Projeto Prático Final

### 6.1. Apresentação do Projeto Final

No âmbito da Unidade Curricular de Projeto Final do Segundo ano do Mestrado em Som e Imagem, Especialização em Cinema e Audiovisual, foi proposta a criação de um produto audiovisual em formato de curta-metragem. Foi decidido pela turma, unanimemente, que se dividiria em três (3) projetos de três/quatro membros cada.

Primeiramente, procedeu-se a uma apresentação de propostas, as quais foram posteriormente votadas e escolhidas, e os grupos constituídos com Realizador, Produtor, Diretor de Fotografia e Editor.

Este grupo foi composto pelos alunos Manuel Guerra, João Pascoal, Nuno Meneses e Ana Paiva.

A autora da presente dissertação ficou responsável pelo cargo de Editora da curta-metragem, que se chama *Dorme em Púrpura*. A esta competiu, durante a rodagem, rever a lista de planos para assegurar a qualidade dos mesmos durante a montagem, controlar a continuidade (posicionamento de objetos, cabelo, roupa, maquilhagem), o ritmo de interpretação dos atores, e também o arquivamento de todas as filmagens realizadas. Na fase de pós-produção, ficou responsável pelo estudo e escolha dos melhores planos, o corte, o alinhamento do som, a legendagem, as exportações e a produção do DVD final. A tarefa de realizar o *motion graphics* dos créditos iniciais também foi uma das tarefas realizadas pela mesma.

*Dorme em Púrpura* é uma curta-metragem de 17 minutos que relata a história de *Teresa* (Cláudia Pinto), uma adolescente que vai de Erasmus para Barcelona. Nesta viagem, *Teresa* viverá muitos “primeiros” ao lado de *Júlio* (João Carlos Gadelha), e principalmente, a perda da sua inocência, retratada de duas formas: a perda da sua virgindade, e posteriormente, com a revelação da verdadeira pessoa com quem se envolveu e as implicações que isso tem no seu futuro.



Figura 19 - Teresa (Cláudia Pinto)



Figura 20 – Júlio (João Carlos Gadelha)

## 6.2. Estudo e Desenvolvimento do Projeto Final

Este projeto foi composto por três fases: pré-produção, produção e pós-produção.

Na pré-produção, desenvolveu-se o guião e as opções técnicas e estéticas do mesmo. De forma a evitar contratempos, foi realizada uma preparação e antecipação de todos os pormenores e possíveis problemas.

O trabalho do Editor esteve condicionado durante a primeira parte, pois só é possível ter uma noção dos planos necessários a partir do momento em que o *Storyboard* estivesse terminado, e por vezes mesmo já com material filmado na fase de produção.

A pedido do Realizador (João Pascoal), foram estudados os filmes *My Blueberry Nights* (David Lynch, 2007), *The Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (Michel Gondry, 2004), *Blue Velvet* (David Lynch, 1986) e *Another Earth* (Mike Cahill, 2011) para apoio à Edição. Para a cena surrealista, foi estudada a cena sexual do filme *Anna Karenina* (Joe Wright, 2012).

A curta-metragem foi filmada entre o dia 16 e 30 de Janeiro de 2015<sup>50</sup>. Inicialmente não iriam ser utilizados os dias de contingência, mas foi tomada a decisão de refilmar duas cenas devido à falta de planos na primeira tentativa.

Após estes primeiros dias em fase de experimentação, foi decidido em grupo que o *Storyboard* seria revisto todas as noites antes das filmagens, de forma a existir uma lista de todos os planos a filmar, mesmo que fossem apenas experiências a não ser utilizadas mais tarde na montagem.

Não existiram grandes problemas de continuidade, sendo a maioria referentes a uma atriz secundária, e facilmente contornados na edição. Durante as filmagens, foi utilizada a ajuda de um Assistente de Edição para fazer Anotação de *Takes* e Som, enquanto que a Editora esteve sempre atenta ao posicionamento dos atores e dos objetos em seu redor, de forma a colocá-los de novo no lugar correto a cada repetição do *take*.

Na pós-produção, existiu imensa liberdade na montagem. O Realizador mostrou completa confiança no trabalho de edição, visto que a cada reunião de grupo eram mostradas duas a três versões da mesma cena para ser decidida qual a montagem que ia de encontro à visão do grupo.

Além da montagem, também foram feitos os créditos iniciais do genérico, uma máscara de correção de imagem e legendas. Foi utilizado o efeito *Alex4D Mask+* de 8 e 16 pontos, *frame a frame*, de forma a que os créditos aparecessem após o movimento dos figurantes<sup>51</sup>. Já a máscara de correção mostrou-se necessária após a equipa se ter apercebido que um símbolo da *Apple* aparecia na imagem.

Devido à mudança de cor constante do dispositivo, não foi possível corrigir nos *softwares Da Vinci Resolve* ou no *Final Cut Pro X* (máscara de correção de cor). Por este motivo, recorremos a uma forma mais rudimentar que consistiu em utilizar um *print-screen* de uma zona livre do dispositivo para a seguir tapar o logotipo da marca, *frame a frame*, como podemos ver nas imagens em apêndice<sup>52</sup>.

As legendas foram inseridas a partir do *software Final Cut Pro X*, com a fonte *Helvética* tamanho 35, cor branca e *outline* a negro para facilitar a leitura em imagens de fundo claro.<sup>53</sup>

---

<sup>50</sup> O Calendário de Filmagens pode ser consultado no Apêndice B.

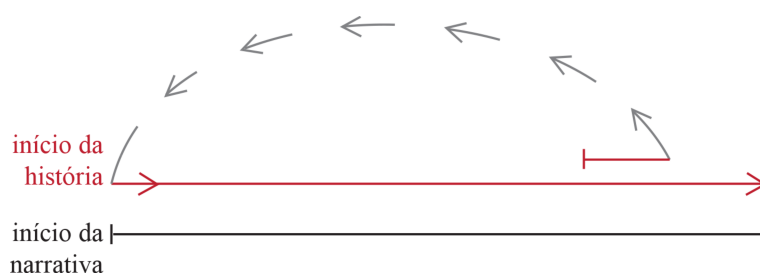
<sup>51</sup> Imagem da animação dos créditos iniciais com a Máscara Alex4D Mask+ pode ser consultada no Apêndice C.

<sup>52</sup> Imagem da Máscara de Correção de Imagem pode ser consultada no Apêndice D.

<sup>53</sup> O exemplo da legenda pode ser visto no Apêndice E.

### 6.3. Análise Estrutural da Narrativa do Projeto Final

*Dorme em Púrpura* tem uma Estrutura Narrativa Circular: a história inicia-se na última parte da história, quando *Teresa* reconta o seu semestre de Erasmus. Daí, regressamos a Espanha seis meses antes, e seguimos a sua história até estarmos de volta ao consultório médico.



**Figura 21 – Estrutura Narrativa da curta-metragem *Dorme em Púrpura***

O guião está dividido em nove (9) cenas, sendo denominadas por “1. Consultório”, “2.1. Bar com Amigas”, “2.2. Bar com Júlio”, “3. Corredor da Escola”, “4. Sala de Estudo”, “5. Sonho Surreal”, “6. *Handycam*”, “7. Quarto da *Estella*”, “8. Discussão”, “9. Epílogo”.

Iniciamos a primeira cena (“Consultório”) no consultório médico. *Teresa* é confrontada por um *Detetive* (Jaime Sousa), que não vemos, e começa a relatar os acontecimentos passados seis meses antes.



