

Marta Maria Lages Pinto Ângelo

O Primo Bazilio
Argumento Cinematográfico baseado na
obra homónima de Eça de Queiroz
Trabalho introdutório

Trabalho de Projecto de Mestrado em Estudos Artísticos, Estudos Fílmicos,
orientado pelo Doutor Jorge Seabra, apresentado ao Departamento de História,
Estudos Europeus e Artes da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

2014



UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Faculdade de Letras

O PRIMO BAZILIO

Ficha Técnica:

Tipo de trabalho	Trabalho de Projecto
Título	O PRIMO BAZILIO – Argumento Cinematográfico baseado na obra homónima de Eça de Queiroz – Trabalho introdutório
Autora	Marta Maria Lages Pinto Ângelo
Orientador	Doutor Jorge Seabra
Júri	Presidente: Doutor João Maria Bernardo Ascenso André
	Vogais:
	1. Doutor Jorge Humberto dos Santos Seabra
	2. Doutor João Miguel Reis Diniz Ferreira
Identificação do Curso	2º Ciclo em Estudos Artísticos
Área científica	Estudos Fílmicos
Data da defesa	7-10-2014
Classificação	17



UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Índice

• Introdução	5
• O Argumento Cinematográfico	12
1. Noção de Argumento	12
2. O enredo	13
2.1. A ideia	13
2.2. O mito	14
2.3. Os arquétipos	14
2.4. A matéria	15
2.5. Construção do enredo	16
2.5.1. O tema	16
2.5.2. Elementos dramaturgicos do enredo	16
2.6. O princípio da causalidade	18
3. A Personagem	19
3.1. O protagonista	20
4. O Conflito	21
4.1. Construção do conflito	21
4.2. Resolução do conflito	22
5. A Estrutura	24
5.1. Gestão do tempo e duração	24
5.2. Gestão dos dispositivos narrativos	26
5.3. A estrutura ternária	27
5.4. A sinopse	29
6. A escrita	31
• O Primo Bazilio – Análise do Argumento	34
1. O enredo	36
1.1. O mito	36
1.2. Os arquétipos	37

1.3. A matéria	37
1.4. Construção do enredo	38
1.4.1. O tema	38
1.4.2. Elementos dramáticos do enredo	38
2. A personagem	40
2.1. O protagonista	42
3. O conflito	44
4. A estrutura	45
4.1. Gestão do tempo e duração	45
4.2. Gestão dos dispositivos narrativos	49
4.3. Recursos cinematográficos	51
4.4. A estrutura ternária	52
4.5. A sinopse	60
• Dicionário de léxico cinematográfico	62
• Conclusão	64
• Bibliografia	65

Introdução

Este texto introdutório pretende ser a explicação do Projecto de Mestrado que realizei, contendo a base dos conhecimentos que adquiri sobre a escrita e a análise do argumento cinematográfico que concretizei.

A escolha de um Projecto de Mestrado deve-se ao facto de querer realizar algo prático e que servisse, de alguma forma, como uma especialização e conclusão do meu percurso académico.

Assim, a escolha de realizar um argumento cinematográfico vem, por um lado, do gosto em escrever e, por outro, dos ensinamentos aprendidos no seminário de Argumento Cinematográfico no primeiro ano do Mestrado.

Neste seminário consegui desenvolver o meu gosto pela escrita associando-o ao gosto pelo cinema, concretizando-se na escrita de argumentos cinematográficos. Na minha opinião, a base de um filme é o argumento cinematográfico; neste é possível inscrever todas as descrições, movimentos de câmara e planos, emoções dos actores, etc., sendo, portanto, o argumento o ponto de partida já que nele o filme já é visível pela leitura das suas palavras.

Tendo como base os seminários do Mestrado, foi com a disciplina de Cinema e História que encontrei a temática do trabalho (de projecto e futuro) que desejo realizar: a memória colectiva. Acredito que a memória colectiva deve ser investigada e o cinema é uma forma dessa investigação.

A memória colectiva é a lembrança deixada pelo tempo, é a memória de uma sociedade e o filme é essa memória do tempo. Esta memória deve ser estudada, e o filme é um instrumento para esse estudo. São inúmeros os filmes que abordam a memória colectiva de um povo, que lembram as guerras, uma época ou uma situação social de uma década, o cinema tem esse “poder” de ensinar algo através das imagens.

É nesse sentido que penso que a memória histórica de Portugal deve ser reavivada. O povo português não deve viver apenas no presente mas sim lembrar-se do que o seu país passou até chegar a este ponto, podendo retirar dessa memória ensinamentos para o futuro e aprendizagens para o presente.

- **Eça de Queirós e a língua Portuguesa**

O meu projecto não consiste na criação de um argumento original, mas sim de uma adaptação, de um livro para um filme.

Esta minha escolha particular de área deve-se à opção pela temática da memória colectiva. Não sendo historiadora nem tendo qualquer pretensão em tal mas querendo trabalhar a memória, cheguei à conclusão que a melhor forma de o conseguir seria utilizar os grandes autores portugueses que transportam essa memória.

Da mesma forma, a escolha de uma adaptação deve-se ao facto de desejar realizar uma homenagem a um autor que, na minha opinião, representa o gosto de escrever em português e que representa a memória histórico-cultural que desejo preservar, Eça de Queiroz. Na obra deste autor encontra-se um vocabulário rico e extenso, vocabulário esse que demonstra as capacidades da língua portuguesa e que, na minha opinião, deveria ser investigado e utilizado para filmes de época portugueses. Eça de Queiroz foi um escritor crítico da sua época, do século XIX, e nos seus romances a memória dessa sociedade é caracterizada, podendo o leitor e posterior espectador, aprender um pouco sobre essa sociedade, mesmo romanceada.

Esta escolha teve, também, o meu cunho pessoal, já que, Eça de Queiroz é o autor que considero que representa melhor a literatura e sociedade portuguesas. Com ele o leitor aprende o gosto de ler, com o vocabulário riquíssimo ou as descrições extensas que levam ao uso da criatividade e imaginação. Foi com Eça de Queiroz que desenvolvi o gosto pela leitura e pela escrita em bom português e, também, o querer transmitir esse gosto em forma de imagens, num filme.

“Ninguém em Portugal melhor do que Eça pode exemplificar o tipo de culto, ou seja do homem a quem a leitura é complemento da experiência vital na formação da alma e direcção do espírito e, em vez de pesar na memória, dá valor às faculdades superiores, ampliando-lhes o horizonte e aumentando-lhes o interesse.

(...)

Interessa-o, como diplomata, o mundo da acção, tanto como escritor, o mundo do pensamento ou da imaginação criadora.” (1)

Eça de Queiroz, como já disse, é um exemplo da escrita da língua portuguesa. Transformou a língua corrente do seu tempo numa linguagem rica e bonita, que dá gosto ler. As suas obras têm a particularidade de conterem um vocabulário extenso e rico mas, ao mesmo tempo, este é um vocabulário acessível a toda a sociedade.

“Eça de Queiroz é um dos dois ou três grandes artistas que mais modelaram a língua portuguesa, e pode dizer-se que das suas mãos saíram a técnica e os paradigmas estilísticos ainda hoje mais correntes na nossa língua literária.

Ele soube, com efeito, continuando e metodizando o trabalho de Garrett, reaproveitar a linguagem corrente, orientar-se no sentido dos seus ritmos e da sua sintaxe, tirar partido do seu vocabulário actual, torna-la apta a exprimir uma intencionalidade ideológica e estética mais rica do que aquela em que anteriormente fora utilizada.” (2)

Todos os livros de Eça de Queiroz revelam um pouco da sociedade do seu tempo, mas da mesma forma, demonstram uma capacidade de identificação actual, na medida em que ainda hoje, muitos dos temas enunciados são explorados. Esses temas comprovam que Eça escrevia com uma mentalidade aberta, procurando identificar situações que ainda não vivera, mas que poderiam acontecer.

“Para criar figuras como a do cónego Dias, do padre Amaro e as que constituem o ambiente beato de São Joaneira em “O Crime do Padre Amaro”; ou como a de Juliana e a de Sebastião, no “Primo Bazilio”, era, na verdade, necessário que Eça respirasse neste clima, lhe fossem familiares estes exemplos.” (3)

Eça de Queiroz é, na minha opinião, um autor actual pelas suas temáticas, fiel à sua língua e aquele que revela todos os escândalos, pecados e situações de uma sociedade que vivia pela aparência, na qual ainda hoje podemos encontrar essas características.

A escolha deste autor não é apenas uma homenagem à sua escrita genial ou à sua capacidade de caracterização com a nossa sociedade; os seus diálogos, descrições, e vocabulário, são muito ricos para caírem no esquecimento e demasiado geniais para não serem explorados. A sua forma de escrita que revelava a sua rica imaginação não pode ser confundida com a ficção que se passa em contexto de fantasia, já que os seus romances, embora com temas imaginados são possíveis de ser realizados no mundo real.

“E quanto a Eça de Queiroz, de quem mais do que ninguém sente e faz sentir a magia do estilo, a finura da observação, o poder maravilhoso da expressividade, salienta as raras capacidades da «imaginação» - que se exerce no mundo da realidade exterior -, em contraste com a pobreza da «fantasia», cujo campo de acção é o da vida interior.” (4)

Esta «imaginação» que Eça de Queiroz esperava transmitir com os seus romances é a base da minha escolha, pois permite que os seus livros possam ser transformados em filme.

Os seus livros estão escritos de forma a poderem ser transcritos imediatamente para filme, as suas descrições dão as direcções para a construção do espaço (incluindo o papel de parede ou a disposição de um velho jornal) e os seus diálogos recheados de emoções são transcritos com a mesma facilidade, tendo o futuro actor a tarefa facilitada.

Os livros de Eça de Queiroz são extremamente ricos quer em descrições físicas do espaço como em descrições psicológicas e físicas das personagens, sendo possível realizar um filme a partir destas descrições.

