



**UNIVERSIDADE CATÓLICA PORTUGUESA**

**IMITAÇÃO DA VIDA. A ESCRITA CINEMATOGRAFICA E O  
MELODRAMA.**

**Projecto apresentado à Universidade Católica Portuguesa para obtenção do  
grau de mestre em Ciências da Comunicação**

**Por**

**Pedro Miguel Ferreira Lopes**

**Faculdade de Ciências Humanas**

**Março 2015**



**UNIVERSIDADE CATÓLICA PORTUGUESA**

**IMITAÇÃO DA VIDA. A ESCRITA CINEMATOGRAFICA E O  
MELODRAMA.**

**Tese apresentada para obtenção do grau de mestre em Ciências da  
Comunicação – Comunicação, Televisão e Cinema.**

**Por**

**Pedro Miguel Ferreira Lopes**

**Sob orientação da Professora Doutora Catarina Duff Burnay**

**Faculdade de Ciências Humanas**

**Março 2015**

## Índice

Introdução	6
I Parte	
Capítulo 1 - As origens do melodrama	15
Capítulo 2 - As diversas faces da lua. O melodrama e os estudos fílmicos	28
Capítulo 3 - Douglas Sirk. A exceção que passou a regra	38
Capítulo 4 - Imitação da Vida. Um texto, duas leituras	43
Capítulo 5 - A nova geração. O melodrama e a consciência social	49
II Parte	
Capítulo 1 - A escrita de argumento. O primeiro passo	58
Capítulo 2 - A ficção e a realidade	63
Capítulo 3 – O Argumento	67
Conclusão	133
Bibliografia	135
Anexos	140

## Agradecimentos

Ao Professor Doutor Nelson Ribeiro, pela insistência. Ao Professor Doutor Carlos Capucho, pelas conversas. À minha orientadora Professora Doutora Catarina Duff Burnay, pela paciência.

Ao meu irmão João Pedro, pelo companheirismo. À minha mulher Piu, pelo amor. Aos meus pais, pela liberdade com que me educaram.

Este trabalho é dedicado às minhas filhas Pilar e Carmo.

## **Resumo**

Neste projecto a que chamámos “Imitação da vida. A escrita cinematográfica e o melodrama”, numa clara homenagem aos filmes realizados por John Stahl (1934) e Douglas Sirk (1959), a partir de um romance de Fannie Hurst, procurou-se analisar a evolução do melodrama, desde o seu aparecimento enquanto género, no teatro, e a forma como este evoluiu com o cinema. As diversas leituras que os estudos fílmicos fizeram do melodrama serviram para enquadrar teoricamente um acervo de obras da década de cinquenta, em particular a filmografia tardia de Douglas Sirk. Focamos ainda a recuperação e reinvenção do melodrama a partir da década de 70 com realizadores como Rainer Werner Fassbinder, Pedro Almodóvar e Todd Haynes.

O estudo do melodrama, e dos seus princípios, tinha como finalidade responder à questão de partida que se relaciona com o impacto emocional do melodrama junto do público. Com base na moldura teórica partimos para a escrita de um argumento de longa-metragem, aplicando os princípios do género melodramático.

Palavras-chave: Cinema. Teoria dos géneros. Melodrama. Escrita de argumento.

## **Abstract**

In this project called “Imitation of Life. Scriptwriting and melodrama”- in a clear tribute to the films by John Stahl (1934) and Douglas Sirk (1959) both based on the novel by Fannie Hurst- we intent to analyze the evolution of the melodrama, since its appearance while gender, in theater, and how it developed with the cinema. The various readings that the filmic studies made of the melodrama served to frame theoretically a collection of works from the 1950s, in particular the late filmography of Douglas Sirk. We also highlighted the recuperation and reinvention of the melodrama since the 1970s with filmmakers as Rainer Werner Fassbinder, Pedro Almodóvar e Todd Haynes.

The purpose of this study of melodrama, and its principles, was to answer to the main question regarding the emotional impact of melodrama to the public. On the basis of the theoretical frame we started writing an argument of feature film, by applying the principles of the melodramatic genre.

Key-words: Cinema. Genre’s theory. Melodrama. Script writing.

## Introdução

Todas as famílias felizes se parecem entre si, as infelizes são infelizes cada uma à sua maneira”.

Liev Tolstói

Uma investigação é sempre um desafio pessoal, um desassossego que nos persegue e que não conseguimos acalmar até lhe darmos resposta, mesmo que esta não seja totalmente satisfatória. Este trabalho, ainda que na forma de projecto, é uma tentativa de responder a essa inquietação que vive comigo desde que escrevo para cinema e televisão, e que transformo aqui em pergunta de partida: quais as características do género melodramático que o levam a ter tanto impacto junto do público? E se é verdade que perdeu alguma da sua força nas salas de cinema, não se extinguiu, longe disso, apenas se transferiu para o pequeno ecrã (agora já não tão pequeno assim), dominando a ficção televisiva, e as audiências, com particular destaque nos países ibero-americanos em que a telenovela domina o prime-time (Lopes, Gomez, 2014).

Nenhum outro género ficcional consegue chegar a tanta gente, o que torna o melodrama, nas suas diferentes formas, num produto cultural particularmente relevante. A narrativa teve sempre um papel importante na nossa sociedade. Desde que vivemos em grupos organizados que contamos histórias, a nossa civilização é feita de episódios heroicos, de mitos fundadores, ao ponto da própria origem do homem ser tema de narrativa. Ainda mesmo antes da escrita, as histórias já eram declamadas a largos grupos de ouvintes. Histórias que fortaleciam a identidade do grupo dando-lhes uma origem comum e divina, histórias que formavam os jovens nos princípios do colectivo, histórias que ilustravam os grandes feitos dos antepassados.

A primeira vez que se estabeleceu as regras dessa escrita narrativa ficcional foi com *A Poética*, de Aristóteles. O texto fundador da teoria dos géneros compreendia dois livros, embora só nos tenha chegado o primeiro que trata numa primeira parte do conceito de poesia como “imitação de acção” e uma

segunda dedicada ao estudo da tragédia e à comparação dos géneros trágicos e cómicos. Nas palavras de Aristóteles, a tragédia é “imitação de uma acção de carácter elevado, (...) [imitação que se efectua] não por narrativa, mas mediante actores, e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções” (Aristóteles, s.d.: 110). A catarse trágica é uma experiência extrema, do ponto de vista dos sentimentos, uma acção ritual, que funciona como purificação da comunidade.

Os mecanismos da tragédia são válidos para muitos outros géneros posteriores, incluindo o melodrama. O teatro, os folhetins, dados a conhecer por jornais e revistas, a rádio e o cinema popularizaram este género de histórias muitas vezes lacrimosas, baseadas em personagens femininas, criaturas sofredoras às mãos de vilões oportunistas, mas que numa leitura atenta revelavam muito mais do que a história que era contada à superfície, fazendo a crítica aos espartilhos sociais e à condição feminina. Actualmente, o melodrama é apenas uma pequena parcela do que se produz no cinema, sendo os filmes mais populares de acção-aventura, género que se dirige ao público juvenil. Mas nem sempre foi assim, nos primórdios do cinema, o melodrama reinou nas salas como o género mais popular. E meio século depois, no pós-guerra, o cinema continuou a dar-nos esse retrato, agora a cores, refletindo entre plots amorosos os problemas mais profundos da sociedade americana, e Ocidental, revelando a moral da maioria, e por vezes confrontando-a. Na década de 80 o género viria a migrar quase em definitivo para a televisão, que é onde o encontramos neste momento, fortalecido e reconhecido, em séries consideradas de prestígio pela crítica como *Six Feet Under*<sup>1</sup>.

No entanto, do que falamos, concretamente, quando falamos de géneros? Na sua origem, “género remete em igual medida tanto para o *classificar* (troca linguística e económica) quanto para o *gerar* (produção do que se entrega, do que se expõe, do que se coloca como objecto de troca). Género concerne, portanto, tanto aos domínios da economia e da comunicação, quanto ao domínio da criação” (Cordeiro, 2007: 14)

---

<sup>1</sup> Série da autoria de Alan Ball, produzida pela The Greenblatt/Janollari Studio para a HBO, com exibição entre 2001 e 2005.

O cinema, em particular o cinema que se assume como comercial vive a incoerência da criação artística dentro do sistema industrial, logo é um mundo da fantasia submetido a critérios financeiros.

Em 1936, Alfred Hitchcock, proferiu uma conferência a que intitulou “Why I make melodramas”, em que reflectia, sem nunca perder o seu sentido de humor, sobre o fenómeno do realismo, em contraponto com a histeria e os sentimentos exacerbados.

What you saw at Drury Lane was drama. At the Lyceum it was melodrama. The only difference was the price of the seat. (...) In real life, to be called "melodramatic" is to be criticised. The term suggests behaviour which is hysterical and exaggerated. (...) I use melodrama because I have a tremendous desire for understatement in film-making. Understatement in a dramatic situation powerful enough to be called melodramatic is, I think, the way to achieve naturalism and realism, while keeping in mind the entertainment demands of the screen, the first of these being for colourful action. (...) Now realism on the screen would be impossible. Actual life would be dull, in all but its more exceptional aspects, such as crime. Realism, faithfully represented, would be unreal, because there is in the minds of the cinema or theatre audience what I would call the "habit of drama." This habit causes the audience to prefer on the screen things that are outside their own, real-life experience. (Hitchcock, 2000: 1).

Os estudos fílmicos têm permanecido, em grande parte, agarrados a estes excessos estilísticos e emoções primárias nos seus esforços de caracterização do melodrama enquanto género. Para a generalidade dos críticos, e não dos escritores ou de qualquer profissional envolvido no acto de produção, e nem mesmo dos académicos que se têm dedicado ao estudo do género, o melodrama é um subproduto e muitas das obras que falaremos tiveram um reconhecimento tardio por parte da *intelligentsia*. Steve Neale aborda esta questão no artigo *Questions of genre* quando refere que a transgressão da verosimilhança é uma característica dos filmes de género de Hollywood.

Gangster films, war films, and police procedural thrillers, certainly, often mark that appeal by drawing on and quoting “authentic” (and authenticating) discourses, artifacts, and texts: maps newspaper headlines, memoirs, archival documents, and so on. But other genres, such as science fiction, Gothic horror, or slapstick comedy, make much less appeal to this kind of authenticity, and this is certainly one of the reasons why they tend to be despised, or at least misunderstood, by critics in the “quality” press. For these critics, operating under an ideology of realism, adherence of cultural verisimilitude is a necessary condition of “serious” film, television, or literature. (Neale, 2010: 162)

Mas a ficção não pretende ser confundida com a realidade. A ficção é uma possibilidade, e como possibilidade ensina-nos uma valiosa lição de vida, ajudando-nos a reposicionarmo-nos relativamente aos problemas. É neste sentido que pretendemos estudar o melodrama, enquanto género que apesar de todas as suas características não deixa de ser verossímil, e que condensa todas as possibilidades e todas as emoções.

Mas quem define o que é o quê? Que critérios de análise podemos aplicar para considerar que uma obra se insere num género ou noutra? E será que esses critérios são únicos e válidos para toda a eternidade? Rick Altman enumera quatro domínios que programam e padronizam o que acabou por se designar por géneros: o domínio da produção, isto é, esquema que precede, programa e configura a produção da indústria audiovisual; o domínio da criação, como estrutura formal sobre o qual se constroem os filmes; o domínio da distribuição, que define a forma de comunicar e de distribuir as obras; e o domínio da recepção, ou seja, da obra em comunicação com o público. (Altman, 2000: 35) Para Altman, os diferentes domínios estão todos ligados por uma linha invisível, que nos leva das imposições ou constrangimentos de produção à leitura do público.

A releitura da *Poética* de Aristóteles mostra-nos uma falsa clareza, permitindo arrumar, sem hesitações, de forma rigorosa as obras nas diversas gavetas. No entanto, como realça Rick Altman, a *Poética* esconde uma série de conjecturas que foram aceites tacitamente por todos os que vieram posteriormente, sem grande questionamento, uma vez que não define o seu objecto de estudo, ou seja a poesia. (2000: 18). Horácio, três séculos depois, na sua *Arte Poética* (18 a. C), retoma a mesma linha de pensamento, em que cada forma de poesia ocupe um determinado espaço, e cada género deve ser tido como uma entidade distinta, com as suas regras literárias em que cabe ao autor respeitá-las.

Durante o Renascimento, e períodos seguintes, estes princípios da imutabilidade foram defendidos e difundidos por autores como Marco Girolamo Vida (*De arte poética*, 1527), Ugento Antonio, Minturno (*De Poeta*, 1559), Torquato Tasso (*L'art del dialogo*, 1586) ou Pierre Corneille (*Trois discours sur*

*le poème dramatique*, 1660), sendo que este último defende a importância das regras ao mesmo tempo que justifica a sua transgressão na obra *El Cid*. Como se percebe pela leitura destas obras, ainda que o tenhamos feito indirectamente, a censura crítica, e o chamado ‘bom senso’ dos autores, manteve as obras arrumadas dentro das designações clássicas dos géneros. Apenas no século XVIII começa a surgir um novo género, que se posiciona entre a tragédia e a comédia, e que será chamado de drama. Este género daria origem no teatro a um outro, chamado melodramático, que teria no cinema a sua mais perfeita forma de concretização.

O cinema nasceu como fenómeno de magia, logo como experiência de repetição, “foi, portanto, com base nessa *possibilidade de repetição* que a indústria se organizou, não só estandardizando a sua manufactura de filmes, como também produzindo um público cindido (e hesitante) entre o desejo de variação e a expectativa de uma certa estabilidade formal. (...) a concepção do género cinematográfico – ou, se preferirmos, a ideologia do género – deriva, directamente, dessa tensão permanente entre o dever de repetir e a obrigação de inovar. (Grilo, 1997: 147).

A adopção de Douglas Sirk como referencial acabou por afastar muitos filmes mais convencionais, e populares, mas viria a servir de base para os estudos fílmicos definirem as características do melodrama, daí recorrermos preferencialmente à sua obra, em particular a que foi produzida entre 1950 e 1959, na Universal, em colaboração com o produtor Ross Hunter. Douglas Sirk tornou-se nos meios académicos, e mesmo entre cineastas, como Fassbinder, Almodovar e Haynes, uma figura de referência, fazendo escola e abrindo as portas a um ressurgimento, e mesmo reinvenção do género, pelo que estes cineastas também serão estudados.

Neste trabalho dedicamo-nos exclusivamente ao estudo do cinema americano e europeu, deixando de fora a análise de outras cinematografias igualmente importantes ao nível do melodrama, como é o caso da América do sul, com Emílio Fernández, do Norte de África com Chahine, e da Ásia, com cineastas como os Japoneses Mizoguchi e Ozu, e os Indianos Mehboob, Guru Dutt ou Sstyajit Ray (Cousins, 2005: 217).

Para este trabalho de projecto, que não se fica pelo levantamento do estado da questão, mas que pretende criar um guião de um filme, dentro das

características do género melodramático, a análise dos géneros não se centra apenas na questão linguística, da definição de uma terminologia que explique de forma satisfatória os géneros, mas também na forma como os autores vieram a ser influenciados, e condicionados, por todas estas categorias trazidas pela filosofia. Durante séculos, os artistas não pensaram em ruptura mas em evolução dentro de um determinado género. A capacidade de um autor via-se pela forma como a sua imaginação jogava dentro de determinadas regras. Não duvidamos que terá havido autores que procuraram ser disruptivos ao longo de todos os tempos, mas só no século XX essa procura radical da diferença foi coroada pela crítica, pela academia e eventualmente pelo público.

Ao olharmos para trás percebemos que ao longo do século XX, e também no Século XXI, tem havido uma aceleração da tendência em procurar fugir às regras pré-definidas, o que tem dificultado a capacidade de catalogar as obras como sendo uma ou outra coisa, dentro da teoria dos géneros. Mas a teoria dos géneros deve ser vista como um processo,

dominated by repetition, but they are also marked fundamentally by difference, variation, and change. (...) each new genre film constitutes an addition to an existing generic corpus and involves a selection from the repertoire of generic elements available at any one point in time. Some elements are included; others are excluded. (Neale, 2010: 171)

Mas, como por vezes não resistimos na nossa fúria de uma catalogação rígida, eterna, imutável, sem ter em conta que os géneros evoluem, construímos novas categorias, cadáveres esquisitos, para que nada fique de fora. No entanto, até quando este desvario de multiplicações dos géneros e subgéneros será útil? Provavelmente quando cada obra tenha a correspondência num género também ele único, perfeito, que se sirvam completamente um ao outro. Nesse momento teremos tantos géneros como filmes. Quando ao abrirmos algumas obras de grande sucesso entre os profissionais da indústria, e entre aqueles que nesse circuito querem entrar percebemos que a teoria dos géneros continua muito longe de gerar consensos, e que na maior parte das vezes, crítica, academia e indústria estão de costas voltadas, cada um com a sua agenda particular. Ao lermos *Story*, de Robert McKee, e apenas a título de exemplo, deparamo-nos com um sistema de vinte e cinco géneros, com história de amor, filme de terror, épico moderno, filme de cowboys, género bélico, trama de entrada na idade

adulta, trama de redenção, trama punitiva, trama de provas, trama educativa, trama de desilusão, comédia, policial, drama social, acção/aventura, drama histórico, biografia, docudrama, falso documentário, musical, ficção científica, género desportivo, fantasia, animação, filmes de arte e ensaio, que ainda têm no seu interior diversas divisões e ramificações em subgéneros (McKee, 2005: 108-115). Com tantas categorias abertas vem-nos à memória um texto de Jorge Luis Borges, presente na obra *História Universal da Infâmia* e que aqui reproduzimos:

#### “SOBRE O RIGOR DA CIÊNCIA

...Naquele Império, a arte da cartografia alcançou tal Perfeição que o mapa duma única Província ocupava uma cidade inteira, e o mapa do Império uma Província inteira. Com o tempo esses mapas Desmedidos não bastaram e os Colégios de Cartógrafos levantaram um mapa do Império, que tinha o tamanho do Império e coincidia com ele ponto por ponto. Menos Dedicados ao Estudo da Cartografia, as Gerações Seguintes decidiram que esse diletante Mapa era Inútil e não sem Impiedades entregaram-no às Inclemências do Sol e dos Invernos. (Borges, 1993: 112)

Quanto à estrutura do nosso projecto, está dividido em duas partes, uma primeira dedicada à teoria dos géneros e outra à escrita do argumento. A primeira parte tem o objectivo de tentar dar resposta satisfatória aos motivos porque o melodrama continua a ter uma relação tão forte com o público, pelo que nos decidimos num primeiro capítulo do nosso estudo aprofundar a origem do género melodramático e do seu percurso pelas salas de teatro ao longo do século XVIII e XIX. Num segundo capítulo acompanhamos o debate sobre o melodrama iniciado na década de 70 do século XX pelos estudos fílmicos. A terceira é dedicada ao cineasta Douglas Sirk, uma das figuras de relevo do género, analisando um conjunto de obras do realizador que embora sejam consideradas o expoente máximo do melodrama, são também consideradas uma excepção do ponto de vista do estilo. O quarto capítulo muda de lente e foca exclusivamente o seu filme *Imitação de Vida*, obra derradeira da sua carreira em Hollywood, na Universal, comparando esta adaptação do romance Fannie Hurst, com a que tinha sido realizada nos anos trinta pelo realizador John Stahl. O quinto capítulo é reservado à redescoberta do cinema de Sirk nos anos 70 e o impacto que os seus filmes tiveram nos cineastas, como Rainer Werner Fassbinder, Pedro Almodóvar e Todd Haynes.

A segunda parte é dedicada ao projecto de escrita apresentando num primeiro capítulo os princípios que nortearam o desenvolvimento do argumento, seguindo-se a sinopse e o guião da longa-metragem. Visto tratar-se de um projecto, em que o principal objectivo é a criação de uma obra original, dentro das convenções do género melodramático, e embora para isso tenha sido necessário investir na pesquisa presente na primeira parte, abdicámos da tradicional conclusão, preferindo uma nota final, onde falamos de todo o processo que foi a pesquisa e escrita deste projecto, visto o argumento ser em certa medida a conclusão de toda a pesquisa bibliográfica.

# I PARTE

Creio que o melodrama deve produzir sobretudo emoções e não acções. Mas a emoção é uma espécie de acção; é uma acção no interior de uma pessoa”

Douglas Sirk

## Capítulo 1

### As origens do melodrama

Qual a necessidade de arranjarmos rótulos para arrumarmos os filmes e outras obras audiovisuais dentro de géneros mais ou menos estanques?

Para Aristóteles os géneros têm qualidades essenciais que definem cada estilo poético, pelo que dividiu-os segundo o desenho narrativo, sendo o seu valor final positivo ou negativo. A corrente seguidora de Aristóteles, mantém esta visão laboratorial, tornando a análise transhistórica, fora do tempo e das condições de produção a que determinado produto esteve sujeito. Durante séculos a teoria dos géneros criou a oposição entre os géneros clássicos, da tragédia e da comédia, e os géneros híbridos, mais modernos e atentos à realidade social.

O cinema continua a ser, ainda, a nossa ligação a esse mundo primitivo, ritual, ainda que muitas vezes assumido como puro entretenimento, sem nada a acrescentar, e não como experiência de aprendizagem.

E, se no início, os géneros estavam espartilhados em regras bem definidas, e a arte de um poeta ou dramaturgo via-se pela sua capacidade de criar dentro das regras, no século XX rompeu-se fortemente com esse princípio que dominou durante séculos, afirmando-se agora a capacidade criativa individual, a voz interior, o estilo próprio, avesso a regras, a géneros e a convenções.

No entanto, por muito que se tente fugir do espartilho dos géneros, houve desde o século XVII uma tendência classificatória, principalmente em relação às plantas, animais e linguagem. No final do século XVIII, essa tendência estava generalizada, e havia mesmo a crença que a tendência para classificar fosse inerente ao homem, uma característica inata (ou mesmo um dom divino que a teoria evolucionista acabaria por deitar por terra, considerando que classificar representava uma função ‘adaptativa’ do ser humano. William Fleming, no *vocabulary of philisophy*, de 1857, referia que “as vantagens da classificação são as de prover uma forma conveniente para nossas conquistas e aumentar nosso conhecimento sobre as relações em que os objetos estão um para o outro [...]’ (Berrios, 2008: 114)

Quando passamos da natureza para a criação humana, esta classificação torna-se mais complexa, ou pelo menos polémica.

O género melodramático, com origem na conjugação de dois termos grego, μέλος, que significa música, e δράμα, que se refere a acção dramática, terá nascido em Itália, no século XVII, e referia-se primeiramente a um drama inteiramente cantado, pelo que foi identificado sobretudo com a Ópera. O seu surgimento em França, posteriormente, aparece associado à querela entre músicos italianos e franceses em meados do século XVIII. As referências encontradas ao termo na segunda metade do século estão ainda muito associadas ao teatro lírico, como é o caso de *Pigmalião* (1762), de Jean-Jacques Rousseau. A afirmação do melodrama, como novo género teatral, entrado na maioridade, autónomo, aconteceria no primeiro quartel do século XIX. Thomasseau (2005) arrisca mesmo, embora por questões de comodidade de análise, a definir os anos de 1800 a 1823 como o período de afirmação do melodrama clássico, já com as suas estruturas definidas e cristalizadas, em que a música se subalternizou ao texto falado. Este fenómeno é sobretudo parisiense e depois exportado para o mundo ao longo do século, com Portugal a aderir também à estética melodramática.

A revolução Francesa, e a vaga revolucionária que esta impulsionou um pouco por toda a Europa, Portugal incluído, e também pelo novo mundo, levaram à criação de novos públicos de cultura entre as classes populares que encontrariam na estética melodramática uma forma de transformar artisticamente as situações de violência que as ruas e as assembleias populares haviam tornado banais. O melodrama, gérmen de uma época de grandes mudanças, socorre-se dos valores primordiais do positivo e do negativo, do equilíbrio e do desequilíbrio das histórias ancestrais e dos mitos fundadores, em que o bem apesar do caminho tortuoso acaba sempre por prevalecer sobre o mal, o que dava um sentido e uma ordem ao caos e incerteza que se fazia sentir na sociedade francesa. Como refere Barbon, “o fim do poder Real deixou um vácuo nos valores da sociedade, que o melodrama preencheu, caracterizado como uma força moral que vai ocupar o vazio deixado pelo antigo sistema.” (2011: 19) A vontade que a maioria das pessoas tinha em acreditar que havia uma ordem, ainda que insondável, no caos que era o mundo, e que as boas acções seriam

reconhecidas e recompensadas, formaram novos públicos numa época de crise social em que os valores se redefinem. Por isso, e ainda hoje, o gênero, maniqueísta na sua essência, continua a revelar-se estranhamente eficaz para quem considera que a razão deve nortear a criação artística e que o coração, e o apela aos sentimentos, não merecem o mesmo respeito.

O melodrama recorre a esses princípios básicos, os mais primários da narrativa, como a luta do bem contra o mal, de Tiamat e Marduk, com a vitória da justiça, agora já não divina, mas terrena. Peter Brooks refere que “the ritual of melodrama involves the confrontation of clearly identified antagonists and the expulsion of one of them. It can offer no terminal reconciliation to. There is, rather, a social order to be purged, a set of ethical imperatives to be made clear.” (1995: 7). Ao contrário da tragédia, em que o protagonista se via perante um dilema, o que lançava o conflito primordial no sentido da introspecção e, só depois da escolha, para o mundo, no melodrama tudo acontece fora das personagens visto essa interioridade não estar presente. Se numa é o conflito da personagem consigo própria, na outra é inteiramente com uma outra personagem que o antagoniza.

A estrutura do melodrama, que avança nesta tensão entre os dois opostos, termina invariavelmente com a vitória do bem, depois de um caminho tortuoso, com a protagonista virtuosa preste a sucumbir em definitivo ao poder do vilão, que acaba desmascarado perante os juízes, ou seja, as restantes forças sociais e de poder. “This clarification of signs, first evil, then virtue, is the necessary precondition for the reestablishing of the heroine” (Brooks, 1995: 31) No entanto, e apesar de esta estrutura formal, que culmina no terceiro acto repleto de acção violenta, com duelos e perseguições, o público experiencia repetidamente este final ritualizado, o que equivale à catarse melodramática.