**Figura 22 - Cena 1. "Consultório"**

A primeira parte da Cena 2, ou “Bar” começa em Barcelona, e vemos *Teresa* num Bar com as amigas *Rita* (Mafalda Banquart) e *Estella* (Mafalda Canhola). Com o incentivo das duas amigas, *Teresa* pondera falar com *Júlio*, um rapaz que a observava do balcão.



**Figura 23 – Cena 2.1. “Bar”**

A segunda parte da Cena 2, “Bar com Júlio”, inicia-se com *Teresa* e *Júlio* sentados na mesma mesa. *Estella* e *Rita* observam-nos de longe. Durante a conversa, apercebem-se que estudam na mesma turma da Faculdade de Medicina e que *Júlio* já tinha reparado nela antes.



**Figura 24 – Cena 2.2. “Bar”**

A terceira Cena, ou “Corredor da Escola”, acontece uns dias mais tarde. *Júlio* e *Teresa* voltam a encontrar-se num corredor da Faculdade, onde o primeiro se prontifica a ajudá-la a estudar Anatomia.



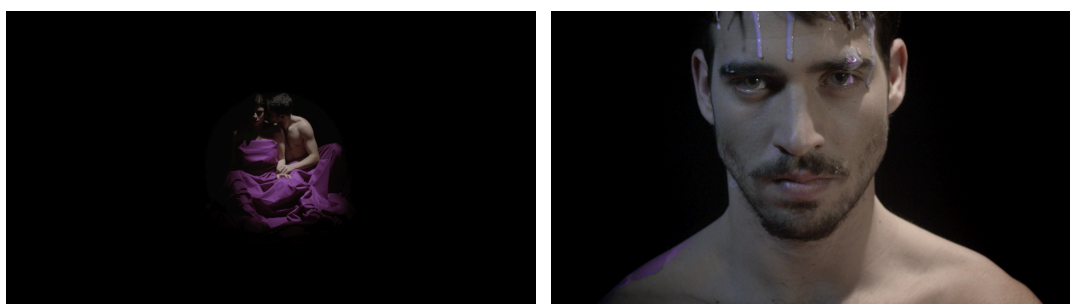
**Figura 25 – Cena 3. “Corredor da Escola”**

A Cena 4, ou “Sala de Estudo”, acontece durante a sessão de estudo dos dois jovens. *Teresa* sente-se sobrecarregada com todos os termos em espanhol que não percebe, e *Júlio* acalma-a explicando-lhe a forma como o nosso sangue corre pelas artérias principais, do pulso até ao coração. Após um momento intenso, beijam-se.



**Figura 26 – Cena 4. “Sala de Estudo”**

Saltamos para uma sequência surreal, ou a Cena 5, que pretende demonstrar a perda da primeira inocência de *Teresa*. Mas a meio do sonho, ela acaba por ver um lado de *Júlio* que não conhecia, o que a faz acordar.



**Figura 27 – Cena 5. “Sonho Surreal”**

*Teresa* acorda na Cena 6, “*Handycam*”. É nesse momento que a portuguesa apanha *Júlio* a filmá-la com uma *handycam*. Ela questiona-o sobre as suas intenções e *Júlio*, surpreso, diz-lhe que apenas gosta de filmar os momentos da vida que gostava de recordar. Ele diz-lhe que gostou de a ver a dormir em púrpura, e ela questiona-o sobre essa expressão. *Júlio* explica-lhe que o púrpura era a cor que os reis e imperadores usavam, e que a fazia parecer inocente. Beijam-se.



**Figura 28 – Cena 6. “Handycam”**

No mesmo dia, na Cena 7, “Quarto de *Estella*”, *Teresa* encontra-se com as amigas, e conta-lhes o que se passou. Preocupadas, *Rita* e *Estella* tentam alertar *Teresa* sobre as intenções de *Júlio* serem estranhas, além da sua má fama da Faculdade. *Teresa*, zangada, acusa-as de nunca ficarem felizes por ela e abandona o quarto em fúria.



**Figura 29 – Cena 7. “Quarto de *Estella*”**

O romance de *Júlio* e *Teresa* vai de vento em popa, enquanto vemos filmagens soltas dos seus momentos juntos.

Na Cena 8, de regresso ao quarto de *Teresa*, vemos a rapariga a assistir às filmagens na *handycam* do namorado. *Júlio* nota que a rapariga está triste, e pergunta-lhe o que se passa. *Teresa* acaba por lhe perguntar porque motivo ele nunca a levou a conhecer a família dele. O rapaz começa a ficar exaltado com as questões da namorada, e após uma discussão acesa dá-lhe uma estalada e grita-lhe.



**Figura 30 – Cena 8. “Discussão”**

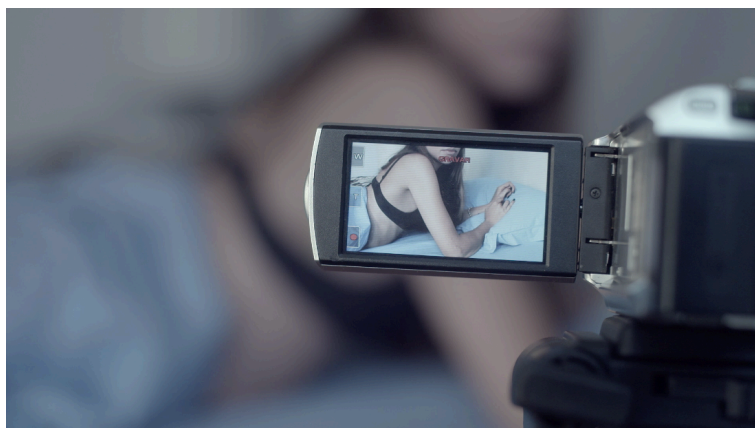
*Teresa*, assustada, começa a chorar. *Júlio* tenta pedir-lhe desculpa mas a rapariga manda-o embora, trancando a porta do quarto, em pânico.

Neste momento regressamos à primeira cena, no consultório. *Teresa* escuta, descrente, enquanto o *Detetive* e a *Médica* (Sara Montalvão) lhe explicam que a doença de pele que ela tem foi-lhe passada por comportamentos necrófilos, e que descobriram que *Júlio* mantinha uma casa nos arredores de Barcelona para onde levava as raparigas que assassinava. *Teresa* entra em choque, e deixa de ouvir o discurso do *Detetive*, incrédula.



**Figura 31 – De regresso à Cena 1. “Consultório”**

Inicia-se a Cena 9, “Epílogo”. A câmara move-se e vemos uma rapariga (Sofia Cruz) a acordar. Quando esta levanta o rosto, vê-se filmada por uma *handycam*, e a imagem é cortada antes de a ouvirmos chamar por *Júlio*.

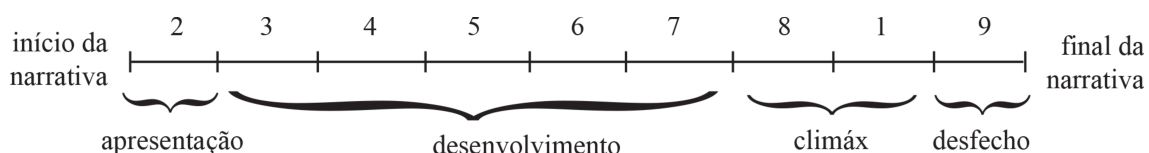


**Figura 32 – Cena 9. “Epílogo”**

Como qualquer história, *Dorme em Púrpura* poderia ser contada de diferentes formas, com muitas ou poucas alterações ao guião final, dependendo da Estrutura escolhida. Levanta-se então a questão: como poderíamos estruturar esta curta-metragem seguindo as Estruturas Narrativas estudadas anteriormente?