- **O Primo Bazilio**

Embora quase todos os livros de Eça de Queiroz possam ser transcritos para argumento cinematográfico, mais uma vez foi o gosto pessoal que utilizei para a minha escolha. A minha obra de eleição do autor é o “Primo Bazilio” e após cuidada análise, concluí que era possível transformá-la num filme, o que ficou concretizado na realização do projecto apresentado.

○ “Primo Bazilio” corresponde a todos os temas que desejo explorar: a memória da sociedade durante o século XIX; a língua portuguesa, na riqueza dos diálogos e descrições; e a possibilidade de transformar em filme, utilizando as descrições (de espaço e personagens), os diálogos, os monólogos e as narrações.

○ “Primo Bazilio” tem a capacidade de ser transformado em filme pois o espaço em que acontece é real e possível de utilizar, como as ruas e casas de Lisboa. Os diálogos são suficientemente ricos para serem utilizados e as descrições são uma ajuda para a construção dos espaços físicos. Os monólogos e as narrações são possíveis de serem alterados de forma que não sejam um pensamento contínuo das personagens, mas que exista uma conexão entre os seus pensamentos e o espectador.

○ “Primo Bazilio” é, também, um livro com uma temática particular. A sociedade enunciada no romance, a burguesia lisboeta, é facilmente identificável e todos os costumes e valores enunciados revelam o nosso século XIX, o qual o espectador reconhecerá. Este reconhecimento fará que seja possível e coerente a transformação da obra de Eça de Queiroz num filme.

“Cada uma destas obras ocupa-se de certo aspecto considerado como típico da sociedade portuguesa: (...) O *Primo Bazilio*, uma família da média burguesia lisboeta e os factores do adultério feminino, e ainda certos tipos psicológicos burgueses, como o *Conselheiro*, o *Literato*, o *Don Juan*.” ⁽⁵⁾

No romance “O Primo Bazilio” não é só enunciada uma temática social, como são utilizadas personagens que podemos facilmente identificar com uma

classe social, sendo assim possível fazer a associação daquela época com a nossa, voltando mais uma vez, a reavivar a memória colectiva. Existem temas que ainda hoje podem ser explorados, como a família e os valores morais desta, a política e a subversão de valores, assuntos estes que Eça explora na sua obra, utilizando personagens particulares para os identificar. São situações que o espectador tomará como verdadeiros e possíveis de existir na sociedade que Eça explora como nos tempos actuais.

“A família aparece viciada pela sua defeituosa constituição, pela ausência de ampla vida social nas mulheres, vítimas de uma educação que as abandona espiritualmente à literatura romântica, criando nelas o horror da actividade e o gosto da evasão, origem das aventuras extraconjugais. (...) A política reduz-se a uma intriga de indivíduos cujos traços fundamentais são a ignorância, a estupidez, e uma menos que mediocridade moral. Exemplos: o conselheiro Acácio, símbolo do verbalismo «regenerador» (...) A literatura tem a representá-la personagens alegremente inconscientes, como o Ernestinho (...) A sociedade dos salões é um conjunto de personagens equívocas, geralmente desmioladas, que se reúnem para satisfação de diversos vícios, vivendo de expedientes grande parte delas.

A este panorama pessimista faltam, como se vê, as personagens propriamente populares, a não ser aquelas que respiram dentro do ambiente burguês, como a criada da família burguesa, Juliana.” ⁽⁶⁾

O “Primo Bazilio” não só é possível de transformar em argumento cinematográfico pelos motivos que já revelei, como o próprio romance tem a capacidade de ser analisado como tal.

É possível identificar os arquétipos que devem ser utilizados na escrita de um argumento como é o caso do vilão (Bazilio e Juliana), como o mentor (Sebastião) como é possível dividir o romance numa estrutura ternária, base de um argumento cinematográfico e, portanto de um filme.

O romance contém todos estes elementos que facilmente são identificados num filme e, quando devidamente transcrito para argumento cinematográfico, é possível uma construção do romance no sentido da transformação em filme.

O projecto que realizei, embora seja original e possua algumas alterações em relação ao romance, em nada retira a importância à escrita de Eça de Queiroz, já que mantenho os seus diálogos ricos em vocabulário, as suas descrições espaciais e de personagens como forma de homenagem ao autor que, ao mesmo tempo, são facilmente entendidas para descrição do espaço. Os cortes, alterações e adaptações que realizei ao romance enquanto argumento cinematográfico servem para acentuar a temática da obra, o romance extraconjugual de Luiza, cortes necessários quando se trata de uma proposta para fins fílmicos. A pretensão de me manter fiel à época vem, mais uma vez, revelar a hipótese de transformar o romance em filme e a possibilidade de revelar a memória colectiva do povo português.

O meu argumento cinematográfico não pretende ser apenas uma adaptação do livro, mas sim ser uma forma de elevar o cinema Português, na medida em que a sociedade portuguesa do século XIX é revisitada e também o autor é retirado do esquecimento.

Na minha opinião, o cinema Português está um pouco perdido no espaço do cinema mundial e embora tenhamos realizadores que são conhecidos fora do nosso país, são poucos aqueles que preferem utilizar os temas portugueses, os seus autores ou até mesmo a representação da nossa sociedade.

Em relação a filmes adaptados da obra de Eça de Queiroz, penso que ainda há muito a trabalhar. Se, por um lado temos autores não portugueses a pegar nos seus romances, por outro lado, alguns dos filmes já realizados em nada fazem justiça ao autor e à sua obra. Não pretendo ser uma crítica das obras fílmicas já realizadas, mas sim utilizar o meu argumento cinematográfico como uma homenagem a um dos grandes autores portugueses, Eça de Queiroz e, talvez, traçar uma linha de realização de argumentos cinematográficos adaptados de homenagem a autores portugueses, elevando não só a literatura portuguesa, como a nossa história, a nossa memória, a nossa sociedade e, por fim, o nosso cinema.

Em conclusão, a escolha do “Primo Bazilio” para adaptação em argumento cinematográfico em particular, e a escolha do autor Eça de Queiroz em geral reúnem todas os motivos que permitem transformar um romance num filme. A sua historicidade que chama o leitor/espectador para a memória colectiva do seu povo; a forma de escrita da língua portuguesa que revela um vocabulário rico e esquecido mas que, com a ajuda do cinema, é possível de ser reavivado; as temáticas actuais, como a traição e a diferenciação das classes sociais que facilmente provocam uma identificação entre as duas épocas e, por fim, a riqueza das descrições espaciais e de personagens que facilmente são transformadas num argumento cinematográfico e por conseguinte num filme.

Notas:

(1) CIDADE, Hernâni; (1973) *Portugal Histórico-Cultural*; Lisboa; Editora Arcádia; p. 354.

(2) LOPES, Óscar e SARAIVA, António José; (1975) *História da Literatura Portuguesa*; Porto; Porto Editora, Lda.; p. 980.

(3) CIDADE, Hernâni; (1973) *Portugal Histórico-Cultural*; Lisboa; Editora Arcádia; p. 358.

(4) CIDADE, Hernâni; (1973) *Portugal Histórico-Cultural*; Lisboa; Editora Arcádia; p. 407.

(5) LOPES, Óscar e SARAIVA, António José; (1975) *História da Literatura Portuguesa*; Porto; Porto Editora, Lda.; p. 961.

(6) LOPES, Óscar e SARAIVA, António José; (1975) *História da Literatura Portuguesa*; Porto; Porto Editora, Lda.; p. 961 e 962.

O Argumento Cinematográfico

I. Noção de Argumento

Um argumento cinematográfico em conformidade com um livro é escrito para alguém mas, ao contrário de uma obra literária que apenas cria uma relação com o seu leitor, um argumento cria ligações com inúmeros leitores e a nível técnico tem de estar adaptado a diferentes necessidades, já que irá ser lido por várias entidades profissionais, como é o caso do realizador, equipa técnica, actores e, obviamente, os leitores.

É essencial que um argumento seja de leitura fácil, que os leitores acima mencionados o considerem uma leitura fluída, agradável e coerente e, principalmente, que as palavras os transportem para o universo visual, o universo futuro do argumento cinematográfico.

Fazem parte da escrita de um argumento os diálogos, monólogos e narrações e tudo o que não compreender estes termos têm de ser descrições que devem sugerir uma imagem.

Estas descrições que sugerem a imagem são, por assim dizer, o que caracteriza um argumento cinematográfico.

É a partir dessa obra que a equipa técnica realizará o seu trabalho já que o argumentista inclui no seu trabalho as indicações, por exemplo, do espaço e a partir destas indicações a equipa responsável pela construção saberá o ponto de partida.

Uma importante noção que se deve ter em conta na escrita e análise de um argumento cinematográfico é que este deve conter elementos técnicos, como é o caso de alguns movimentos de câmara e de, por exemplo do termo flashback. Estes termos e elementos não irão aparecer no ecrã quando o argumento passa a filme, mas devem fazer parte da escrita. Desta forma, o leitor saberá localizar temporalmente a narrativa, enquanto o espectador terá aquele suspense esperado de um filme.

O argumento cinematográfico é, portanto, uma extensa obra narrativa que, não só dá ao leitor o universo narrativo da literatura, como dá à equipa técnica todos os materiais necessários para a transformação do argumento nas imagens que constituirão o filme.

2. O Enredo

2.1 A ideia

O argumento cinematográfico tem sempre na base alguma ideia que o fundamentou. Quer seja uma experiência pessoal do argumentista, um sonho de vida ou mesmo uma ideia de outrem, o argumento é a realização física dessa ideia.

A ideia usada tem de ser algo que provocará uma ligação entre o argumento e o leitor e, posteriormente, entre o filme e o espectador.

O meu argumento cinematográfico não é uma ideia original, mas sim a realização do meu desejo de homenagem a Eça de Queiroz, por um lado, à literatura portuguesa, por outro e, finalmente, ao gosto que tenho pelo período mencionado no romance, o século XIX, tempo que considero rico em vocabulário, em valores morais (incluindo a subversão destes e os pecados adjacentes) e na aparência, tão notória na diferenciação de classes. É um século que me fascina pela cultura e pelo gosto que os participantes tinham de fazer parte dela.