Mircea Eliade, neste mesmo sentido, considera que o melodrama recupera a estrutura do conto de fadas em que o herói ou heroína é lançado num percurso cheio de obstáculos que o tornará melhor e ao mesmo tempo reconhecido perante a Providência, restabelecendo a paz e o equilíbrio, e fazendo o bem triunfar, mais uma e outra vez, sobre o mal. (1992: 42 e seguintes). O melodrama, ao contrário da Tragédia, considerado desde sempre, e

para sempre, como género maior, não despreza o final feliz, daí ser considerado pelos críticos (de teatro primeiro e depois de cinema) como falsa representação, visto o “mundo – tal como o conhecemos e o temos encarado – produz apenas um final: morte, desintegração, desmembramento e crucifixão do nosso coração com a passagem das formas que amamos.” (Campbell, 2008: 32)

O acompanhamento musical, característica fundamental do novo género, ainda que subalternizado ao texto, tem especial relevo na construção das bases do melodrama e tem mantido a sua importância até hoje, nos produtos cinematográficos e na ficção televisiva, como veremos mais adiante. No prólogo, o tema de abertura, dava o tom geral preparando emocionalmente o espectador para o que se iria passar em palco, e ao logo da peça, a música sublinhava palavras e gestos, dava espessura às cenas mais intensas, acompanhava a entrada e saída de personagens, construía, em fundo, uma base sonora que levava o espectador de uma postura racional, de quem vê de fora, para uma reacção emotivo de quem está dentro da história, partilhando as angústias com os heróis e heroínas que se movimentavam em palco. O ballet, outra das componentes quase sempre presentes, intervinha no início do primeiro acto, mostrando a felicidade dos protagonistas antes da chegada do vilão. Mas, com o avançar do século, o ballet foi negligenciado em muitas das obras e acabou mesmo por desaparecer. Para Thomasseau,

a tipificação simplificadora dos personagens, a *mise en scène* movimentada e com regras bem estabelecidas, onde a interpretação através da mímica era posta em relevo, o uso da temática obsessional da perseguição e do reconhecimento (explorada também na maior parte dos outros géneros) deram ao melodrama os elementos principais da sua ossatura. (2005: 20)

O melodrama, entendido como espectáculo de sensações, foi das primeiras formas teatrais a explorar a linguagem cénica. O termo *mise en scène* nasce aliás nesta época. Vários são os autores, como Thomasseau, que apontam a peça *Coelina*, de 1800, da autoria de G. de Pixerecourt, como o marco fundador do género, em todas as suas características. O escritor Paul Lacroix numa epístola ao autor refere “ainda que este género não seja nem alta comédia nem a tragédia clássica (...) foi você, meu amigo, que fundou as regras deste género que se tentaria em vão, atualmente, excluir dos nossos hábitos teatrais. “(Lacroix *apud* Thomasseau, 2005: 26)

Esta referência, ainda que velada, à crítica teatral, mostra como o género desde os seus primórdios foi alvo de perseguição por parte de uma minoria esclarecida e iluminada. Um opúsculo intitulado *Tratado do Melodrama*, de 1817, indicava a receita simples para se fabricar um melodrama:

coloca-se como principais personagens um bobo, um tirano, uma mulher inocente e perseguida, um cavaleiro e, sempre que se possa, um animal aprisionado, seja cachorro, gato, corvo, passarinho ou cavalo. (...) Haverá um balé e um quadro geral no primeiro ato, uma prisão, um romance e correntes no segundo; lutas, canções, incendio, etc., no terceiro. O tirano será morto no fim da peça, quando a virtude triunfará e o cavaleiro desposará a jovem inocente infeliz, etc. (...) Tudo se encerrará com uma exortação ao povo, para estimulá-lo a conservar a moralidade, a detestar o crime e os tiranos, sobretudo lhe será recomendado desposar as mulheres virtuosas. (Anónimo *apud* Thomasseau, 2005:27)

Apesar do tom, claramente espirituoso, a análise daquela que era a estrutura do melodrama clássico é bastante assertiva no que respeita ao tema, estrutura e personagens. Mas, o que para uns marcava a fraqueza do novo género, para outros era a sua força. G. de Pixerecourt desenvolve e teoriza sobre uma fórmula, que permita legitimar e, ao mesmo tempo, inscrever o melodrama junto dos géneros “poéticos”. O dramaturgo recorre mesmo a Aristóteles, e confunde propositadamente tragédia com melodrama, com o objectivo de trazer uma antiguidade que o género não tinha. Como forma de criar passado, foram vários os autores no século XIX que catalogaram o género como uma degenerescência da Tragédia que foi trocando a sua dimensão metafísica por conflitos morais apoiados em estruturas romanescas, pontuado por registos musicais que acentuavam o dramatismo das diversas cenas. Como todas as classificações foi um termo cómodo para catalogar um pouco de tudo o que não se enquadrava nos critérios clássicos de Tragédia, Comédia e Drama. Para Thomasseau, tal não é assim tão despropositado “se se pensar na importância dada à “fábula”, à música, às peripécias e ao reconhecimento nas teorias aristotélicas. Tomadas ao pé de letra, o melodrama poderia realmente aparecer como a única forma teatral que chegou a realizar estas teorias na sua totalidade”. (Thomasseau, 2005: 29)

Ainda no que respeita à estrutura interna da narrativa melodramática, Paul Ginisty expõe em *Le Mélodrame*, “que a arquitectura melodramática consagra o primeiro acto ao amor, o segundo a infelicidade e o terceiro ao triunfo da

virtude.” (*apud* Thomasseau, 2005: 35). No entanto, este novo estilo “não se impunha fronteiras ou fidelidades estilísticas, ao contrário procurava rompê-las e renová-las” (Camargo, 2005: 16), num apelo ao sentimentalismo, que será reforçado pelo ideal romântico na literatura, e que influenciará decisivamente o segundo quartel do século XVIII. Para os actores, as emoções deviam estar presentes também na sua fisicalidade, sendo que muitas dessas características expressionistas de representação, de pantomima, podem ser detectadas nos primórdios do cinema, antes da chegada do sonoro.

A estrutura narrativa socorre-se de diversos artifícios, como o monólogo, para informar e relembrar o que está em causa. Logo no início,

no começo do primeiro ato, dada a necessidade de apresentar ao espectador as numerosas peripécias que precederam o início da intriga; ele aparecerá novamente, ao longo do drama, sempre que uma situação emaranhada obrigue a lembrar o sentido da trama. São de modo geral os personagens dramaticamente neutros, como o ingênuo ou a doméstica que utilizam este gênero de monólogo. O segundo tipo de monólogo tem um papel menos funcional, mas também essencial: ele serve para suscitar e manter o pathos, seja do vilão, que depois de mentir para todas as outros personagens diz a verdade ao público e traz à luz o negrume de sua alma ou seus remorsos (...) seja o da vítima, que lamenta e invoca a Providência, com trêmulos de orquestra e reticências no texto. (Thomasseau, 2005: 31)

O vilão é o agente principal do melodrama, é a sua perseguição, as suas manobras e manipulações que fazem avançar e complicar a intriga, são o *drive* que permite desenvolver todo o potencial do melodrama. O vilão personifica essa atitude de punição que mais tarde se vai virar sobre si próprio, terminando dessa forma todos os mal-entendidos e retornando o equilíbrio que havia sido abalado.

A construção do espaço, perfeitamente delimitado, assente maioritariamente em espaços interiores, em detrimento de espaços abertos, acentua o ambiente de clausura, de medo e de suspense, ajudando ao ambiente geral de opressão. O reconhecimento, no 3º acto, é um elemento fundamental para o restabelecer da harmonia,

como assinalava um crítico do *Temps*, os equívocos do melodrama jogam com fatos (cartas extraviadas, perdidas, reencontradas; encontros desmarcados, falsos endereços), ou com pessoas (substituição de crianças, semelhanças fortuitas ou premeditadas, usurpações de qualidades ou de títulos). O reconhecimento corrige, em suma, esta série de enganos que

possibilitaram o desenvolvimento da intriga e sobre cuja originalidade repousa, efectivamente, o interesse anedótico do melodrama. (Thomasseau, 2005: 37)

Sempre presos no momento em que pensamos que vão triunfar raramente sofrem o castigo supremo, o que coloca a acção ao nível da justiça humana e não divina. O vilão é sempre um solitário, apesar dos seus inúmeros aliados. Muito raramente surge na dramaturgia da época um vilão arrependido ou uma vilã, o primeiro porque impede que o bem se imponha violentamente ao mal, e o segundo porque o papel reservado as mulheres é primeiramente como guardiã das virtudes familiares. Só raramente o herói perseguido é um homem. A característica essencial do herói é ser puro, virtuoso, sem defeitos, e

a devoção, quando ligada às mulheres., principalmente se forem mães, confere uma marca de pureza e elevação a essas personagens, reforçando os sentimentos de abnegação e submissão necessários para que se instale num modelo de perfeição a ser seguido, tão útil para reforçar a mensagem moral pretendida pelo gênero. (Barbon, 2011: 29)

A religiosidade exteriorizada, assim como a emoção, através das lágrimas, são duas constantes no género, o que levou os detratores a chamarem mesmo estilo lacrimoso, e marcam tanto os momentos infelizes como felizes das personagens.

O protagonista acossado apresenta sempre uma menor variação de comportamento, e geralmente são mulheres e crianças quem melhor serve no papel de vítimas. Os personagens do melodrama são *estereótipos* imediatamente identificáveis: o vilão, a vítima inocente ou o cómico. Para Peter Brooks “the characters have no interior depth, there is no psychological conflict. It is delusive to seek an interior conflict, the “psychology of melodrama”, because melodrama exteriorizes conflict and psychic structure, producing instead what we might call the “melodrama of psychology” (1995: 35)

Os personagens secundários têm como função ajudar a revelar esses traços de personalidade dos protagonistas. “a abnegação, o gosto do dever, a aptidão, para o sofrimento, a generosidade, o devotamento, a humanidade são as qualidades mais praticadas no melodrama, juntamente com o optimismo e uma confiança inabalável na providência” (Thomasseau, 2005: 48). Nesta galeria de personagens, pintadas de branco e de negro, surgem algumas neutras como o

cômico, que se tornou uma convenção necessária, sendo ele e o riso que provoca o escape das cenas de maior intensidade dramática. Barbon refere que

ao explorar o trágico, o melodrama cristaliza como verdades imutáveis determinados comportamentos, muitas vezes associados a máximas esclarecedoras; por outro lado, com a inclusão do cômico é possível um desmascaramento de “práticas sociais ridículas” que, associadas às máximas morais, reforçam a distinção ética entre o certo e o errado. (2011: 27)

O melodrama clássico coloca o plot romântico em segundo plano, visto o amor prejudicar a divisão maniqueísta da sociedade. No entanto, a partir de 1815, devido ao sucesso do movimento romântico na literatura, os melodramas passaram a dar um maior destaque aos amores infelizes. Com a queda do Império, a mentalidade colectiva modifica-se “a fatalidade, repentinamente impiedosa, passa a esquecer de transformar-se em Providência e mata, cada vez mais, o herói. Os vilões sobrevivem, mesmo a seus crimes, e a paixão amorosa, até então discreta, inflama o palco.” (Thomasseau, 2005: 65)

Apesar dos comentários menos favoráveis da crítica teatral especializada, que apontava constantemente a falta de originalidade, o género conseguiu encher salas de espetáculos, multiplicando as produções que nos seus cartazes faziam referência ao género, como forma de anteciper o agrado do espectador. A designação de uma peça como melodrama tinha o efeito de arrastar multidões para os teatros. A burguesia, que tinha nas mãos a estrutura burocrática do Estado, assim como grande parte dos negócios que faziam funcionar a economia, apreciava o melodrama porque ele vinha refrear as criações mais radicais do teatro da revolução, recuperando o culto da família e os valores tradicionais. A aristocracia, da mesma forma, assiste com agrado ao desenvolvimento de um novo género que embora oponha os diferentes estratos sociais, baseando muitas das vezes nessas diferenças grande parte dos conflitos romanescos, não deixava de preservar o sentido de hierarquia. E o povo, a massa heterogénea que agora tinha acesso à cultura, via-se retratado em primeiro plano, fazendo parte do panteão dos heróis virtuosos. No modelo em “os maus vencem todas as batalhas, exceto a última (...) o espectador reafirma a sua confiança na própria consciência, saindo do teatro convicto de que, apesar das aparências, reina no mundo a mais perfeita justiça retributiva.” (Prado, 1972: 88)

Curiosamente a força do género reside até ao presente nessas características que tantas vezes foram (e são) apontadas como fraquezas. O melodrama tem a sua originalidade não nos motivos da acção - que regra geral se encontram nos pequenos e grande dramas familiares como heranças, desonras, crianças perdidas e reencontradas, tudo ancorado num sentimento negativo de ambição e no poder - mas nas peripécias que são o verdadeiro motor da história. A acção, apoiada numa linguagem específica, da palavra e da fisicalidade, ambas fortemente emocionais, tem a capacidade de apelar ao que de mais básico e sincero tem a natureza humana, visto sermos confrontados com um mundo que não dominamos e onde constantemente somos postos à prova. Peter Brooks considera que “the desire to express all seems a fundamental characteristic of the melodramatic mode. Nothing is spared because nothing is left unsaid”. (1995: 4)

Num momento particularmente conturbado, do ponto de vista político e social, os melodramas tiveram um papel importante no fortalecimento das instituições sociais, morais e religiosas. Charles Nodier, amigo do dramaturgo G. de Pixérécourt, um dos mais conceituados dramaturgos da primeira metade do século, escreveu que

*Il faillant leu rappeler dan sun thème toujours nouveau de contexture, toujours uniforme de résultants, cette grande leçon dans laquelle se résumant toutes les philosophie, appuyées sur toute les religions: que même ici bas, la vertu n'est jamais sans récompense, le crime n'est jamais sans châtement. Et qu'on n'aille pas s'y tromper ! Ce m'était pas peu de chose que le mélodrame! c'était la moralité de la révolution (Nodier, 1841 : VIII)*

A legitimação deste género de gosto popular, nunca se afastou deste outro objectivo que foi evocado por vários autores, o de afirmar o género como veículo educador daqueles que não sabem ler. No entanto, e apesar dessas raízes populares, o melodrama vai-se distanciando das suas origens e volta-se para um outro grupo, a burguesia, ainda plebe mas letrado e com crescente poder económico, dominando o aparelho de estado e a economia, servindo, como seu veículo ideológico.

Durante todo o século XIX, e provavelmente até à eternidade, o género melodramático iria dividir público e crítica. No entanto, e apesar dos ataques que tentaram ridicularizar sistematicamente os seus enredos, o género sobreviveu

graças a um público que procurava redescobrir um certo sentido de ordem, em que a humanidade aparecia dividida em bons e maus, sem nenhuma possibilidade de compromisso. Os personagens representam valores morais, e a própria aparência física joga na construção da personagem, “os traços fundamentais da personagem estão definidos de uma vez por todas, o espectador sabe tudo o que dela pode esperar, de maneira que a luta se estabelece com as outras personagens ou com o mundo exterior e não no interior da sua consciência, perfeitamente coerente.” (Ferreira, 2006: 77) O melodrama é um teatro de acção e de actores, desde sempre que os seus criadores estiveram, com algumas excepções, como Pixerecourt, que assumiu também a função de encenador, votados a permanecerem quase sempre em segundo plano. A partir da segunda geração de melodramaturgos, os autores dedicavam-se simultaneamente ao teatro e ao romance folhetinesco, desdobrando as obras, e ganhando dinheiro com narrativas romanescas que eram dados à prensa, para logo subirem ao palco. Com o avançar do século, e a dependência cada vez maior que o teatro teve do romance folhetinesco, o número de personagens e de quadros aumentam devido às inúmeras intrigas que agora povoam as peças.

A estrutura inicial em três actos, que se acomodava ao retraimento espacial e temporal das primeiras narrativas, acabará por dar lugar a uma estrutura fragmentada em quadros, com o romance folhetinesco a impor a sua própria estrutura narrativa. A estrutura alargou-se a 5 actos, sendo fragmentada em inúmeros quadros, agora dispersos entre interiores e exteriores, e percorrendo um período de tempo já não tão delimitado, dando um novo sentido de leitura espaço-tempo ao espectador. Jules Janin, um crítico teatral da época, refere que “o quadro fez do drama a coisa mais fácil do mundo. O quadro dispensa a narrativa, a transição, as peripécias, o desfecho. Ele quebra, ele parte, ele despedaça, ele violento, ele vai aos pulos e aos saltos; ele retira todas as nuances da paixão e do entrecho; ele é inimigo de toda a verossimilhança e de toda a verdade.”. (*apud* Thomasseau, 2005: 69)

O melodrama em meados do século procura então o realismo, mas o aparato que escreve o melodrama não permite (ainda) uma escrita a traço fino, e a necessidade de manter uma galeria de personagens maniqueístas acaba por desviar as histórias do caminho mais subtil. A obra *Os Miseráveis*, de Victor

Hugo, publicada em 1862, seria uma grande influência para toda uma geração de dramaturgos, que procura agora uma dimensão épica e ao mesmo tempo social para as suas obras. Ainda que por vezes tenham de refrear as críticas para fugirem à censura, no final do século serviu mais abertamente para veicular ideias socialistas, que veem na luta desigual que opõe o herói ao vilão o modelo perfeito para caracterizar a luta de classes. O género, apesar das intrigas romanescas, não deixa de ser profundamente humanista, acredita no triunfo das qualidades humanas sobre o poder, o que alimenta os sonhos de justiça dos mais fracos e desfavorecidos. O espectador vê-se retratado em palco, nesse seu duplo trágico.

Mas com o avançar do século XIX o herói virtuoso, sem mácula de pecado, vê a sua aura ser-lhe retirada,

o casamento, que no melodrama clássico recriava, na última cena, uma família em torno da qual todos se reagrupariam para enfrentar as dificuldades da vida, desaparece dando lugar a outras ligações menos estáveis e mais passionais. O adultério, por sua vez, quase banido do antigo melodrama, invade pouco a pouco as intrigas e as povoa de bastardos, de mães solteiras, de crianças perdidas e reencontradas, de pais indignos e indignados lançando maldições sobre a sua progenitura. Esta “adulterolatria, que atingirá todos os géneros, permanecerá, até o final do século, como uma temática essencial. (Thomasseau, 2005: 67)

Chegando ao fim de século distinguem-se quatro grandes divisões: o melodrama militar, patriótico e histórico, o melodrama de costumes e naturalista, o melodrama de aventuras e exploração, o melodrama policial e judiciário. (Thomasseau, 2005: 98) Para o nosso estudo interessa-nos particularmente o melodrama de costumes e naturalista que punha em destaque as “as questões de família: crianças perdidas e reencontradas, heranças, duelos, ciúmes, casamentos, matrimónios desiguais faziam parte, desde muito, da temática do melodrama. Com a ascensão de novos estratos sociais o diálogo castelo-choupana vem para o centro da cena. Os direitos de precedência e os preconceitos familiares e sociais são estudados sob a forma de quadros de costumes pintados com bastante justeza. É uma forma de melodrama que poderíamos chamar “de costumes”, ou, segundo uma expressão da época, *demi-mondain*. “ (Thomasseau, 2005: 103)

Muitos são os relatos da época novecentista que nos apontam como grande consumidores, e seguidores na forma de fazer, da cultura francesa, e por isso não será estranho que tenha havido a importação de um modelo em voga nos teatros de Paris. No entanto, há diferenças assinaláveis, até pelas relações tensas entre os dois países, pelo que não é possível “falar-se de uma relação mecânica, uma correspondência existente entre os sucessivos avatares do drama romântico e o contexto histórico da sua produção: em França, a Revolução, o Consulado e o 1º Império, a restauração monárquica, a efêmera 2ª república, a Revolta de 48 e o 2º Império; em Portugal, a Regência, a Revolução Liberal, o cabralismo e a Regeneração”. (Rebello, 2000, p. 134-5). A vida política, económica e social foi abalada nas suas fundações, mas, mais marcante ainda terá sido a forma como o país foi ferido de morte no seu orgulho de independência, de autonomia, o que levou a um esforço ainda que mais teórico que prático de tentar criar um estilo de teatro original. A afirmação da identidade nacional, daí muitas das produções levadas à cena serem referidas como dramas históricos. Os valores realçados assentavam na ideia de nação, mas também de família, e da prática religiosa, sendo que as “relações de poder e dominação eram veiculadas através do maniqueísmo próprio do gênero melodramático, em que temos o embate herói versus vilão; da hierarquia estabelecida entre pai/filho(a), marido/esposa, patrão/empregado; da manifestação do poder masculino sobre a fragilidade feminina; e, da supremacia do Poder Divino enquanto poder absoluto frente a qualquer decisão humana, surgindo como último recurso na solução dos conflitos, muitas vezes representada pela morte” (Barbon, 2011: 37)

No entanto, no nosso país, o reportório teatral raras vezes utilizou a designação de melodrama, não tanto por se afastar por completo das suas convenções, mas porque seria assumir uma designação importada, num momento de esforço para a criação de um autêntico teatro português. E algumas características podem ser apontadas como originais, ou pelo menos desviantes, o “tema do amor assume um papel de maior relevo, há um novo tratamento das personagens, com caracteres mais humanos, mais próximos da realidade; a personagem burlesca tende a desaparecer, assim como as cenas cômicas, endurecendo deste modo a tensão dramática; a palavra é revalorizada em

detrimento dos efeitos visuais e nota-se já uma certa intenção de crítica social” (Ferreira, 2006: 96)

Mas as variações fazem parte da evolução dos géneros. O melodrama reinventou-se, assim como todos os outros géneros, e a apesar dos esforços em catalogar a criação humana, os géneros apenas se deixam definir para logo a seguir quebrarem os princípios, porque dessa inovação depende a sua própria sobrevivência. Em traços gerais, a fidelidade temática, a hipérbole, o maniqueísmo e o carácter moralizante definem as características que transportaram o melodrama para o século XX. O género, saído dos palcos, encontrou nas novas tecnologias, primeiro o cinema, e depois a televisão, um terreno fértil de se aperfeiçoar na gestão do espaço e do tempo, através da montagem. O sentimentalismo e o prazer visual reforçou-se também com o recurso a diversas escalas de planos, que aproximam ainda mais as personagens, e com a presença de uma banda sonora que musica permanentemente a vida das personagens, trazendo ao melodrama uma intensidade ainda não experimentada.

Joseph Kessel, num artigo publicado nas *lettres françaises* explica o que tem permanecido do género para além das regras formais, “escrever um melodrama é recusar deliberadamente as normas frequentemente enferrujadas do “gosto”, da “medida”, em proveito da pujança – mesmo exagerada – do conflito, da intensidade – mesmo brutal – na ação, da liberdade – mesmo desenfreada – na expressão. “ (*apud* Thomasseau: 138) no mesmo sentido, também Brooks afirma que todas estas características “the overstatement and overemphasis of melodrama, its rhetorical excess. These are not accidental but intrinsic to the form” (Brooks, 1995: 36

## Capítulo 2

### As diversas faces da lua. O melodrama e os estudos fílmicos

Neste capítulo pretendemos fazer uma análise histórica dos diversos movimentos que se dedicaram à investigação dos géneros dentro dos estudos fílmicos. No capítulo anterior afirmámos que os géneros vivem da repetição e da diferenciação, mas podemos agora acrescentar mais um passo: a repetição pode ser ao nível do tema, estrutura narrativa ou personagem tipificado. E isto numa primeira visão grosseira quando analisamos um filme, porque os géneros têm vindo a mudar, seguem modas, reajustam-se, no entanto uma coisa mantem-se, pelo menos na visão Aristotélica: textos com características similares geram leituras similares. A questão é que não estamos todos a olhar para o mesmo, e uma obra pode ter legitimamente diversas leituras, as suas características podem apontar em diversas direcções, daí uma obra ter a capacidade de se inserir em diversos conjuntos simultaneamente sem que nenhuma dessas análises seja ilegítima. O problema que pode encerrar estas múltiplas leituras é perder a sua eficácia, ou pelo menos a sua eficiência quando se procura algum consenso. O método científico, de categorização da biologia (taxonomia) não serve de forma tão perfeita o cinema. A mutabilidade dos géneros quando se trata do cinema, ou de qualquer outra criação humana, leva a que as obras tentem por si só desarmar as nossas classificações, que fazem o esforço para simplificar, o que é complexo e original.

Os géneros, do ponto de vista da produção, tiveram um importante papel no desenvolvimento do cinema durante o seu período clássico. Os estúdios, que dominavam a indústria, exploraram essas características repetitivas, especializando-se em determinado tipo de filmes, e o público aprendeu a identificar os filmes tendo por base os temas. No cinema comercial, os géneros cresceram através de um sistema de variações de uma mesma história ou personagem tipificado, muitas vezes associado a um determinado actor, na tentativa de repetir sucessos. O cinema viu o seu sistema de géneros imposto de fora para dentro, das condições de produção, e mesmo distribuição, para a escrita. Para percebermos esta forma de funcionar temos de ter em conta que a

sétima arte, “nasceu como um invento científico, o *cinematógrafo*, o qual deu origem a uma técnica que esteve na base de um espectáculo, o qual, por sua vez, se tornou numa indústria com as suas exigências comerciais” (Ferreira, 2011: 33) Esta dimensão comercial não pode deixar de ser tida em conta na discussão, ou pelo menos no enquadramento histórico, visto que a estrutura dos estúdios, criada a partir dos anos vinte em Hollywood, constituídas pela Paramount, Metro-Goldwyn-Mayer, Warner Bros, 20<sup>th</sup> Century Fox, Radio-Keith-Orpheum, Universal, Columbia e United Artists “dominavam cerca de 90 por cento da actividade cinematográfica da América e, em média, mais de 70 por cento da exibição de filmes por todo o mundo” (Geda, 1998: 219). Este fenómeno levou a que os estúdios se especializassem em determinados géneros, replicando sucessos, repetindo actores, personagens, histórias, mesmo reaproveitando decórs. Segundo Mark Cousins, em Hollywood fizeram-se pelo menos setenta filmes do género de gangsters no período da grande depressão, entre 1930 e 1932 (2005: 40). Estas semelhanças tornaram-se claras para o público que, ao contrário de rejeitarem as semelhanças, as aceitaram e tornaram-se mesmo um factor decisivo para o sucesso das obras. Eduardo Geda refere que este fenómeno, “a sensação de familiaridade, o abandono, das pretensões de originalidade por parte dos autores e a combinação judiciosa entre a repetição e a novidade são uma característica essencial da arte popular e da cultura de massas” (1998: 22). Este fenómeno de repetição e diferenciação, que é no fundo a forma como se construiu Hollywood, veio a influenciar cineastas de todo o mundo, como a *nouvelle vague*, que trabalharam décadas depois na recriação desses mesmos estilos clássicos norte-americanos.

Assim, para além das *especializações*, como as de Jacques Demy no *filme musical* e de Claude Chabrol no *filme policial*, nomeadamente, um cineasta-autor tão importante como Jean-Luc Godard recriou o *filme negro* logo no seu filme de estreia, *O ACOSSADO*, o *musical* em *Une femme est une femme*, o *policial* e o *filme de ficção científica* em *Alphaville*, etc. (Ferreira, 2011: 46)

Embora se possa afirmar que não há dificuldade em identificar determinados géneros, pelo menos de forma tautológica, como o western, em que é um filme passado no velho oeste, ou o musical, que é um filme cantado, o mesmo não acontece com o melodrama. Ao longo destes mais cem anos, desde a invenção do animatografo, muitos foram os géneros que surgiram, que tiveram o

seu apogeu e rapidamente entraram em declínio, que se extinguíram, que inexplicavelmente, ou talvez nem tanto, porque muitas das rupturas se fazem a olhar também para o passado, reapareceram renovados, como é o caso dos filmes de gangsters ou os westerns. Mas os primórdios do cinema americano estão fortemente ancorados no melodrama. A partir de 1910, com o recurso à montagem, as narrativas ficaram mais elaboradas. D. W. Griffith realizou no início da sua carreira centenas de melodramas - entre 1908 e 1909 Griffith realizou 198 curtas metragens<sup>2</sup> - que eram gravados em poucos dias, com baixos orçamentos, mas que as histórias, muito próximas daquilo que fora o teatro melodramático no século anterior, traziam os mesmos atrativos para o público: acção, reviravoltas mirabolantes, e emoções à flor da pele. A representação, baseada na pantomima, também era uma característica do teatro que passou para o cinema mudo, assim como o acompanhamento musical ao vivo, que sublinhava a natureza das cenas.

A passagem do cinema mudo para o sonoro, em 1927, foi uma revolução em diversas áreas, mudando radicalmente a forma de contar uma história por imagens, ou a forma de representar, e o guião passou a depender mais dos diálogos do que da acção. Mas o género melodramático continuou a adaptar-se às novas questões técnicas, mantendo ou mesmo aumentando a sua capacidade de sublimar os medos e conflitos dos espectadores através da figura do protagonista que se mantém uma vítima do sistema social. Os homens, pais de família, são quase sem excepção as figuras opressoras, seja dos filhos ou das mulheres, a par com as regras e convenções sociais, que funcionam como um espartilho que impede a afirmação da individualidade e que acabam por se revelar em muitos casos na forma de histeria, momento perfeito para o apelo ao simbólico. Numa leitura psicanalítica dos personagens, os seus conflitos edipianos revelam-se num climax de emoção, sendo sublinhados por uma elaborada *mise-en-scene* e pela intromissão de uma banda sonora que afasta a acção da realidade.

No espaço da casa, domínio privado e doméstico, marido e mulher realizam diferentes versões da fantasia que é o casamento, numa luta de poder, a

---

<sup>2</sup> Fonte imdb, consulta 12 Janeiro 2015.

que normalmente se sobrepõe o homem à mulher, ou assim foi durante séculos, numa rígida hierarquia, que trouxe todo um espaço de frustração e incomunicabilidade. No entanto, e apesar das tensões domésticas, os melodramas familiares, particularmente na primeira metade do século XX, remetiam maioritariamente para um final feliz, o que requeria muitas vezes uma reviravolta na história, funcionando no limiar na possibilidade, ou até para além dele.

Quando assistimos a um filme, sentados no escuro numa sala de cinema, sentimos, a maioria das vezes, que estamos em território conhecido, e sabemos o que esperar, embora o caminho se assuma como a verdadeira surpresa, já que aprendemos a fazer uma leitura das convenções e a integrar as narrativas dentro dessa classificação genérica, que, muitas das vezes, nos é anunciada previamente pelas campanhas promocionais dos filmes, dando-nos um sinal inequívoco de como o ler.

No entanto, os géneros não se devem apenas às condições de produção ou de recepção de um determinado filme, mas também a uma leitura feita por parte da crítica e dos historiadores do cinema, que ao mudarem a lente desta análise produzem novas leituras, que depois acabam também por ser absorvidas pelos produtores e pelo público, fechando assim o círculo. O exemplo mais paradigmático deste fenómeno é o chamado *film noir*, designação criada pelo crítico Nino Frank, em 1946, e que agrupava uma série de películas produzidas durante a segunda grande guerra, como *the Maltese Falcon* (1941), *Double Indemnity* (1944) ou *Laura* (1944). O termo viria a ser largamente difundido pelos *cahier du cinema* na década seguinte, sendo posteriormente usado internacionalmente, até mesmo nos países anglo-saxónicos, e com esses filmes referenciados a servirem de matriz ao próprio género recém-criado e depois repetido e recriado por autores que foram influenciados por essas películas.