### **6.3.1. *Dorme em Púrpura* como Narrativa Clássica**

Se seguíssemos uma Estrutura Narrativa Clássica, a única mudança a executar seria a organização cronológica dos eventos. Assim, a primeira cena (“Consultório”) passaria para o seu lugar como penúltima, e todas as outras manteriam a sua ordem.



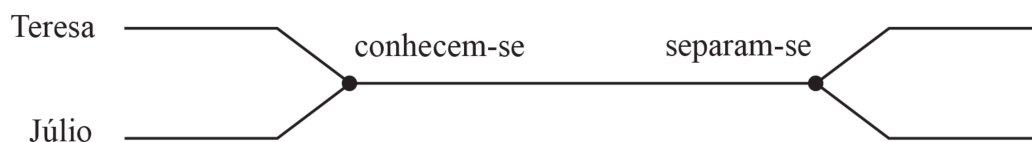
**Figura 33 – *Dorme em Púrpura* com Estrutura Narrativa Clássica**

Os problemas levantados pela escolha desta Estrutura seria a perda da desconfiança por parte do público. O objetivo sempre foi que os espectadores estivessem à espera que algo acontecesse a *Teresa*, mas nunca soubessem o que era até acontecer, e com a história por ordem cronológica perde-se este trunfo da Narrativa.

Em suma, a história ganharia um elemento surpresa, mas não teria tanto impacto no resultado final.

### 6.3.2. *Dorme em Púrpura* como Estrutura Binária

Já do ponto de vista da Estrutura Binária, poderíamos separar a história de *Teresa* e acrescentar alguma história do passado de *Júlio*. Estas estariam separadas no início, juntar-se-iam no momento em que se conhecem, e voltariam a separar-se após a discussão (mostrando *Teresa* em Portugal e *Júlio* fugido das autoridades).

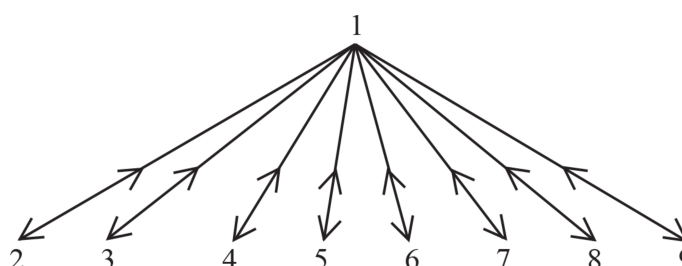


**Figura 34 – *Dorme em Púrpura* com Estrutura Narrativa Binária**

A escolha deste tipo de Estrutura forçaria a criação de novas cenas, que resultaria num aumento do guião e do tempo de filmagens. Conjuntamente teria que ser pensada uma forma de explorar mais a personagem *Júlio*, decidindo se seria benéfico para a história que a sua verdadeira personalidade e objetivos fossem escondidos ou assumidos desde o início.

### 6.3.3. *Dorme em Púrpura* como Narrativa Cumulativa

A Estrutura Narrativa Cumulativa foi a organização imaginada no primeiro guião apresentado à turma. *Teresa* ia narrando os acontecimentos ao longo da história, e a primeira cena seria dividida em várias partes que intercalavam as restantes.



**Figura 35 – *Dorme em Púrpura* em Estrutura Narrativa Cumulativa**

A escolha deste tipo de Narrativa forçaria a gravar *Teresa* a contar a sua história, para mais tarde na pós-produção a conseguirmos intercalar. Seria um exercício mais interessante a nível de guião e montagem, pois teria que se encontrar a forma perfeita de fazer o corte entre falas.

#### 6.3.4. *Dorme em Púrpura* como Narrativa Fragmentada

Imaginar *Dorme em Púrpura* com uma Estrutura Narrativa Fragmentada é uma tarefa complicada, pois é uma das mais difíceis de recriar devido à sua complexidade.



**Figura 36 – *Dorme em Púrpura* em Estrutura Narrativa Fragmentada**

Para isso, teríamos que dividir as cenas em várias partes e misturá-las, procurando encontrar uma linha guia não perceptível para a exposição dos factos ao espectador, de forma a que a história mantenha o seu sentido e suspense, apesar de por vezes poderem ser mostrados eventos pós-clímax antes da revelação deste.

Por exemplo: *Teresa* é questionada pelo *Detetive*; Fala com as amigas no Bar; Estuda com *Júlio*; Primeira vez que falam no Bar; etc.

#### 6.3.5. *Dorme em Púrpura* como Narrativa Polifónica

A última Estrutura Narrativa a ser imaginada é a Polifónica. Como já foi referido anteriormente, esta é constituída pela apresentação de diversas histórias, que não parecem ter ligação.



**Figura 37 – *Dorme em Púrpura* em Estrutura Narrativa Polifónica**

Devido à sua duração e ao tipo de história, não seria passível modificar a Estrutura de *Dorme em Púrpura* sem alterar o seu enredo por completo.

À imagem do filme *Pulp Fiction*, poderíamos organizar os diferentes enredos em Atos, dando-lhes um nome identificativo e tirando-os da ordem cronológica, poderíamos ter a história de *Teresa* e *Júlio* como um dos atos da história, adicionando, por exemplo, outras histórias de ambos antes e depois de se terem conhecido, como outras conquistas do espanhol, a sua fuga da polícia e conseqüente desfecho.

## 6 Conclusões e perspetivas futuras

A Narrativa é uma parte estruturante da nossa vida, é o que nos ajuda a criar significância em relação ao que nos rodeia e aos acontecimentos que experienciamos. Está presente na linguagem como um modo de transmitir informação entre indivíduos, e é uma parte importante da criação de mitos e lendas que ajudaram a definir as diferentes culturas.

Inicialmente foi estudada por Aristóteles, e a partir deste surgiram diversos estudos de filósofos e teóricos como Roland Barthes, Gérard Genette, Benjamin Walter, David Bordwell, entre os mais conhecidos, amplificando o conceito de Narrativa e não permitindo, atualmente, identificar uma definição universal e consensual da mesma.

Para analisarmos uma Narrativa, precisamos de primeiramente estudar as suas componentes. Estas passam pelo Narrador, as Personagens que dela fazem parte, a sua Ação, o Espaço onde decorre, o Tempo do qual faz parte ou a sua Frequência. Todas as Narrativas, sejam literárias ou filmicas, contêm estes elementos como apoios ao desenvolvimento da história.

O Tempo, a nível do estudo efetuado, será o constituinte que mais influencia a Narrativa, sendo essencial para determinar as Estruturas Fílmicas estudadas. Uma Narrativa tem um início e um fim, que se desenrola num espaço de tempo determinado. No entanto, no caso das Narrativas não-lineares, este tempo divide-se em Tempo da Narrativa e Tempo da História, que não coincidem, permitindo apresentar eventos fora da sua Ordem Temporal. Tal acontece em parte devido ao uso de Anacronias, isto é, movimentos temporais narrativos como a Analepse e a Prolepse, que antecipam acontecimentos passados ou futuros dentro ou fora da Narrativa apresentada, de forma a significar certos eventos aos espectadores.