O meu argumento cinematográfico, adaptação do romance “O Primo Bazilio” de Eça de Queiroz, é, portanto a idealização do meu gosto específico pelo século XIX e a transformação desse gosto em imagens.

Um argumento poderá ser analisado tendo em conta o espaço social e temporal em que se encontra. Por exemplo, uma história que se passe no Texas, facilmente é conotada com o género Western.

O meu trabalho poderá ser considerado um drama romanceado, com a sua pitada de comédia; esta caracterização é concluída já com o romance de Eça de Queiroz pois a narrativa mantém-se na transcrição para o meu argumento.

Ao poder ser feita uma definição de género ao argumento, é possível uma aproximação com o leitor e, posteriormente, ao espectador, já que um espectador saberá que um drama terá elementos chocantes e sensíveis e estará à espera de os encontrar.

O argumentista também deverá realizar uma análise dos elementos narrativos que fazem parte do argumento cinematográfico. A partir desta análise, torna-se mais claro o enredo narrativo do argumento e todos os elementos como, por exemplo, a construção de uma personagem.

Os elementos narrativos que devem ser analisados num argumento cinematográfico são os mitos, os arquétipos e as estruturas narrativas específicas que sofreram a influência de diferentes contextos sociais, políticos e económicos.

Embora o meu argumento seja uma adaptação de um romance, esta análise foi realizada e posta em prática (no ponto de análise do argumento cinematográfico) mostrando como não só o meu trabalho obedece às regras teóricas e práticas de um argumento cinematográfico como o romance que utilizei tem essa capacidade de transformação visual.

2.2. O mito

Os enredos das obras fílmicas, muitas vezes, são influenciados por mitos ancestrais, em especial pelo mito do herói.

A forma como este herói aparece nas narrativas é extremamente diversificada, mas seguem todos uma série de etapas que, por essa razão, tornam este mito um dos elementos narrativos mais seguidos na escrita do argumento cinematográfico.

Essas etapas são utilizadas posteriormente pelo argumentista, para construir a estrutura narrativa ternária que todos os argumentos devem seguir. Nem todos os argumentos seguem esta concepção do mito do herói, podendo haver uma transformação consoante as necessidades do enredo. As etapas são, então, as seguintes ⁽¹⁾:

1. Mundo vulgar
2. Apelo à aventura, para fora do lar
3. Rejeição desse apelo

4. Encontro com o amigo, o mentor ou o guia
5. Transposição da primeira etapa
6. Encontro com os aliados ou com os inimigos
7. Aproximação ao coração da terra estranha
8. Prova suprema
9. Recompensa
10. Caminho de regresso
11. Ressureição e compreensão
12. Regresso ao lar

2.3. Os Arquétipos

Os arquétipos são personagens facilmente identificáveis que aparecem nas narrativas como símbolos de uma característica da personalidade do ser humano.

Estes elementos são frequentes nos enredos e as personagens que os representam são essenciais para o desenvolvimento da narrativa, já que são facilmente identificáveis pelo espectador. Os mais usuais são os seguintes ⁽²⁾:

1. Herói
2. Mentor (sábio)
3. Guardião do limiar a transpor
4. Arauto
5. Homem disfarçado
6. Duplo
7. Vigarista

Numa perspectiva diferente:

1. Ser heroico

2. Ser servo dos ricos
3. Voar alto de mais
4. Perder algo de precioso
5. Fazer um pacto com o diabo
6. Apaixonar-se, mas ser travado
7. Apaixonar-se, mas permanecer separado
8. Tentar regressar a casa

Como poderei analisar mais tarde, no meu argumento encontram-se estes arquétipos, que não seguem somente estas listas, mas também são arquétipos que a sociedade facilmente identifica, como, por exemplo, o caso da Juliana, que representa simultaneamente o povo e a vigarista.

2.4 A matéria

O argumentista coloca muito da sua experiência pessoal e cultural na escrita do seu texto. Mesmo no caso das adaptações, já que estas são escolhidas tendo em base a sua temática.

O argumentista também deve ter em conta, na altura em que escreve o seu argumento, a matéria deste. Esta é o propósito da história, é ao mesmo tempo a história que o argumentista quer contar e a acção que a conta. Este elemento pode ser caracterizado segundo duas vertentes, quando não está ligada à nossa experiência pessoal e a que faz parte integrante da experiência pessoal.

2.5 Construção do enredo

O enredo, considerado como a história principal de um argumento, é constituído por diferentes elementos dramáticos muito específicos. Estes devem ser analisados correctamente antes da realização do argumento

cinematográfico, já que a partir da análise destes, o enredo constrói-se de forma coerente e verosímil.

O primeiro ponto e o mais essencial para a sua construção é encontrar a matéria (a história) que se quer trabalhar, desenvolver e abordar.

Com essa escolha, facilmente se começa a trabalhar nos restantes elementos dramáticos, já que estes são uma sucessão do resultado da matéria (da história).

2.5.1 O tema

O tema facilmente é confundido pela matéria do argumento. A segunda geralmente é a observação geral do argumento, a história que se quer tratar, enquanto o primeiro é aquela questão fulcral sem a qual a história não funciona.

A matéria começa a ser determinada a partir da definição de tema, já que este é o unificar entre a personagem e o conflito, e é a partir deste que toda a acção se realiza.

2.5.2 Elementos dramaturgicos do enredo

- A crise

A crise é um acontecimento criado pelo conflito, que impulsiona a acção de forma orgânica, lógica e irrefutável.

É neste elemento que a personagem decide, ou não, resolver o conflito. É a partir dela que a acção se transforma, já que é nesta que a personagem é caracterizada e também as acções seguintes desta.

Este elemento pode ser difícil de definir pois está próximo das noções de clímax, incidente desencadeador ou de reviravolta, mas é o ponto essencial

para o protagonista já que é a partir daqui que este ganha personalidade própria.

A crise pode acontecer várias vezes, mas tem de se ter em conta que existe uma crise principal, a essencial para o enredo, e que as outras são secundárias, já que resultam desta primeira. Ao repetir-se várias vezes, provoca um desenvolvimento dramático que leva ao clímax e à resolução.

- Incidente desencadeador

O incidente desencadeador também pode ser identificado como uma crise, embora seja um acontecimento decisivo que geralmente ocorre no primeiro acto.

Este elemento é unitário e pontual, acontece apenas uma vez, e é de extrema importância a sua identificação, já que é a partir deste que se inicia o desenvolvimento do enredo e se antecipa a resolução do conflito.

- O clímax

O clímax é o momento mais interessante e, ao mesmo tempo, tenso da acção dramática. É o ponto culminante da narrativa, aparece a seguir à crise e antes da resolução.

Este elemento não precisa de ser violento, mas tem de ter a característica de estar carregado de emoção, emoção esta que deve ser vivida pelos espectadores.

O clímax nem sempre é fácil de determinar, mas é um elemento dramático fundamental na construção do enredo.

- A exposição

A exposição faz parte do primeiro acto (estrutura ternária) e dá ao leitor/espectador as informações sobre as personagens e sobre a acção orientando-o para a progressão dramática. Esta deve ser breve, revelando só aquilo que deve ser revelado e quando irá ser revelado.

Este elemento também pode ser utilizado de forma pontual durante toda a narrativa. Este revela factos que já existem na narrativa e que o leitor/espectador deve saber logo de início para compreender a acção.

O argumentista tem o papel de ir explicando esses factos durante toda a narrativa de forma progressiva, para enriquecer a dramatização da narrativa.

A exposição pode ser demonstrada com inúmeros mecanismos como a sua revelação num conflito ou o seu relato por um narrador, por exemplo. Quando bem aplicada é um importante instrumento para a progressão dramática da narrativa e é facilmente identificável pelo espectador, mantendo a narrativa a sua coerência.

- A resolução

A resolução aparece depois do clímax e tem como função a resolução do(s) conflito(s). Esta deverá ser bem preparada, analisada e escrita para não haver uma quebra na narrativa; deverá ter uma coerência no início, meio e final e deverá ser construída tendo em conta a narrativa.

2.6 O princípio da causalidade

O argumentista tem o papel de escrever tendo em conta o princípio da causalidade. Este princípio define-se pela acção através da qual uma personagem é responsável e pela reacção que provoca que, por sua vez, é baseada na causa, função e significado original da acção inicial.

Quando a narrativa corresponde a um conjunto de acções e palavras que o espectador admite como verdadeiros, significa que o drama é verosímil, o que afirma que o princípio de causalidade está bem realizado.

Quando o princípio da causalidade é respeitado pelo argumentista, o espectador acredita (até certo ponto) na narrativa descrita, tornando o filme mais interessante e verosímil.

3. A personagem

A personagem, quer seja a secundária ou a principal, é o elemento dramático fundamental da narrativa.

A história só existe em função desta e das acções que irá desenvolver. Não pode, portanto, haver história sem personagem. Esta é a acção e esta acção são as peripécias e percalços da narrativa, protagonizados, obviamente, por ela. A acção pode ser psicológica, emocional ou física.

Os argumentistas, quando definem a sua ideia para o argumento podem explorar a ideia a partir da personagem ou a partir de uma situação. Muitas vezes, a primeira serve como suporte ao enredo; outras vezes, a acção gira à volta dela.

Quando a personagem é construída antes do enredo (como o caso do meu argumento cinematográfico), o enredo funciona como ambiente dramático no qual esta se move e é responsável pelo ritmo dramático da narrativa. Quanto construída antes do enredo esta terá de ter, então, fortes motivações pessoais, de ser capaz de enfrentar obstáculos e de resolver conflitos internos e/ou externos.

Este elemento pode ser construído tendo em conta dois espaços-tempos: o anterior ao filme, a categoria interna, que decorre desde o nascimento da personagem até ao começo do filme; e a categoria externa, durante o filme, em que a vida desta começa no início do filme e evolui durante o filme, onde a sua identidade é revelada pelas suas acções, até ao final do filme.