O melodrama fez um percurso paralelo. Aquilo que o género é hoje em dia, deve muito a uma análise crítica produzida várias décadas depois desses filmes terem chegado às salas, pelo que é interessante ver como à época os estúdios designaram os filmes que actualmente estão rotulados com essa designação genérica. Curiosamente, muitos dos filmes que depois foram

descritos pela crítica, e pelos estudos fílmicos como *film noir* receberam a designação de melodrama.

Ironically, what film studies has come to regard as ‘melodrama’ since 1970 are films with more words than action, inactive male protagonists, active and even domineering female characters, and anything but clear-cut and easily identifiable villains. In other words, the conception of ‘melodrama’ arrived at by film scholars after 1970 is almost diametrically opposed to the conception of ‘melodrama’ that circulated in the American film industry trade press in an earlier period. (Mercer, Shingler, 2004: 6)

O debate que decorre deste os anos 70 na área dos estudos fílmicos, tem dado ênfase ao género, através da análise da realização, mas também ao estilo de representação, a estética e mesmo função ideológica da obra. Em primeiro lugar chamou a atenção dos teóricos neo-marxistas, a que se seguiram outras correntes como a psicanálise ou os estudos feministas. O melodrama, ainda mais do que outros géneros, nunca conseguiu ser uma forma perto de se fechar, mas reunia sobre essa classificação de fronteiras mal definidas vários sub-géneros como os dramas românticos, os romances históricos de costumes, os thrillers psicológicos, os thrillers góticos, os filmes lacrimosos para mulheres e os dramas domésticos, os filmes sobre delinquência juvenil e outros.

Mas, do que serve um rótulo, se é aplicado a uma variedade tão grande de obra? Devido à impossibilidade de analisar um corpus documental tão vasto, o estudo tem recaído sobre um curto período de tempo, a década de cinquenta, e um pequeno grupo de realizadores, com destaque para Douglas Sirk, com a finalidade de produzir um campo de investigação mais coerente, mas talvez demasiado fechado, chegando-se por vezes a confundir o género com a abordagem de um realizador, e de um produtor, a esse mesmo género. Mas é obviamente mais fácil de categorizar os elementos que fazem daqueles filmes o exemplo claro do melodrama.

Thomas Elsaesser, um dos autores que lançou o debate sobre as características do melodrama, no artigo de 1971 *tales of Sound and fury*, reuniu um conjunto de filmes, desde o cinema mudo até ao technicolor, que partilhavam das mesmas características, filmes de realizadores como D. W. Griffith, Frank Borzage, John Stahl, Max Ophuls, Vincent Minelli e Douglas Sirk. Mas foram sobretudo as décadas de 40 e 50 que mereceram uma maior atenção, e que têm

nos conflitos familiares a sua temática principal, apelidando-os de melodrama familiar, e focando aí o seu interesse de análise. Elsaesser, apoiado numa visão da luta de classes, associa estes filmes com as obras produzidas pelo teatro francês durante a Revolução, visto serem ambas fruto da crise social e ideológica que se vivia, embora a revolução francesa “with the bourgeoisie triumphant, this form of drama lost its subversive charge” (Elsaesser, 2010: 369). No teatro pós-revolucionário, perdida a qualidade subversiva restou o escapismo. Já no cinema americano as duas características permaneceram, também com o escapismo em primeiro plano, mas foi-se construindo ainda que recorrendo ao simbolismo, mais do que à palavra, um espaço para a subversão.

Este género, que observa as relações na sua esfera privada, expõe as tensões e contradições que se escondem dentro de portas das famílias de classe média suburbanas. Quase todos estes filmes distinguem-se pelo excesso estilístico, com uma mise-en-scene elaborada, dando ênfase ao gesto, à música, à iluminação, e ao trabalho de câmara.

Thomas Elsaesser faz uma leitura destas obras à luz das preocupações da década de 70, considerando que o melodrama, mais uma vez focados em Sirk, mas também Minelli e Ray, era um género subversivo.

melodrama, at its most accomplished, seems capable of reproducing more directly than other genres the pattern of domination and exploitation existing in a given society, especially the relation between psychology, morality, and class consciousness, by emphasising so clearly the emotional dynamic whose social correlative is a network of external forces directed oppressively inward and with which the characters themselves unwittingly collude to become their agents. In Minelli, Sirk, Ray, Cukor, and others, alienation is recognized as a basic condition, fate is secularized into prison of social conformity and psychological neuroses”(2010: 390).

Para o autor, a construção do “normal” e do “natural” pela ideologia dominante, isto é, separação e hierarquização por classes sociais, sexo ou etnia, é veiculada pelo Estado e pelas suas instituições, assim como pela Igreja e os media, impondo um consenso, válido para todos, que torna marginais as vozes dissonantes.

A investigação de Thomas Elsaesser foi um dos textos fundadores, e continua a ser de leitura obrigatória, quando abordamos a temática dos géneros, em particular o melodrama. Mais tarde, Thomas Schatz incluiria um capítulo

dedicado ao melodrama familiar no seu livro *Hollywood genres*, e procura ainda mais fundo as origens do melodrama, associando o género ao mito e aos contos tradicionais, e considera que

the concept of genre as a filmic system must be characterized, like that of myth, by its function; its value is determined not according to what it is, but rather according to what it does. In its ritualistic capacity, a film genre transforms certain fundamental cultural contradictions and conflicts into a unique conceptual structure that is familiar and accessible to the mass audience. (Schatz, 2010: 97)

Schatz identifica ao nível das histórias e dos personagens, uma série de recorrências que podem ser descritas como: the 'intruder-redeemer' figure; the search for the ideal husband/lover/father by anxious off-spring. The household as the locus of social interaction; the ambiguous function of marriage (as simultaneously sexually liberating and socially restricting) (Mercer, Shingler, 2004: 10)

Esta abordagem do género vem trazer o espectador para o processo de produção da obra, visto ser ele que traz sentido à obra, naquelas que são as preocupações, até fobias, de uma determinada comunidade, em determinada época histórica. Para Schatz, o cinema, e os seus géneros, são um produto comercial, uma forma de arte popular, mas ao mesmo tempo uma manifestação contemporânea do mito, em que a sociedade se confronta com a sua própria imagem.

Geoffrey Nowell-Smith, ainda na década de 70, escreve o ensaio *Minnelli e melodrama* e lança o debate noutra direcção, a da psicanálise, visto o melodrama lidar com emoções reprimidas, que num determinado momento do conflito irrompe na forma de angústia, desajuste social e, o climax, em cenas de histeria, em que tudo o que estava no sub-consciente se verbaliza, pelo que o protagonista do melodrama, mais do que um herói de acção, é um herói que sente e sofre, mas que é aparentemente incapaz de mudar o seu destino. Esta abordagem psicanalítica acaba por compreender, e justificar, a abordagem mais extrema, e fora da realidade, que é feita por Douglas Sirk. Um bom exemplo desta encenação excessiva das emoções acontece no filme *written on the wind* (1956), na cena em que Dorothy Malone dança freneticamente no seu quarto enquanto o pai, Robert Keith, tem um ataque cardíaco. A montagem paralela

destas duas acções, a música cada vez mais intensa, assim como o corte rápido de uma acção para a outra, constroem uma sequência frenética, simbólica, mas pouco realista.

A terceira via de abordagem dos estudos fílmicos foi na linha dos estudos feministas. Chuck Kleinhans, no ensaio “notes on melodrama and the family under-capitalism”, apresenta a família como um espaço de opressão para as mulheres. A sociedade estava dividida entre o espaço produtivo, o do trabalho, e o espaço reprodutivo, ou da família, universos em tudo distantes, em que neste segundo, a mulher era a guardiã da harmonia doméstica, anulando os seus desejos e sacrificando-se em nome de um bem maior que é a unidade familiar. Linda Williams radicaliza o discurso, e no *artigo* “Film bodies: gender, genre, and excess”, compara esta vitimização da mulher na pornografia, filmes de terror e melodrama, que é aqui identificado como filmes de mulheres ou de lágrimas. Williams afirma que

the body spectacle is featured most sensationally in pornography’s portrayal of orgasmo, in horror’s portrayal of violence and terror, and in melodrama’s portrayal of weeping” (2010, p. 143) (...) but this victimization is very different in each type of film and cannot be accounted for simply by pointing to the sadistic power and pleasure of masculine subjects or dominating objects. (Williams, 2010: 149).

Steve Neale, no artigo “Melo talk: on the meaning and use of the term melodrama in the american trade press”, vem dar novo enfoque à questão, ou reposicionar os filmes no seu contexto de produção, trazendo uma nova perspectiva dos estudos de recepção, através do levantamento de como estes filmes foram recebidos pela crítica na época em que foram exibidos, e, quais os que foram referidos como melodramas pela crítica especializada. A lista de filmes a fazer parte do género melodrama mudou radicalmente, e as obras lacrimosas direccionadas para o público feminino, assim dramas baseados em personagens masculinos em crise, deram lugar a filmes de acção. Steve Neale aponta o dedo ao ensaio de Thomas Elseader, assim como o livro-entrevista de Douglas Sirk a Jon Halliday, ambos saídos no início da década de 70, como tendo estabelecido a agenda no que respeita à definição de melodrama, marcando o caminho para futuras investigações, e limitando a abordagem que posteriormente se viria a fazer. O autor vem lançar a polémica, e relembra que o melodrama doméstico é uma catalogação académica, laboratorial, que nasceu

dentro da própria disciplina, construída para agrupar determinado tipo de filmes, mas, que nunca foi identificada pelos seus produtores, nem pelo público ou crítica que os recepcionou. “the discourses of film-industry publicity and marketing play a key role in the construction of such narrative images; but important too are other institutionalized public discourses, especially those of the press and television, and the “unofficial”, “word of mouth” discourses of every day”. (NEALE: 163). Para Neale, estes elementos, fora da análise académica, que é maioritariamente trans-histórica, são imprescindíveis para a profunda compreensão dos filmes e das fobias sociais, já que cada obra encerra várias respostas a uma série de questões que se colocam em determinado contexto, ainda que possa não o fazer de forma declarada. Por isso os estudos fílmicos devem ter em consideração a forma como a indústria, a crítica e o público integraram as obras em determinado momento histórico. (2010: 163 a 169)

A recorrência nas promoções dos filmes, assim como nos artigos da crítica, a termos como “vigorous melodrama” ou “virile melodrama”, mostra as discrepâncias entre a indústria e os estudos fílmicos. Neale reparou também que muito raramente era descrito como melodrama, o que posteriormente foi descrito como filmes de mulheres. A catalogação encontrada pelos estudos fílmicos, ajudou a criar uma ligação entre filmes que no seu contexto de produção não tinham originalmente.

Rick Altman, também no início da década de 90, faz por recuperar a credibilidade dos estudos fílmicos, numa tentativa de quadratura do círculo, mas também de resposta a Neale, em que afirma que as obras podem ser levadas a novas interpretações e abordagens, conectando-as diferentemente daquele que foi o sentido original do produtor. Desta forma, *Rebel Without A Cause* (1955) pode relacionar-se com outros filmes de adolescente e de delinquência produzidos na época como é o caso *The Wild Ones* (1953), assim como pode conectar-se com obras como *Cat On A Hot Tin Roof* (1958), se a análise recair sobre a hierarquia doméstica e a dominação exercida pelos pais. (Mercer, Shingler, p. 13) Altman simplifica a teoria dos géneros a cinco pontos:

the genre constitution process is not limited to a cycle's or genre's first appearance (..) “taking one version of the genre as representative of the genre as a whole... is a normal step in the regeneration process (...) The

prestige of a genre's label means that it is regularly retained for use for newly formed genres; Any group of films may at any time be generically redefined by contemporary critics (...) Critics recourse to regenrification as part of their critical and rhetorical arsenal is entirely expected, and in any case not preventable. (apud. Mercer, Shingler, 2004: 36)

A criação de rótulos serve-nos enquanto tiver utilidade e nos ajudar a revelar uma realidade que não é imediatamente visível aos nossos olhos, embora tenhamos de estar conscientes que uma das características dos géneros é a sua mutabilidade, por isso o estudo de um determinado género é não só o registo do que é eterno, mas também do que é transitório. Com isso temos ainda de cruzar que o mesmo termo pode não coincidir no significado quando fala um produtor, um crítico, um espectador ou um académico. Estas fronteiras cada vez mais difusas podem servir uns, para justificar as suas escolhas e análises, mas, para outros, são categorias que deixam demasiado em aberto. Para esses a alternativa é considerar o melodrama “as something beyond genre. (...) a style, a mode and even a sensibility” (Mercer, Shingler, 2004, p. 37) Gledhill, já defendera na viragem dos anos 80 para os anos 90, no seu artigo *Home is where the heart is*, que o melodrama é uma forma de ver o mundo, e por isso, como categoria, é demasiado genérica.

Para nós, a categorização de Elseasser serve-nos, e por isso pretendemos focar-nos num conjunto de obras, descritas repetidamente como melodramas familiares, e onde são expostas as tensões entre maridos e mulher e destes com os filhos, numa guerra permanente de dominação dos mais fortes relativamente aos mais fracos e na frustração que esta hierarquia doméstica traz a todos, transformando a casa no oposto daquilo que publicamente ela representava, a harmonia, o equilíbrio e a perfeição.

### Capítulo 3

#### **Douglas Sirk. A exceção que passou a regra.**

Douglas Sirk nasceu para Hollywood no ano de 1939, mas quarenta e dois anos antes nascia em Hamburgo Hans Detlef Sierck, de família dinamarquesa, e, como muitos dos europeus exilados acabaria por americanizar o seu nome de baptismo ao chegar aos Estados Unidos da América. A carreira começou muito antes de cruzar o Atlântico, primeiro no teatro, foi director do Kleines Theater, director artístico do Schauspielhaus, director do Altes Theater de Leipzig e depois na UFO, a partir de 1934, onde num período de três anos realizou nove filmes. Com o regime nazi a instalar a sua política musculada, fazendo adivinhar o futuro da Europa, decidiu sair da Alemanha para Paris, e em seguida para a Holanda, seguindo depois para a América, a convite da Warner, e chegando a Hollywood no ano em que se inicia a guerra no velho continente. O contrato duraria apenas um ano, tendo ficado desempregado por um longo período de tempo, obrigando-o a afastar-se do cinema para sobreviver. Com a entrada dos Estados Unidos na guerra, depois de Pearl Harbor, há uma nova oportunidade para regressar à indústria e assina pela Columbia, um contrato de sete anos, onde trabalha primeiro como argumentista, mas sem ver nenhum dos seus filmes chegar a ser produzido, e depois como realizador, dirigindo sete filmes. Douglas Sirk, descontente com a sua situação, consegue desvincular-se do contrato e regressa à Alemanha em 1949, mas a falta de produção cinematográfica, com o desmantelamento da UFO, levam-no a regressar uma vez mais aos Estados Unidos onde acaba por assinar com a Universal.

Nestas obras do período tardio, em parceria com o produtor Ross Hunters, realiza as películas que o viriam a imortalizar. Grande parte destas obras são filmadas em technicolor, e conjugam duas visões do cinema, aparentemente inconciliáveis, mas que permitiram através de “uma abundância de cenários e de peças de vestuário cheias de glamour, explorar ao máximo as possibilidades de *mise en scene*, da articulação dos espaços e das formas clássicas do cinema. Em filmes que levam o artifício hollywoodiano ao auge, Sirk mostra, em contraponto, o vazio e o fracasso em que naufragam os seus personagens.” (Rodrigues, 2002: 30-31)

O nome de Douglas Sirk confundiu-se com o género melodrama, o que representa apenas uma pequena parcela da sua filmografia, composta por mais de trinta filmes. Curiosamente, os filmes em questão, foram conhecidos na época em que foram exibidos como filmes de Ross Hunters, o produtor da Universal que trabalhou pela primeira vez com Sirk, em 1953, no filme *Meet me to Town* (1953), e que se manteria até *imitation of life* (1959), colaboração que estaria presente em dez dos quinze filmes realizados por Douglas Sirk neste período de tempo.

Ross Hunter iniciara-se no cinema como actor, em 1944, fazendo uma carreira discreta na Columbia, maioritariamente em filmes de série B. António Rodrigues, no seu artigo “escrito no vento”, conta que “um dos seus detractores disse que ele estava para o cinema como Liberace para a música” (Rodrigues, 2002: 32). Curiosamente, ao lermos o texto publicado por Hunter na *American Film*, em abril de 1988, há uma leitura diferenciada de Sirk sobre os filmes que ambos fizeram, provavelmente porque não se encontram no mesmo nível de erudição, mas também porque o seu discurso é feito mais para dentro, para Hollywood, do que para fora. Para o produtor o glamour não tem qualquer intensão subversiva, “só quero mostrar a parte atraente (...) o homem médio vai ter a oportunidade de sonhar que vai safar-se, a mulher média vai poder sonhar que vai ser penteada por um cabeleireiro e usar um colar de pérolas (...) nada de lava-louças. Nada de violência. Nada de mensagem.” (Hunter in. Rodrigues, 2002: 33 e 34) Uma das suas estratégias de promoção passava pela digressão do guarda-roupa dos filmes, “levávamos connosco alguns manequins internacionais e montávamos luxuosos desfiles de moda em clubes femininos por todo o país. A ideia era a seguinte: vocês podem não comprar vestidos assim, mas podem comprar um bilhete de cinema para voltar a vê-los. O resultado foi que as mulheres tornaram-se fãs dos meus filmes e iam vê-los, quer fossem eles bons ou maus.” (Hunters, in: Rodrigues, 2002: 34)

O produtor e realizador tinham consciência das diferenças, o que Ross chamava simplesmente de histórias de amor, Sirk dizia que eram “if only movies”, filmes em que as personagens viviam o arrependimento de não terem tomado outro caminho. (Hunters in: Rodrigues, 2002: 107) O produtor chamava-lhes filmes de amor porque sempre foi inflexível em relação aos finais, em que o

desenlase tinha de ser feliz, mesmo que isso obrigasse a uma reviravolta pouco verosímil no argumento. Sirk não concordava, mas sabia que era isso que o público procurava nos seus filmes e entregava-se a ir ao encontro das expectativas, embora deixasse sempre espaço para imaginarmos o que seria a vida daquelas personagens para além daquele final falsamente feliz.

Foi na Universal, nesta parceria com Ross Hunter, dupla funcional durante quase uma década, quando já ultrapassava os cinquenta anos, que Sirk viria a fazer os seus filmes mais estudados e que o consagrariam como auteur. *Magnificent Obsession/Sublime Expição* (1954), *All That Heaven Allows/O que o Céu Permite* (1955), *Written On The Wind/Escreto no Vento* (1957), *Tarnish Angels/o Meu Maior Pecado* (1958) e *Imitation of Life/Imitação da Vida* (1959), estabeleceram-no como uma das mais destacadas figuras do melodrama, um realizador que embora trabalhasse dentro da política dos estúdios conseguiu impor a sua voz.

Em 1959, depois de realizar *Imitação da vida*, Sirk decide retirar-se para surpresa de todos no estúdio da Universal, e, apesar de diversas tentativas para que voltasse a filmar em Hollywood, decide estabelecer residência em Lugano, na Suíça. Nesta fase final da sua vida dedica-se novamente ao teatro, encenando entre 1963 e 1969, cinco espectáculos para o Residenztheater de Munique. (Rodrigues, 2002, p.36)

O retorno ao cinema, em obras de parceria, acontece em 1976, primeiro, e depois em 1978 e 1979, em três curtas de metragem para a escola de cinema de Munique, sendo que na última das obras, *Bourbon Street Blues*, se dá o encontro com Rainer Werner Fassbinder, aqui como actor, de quem tinha ficado amigo anos antes, e para quem tinha sido uma influência declarada na sua obra, numa clara aproximação ao género melodrama.

O reconhecimento do cineasta começa com o interesse de uma crítica muito especializada, os *cahier du cinema*, que o integram na galeria de *auteurs* que trabalharam sob contrato nos grandes estúdios, logo entregues ao sistema industrial. A primeira entrevista de fundo a Douglas Sirk data de 1967, quase uma década depois de se ter retirado, e foi conduzida por Serge Daney e Jean-Louis Noames, e seria publicada no número 189 dos *Cahier du Cinema*,

precedido por um artigo de Jean-Louis Comolli, intitulado “L’aveugle et le miroir ou l’impossible cinéma de Douglas Sirk. Em 1971 viria a ser publicada aquela que é a grande entrevista a Douglas Sirk, da autoria de Jan Holliday, e publicada em livro como *Sirk on Sirk*. Outros artigos relevantes, e entrevistas, se seguiriam, com Fassbinder a publicar em Fevereiro de 1971 um artigo em que analisa a obra de Sirk depois de ter assistido a seis dos seus filmes num ciclo de cinema em Munique. Ao longo da segunda metade da década de 70 são organizadas várias retrospectivas da sua obra, com destaque para a homenagem feita pelo festival de Locarno e pela cinemateca do MOMA de Nova Iorque.

A filmografia tardia de Sirk não teria impacto apenas entre os profissionais do cinema, mas também entre os académicos que viriam a identificar (e identificar-se) com este intelectual europeu, e com o seu discurso articulado e reflectido sobre o cinema de emoções. Os estudos fílmicos começaram a escrever sobre a crítica à classe média americana que se escondia para lá da superficialidade dos cenários. E eram esses mesmos cenários, de excesso, que serviam a ironia crítica do realizador, que via na abundância e aparente felicidade apenas ilusões. A crise social, e mesmo moral, profunda, revelavam-se nos filmes de Sirk na opulência das casas e da sua decoração, no guarda-roupa, nos carros, como objectos de prazer que se colecionavam, que serviam para construir uma imagem pública que em nada correspondia com o que se vivia dentro de portas, os problemas amorosos, o alcoolismo, o desespero.

Thomas Elsaesser e outros investigadores dos estudos fílmicos, através de uma nova leitura das obras de Douglas Sirk, agora subversiva e crítica em relação à ideologia dominante, reconstruíram e promoveram numa dimensão teórica, um género que estava associado a um estilo popular à categoria de género artística e culturalmente relevante. Este novo estatuto do melodrama, e em particular de parte da obra de Douglas Sirk veio permitir que novas gerações de público tomassem contacto com a sua obra, num visionamento agora a microscópio, que procurava uma leitura para além da superfície, e que trazia uma nova significância aos genéricos de cetins coloridos e falsos brilhantes, às cores saturadas, aos vestidos deslumbrantes das supostas donas de casa da classe média americana, às casas perfeitamente mobiladas, dignas de revista, na sua perfeição, mas que contrastavam com a matéria humana, em profunda crise e

desorientação, em sofrimento, estrangulada pelos espartilhos sociais que lhes impunham uma “normalidade” impossível de viver.

Esta nova visão do cinema melodramático de Douglas Sirk, que se foi estabelecendo contrasta com a leitura que tinha sido feita 20 anos antes pelo público. Barbara Klinger, na sua obra *melodrama and meaning*, chama a atenção para as diversas leituras, todas aparentemente contrastantes, que têm sido feitas da obra de Sirk:

during the 1950's, universal-international pictures presented Sirk's melodramas as slick, sexually explicit "adult" films in accordance with the post-war culture's emphasis on sexual display in representation. At the same time, film reviewers decried his melodramas as "soap operas", typical not only of the crass commercialism of the film industry, but also of the frightening mediocrity of a mass culture with fascist tendencies" (...) and, within the highly self-conscious and intertextual climate of today, Sirk's melodramas appears as "camp", as parodic spectacles of excess. Including their academic definition, then, Sirk's films have been historically characterized as subversive, adult, trash, classic, camp, and vehicles of gender definition. (Klinger, 1994: XV)

Douglas Sirk entrou para o panteão dos grandes nomes do cinema anos depois de ter abandonado a realização, graças a todas estas diferentes visões do seu cinema.

## Capítulo 4

### **Imitação da Vida. Um texto, duas leituras.**

*Imitação da Vida*, o seu derradeiro filme para a Universal, é a sumula de todas estas características que fizeram dos seus filmes o exemplo máximo do melodrama, e permite uma comparação estilística, visto ter havido uma primeira versão cinematográfica do romance de Fanny Hearst, realizada em 1934 por John Stahl.

Em primeiro lugar, devemos ter em consideração que estas obras distam trinta anos entre si, e não podem ser analisadas ignorando o contexto histórico em que foram produzidas. Para um autor (seja ele argumentista ou realizador), e mesmo funcionando dentro das convenções de género, a sua visão será sempre comprometida, relaciona-se com a sua experiência, com o seu mundo conhecido, logo cada obra é um reflexo do seu tempo, do seu contexto histórico, seja por continuidade ou ruptura com determinada corrente estética ou movimento artístico. Mesmo que se considere os géneros em aberto, ou como reformulações do mito, dificilmente se percebe esses (ainda que pequenos) sinais de originalidade sem ter em consideração as condições em que foi produzida a obra. Ao estudarmos duas obras fílmicas que partem de uma mesma origem, tentaremos identificar essas rupturas, ou novas leituras, que surgem dentro do melodrama.

O cinema, nos seus primórdios, opunha-se aparentemente à palavra. No entanto, e apesar de ser um fenómeno dissociado da literatura, é devedor da sua tradição narrativa. E, quando passamos de uma obra verbal, de interpretação individual, que se alimenta da imaginação do leitor que completa o universo descrito, para uma criação espectacular como é o cinema, a palavra está presente não exclusivamente nos diálogos mas também na transposição dos signos que a imagem transfigura. Metz refere no entanto que há uma desigualdade nestas duas linguagens, e que o que as aproxima é a construção de um modelo narrativo, que o cinema tenta imitar da literatura. (*apud* Jorge, s.d.: 29)

Esta relação íntima, entre cinema e literatura, levou desde o início à adaptação de obras literárias ao grande ecrã. O processo de *transdução*, conceito

que utilizamos aqui e que Dolezel pediu emprestado à biologia, segue a tradição do que se fazia na ópera, no ballet e no teatro, mas teve no cinema a mais perfeita conjugação entre obra original e nova criação, visto o cinema ser a forma de expressão que melhor revela o imaginário literário. Mas, o cinema, mais do que qualquer arte, ou simples forma de entretenimento, reclama uma autoria múltipla, ao contrário da obra literária.

Com o advento do sonoro, a palavra ganhou um novo relevo e mudou o cinema, mas não podemos dizer que aproximou mais o cinema da literatura. Durante mais de meio século, o melodrama encheu salas de cinema e comoveu gerações de espectadores. De *Broken Blossoms*, de D. W. Griffith (1919), passando por *Seventh Heaven* de Frank Borzage (1927), *Stella Dallas* de King Vidor (1937), *Mildred Pierce*, de Michael Curtiz (1945) até à segunda versão de *Imitation of Life*, realizada por Douglas Sirk, (1959). Curiosamente, a nova versão de *Mildred Pierce*, também aqui a adaptação de um romance - da autoria de James P. Cain - e que tinha dado na década de quarenta o Óscar a Joan Crawford, seria produzido pela HBO em 2011, numa minissérie de cinco episódios, protagonizado por Kate Winslet, e com a adaptação do romance feita por Todd Hayne e Jon Raymond, tendo o primeiro escrito e realizado *Far From Heaven*, em 2002, um filme que prestava homenagem a *All that Heavens Allows*, de Douglas Sirk. E, de alguma maneira, o círculo fecha-se.

A família, e a casa, continuam ainda a ser, como no passado, o olho do furacão. O melodrama doméstico baseia-se nas tensões familiares, nas relações conturbadas entre mãe e filhos e entre mulheres e maridos. A mulher, nesta dupla dimensão de mãe e mulher, anula-se nos seus desejos, e, estranhamente, na grande maioria das obras concretiza-se através do sacrifício pelos seus, pela aceitação dessas limitações impostas pelas convenções sociais. O melodrama é a continuação do conto de fadas, o prolongamento do e viveram felizes para sempre. De uma certa forma é também a glorificação da força feminina e do seu altruísmo, a capacidade de se sacrificar pelo bem-estar dos outros e pelo equilíbrio da família. (Butler, 1987: 1-2)

Para um argumentista, a transformação (ou adaptação) de uma obra literária numa outra, de natureza audiovisual, pode ser feita exclusivamente ao

nível da intriga e personagens ou procurando uma identificação mais estreita, tentando preservar um estilo, um ritmo narrativo, num trabalho metódico, e praticamente impossível, de substituição de uns signos por outros, criando discursos equivalentes.

A partir de uma obra de origem, o romance, pode-se fazer uma abordagem conservadora ou criativa. Remetendo para a prática, ou se fecha o livro e escreve uma nova obra a partir do que a memória reteve de importante, ou então trabalha-se com o livro aberto, página à página. Como refere Juan A. Hernández Les “o problema do servilismo a um texto literário preexistente aumenta quando a adaptação se mostra incapaz de resgatar a ideia essencial de uma novela” (2003: 133)

E se as grandes obras literárias condenaram quase sempre as suas adaptações fílmicas para notas de rodapé da História do Cinema, os romances de cordel, de gosto popular, tanto na sua dimensão policial ou lacrimosa, serviram como fonte de inspiração a muitas obras maiores do cinema. No caso dos romances de amor ou lacrimosos, que é em parte o nosso objecto de estudo, muitos críticos nem apelidam de literatura por se tratar de obras menores, dirigidas a um público pouco exigente, ou pouco instruído, a quem o estilo ou efeito estético interessava menos do que a história e as suas personagens. No entanto, e apesar de toda a carga negativa que carregam, foram uma preciosa base para o cinema de cariz melodramático que trataremos em seguida ao analisarmos as diferentes versões fílmicas de *Imitação da Vida*.