Foi estudado também o longo caminho percorrido até chegarmos à Narrativa como a conhecemos hoje. Sem a vontade de partilhar oralmente os Mitos, as Lendas, as Fábulas, e mais tarde a necessidade de redigi-los, não seriam posteriormente escritos os Contos e os Romances que fazem hoje parte da nossa cultura. Estes subgéneros nasceram da necessidade do ser humano de contar e partilhar entre si o seu conhecimento. Começaram como formas de explicar o incompreensível e até criar um conjunto de normas sociais e morais que seriam difíceis de inculcar de outra forma na sociedade. Não é por acaso que ainda hoje, nos primeiros anos de vida, todos lemos Fábulas com lições de moral para nos ensinar como nos comportarmos em certas e determinadas situações – tomando como exemplo, a pequena

história de “A Gatinha e o Mocho” que é estudada nas Unidades Curriculares de Psicologia da Educação, onde as crianças são educadas no sentido de contar abusos físicos que sofram a um adulto no qual confiem, após ouvirem a história da Gatinha que contou ao Mocho sobre ter sido tocada de forma imprópria por um Gato mais velho.

Estas obras literárias acabam por funcionar como inspiração à criação de filmes, que denominamos de Adaptações Literárias. Com estas levantam-se problemáticas a nível ético, como a reprodução fiel das obras e as necessárias adaptações para que funcionem no grande ecrã, o que pode desagradar os fãs, mas são feitas em prol do resultado final.

No entanto, a adaptação desenfreada criou situações positivas e negativas: por um lado, temos acesso ao consumo de Narrativas às quais poderíamos não ter acesso de outra forma; por outro, pode criar um padrão negativo onde o consumo criativo passa a ser exclusivamente fílmico, amplificando a ideia dos mais jovens de que a leitura é aborrecida e monótona. Uma ideia errada, pois esta desenvolve a imaginação e criatividade, que podem ser utilizadas como forma de expressão em meios como a arte ou o cinema. É com a leitura que se criam os escritores e cineastas capazes de criar cinema de qualidade.

Todas estas questões se unem, no final, para explicar como a Narrativa é importante na forma de contar histórias. E finalmente chegamos à temática desta dissertação, que se centra nas Estruturas Narrativas presentes no cinema português atual.

Enquanto que a maioria dos filmes ainda hoje produzidos contêm Narrativas Clássicas, isto é, com pouco ou sem qualquer recurso a Anacronias ou Estruturas Narrativas complexas para criar ritmo, alguns autores tentam criar novas experiências Narrativas na execução das suas obras fílmicas. Filmes como *Pulp Fiction*, *Memento* ou *O Despertar da Mente* tornaram-se partes importantes da história do Cinema, com Narrativas que fogem do típico e espantam o público.

Estas novas Estruturas Narrativas dividem-se em Binária, Circular, Polifónica, Fragmentada e Cumulativa, podendo por vezes misturar-se na mesma história, criando outras ainda mais complexas.

A maioria destas são encontradas no cinema *mainstream* americano, mas terá sido Portugal influenciado por estas tendências? A resposta é clara: apesar de influenciar de certa forma a criação cinematográfica nacional, o Cinema Português não tenta imitar inteiramente o cinema de Hollywood a nível da Narrativa.

Existem, no entanto, obras que tentam com sucesso inovar pelas temáticas exploradas e a sua realização. São eles *No Quarto da Vanda* de Pedro Costa, *Aquele Querido Mês de Agosto* de Miguel Gomes, *Second Life* de Miguel Gaudêncio e Alexandre Valente, e *Contraluz* de Fernando Fragata.

Enquanto que *Aquele Querido Mês de Agosto* inova pela adaptação às dificuldades a nível de Narrativa, que acabou por forçar a mistura entre a ficção e o documentário, *No Quarto da Vanda* moderniza por não ser um híbrido no sentido total da palavra, mas por ter atores que se representam a eles próprios a fazer o que fazem todos os dias. É um filme sobre a vida num bairro, onde os seus residentes encenam a dura realidade que habitam.

Já *Second Life* mostra-se um filme ainda mais complexo a nível de Estrutura, misturando a Binária com a Cumulativa, e dissertando sobre o significado do destino: mesmo que escolhamos outro caminho, as probabilidades serão que acabarmos no mesmo lugar, ou numa posição muito parecida.

*Contraluz*, por sua vez, agarrou num guião com uma temática complexa e, aliado a uma boa equipa técnica americana, conseguiu fazer um filme português com qualidade comparável aos *mainstream* americanos.

Tal foi tentado na execução de *Dorme em Púrpura*: criar uma Narrativa que criasse interesse no início, desenvolvendo a ação até ao clímax, para entregar uma segunda surpresa antes do fim, apanhando o público desprevenido quando este já sentia ter chegado a uma conclusão sobre o final da história.

O exercício de adaptar a sua Estrutura Narrativa às estudadas na componente teórica é também elucidativo, pois é algo que podemos fazer com qualquer filme, tentando criar-lhe significância de uma forma distinta do original. Foi um exercício positivo no sentido em que consolidou os conhecimentos teóricos adquiridos.

Embora possua sua própria identidade, o Cinema Português ainda não teve a oportunidade de se desenvolver totalmente. É uma indústria pouco explorada, com baixos investimentos, e por isso maioritariamente constituída pela (pouca) produção que tem vindo a aumentar nos últimos anos, e pelo cinema independente, geralmente constituído por curtas-metragens ou longas de baixo orçamento. Mas este desenvolvimento está também dependente do próprio público, que não tem inculido o conceito de que o cinema nacional pode ter qualidade e merece ser visto para incentivar a indústria. Por este motivo diversos produtos não conseguem pagar os seus gastos de produção, o que acaba por se tornar num problema, pois sem público não existe investimento, e sem investimento não existe criação.

Podemos então concluir que, apesar de os novos autores tentarem criar obras diferentes e comparáveis a outras Narrativas não-lineares, não procuram ser influenciados pelas tendências mundiais, pretendendo sim encontrar novas temáticas sociais que atraiam o público português ao cinema e a apostarem nos seus produtos.

Seria interessante, no futuro, voltar a abordar este tema e comparar as conclusões atuais com as criações que serão produzidas. Poderíamos então compreender melhor a evolução do Cinema Português, assim como o contexto cultural e criativo que irá assumir, determinando de forma mais clara as tendências que o influenciam.

## Referências e Bibliografia

### Livros e Artigos

Barthes, Roland; Duisit, Lionel - *An Introduction to the Structural Analysis of Narrative* [em linha]. Baltimore, Maryland: The Johns Hopkins University Press, 1975. [Consult. 18 Out. 2014]. Disponível em WWW: <URL:<http://www.rlwclarke.net/Theory/PrimarySources/BarthesIntroductiontotheStructuralAnalysisofNarrative.pdf>>.

Benjamin, Walter (1994) - *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, in *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, São Paulo: Brasiliense.

Bordwell, David (1985) - *Narration in the fiction film*, Madison: The University of Wisconsin Press.

Brannigan, Edward (1992) - *Narrative comprehension and film*, Londres: Routledge.