A personagem pode ser revelada de diferentes formas, mas é, principalmente, a acção a responsável pela caracterização dela. Isto acontece porque, muitas vezes, é a sua personalidade que cria a acção. As acções que a revelam devem existir ao longo do filme, não sendo feita a caracterização apenas no início, mas sim, sendo uma construção dessa caracterização ao mesmo tempo que existe a progressão dramática.

O diálogo é outra forma de revelação e é a ferramenta narrativa mais utilizada para tal. Podem-se definir quatro funções que o diálogo deve revelar (3):

- Deve exprimir o pensamento da personagem.
- Deve revelar as características sociais e individuais da personagem.
- Deve fazer avançar o enredo.
- Deve estabelecer de maneira consistente o tom do filme.

Em forma de conclusão, **“a personagem criada pelo argumentista deve ter toda a aparência de um ser vivo, com vontade própria, carácter, afinidades, passado e futuro.”** ⁽⁴⁾

3.1. O protagonista

A personagem principal é o protagonista, é aquele a quem a história acontece.

É em torno do protagonista que o enredo se desenrola, depois de o tema ser identificado com ele. A motivação e o objectivo do protagonista são os motores do conflito que ele tem de resolver.

Existem quatro elementos dramáticos essenciais ⁽⁵⁾:

-a história tem de ser construída em torno da personagem principal, o protagonista;

-a personagem principal tem de ter um objectivo, motivações em relação à história na qual está envolvido;

-a personagem deve revelar-se progressivamente ao espectador através da sua acção;

-a personagem deve evoluir num contexto específico que terá influência sobre o seu comportamento.

O objectivo do protagonista é o ponto mais importante em ter em conta, já que é este que vai servir para cumprir a função dramática. Existem algumas considerações a ter em conta na definição do objectivo do protagonista ⁽⁶⁾:

-É preferível que o protagonista tenha apenas um objectivo (ou objectivo principal), correndo-se o risco, caso contrário, de gerar demasiados conflitos.

-O objectivo do protagonista deve ter a capacidade de gerar uma oposição, de forma a produzir-se o conflito. Esta oposição pode vir de outra personagem, do enredo, ou pode ser interior ao protagonista.

-A natureza do objectivo determina a (possível) atitude do espectador relativamente ao protagonista e ao seu obstáculo. A motivação do protagonista deve engendrar o conflito, mas também produzir uma identificação.

-A natureza do objectivo determina a natureza do protagonista, bem como a natureza do opositor.

Portanto, o objectivo do protagonista, depois de seguir as devidas considerações, deve ser facilmente identificável pelo espectador.

4. O conflito

“O conflito acontece quando pelo menos duas entidades (personagens, situações, forças, necessidades, motivações ou objectivos) se opõem de forma física ou psicológica. Por conseguinte, a condição para que um conflito se instale, seja ele qual for, é o encontro de pelo menos duas forças opostas.” ⁽⁷⁾

Este conflito é, também, a essência da história, já que sem este a história dramática não acontece. Este pode ser determinado como o objecto da história já que esta, geralmente, termina quando ele é resolvido.

O conflito externo acontece quando existem circunstâncias exteriores que provocam o confronto na (da) personagem. Estas circunstâncias exteriores podem ser a natureza, o meio social e profissional ou outra personagem com uma função antagónica. Este pode ser representativo, e muitas vezes é, de um conflito interno. Este serve para o leitor se identificar, já que mais facilmente o fará com uma personagem responsável pelo seu conflito psicológico interno do que com uma personagem envolvida num conflito externo.

Este elemento é, portanto, a manifestação do transtorno interno de uma personagem. Uma das diferenças principais entre os dois conflitos é que o conflito externo tem apenas de ser credível no universo do filme, enquanto o conflito interno deve ser consistente com todos os aspectos das personagens envolvidas e deve estar de acordo com os pensamentos que os próprios espectadores partilham com as personagens.

Um argumento bem construído é aquele que consegue ter uma relação entre o conflito interno e externo da personagem.

4.1. Construção do conflito

O conflito pode ser definido como o princípio do enredo ou como um impulsionador deste.

Este não precisa de ser violento, sendo geralmente o psicológico (interno) que mais suscita a identificação e compaixão por parte do leitor, já que pode identificar-se com as suas próprias vivências.

O conflito com o qual o espectador se identifica mais facilmente e rapidamente, é o doméstico. Na verdade, este é o mais utilizado no cinema já que representa uma constante fonte de drama e narração.

Esta acção trágica, não precisa de ser protagonizada por dois inimigos, mas pode ocorrer no seio familiar, entre marido e mulher, entre irmãos, ou no seio pessoal, entre dois amigos. O conflito familiar é, portanto, um conflito primordial.

Este elemento, ao ser algo que irá ser combatido pelo protagonista, deve ter a capacidade de mudá-lo. Este deverá ter importância suficiente para influenciar as personagens, as suas motivações e objectivos, ao mesmo tempo que, essas mudanças são visíveis por parte do leitor, sabendo este que são uma reacção ao conflito existente.

Esta é uma das regras clássicas do drama.

“Esta teoria, que remonta a Aristóteles, prescreve que o conflito seja de tal importância que possa influenciar a evolução do protagonista de modo perceptível para ele e para o espectador.”⁽⁸⁾

Quase todos os argumentos seguem essa teoria, embora existam casos em que essa evolução não é uma melhoria da personagem e essa ausência de mudança pode não perturbar o desenrolar do drama.

4.2. A resolução do conflito

Quando o conflito é resolvido pressupõe-se que o drama narrativo terminou. Ou seja, ao colocar-se este no centro do drama, a resolução deste significa o fim da história.

Assim, existe uma ligação muito forte entre o conflito e a resolução.

As resoluções de conflito das narrativas fílmicas apresentam três categorias:
(9)

-O conflito resolvido de forma satisfatória

É a resolução que deixa no espectador um sentimento de contentamento de ver todos os problemas resolvidos.

-O conflito resolvido de forma insatisfatória

Este tipo de conflito pode provocar opiniões contraditórias no espectador, mas a sua forma de resolução depende da vontade do argumentista. Pode ser encarado como uma representação da vontade do argumentista em vez do que fica bem aos olhos do espectador.

-O conflito não resolvido, mas de forma satisfatória

É uma resolução “aberta”, através da qual se tornam possíveis diferentes interpretações por parte do espectador.

5. A Estrutura

A estrutura dramática é a gestão do enredo, **“uma disposição mais ou menos linear de incidentes, episódios e acontecimentos ligados entre si que conduzem a uma resolução do drama.”** ⁽¹⁰⁾

Existem diversos processos narrativos dos quais o argumentista dispõe: ⁽¹¹⁾

- Mecanismos sintácticos, como a elipse, o flashback, o corte directo e a montagem paralela, que têm influência directa no tempo e na duração;

- Dispositivos específicos do enredo do argumento, como a progressão dramática, a reviravolta, o enredo secundário, o suspense e os modos de narração que asseguram a gestão da cronologia dos acontecimentos;

- A narrativa em actos: a estrutura ternária;

- Dispositivos dramáticos tradicionais, como a crise, o conflito, o clímax e a resolução.

5.1. Gestão do tempo e da duração

A maioria dos filmes não são exemplificativos do tempo real, ou seja, o tempo fílmico não corresponde ao tempo e duração reais. Isto acontece porque, maioritariamente, a história não pode passar-se sem grandes ‘buracos’ narrativos e temporais.

Esta característica, quando assenta numa narrativa bem construída ao nível temporal, é admitida pelo espectador que aceita conscientemente e coerentemente as mudanças do tempo e duração do filme.

- A elipse

A elipse é a omissão intencional de informações, de fragmentos da história que são facilmente identificáveis nas imagens do filme. É uma ferramenta estrutural essencial, pois acelera a narrativa.

Esta ferramenta permite condensar a duração de cada um dos seus elementos narrativos, como por exemplo o princípio e o fim da cena, isto promove a atenção da narrativa durante essas cenas.

Quando uma história tem demasiado narrativas pequenas, estas podem ser confusas para o espectador e até ofuscarem a narrativa principal, a elipse é utilizada na omissão dessas pequenas narrativas para a narrativa principal continuar a ser a protagonista.

- A elipse entre as cenas

É o corte directo entre as cenas ou na passagem de uma cena para outra. No ecrã podem existir duas cenas sucessivas, contíguas ao nível narrativo mas não ao nível temporal. Também pode ocorrer na continuidade da cena seguinte acontecer com uma mudança de lugar.

- A elipse na cena

É a omissão do caminho efectuado por uma personagem no mesmo plano. Por exemplo, se uma personagem está a andar na rua, não se observa todo o seu caminho por essa rua.

- O flashback

O flashback é a interrupção de uma sequência cronológica narrativa pela interpolação de acontecimentos ocorridos anteriormente. É, portanto, uma mudança ao nível do plano temporal.

Este elemento pode ser utilizado pelo argumentista para revelar situações que ocorreram no passado e que levaram a certos acontecimentos na vida das

personagens. O espectador saberá identificar essas situações como um recuo ao passado e poderá compreender com elas as motivações das personagens na realização desses acontecimentos.

- O flashforward

O flashforward é a interrupção de uma sequência cronológica narrativa pela interpolação de acontecimentos ocorridos posteriormente. É, também, uma mudança ao nível do plano temporal.

Este elemento é utilizado para intensificar o suspense narrativo, já que, por um lado, mostra acontecimentos futuros da narrativa, e por outro dá um interesse maior ao espectador que quer compreender o porquê daqueles acontecimentos. Este pode ocorrer em diversos momentos do filme, tendo-se sempre em conta, que devem ser enquadrados no momento real (de tempo) ao qual correspondem. Ou seja, se um flashforward acontece no início no filme mas faz parte do final deste, quando for o final do filme deve haver uma continuidade na narrativa que ligue esse momento de forma coerente a esse final.

5.2. Gestão dos dispositivos narrativos

Para além dos dispositivos utilizados para gerir a duração da narrativa, existem outros que o argumentista pode utilizar na construção da cronologia da narrativa.