Ao contrário de muitos outros filmes do período clássico de Hollywood, em que colocavam a mulher a ter de escolher entre família e trabalho, *Imitação da vida* baseia a escolha de Bea, a protagonista, entre família/trabalho e o amor. A obra de Fannie Hurst desenrola-se na primeira década do século XX, com Bea, a protagonista a seguir o rumo traçado pelos seus pais, acabando num casamento sem amor, mas com a segurança que procuravam para ela. A reviravolta na sua vida dá-se com a morte do marido, num acidente de comboio, e com o seu pai confinado a uma cadeira de rodas. Bea torna-se obrigatoriamente o sustento da família, continuando com o negócio do marido, de venda de melaço porta-a-porta, o que a obriga a contratar Delilah, uma empregada negra,

para tomar conta da sua filha Jessie, e do pai doente. Delilah tem também uma criança, Peola, que por ter a pele clara e conseguir passar por branca aos olhos de quase toda a gente renega as suas origens raciais. Delilah representa a tradição rural, a imagem idílica de uma América que não existe mais, a do negro submisso, conformado, que encontra na religião uma forma de suportar as provações e desigualdades que vive, aceitando a sua condição sem revolta. Do ponto de vista iconográfico, este estereótipo do negro é revelado no néon da casa de panquecas que Bea e Delilah abrem, com a imagem de Delilah, uma mulher negra, volumosa e maternal, de sorriso franco no rosto. Para Peola, que vive a condição de mestiça, nem branca nem negra, perdida neste limbo de identidade, o mundo revela-se muito mais cruel, porque aquilo que poderia alcançar enquanto branca está muito visível aos seus olhos, por isso não percebe o pedido da mãe em aceitar a sua condição de negra. Bea, inicia um caso com Flake, oito anos mais novo, mas, quando Jessie vem de férias do colégio, acaba por também se apaixonar por ele, o que faz com que Bea abdique do amor para preservar a família.

A versão cinematográfica de 1934, realizada por Stahl, com argumento de William Hurlbut, e protagonizado por Claudette Colbert, que viria a receber o óscar de melhor atriz nesse mesmo ano, mas pelo desempenho no filme *It Happened One Night*, segue de forma relativamente fiel a obra literária, ainda que fazendo avançar a acção para a década de trinta e concentrando-a no período em que Bea e Delilah passam a fazer parte do mundo uma da outra. O período em que Bea é casada relembra-se apenas em curtos diálogos, com destaque para a confissão que Bea faz a Delilah que não casou por amor, mas apenas para satisfazer o desejo do pai, que entretanto morreu.

A história centra-se no percurso destas duas mulheres, que se reposicionam nos seus papéis sociais. Bea assume o papel do homem, de marido, tratando dos negócios, gerindo o dinheiro, enquanto Delilah toma conta do restaurante e assume as funções domésticas. No entanto, esta amizade, e apesar de furar algumas barreiras classistas, mantém certas imagens que demonstram uma leitura que ainda não consegue assumir a igualdade. Nesse sentido é paradigmática a cena em que Bea e Delilah conversam na sala depois da festa em que se comemora os dez anos desde que foi lançado o negócio de farinha

embalada, e, posteriormente se dirigem as duas para a escadaria. Num único plano, geral e fixo, John Stahl dá-nos Delilah a descer as escadas e Bea a subir, para ir para o seu quarto.

A versão tardia de *Imitation of Life*, realizado por Douglas Sirk, seria o filme que relança a carreira de Lana Turner, depois de vários escândalos pessoais. Sirk referiu em entrevista que “teria feito este filme a qualquer preço, só pelo título. (...) Gostei da sinopse, sobretudo o ponto de vista dos negros: a rapariga negra que tenta escapar à sua condição, sacrificando em nome da sua posição na sociedade os laços de amizade, de família, etc, e a tentar desaparecer num mundo de imitação. Vi nesta história uma crítica social – não se pode escapar ao que se é.” (2002: 112)

O guião de Eleanore Griffin e Allan Scott, é uma adaptação muito mais livre da obra literária de Fannie Hurst, pelo que não é de estranhar que o tema se desloque daqueles que eram os valores tradicionais da classe média, sobretudo o sucesso económico, e centre-se agora na ambição e na fama. Se na primeira versão tudo era muito claro, provavelmente, porque os Estados Unidos, e o mundo, ainda se encontrava a sair da crise, e a prosperidade económica era inequivocamente um objectivo a alcançar, trinta anos depois, a fama tornou-se mais importante e mais ambicionada do que o simples bem-estar financeiro, daí a personagem central não ter feito fortuna na restauração, nem na indústria alimentar, mas na indústria do entretenimento, começando por ser uma cara bonita da publicidade até se tornar uma diva do teatro, correndo o país em longas digressões e esgotando salas de espectáculo. Os nomes dos personagens foram alterados, certamente com o objectivo de trazer outro glamour a Bea Pullman, agora rebaptizada de Lora Meredith, e, simultaneamente afastar Delilah, agora Annie Johnson, do estereótipo, tanto no nome como na imagem - já que as diferenças físicas das actrizes são imediatamente evidentes - da empregada negra, a ama (nurturing) da família branca, proveniente do sul dos Estados Unidos.

Mas a desconstrução não se fica pela superfície, descendo fundo até ao conceito base da narrativa. Se na primeira versão, Bea desiste do amor romântico, trinta anos mais tarde o final é dúbio, já que nunca percebemos se

Lora desiste realmente da relação amorosa ou se apenas se oferece a esse sacrifício, com a filha a Jessie/Susie a considerar que ela está apenas a representar o papel de mártir, como faz nos palcos. A última sequência do filme fica reservada para o funeral de Annie Johnson, pelo que também não sabemos se Peola/Sara Jane aceita a sua condição de negra, e as limitações do seu futuro. Já as últimas páginas do romance, e da versão de 1934, fazem retornar o equilíbrio à vida das personagens através do sofrimento e do sacrifício pessoal.

No final da década de 50 a sociedade tinha mudado de tal maneira para a classe média americana da Era Eisenhower, que a releitura de Douglas Sirk é profundamente cínica, e levando o melodrama a jogar mais uma vez fora das suas convenções, reinventando-se enquanto género. Lana quer ser uma actriz famosa a qualquer preço, mesmo que para isso tenha de abdicar de tudo o resto na sua vida; a filha que cresceu desacompanhada apaixona-se pelo homem que gosta da mãe, mas que foi sempre posto em segundo plano devido à carreira, pelo que na sua cabeça formariam o par perfeito, aqueles que foram de alguma maneira excluídos pela mãe; Annie quer ter um enterro de luxo para mostrar que afinal a sua existência teve importância embora tenha dedicado toda a sua vida a servir os outros e a assistir às grandes festa a partir da cozinha, e Sarah Jane quer ser branca porque acredita que a sua vida seria muito mais fácil se renegasse às suas origens. Em *imitação da vida* todos os personagens tentam realizar-se de forma ilusória.

## Capítulo 5

### A nova geração. O melodrama e a consciência social.

Será sobre a influência de Sirk nas gerações posteriores de cineastas que nos iremos debruçar neste capítulo, em particular Rainer Werner Fassbinder, Todd Haynes e ainda Pedro Almodóvar.

A filmografia de Douglas Sirk, assim como a de tantos outros realizadores de Hollywood do período clássico ficaram esquecidas durante décadas. Como sempre acontece nos movimentos artísticos a afirmação de novos nomes, e estéticas, faz-se sobretudo pela ruptura. A recuperação desses nomes, como se referiu pormenorizadamente em capítulos anteriores, fez-se por vias muito diferentes, como os *Cahier du Cinema*, uma revista francesa dedicada ao cinema, e os *film studies*, com diversas tendências, do marxismo ao feminismo, a dedicarem tempo de investigação ao género melodramático. Uma terceira via, que ainda não abordámos, e que se revela a mais importante para o presente trabalho, porque é uma recuperação dentro da própria indústria, fez-se pela mão dos realizadores, com especial relevo para Rainer Werner Fassbinder, Todd Haynes e Pedro Almodóvar. Estes autores recuperam a tradição do melodrama para expor as fracturas profundas da sociedade alemã, espanhola e americana, mas construindo filmes que são pelas temáticas profundamente universais.

Curiosamente, para além de realizadores são também argumentistas, e a influência do melodrama americano dos anos cinquenta, em particular o cinema de Sirk, está presente na forma como filmam, mas também na construção das suas narrativas. Os argumentos foram sempre subalternizados na análise das obras. E mesmo Sirk, na entrevista que concedeu a Jon Halliday, em 1971, depois de se retirar de Hollywood, não quis dar demasiado destaque aos enredos que filmou, considerando que a história não é importante, mas sim a linguagem. Mas, da nossa perspectiva, os enredos são fundamentais para compreendermos o género melodramático, já que muitas das características que identificamos impressas em película já estavam presente no papel. Esta atitude do realizador em subalternizar o argumento terá eventualmente contaminado a análise que se

fez dos filmes <sup>3</sup>. Tal como numa experiência laboratorial, filtraram-se características, umas artísticas, outras não, catalogando os argumentos como absurdos, e agigantando ainda mais o valor artístico de quem consegue fazer uma obra de arte a partir de um subproduto literário. Mas, se para alguns, os argumentos têm uma importância relativamente pequena no resultado final da obra, para aqueles que conhecem o processo de trabalho colectivo que é a produção de uma obra cinematográfica, as histórias são a base de qualquer grande filme. Por ser a primeira fase de um projecto é também a menos visível, apesar de estar em tudo, visto o guião estabelecer a história e as personagens, as relações que têm entre si, o que dizem, o que calam, como dizem, com que intenção. E da sua leitura técnica, por parte dos diferentes sectores, constrói-se posteriormente a forma como se vestem e movimentam, os espaços que habitam, a forma como o realizador encena, assim como a escala de planos que vai optar para nos envolver na narrativa.

A identificação do melodrama como filmes para mulheres, logo filmes lacrimosos sem grande valor artístico, poderá ter circunscrito o seu círculo de influência nesta fase inicial de redescoberta, daí ter tido um maior impacto junto da comunidade artística LGBT, que foi sempre contra-corrente. Não será apenas coincidência que estes três nomes maiores, que assumem a influência de Douglas Sirk - Rainer Werner Fassbinder, Pedro Almodóvar e Todd Haynes – sejam assumidamente homossexuais. Tal como os filmes de Sirk nos deixavam entrar pela porta da frente na casa da classe média americana dos subúrbios, revelando a imperfeição, as tensões e frustrações que todos eles tentavam esconder ao representarem os papéis para os quais tinham sido educados, os filmes destes cineastas derrubam essa casa, como um furacão, expondo ainda mais os medos, fragilidades e segredos. O cinema de Douglas Sirk, assim como de o de Nicholas Ray, Vincent Minnelli, William Wyler entre outros, contradizia a família perfeita de *Father Knows Best* que semanalmente aparecia na televisão (de 1954-1960), e antes disso na rádio (1949-1954). A realidade dos anos cinquenta mostrava-se muito mais complexa do que qualquer filme, e a moral

---

<sup>3</sup> Não duvidamos do papel fundamental de Douglas Sirk na construção deste universo, embora no sistema de Hollywood o peso do produtor fosse muito grande.

vigente não tinha o efeito que o código Hays<sup>4</sup> conseguia impor nas películas. Mas as obras que se seguiram, construídas fora do controlo de grandes estúdios, foram mais longe na análise social, explorando temáticas como o racismo e a sexualidade.

Rainer Werner Fassbinder, encenador, dramaturgo, actor, realizador, artista radical e avant-garde, foi das primeiras figuras a assumir a influência do cinema de Douglas Sirk na sua própria produção cinematográfica. O primeiro contacto de Fassbinder com a obra de Sirk foi em Fevereiro de 1971, em Munique, numa retrospectiva do realizador, em que foram exibidos *O que o Céu Permite* (1955), *Escrito no Vento* (1956), *Os Amantes de Salzburgo* (1957), *O Meu Maior Pecado* (1958), *Tempo de Amar e Tempo de Morrer* (1958), e *Imitação da Vida* (1959). Fassbinder escreve sobre essa experiência, que acabaria por mudar a sua forma de fazer cinema. O texto, que seria publicado nesse mesmo mês de Fevereiro no jornal *Fernsehen und Film*, referia a propósito de *O que o Céu Permite*, que “as pessoas não podem viver sozinhas e não toleram estar junto de alguém. É por isso que os seus filmes são tão desesperados” (Fassbinder, p. 119) Fassbinder deixa-se ainda encantar por outras características presentes nas obras que teve a oportunidade de conhecer, e sobre *O que o Céu Permite* refere que “(...) as mulheres pensam. Isto é algo que eu jamais notei no trabalho de outros realizadores. De nenhum deles. As mulheres podem reagir, fazer alguma coisa, pois as mulheres sempre o fazem, mas com Sirk, não, elas pensam. É bom ver uma mulher pensar, dá esperança. A sério” (Fassbinder in: Douglas Sirk, 2002, p. 120); Sobre *Escrito no Vento* escreve “A Dorothy, por sua vez, perpetra uma maldade, lança o seu irmão contra a Lauren e o Rock. Apesar disto, gosto desta personagem como de poucas no cinema”. E continua, “o “bom”, o “normal”, o “belo” irritam-no, ao passo que o “mau”, o “fraco” e o “desvalido” conquistam compaixão” (Fassbinder, in Douglas Sirk, pp. 122-123). A propósito de *O meu Maior Pecado* menciona que “poucas vezes senti tanto a solidão e o medo como neste filme (...) A Dorothy tinha visto um retrato do Robert, um cartaz em que ele tem pose de piloto intrépido e apaixonado

---

<sup>4</sup> O *Motion Picture Production Code* vigorou entre 1930 e 1968 e estipulava que conteúdos eram aceitáveis para serem emitidos nos estados unidos da america. A designação código Hays, forma como ficou conhecido, deve o seu nome a Will H. Ways, presidente da *Motion Picture Producers and Distributors of America* entre 1922 e 1945.

se por ele. O Robert, naturalmente, não corresponde ao cartaz. O que se há de fazer? Enganarmo-nos. (...) A ilusão ajuda a suportar melhor a solidão” (Fassbinder, in: Douglas Sirk, p. 126). A propósito de um outro filme, *Imitação da Vida* diz que “nenhum destes protagonistas parece perceber que tudo isto – pensamentos, desejos, sonhos – são provocados e manipulados pela sociedade. Não conheço nenhum filme que exponha este facto de forma tão clara e tão desesperada” (Fassbinder, in: Douglas Sirk, p. 128). No fim do artigo assume “como é difícil escrever sobre filmes que tenham algo a ver com a vida real, que não sejam apenas literatura”. (...) Falei pouco sobre a luz, como é exacta, como ajuda a modificar a história (...) também falei pouco dos espaços interiores que Sirk constrói. Como tudo é perfeito! E explorei muito pouco a importância das flores e dos espelhos e o seu significado dentro da trama. Não acentuei devidamente que Sirk é um realizador que tira o máximo dos actores”.

A atenção de Fassbinder concentrou-se particularmente nas personagens e nos conflitos interiores e exteriores que estas vivem e será isso que vai alimentar o seu cinema. A sociedade estava a mudar, embora mais lentamente do que Fassbinder queria, e os seus filmes são um reflexo dessas alterações na sociedade, ainda que muitas características permanecessem imutáveis, como o racismo e o preconceito contra os estrangeiros, com a sombra do III Reich a pairar sobre uma Alemanha que se queria aparentemente purgada do nazismo, embora o saudosismo de um país imaginário, e perfeito, subsistisse calado numa parte da população. Fassbinder, que era politicamente activo, assumindo os ideais marxistas que cativaram uma parte significativa da população jovem e intelectual dos anos sessenta, utilizaria as relações e tensões familiares como veículo para a crítica política e social.

O contacto com a obra de Sirk teria uma enorme influência no trabalho posterior de Fassbinder, que depois de fazer uma dezena de filmes sem grande sucesso junto do público descobriu que era possível fazer uma obra que fosse simultaneamente pessoal (e radical), mas que ainda assim, conseguisse chegar ao público. As obras realizadas por Sirk para a Universal era um exemplo dessa quadratura do círculo, criando uma marca, imediatamente reconhecível como sendo um filme de Sirk e de mais nenhum outro, mas funcionando dentro do

contexto dos grandes estúdios que procuravam unicamente o sucesso de bilheteira.

O fascínio que a obra americana de Sirk teve sobre Fassbinder, em particular *All That Heavens Allows*, levou-o a escrever e filmar em 1974 uma versão dessa história, mas transpondo a narrativa da cidade de província, e da classe burguesa reinante, para a grande metrópole, onde imperava o anonimato e a solidão, e com os grupos sociais mais desfavorecidos a serem retratados nos seus dramas domésticos. Em *Angst Essen Seele Auf/O Medo Come a Alma*, o encontro amoroso já não acontece entre uma atraente viúva, de colar de pérolas, e o seu jardineiro vinte anos mais novo, para desagrado dos seus filhos, mas entre uma mulher da limpeza a entrar na terceira idade e um emigrante marroquino. O falso final feliz que imperava nos filmes de Sirk foi substituído por um mais realista, assumindo o fracasso ou a impossibilidade da relação, com Emmi a chorar por não conseguir alterar o seu destino. Fassbinder transformou o melodrama ao explorar duplamente as características do género e canalizando-as para a crítica política e contestação da ordem social, o que o relaciona com Brecht, e, simultaneamente explorava os estados psicológicos das personagens, expondo de forma ainda mais profunda a histeria e os afectos reprimidos, numa clara influência do teatro de Artaud (Mercer, Shingler, 2004: 70). O melodrama, do repertório de géneros clássicos de Hollywood, era o que melhor servia agora os interesses de uma nova geração que se afirmava, e que teve a capacidade de se apropriar do mainstream para construir a base para um novo cinema de acção política e ideológica. No cinema de Fassbinder a casa e as tensões familiares são centrais no conflito; a exploração das emoções humanas e da histeria é reveladora do desespero; a atenção dada à mise-en-scene acentua através do isolamento visual dos personagens o seu isolamento interior; as coincidências e os reveses inesperados, enquanto estratégia narrativa, provocam um sentido de fatalidade aos seus destinos trágicos.

Do outro lado do Atlântico, e regressando à América, o realizador Todd Haynes foi também ele influenciado pela obra que Sirk realizou para a Universal, mas há neste realizador uma releitura desses filmes que já é feita à luz do debate iniciado nos anos setenta pelos *film studies*. Esta abordagem mais intelectualizada é própria de uma geração que já não tem um percurso de quem

começou em funções técnicas dentro das equipas de cinema, ou que veio do teatro, mas que se formou nas escolas de cinema. A relação de Haynes com o melodrama da década de 50 já estava evidente no filme *Safe* (1995), mas na obra seguinte *Far From Heaven* (2002), as suas referências tornam-se ainda mais óbvias quando reescreve *All that Heaven Allows*, como Fassbinder fizeram quase trinta anos antes. As semelhanças começam no título, embora a obra de Haynes torne muito mais evidente as imperfeições do mundo em que habitam as suas personagens. *Far from Heaven*, ao contrário de *Angst Essen Seele Auf*, mantém a acção nos anos cinquenta, recreando não apenas a época, mas os filmes produzidos naquela década, embora vá muito mais longe no tratamento das temáticas, e aqui o filme é claramente um veículo de crítica social, explorando a questão da homossexualidade e do racismo. A viúva que se apaixona pelo seu jardineiro vinte anos mais novo é agora uma mulher casada com um homossexual e que se apaixona pela seu jardineiro negro. Este é um filme que se recebe com a cabeça e com o coração, porque o melodrama é emoção, e por isso a nossa reacção perante os dilemas dos personagens é também ela emocional. Mas, simultaneamente, sabemos estar a ver um filme sobre o cinema, e por isso fazemos também uma leitura intelectual, estamos na presença de um texto baseado noutros textos (pastiche), que mais do que plagiar ou caricaturar está a celebrar o texto de origem. Tudo nesta obra é um eco do glamour associado às películas de Sirk, a sua fotografia, o guarda-roupa, a representação. Embora estejamos na presença de uma obra que reavalia as convenções e estratégias narrativas habituais dos melodramas dos anos cinquenta, teve uma recepção por parte da crítica muito mais positiva que as obras de Sirk, o que mostra mais uma vez o papel dos *film studies* na forma como se olha actualmente para os filmes de género, em particular para o melodrama.<sup>5</sup>

Fassbinder e Haynes escolheram caminhos diferentes, pelo menos aparentemente, porque embora tenham feito uma abordagem alternativa à obra de Douglas Sirk, aquilo que descobriram nela foi a possibilidade de desafiar o *status quo* através de um género que estava associado a filmes para mulheres, e por isso, sem aparente conotação ideológica. No entanto, e nas palavras de

---

<sup>5</sup> *Far From Heaven* foi nomeado para os óscares na categoria de melhor actriz principal, melhor argumento original, melhor fotografia e melhor banda sonora original.

Haynes, quando fala de Fassbinder, “he realized that talking about love and power in relationships and inside domestic sitting are often the strongest and most impactful way of looking at societal pressures and persuasion” (Haynes, IFQ).

Nos anos oitenta surgiu o cineasta espanhol Pedro Almodóvar, que seria uma outra voz radical do cinema Europeu, tal como Rainer Werner Fassbinder. Depois da queda do Franquismo, um movimento cultural chamado de *La Movida* surgiu em Madrid, expandindo-se depois para outras cidades, e reclamava uma nova identidade cultural para o país. Almodóvar tornar-se-ia a figura mais proeminente deste movimento. As obras do cineasta espanhol têm sido enquadradas como “camp” ou “kitsch”, o que não difere da análise que a crítica da década de cinquenta fazia aos filmes de Sirk, particularmente quando se referia à cenografia e ao guarda-roupa. No entanto, também as suas histórias estão ancoradas no melodrama clássico, explorando as tensões familiares, mas em famílias que são agora muito mais disruptivas, povoado de personagens ambíguos sexualmente, questionando a todo o momento o conceito de família e de normalidade.

Do ponto de vista narrativo, Almodóvar leva ainda mais longe, até ao absurdo, as coincidências e reviravoltas inesperadas que dá aos argumentos que escreve, e, ao contrário de Fassbinder, que rejeita a inclusão de humor, o realizador espanhol tem no contraponto cómico às suas histórias melodramáticas, mais no sentido do burlesco e da paródia, um dos sinais da sua assinatura. A sua nona longa metragem *Mujeres al Borde de un Ataque de Nervios/Mulheres à Beira de um Ataque de Nervos* (1988), declara-se logo pelo título como um filme emocional, sobre mulheres, e faz a homenagem no genérico a Douglas Sirk, numa variação da abertura de *Imitation Of Life*, com cores fortes e formas brilhantes a invadirem o ecrã, e o tema *Soy infeliz a* não deixar dúvidas que estamos na presença de um melodrama.

Os excessos que estavam presentes nos seus filmes iniciais foram sendo equilibrados ao caminhar para o final da década de 90, de que são exemplo *Carne Trémul* (1997), *Todo sobre mi Madre* (1999), ou *Hable com Ella* (2002), embora se tenha mantido em grande parte as características que o levaram do

cinema de baixo orçamento para as grandes produções financiadas pelo Estado: a fotografia que faz uso de todo o potencial da cor, os decórs elaborados, o guarda-roupa exuberante, e a representação frenética.

Também nós - e despidendo o fato de investigador para assumirmos a vertente autoral de quem trabalha na indústria como argumentista - tal como Fassbinder, consideramos que os filmes de Douglas Sirk “estão entre os mais belos filmes do mundo”, embora possamos ser acusados por algumas vezes críticas de ter um gosto duvidoso. Mas, tal como os personagens desses filmes lutavam contra a normalização do comportamento, e contra o preconceito de quem pretendi impor a sua moral, temos esperança que esta investigação consiga afastar uma visão redutora do que deve ser o cinema.

## II Parte

Para se fazer um bom filme são precisas três coisas: uma boa história, uma boa história e uma boa história.

Frase atribuída a Howard Hawks

## Capítulo 1

### A escrita de argumento. O primeiro passo.

A primeira parte deste projecto foi dedicada ao que podemos chamar de arqueologia do género melodramático, procurando as suas origens, as características primordiais, as suas mudanças, o que se manteve constante, a forma como as diferentes épocas e correntes dos *film studies* olharam para o melodrama. Chegou agora o momento de começarmos a definir aqueles que vão ser os princípios que vão nortear a escrita do nosso argumento.

Quando se escreve profissionalmente, e temos como objectivo chegar ao público - seja ele apenas um nicho de mercado ou uma larga faixa de espectadores - trabalhando dentro das convenções dos géneros cinematográficos, há que desenvolver a capacidade de preencher as expectativas das companhias produtoras, ao mesmo tempo que se entrega algo que seja completamente novo. A dificuldade em equilibrar o conhecido com o inesperado é o segredo dos grandes filmes.

A lista de filmes produzidos entre 2000 e 2007 nos Estados Unidos, e que é o principal exportador de ficção para o nosso país, revela que apenas uma pequena percentagem eram filmes classificados como drama/melodrama. (Duncan, 2008: XVI) Actualmente, este género não permite grandes receitas aos estúdios, ao contrário dos filmes de acção e aventuras e as comédias. No entanto continuam a ser produzidos filmes que se inserem na categoria genérica de drama porque garantem o estatuto que os estúdios também precisam, sendo que seu valor é reconhecido por críticos e profissionais da indústria – a maioria das obras nomeados para o Óscar de melhor filme inserem-se nesta categoria de filmes sérios.

O nosso caminho seria nesse sentido, o de criarmos um argumento de uma longa-metragem seguindo as convenções melodramáticas e ao mesmo tempo entrando em ruptura, procurando nossos caminhos, reinventado, personalizando. E depois de fazermos o caminho da teoria havia chegado o momento de concretizar numa obra original a pesquisa que tínhamos efectuado ao longo destes anos de leituras.

Mas, por muito que se discuta em teoria como se deve desenvolver a escrita de um filme, primeiro que tudo é preciso ter uma ideia, um Low-High-Concept, que coloque uma determinada personagem numa situação de conflito, porque contar uma história não é apenas descrever eventos, é selecioná-los, criar ligações criando através dessas elipses de tempo uma experiência intensa e condensada de vida.

Todos os livros sobre escrita referem que sem conflito não há guião. Obviamente que há cinema que se afasta desta definição clássica, mas ao escrevermos dentro das convenções de género é importante compreender que, como afirma Syd Field, “sem conflito não há drama. Sem necessidade, não há personagem. Sem personagem, não há acção.” (Field, s. d.: 17) O conflito pode é ser estático ou dinâmico, com o primeiro a ser vivido de forma passiva, seja por inibição ou impotência, entanto o segundo é por iniciativa ou reacção. Mas como provocar o nascimento desta ideia? Podemos recorrer às nossas vivências pessoais, aos acontecimentos que tivemos conhecimento através de outros, que nos foram relatados, ou então recorremos a uma notícia de jornal, ao que já vimos ou lemos. No nosso caso a história teve como ponto de partida vivências pessoais e acontecimentos relatados, e que serviram de base para criar uma história ficcional.

Durante décadas vigorou uma lei em Portugal em que os homens poderiam ser presos por estupro voluntário caso recusassem casar com a mulher que engravidaram. Esta lei serviria para criar o nosso conflito primordial, assim como a galeria de personagens. O casamento forçado, e logo desfeito, a criança que cresceu sem pai e que marcado por essa ausência tem dificuldade em assumir e manter relacionamentos, viria a ser a *back-story*, a origem do nosso conflito. Mas a história que pretendíamos contar não era essa, embora tenha nestes acontecimentos passados a sua ignição. As personagens do nosso filme são essas mesmas quarenta anos depois. Todas elas figuras traumatizadas que habitam um universo fechado, uma quase-clausura que não permite construir pontes com os outros. Em certo sentido estão todas demasiado concentradas na sua dor, e mesmo quando ajudam os outros estão a ajudarem-se a si próprios, o que se aproxima da cegueira de muitos dos personagens dos filmes de Douglas Sirk.

Para além da história principal, que acompanha o conflito entre um pai e um filho, e a vontade desesperada que o filho tem em ser diferente do pai apesar de todas as parecenças que lhe são evidentes, assim como a necessidade que sente em que o pai lhe peça desculpa por ter estado ausente da sua vida, o que acaba por nunca acontecer, são a base do nosso conflito. No entanto, outras histórias secundárias se desenvolvem, com particular destaque para as histórias amorosas que o protagonista vive, sendo que uma delas, apesar do falso happy end, é a que parece permitir a redenção do personagem. As relações são a base deste filme, seja o amor de um filho para com um pai que ele julgava odiar, ou o amor por uma mulher casada, curiosamente a única que aparentemente o podia levar a comprometer-se.