Cameron, Allan (2008) - *Narratives in Contemporary Cinema*. New York: Palgrave Macmillan

Costa, J. Almeida; Sampaio e Melo, A. (1952) - *O Dicionário da Língua Portuguesa*. Porto: Porto Ed. 8ª Edição

*Dicionário de Sinónimos* (1997) - Porto: Porto Editora, Lda. 2ª Edição

*Dicionário Universal da Língua Portuguesa* (1999). Lisboa: Texto Editora, Lda. 5ª Edição

Dunn, Ann, Huisman, Rosemary, Murphet, Julian (2005) - *Narrative and Media*, Cambridge: Cambridge University Press.

Gardies, André (1993) - *Le récit filmique*, in «*Contours Littéraires*». Paris: Édition Hachette Supérieur.

Gaudreault, André; Jost, François (2005) - *Le récit cinématographique*, in «*Armand Colin Cinéma*». Paris: Lassay-les-Châteaux.

Genette, Gérard (1972) – *Figures III (Discours du récit: Essai de méthode)*, Paris: Éditions du Seuil.

Herman, David; Manfred, Jahn; Ryan, Marie-Laure (2005) - *Routledge Encyclopedia of narrative theory*, Oxfordshire: Routledge.

Kansas Reading Academy - *Types of Plots* [em linha]. Kansas, Texas: Kansas Reading Academy, 2010. [Consult. 15 Out. 2014]. Disponível em WWW: <URL:<http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:SIBuJWal-ToJ:https://soe.ku.edu/sites/soe.drupal.ku.edu/files/files/strategies/2010/SOE%2520GSM%2520Handouts.doc+%&cd=5&hl=pt-PT&ct=clnk&gl=pt&client=firefox-a>>

Metz, Christian (1966) - *La grande syntagmatique du film narratif*, in «*Communications, n° 8, L'analyse structurale du récit*». Paris: Éditions du Seuil [126-130].

Ohio University - *English 250 Fiction Unit: Freytag's Pyramid* [em linha]. Athens, Ohio [Consult. 15 Jun. 2015]. Disponível em WWW: <URL:<http://www.ohio.edu/people/hartleyg/ref/fiction/freytag.html>>.

Poyntz, Stuart - *Visual Storytelling and Narrative Structure in The History of Film Study Guide Series* [em linha]. Burnaby, B.C.: Open Learning Agency, Pacific Cinémathèque, 2002. [Consult. 15 Out. 2014]. Disponível em WWW: <URL:[http://content.blackgold.ca/ict/Division4/English/filmstudy/Film%20Study%20Guides/f\\_h\\_guide03.pdf](http://content.blackgold.ca/ict/Division4/English/filmstudy/Film%20Study%20Guides/f_h_guide03.pdf)>

Reis, Carlos (1995) - *O Conhecimento da Literatura - Introdução aos Estudos Literários*. Coimbra: Almedina

Reis, Carlos; Lopes, Ana Cristina (1994) - *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: Livraria Almedina. 4ª Edição

Ribas, Daniel - *Último cinema português: experimentação formal e Narrativa* [em linha]. A Quarta Parede, 2011. [Consult. 15 Out. 2014]. Disponível em WWW: <URL:<https://bibliotecadigital.ipb.pt/handle/10198/6265>>

Ryan, Marie-Laure (2001) - *Narrative as virtual reality. Immersion and interactivity in literature and electronic media*. Baltimore e Londres: The Johns Hopkins University Press.

Smith, Frederick James - *The Evolution of the Motion Picture: VI – Looking into the Future*

with Thomas A. Edison [em linha]. *The New York Dramatic Mirror* (9 de Julho de 1913) [Consult. 13 Ag. 2015]. Disponível em WWW: <URL: <http://fultonhistory.com/Newspaper%2010/New%20York%20NY%20Dramatic%20Mirror/New%20York%20NY%20Dramatic%20Mirror%201913%20Mar-Apr%201914%20Grayscale/New%20York%20NY%20Dramatic%20Mirror%201913%20Mar-Apr%201914%20Grayscale%20-%200690.pdf>>

### **Filmografia**

- 1986, *Blue Velvet*, David Lynch
- 1994, *Pulp Fiction*, Quentin Tarantino
- 2000, *Memento*, Christopher Nolan
- 2001, *No Quarto da Vanda*, Pedro Costa
- 2004, *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, Michel Gondry
- 2006, *Babel*, Alejandro González Iñárritu
- 2007, *My Blueberry Nights*, David Lynch
- 2008, *Aquele Querido Mês de Agosto*, Miguel Gomes
- 2009, *Second Life*, Miguel Gaudêncio e Alexandre Valente
- 2010, *Contraluz*, Fernando Fragata
- 2011, *Another Earth*, Mike Cahill
- 2012, *Anna Karenina*, Joe Wright
- 2014, *Adieu au Langage*, Jean-Luc Godard
- 2014, *Comet*, Sam Ismail

## **APÊNDICES E ANEXOS**

**APÊNDICE A – Calendarização de Produção/Plano de Rodagens**

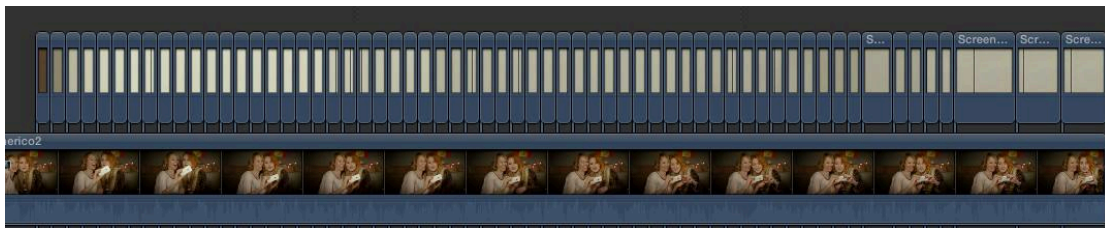
# January 2015

Sunday	Monday	Tuesday	Wednesday	Thursday	Friday	Saturday
				1	2	3
4	5	6	7	8	9	10
11	12	13	14	15	16 - levantamento material - chegada de actores	17 - ensaios finais
18	19 - ensaios finais	20 Hotel paris Cena 6 Cena 6	21 Hotel paris Cena 7	22 Hotel Paris Cena 4	23 UCP Cena 5	24 UCP Cena 5 - contingência -
25 Ballet teatro Cena 3 Cena 1	26 Stash Cena 2	27 Casa Nova Manesas Cena 9	28 -contingência - Cena 6	29 -contingência - Cena 8	30 - entrega material - entrega relatório de produção	31

**APÊNDICE B – Máscara Alex4D Mask+ no genérico inicial**



## APÊNDICE C – Máscara de Correção de Imagem



**APÊNDICE D – Exemplo de Legenda da curta *Dorme em Púrpura***



**ANEXO A – Guião *Dorme em Púrpura***

"DORME EM PÚRPURA"

(5th Draft)

De

J.Dúbio & Manuel Guerra

Baseado numa história

de

Luís Miguel Cerqueira

[producaopurpura@gmail.com](mailto:producaopurpura@gmail.com)

ACTO 1

CENA 1 - INT. CONSULTÓRIO MÉDICO. DIA

Teresa está sentada frente a frente com a sua médica. Ao lado dela está um agente da polícia judiciária. Teresa está visivelmente perturbada. O seu cabelo está desarrumado, a sua face cansada e magoada por várias marcas, possivelmente fruto de uma doença ou outro dano físico.

POLÍCIA #1

(calmo)

Bom, agora do início. Fala-nos dos teus últimos seis meses.

Teresa soluça e prepara-se para responder.