- A progressão dramática

Este mecanismo acontece quando existe uma progressão dos acontecimentos narrativos que resultam na resolução da narrativa.

Na progressão dramática utilizam-se muitos mecanismos específicos, entre os quais o comprimento, a complexidade e a cronologia das cenas.

A estrutura do filme é criada com a ordem e a selecção das cenas que são uma progressão dramática. Esta deve ainda ser possível de desconstruir-se em princípio, meio e fim.

- O enredo secundário

O enredo secundário geralmente existe em quase todos os filmes, já que são raros aqueles que exploram apenas um tema. Este com duração e exploração geralmente curtas, serve para intensificar o tema principal, já que são baseados no enredo principal.

O enredo secundário só pode existir em função do principal, e, portanto, deve ser mantida uma coerência entre os dois.

- A reviravolta

A reviravolta é uma mudança total do percurso da narrativa que altera dramaticamente a personagem ou a situação.

Geralmente, representa um mau presságio, sendo, portanto, uma pista para o espectador de que algo mau virá a seguir.

A reviravolta deve ser construída de forma coerente e verosímil com a narrativa, não sendo um acontecimento que acontece sem sentido, mas sim um acontecimento que podia ser possível de acontecer na progressão da narrativa.

- O suspense

O suspense depende da exposição e assenta na expectativa. Este pode ter uma grande duração e permitir criar uma tensão que o espectador pode

testemunhar. O suspense é utilizado para uma comunicação pessoal com o espectador já que este fica a saber de algo que a personagem ainda não sabe.

5.3. A Estrutura Ternária

O cinema dominante baseia-se na estrutura ternária. Esta é uma forma de gestão da narrativa dramática, pode ser difícil de dominar, mas quando aplicada facilita a escrita do argumento cinematográfico e a sua compreensão.

Estudos demonstram que a estrutura ternária é eficaz e é universal, sendo um modelo que argumentistas de todo o mundo utilizam para a gestão do seu trabalho.

Syd Field ⁽¹²⁾ foi o responsável pelo estudo e introdução do sistema de estrutura ternária no argumento cinematográfico, desenvolvendo uma esquema que exemplifica essa estrutura:

Principio	Meio	Fim
Acto I	Acto II	Acto III
Exposição; localização do enredo; enunciação do conflito	Desenvolvimento	Resolução do conflito e fim

Este esquema foi realizado para um argumento de 120 páginas, mas pode ser facilmente adaptável para todos os tipos de argumentos, sendo que o terceiro acto terá sempre que ser menos extenso do que os dois primeiros.

- Primeiro acto

O primeiro acto é o acto da exposição em que todas as informações para a compreensão do enredo devem ser apresentadas.

Na exposição devem ser reveladas a matéria, a atmosfera, as personagens, os lugares, o estilo, o tema e deverá haver uma enunciação do conflito.

Se estas informações estiverem presentes neste primeiro acto, o espectador terá a capacidade de desenvolver interesse pelo enredo e pelo desenvolvimento deste.

A enunciação do conflito deverá ocorrer nas primeiras cenas, não sendo muito longa essa enunciação mas sim breve para manter o interesse por parte do espectador.

Este acto termina, geralmente, com um acontecimento catalisador, uma crise que levará o enredo a uma progressão dramática e que antecipa os acontecimentos futuros. Como já mencionei anteriormente, as crises não têm de ser violentas, da mesma maneira que o fim deste acto também não tem de ter essa característica.

Este acontecimento catalisador apresenta-se como um problema no primeiro acto, problema este que vai ser desenvolvido no segundo acto e, finalmente, resolvido (ou não), no terceiro acto.

O princípio da causalidade (já explicado), está presente neste primeiro acto já que este é constituído por acontecimentos que promovem a progressão dramática em que consiste esse princípio.

A continuidade do enredo é mantida já que cada sequência (divisão de cada acto em pontos mais pequenos), tal como os actos termina num acontecimento que assegura a progressão dramática.

- Segundo acto

O segundo acto é o mais extenso. É neste acto que o enredo é desenvolvido, que os conflitos são consolidados, os obstáculos elaborados e identificadas as dificuldades que as personagens vão encontrar. O tema é

aprofundado e todas estas situações fazem a progressão dramática encontrar o clímax que, geralmente, acontece no final do acto.

A reviravolta costuma ser o ponto de início do segundo acto. Esta reviravolta é determinante, já que força o enredo a evoluir para uma direcção nova e inesperada. A reviravolta pode aparecer no início do segundo acto e no início do terceiro e deve-se ter cuidado para não ser confundido com o clímax, elemento mais dramático que a reviravolta.

No segundo acto também poderá ocorrer um aprofundamento das personagens e das suas motivações.

O final do segundo acto destina-se não à resolução do enredo, mas sim a desenvolver uma linha de resolução (que terá o seu final no terceiro acto), ou seja, quando acontece o confronto com esse problema.

- Terceiro acto

O terceiro acto é caracterizado pela resolução dos conflitos e pela existência do clímax, o culminar da progressão dramática.

Este acto é menos extenso que os dois primeiros e a coerência da sua narrativa é muito importante, já que o enredo presente no primeiro e segundo actos devem estar bem resolvidos e compreendidos neste último acto.

Neste acto existe a resposta ao conflito e a resolução deste, de forma que o enredo tem o seu fim narrativo neste acto depois da sua identificação e desenvolvimento no primeiro e segundo actos.

5.4. A sinopse

A escrita da sinopse é um importante elemento para a gestão da estrutura narrativa.

“Resumo breve da acção, das personagens e do enredo, tudo resumido em uma ou duas páginas susceptíveis de serem lidas rapidamente.” (13)

A sinopse é um instrumento que quando redigida anteriormente à escrita do argumento, permite uma gestão dos factos que fazem parte do enredo. Desta forma, é possível uma alteração aos acontecimentos ou uma adaptação destes, sem alterar o sentido narrativo do enredo mas para que este seja mais interessante e original.

Existem vários tipos de sinopse: (14)

- A log line, que tem até 25 palavras;
- A sinopse curta, que tem meia página;
- A sinopse longa, que tem uma, duas ou três páginas;
- O tratamento, uma sinopse pormenorizada que estabelece o histórico do enredo e da acção, em prosa, no tempo presente, sem diálogo, que pode ter até 50 páginas;
- O outline, que é resumo do argumento cena por cena, sem diálogo;
- O step-outline, é o argumento contado passo a passo numa sucessão de cenas numeradas por ordem, tendo para cada cena uma frase que resume a acção que decorre. Expressa, igualmente, a relação de causalidade entre as cenas.

Todos os tipos de sinopse podem ser utilizados ao longo da construção da estrutura da narrativa.

Farei a análise apenas da sinopse curta, uma vez que é a que irei utilizar para aplicação prática ao meu projecto de argumento cinematográfico.

A sinopse curta resume o enredo em poucas palavras, descreve a história e nela deve estar implícito o tema. Poderá fazer alusão à crise e à resolução.

6. A escrita

A escrita de um argumento cinematográfico segue regras específicas que devem ser utilizadas e respeitadas, já que estas são as que transformam um simples texto numa estrutura narrativa preparada para ser filmada.

O argumentista deve ter em conta que está a escrever para alguém preparado para ler o seu trabalho, ou seja, para alguém com a fundamentação necessária para entender os termos fílmicos e as indicações técnicas inscritas nele. Também deverá ter em conta que apesar de estar a construir um argumento cinematográfico, com características de escrita muito particulares, também está a escrever um texto narrativo e este deve estar coerente, já que as indicações que dá devem ser reais e provocar a imaginação das imagens por ele descritas.

A escrita do meu argumento não segue fielmente todas as regras, mas segue as regras consideradas essenciais para a construção de um argumento cinematográfico. As regras que não apliquei podem ser aplicadas mais tarde quando passar pela formatação final.

Então, são os seguintes os pontos em ter em conta para a escrita de um argumento cinematográfico: ⁽¹⁵⁾

- ✓ O título do argumento deverá figurar na capa em maiúsculas e no cimo da primeira página. Na capa também deverá figurar o nome do autor.

- ✓ Deverá sempre existir um cabeçalho no início de cada cena, que conterà (nesta ordem), os seguintes elementos: a indicação de lugar (interior ou exterior); outra indicação de lugar, mas esta indicação destina-se a um lugar preciso como um quarto ou uma casa, estas indicações podem ser múltiplas mas têm de estar em concordância com a primeira indicação de lugar; a indicação de tempo, como dia ou noite, esta indicação permite organizar a filmagem do argumento em alturas do dia exactas.

- ✓ Deverá existir uma entrelinha (um espaço) entre o cabeçalho de início de cena e o início da descrição da cena.

- ✓ Quando aparece uma personagem, o seu nome deverá estar em maiúsculas (incluindo animais). Se aparece novamente na mesma descrição deverá utilizar a forma de ortografia normal para escrita de nomes próprios.

✓ Os verbos utilizados na descrição deverão estar no Presente do indicativo, já que estas descrições correspondem à acção que está a ocorrer naquele momento.

✓ As posições de câmara (ângulo em contra-picado, por exemplo) não são de inclusão obrigatória mas apenas quando estas servem para fundamentar e caracterizar uma determinada situação ou personagem.

✓ Todas as indicações de ruído ou música devem estar inscritas nas descrições. No caso da indicação do ruído estar associada a uma personagem, deverá aparecer quando existe a fala, debaixo do nome da personagem, entre parênteses.

✓ Deverá haver uma entrelinha entre o fim da descrição e o começo de uma fala.

✓ A fala de uma pessoa deverá conter o seu nome, em maiúsculas e deverá situar-se no centro da página.

✓ Podem aparecer indicações no meio dos diálogos, desde que estes não quebrem a fluidez do diálogo.

✓ Todos os planos diferentes, mesmo dentro da descrição deverão estar separados com uma entrelinha, já que representam situações diferentes.

✓ Quando se utilizam ferramentas narrativas, como o flashback, deverão estar bem identificados nas descrições e nos cabeçalhos e o seu começo e fim deve estar bem identificado.