No entanto, a ideia, enquanto representação mental complexa, tende a perder-se quando a tentamos exprimir por palavras, quando a transpomos em signos. Uma boa ideia é aquela que consegue manter grande parte da sua identidade, da sua força, quando passamos do plano teórico para o plano prático. Para que isso aconteça há que perguntarmo-nos constantemente ao longo do processo de escrita da sinopse, e depois mesmo na criação da estrutura dramática e durante a escrita dos diálogos, sobre o que é a nossa história, sobre o que ela é realmente para além daquilo que está à superfície.

Depois de ultrapassado o problema da ideia, havia que lançar os personagens uns contra os outros, como numa experiência física, semelhante à fissão nuclear, em que o núcleo do átomo se subdivide depois de ser bombardeado por um neutrão, provocando uma reação em cadeia. O cinema é uma experiência catártica para o espectador, é uma aprendizagem através da vivência dos outros, e por isso, só gerando empatia, e uma forte componente emocional, é que conseguimos que essa experiência seja bem-sucedida. Para garantirmos esse resultado é necessário criar um personagem principal com a qual o público sinta empatia e compreenda os seus dilemas, mesmo que não concorde com as suas decisões.

É nesta teia complexa em que se movimenta o protagonista que ficamos a conhecer outras figuras que habitam o seu universo. Em primeiro lugar o antagonista, que não tem de ser um vilão, mas é alguém que o impede de

alcançar o seu objectivo, ou que se opõe às suas escolhas, criando uma situação de desequilíbrio, de conflito. Estas duas personagens principais têm outras figuras que gravitam em torno deles, e que terão o papel de ajudar ou dificultar o protagonista a alcançar o seu objectivo, caso sejam seus aliados ou do seu opositor.

Estas personagens, todas elas mas em particular o protagonista, devem ter um percurso evolutivo que seja reconhecido pelo público, aquilo a que se designa comumente como arco do personagem. O arco traça a transformação e crescimento do personagem desde o início do conflito até à sua conclusão, mostrando que a personagem que chega ao fim do filme não é a mesma que conhecemos no seu início, porque toda a experiência é transformadora.

Neste universo em que os personagens estão em desconforto, numa constante montanha-russa emocional, surgem em contraponto algumas cenas mais ligeiras, ou mesmo cómicas, com o objectivo de aliviar o espectador desta carga dramática permanente funcionando como escape, o que permite reconstruir uma e outra vez o conflito principal. Na escrita das cenas procurou-se trabalhar ao nível do sub-texto, construindo em diversas camadas de significado. A narrativa não deve ser uma tentativa de apropriação do mundo real, uma cópia das nossas vidas, mas aquilo que as pessoas imaginam que possa ser. A verosimilhança é um factor essencial e não a verdade.

O principal desafio deste projecto seria a escrita do guião, tendo por base os princípios do melodrama, por isso definimos alguns princípios que seriam orientadores no processo: procurar soluções diferentes e originais perante fórmulas experimentadas, o que é designado no universo anglo-saxónico por *fresh take*; utilização racional de recursos que viabilize a produção do filme tendo em conta as limitações orçamentais das obras produzidos em Portugal; Respeitar o sistema de códigos e padrões partilhados pela nossa sociedade e que se manifesta em determinadas normas, crenças e valores que são a expressão da nossa portugalidade.

A estrutura que procurámos construir segue o modelo clássico dos três actos, ainda que esse sistema esteja propositadamente enfraquecido e seja apenas um farol longínquo que nos orientou nas transições, os chamados turning points,

que lançam a história (e os personagens) num novo e inesperado sentido. No entanto, a forma como encarámos a escrita foi menos mecânica e mais humana, até porque Douglas Sirk referiu que o melodrama deve produzir emoções e não acções, já que a emoção é uma acção no interior de uma pessoa. (Sirk in. Douglas Sirk: 5) Ao considerar a emoção com uma função equivalente à acção aproximarmo-nos da abordagem que John Truby faz ao guião, com os seus diversos desenhos narrativos, pelo que poderemos enquadrar o nosso argumento como uma história em espiral, “in which a character keeps returning to a single event or memory and explores it at progressively deeper levels”. (Truby, 2007: 11)

Com a consciência que o guião é o princípio de um processo visual e não o final de um processo literário, iniciámos a escrita do argumento a que demos o nome “As Palavras Enganam”.

## Capítulo 2

### A ficção e a realidade.

#### Código penal

#### Capítulo IV

#### Dos crimes contra a honestidade

#### Sessão II

#### Atentado ao pudor, estupro voluntário e violação

Artigo 392 - aquele que, por meio de sedução, estuprar mulher virgem, maior de doze e menor de dezoito anos, terá a pena de prisão maior celular de dois a oito anos, ou, em alternativa, a pena de depredo temporário.

Artigo 400 único – em qualquer dos casos a que se refere este artigo, e em todos os outros casos previstos nos artigos antecedentes, cessará todo o procedimento ou toda a pena, quando o criminoso casar com a mulher ofendida. (nota de rodapé: consultar anexo I)

A figura de estupro voluntariado esteve presente na lei portuguesa até 1982. Durante décadas o sexo feminino foi educado a resistir aos avanços do sexo masculino, a conter o seu desejo, a calar a sua vontade, tudo pelo seu bom nome e da família. Mas, os espíritos fracos (ou fortes) de algumas mulheres não resistiram ao apelo do amor, ou da experiência do sexo. O prazer e o desejo, reservado aos homens e a mulheres de outra condição, também conquistaram algumas donzelas virginais, que foram vítimas de promessas ditas ao ouvido, entregando-se aos prazeres carnis e manchando para sempre a sua reputação.

A lei continuou a proteger as jovens mulheres das falsas promessas, mesmo depois da revolução de Abril, e da revolução sexual. Durante décadas os tribunais condenaram os rapazes que se recusavam a casar com as raparigas desonradas - depois de consumado o acto sexual, ou quando as consequências se tornavam ainda mais evidentes com uma gravidez - a uma pena de dois a oito

anos de prisão efectiva. E se o amor não era suficiente para o casal decidir unir-se, os pais e a lei davam uma ajuda, empurrado o criminoso a desposar a mulher ofendida. O incentivo era forte, dizer o “sim” ou passar oito anos encerrado numa cela. Com a cerimónia de casamento terminava-se com o problema, com a desonra. Mas quantos destes casamentos duraram, e que marcas é que deixaram nos casais e nos filhos nascidos destas relações?

## **O conceito**

“As palavras mentem” é um filme sobre a tentativa de relação, ainda que frustrada, entre um filho e um pai. É simultaneamente um conflito geracional, onde se revelam diferentes visões do mundo, mas também é sobre a forma como os filhos ao crescerem acabam por ficar parecidos com os pais, mesmo nos defeitos que mais odiavam. Um filme que reflecte sobre a solidão, as relações amorosas, a família. Os pais presentes a quem devemos tudo, e os pais ausentes que conseguimos amar e odiar simultaneamente, mesmo não querendo ter nenhum dos dois sentimentos.

A partir de uma história verídica de estupro voluntário, partimos para a ficção, construindo personagens em desequilíbrio, que continuam marcados pelas decisões que foram tomadas muitos anos atrás. Miguel, que cresceu sem pai, procura o compromisso mas tem dificuldade em manter uma relação amorosa porque resiste a entregar-se por inteiro; Eduardo, na afirmação da sua liberdade, nunca quis prender-se a ninguém, mas agora no fim da vida vê-se sozinho e vai tornar-se dependente do filho que rejeitou. Como é que estas duas personagens vão construir pontes para comunicar? E será possível a redenção?

## **Sinopse (na primeira pessoa)**

Nasci em 1968. Todos os anos têm algum acontecimento digno de registo. Aquele em que nasci foi de grande agitação estudantil em França. Mas, naquela altura, em Lisboa, a preocupação dos meus pais seria outra. Não é que

não se interessassem por política, e soube muitos anos mais tarde que fizeram a sua luta política, mais ou menos fantasiada na forma como me contaram, ou então na forma como eu fantasiei as suas palavras. A compra de livros proibidos numa livraria do Campo Grande, a participação em reuniões clandestinas. Faço um esforço para perceber o perigo dessas acções, visto ter crescido noutra tempo, no da liberdade à solta.

Mas nesse começo de Verão de 1968, outros eventos ganharam relevo. A minha mãe engravidou quando andava no liceu. O meu pai estudava na Faculdade. Em Direito. A gravidez foi inesperada. Para todos. Apesar dos encontros clandestinos que os dois tinham num quarto de um amigo que não era de Lisboa, e que tinha arrendado perto da faculdade, aquela gravidez foi uma novidade tão grande para os meus pais como acabaria por ser para os meus avós. Para preservar a imagem da minha mãe foi planeado um casamento antes que tudo se tornasse demasiado evidente e escandaloso. Mas o escândalo tornou-se ainda maior, com o meu pai a faltar ao seu próprio casamento e os meus avós, da parte de minha mãe, a fazer queixa na polícia. Naquela época era possível ser preso por estupro voluntário.

Estupro voluntário, ou amor, ou paixão, ou azar. Nunca soube qual tinha sido o meu caso. Se o criminoso casasse com a mulher ofendida podia sair da prisão. Terá sido esse o incentivo para que o meu pai vestisse fato e gravata naquela tarde de Agosto e dissesse o sim que voltava a trazer dignidade à família da minha mãe, mas que nunca lhe trouxe qualquer tipo de conforto. Aquela união duraria pouco tempo. Nem esperou que eu nascesse. Partilho as culpas com o regime que entretanto decidiu chamá-lo para a tropa. A vontade de conhecer África não foi suficiente para o fazer embarcar e preferiu dar o salto por terra, com a ajuda de um passador. Ficaria em França até 74, ano em que voltaria a Portugal. Apesar de morarmos a menos de 10 minutos um do outro nunca nos encontrávamos. A minha mãe não voltaria a casar, nem sei se teve algum namorado. Quero acreditar que sim, que naquelas tardes que me dizia estar na escola a preparar aulas e testes e a receber pais, se encontrava nalgum quarto de hotel. A sua vida, como me disse antes de morrer de uma doença filha da puta, foi dedicada ao ensino, aos alunos, a mim, foi desperdiçada de uma

maneira absurda. Aos 17 anos deixou de viver, pelo menos deixou de sonhar, vivendo em função dos outros. Já o meu pai continuou a olhar para o umbigo até muito perto do fim. Foram poucas as vezes que nos vimos. Uma carta ou outra em criança, um telefonema, uma visita fugaz para me levar ao cinema e a lancha. Nunca tive quarto em casa, isso seria criar uma obrigação para o qual não estava preparado. O meu pai nunca esteve preparado para qualquer tipo de obrigações. Quando estávamos juntos lembro-me de dizer “a nossa lealdade é para conosco próprios”. É esta a imagem que guardo dele, de cigarro na mão, a dizer-me que a lealdade é conosco próprios. Duvido que falasse comigo. Provavelmente quando me tinha à frente sentia a obrigação de se justificar a si mesmo pela escolha que tinha feito. Ou não. Se calhar sou eu que gostava que tivesse consciência, mas há quem nasce sem ela. Cresci sem precisar dele, ou pelo menos a pensar que sobrevivia muito bem sem ter um pai. Só agora percebi que não é assim. Aos 45 anos, quando fiquei sozinho no mundo, e o levei a enterrar, é que percebi que durante todos estes anos sentia a falta dele. Sei agora que ele não sentiu a minha, embora me tenha amado de uma maneira muito particular.

## Capítulo 3

### O Argumento

# As Palavras Mentem<sup>6</sup>

### Personagens<sup>7</sup>:

Miguel

Eduardo

Isabel

Luísa

Teresa

Médico

Rapaz

Namorada

Empregado Ikea

Psicólogo

Director

Colega

Médico 1

---

<sup>6</sup> Ver anexo B

<sup>7</sup> Ver anexo C

AS PALAVRAS MENTEM

INT. QUARTO NAMORADA - NOITE

Miguel está em pé encostado a um móvel. Percebemos que o ambiente é tenso. Na casa de banho a desmaquilhar-se, está a namorada, com olhos de choro.

MIGUEL

Se queres uma chave eu dou-te.

NAMORADA

Eu não quero. Mas devias ter pensado nisso. Eu dei-te uma cópia da chave da minha casa.

MIGUEL

Nunca a usei.

NAMORADA

Mas podias.

MIGUEL

Não percebo porque é que estamos a ter esta conversa agora.

NAMORADA

Nalgum momento tinha de ser.

MIGUEL

Não faço questão de discutir por causa de chaves. Amanhã faço-te um a cópia e fica o problema resolvido.

NAMORADA

Tu ainda não percebeste, pois não?

MIGUEL

Não percebi o quê?

NAMORADA

Agora não quero.

MIGUEL

Se não queres porque é que puxaste o assunto?

NAMORADA

Porque tinha de te dizer o que sinto em relação a isso. Eu dei-te uma chave e tu não. Isso diz muito sobre ti.

MIGUEL

Vou para casa. É melhor.

NAMORADA

Estamos a conversar.

MIGUEL

Conversar é outra coisa.

NAMORADA

Porque é que contigo é sempre tão difícil falar dos problemas?

MIGUEL

Mas quais problemas? Para mim estava tudo bem. Tu é que começaste com esta conversa sem jeito a propósito de nada.

NAMORADA olha-o.

NAMORADA

O que é que eu sou para ti, Miguel?

MIGUEL

São duas da manhã.

NAMORADA

Responde-me. Sou o quê? Uma amiga, a tua namorada... Posso saber se ao menos pensas no futuro ou isto é para continuar a andar assim?

MIGUEL

Isto é porque a tua irmã vai casar?

NAMORADA

(irritada) Dá-me a chave.

MIGUEL

Não a tenho comigo, está no carro.

NAMORADA

(pausa) Vai-te embora, Miguel. E deixa-me a chave na caixa do correio.

MIGUEL

Eu posso fazer uma chave da minha casa.

NAMORADA

Há coisa que deviam acontecer sem eu ter de pedir ou chamar a atenção.

MIGUEL

Não posso adivinhar o que vai na tua cabeça.

NAMORADA

Pois não. Nem eu queria isso. Mas esperava que pudesses querer o mesmo que eu.

MIGUEL

E o que é que tu queres, afinal?

NAMORADA

Quero que deixes a minha chave na caixa do correio.

Miguel sai.

CORTA PARA:

EXT. ESTACIONAMENTO PRAIA - TARDE

Miguel está sentado no lugar do condutor a ler um livro e a ouvir música. O dia está solarengo e aquele calor sabe-lhe bem e deixa-o sonolento. Fecha o livro e atira-o para o banco do pendura. Fica a olhar para o mar. Vemos algumas pessoas a tomarem banho, outras a surfarem. Miguel liga o carro para ir embora. Toca o telemóvel. Olha para o visor e não reconhece o número mas atende depois de uma pequena hesitação.

MIGUEL

Está? Sim... Quem?

Como o carro está ligado o sistema de Bluetooth activa o alta-voz. Miguel mostra-se atrapalhado e acaba por baixar o

telemóvel. A voz é de uma mulher de uma certa idade. Fala pausado.

ISABEL

Estou a ligar-lhe para avisar que ele está no hospital. (pausa) Está a ouvir-me?

MIGUEL

Sim.

ISABEL

Eu fui lá vê-lo e acabei por falar com o médico que estava de serviço... Foram muitos anos a fumar. Achei que devia saber. Ele está em Santa Maria, caso queira ir vê-lo.

MIGUEL

Obrigado por ter ligado.

ISABEL

Eu não sabia se devia ligar ou não, mas... Tem o direito de saber, não é? Mesmo que não queira ir lá, tinha de o avisar.

MIGUEL

Não tem problema. Agora tenho de desligar. Mais uma vez obrigado.

Miguel acaba por desligar o carro outra vez.

INT. HOSPITAL QTO - MANHÃ

Vemos um homem de idade - terá cerca de 65 anos mas está visivelmente envelhecido pela vida de boémia que levou - deitado numa cama com a cabeceira ligeiramente levantada. Respira com a ajuda de oxigénio através de dois tubos introduzidos nas narinas. Está a dormir. Miguel surge à porta, com um saco de plástico de uma papelaria cheio de jornais. Olha para os números até descobrir a placa que indica a cama 27. Miguel fica a olhar para o pai, Eduardo, e depois desvia o olhar para a televisão, que se encontra presa à parede por um braço metálico, e que passa um qualquer programa de daytime, onde a apresentadora faz o apelo a chamadas de valor acrescentado. Eduardo mexe-se na cama. Atraído pelo som, Miguel olha para ele.

MIGUEL

Bom dia.

EDUARDO

Bom dia.

Pausa.

EDUARDO (CONTINUA)

Como é que soubeste que estava no hospital?

MIGUEL

Sabe quem eu sou?

EDUARDO

(sorri) Ainda o outro dia aparecete num telejornal a comentar umas notícias sobre a economia chinesa.

MIGUEL

Foi sobre o acordo de comércio Portugal-China.

EDUARDO

Senta-te... Ou vieste visitar outra pessoa e estás só de passagem?

MIGUEL

Trouxe-lhe os jornais.

Miguel entrega o saco.

MIGUEL (CONTINUA)

Como não sei quais é que costuma ler trouxe tudo. Até os desportivos.

Eduardo começa a tirar os jornais e as revistas.

EDUARDO

E o jornal de letras. Só falta a revista Maria.

Ficam em silêncio. Eduardo passa os olhos rapidamente pelas capas de uns quantos jornais.

EDUARDO (CONTINUA)

Não vai faltar com o que me entreter.

MIGUEL

Como é que é a comida?

EDUARDO

Sem grande graça. Abre aqui o armário, a gaveta de baixo.

Miguel abre a porta do armário e encontra uma frigideira de asas.

EDUARDO (CONTINUA)

Paguei a um rapaz que para aí anda, daqueles auxiliares, para me trazer à noite um bife do galeto. E se conseguisse que viesse na frigideira e tudo disse que lhe dava mais dinheiro. Será que podias passar lá a devolver?

MIGUEL

Tudo bem.

Miguel força um sorriso. Eduardo escolhe um dos jornais.

EDUARDO

Tem algum artigo teu?

MIGUEL

Uma coisa pequena.

Novo silêncio.

MIGUEL (CONTINUA)

Porque é que... (arrepende-se) consegue ouvir alguma coisa assim?

EDUARDO

Não dá para subir mais o som. Com a quantidade de velhos que estão para aí imagina as televisões todas no máximo.

MIGUEL

Isto agora passam o tempo todo a oferecer dinheiro.

EDUARDO

As pessoas estão sempre há espera que aconteça um milagre.

Ficam os dois em silêncio a ver o programa.

CORTA PARA:

INT. HOSPITAL CORREDOR

Vemos algum movimento de visitas no corredor, assim como de enfermeiros e outros funcionários com carrinhos de roupa. Miguel sai do quarto e dirige-se ao balcão de enfermeiros.

MIGUEL

Bom dia, será que podia falar com o médico que está a acompanhar o doente da cama 27?

TERESA

É da família do senhor Eduardo Nogueira?

MIGUEL

Mais ou menos... Sou filho.

Teresa mostra-se surpreendida com a resposta.

TERESA

O doutor de manhã está no bloco, a operar. Vem à visita da tarde?

MIGUEL

Não... Em princípio não. Ele tem tido visitas?

TERESA

Veio cá uma senhora, mas tirando ela, não me apercebi de mais ninguém.

MIGUEL

E... Vai ter de ficar muitos dias?

TERESA

O médico é que tem de lhe dizer, mas... Os casos de pulmão são sempre complicados.

MIGUEL

Vai ter de ser operado?

TERESA

Só se for para fazer um transplante, mas com esta idade já

não é muito habitual. De resto o tratamento é a quimio.

MIGUEL

Quais são as percentagens?

TERESA

Não olhe para as percentagens. Neste caso mais vale acreditar que vai ficar bom e pronto.

MIGUEL

Está velho. Nunca o reconheceria se nos cruzássemos na rua.

Silêncio.

TERESA

O médico faz sempre a ronda da parte da tarde. Também pode tentar ligar para ele se não conseguir vir à visita.

MIGUEL

Amanhã passo à tarde para trazer os jornais.

CORTA PARA:

INT. APARTAMENTO MIGUEL SALA - NOITE

Miguel está a fumar à janela. Repousa o olhar no cigarro. A música que está a passar chega ao fim. Miguel decide apagá-lo, apesar de ainda estar a meio, e vai substituir o CD escolhendo rapidamente um de entre várias pilhas de discos. A casa é antiga, de arquitectura pombalina, mas foi recuperada e tem uns apontamentos modernos. Em segundo plano vemos a televisão ligada num canal de notícias, com uma pivot a apresentar uma reportagem. A televisão está no mute. Depois de escolher a música, Miguel começa a despir a camisola e segue para dentro, para a zona do quarto.

CORTA PARA:

EXT. ESTÁDIO NACIONAL - NOITE

Miguel esta a correr numa pista de atletismo de terra batida. Tem luvas e um gorro vestido. Entretanto começa a chover. Miguel continua a correr, no mesmo ritmo, impassível.

CORTA PARA:

INT. APARTAMENTO LUÍSA QUARTO - MANHÃ

Miguel acorda na casa de uma amiga, Luísa, a pivot que viramos a apresentar as notícias na televisão na noite anterior. Miguel começa a beijar-lhe as costas até que pára onde se nota uma pequena incisão. Ela acorda. Miguel passa o dedo.

LUÍSA

O que é que estás a fazer...

MIGUEL

Faz-te impressão?

LUÍSA

Não, mas não gosto que olhes. O médico disse que isso passava num mês mas já fiz a lipo há uns três meses e ainda se nota.

MIGUEL

Eu tenho medo das anestésias.

LUÍSA

Medo porquê?

MIGUEL

De não voltar a acordar.

LUÍSA

(sorri) A sério?

MIGUEL

Toda a gente tem medo de alguma coisa. Já me quiseram operar ao joelho mas disse que não.

LUÍSA

É essa a desculpa que dás a tu mesmo para não tratares esse teu problema?

MIGUEL

Não é um problema.

LUÍSA

Claro que é, é uma fobia.

MIGUEL

Acho perfeitamente normal que se tenha medo de morrer.

LUÍSA

Está bem, mas daí a não ser operado porque podes não acordar. Já é uma coisa diferente.

MIGUEL

Não precisavas nada de ter feito isto. Estás ótima.

LUÍSA

A televisão não perdoa. Então agora com os ecrãs expandidos, emitem em 4:3 e depois toda a gente tem 16:9 até uma anorética fica com um rabo grande na imagem. Vou fazer o pequeno almoço.

MIGUEL

Trazes-me à cama?

LUÍSA

No dia que fores operado, com a anestesia geral, talvez possa fazer isso, levar-te o pequeno-almoço à cama.

Luísa veste umas cuecas e uma t-shirt e sai para a cozinha.

MIGUEL

Tens pão ou só há flocos integrais?

INT. APARTAMENTO LUÍSA COZINHA -MANHÃ

Luísa, encostada à ilha que fica no meio da cozinha, está a comer uma taça de flocos com leite. Miguel serve-se dos flocos e quando vai para pôr o leite fica a olhar para a embalagem.

MIGUEL (CONTINUA)

Leite de amêndoas?

LUÍSA

(a sorrir) Não comeces.

MIGUEL

Sabes que apenas os mamíferos dão leite.

LUÍSA

Cortei com o leite de vaca. Eu adoro, mas a nutricionista está sempre a dizer-me que na nossa idade faz mal.

MIGUEL

Na nossa idade quase tudo começa a fazer mal, mas eu desenvolvi uma grande capacidade de não ouvir as queixas do meu corpo.

LUÍSA

Tenho de me despachar.

MIGUEL

Estás a correr comigo?

LUÍSA

Não. Podes ficar, se quiseres. Eu é que tenho de ir trabalhar.

MIGUEL

Eu também devia.

LUÍSA

Estás a pensar ir visitar o teu pai ao hospital?

MIGUEL

Não devia.

LUÍSA

Não devias porquê?

MIGUEL

O que eu quero dizer é que ele não merecia.

LUÍSA

Não faças isso por ele, faz por ti.

MIGUEL

Eu não preciso.

LUÍSA

Pois não, tu és a pessoa mais bem resolvida que conheço. Tirando a parte de ter medo de não acordar das operações.

MIGUEL

O teu leite de amêndoas é péssimo.

LUÍSA

Tu às vezes és mesmo infantil.

MIGUEL

Deve ter sido por não ter tido um pai. Há uns que são obrigados a crescer depressa demais, eu simplesmente recusei-me a crescer.

Luísa deixa a taça na máquina de lavar a louça e depois dá-lhe um beijo.

LUÍSA

Vou para o banho.

MIGUEL

Queres companhia?

LUÍSA

Não.

MIGUEL

Não custa tentar...

LUÍSA

Arruma a cozinha.

Luísa sai da cozinha.

CORTA PARA:

INT. HOSPITAL CORREDOR -

Miguel percorre lentamente o corredor. Vai olhando para os quartos que têm as portas abertas. Os pacientes são quase todos idosos, num estado de grande debilidade. O ambiente causa-lhe alguma impressão. Teresa sai de um quarto cruzando-se com ele. Ela sorri.

TERESA

O seu pai esteve a falar-me de si.

MIGUEL

Não deve ter sido uma conversa muito longa.

TERESA

Por acaso até foi.

Miguel não quer continuar aquela conversa e trata de desviar o assunto.

MIGUEL

Como é que passou hoje?

TERESA

Isto tem fases... Os tratamentos ajudam a combater a doença mas a sensação que as pessoas têm é que estão a piorar.

MIGUEL

O médico não lhe deu outras alternativas, pelo que sei.

Ficam em silêncio.

MIGUEL (CONTINUA)

A minha mãe morreu neste mesmo serviço. Por pouco não ficavam no mesmo quarto.

TERESA

Tem de pensar que desta vez vai ser diferente.

MIGUEL

Nunca vi ninguém a visitar o velhote que está na cama em frente.

TERESA

Tem uma filha que vem só ao fim-de-semana.

MIGUEL

Eu não sei porque é que venho todos os dias.

TERESA

Porque se preocupa.

MIGUEL

Pois preocupo, e isso é o que me custa mais.

TERESA

Neste momento é esquecer as zangas.

MIGUEL

Nunca nos zangamos. Vou até ao quarto

TERESA

O seu pai não está lá, foi fazer análises

Eduardo, numa cadeira de rodas, aparece empurrado por um enfermeiro.

EDUARDO

Não estava à espera que viesses.

MIGUEL

Mas estou aqui.

EDUARDO

Estou a ver que sim.

MIGUEL

Não me posso demorar.

EDUARDO

Está bem. Quando tiveres de ir, vais.

Entram para o quarto.

CORTA PARA:

INT. HOSPITAL QUARTO -

O enfermeiro acaba de entrar no quarto a empurrar a cadeira. Miguel vem logo atrás.

EDUARDO

Não trouxeste jornais?

MIGUEL

Pensei que a esta hora já não fosse ler.

EDUARDO

Neste momento é a única coisa que consigo ler, não tenho concentração para mais.

MIGUEL

Amanhã, se vier, trago. (pausa) O médico passou por cá?

EDUARDO

A correr... Mas eu já nem lhe faço perguntas pois já sei que nunca se compromete.

Ficam em silêncio até que decidem olhar para a televisão. Entra Isabel, ex-companheira de Eduardo.

ISABEL

Pode-se? Como é que te sentes hoje? Estás com boa cara...

EDUARDO

Quem vê caras não vê pulmões.

Sorriem os dois.

MIGUEL

Eu vou andando, agora que tem companhia.

EDUARDO

Fica mais um bocado a ver televisão.

MIGUEL

Não posso.

EDUARDO

Não tens de fazer conversa. Mas fica.

MIGUEL

Está bem.

CORTA PARA:

INT. HOSPITAL CORREDOR

Miguel e Isabel acabam de sair do quarto.

ISABEL

O teu pai sempre se safou por causa do humor.

MIGUEL

Porque é que o vem visitar?

ISABEL

Pela mesma razão que tu.

MIGUEL  
Tem pena dele?

ISABEL  
Nenhuma. E tu também não.

Seguem caminho pelo corredor.

ISABEL (CONTINUA)  
O teu pai é o pior inimigo dele  
próprio e isso às vezes custava-me  
assistir.

MIGUEL  
Foi por isso que o deixou.

ISABEL  
Quem me deixou foi ele.

Miguel olha para ela surpreendido.

ISABEL (CONTINUA)  
O humor. Não há nenhuma mulher que  
resista a um homem com sentido de  
humor. Fazes-me companhia num café?

Miguel olha para o relógio, atrapalhado.

MIGUEL  
Eu...

ISABEL  
Eu bebo café curto. É um minuto,  
nem tanto... E depois se me puderes  
deixar em casa, agradecia. Tenho  
vindo todos os dias de táxi e ando  
a gastar um dinheirão.