CORTAR PARA:

CENA 2 - INT. BAR. NOITE

Teresa, Estella e Rita estão num Bar, acabadas de chegar à cidade, pelo intercâmbio de Erasmus. Sentadas numa mesa, a música é alta, o movimento é geral.

TERESA

(alegre)

Meninas, amanhã temos aula cedo, se calhar era melhor irmos indo...

ESTELLA

Oh Teresa, a falar de aulas a esta hora?

TERESA

É que ainda não estudámos nada para os exames, temos uma entrega para a semana...

RITA

Vá lá Teresa! Já foi tão difícil tirar-te de casa! Aproveita as coisas boas de cá estar... as coisas mesmo boas!

ESTELLA

Sim, as paisagens, o ambiente...

RITA

Os gajos...

(CONTINUA)

CONTINUA:

ESTELLA

(suspira)

Oh Rita, só pensas nisso...

TERESA

(sorri timidamente)

Nem olho para eles...

RITA

(rindo em ar de troça)

Tu podes não olhar, mas há quem o faça...

Teresa olha para onde Rita a indicou. Numa outra mesa, um rapaz olha para Teresa e desvia o olhar rapidamente. Teresa fixa o olhar sem se aperceber. Rita e Estella riem-se alto.

ESTELLA

Teresa... já é p'raí a 5º vez que  
aquele tipo olha para ti só esta noite...

RITA

(acaba a sua cerveja)

Por isso, prepara-te, porque eu vou  
chamá-lo e tu vais falar com ele...

TERESA

Oh! Não! Nem pensem! Não, não, não, não...

Rita acena a Júlio.

RITA

Oh, sim, sim, sim, sim...

TERESA

Não!

CORTAR PARA:

Júlio está sentado na mesa de Teresa, encorajada pelas amigas a falar com ele. Rita e Estella saíram da mesa e o copo de Teresa está vazio, o que indica que esta bebeu-o até ao fim por forma a arranjar coragem para falar com Júlio.

TERESA

(envergonhada, fixando os olhos na mesa)

Perdona por mis amigas. no quería  
avergonzarte.

(CONTINUA)

CONTINUA:

JÚLIO

(rindo nervosamente)

¡No pasa nada! Me parecen bastante majas. Pero...no te lo he preguntado todavía...Eres portuguesa, ¿verdad?

TERESA

(intrigada)

Sí, ¿Cómo lo sabes?

JÚLIO

(atrapalhado)

Os he escuchado hablando por casualidad. Creo que somos de la misma clase.

TERESA

(sorprendida)

¿De verdad?...No tenía ni idea...

JÚLIO

(embaraçado)

Sí. Y también entiendo portugués.

TERESA

sí? Qué guay!... Pues nada, a partir de ahora hablo en portugués contigo.

JÚLIO

(com sotaque espanhol)

Muito bem, menina.

TERESA

Bem, isso torna tudo mais fácil então! Mas sendo assim...como é que nunca falámos?

JÚLIO

Sabes, es que no soy propiamente el chico más sociable del mundo, así que a veces todo se vuelve aún más complicado.

TERESA

(um pouco introvertida)

Não faz mal, eu compreendo. Eu sei o que isso é, acredita.

Teresa e Júlio param de falar por instantes e ficam a olhar um para o outro, por uns breves momentos, enquanto todo o movimento do bar decorre como pano de fundo, quase

imperceptível.

ACTO 2

CENA 3 - INT. CORREDOR DA FACULDADE. DIA

A aula terminou. A turma sai toda da sala. Teresa sai, tranquilamente, quando é abordada por Júlio, que lhe pega no braço por trás repentinamente.

TERESA  
(assustada)  
Júlio!

JÚLIO  
Perdona. Tampoco es para tanto. No quería asustarte.

TERESA  
Não tem mal, eu é que não estava à espera. Bem, eu tenho de ir andando. Ainda tenho de rever a matéria de Anatomia e ainda me estou a habituar ao espanhol...

JÚLIO  
Si quieres, puedo ayudarte.

Teresa hesita, pensa um pouco e aceita.

TERESA  
(sorri)  
Pode ser...

CORTAR PARA:

CENA 4 - INT. SALA DE ESTUDO. FINAL DO DIA

Júlio e Teresa estão sentados, a estudar. Vários apontamentos e livros estão amontoados pela mesa, entre os quais o Atlas de anatomia "Néter", o livro "Anatomia de Grey" e outros livros de medicina.

JÚLIO  
(concentrado)

Y aquí tenemos las arterias cubital y radial.

TERESA  
(derrotista)  
Não vale a pena. São demasiados termos e estas imagens são muito confusas.

CONTINUA:

JÚLIO

(sorrindo)

Tú...;tranquila!...Mira...

Júlio pega suavemente na mão direita de Teresa. À medida que vai explicando a matéria, vai percorrendo o braço de Teresa, bem como o resto do corpo.

JÚLIO

Al revés de lo que se cree,  
cortarse las muñecas no es un  
suicidio eficaz. En la muñeca  
tienes dos arterias: la cubital y  
la radial. Ellas siguen por el  
antebrazo y se encuentran en la  
arteria braquial.

Teresa começa a ficar nervosa. A sua respiração torna-se mais pesada à medida que os dedos de Júlio percorrem a sua pele e a sua cara se aproxima.

JÚLIO

...hasta que lleguen a la  
subclavia, recorriendo el tronco  
branquicefálico, hasta que lleguen  
a la carótida.

Júlio aproxima-se lentamente do rosto de Teresa que está cada vez mais nervosa.

JÚLIO

(olhando-a fixamente)

Es la carótida la que distribuye la  
mayoría de la sangre de nuestro  
cuerpo. Es un intermediario directo  
del corazón. Basta un corte  
profundo en ella y se desvanece la  
vida en segundos.

TERESA

(sussurrando já)

P-parece simples.

JÚLIO

(sussurando)

Pues sí.

TERESA

Pareces ter tudo na ponta da  
língua...

(CONTINUA)

CONTINUA:

JÚLIO

El cuerpo humano me fascina.

Júlio beija-a lentamente e volta a fastar-se, olhando-a nos olhos.

CENA 5 - INT. QUARTO DE TERESA. FINAL DO DIA

Entramos no campo surreal. Um imenso fundo negro contém Teresa e Júlio, cobertos por um lençol púrpura. Às vezes descobertos, outras vezes completamente cobertos pelo púrpura, o casal consome o seu amor um pelo outro. Teresa tem a maioria do protagonismo visual. Observamos as suas costas, a face, as mãos de Júlio a percorrerem o seu corpo, tudo num ritmo sexual, porém suave, subtil. No momento climático, apercebe-se de repente que tem as mãos cobertas de sangue.

CORTAR PARA:

CENA 6 - INT. QUARTO DE TERESA. DIA.

Teresa acorda. Levanta-se rapidamente num só gesto, assustada. Olha para o lado e vê Júlio, que segura uma "handy cam".

TERESA

(nervosa, cobre-se com os lençóis)

Júlio! O que estavas a fazer?!

JÚLIO

(olhando para a handycam fica atrapalhado)

¿Ahm? Ah, ¿esto? No, no, ¡no estaba haciendo nada raro! ¡Ésa no es mi intención, Teresa! Yo solo estaba...o sea...es que estabas tan guapa ahí, durmiendo en púrpura y...y yo tenía aquí la cámara conmigo.

Teresa sorri e deita a cabeça no colo de Júlio.