Todas estas indicações ajudam o argumentista a construir um trabalho coerente e de fácil leitura para a posterior transformação em filme.

Notas:

- (1) PARENT-ALTER, Dominique; (2011) *O Argumento Cinematográfico*, Lisboa, Edições Texto e Grafia, p. 48.
- (2) IDEM, p. 51 e 52.
- (3) IDEM, p. 90.
- (4) IDEM, p. 91.
- (5) IDEM, p. 79.
- (6) IDEM, p. 81 e 82.
- (7) IDEM, p. 93.
- (8) IDEM, p. 110.
- (9) IDEM, p. 112-116.
- (10) IDEM, p. 117.
- (11) IBIDEM.
- (12) IDEM, p. 129.
- (13) IDEM, p. 133.
- (14) IDEM, p. 133 e 134.
- (15) IDEM, p. 24-44.

“O Primo Bazilio”

Análise do Argumento Cinematográfico

O meu argumento cinematográfico é uma adaptação da obra “O Primo Bazilio” de Eça de Queiroz.

Este romance foi publicado em 1878. A obra retrata uma família de média-burguesia lisboeta, em que os costumes e valores da sociedade do século XIX são característicos.

“O romance retrata uma intriga de adultério: Luiza, burguesa ociosa e formada sob o signo de leituras românticas, entedia-se quando Jorge, o marido, se ausenta para o Alentejo; ao reencontrar Bazilio, primo e namorado de adolescência, Luiza tenta concretizar as imagens romanescas de que se nutria a sua imaginação deformada pelo consumo de novelas românticas. Assim, o adultério que se segue resulta da conjugação de factores deletérios, juntando-se-lhe a atmosfera morna da Lisboa da Regeneração que tem na monotonia dos serões e no Passeio Público praticamente os seus únicos divertimentos.

O culto, pela protagonista, do imaginário romântico vem desenvolver tendências manifestadas desde a adolescência: já o namoro com o primo Bazilio decorrera no cenário caracteristicamente romântico de Sintra. A isso junta-se depois a influência de um meio social e cultural em que encontramos personagens que têm muito de típico. O formalismo oficial do Conselheiro Acácio, as credices e as frustrações de D. Felicidade, a acidez de Julião Zuzarte, as sugestões passionais de que Ernestinho Ledesma traz a Luiza, através do drama ‘Honra e Paixão’, tudo isto contribui para levar a protagonista a acolher os estímulos exteriores que excitam o seu sentimentalismo. Leopoldina é talvez o mais insistente destes estímulos: antiga condiscípula de Luiza, ela aparece agora como uma mulher para quem o adultério se fez uma rotina,

correspondendo a uma propensão sentimental mais desequilibrada do que na protagonista; é esta marca de excesso que seduz uma Luiza dividida entre o fascínio e a reprovação. Depois da partida de Bazilio e regressado Jorge, restam apenas, a Luiza, o remorso e o desencanto; parece pouco como punição, pelo que se abre lugar a uma segunda intriga, de intuitos punitivos, intriga de chantagem, em que Juliana desempenha um papel de motor e sujeito activo; faz-se, então, recair sobre Luiza a punição que deveria funcionar como dissuasão junto do leitor e em especial da leitora.”⁽¹⁾

Este pequeno resumo retrata o enredo do romance e, também, do meu argumento cinematográfico, já que este é uma adaptação fiel ao livro.

O argumento que realizei segue a narrativa do livro, tendo sido feitas apenas algumas alterações que apenas vieram fortificar o protagonismo da narrativa.

O meu trabalho retrata a sociedade lisboeta do século XIX e o tempo foi modificado em relação ao livro (que tem a duração de um ano), enquanto este dura 5 meses (começando em finais de Junho e indo até Outubro). O espaço temporal é o mesmo, 1876.

Ao realizar o argumento, concluí que este deverá constituir uma longa-metragem de cerca de 6 horas, sendo necessário reparti-la em 3 partes de 2 horas ou realizar uma minissérie de 4 episódios.

O argumento também já é possível de ser caracterizado com um género cinematográfico, sendo que o meu poderá fazer parte do género do Drama.

De seguida farei uma análise do trabalho que realizei, analisando todas as componentes que fazem parte da construção de um argumento cinematográfico e demonstrando, assim, que o meu argumento é possível de ser transformado em filme.

Uma vez que já realizei a fundamentação teórica sobre argumento cinematográfico, a análise será descrita por pontos específicos, seguindo a mesma estrutura que realizei na fundamentação teórica.

I. O enredo

I.1. O Mito

Luiza é considerada a heroína do enredo. O enredo não existe sem a presença dela, assim como todos os elementos narrativos (conflito, crise, reviravolta, etc.) são protagonizados ou realizados em volta e em função dela.

As etapas descritas na fundamentação teórica que o herói tem de realizar são adaptáveis ao argumento que realizei, apenas são descritas e analisadas de forma mais livre, mas no seu todo contextual representam essa viagem que o herói tem de realizar durante o enredo.

1- Mundo vulgar: Vida de uma família média-burguesa lisboeta do século XIX, Luiza é uma mulher de família, sem filhos, dona de casa, sem preocupações ou ralações, vive uma vida com todas as comodidades sem qualquer aventura exterior.

2- Apelo à aventura: Bazilio, primo de Luiza, volta a Lisboa, depois de ausente por anos. Nas primeiras visitas à prima, declara-lhe que ainda sente um forte sentimento amoroso por ela.

3- Rejeição desse apelo: Luiza contraria os sentimentos de Bazilio, repudiando-o, ao mesmo tempo que, continua a deixar-se levar por eles.

4- Encontro com o amigo: Sebastião revela a sua preocupação pela intimidade de Luiza e Bazilio.

5- Transposição da primeira etapa: Luiza e Bazilio têm uma relação carnal.

6- Encontro com os aliados ou com os inimigos: Luiza conversa com a amiga Leopoldina, a quem o adultério é algo banal; Juliana descobre as cartas amorosas escritas por Luiza e Bazilio.

7- Aproximação ao coração da terra estranha: Luiza e Bazilio continuam o seu caso extraconjugal no “Paraíso”, o recanto escolhido para tal.

8- Prova suprema: Juliana ameaça Luiza com a revelação das cartas amorosas que descobriu; Bazilio parte de Lisboa.

9- Recompensa: Juliana morre.

10- Caminho de regresso: Jorge volta do Alentejo e a vida do casal (Jorge e Luiza), parece estar longe de ser confrontado com a relação extraconjugal dela, aparentemente esquecida com a morte de Juliana.

11- Ressureição e compreensão: Luiza começa a ter episódios estranhos de doença; Jorge descobre uma carta que revela o caso amoroso.

12- Regresso ao lar: Luiza morre; as restantes personagens regressam à sua vida aparentemente normal.

1.2. Os Arquétipos

Os arquétipos são facilmente identificáveis no argumento cinematográfico. Todas as personagens são representativas de uma classe ou condição, servindo estas para realizar uma crítica à sociedade.

1- Herói: Luiza – como explicado anteriormente, Luiza será a protagonista do enredo.

2- Mentor (sábio): Sebastião – é responsável por manter a moralidade e os bons costumes.

3- Guardiã do limiar a transpor: Sebastião – também é ele que revela a Luiza os inconvenientes do seu relacionamento íntimo com Bazilio.

4- Arauto: Conselheiro Acácio – O Conselheiro é o símbolo da aparência, das boas regras, da reverência e do respeito às regras de educação e bons valores.

5- Homem disfarçado: Bazilio – Bazilio é ao mesmo tempo o homem romântico que seduz Luiza e o homem animal que apenas usa Luiza com luxúria.

6- Duplo: Bazilio – Da mesma maneira, é Bazilio que representa o romance desenfreado e romance falso.

7- Vigarista: Juliana – Sem qualquer dúvida, a grande vigarista do enredo é Juliana, que tudo fará para conseguir atingir os seus objectivos.

8- A religião: D. Felicidade é a caturra religiosa, que tudo faz consoante a aparência e o que parece bem.

9- Pecado: Leopoldina, sem qualquer repúdio, admite que o adultério é algo banal e necessário à vida.

10- Hipocrisia: Julião, que apesar das suas críticas à sociedade é sucumbido ao sistema sem qualquer luta.

11- Valores: Jorge é aquele que descobre a traição de Luiza mas que a esconde para não pôr em causa a reputação da família.

1.3. A matéria

A matéria do meu argumento cinematográfico é a vida da burguesia lisboeta, em especial a relação extraconjugual de Luiza e Bazilio, demonstrando a subversão dos valores domésticos do século XIX, uma época em que a aparência e a reputação eram essenciais numa sociedade.

A matéria é caracterizada por ser exterior à minha experiência pessoal, uma vez que se trata de uma adaptação de algo já existente. Desta forma, utilizando uma adaptação, pude realizar um argumento sem qualquer ligação pessoal, sendo que esta ligação é ao nível do autor e da época e não da história existente na matéria.

1.4. Construção do enredo

1.4.1. O tema (página 177)

O tema do meu argumento cinematográfico, facilmente identificável, é a relação extraconjugual entre Luiza e Bazilio.

É o ponto fulcral da história, o ponto essencial do qual se vão desenvolver todas as narrativas e a partir do qual as personagens irão interagir.

É este tema que irá servir como base de todos os elementos dramáticos (crise, clímax, etc.) e será também ele a base de todos os conflitos.

Toda a narrativa ocorrerá à roda deste tema até ao final da história.

1.4.2. Elementos dramáticos do enredo

- A crise

A crise principal (páginas 238 a 240) do argumento, criada pelo conflito que mais tarde identificarei, é quando Juliana, já com as cartas do casal, confronta a patroa, Luiza. Esta crise irá ser responsável pelos acontecimentos que Luiza protagonizará a seguir.