INT. HOSPITAL CAFÉ

Miguel leva os cafés do balcão. Isabel já está sentada  
à mesa. Ficam frente a frente.

ISABEL  
Obrigada.

Silêncio.

ISABEL (CONTINUA)  
Soube que a tua mãe também teve a  
mesma coisa.

MIGUEL

Foi no pâncreas.

ISABEL

Não deve ser fácil para ti estares a passar por tudo uma segunda vez.

MIGUEL

Não é comparável.

ISABEL

Devias aproveitar o tempo que lhe resta para fazeres as pazes com o teu pai.

MIGUEL

Porque é que tenho de ser eu a dar o primeiro passo? Teve quarenta anos para emendar o que fez. Parece-me que é um prazo suficiente.

ISABEL

Faz o que entenderes...

MIGUEL

Eu até a percebo, mas não vou fazer isso só para que ele morra de consciência tranquila. Tudo o que fazemos tem consequências.

ISABEL

E achas que ele não sabe disso? O teu pai chegou a esta idade sozinho sem conseguir construir nada. Ninguém quer estar sozinho numa altura destas.

Miguel fica a pensar nas palavras dela.

MIGUEL

Não a tivesse deixado.

Isabel sorri.

ISABEL

Ele é como os gatos vadios. Não dá para domesticar.

Pausa.

MIGUEL  
Sou alérgico a gatos.

Ela sorri.

MIGUEL (CONTINUA)  
A sério. Tenho asma.

ISABEL  
Se fores como o teu pai não vale a  
pena dar-te conselhos porque não  
vais ouvir.

CORTA PARA:

EXT. LISBOA CICLOVIA - NOITE

MIGUEL corre num ritmo constante. Vemos uma bicicleta passar no sentido contrário. A sua camisola está ensopada em suor, assim como o seu rosto. Consulta o relógio que marca a distância e velocidade média, e vemos indicado seis quilómetros percorridos. Ao fundo as luzes da cidade.

CORTA PARA:

INT. CORREDOR FACULDADE - MANHÃ

Um rapaz passa por um corredor com diversos livros, cadernos e dossiers na mão. Entra numa sala.

CORTA PARA:

INT. SALA FACULDADE - MANHÃ

Acompanhamos o rapaz que acaba de entrar. Miguel está a ver os livros que se encontram num móvel. A sala é simples, com duas secretárias e uma mesa de reuniões. Nas paredes vemos alguns cartazes emoldurados de filmes portugueses.

RAPAZ  
O que está nessas duas filas é tudo do seu pai. E estas coisas estavam comigo porque começámos a escrever um artigo para submeter a uma revista internacional, mas entretanto, com a doença...

MIGUEL

Não sei como levar isto tudo. As gavetas da secretária também estão cheias de coisas!

RAPAZ

Posso ver se há por aqui algumas caixas de cartão.

MIGUEL

Tenho de tirar isto tudo até quando?

RAPAZ

Não sei, mas escola ainda não lançou o concurso para o lugar. Quando estiver com ele diga-lhe que mando um abraço. Esta semana ainda não consegui ir visitá-lo porque temos cada vez mais trabalho administrativo para fazer... o seu pai sempre foi contra isso. Ele dizia que no dia em que gastasse mais tempo a preencher papelada do que a dar aulas pedia a reforma.

MIGUEL

Como é que ele era? Como professor.

RAPAZ

Ou se gostava ou odiava.

MIGUEL

Foi aluno dele?

RAPAZ

Fui. E na altura não nos demos nada bem, mas foi ele que acabou por propor o meu nome para dar aulas. Como todas as pessoas especiais tinha o seu feitio.

MIGUEL

Porque é que diz que é uma pessoa especial?

RAPAZ

Pela obra, a vida que levou... hoje em dia já não se vive da mesma maneira o cinema. A geração que fez o novo cinema foi fundamental para a mudança cultural do nosso país.

MIGUEL  
Que idade é que tem?

RAPAZ  
26.

Pausa.

MIGUEL  
Nunca vi nenhum dos filmes do meu pai.

RAPAZ  
A sério?

MIGUEL  
Há por aí cópias?

RAPAZ  
Claro que sim, mas não podem sair da escola. Se quiser pode visionar numa das salas.

MIGUEL  
Quantos filmes é que são?

RAPAZ  
No total, uns doze como director de fotografia. E depois há algumas obras em que não aparece creditado mas que sabemos que esteve envolvido na produção.

MIGUEL  
Posso dar uma vista de olhos?

RAPAZ  
Claro... se quiser posso seleccionar dois ou três mais importantes.

MONTAGEM  
PARALELA

A) INT. AUDITÓRIO

Cena musicada.

Miguel está sentado num pequeno auditório vazio a ver um filme a preto e branco. Está concentrado nas imagens.

B) INT. QUARTO HOSPITAL

Cena musicada com o mesmo tema.

Eduardo está a fazer o tratamento de quimioterapia.

FIM DE MONTAGEM  
PARALELA

INT. HOSPITAL CORREDOR

Miguel está parado no corredor a falar com o médico.

MÉDICO

Neste momento não há muito mais a fazer aqui... agora é prosseguir com a quimioterapia, mas para isso não é necessário continuar no hospital.

MIGUEL

O meu pai não está em condições de ir para casa.

MÉDICO

Não precisa de se preocupar. Vai uma equipa lá a casa explicar como funciona o equipamento de oxigénio.

MIGUEL

Eu sei que o hospital precisa de camas mas ele não está em condições de ficar em casa sozinho.

MÉDICO

Eu percebo-o, a sério que percebo. Toda a gente tem a sua vida e não dá para ficar em casa a tomar conta... aconteceu-me a mesma coisa com a minha mãe. Não sei se é filho único ou não, mas o que nós fizemos que somos quatro, foi contratar uma enfermeira para ficar em casa e dividimos as despesas pelos irmãos.

MIGUEL

Que eu saiba sou filho único. Quando é que lhe vai dar alta?

MÉDICO

Amanhã ou depois. Posso adiar um dia para organizar as coisas.

MIGUEL

Como é que vocês podem mandar as  
pessoas para morrerem em casa.

Miguel vira costas ao médico e entra no quarto de Eduardo.

INT. HOSPITAL QUARTO

Miguel acaba de entrar no quarto. Eduardo está a ajeitar-se  
na cama.

MIGUEL

Quer que suba as costas da cama?

EDUARDO

Já nem sei... Não tenho posição.

Miguel acaba por lhe ajeitar a almofada.

MIGUEL

Está melhor assim?

EDUARDO

Eu posso. Deixa.

MIGUEL

Estive agora a falar com o médico.

EDUARDO

Falou-te de eu ir para casa? Agora  
a pressa deles é correr comigo  
daqui para não dar despesa.

MIGUEL

(tenta mostra-se positivo) É bom  
sinal.

EDUARDO

Não é nada. Mas pronto. Pelo menos  
livro-me desta comida. Assim que  
sair daqui meto-me num táxi e vou  
comer uns croquetes e beber uma  
cerveja ao Gambrinus.

MIGUEL

Sei que há umas garrafas de  
oxigénio pequenas, dá para andar  
numa mochila.

EDUARDO

Ele disse-te quando é que tenho de sair?

MIGUEL  
Depois de amanhã.

EDUARDO  
Tens de pedir à Teresa a chave de casa. Ela é que ficou com as chaves e a minha carteira.

MIGUEL  
Eu preferia que ficasse comigo uns tempos. Até estar melhor.

EDUARDO  
Mas eu não vou ficar melhor.

MIGUEL  
Estou a morar sozinho agora, sempre me faz companhia.

EDUARDO  
Se preferes ter alguém contigo...  
Tudo bem. Não me importo.

INT. IKEA CORREDOR

Miguel percorre um corredor a empurrar um carrinho onde vemos duas almofadas, um conjunto de lençóis e fronhas, uma manta. Miguel para na secção dos colchões e começa a ver a ler a descrição que se encontra ao lado de um desses colchões. Miguel avança para o seguinte. Toca o seu telemóvel. Miguel olha para o visor e depois atende.

MIGUEL  
(ao telemóvel) Bom dia... Está tudo bem. Não estava a pensar passar aí hoje. Não, não me estou a baldar, ao contrário dos teus estagiários que só leem o que vem das agências eu ainda faço investigação. Vim entrevistar umas pessoas da comunidade islâmica sobre a questão da jihad. Está bem, assim que tiver mando-te. Abraço.

Miguel desliga o telefone. E aproxima-se do balcão.

MIGUEL (CONTINUA)

Será que me podia ajudar? Eu preciso de um colchão.

EMPREGADO  
Cama de casal?

MIGUEL  
Não, das pequenas.

EMPREGADO  
Individual. Prefere espuma, molas ou latex?

MIGUEL  
Qual é a diferença?

EMPREGADO  
É uma questão de gosto. É para si?

MIGUEL  
Não.

EMPREGADO  
Pessoalmente, prefiro a espuma *memory* porque se molda aos contornos do corpo, distribuindo a pressão o que melhora a circulação sanguínea nos músculos e pele. Dá um dormir muito mais relaxado.

MIGUEL  
Quanto é?

EMPREGADO  
Tem modelos a partir dos 299 euros.

MIGUEL  
Não há mais barato?

EMPREGADO  
(com má cara) Temos colchões a partir de 59 euros.

MIGUEL  
Qual é o segundo mais barato?

EMPREGADO  
Eu mostro-lhe...

Afastam-se.

CORTA PARA:

INT. IKEA CAIXA

Miguel dirige-se para a caixa com uma folha impressa na mão, quando é surpreendido por um carro que transporta umas caixas de grandes dimensões e que lhe acertam de forma certa nas pernas. Miguel controla-se para não gritar. Por detrás de todas aquelas caixas vemos uma cabeça a espreitar.

TERESA

Desculpe!

Miguel olha para ela e reconhece-o.

TERESA (CONTINUA)

Eu não consigo guiar este carrinho. Puxo para um lado e ele vai para o outro. Não sei se tem alguma roda estragada ou se sou eu que não tenho mesmo jeito para isto.

MIGUEL

Se quiser eu levo o carrinho até à caixa. É mais seguro.

TERESA

Está a doer?

Miguel faz com os dedos, polegar e indicador, que está a doer.

MIGUEL

(continua o gesto) Nada de especial.

Teresa sorri.

TERESA

Peço muita desculpa... a sério.

MIGUEL

Nem me passou pela cabeça que tivesse sido um ataque kamikaze. Embora parecesse. Leve o meu carro.

Miguel agarra no carro para o levar para a caixa.

MIGUEL (CONTINUA)

Está a mudar de casa?

TERESA

Parece, não é? Comprei um roupeiro para guardar a roupa de inverno. Já

não aguento ter as coisas em  
caixas.

Durante o percurso, e ao tentar contornar um expositor que se encontra a meio do corredor, Miguel acaba por bater com o carro.

MIGUEL

Christine, o carro assassino.

TERESA

Do que se foi lembrar! Detestei esse filme... na verdade detesto todos os filmes de terror.

MIGUEL

Não é de terror. Quanto muito um drama romântico.

TERESA

Só um homem para dizer que um filme chamado Christine - "o carro assassino" pode ser romântico.

MIGUEL

Era um carro com sentimentos humanos. Foi por ciúme que ele tenta matar a namorada do dono que o reconstruiu. É quase um crime passional.

TERESA

Entre um humano e um carro.

MIGUEL

Há carros com mais personalidade que muitas pessoas. Este carro aqui é um exemplo.

Chegam finalmente à linha de caixa para pagar.

TERESA

Obrigada.

MIGUEL

Vai conseguir pôr isso tudo no seu carro?

TERESA

Acha que não cabe?

MIGUEL

Se tiver uma carrinha ou um camião  
TIR...

TERESA

Tem o humor do seu pai.

Miguel fica sério, mas depois força um sorriso.

MIGUEL

Há defeitos que são genéticos.

O ambiente entre eles muda. A Teresa avança para a caixa, a custo, com o seu carrinho. Miguel não a ajuda.

CORTA PARA:

INT. GABINETE PSICANALISTA

Miguel está numa sessão com o psicólogo.

PSICÓLOGO

Quando vi o seu nome nas marcações  
estranhei...

MIGUEL

Se quer que lhe diga também não sei  
muito bem porque é que marquei. Foi  
um impulso.

PSICÓLOGO

Os impulsos são sempre uma resposta  
a uma coisa qualquer.

MIGUEL

O meu pai está no hospital.

PSICÓLOGO

Já o foi visitar?

Miguel anui.

MIGUEL

Mas não é por isso que aqui estou.  
Eu marquei antes de saber. Foi  
porque... Voltei a separar-me. Nós  
não estávamos propriamente a viver  
juntos, mas, não deixa de ser uma  
separação. Tínhamos um compromisso.

PSICÓLOGO

O que é que aconteceu?

MIGUEL

Ela acabou tudo.

PSICÓLOGO

E deu uma justificação?

MIGUEL

Deu, mas... Não foi uma justificação com sentido.

PSICÓLOGO

Mas que justificação é que lhe deu?

MIGUEL

Que eu não investia na relação. Que ela me tinha dado a chave de casa dela e eu não tinha feito o mesmo. Eu disse-lhe logo que ia fazer uma cópia, mas não quis... Disse que isso devia ter partido de mim.

PSICÓLOGO

E acha que não tinha razão?

MIGUEL

Era raro ficarmos na minha casa. Não percebo porque é que precisava da chave.

PSICÓLOGO

Talvez para ela isso fosse um sinal de comprometimento. Era puramente simbólico.

MIGUEL

Porque é que com as mulheres é tudo simbólico?

O psicólogo contém o sorriso.

MIGUEL (CONTINUA)

Não foi um comentário machista.

PSICÓLOGO

Nas relações todas as pessoas precisam de sentir esses sinais que revelem comprometimento.

MIGUEL

Para mim o compromisso é estar lá quando é preciso, é saber ouvir, dar apoio. Essa é a parte difícil. Muito mais difícil do que mandar fazer uma chave de casa.

PSICÓLOGO

Porque é que o seu pai está no hospital?

MIGUEL

Cancro. Mas vão dar-lhe alta hoje.

PSICÓLOGO

Do que é que falaram quando o foi visitar?

MIGUEL

Não me lembro... Das notícias. Eu levei-lhe jornais.

PSICÓLOGO

E ele, não lhe disse nada?

Miguel abana a cabeça.

MIGUEL

Não.

PSICÓLOGO

Do que é que gostava que tivessem falado?

MIGUEL

Eu escrevi. Quando cheguei a casa fui para o computador e escrevi como devia ter sido a nossa conversa. Ele pedia-me desculpa...

PSICÓLOGO

E você desculpava?

MIGUEL

Não.

Pausa.

PSICÓLOGO

Acha mesmo que não desculpava se isso acontecesse?

MIGUEL

Ele hoje vai ter alta e vou levá-lo para casa. Mas isso não quer dizer que lhe perdoe.

PSICÓLOGO

Porque é que vai fazer isso, levá-lo para casa? Sente que é sua obrigação?

MIGUEL

Não. Mas quero mostrar-lhe que sou muito diferente dele.

CORTA PARA:

INT. HOSPITAL QUARTO

Eduardo está deitado a dormir. Miguel, sentado numa cadeira, tem um saco com jornais ao colo, e vai olhando para o Eduardo. Miguel levanta-se, coloca o saco sobre a cadeira e sai para o corredor.

CORTA PARA:

INT. HOSPITAL CORREDOR

Miguel vai até á máquina do café e vê se tem moedas no bolso. Tira um café curto. Teresa vem a chegar para o turno.

TERESA

Como é que está a sua perna?

MIGUEL

Negra.

TERESA

A sério?

Miguel, sem se baixar, levanta a perna das calças mostrando a marca.

TERESA (CONTINUA)

Já lhe vou buscar um creme.

MIGUEL

Não é preciso. Já montou o armário?

TERESA

Não. Aquilo é impossível. Só o livro de instruções tem 35 páginas.

Ainda estive até à uma da manhã a  
tentar mas acabei por desistir.

MIGUEL  
Eu posso tentar.

TERESA  
Tentar o quê?

MIGUEL  
Nada.

TERESA  
Montar o móvel?

MIGUEL  
Sim, se quiser.

TERESA  
Não lhe posso pedir uma coisa  
dessas. Aquilo dá um trabalhão.

MIGUEL  
Imagino que sim.

TERESA  
Mas quer?

MIGUEL  
Não.

TERESA  
Não?

MIGUEL  
Não me importo. Mas se tiver alguém  
que faça isso...

TERESA  
Não tenho.

CORTA PARA:

INT. CASA TERESA QUARTO

Miguel está a olhar para as muitas peças que fazem parte do  
roupeiro. Na mão tem o folheto com as instruções. O quarto é  
uma mistura de estilos, ocidental e oriental, peças novas e  
velhas, tapetes coloridos.

TERESA

Percebeu alguma coisa?

MIGUEL

Vou contar-lhe um segredo, eu há uns anos comprei uma estante no Ikea mas paguei para me irem lá montar a casa. A montagem saiu mais cara do que a própria estante.

TERESA

Deixe estar. Eu depois ligo para lá.

MIGUEL

Nem pensar.

Miguel ajoelha-se e lança mãos ao trabalho.

SEQUÊNCIA

Miguel a montar o roupeiro, com alguns percalços pelo caminho que o obrigam a desmontar partes porque havia uma peça primeiro para encaixar, um prego que martela para prender o fundo do roupeiro que sai de lado, um parafuso que tenta girar mas com a chave elétrica mas que está moído. Finalmente chega ao fim e, os dois, põem o roupeiro de pé. Ficam, a olhar. Os puxadores não estão à mesma altura.

FIM DE SEQUÊNCIA

TERESA

Os puxadores não estão à mesma altura.

Miguel vai a abrir a porta do roupeiro e uma das dobradiças estala, soltando-se da placa lateral e arrancando um bocado de laminado.

MIGUEL

Eu segui as instruções.

TERESA

Quer um café?

MIGUEL

É melhor.

CORTA PARA:

INT. CASA TERESA COZINHA

Miguel e Teresa estão na cozinha. Ela já tirou um café e vai agora para o segundo. A cozinha é apenas um corredor, ladeado por móveis de madeira, com umas estéticas anos sessenta, pintados de uma cor forte.

MIGUEL

É melhor não pendurar casacos muito pesados que o varão é capaz de cair.

TERESA

As roupas vão ficar nas caixas e pronto. Também não sei quanto tempo mais é que fico nesta casa.

Miguel fica surpreendido com a notícia mas trata de disfarçar. Teresa acaba por sorrir.

TERESA (CONTINUA)

Muito obrigada pela ajuda.

MIGUEL

Sempre que precisar que lhe estraguem um móvel é só falar comigo.

Fica um momento tenso. Olham um para o outro, não sabem bem o que dizer.

MIGUEL (CONTINUA)

Tenho de ir.

TERESA

Desculpe.

MIGUEL

Eu é que devia pedir desculpa.  
(acrescenta) Pelo roupeiro. Tenho mesmo de ir.

TERESA

Eu acompanho-o à porta.

Os dois não sabem como se despedirem e acabam por nem trocar beijos nem um aperto de mão. Miguel sai. Teresa fecha a porta e dirige-se ao quarto.

CORTA PARA:

INT. CASA TERESA QUARTO

Teresa acaba de entrar no quarto e fica a olhar para o roupeiro com a porta pendurada.

CORTA PARA:

INT. HOSPITAL QUARTO - MANHÃ

Miguel está a ajudar o Eduardo a fazer a mala.

MIGUEL

Não há nada dentro das gavetas?

EDUARDO

Não. Vou-te pedir que passes na minha casa. Vou precisar de roupa e pijamas...

Eduardo dá-lhe a chave de casa.

EDUARDO (CONTINUA)

Toma a chave.

MIGUEL

Depois dá-me.

EDUARDO

Eu gostava de me despedir de uma enfermeira e um auxiliar que me costuma levar aos tratamentos, mas ainda não os vi cá hoje.

MIGUEL

Já perguntamos no balcão se estão de turno.

Miguel e Eduardo saem.

CORTA PARA:

INT. APARTAMENTO MIGUEL ESCRITÓRIO/CORREDOR/QUARTO- NOITE -

ACÇÃO CONTINUA

Miguel está deitado numa pequena cama individual, numa divisão que serve como escritório e biblioteca. Miguel muda de posição e ajeita o corpo dorido. Está completamente desperto. Levanta-se e vai até à janela. Abrindo-a. O dia está a nascer. Miguel estica os braços e abana o pescoço de um lado para o outro. Sai do quarto.

Miguel percorre o corredor. Ao passar junto á porta do seu quarto, a caminho da cozinha, ouve Eduardo a chamar por ele.

EDUARDO

Miguel.

Miguel espreita para dentro do quarto, abrindo a porta que se encontrava encostada.

MIGUEL

Já está acordado?

EDUARDO

Na minha idade já se dorme pouco.  
Amanhã ficas tu aqui e eu vou lá  
para dentro.

MIGUEL

Nem pensar. Eu estou bem lá dentro.  
Até prefiro aquela cama a esta.  
Pequeno-almoço?

EDUARDO

Pode ser. Eu vou já levantar-me.

MIGUEL

Deixe-se estar. Eu trago.

EDUARDO

Miguel, quero que saibas que não  
tens qualquer obrigação.

MIGUEL

Pode ser torradas? Vou fazer  
torradas.

Miguel sai.

INT. APARTAMENTO MIGUEL SALA - MANHÃ

Miguel e Eduardo estão sentados nos sofás. A televisão está na sic notícias, com o som baixo. Os dois leem jornais. Em cima da mesa vemos uma pilha de jornais, como o expresso, diário de notícias, revista visão, a bola. Estão em silêncio concentrados na leitura. Eduardo acaba a leitura de um dos jornais.

EDUARDO

Queres? Há bocado andavas à  
procura...

MIGUEL

Já vejo.

Eduardo atira o jornal para cima da mesa e começa a prestar atenção á televisão.

EDUARDO

Vi que tens uma fotografia tua e da tua mãe ali no corredor. É a única foto que tens em casa.

MIGUEL

Eu prefiro ter quadros nas paredes. Sempre achei que ter fotos era uma atitude narcisista.

EDUARDO

No tempo dos meus pais toda a gente tinha uma mesinha cheia de fotografias... era uma espécie de diário de família em imagem.

MIGUEL

Eu tenho guardado os álbuns todos que a mãe foi fazendo ao longo dos anos.

EDUARDO

Tens?

MIGUEL

Tenho.

EDUARDO

Posso ver? Não tem de ser agora... mas um dia. Um dia gostava de ver.

MIGUEL

Porquê?

EDUARDO

Curiosidade.

MIGUEL

E nunca teve essa curiosidade enquanto eu fui crescendo?

EDUARDO

É claro que pensava em ti e na tua mãe.

Pausa.

MIGUEL

Aquela foto foi tirada em Sesimbra.  
Costumávamos passar lá o verão. A  
mãe alugava sempre o mesmo  
apartamento.

EDUARDO

E iam só os dois?

MIGUEL

Nunca lhe conheci nenhum namorado.  
(pausa) Espero que tenha tido,  
nunca lhe perguntei.

EDUARDO

A tua mãe era muito bonita.

Miguel atira o jornal para cima da mesa. Percebe-se que quer perguntar alguma coisa mas não lhe sai. Até se mostra revoltado por não ter a coragem de fazer a pergunta.

EDUARDO (CONTINUA)

Pergunta.

MIGUEL

Não tenho nada para perguntar.

EDUARDO

Eu sabia que ia ser uma boa mãe.  
Ela tinha dúvidas, mas eu sempre  
soube. E disse-lhe isso.

MIGUEL

Quando é que disse? No dia em que  
saiu de casa e a deixou sozinha  
comigo?

EDUARDO

A tua mãe nunca quis casar. E eu  
também não. Foi o teu avô que fez  
queixa.

MIGUEL

A culpa é do avô?!

EDUARDO

Não estou a dizer isso. Mas foi por  
causa da queixa dele que fui preso.  
Na época quando uma rapariga  
solteira engravidava e o rapaz não  
queria casar podia ser acusado de a

ter seduzido. A lei chamava a isso estupro voluntário... Hoje em dia parece absurdo mas no tempo de Salazar era assim.

MIGUEL

Afinal a culpa é do Salazar.

Eduardo olha para ele, compreensivo.

MIGUEL (CONTINUA)

Porque é que fugiu?

EDUARDO

Porque fujo sempre. A tua mãe era muito mais forte do que eu.

MIGUEL

Nunca se arrependeu?

EDUARDO

Não ia funcionar.

Miguel fica à espera que Eduardo continue a falar, mas tal não acontece. Miguel agarra no jornal para recomeçar a ler, mas a fúria contida é tanta que acaba por se levantar.

EDUARDO (CONTINUA)

Onde é que vais?

MIGUEL

Tirar um café.

Miguel sai. Eduardo olha para ele enquanto sai. Percebemos pela sua expressão que sabe que foi o seu silêncio que levou à reacção do filho.

CORTA PARA:

INT. JORNAL REDACÇÃO

Miguel está sentado à secretária a escrever. Acaba de compor o texto. O chefe está junto de um outro colega a conversar.

MIGUEL

Está feito, chefe, para não dizer que ando sempre a entregar as coisas atrasadas, já tem o artigo e dois dias antes do fecho.

CHEFE

Não me venhas com auto-elogios.  
Esse artigo devia ter entrado na  
edição da semana passada. Depois  
preciso que ajudes o puto que  
entrou agora a fazer a página das  
curiosidades que aquilo está tudo  
engatado.

O chefe afasta-se para o seu gabinete

MIGUEL

Se soubesse tinha demorado mais  
dois dias a terminar o artigo.

O chefe vira-se para trás.

CHEFE

Vê lá se não te ponho como  
responsável de estágios e passas a  
acompanhar as crianças, pode ser  
que assim aprendam a usar as  
vírgulas.

Um dos estagiário olha para o chefe, com desagrado.

CHEFE (CONTINUA)

Estás a olhar para mim? Em que  
circunstâncias é que se usa a  
vírgula?

ESTAGIÁRIO

Então... para separar... uma coisa  
de outra. Orações! Para separar  
orações.

CHEFE

Uma oração devias tu rezar por ter  
conseguido entrar num jornal.

O chefe entra no gabinete. Miguel acaba por esboçar um  
sorriso, divertido pela situação, quando toca o seu  
telemóvel.

MIGUEL

Está? Sim... o meu pai?!

Miguel levanta-se e agarra no casaco.

MIGUEL (CONTINUA)

(grita para a redacção) Tenho de  
sair!

CORTA PARA:

INT. HOSPITAL QUARTO

Abre no médico a explicar a Miguel o estado clínico de Eduardo. Em segundo plano vemos Eduardo deitado numa cama.

MÉDICO

O pulmão teve de ser drenado, mas neste momento o seu pai está bem, ainda hoje vai poder sair do hospital.

MIGUEL

Eu não o vou levar para casa, doutor.

MÉDICO

Não há motivo para ficar internado.

MIGUEL

Eu percebo que precisem da cama, que há que reduzir despesas, mas se quer dar-lhe alta vai ter de o abandonar no parque de estacionamento, porque eu não o vou levar daqui depois disto que aconteceu.

MÉDICO

Não é uma situação fácil... Nunca é. Vamos fazer assim, o seu pai fica cá mais dois dias e depois logo vemos, pode ser?

Miguel anui.

MÉDICO (CONTINUA)

(virando-se para Eduardo) Amanhã de manhã volto a passar cá para o ver.

EDUARDO

Obrigado doutor.

Médico sai.

EDUARDO (CONTINUA)

Ele não tem culpa.

MIGUEL

Como é que se sente?

EDUARDO

Ah...

MIGUEL

Quer que vá lá a baixo comprar jornais?

EDUARDO

Não.

Instala-se o silêncio.

MIGUEL

Amanhã trago-lhe o iPad que assim pode ver uns filmes... e pesquisar o que quiser.

EDUARDO

Não quero que agora andes a faltar ao trabalho ou... Preferia que não viesses mais visitar-me.

MIGUEL

Como queira.

Miguel fica a olhar para o pai, tentando controlar as emoções, mas tudo é evidente.

EDUARDO

Houve uma fase em que fiz alguns filmes em França, mas depois problemas com os sindicatos... eles protegem muito os profissionais franceses...

MIGUEL

Vou-me embora.

EDUARDO

Espera... Quando o meu pai morreu eu estava a fazer um filme por lá... as coisas não estavam a correr bem, tínhamos um atraso de quase uma semana, o orçamento estoirado. (pausa) Eu não vim. A questão é que acabei por não vir ao funeral. E o filme nunca estreou porque na montagem houve um problema entre o realizador e o produtor, e aquilo acabou em

tribunal. E eu não fui ao funeral...

MIGUEL

Quando estive na escola vi uns filmes que fez. Já não me lembro dos nomes... um era o "O Regresso" e o outro "Mar de Abril"... e ainda comecei a ver um que se passava em Trás-os-montes.