JÚLIO

Se trata tan solo de un hobby. Me encanta captar los momentos de la vida. Pero, claro, lo puedo borrar si quieres. He sido un imbécil por haberlo hecho sin tu permiso y -

(CONTINUA)

CONTINUA:

TERESA  
(sorrindo)  
Dormida em quê?

JÚLIO  
Qué?

TERESA  
O que é que tu disseste? A dormir  
em púrpura?

JÚLIO  
(sorri)  
Las sábanas... el púrpura es un  
color de ostentación. De poder.  
Pero me parece increíble que,  
sólamente por verte durmiendo en  
él, lo transformes en un color tan  
puro, sencillo, inocente. No lo  
cambies nunca.

Teresa olha para Júlio e beija-o, apaixonadamente.

CORTAR PARA:

CENA 7 - INT. QUARTO DE ESTELLA. NOITE

Rita entra no quarto de Estella, enquanto esta estuda.  
Senta-se na cama ao lado dela e olha-a, com um sorriso, sem  
dizer uma palavra. Estella acena ligeiramente com a cabeça,  
questionando-a gestualmente.

ESTELLA  
(suspira)  
Quem foi desta vez?

RITA  
O Pedro, o amigo do Juan...

ESTELLA  
(chocada)  
O quê?! Ó Rita, conheceste-o há  
dias! Ainda para mais, tens  
namorado! Sinceramente... que diria  
a tua mãe?

RITA  
Ponto um: a minha mãe é uma quenga  
de primeira, ponto dois: o que os  
olhos do Miguel não vêem, o coração  
do Miguel não sente e ponto 3:  
estás muito moralista para quem  
(MAIS)

(CONTINUA)

CONTINUA:

RITA (CONTINUA)

esteve com o Fernando no outro  
dia...

ESTELLA

(envergonhada)

Oh não foi nada disso, estávamos a  
estudar...

RITA

Anatomia, né? O teu namorado que  
saiba...

Estella tenta mudar de assunto.

ESTELLA

(gasps)

É verdade, sabias?! O Júlio anda  
com a Teresa!

RITA

(desdenha)

A sério que tinhas que falar nisso  
agora? Não sei como é possível,  
porque aquele Júlio é só o melhor  
gajo da faculdade...

ESTELLA

Sim, ele é lindo, realmente...

RITA

Lindo demais para andar com a  
Teresa.

ESTELLA

Mas se bem que ele me parece um  
bocado estranho, não achas?

RITA

Estranho como?

ESTELLA

Sei lá, é um pouco misterioso. Fui  
ouvindo o que se diz dele pela  
faculdade. É sempre visto com uma  
mulher diferente todos os meses mas  
acho que a Teresa é a primeira  
namorada a sério dele...

RITA

Bem, para andar com a Teresa, é um  
ser mesmo estranho...

(CONTINUA)

CONTINUA:

Rita e Estella ficam em silêncio por momentos, tentando chegar a uma conclusão. Nisto, Teresa entra no quarto.

TERESA  
(entusiasmada)  
Meninas, vocês nem sabem...

RITA  
Aconteceu?!

TERESA  
O quê?

ESTELLA  
Tu sabes o quê... tu e o Júlio...

Teresa envergonha-se sorridente.

TERESA  
(timida)  
Sim...

RITA  
Ah, sim senhora, finalmente! E assim começa uma linda história de amor.

ESTELLA  
Mas conta lá, como foi?

TERESA  
(suspira)  
Ai, foi mágico. Ele foi super carinhoso, foi gentil... foi incrível.

RITA  
Mas e mais? Dá detalhes. Ele chamou-te nomes?

ESTELLA  
Rita!

RITA  
Ah sim, porque tu não estás nada curiosa! Conta lá. Que taras é que ele tem?

ESTELLA  
Oh Rita, até parece que ele tem alguma tara... tem?

(CONTINUA)

CONTINUA:

TERESA  
(envergonhada)  
Ter até tem...

RITA  
(boquiaberta)  
Eu sabia! O que é que ele te fez?

TERESA  
Filmou-me...

ESTELLA  
(incrédula)  
Ele não fez isso!

TERESA  
Fez...

RITA  
(ri-se)  
Temos um realizador! Mas quê?  
Filmou-te no acto? Por trás  
enquanto te agarrava o cabelo? Olha  
lá se não te apanhou de um ângulo  
mau!

TERESA  
Não Rita, credo! Filmou-me enquanto  
estava a dormir...

Rita e Estella ficam em silêncio chocadas. Estella quebra o  
silêncio.

ESTELLA  
Oh céus...

RITA  
Esse Júlio é ainda mais tarado do  
que eu pensava! Teresa, eu se fosse  
a ti saltava fora!

TERESA  
Oh também nunca mais vos conto  
nada! Que mal é que tem?

ESTELLA  
(hesitante)  
Teresa... não nos leves a mal... o  
Júlio é super giro e é um querido  
contigo mas...

(CONTINUA)

CONTINUA:

RITA

... mas ele é um psicopata.

ESTELLA

Rita!

RITA

Desculpa, eu tenho que lhe dizer isto! Teresa, o Júlio não é homem para ti. Acredita. Eu sei. Se há mulher com experiência em homens sou eu. Quantas vezes foste a casa dele?

TERESA

Nenhuma, ele tem a avó muito doente...

ESTELLA

Oh Teresa, não será uma desculpa?

RITA

Anda com outras, de certeza. Passa a vida a ser visto com gajas, vê lá tu!

TERESA

(zangada)

Chega! Ele não é nada disso! Vocês também é só cusquice e falar mal! Estou farta!

Teresa sai do quarto, furiosa. Bate com a porta, deixando Rita e Estella.

ESTELLA

Será que ela ficou com uma cópia do vídeo?

ACTO 3

CENA 8 - INT. QUARTO DE TERESA. DIA

Teresa, sentada na beira da cama, acaba de se vestir, após fazer amor com Júlio, que veste as calças no lado oposto da cama, levantado, ao fundo do plano.

TERESA

Já vais?

(CONTINUA)

CONTINUA:

JÚLIO

Sí. Mi abuela no puede quedarse  
mucho tiempo sola, ya lo sabes tú...

TERESA

Sim, só que... (hesita)

Júlio dirige-se até Teresa e senta-se ao lado dela na cama.

JÚLIO

¿Pasa algo?

TERESA

(dá a mão a Júlio)

Estes últimos meses têm sido  
fantásticos... gosto mesmo muito de  
ti Júlio...

JÚLIO

Pero...?

TERESA

(suspira)

Desculpa, não quero que leves a  
mal, mas preciso mesmo de saber...  
porque é que nunca vamos a tua  
casa?

JÚLIO

Venga, Teresa, pues, si te lo acabo  
de decir... Tengo a mi abuela  
enferma... no me viene.

TERESA

Mas e depois? Não posso ir lá uma  
vez que seja?

JÚLIO

Teresa, entiende...Quiero ahorrarte  
el espectáculo degradante que es mi  
vida familiar, ¿me explico? La  
enfermedad de mi abuela... es muy  
difícil, ¿sabes? Vómitos, cólicos,  
por no hablar de tener que bañarla,  
darle la comida...no es fácil para  
mí tener una vida social.

TERESA

Mas Júlio, tenta tu entender-me...  
já namoramos há 5 meses e sei muito  
pouco sobre ti, não sei onde moras,  
(MAIS)

(CONTINUA)

CONTINUA:

TERESA (CONTINUA)

não sei nada da tua família... e é frustrante amar uma pessoa e sentir que não há confiança...