Ainda acontecem outras crises, crises secundárias com menos relevância que a primeira mas com importância que ocorrem quando: Bazilio revela a sua paixão a Luiza, esta crise irá provocar uma mudança dos sentimentos em Luiza e uma constante reflexão sobre a sua vida (páginas 119 a 122); na primeira relação carnal entre Bazilio e Luiza, esta crise é a concretização física dos acontecimentos passados, é nesta crise que fica identificado que Luiza tem um amante e que aquela relação não pode passar despercebida (página 177).

- Incidente desencadeador (páginas 264 a 269)

O incidente desencadeador acontece no início do segundo acto, é unitário e pontual e é o responsável pelo desenvolvimento do enredo até à resolução do conflito.

O incidente desencadeador acontece quando Luiza confronta Bazilio com a fuga de ambos, a fim de fugirem às ameaças de Juliana e, também, ao julgamento de Jorge, dos amigos e, finalmente, da sociedade.

Este acontecimento, que irá ser responsável pela fuga de Bazilio, sozinho, irá ser responsável pela modificação pessoal de Luiza que irá ser subjugada e humilhada às ameaças de Juliana.

É a partir deste ponto que Luiza tomará consciência do erro que cometeu e que irá fazer o possível para o resolver (conflito).

- Clímax (páginas 393 a 412)

O clímax é o momento mais intenso do argumento cinematográfico. Carregado de tensão dramática, acontece quando Juliana, depois de confrontada por Sebastião por ter sido descoberta, morre.

A narrativa até este momento foi construída de maneira a que o espectador sinta pena e compaixão por Luiza, podendo, até certo ponto, perdoá-la, odiando Juliana e as atitudes desta para com a patroa.

No clímax, quando Sebastião, o amigo fiel de Luiza, confronta Juliana para lhe devolver as cartas, a tensão está no máximo já que, a partir daqui todos os planos de Juliana cairão por terra e terá a sua recompensa merecida, nada. Quando Juliana morre, devido ao aneurisma que rebenta pela fúria, o leitor sentirá uma satisfação pois o mau (Juliana) será vencido e o bom (Luiza) sairá vitorioso.

- Resolução (páginas 412 a 417)

A resolução acontece a seguir ao Clímax.

Bazilio foge, Juliana morre levando com ela o segredo do romance de Luiza, e esta pode seguir a sua vida junto de Jorge, o qual está alheio ao seu romance com o primo.

Esta resolução acontece pois Juliana morre, podendo Luiza resolver o seu conflito criado pelo seu romance extraconjugal.

Esta resolução agradará ao leitor já que Luiza voltará à vida antiga, com o seu Jorge, e todo o seu romance com Bazilio poderá ser esquecido, como se de um sonho de uma noite de verão se tratasse.

2. A personagem

As personagens deste argumento cinematográfico já existem todas antes da escrita deste, ou seja, não foram criadas em função da narrativa, mas sim já têm existência própria.

Na trama que construí, todas as personagens, de uma forma ou de outra, servem de suporte ao enredo principal.

Todas as personagens que participam activamente no enredo são caracterizadas com fortes motivações pessoais o que faz com que sejam capazes de enfrentar obstáculos e resolver os conflitos internos e/ou externos que irão ser criados pela narrativa.

As personagens que irei analisar em particular, são as que considero essenciais para a construção do enredo, das quais este depende e às quais ele acontece. São elas, Luiza, Bazilio, Jorge, Juliana e Sebastião.

As caracterizações das personagens que seleccionei podem ser encontradas ao longo do argumento cinematográfico, particularmente nas descrições existentes.

- Luiza (protagonista)

Tem 25 anos, nascida em Lisboa, de família reconhecida. Da sua família apenas se menciona a sua mãe, já falecida, e o primo Bazilio, com quem conviveu em nova.

Loura, pele branca e tenra, perfil bonito, olhos castanhos.

Casada com Jorge há 3 anos, sem filhos, mas com fortes desejos de os ter.

Passa os dias a ler romances, é recatada e tímida, veste-se sempre delicadamente, apaixonada pelo seu marido, é um exemplo de pureza e inocência.

- Bazilio

De 33 anos, também de Lisboa.

É alto, delgado, com ar fidalgo, um pequeno bigode preto levantado, o olhar atrevido e os olhos com uma doçura amolecida, trigueiro, o cabelo preto anelado já com alguns cabelos brancos.

É o típico dandy, emigrou enquanto novo e adoptou as características cosmopolitas das cidades onde esteve, não se enquadra na sociedade aborrecida de Lisboa.

Egoísta, egocêntrico e machista, é convencido e exagerado nas riquezas da sua vida.

- Jorge

Tem 30 anos, de família trabalhadora mas da sociedade.

Moreno, de aspecto viril de homem trabalhador, com barba curta e fina, muito frisada, robusto, cabelo preto e anelado.

É engenheiro de minas, com estudos superiores. Tem um grande respeito pelos valores morais e sociais.

É caracterizado com uma placidez e um génio manso, de bom humor e com princípios de família.

- Juliana

De 45 anos, mas com aparência de 60, nascida em Lisboa, numa família pobre e servente. Serve há 20 anos.

É muito magra, com feições miúdas e espremidas, tem a pele amarelada e baça que a doença do coração lhe dá, olhos grandes e encovados, feia e solteirona. Usa uma cuia de retrós que lhe faz a cabeça enorme, tem um tique nas asas do nariz, tem uma voz muito lisboeta.

É a típica empregada doméstica velha e rezingona, que está sempre doente e a reclamar. Tem o objectivo de vida de ser rica e de ser patroa.

Jorge tem uma dívida para com ela pela servidão que ela prestou à Tia Virgínia, Luiza não a suporta desde o primeiro dia de serviço.

- Sebastião

De 30 anos, foi criado com Jorge desde pequeno e é o seu amigo íntimo.

É um homem baixo e grosso, sempre vestido de preto, está a começar a perder um pouco na frente os seus cabelos castanhos e finos, tem a pele muito branca, a barba alourada e curta, os olhos pequenos, de um azul claro, de uma suavidade séria que se adoçam quando sorri, vive uma vida saudável com hábitos castos, fala devagar, baixo.

É solteiro e tem uma expressão honesta, simples, aberta. É o confidente de Jorge e o amigo da casa, e o primeiro responsável por manter a boa reputação da família.

2.1. O protagonista

A protagonista deste enredo é Luiza. É ela que irá protagonizar o enredo e, sem ela, o enredo não existe.

O tema do argumento cinematográfico, a relação extraconjugal, é facilmente identificável tendo em conta que Luiza é a protagonista.

A história é construída em torno da personagem, já que a história está concentrada nesse caso amoroso e nas consequências que ele trará.

Para identificar Luiza como protagonista, analisei o enredo segundo a sua personagem, seguindo os elementos dramáticos essenciais: a história é construída em torno de Luiza, a personagem principal, já que o romance não existe sem ela e, por conseguinte, nem as consequências que lhe sucedem;

Luiza tem um objectivo e motivações em relação ao seu romance que são caracterizados pela necessidade da sua fuga à vida monótona doméstica, a aventura de ter um amante mas manter esse segredo tórrido escondido da sua vida e reputação sociais; a personagem Luiza vai-se revelando progressivamente através dos diferentes episódios, quer no início quando vai contra os sentimentos de Bazilio, como quando já faz parte do romance, como no final quando é confrontada por Juliana; Luiza evolui no meio do romance, modificando o seu comportamento na vida “normal”, ao tornar-se uma mulher com um amante, a sua própria vida transforma-se numa aventura.

O objectivo de Luiza é ter um amante. Este objectivo não pode ser caracterizado sozinho, já que, ter um amante, para Luiza, significa, por um lado, corresponder aos sentimentos de Bazilio que viajou de propósito para a ver; e por outro, a necessidade de fugir às regras sociais e morais, a necessidade de ter um segredo pecaminoso, de ter uma vida secreta e alternativa e de sentir o amor feroso por alguém que não o seu marido como ela leu sempre nos seus romances.

O objectivo de Luiza vai ter uma oposição muito clara, Juliana. Esta, embora não se oponha à relação entre os primos, opõe-se sim que Luiza tenha uma segunda vida, enquanto ela continue a ser uma criada. É Juliana que vai provocar o conflito de Luiza, ao mostrar que aquela relação deve ter as suas consequências. Os vizinhos (Paula, estanqueira, carvoeira) representam uma certa oposição já que criticam e julgam a vinda do primo todos os dias, tal como Sebastião que é o responsável por transmitir a Luiza que a reputação de uma boa casa deve ser mantida.

O objectivo de Luiza é interior, já que é uma luta que ela protagoniza, uma luta contra as convenções sociais, contra a moralidade. Esta luta poderá ser identificada pelo leitor, que poderá sentir uma compaixão e simpatia por Luiza, já que esta apenas procura um pouco de aventura para a sua vida. O leitor também sentirá que Luiza é ingénua e que, portanto, não tem culpa de cair nas malhas de Bazilio como também não tem culpa da revolta de Juliana que é caracterizada como falsa e vingativa.

Luiza, vivendo numa sociedade de aparências, tem como objectivo o fugir a essa sociedade, mantendo um segredo que a tornará interessante. Essa luta

contra uma sociedade de aparências é facilmente identificável pelo leitor, já que todos nós vivemos num mundo, de uma maneira ou outra, em que a aparência é julgada e criticada e todos desejaríamos fugir, sem precisar de justificar nem pensar, para uma aventura.

3. O conflito

O conflito é facilmente identificável. Se ele não existisse a história não teria interesse nem existiria uma força dramática.

O conflito deste argumento é externo, este conflito é a consequência da relação de Luiza com Bazilio. Embora este conflito seja externo, ele é provocado pelo conflito interno que Luiza protagoniza, a sua necessidade de ter uma aventura e de fugir às regras sociais e morais.

O conflito externo, é credível no universo do filme, já que é verosímil na relação entre primos, naquela década; o conflito interno é algo que é partilhado por todas as personagens, todas elas são o fruto de uma sociedade de aparência e todas elas sofrem interiormente, de uma maneira ou de outra, por terem de obedecer a essa sociedade.

O conflito é doméstico já que se trata de uma relação conjugal, de uma subversão dos valores morais e familiares.