EDUARDO

Gostaste de algum?

MIGUEL

Não sou grande especialista.

EDUARDO

Quando há uns anos revi algumas das obras que foram produzidas naquela época percebi que as nossas vidas eram bem mais interessantes do que aquilo que fazíamos. Toda a vida fugi, protegi-me, e agora a doença é uma espécie de vingança.

MIGUEL

Não sabia que era religioso.

EDUARDO

Nem eu... mas hoje quando consegui respirar outra vez agradeçi a Deus por me deixar cá andar mais uns tempos.

MIGUEL

Quer que lhe traga alguma coisa amanhã?

EDUARDO

Uma garrafa de água. Das grandes.

MIGUEL

Quer mais alguma coisa de mim?

EDUARDO

Não.

Miguel fica a olhar para Eduardo, na esperança que diga mais alguma coisa. Depois acaba por virar costas e dirigir-se para a saída.

MIGUEL  
Até amanhã.

Miguel sai.

CORTA PARA:

INT. CASA EDUARDO SALA

Isabel está encostada à ombreira da porta da sala. Miguel vasculha uma gaveta. É uma casa com poucos móveis mas muitos livros, espalhados por todo o lado, nas estantes, em cima da mesa, no chão.

ISABEL  
O que é que procuras?

MIGUEL  
Não sei...

ISABEL  
Já podemos ir? Porque é que não lhe perguntas o que queres saber?

MIGUEL  
Porque não quero que ele se sinta obrigado a mentir-me.

ISABEL  
Vamos embora.

MIGUEL  
Eu fico por aqui. Mas vai. Eu depois apanho um táxi.

ISABEL  
Isso é a tua maneira de dizer que já não vamos jantar?

Miguel continua a vasculhar as gavetas e não responde.

ISABEL (CONTINUA)  
Tudo bem.

MIGUEL  
Eu preciso fazer isto.

ISABEL  
Qual a necessidade que tens de fazer isto a ti próprio? O teu pai é um egoísta, levou a vida que quis

e agora que precisa de ajuda  
pendura-se em ti.

MIGUEL

Vai-te embora.

ISABEL

Sei que não é fácil ouvir, Miguel,  
mas alguém tem de te dizer. Nem  
sempre as pessoas são como  
gostaríamos que fossem.

Isabel sai. Miguel fica a olhar para uma fotografia de  
Eduardo, em jovem, com um grupo de amigos.

CORTA PARA:

INT. JORNAL REDACÇÃO - MANHÃ

Miguel acaba de entrar na redacção, liga o computador e vai  
tirar um café. O director está reunido com outra pessoa no  
seu gabinete e saem os dois, cada um para seu lado. o  
director avança para Miguel.

DIRECTOR

Miguel, tira um café para mim.  
Tenho aí um assunto para falar  
contigo. O presidente vai outra vez  
à China com uma comitiva de  
empresários

MIGUEL

Não posso.

DIRECTOR

Mas não podes o quê? Por acaso fiz-  
te algum convite?

MIGUEL

Eu não vou a acompanhar a comitiva.

DIRECTOR

Mas porque é que não vais? Tu  
gostas destas coisas... conheces as  
pessoas. Ainda tens a oportunidade  
de comer umas chinesas... e recibes  
ajudas de custo, o que é que queres  
mais?

MIGUEL

Tenho de tomar conta do meu pai.

DIRECTOR

Resolve lá essas tuas coisas... a viagem é só daqui a quinze dias.

MIGUEL

Porque é que não convidas o estagiário? O outro dia ele escreveu sobre um panda que adoptou um macaco no jardim zoológico de Pequim. Isso já o torna um especialista em assuntos asiáticos.

O director sorri.

DIRECTOR

Agora a sério, eu preciso mesmo que vás. A Inês está grávida de quatro meses. O Raul é um complicadinho, cada vez que tem de viajar exige um seguro como se fosse fazer uma reportagem para o Iraque.

MIGUEL

Não posso mesmo.

DIRECTOR

Deixa-te de inventar coisas. Tu sempre me disseste que não tinhas pai.

MIGUEL

Se fosse a ti falava com o estagiário. De certeza que ele aceita. Depois vais ter de corrigir a pontuação, mas tirando isso ele é perfeitamente capaz de fazer o trabalho.

Miguel deita fora o copo do café e segue para a sua secretária. O chefe termina o café, ao mesmo tempo que varre com o olhar todos os jornalistas que estão sentados a trabalhar na redacção e sai. Vemos um jornalista que se aproxima para tirar um café. Miguel repara e de novo dirige-se á máquina.

COLEGA

Bebes curto, não é? Então fica com este que eu enganei-me a carregar.

O colega entrega-lhe o café.

COLEGA (CONTINUA)

Como é que está o teu pai?

MIGUEL

A morrer.

COLEGA

Estamos todos. O tramado é quando nos dizem. A partir daí ficamos a olhar para o relógio.

MIGUEL

No caso dele é complicado não pensar nisso. Cada vez que respira o corpo lembra-lhe está a morrer, é que nem precisa de olhar para o relógio.

COLEGA

O ano passado fiz um artigo sobre transplantes de pulmão. Há um hospital na Corunha que é bom nisso, muitos portugueses têm sido tratados lá.

MIGUEL

E como é que se consegue uma consulta?

COLEGA

O serviço nacional de saúde tem um acordo.

MIGUEL

Não lhe deram essa possibilidade.

COLEGA

Porque isso custa dinheiro ao Estado e o ministro anda a cortar nas despesas. Ainda por cima, por cada reformado que morre é menos uma pensão que a segurança social tem de pagar.

MIGUEL

Consegues arranjar-me uma consulta?

COLEGA

É complicado. Há uma lista de espera oficial.

MIGUEL

Obrigado na mesma. Vou informar-me disso.

Miguel deita o copo de café fora e afasta-se.

EXT. CARRO TRÂNSITO

Miguel vai a conduzir. O trânsito está intenso e acaba por parar numa fila. Miguel agarra no telemóvel. Hesita se faz uma chamada ou não. Acaba por ligar. No visor do carro vemos o nome da Luísa.

LUÍSA

Tens de ser rápido. Entro em directo daqui a cinco minutos.

MIGUEL

Preciso de um favor do teu ex-marido.

ISABEL

Só podes estar a gozar comigo.

MIGUEL

O serviço nacional de saúde tem um acordo para transplantes de pulmão num hospital da Galiza.

ISABEL

O Jorge trabalha no Ministério da Economia.

MIGUEL

Ele conhece toda a gente. Pelo que investiguei, é amigo do ministro da saúde.

ISABEL

Andaste a investigá-lo?

MIGUEL

Diz-me que falas com ele.

ISABEL

Tenho de desligar.

MIGUEL

Vais ajudar-me ou não?

ISABEL

Tu sempre escreveste o que quiseste, Miguel. Sabes que vais ficar a dever-lhe um favor.

MIGUEL

Ele que me arranje a consulta.

Isabel desliga. Miguel respira fundo.

INT. APARTAMENTO MIGUEL CASA DE BANHO

Eduardo está a tomar banho. Dentro do duche vemos um banco de plástico onde ele está sentado, com os braços apoiados nas pernas.

CORTA PARA:

INT. APARTAMENTO MIGUEL CORREDOR

Miguel está junto da porta da casa de banho. Tem na mão uma carta que vemos ter timbrado o nome do hospital da Corunha.

MIGUEL

Posso entrar?

EDUARDO (OFF)

Podes...

Miguel entra.

CORTA PARA:

INT. CARRO ESTRADA

Miguel e Eduardo percorrem a estrada que vai até ao cabo Finisterra. Vemos na beira da estrada alguns caminhantes.

EDUARDO

Sempre pensei que um dia faria este caminho a pé. Se calhar é por isso que estou assim. Por ter falhado uma promessa.

MIGUEL

Duvido. Eu acho que está assim porque falhou a promessa de não fumar dois maços por dia.

EDUARDO

Foi o cinema que me levou a fumar.

MIGUEL

Quando começou a trabalhar?

EDUARDO

Não. Quando comecei a ver o estilo que o Bogart tinha a fazer de detective Marlowe. E naquela altura os rapazes começavam a fumar cedo. E podia-se fumar em todo o lado, nos restaurantes, nos comboios, nos aviões... até os apresentadores do telejornal fumavam enquanto davam as notícias.

MIGUEL

Eu lembro-me disso... o país mudou tanto.

EDUARDO

Para mim mudou de mais. Sem ser capaz de mudar ao ritmo do mundo, por isso é que há medida que os anos passam vamos sendo substituídos pelos mais novos. Estás com que idade?

MIGUEL

O pai está a perguntar que idade é que eu tenho?

EDUARDO

Eu sei... ou tens 48 ou 49.

MIGUEL

49.

EDUARDO

O que é que ainda esperas que aconteça na tua vida?

MIGUEL

Tudo. Acho que esperamos sempre tudo, mesmo que a certeza seja cada vez maior que não vai acontecer nada.

MIGUEL (CONTINUA)

Chegámos.

Em frente vemos o cabo Finisterra.

EDUARDO  
O fim do caminho de Santiago.

Ficam os dois a olhar para o mar.

CORTA PARA:

INT. CONSULTÓRIO ESPANHA

Miguel e Eduardo estão sentados em frente de um médico. Miguel presta atenção ao que este diz, enquanto Eduardo tem o olhar perdido pelos muitos diplomas e quadros que decoram a parede do fundo do gabinete. Seguimos apenas os olhos de Eduardo e não os comentários do médico.

MÉDICO 1  
(em castelhano) Percebeu tudo?

Pausa.

MIGUEL  
Pai...

EDUARDO  
Sim, pela primeira vez ouço que é positivo a doença estar a evoluir tão rapidamente.

MÉDICO 1  
Vi aqui na sua ficha que trabalha em cinema. (sorri) Não conheço muito bem o cinema português.

EDUARDO  
Ninguém conhece.

O médico sorri.

MÉDICO 1  
Vai ter de fazer agora mais uns exames. O enfermeiro já o vem buscar.

CORTA PARA:

INT. HOSPITAL ESPANHA RESSONÂNCIA

Eduardo está dentado para fazer uma ressonância magnética. Miguel está ao lado dele.

EDUARDO

Com a radiação que tenho levado nos últimos tempos não sei como é que ainda não me transformei num Kaijin.

ENFERMEIRO

(para Miguel) Vai ter de sair.

MIGUEL

(para Eduardo) Este é o último. Depois podemos ir para o hotel descansar.

O Enfermeiro acaba de preparar Eduardo para o exame e Miguel sai com ele. Ficamos a acompanhar a ressonância magnética. Eduardo fecha os olhos incomodado com o barulho da máquina.

CORTA PARA:

EXT. RUA ESPLANADA CHIADO

Miguel sobe o Chiado. Ao chegar a uma esplanada observa as mesas cheias, à procura de alguém. Teresa levanta a mão. Ele sorri.

TERESA

Como é que está o seu pai?

MIGUEL

Ele não diz, mas sei que está com esperança. Café?

TERESA

Sim, café.

Miguel faz sinal ao empregado.

MIGUEL

São dois cafés.

TERESA

E um croissant com chocolate.

O empregado afasta-se.

TERESA (CONTINUA)

Eu sei que não devia. Mas sempre que venho aqui não resisto. O chocolate ajuda ao meu equilíbrio emocional.

MIGUEL

Nesse caso é melhor eu levar uma caixa para casa.

TERESA

Está preparado para o que aí vem?

MIGUEL

Eu digo que sim, até porque não faço a mínima ideia do que aí vem. Ainda não parei para pensar nisso.

TERESA

A recuperação de um transplante daqueles é demorada. Vai obrigar a que o seu pai fique em Espanha pelo menos um ano.

MIGUEL

Eu posso negociar a saída do jornal e ficar a escrever uma crónica semanal a partir de lá.

TERESA

Seria capaz de uma coisa dessas?

MIGUEL

Que outra alternativa é que me resta?

TERESA

O seu pai tem muita sorte.

MIGUEL

Porquê?

TERESA

Por ter alguém que o ama dessa maneira.

MIGUEL

Eu não o amo. Não tenho motivo para isso.

Pausa.

TERESA

Pois eu acho cada vez mais que são parecidos. Escondem o que sentem, não falam dos problemas, não confiam em ninguém.

CORTA PARA:

INT. HOTEL QUARTO

Miguel e Teresa estão deitados numa cama de hotel. Teresa senta-se, nua, na beira da cama.

TERESA

Tenho mesmo de ir.

MIGUEL

Entras agora de turno?

TERESA

Não. Tenho de ir buscar o meu filho à escola.

A expressão de Miguel muda.

MIGUEL

Que idade tem?

TERESA

6.

MIGUEL

Não deve ser fácil, com os teus horários. Tens ajuda de alguém?

TERESA

Nem por isso. Nem eu nem o meu marido somos de Lisboa.

Miguel leva as mãos à cara com esta nova informação. Demora algum tempo a reagir.

MIGUEL

Porque é que não me disseste?

TERESA

Porque não me parece que falar do meu filho e do meu marido me fosse ajudar a ganhar forças para vir para um hotel contigo.

MIGUEL

Já estás arrependida?

TERESA

Não. O meu marido está a trabalhar em Angola há seis meses. Não tem sido fácil para nenhum de nós.

MIGUEL

Devias pensar mudar-te para lá.

TERESA

Não me parece.

MIGUEL

E agora?

TERESA

E agora o quê?

MIGUEL

Vou para o banho.

Miguel levanta-se e sai para casa de banho. Teresa começa a vestir-se e quebra, caem-lhe algumas lágrimas. Percebemos que está a tremer. Depois de se vestir acaba por sair porta fora.

CORTA PARA:

INT. APARTAMENTO MIGUEL COZINHA

MIGUEL está a abrir as portas da arca congeladora.

MIGUEL

Tenho de ir ao supermercado.

Eduardo aparece à porta da cozinha.

EDUARDO

E se fôssemos jantar fora?

MIGUEL

O ventilador só tem bateria para duas horas.

EDUARDO

Levo o carregador. Alguma coisa peço para ligar a uma tomada. Está a apetecer-me uma coisa boa. Eu sei lá quanto tempo é que me resta. Vamos comer e beber como deve de ser. Nunca fomos os dois.

MIGUEL

Está bem.

CORTA PARA:

INT. RESTAURANTE - NOITE

Miguel serve o vinho e termina a garrafa. O jantar já está avançado.

EDUARDO

Temos de pedir mais uma.

MIGUEL

Meia deve chegar.

EDUARDO

Estás com medo que me embebede?

MIGUEL

Não sei se é muito bom com os medicamentos.

EDUARDO

Eu já fiz todo o tipo de misturas que é possível fazer, acredita.

MIGUEL

Imagino que sim.

EDUARDO

Se conseguir o transplante ainda arrisco a realizar o meu primeiro filme. E vai ser sobre a minha vida. Uma comédia dramática.

Miguel mostra-se incomodado com o comentário. O empregado aproxima-se da mesa.

MIGUEL

Traga mais uma então.

Eduardo olha para ele e sorri. O empregado afasta-se.

EDUARDO

Andas com alguém?

MIGUEL

Não.

EDUARDO

Não?

MIGUEL

Não. Não tenho nenhuma namorada, se é isso que me está a perguntar.

EDUARDO

Mas gostas de mulheres?

MIGUEL

Que raio de pergunta é essa?

EDUARDO

Não sou preconceituoso. Tive grandes amigos que eram bichas.

MIGUEL

(sorri) Agora diz-se gay. E eu não sou gay.

EDUARDO

Mas não tens namorada.

MIGUEL

Não.

EDUARDO

Porquê?

MIGUEL

Porque... sei lá. As coisas não costumam acabar bem.

EDUARDO

As relações não são fáceis. Nem perfeitas.

MIGUEL

Quem o ouvir falar...

EDUARDO

O que é que tem? Diz... Diz o que estás a pensar. Aproveita para dizer tudo o que me queres dizer. O vinho ajuda à sinceridade.

MIGUEL

Foi por isso que quis vir jantar fora? Certamente o pai tem mais para me dizer do que eu a si.

EDUARDO

E tenho. Porque é que me foste ver  
ao hospital, porque é que tens  
feito isto tudo por mim?

MIGUEL

Quer mesmo saber? Porque sempre  
quis ter um pai, mesmo que seja um  
sacana egocêntrico que até a última  
coisa que pensa fazer na vida é um  
filme sobre si próprio.

O empregado volta com a garrafa de vinho.

MIGUEL (CONTINUA)

Não abra. É a conta.

EMPREGADO

Não querem sobremesa?

EDUARDO

É a conta.

O empregado afasta-se. O ambiente está pesado. Miguel não  
consegue olhar para Eduardo, mas este encara-o.

CORTA PARA:

INT. APARTAMENTO MIGUEL QUARTO (ESCRITÓRIO?) - NOITE

Eduardo está sentado na cama, imóvel. Começa a despir a  
camisa. Depois levanta-se e vai ligar a máquina de oxigénio  
à ficha. Fica a olhar para si ao espelho.

CORTA PARA:

INT. JORNAL REDACÇÃO

Miguel está sentado à secretária. Escreve no computador. o  
telemóvel apita. Miguel espreita e vê um aviso da agenda  
"psicólogo 18 horas". O director passa pelo corredor.

MIGUEL

Chefe, podemos falar agora.

CHEFE

Diz.

MIGUEL

Na tua sala.

Seguem os dois para o gabinete do director.

CORTA PARA:

INT. JORNAL ESCRITÓRIO DIRECTOR

Miguel e o director acabam de entrar.

MIGUEL (CONTINUA)

Já falaste com alguém da redacção para ir?

DIRECTOR

Falei. Mas porquê? Mudaste de ideias?

MIGUEL

Não posso prejudicar a minha carreira por causa dele.

DIRECTOR

O que é que aconteceu? Ainda o outro dia estavas a falar de ficar só com uma crónica para poderes ir com ele para a Galiza.

MIGUEL

Desisti disso. Se for operado é cá em baixo, em Santa Maria. Quando tiveres o bilhete emitido avisa-me. A mala fica feita hoje.

DIRECTOR

De certeza que estás bem para ir?

MIGUEL

Não te preocupes comigo.

Miguel sai do gabinete.

CORTA PARA:

INT. HOTEL CHINA QUARTO

Miguel faz uma chamada de telemóvel.

MIGUEL (CONTINUA)

Olá... Como é que ele tem estado?

CORTA PARA:

INT. CASA EDUARDO COZINHA

Isabel, a ex-companheira de Eduardo está na cozinha a falar ao telemóvel.

ISABEL

Cansa-se muito depressa. Eu liguei ao médico e ele disse-me para aumentar o oxigénio. (pausa) Não lhe disse nada. A sério, juro. Ele não sabe que tens ligado.

CORTA PARA:

INT. HOTEL CHINA QUARTO

Miguel fixa a televisão.

MIGUEL

Mas perguntou por mim? (pausa) Ainda bem. Melhor assim. Vou ter de desligar. Sim, por aqui está tudo bem, é só almoços e jantares. Vou ter de desligar. Está bem.

CORTA PARA:

INT. CASA EDUARDO COZINHA

A Isabel está a preparar um chá. A porta da cozinha abre-se e Eduardo entra.

EDUARDO

Beijinhos.

Isabel desliga.

EDUARDO (CONTINUA)

Com quem é que estavas a falar?

ISABEL

Com uma amiga. O chá está quase pronto. Não queres ir para a cama que eu já te levo?

EDUARDO

Estou farto de estar deitado.

CORTA PARA:

EXT. RUA ESPLANADA

Miguel vem do quiosque a beber café.

TERESA

Pensei que não me ias responder às chamadas.

MIGUEL

Como é que vai o teu filho?

TERESA

Bem. Está num campo de férias esta semana.

MIGUEL

E o teu marido?

TERESA

Agora estás a ser cruel.

MIGUEL

Desculpa. Quando é que ele vem a Portugal?

TERESA

Em princípio só em Setembro.

Miguel coloca a sua mão por cima da mão da Teresa. Teresa põe a sua outra mão sobre a dele. Ficam assim algum tempo, sem dizerem nada.

TERESA (CONTINUA)

Queres ir lá a casa?

Miguel anui.

CORTA PARA:

INT. CASA EDUARDO QUARTO

Miguel está sentado num cadeirão ao lado da cama. Eduardo está deitado.

EDUARDO

Estou farto disto. Há dias, como hoje, que me apetece sair à rua e roubar um pulmão a um turista.

MIGUEL

O pai era capaz de tirar a vida a outra pessoa para que pudesse continuar a viver?

EDUARDO

Todos nós conseguimos. Faz parte do instinto de sobrevivência. Tu que já estiveste em várias guerras, como jornalista deves ter ouvido isso muitas vezes.

MIGUEL

Há quem seja capaz de dar a sua vida pela dos outros.

EDUARDO

Só conheço um de quem se diz ter feito isso, que foi Jesus Cristo. Mas até essa história está por confirmar.

Pausa.

MIGUEL

Estou apaixonado.

EDUARDO

É mulher?

MIGUEL

Não. (muda) Claro que é mulher! E é casada.

EDUARDO

Mas queres mais do que isso que tens agora?

MIGUEL

Não sei. Depois de tantos falhanços... é difícil dizer o que quero. Porque é que não tentou reaproximar-se?

EDUARDO

Porque sabia perfeitamente que não tinha a capacidade de a fazer feliz. Eu gostava que a tua mãe tivesse conhecido alguém que a merecesse, que pudesse ter sido um pai para ti.

MIGUEL

Não devia ter posto para cima de  
outro uma responsabilidade que era  
sua.

EDUARDO

Não me chegaste a responder  
sinceramente porque é que me foste  
visitar ao hospital.

Toca o telemóvel de Miguel. Ele atende.

MIGUEL

Sim? Como está, doutor? Temos  
quanto tempo para chegar a Santa  
Maria? Está bem. Até já. Muito  
obrigado, doutor.

Miguel desliga a chamada.

CORTA PARA:

INT. HOSPITAL SANTA MARIA

Eduardo está deitado na cama. A equipa de enfermagem  
prepara-o para seguir para o bloco operatório, pelo que o  
fazem mudar para uma marquesa. Miguel está junto dele.

MIGUEL

Até já.

Miguel toca-lhe na mão.

MIGUEL (CONTINUA)

Vai correr tudo bem.

EDUARDO

Eu sei.

Eduardo é levado para fora do quarto. Miguel olha agora para  
a cama vazia.

INT. HOSPITAL SANTA MARIA BLOCO

Vemos a cirurgia a decorrer. Tudo se passa com normalidade.  
O ambiente é de grande concentração nas tarefas que estão a  
efectuar.

INT. HOSPITAL SANTA MARIA CORREDOR

Miguel está sentado no corredor junto ao bloco operatório. As portas do bloco abrem-se e surge o médico. Miguel levanta-se.

MIGUEL

Doutor...

DOUTOR

Correu tudo bem. Fizemos o transplante. Agora as horas que se seguem são fundamentais para termos a certeza do sucesso da intervenção por isso vamos aguardar confiantes, mas sabendo que as próximas 72 horas são ainda críticas.

MIGUEL

Posso vê-lo?

DOUTOR

Neste momento vai ter de ficar em isolamento por causa das infecções. A forma que temos do organismo não combater o novo pulmão e diminuir a defesa do organismo.

O médico toca-lhe no ombro.

MÉDICO

Amanhã logo vemos se é possível espreitar o seu pai, nem que seja pelo vidro.

MIGUEL

Obrigado.

CORTA PARA:

EXT. LISBOA RUA

Miguel corre no meio da cidade atravessando a estrada sem esperar que o semáforo fique verde para os peões. Miguel corre entre as pessoas, desviando-se delas.

CORTA PARA:

INT. APARTAMENTO MIGUEL ESCRITÓRIO

O quarto está na penumbra. Miguel está deitado na cama a dormir. Toca o telemóvel. Miguel atende.

MIGUEL

Está? Sim, sou eu...

Miguel senta-se na cama, vemos o álbum em cima da cama. Fica apenas a ouvir o que lhe dizem do outro lado do telefone. As lágrimas começam a escorrer pelo seu rosto. Miguel fica sem conseguir falar e desliga o telemóvel.

CORTA PARA:

INT. APARTAMENTO MIGUEL QUARTO

Miguel, de fato e gravata preta, está à porta do seu quarto a observar os pertences de Eduardo que estão agora expostos em cima da cama. Miguel sai do quarto.

CORTA PARA:

INT. CREMATÓRIO

Miguel e Isabel no crematório. O caixão avança pela passadeira até entrar no forno crematório. Isabel faz uma festa no braço de Miguel. Este não reage. Têm o olhar fixo no forno. Nenhum deles chora.

ISABEL

A maior parte das pessoas, nem que andem cá 200 anos, vão viver tanto como o teu pai viveu.

MIGUEL

Nunca chegou a dizer.

ISABEL

A dizer o quê?

MIGUEL

Que se arrependeu que me ter abandonado, a mim e à minha mãe.

ISABEL

Ele gostava muito de ti. Acredita.

CORTA PARA:

INT. CASA EDUARDO

Isabel tira de um armário um dossier que passa para as mãos de Miguel, que fica a olhar para ela sem perceber. Finalmente abre-o e vê que são os seus artigos arquivados.

Miguel folheia-o. Finalmente percebe que o pai o acompanhou durante todos aqueles anos, e que se orgulhava dele, apesar de serem distantes. Miguel não aguenta a dor da perda e chora.

CORTA PARA:

INT. APARTAMENTO MIGUEL ESCRITÓRIO

O casaco e a gravata estão pousados nas costas de uma cadeira. Miguel tenta desmontar a cama. Primeiro desatarraxa um dos pés da cama, mas o parafuso não sai porque a rosca está moída. Miguel insiste, mas sem grande sucesso. Sem que nada faça esperar a reacção que se vai seguir, Miguel levanta-se, olha para a cama e começa a tentar desarmá-la ao pontapé. Finalmente o pé da cama cai. Miguel agarra no telemóvel e faz uma chamada para Teresa.

MIGUEL

Como é que estás? Eu? Estou bem.  
Sim, estou em casa... abrir a  
porta? Mas porquê?

Teresa desliga a chamada. Miguel fica a olhar para o telemóvel. Depois sai do escritório, dirige-se para a porta da rua e olha pelo óculo. Abre-a. Vemos Teresa.

MIGUEL (CONTINUA)

Não precisavas ter vindo.

TERESA

Vou deixar o meu marido.

MIGUEL

Tens a certeza? Pensaste no teu  
filho?

TERESA

Pensei... Pensei nos dois. No Pedro  
e no que tenho na barriga.

Miguel estende-lhe a mão. A partir das escadas vemos Teresa a entrar. A porta fecha-se. Ao fim de alguns segundos a luz da escada acaba por se apagar.

FIM

## Conclusão

Ao longo deste projecto tentámos traçar, ainda que sucintamente, uma evolução cronológica das características da produção melodramática no teatro, assim como no cinema, com a finalidade de extrair daí algumas particularidades que são comuns a muitas das obras, embora reconhecendo que os géneros estão em constante mutação, e que a leitura que fazemos dessas mesmas obras está dependente das ferramentas teóricas que decidimos aplicar na nossa releitura.

Os géneros, do ponto de vista da produção, tiveram um importante papel no desenvolvimento do cinema durante o seu período clássico, e Hollywood cresceu graças ao respeito por essas características que serviam para definir e promover os filmes, e que funcionavam como fórmulas de sucesso. Os estúdios, que dominavam a indústria, exploraram essas características repetitivas, acabando por se especializarem. John Ford, numa reunião da Directors Guild of America, apresentou-se como sendo um realizador que fazia *Westerns*<sup>8</sup>, embora tenha muitas outras obras que não se inserem naquele género, assim como Douglas Sirk ficaria conhecido pelos seus melodramas, embora durante a sua carreira tenha dirigido muitos filmes que não se inscrevem nesse género.

O melodrama tem a sua originalidade não nos motivos da acção, mas nas emoções exacerbadas, nos embates entre personagens que se concretizam na esfera privada, onde se expõe as tensões e contradições das famílias de classe média suburbanas.

As características deste género que considerámos mais relevantes para a escrita do argumento foram: narrativa organizada segundo o tempo do quotidiano; um código moral definido que identifica claramente a protagonista e antagonista; uma aproximação à realidade através da abordagem de temáticas fraturantes; o amor romântico como ideal de felicidade; a capacidade de sofrimento e de se sacrificar pelos outros como forma de acentuar a humanidade do protagonista.

---

<sup>8</sup> Episódio narrado por Martin Scorsese no documentário *A Personal Journey with Martin Scorsese Through American Movies*.

O guião, que aqui apresentamos, e que pretendemos que funcione também como obra autónoma, não é apenas um repositório dos dispositivos dramáticos presentes nos melodramas que serviram de base à investigação, mas também uma visão do mundo, permitindo um espaço de liberdade e de transformação do próprio género.

## **Bibliografia:**

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

ALTMAN, Rick (2010). *A semantic/syntatic approach to film genre* in GRANT, Barry Keith, edited by. *Film Genre Reader III*, third edition, Austin: University Of Texas Press.