JÚLIO

(sorri)

También te quiero, pero créeme, aún no es tiempo de que vayas a mi casa. Pero ya te llevaré allí, no te preocupes...

TERESA

Quando?

JÚLIO

(começa a ficar incomodado)

Oh Teresa, cuando sea posible...

TERESA

Porque é que estás a ficar chateado com isto?

JÚLIO

¡Porque estás insistiendo!

TERESA

Se eu insisto é porque me preocupo contigo. Quero sentir que sou parte da tua vida!

JÚLIO

Pero claro que sí...

TERESA

Então o que me estás a esconder?

JÚLIO

¿ Qué podría yo estar escondiéndote?

TERESA

Não sei, diz-me tu...

JÚLIO

¡¿ Necesitas ir a mi casa para que te fíes de mí?!

TERESA

Sim...

Júlio respira fundo, visivelmente irritado. Agarra Teresa pelo braço.

(CONTINUA)

CONTINUA:

JÚLIO

Pues vamos entonces.

TERESA

O quê?

JÚLIO

Vamos...

TERESA

Onde?

JÚLIO

A mi casa, ¿Adónde podría ser?  
Tanto quieres ir, pues vente, para  
que veas que no te escondo nada.

Teresa hesita e Júlio agarra-a com mais força, puxando-a pelo braço para si.

TERESA

Júlio, estás a magoar-me!

Júlio fica ainda mais bruto. Levanta Teresa da cama e tenta arrastá-la para fora do quarto.

JÚLIO

¡Joder! ¡Pues vente! ¿No es lo que  
quieres? ¿Al final quieres ir o no  
a mi casa?

TERESA

Não quero ir assim!

Teresa arranca o seu braço das mãos de Júlio, que se torna mais violento. Júlio pontapeia uma cadeira com toda a força.

JÚLIO

¿Es ésto lo que quieres? ¿Quieres  
ir a ver a mi abuela murriendo?  
¿Quieres ver los bichitos? ¡Mira lo  
que me estás haciendo!

Teresa assusta-se.

TERESA

(em pânico)

Júlio, pára!

Teresa começa a chorar.

(CONTINUA)

CONTINUA:

TERESA

O que se passa contigo, Júlio?! O  
que é isto?? Nunca foste assim  
comigo!

Júlio acalma-se, subitamente. Respira fundo e abraça-a.

JÚLIO

(arrependido)

Oh Teresa, perdona, perdona,  
perdona... yo... no sé qué se me ha  
pasado por la  
cabeza... disculpa... es que con todo  
lo que está pasando... es  
difícil, ¿me entiendes? Perdóname,  
no volverá a pasar, te lo  
prometo... perdóname, no he querido  
hacerte daño...

Teresa enxuga as lágrimas e afasta-se ligeiramente de Júlio.

TERESA

(ergue a cabeça)

Acho melhor ires embora...

JÚLIO

(sorri)

...¿que me vaya adónde, tonta?

TERESA

(decidida)

Embora... quero que te vás  
embora...

JÚLIO

(assustado)

¿Quieres que me marche? Pero,  
Teresa, entonces...?

TERESA

Júlio... por favor vai-te embora.

Júlio tenta dissuadir Teresa.

JÚLIO

Teresa... amor... te prometo que  
esto no volverá a pasar,  
perdona-me...

TERESA

Eu perdoo-te... mas vai-te  
embora...

(CONTINUA)

CONTINUA:

JÚLIO

(em lágrimas)

Pero, Teresa, te lo prometo, te lo juro...

TERESA

Júlio, não insistas...

JÚLIO

Venga, Teresa, ¿qué ha cambiado?

TERESA

Tu.

JÚLIO

Que no he cambiado, para nada...

TERESA

(interrompe Júlio)

Júlio, sai daqui!

Júlio levanta-se, calmamente, pronto a soltar a sua loucura.

JÚLIO

Vale, pero yo no me voy solo...

TERESA

(assusta-se)

O quê?

Júlio agarra Teresa violentamente pelos cabelos e tenta arrastá-la para fora do quarto, sem dizer uma única palavra mais. Teresa debate, esperneia, até que consegue escapar de Júlio. Empurra-o para fora do quarto e tranca a porta. Deixa-se escorregar, em lágrimas, pela porta, até chegar ao chão, chorando desalmadamente. Ouvimos o pontapé que Júlio dá na porta. Este, antes de partir, ainda vocifera:

JÚLIO

(v.o.)

¡Te vas a arrepentir, Teresa!

Júlio sai do apartamento, deixando Teresa completamente destroçada. Ouvimos o barulho da porta principal. Júlio foi-se.

CORTAR PARA:

CENA 1 - INT. CONSULTÓRIO MÉDICO. DIA

De volta ao interrogatório. Teresa já está em lágrimas.

TERESA

Eu não sei o que se passou. Juro.  
Isto não faz sentido nenhum na  
minha cabeça...

A médica suspira e decide dar o diagnóstico.

MÉDICA

(hesitante)

Teresa... as marcas no teu corpo,  
as febres, os inchaços, são todos  
sintomas duma doença muito  
específica.

Teresa começa a lacrimejar.

MÉDICA

É uma doença venérea, mas não é  
letal, não precisas de te alarmar.

TERESA

Mas então porquê isto tudo? Porque  
é que me estão a fazer isto? Eu só  
vim saber o que se passa comigo!

A médica tenta falar, mas hesita. O polícia decide contar o diagnóstico a Teresa.

POLÍCIA #1

Teresa, a doença que contrais-te  
pelo Júlio é uma doença venérea que  
se contrai após actos necrófilos.

TERESA

(chocada)

O quê?!

Teresa vira-se para a sua médica. A expressão da doutora não esconde a verdade horrível.

POLÍCIA #1

Por isso é que eu estou aqui,  
Teresa. Precisamos da tua ajuda  
para apanhá-lo. Há meses que andam  
atrás dele, em Espanha. A polícia  
de lá entrou na casa dele, onde  
vivia com a avó, que já morreu há  
uns anos...descobrimos lá dentro os  
corpos, mas não o apanharam por  
pouco.

(CONTINUA)

CONTINUA:

TERESA

(chocada)

Não... não pode ser! O Júlio não  
era capaz de fazer isso, o Júlio é  
boa pessoa!

POLÍCIA #1

"O Júlio é boa pessoa"... já ouvi  
dizer isso tantas vezes... há  
sempre um predador, a fazer-se  
passar por príncipe  
encantado. Sabes o que sou,  
Teresa? Polícia. Ele é um  
assassino. E sabes o que por pouco  
tu eras? Estatística...

CORTAR PARA:

CENA 9 - INT. QUARTO. DIA

Júlio filma mais uma rapariga, enquanto esta dorme pacífica  
na cama onde acabaram de fazer amor. Em voz-off, o polícia  
prossegue o seu relato .

POLÍCIA #1

(v.o.)

Ele anda por aí, escondido na  
multidão, à procura da próxima  
vítima. Nós vamos apanhá-lo, um  
dia. Mas até lá... dorme de olhos  
bem abertos...

A próxima vítima abre os seus olhos (azuis como os de Teresa) e repara na  
câmara que a filma, directamente na cara.

O filme termina abruptamente, num ápice, com um suspiro arrebatador da  
mulher.

FIM