ARISTÓTELES (s.d.). *Poética*, 5. ed., Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

AUMONT, J. (2008). *O Cinema e a Encenação*, Lisboa: Texto&Grafia.

AUMONT, Jacques, MARIE, Michel (2009). *A análise do Filme*, Lisboa: edições texto &grafia.

BARBON, Michele (2011). *Caminhos do Melodrama em Portugal*, Universidade Estadual Paulista.

BAZIN, André (2014). *O que é o Cinema?*, São Paulo: Cosac Naify.

BERRIOS, German E. (2008). “Classificações em psiquiatria: uma história conceitual” in: *Revista de Psiquiatria Clínica*.

BORDWELL, David (1995). *El Significado del Film*, Barcelona: Paidós.

BORGES, Jorge Luis (1993). *História Universal da Infâmia*, Lisboa: Assírio & Alvim.

BRISLANCE, Marie-France e MORIN, Jean-Claude (2011). *Gramática do Cinema*, Lisboa: Texto&Grafia.

BROOKS, Peter (1995). *The melodramatic imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, New Haven and London: Yale University Press.

BUTLER, Jeremy B. (1987). *Imitation of life (john Stahl, 1934. Douglas Sirk, 1959). Style and the domestic melodrama* in: *Jump Cut a review of contemporary media*, nº32, April. pp.25-28.

CAMPBELL, Joseph (2008). *O Herói das Mil Faces*, 15ª edição, São Paulo: Cultrix/Pensamento.

CAPUCHO, Carlos (2008). *Magia, luzes e sombras. 1974-1999: vinte e cinco anos de filmes no circuito comercial em Portugal*, Lisboa: Universidade Católica Editora.

- CARROL, Noël, e CHOI, Jinhee, coord. (2006), *Philosophy of Film and Motion Pictures*, Malden e Oxford: Blackwell,.
- CASETTI, Francesco (1999), *Les Théories du Cinéma Depuis 1945*, Paris : Nathan.
- CHION, Michel (1993). *La Voix Au Cinéma*, Paris : Cahiers du Cinéma.
- CHION, Michel (1994). *Le Son au Cinéma*, Paris: Cahiers du Cinéma.
- CHION, Michel (1995). *La Musique au Cinéma*, Paris: Fayard.
- COMPARATO, Doc (1998). *Da criação ao guião*, 2ª ed., Lisboa: Pergaminho,.
- CORDEIRO, Edmundo (2007). *Géneros cinematográficos*, Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas.
- COUSINS, Mark (2005). *Biografia do Filme*, Lisboa: Plátano Editora.
- DANCYGER, Ken e Rush, Jeff (2007). *Alternative scriptwriting*, Fourth edition, Successfully breaking the rules, s. l.: Focal Press.
- DeFALCO, Amelia (2004). *A double-edged longing: Nostalgia, Melodrama, and Todd Haynes's Far From Heaven*, in: Iowa journal of cultural studies 5 (fall).
- DELEUZE, Gilles (2004). *A imagem-movimento*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- DUNCAN, Stephen V. (2008). *Genre screenwriting*, New York: Continuum.
- ELIADE, Mircea (1992). *O Sagrado e o Profano*, São Paulo: Livraria Martins Fontes.
- ELSAESSER, Thomas (2010). *Tales of sound and fury: observations on the family melodrama*, in GRANT, Barry Keith edited by, *Film Genre Reader III*, third edition, Austin: University Of Texas Press.
- FERREIRA, Carlos Melo (2004). *As Poéticas do Cinema*, Porto: Edições Afrontamento.
- FERREIRA, Carlos Melo (2011). *Cinema. uma arte impura*, Porto: Edições Afrontamento.
- FERREIRA, Licínia (2006). "A recepção do melodrama no teatro português", in: *o melodrama I*, Coimbra, CLP.
- FIELD, Syd (2003). *The definitive guide to Screen Writing*: London, Ebury Press.

- GARDIES, René, org. (2008), *Compreender o Cinema e as Imagens*, Lisboa: texto&grafia, 2008.
- GAUDREAU, André, JOST, François (2010). *El relato cinematográfico*, 4ª imp., Barcelona: Paidós.
- GEADA, Eduardo (1998). *Os mundos do Cinema*, Lisboa: Editorial Notícias.
- GERVEREAU, Laurent (s.d.). *Ver, compreender, Analisar as Imagens*, Lisboa: edições 70.
- GIL, Inês (2005). *A Atmosfera no Cinema*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- GILBERT, Matthew (2012). “30 top TV shows in the ‘Great Books’-Style Canon” in: the Boston Globe <http://www.bostonglobe.com/2012/07/15/dozen-shows-that-belong-canon/vp2NI2Khrnb6nHrPJuTAaO/story.html?pic=1>
- GLEDHILL, Christine, ed. (1987). *Home is Where the Heart is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*, London: British Film Institute.
- GRILO, João Mário (1997). *A ordem no Cinema*, Lisboa: Relógio D'água.
- HAYWARD, Susan (2000). *Cinema Studies – The Key Concepts*, London e New York: Routledge.
- HITCHCOCK, Alfred (s.d.). Why I make melodramas, in: [http://www.labyrinth.net.au/~muffin/melodramas\\_c.html](http://www.labyrinth.net.au/~muffin/melodramas_c.html)
- JORGE, Carlos Jorge Figueiredo (s.d.). *Histórias, Imagens e Letras*, Lisboa: Apenas Livros.
- JIMENÉZ, Jesús García (1996). *Narrativa Audiovisual*, Madrid: Cátedra.
- HERNANDEZ LES, Juan A. (2003). *Cinema e literatura. A metáfora Visual*, Porto: Campo De Letras.
- HOLM, D. K. (2008). *Independent Cinema*, London: Kamera Books.
- KONRAD, Tood (s.d.). Entrevista a Todd Haynes in: independent film quarterly [http://independentfilmquarterly.com/index.php%3Foption%3Dcom\\_content%26task%3Dview%26id%3D592%26Itemid%3D119](http://independentfilmquarterly.com/index.php%3Foption%3Dcom_content%26task%3Dview%26id%3D592%26Itemid%3D119)
- KLINGER, Barbara (1994). *Melodrama & Meaning*, s. l.: Indiana University Press.

- KUHN, Annette e WESTWELL, Guy (2012). *Oxford Dictionary of Film Studies*, Oxford: Oxford University Press.
- LAVANDIER, Yves (2013). *A Dramaturgia. A Arte da Narrativa*, s.l.: Le clown & l'enfant.
- LOPES, Maria Immacolata Vassallo de Lopes e GÓMEZ, Guilherme Orosco (2014). *Obitel. Estratégias de Produção Transmídia na Ficção Televisiva*, Porto Alegre: Editorial Sulina/Globo.
- MARTIN, Marcel (2005). *A linguagem Cinematográfica*, Lisboa: Dinalivro.
- MERCER, John e SHINGLER, Martin (2004). *Melodrama. Genre, Style, Sensibility*, London: Wallflower Press.
- METZ, CHRISTIAN (1991). *Film Languages*, s.l. : The University of Chicago Press.
- McGINN, Colin, T (2005). *The Power of Movies - How Screen and Mind Interact*, N. York: Vintage Books.
- MCKEE, Robert (2005). *El Guión*, 4ª ed., Barcelona: Alba Editorial.
- MCQUAIL, Denis (2000). *Teoria da Comunicação de Massas*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- MOINE, Raphaëlle, RADNER, Hillary (2008). *Cinema Genre*, New Jersey: Blackwell Publishing.
- NACACHE, Jacqueline (2012). *O Cinema Clássico de Hollywood*, Lisboa: Edições Texto&Grafia.
- NEALE, Steve (2010). "Questions of genre", in GRANT, Barry Keith edited by, *Film Genre Reader III*, third edition, Austin: University Of Texas Press.
- PEÑA-ARDID, Carmen (1996). *Literatura y Cine*, Madrid : Cátedra.
- PINEL, Vincent (2000). *Écoles, Genres et Mouvements au Cinéma*, Paris: Larousse.
- PIXERÈCOURT, G. de (1841). *Theatre Choisi Precede d'une Introduction par Ch. Nodier*, Tome Premier, Nancy : Chez L'auteur cours D'Orléans.
- REBELLO, Luís Francisco (2000). *Breve História do Teatro Português*, Lisboa: Publicações Europa-America.

RODRIGUES, António et alii (2000). *Douglas Sirk*, Lisboa: Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema.

REIS, Carlos, LOPES, Ana Cristina M. (2002). *Dicionário de Narratologia*, 7ª ed., Coimbra: Almedina.

RYAN, Michael e LENOS, Melissa (2012). *An Introduction To Film Analysis*, N. Y., London: The Continuum International Publishing.

SCHATZ, Thomas (2010). “The Structural Influence: New Directions in Film Genre Study”, in: GRANT, Barry Keith edited by, *Film Genre Reader III*, third edition, Austin: University Of Texas Press.

SUBER, Howard (2006). *The Power of Film*, s.l.: Michael Wiese Productions.

THOMASSEAU, Jean-Marie (2005). *O Melodrama*, S. Paulo: Perspective.

THOMSON-THOMAS, Katherine (2008). *Aesthetics and Film*, London e N. York: Continuum.

WESTWELL, Guy (2006). *War Cinema-Hollywood On the Front Line*, London: Wallflower.

THOMAS, Deborah (2000). *Beyond Genre*, Dumfriesshire: Cameron & Hollis.

Tobias, Ronald B. (2003). *20 Master Plots*, Cincinnati: Writer’s Digest Books.

TRUBY, John (2007). *The anatomy of Story*, New York: Faber and Faber, inc..

WATERCUTTER, Angela. *Summer Binge-Watching Guide: Six Feet Under* in: WIRED

<http://www.wired.com/2014/08/binge-guide-six-feet-under/>

WILLIAMS, Linda (2010). “Film Bodies. Gender, Genre, and Excess”, in GRANT, Barry Keith edited by, *Film Genre Reader III*, third edition, Austin: University Of Texas Press.

WILLIS, Sharon. *The politics of disappointment: Todd Haynes rewrites Douglas Sirk* in: <http://academic.evergreen.edu/curricular/mediaworks/0506/Fall/Readings/WillisOnHaynes.pdf>

## CAPÍTULO IV

### Dos crimes contra a honestidade

#### SECÇÃO I

##### Ultrage público ao pudor

Art. 390.º O ultrage público ao pudor, cometido por acção, ou a publicidade resulte do lugar ou de outras circunstâncias de que o crime fôr acompanhado, e posto que não haja ofensa individual da honestidade de alguma pessoa, será punido com prisão até seis meses e multa até um mês.

#### SECÇÃO II

##### Atentado ao pudor, estupro voluntário e violação

Art. 391.º Todo o atentado contra o pudor de uma pessoa de um ou outro sexo, que fôr cometido com violência, quer seja para satisfazer paixões lascivas, quer seja por outro qualquer motivo, será punido com prisão correccional.

§ único. Se a pessoa ofendida fôr menor de doze anos, a pena será em todo o caso a mesma, posto que não se prove violência.

Art. 392.º Aquele que, por meio de sedução, estuprar mulher virgem, maior de doze e menor de dezoito anos, terá a pena de prisão maior celular de dois a oito anos, ou, em alternativa, a pena de degrêdo temporário.

Art. 393.º Aquele que tiver cópula ilícita com qualquer mulher, contra sua vontade, por meio de violência física, de veemente intimidação, ou de qualquer fraude, que não constitua sedução, ou achando-se a mulher privada do uso da razão, ou dos sentidos, comete o crime de violação, e terá a pena de prisão maior celular de dois a oito anos, ou, em alternativa, a de prisão maior temporária.

Art. 394.º Aquele que violar menor de doze anos, posto que se não prove nenhuma das circunstâncias declaradas no artigo antecedente, será condenado a prisão maior celular por quatro anos, seguida de degrêdo por oito, ou, em alternativa, à pena fixa de degrêdo por quinze anos.

Art. 395.º O rapto de qualquer mulher com fim deso-

lei como crime, cuja acusação não dependa da denúncia ou da acusação da parte;

3.º Sendo pessoa miserável ou achando-se a cargo de estabelecimento de beneficência.

§ único. Depois de dada a denúncia e instaurado o processo criminal, o perdão ou desistência da parte não susta o procedimento criminal.

Art. 400.º Nos casos de estupro e de violação de mulher virgem o criminoso será obrigado a dotar a mulher ofendida.

§ único. Em qualquer dos casos a que se refere este artigo, e em todos os outros casos previstos nos artigos antecedentes, cessará todo o procedimento ou toda a pena, quando o criminoso casar com a mulher ofendida.

o seu consentimento; se o estupro, porém, se não consumir, será punido o rapto por sedução com prisão correcional até um ano.

Art. 397.º Em todos os casos em que houver rapto é applicável a disposição dos artigos 332.º e 344.º § 2.º.

Art. 398.º Nos crimes de que trata esta secção, as penas serão substituidas pelas immediatamente superiores, se o criminoso fôr:

1.º Ascendente ou irmão da pessoa ofendida;

2.º Se fôr tutor, curador ou mestre dessa pessoa, ou por qualquer titulo tiver autoridade sobre ela; ou fôr encarregado da sua educação, direcção ou guarda; ou fôr eclesiástico ou ministro de qualquer culto, ou empregado publico de cujas funções dependa negocio ou pretensão da pessoa ofendida;

3.º Se fôr criado ou doméstico da pessoa ofendida ou da sua familia, ou em razão de profissão, que exija titulo, tiver influencia sobre a mesma pessoa ofendida;

4.º Se tiver comunicado à pessoa ofendida afecção sifilítica ou venérea.

Art. 399.º Nos crimes previstos nos artigos antecedentes não tem lugar o procedimento criminal sem prévia denuncia do ofendido, ou de seus pais, avós, marido, irmãos, tutores ou curadores, salvo nos casos seguintes:

1.º Se a pessoa ofendida fôr menor de doze annos;

2.º Se foi cometida alguma violencia qualificada pel:

## **Anexo B**

### **Estrutura original do guião. 1ª versão.**

**Cena 1 – Começa com uma discussão em casa da namorada. Ela pede-lhe para ele sair. Miguel tem mais uma vez uma relação complicada, como todas as que já esteve. Provocou-a até o deixar. Cada um vive na sua casa e sempre recusou dar o passo.**

**Cena 2 – sozinho dentro do carro, em frente ao mar e a ler um livro. Recebe telefonema. Embora não conheça o número atende.**

**Cena 3 - Miguel visita o pai no hospital. Diz que recebeu telefonema da ex-companheira dele. Leva-lhe jornais. Tem muita coisa que lhe quer dizer mas não consegue. O pai, embora pouco fale, trata-o como se o tivesse visto ontem. Isso enerva-o ainda mais. Acabam a olhar para a televisão e a comentar o que está a dar. Nenhum fala da doença.**

**Cena 4 - Quando já está no corredor decide ir perguntar à enfermeira se o médico está de turno para saber da doença do pai. Ela diz que não, mas, simpaticamente explica-lhe o que se passa. A situação é grave e só um transplante dará alguma esperança. Quando sabe a percentagem de casos que sobrevive ao transplante percebe que não há esperança alguma.**

**Cena 5 - Miguel vai para casa, volta a olhar para os livros que a mãe lhe deixara. Decide escrever uma carta para o pai, Numa página põe todas as perguntas que quer que o pai responda. E são muitas, dezenas delas. Na televisão vemos que está a ser apresentado o telejornal com a pivot que iremos conhecer logo de seguida. Começa a despir-se.**

**Cena 6 - Decide sair para correr.**

**Cena 7 - Miguel acorda na casa de uma amiga. Não é a primeira vez que ali fica. São amigos de longa data. Ela é pivot num jornal de notícias Miguel olha para ela ao acordar. É ao olhar para ela que percebe que está a envelhecer, estão os dois. Miguel olha para as marcas, mínimas, que ela ainda tem no corpo de uma lipoaspiração recente. Ela diz que vai fazer o pequeno-almoço.**

**Cena 8 – Na cozinha. Miguel fala-lhe do pai, coisa que não tinha feito na véspera, ao jantar. Ela pergunta se ele pensa voltar ao hospital. Miguel diz que vai lá para deixar apenas uma carta.**

**Cena 9 - Miguel percorre o corredor da ala onde fica o quarto em que está o pai. Ao encontrar a enfermeira da véspera. Ela conta-lhe que chorou. Miguel em cada vez mais dificuldade em compreender o pai. Devia era ter chorado com ele enquanto lhe pedia desculpa. Ao menos tem noção do que fez, a mim e à minha mãe. O pai aparece a ser empurrado vindo dos exames. Miguel acaba por guardar a carta no bolso. Decide entrar no quarto atrás dele.**

**Cena 10 - O pai diz que ele não precisava de ter vindo. Miguel sabe que não precisava e que não queria. Ou então gostava de não querer ver o pai. Chega a ex-companheira do pai.**

**Cena 11 - No fim da visita, quando estão os dois a sair ela convida-o para um café.**

**Cena 12 – Café hospital. Miguel fica a saber que também ela foi abandonada pelo pai, trocada por outra. Miguel pergunta porque é que ela o visita. A ex-companheira diz que o pai dele é um sacana muito especial e que não consegue, por muito que se esforce, odiá-lo.**

**Cena 13 - Miguel vai há faculdade onde o pai dá aulas buscar umas coisas que por lá tem. Um colega de departamento entrega-lhe as coisas. É ainda um rapaz. Nota-se que tem admiração por ele. Miguel nada conhece dos**

filmes que o pai fez. Miguel pergunta se pode ter acesso ao arquivo para ver os filmes em que o pai trabalhou. O jovem professor diz que não será problema.

**Cena 14 - O primeiro filme tem a data de 1977. Coloca-o no leitor.**

**Cena 15 – cena musicada.**

**O pai em tratamento / Miguel está sentado num pequeno auditório vazio a ver um filme a preto e branco. Está concentrado nas imagens. (não esquecer de pôr mais á frente que o pai, possivelmente, teve uma vida mais interessante do que os filmes que fez).**

**Cena 16 - Miguel consegue falar como médico e este explica-lhe que terá de ir para casa enquanto não há transplante. O hospital precisa de camas. Miguel diz-lhe que o pai não está em condições de estar sozinho. O médico mostra-se compreensivo mas não há mais nada a fazer ali. Uma empresa irá a casa instalar o oxigénio.**

**Cena 17 - Miguel fala com o pai. Diz que vai sair dali. O pai diz que já falou com o médico. Os mortos-vivos mandam para casa. Miguel, como é sua característica quando fala, diz que o pai pode ficar em casa dele. As palavras ainda lhe estão a sair da boca e já está arrependido.**

**Cena 18 - Miguel vê-se no Ikea a meio da tarde, de um dia de semana, quando supostamente está a fazer uma pesquisa para um artigo de fundo que está a preparar. Fala ao telemóvel com o director do jornal diz que foi fazer uma entrevista, mente descaradamente. Tem de ser uma cama pequena, que encaixe no mini escritório que fica na divisão interior da casa. A lista de colchões é infindável, espuma, molas, latex. E dentro da espuma a poliuretano de elevada elasticidade e a espuma memory. A escolha faz-se pelo preço. Excluo o mais barato e compro o outro logo a seguir. Também não será por muito tempo. O funcionário dá-me a folha impressa para que possa pagar na caixa.**

**Cena 19 - Miguel caminha para a caixa e espera pela sua vez. Quando está finalmente a aproximar-se da caixa um carrinho com umas longas caixas com um móvel por montar toca-lhe nas pernas. A vontade imediata é de ofender, mas a dor não lhe permite falar. Miguel percebe ao virar a cabeça que a pessoa que lhe pede desculpa é a enfermeira com quem se cruzara por diversas vezes na visita ao pai, no hospital. Quando ela pergunta se o magoou. Ele diz que “ela não”.**

**Cena 20 - Miguel regressou à psicanalise. Durante uns tempos andou ali para falar dos seus problemas. As mulheres, o trabalho, e, sempre, o pai. Agora que pode fazer as perguntas que sempre quis, que o tem ali à frente, volta ao consultório. Nada daquilo faz muito sentido. Porque é que não agarra na carta que escrever e começa pela primeira pergunta. Porque é que nos abandonou?**

**Cena 21 - Quando chega lá o pai está a dormir. Como sempre leva-lhe os jornais. Fica na cadeira à espera que acorde.**

**Cena 22 - Quando vem cá fora, ao corredor, para tirar um café na máquina cruza-se com a enfermeira a entrar de turno. Ela comenta o episódio do dia anterior e volta a pedir-lhe desculpa. Ele pergunta se ela já montou os móveis. Ela diz que não, que aquilo é mais difícil do que esperava esteve até á 1 da manhã a tentar mas deixou a meio. E mais uma vez Miguel fala o que não devia. Se quiser eu ajudo-a.**

**Cena 23 - Miguel vê-se em casa da enfermeira a ajudá-la a montar os móveis, quando ele detesta tal coisa e pagou a montagem para que não o tivesse de o fazer em sua casa. Miguel fica a saber que ela é divorciada, que não tem filhos, que os pais não são de Lisboa, que teve uma oferta para sair do país, mas teve medo e continuou por cá apesar de não ter nada que a agarra a esta terra. Ele gostava de ser capaz de dizer alguma coisa agradável mas não conseguiu, por isso voltou a olhar para o esquema e continuou a montar o armário.**

**Cena 24 - Não havia muito para pôr na mala quando chegou o momento de ter alta. Havia que passar em casa do meu pai para ir buscar mais roupa e uns pijamas. O pai dá-lhe a chave de sua casa para ir buscar umas coisas.**

**Cena 25 - Nessa noite Miguel acabou por dormir na cama minúscula, no quarto dos fundos e dar o seu quarto ao pai. A meio da noite, sem dormir, olhava para a estante tentando adivinhar os livros que se escondiam por detrás do escuro.**

**Cena 26 - Fim-de-semana. A manhã é passada em casa, em silêncio, a lerem os jornais. Mas o momento inevitável chegou. E não foi pela boca de Miguel. “Vi que tens uma fotografia da tua mãe no corredor. Era a única fotografia que tinha exposta em casa. Uma fotografia quando Miguel devia ter uns 15 anos, de umas férias que passaram em Sesimbra. Inventas as férias perfeitas, tente fazer-lhe ciúmes por ter perdido aqueles momentos. Eu sabia que iria ser uma boa mãe, ela tinha dúvidas mas eu sabia. Depois desvenda que a mãe nunca quisera casar, os pais é que descobriram que ela estava grávida e fizeram queixa. Ainda bem que nasceste. Tiveste para não nascer, mas ainda bem que aquilo não aconteceu.**

**Cena 27 – Na redacção a escrever sobre o conflito na palestina. Está feito. Diz ao chefe que está pronto. Quando se preparava para sair recebe um telefonema da enfermeira. O pai dele tinha entrada de urgência no hospital.**

**Cena 28 - O pulmão teve de ser drenado, mas já está tudo controlado. O médico quer correr com ele novamente para casa. Miguel diz que não o leva. Sabe que aquela é uma estratégia do hospital para reduzir custos e se quiserem agarrem nele e metam-no no parque de estacionamento. Desta vez não o leva para casa. Médico sai. Quando finalmente ficam sozinhos, o pai diz que ele não tem obrigação nenhuma de o ajudar, ele também não ajudou os pais. Nem coragem teve de ir ao funeral. Aquilo era demasiado doloroso e ele preferiu proteger-se da dor. Toda a vida se protegeu da dor,**

sempre fugiu e agora a doença é uma espécie de vingança cósmica a dizer que não posso correr mais e que também não pode fugir da dor.

Cena 29 -. Miguel em casa do pai, na companhia da pivot de telejornal que apenas está encostada à porta sem tomar parte da acção. Miguel vasculha tudo para o tentar conhecer melhor, quer saber se tem alguma recordação dele. Nada. Ela pergunta se já podem ir. Ele diz que depois apanha um táxi. “Isso é a tua maneira de dizer que já não vamos jantar? Tudo bem.”. Ela sai e Miguel fica ali no escuro a ver as fotografias que situações do pai, em que está com outras pessoas que ele não conhece e que nunca fizeram, nem vão fazer parte da família de Miguel. No final, antes de sair, lá descobre vários dossiers onde estão arquivados todos os trabalhos jornalísticos que Miguel fez desde o início da sua carreira.

Cena 30 - Miguel vai ter de ir como enviado numa viagem do presidente da república. Diz ao director que não pode. Tem de tomar conta do pai. Ele não tem mais ninguém. Pela primeira vez, e em voz alta, Miguel assume que tem essa obrigação e que a quer cumprir.

Cena 31 – Miguel, ainda na redacção, fala com colega especialista em saúde. Pergunta-lhe como poderá levar o pai para Espanha, para fazer o transplante.

Cena 32 – Miguel está dentro do carro, vai a caminho de casa. Fala para a pivot. Diz que precisa de um favor dela, na verdade é do ex-marido (que é assessor de um ministro).

Cena 33 – O pai está no banho, sentado num banco, uma coisa improvisada.

Cena 34 – Do lado de fora, Miguel ouve a água a cair. Tem uma carta na mão. É de um hospital espanhol.

Cena 35 – Consulta em Espanha.

**Cena 36 – Exames médicos.**

**Cena 37 – De regresso a Lisboa. Miguel e enfermeira. Se acha que está a fazer bem, se as possibilidades de recuperar são grandes, etc. vais ter de ficar um ano a viver em Espanha.**

**Cena 38 - Acabam num hotel. No final ela diz que tem de ir buscar o filho. Balde de água fria, Miguel fica a saber que ela é casada e que o marido é engenheiro e está em Angola vai para seis meses.**

**Cena 39 - O pai decide convidá-lo para jantar fora, não é que ele não cozinhe bem mas está a apetecer-lhe uma coisa boa. Não sabe quanto mais tempo lhe resta e convida-o para ir com ele.**

**Cena 40 – Jantar. O pai faz-lhe muitas perguntas sobre a vida dele, o trabalho, se teve alguém ou não. Miguel conta-lhe que viu alguns filmes em que ele trabalhou. O pai diz que são quase todos muito maus. As vidas de quem os fazia eram mais interessantes do que as personagens, por isso é que nunca tiveram sucesso. Se recuperar do transplante ainda arrisco a realizar o meu primeiro filme. E vai ser sobre a minha vida. Uma comédia dramática. O pai questiona-o porque é que foi vê-lo ao hospital e porque é que está ali com ele depois de tudo o que aconteceu. Miguel diz que sempre quis ter um pai, mesmo que seja um sacana egocêntrico que até a última coisa que pensa fazer na vida é um filme sobre si próprio. Decidem voltar para casa.**

**Cena 41 - O pai está sentado na cama, imóvel. Começa a despir-se.**

**Cena 42 - Miguel pergunta se ainda pode ir fazer a reportagem lá fora ou se outro jornalista já foi convidado. O director diz que já falou com um mas que isso resolve-se. Pergunta se o pai melhorou. Ele diz que não, mas que pensou que não pode prejudicar a carreira por causa disso.**

**Cena 43 - Miguel está a acompanhar a comitiva. Faz uma chamada.**

**Cena 44 - Miguel diz ao pai que está apaixonado. O pai diz que só esteve uma vez na vida, só mais tarde é que percebeu que foi a única vez que esteve apaixonado, mas achou que seria mais feliz em liberdade. Ninguém quer ser verdadeiramente livre. O velho assume que a única mulher que gostou mesmo era a mãe dele. Recebem chamada de Espanha. Há um órgão.**

**Cena 45 – Dentro do carro, a caminho de Espanha. Fazem planos para o futuro, os dois. Riem juntos pela primeira vez.**

**Cena 46 – O pai a ser preparado para o bloco operatório. Até já. Miguel dá-lhe a mão.**

**Cena 47 – Cirurgia.**

**Cena 48 – Miguel aguarda no corredor.**

**Cena 50 – médico diz que correu bem mas é um processo complicado. As próximas horas vão ser fundamentais. “Posso vê-lo? Não? Terá de ficar em isolamento?”**

**Cena 51 – Miguel no apartamento a dormir. Toca o telefone. Sim, compreendo. Chora.**

**Cena 52 - Miguel está vestido de fato e gravata preta. Está à porta do quarto, olha para as coisas do pai.**

**Cena 54 – Miguel está a tentar desmontar a cama. Não consegue. Parte aquilo num ataque de fúria. Liga-lhe a enfermeira.**

**Cena 55 - Ela diz que vai deixar o marido. E que está grávida, dele.**

**Fim.**

## Anexo C

### Lista de personagens – Casting



Miguel –  
Filipe Duarte





Eduardo –  
João Perry





Isabel –  
Fernanda  
Lapa



Luísa– Maria João  
Luís





Teresa – Beatriz  
Batarda





Médico – João Reis



**Rapaz – José Mata**

Namorada – Isabel Abreu





Empregado IKEA – Salvador Martinha



Psicólogo – Adriano Luz



Director – Miguel  
Guilherme