Este acontecimento ocorre quando Juliana confronta Luiza com as cartas do seu romance e a faz tomar uma atitude. Este conflito que não tem violência física, mas sim violência psicológica mostrando a Luiza a consequência do seu pecado e que ela deverá pagar por ele.

Luiza irá tentar combater, tentando primeiro fugir com Bazilio, de seguida agradando a Juliana, para esta não revelar a Jorge (e à sociedade) o seu segredo. Não é Luiza que resolve, mas sim Sebastião, mas este apenas age depois de Luiza recorrer a ele.

Luiza transformar-se-á novamente depois deste acontecimento, se primeiramente era uma esposa exemplar, de seguida uma amante ferosa, agora será uma pobre crucificada pela criada. Esta transformação vai desenrolar o enredo doutra forma, mostrando que os pecados têm consequência e a ingenuidade também.

O conflito é resolvido de forma satisfatória. Depois das humilhações passadas por Luiza, depois de Bazilio fugir e deixá-la sozinha com a consequência do romance protagonizado pelos dois, é Sebastião o responsável

por resolver o conflito. A sua confrontação com Juliana provocará a morte desta, e esta levará as cartas e o segredo de Luiza para debaixo de terra.

Bazilio foge, Sebastião salva Luiza, Juliana morre e Luiza volta a ter a sua vida feliz e exemplar com o seu Jorge.

4. A estrutura

4.1. Gestão do tempo e duração

Na criação do argumento introduzi uma gestão do tempo diferente daquela que Eça utiliza no seu romance. O tempo, no caso de Eça, está dividido durante um ano, em que diferentes enredos vão ocorrendo. No meu caso, o enredo dura um verão, utilizando apenas dois enredos, o enredo principal, o romance de Luiza e Bazilio e o enredo secundário, as consequências dadas por Juliana. Ao provocar o corte do tempo, intensifiquei o romance, o enredo principal, eliminando pequenas tramas secundárias que apenas viriam retirar protagonismo àquele.

A utilização das ferramentas de gestão do tempo servem, também, para a adaptação do romance em filme, já que todas elas são uma forma de condensar a narrativa e o tempo desta e o espectador entenderá a forma como elas se constroem e o que estas devem significar.

- Elipse

Neste argumento cinematográfico é possível encontrar esta ferramenta, nas suas duas expressões.

A **elipse entre as cenas**, a omissão de informações que são facilmente identificáveis pelo leitor, acontece quatro vezes ao longo do argumento.

- Página 16

Esta elipse acontece quando Luiza começa a recordar-se dos momentos passados com Bazilio, e viaja até eles. A narrativa é mantida entre as cenas mas existe um salto temporal para o passado.

-Página 80

Esta elipse acontece com a utilização de um sonho. Juliana deixa-se enlevar nas suas memórias, sonhando com os acontecimentos passados que a levaram até ao presente. Mais uma vez existe um salto temporal, mas a narrativa é mantida entre as cenas.

-Página 284

Nesta elipse não existe um salto temporal até ao passado, mas sim consiste num sonho num “universo alternativo”. Existe uma mudança de local, mas a narrativa, as ameaças de Juliana a Luiza e as consequências do romance desta continuam a estar presentes.

-Página 306 e 307

Nesta cena, a elipse acontece, também, na forma de um sonho. Pode-se assumir que será um salto temporal para o futuro já que nesse sonho, de Luiza, são revelados os pecados cometidos com Bazilio; a sua morte, protagonizada por Jorge, tudo acontecendo no teatro de Ernesto. Embora as acções físicas não correspondam à realidade, o conteúdo narrativo corresponde exactamente ao que irá acontecer futuramente. É, portanto, uma elipse temporal que fornece ao leitor, fortes indícios sobre o final do filme.

A **elipse nas cenas** acontece variadas vezes durante o argumento já que a maior parte das cenas são contíguas a nível temporal. Não irei analisar todas, mas sim duas que considero exemplificativas do uso deste processo narrativo. Ao longo do argumento poderão verificar-se muitas outras, já que a tensão dramática é sempre um elemento em ter em conta e, com esses pequenos cortes, essas omissões, a tensão mantém-se.

-Página 28 e 29

Esta elipse acontece no corte directo do caminho percorrido por Luiza; na primeira cena desde o seu quarto até ao quarto dos engomados onde se encontra Juliana, e na cena seguinte do quarto dos engomados para, novamente, o quarto de Luiza. Este corte directo e propositado do caminho que Luiza realiza tem por função manter a atitude de Luiza, a sua raiva por Juliana; se o caminho fosse todo descrito, o leitor perdia um certo interesse; se o caminho for cortado, mantém-se a tensão dramática.

-Página 151

Nesta cena, Bazilio, após ter a certeza de que Luiza nutre sentimentos por ele, segue o seu caminho até ao Grémio. Este caminho é propositadamente cortado, já que assim, a tensão dramática resultante do passeio de Luiza e Bazilio é mantida e o leitor saberá logo de imediato quais são as intenções verdadeiras de Bazilio.

- O flashback

Os flashbacks presentes neste argumento existem, por um lado, para justificar ao leitor as atitudes que algumas personagens tiveram e, por outro, para condensar a narrativa e a conseguinte tensão dramática.

-Página 184

Este flashback, protagonizado por Juliana acontece para justificar a atitude desta para com Luiza. Juliana torna-se mais servil de um momento para outro e este flashback mostra o momento em que ela encontra a carta que Luiza ia escrever a Bazilio. O leitor recebe, então, a informação de que Juliana tem aquela carta e que tudo o que ela fizer a seguir será falso e fingido. Este flashback ajuda, também, a criar uma opinião do leitor sobre Juliana, já que este salto temporal mostra a pessoa calculista e vingativa que ela é.

-Página 247

Este flashback é uma continuação do anterior, protagonizado por Juliana. O primeiro flashback serve para dar a informação ao leitor de que Juliana tem em sua posse a carta que Luiza iria escrever a Bazilio; neste segundo flashback, Juliana percebe a importância daquela pequena carta e, ajudada, pela Tia Vitória, decide o caminho a seguir. Este flashback justifica as atitudes que Juliana teve para com Luiza até àquele momento.

-Página 393 a 401

Este longo flashback serve para condensar a narrativa. Sebastião é visto a sair atarantado da casa de Luiza e Jorge, para ir buscar Julião, e, em vez de, ser descrito o seu caminho até se encontrar com este, esse caminho é cortado e transformado num flashback de Sebastião em que são retratados os acontecimentos que levaram àquele momento. Assim o leitor saberá primeiro do que as personagens o que aconteceu e não haverá necessidade de explicações posteriores.

- Flashforward

A utilização deste processo narrativo serve para intensificar a tensão dramática e para fornecer ao leitor informações que o deixarão interessado durante toda a narrativa.

-Página 6

Este flashforward, que marca o início do argumento, é o momento mais dramático de toda a narrativa. Neste flashforward estão reunidas parte das personagens num longo pranto, à volta de uma personagem feminina em convalescença. Neste flashforward, em que as personagens não são

identificadas, é fornecida ao leitor a informação de que existirá uma tragédia, e essa informação poderá ser compreendida ao longo do filme. Este flashforward fornece então o interesse dramático do qual a narrativa depende.

-Página 124

Este flashforward acontece após Bazilio declarar o seu amor por Luiza. Luiza que primeiramente rejeita tais sentimentos, depois, impelida pela sua ingenuidade, é levada a acreditar na castidade deles e até a deixar-se levar por eles. O flashforward que apresenta Jorge completamente desesperado junto de uma Luiza já a definhar tem por intenção voltar a intensificar a tensão dramática da narrativa e a deixar presente ao leitor que aquele romance, aparentemente casto e inocente, terá uma resolução trágica.

-Página 177 e 178

Este flashforward, que acontece após Luiza e Bazilio consumarem fisicamente o seu romance extraconjugal, serve para demonstrar a consequência desse mesmo romance. O leitor irá receber a informação dada por Sebastião e Julião de que Luiza está em perigo. Neste momento, o leitor saberá que a tragédia acontecerá a Luiza e manterá o interesse dado pela ausência de Bazilio nestas narrativas.

-Página 201

Este flashforward serve para intensificar o interesse por parte do leitor. Este salto temporal acontece no meio da aventura, aparentemente feliz, de Luiza. O leitor já sabe que Juliana tem as cartas e espera alguma resolução nesse caso. Essa resolução poderá ser satisfeita com este flashforward em que Luiza aparece justamente a queimar umas cartas. Por um lado pode-se concluir que a vingança de Juliana não terá efeito mas, por outro, não se saberá ao certo o porquê de Luiza queimar aquelas cartas.

-Página 222

Este flashforward acontece quando Bazilio e Luiza já tiveram alguns encontros no 'Paraíso'. Luiza encontra Ernesto quando se dirigia para o seu encontro amoroso, e após este lhe dizer que perdoou a esposa da sua peça de teatro, ocorre este salto temporal em que Julião e o Dr. Caminha tentam encontrar diversas formas de fazer Luiza reagir do seu transe. Este flashforward serve, mais uma vez, para intensificar a tragédia que Luiza irá sofrer.

-Página 243

Este flashforward, carregado de suspense, mostra um caixão a sair de casa de Luiza e Jorge. O leitor, que já espera neste momento, a resolução trágica de Luiza, é confrontado com esta imagem. Este flashforward acontece, precisamente, depois de Juliana revelar a Luiza que tem em sua posse as cartas testemunhas do seu romance. Será Luiza que vai naquele caixão? Poderá o leitor perguntar-se. E Juliana, sairá vitoriosa? São estas questões que se realizam neste ponto, questões essas que terão a sua resposta no terceiro acto, acto mais dramático e trágico da narrativa.

4.2. Gestão dos dispositivos narrativos

Estes dispositivos servem para ajudar na realização da cronologia da narrativa. Todos eles foram utilizados na construção do argumento. Estas ferramentas são necessárias na construção de um filme, mostrando desta forma, a capacidade de adaptação do romance em filme.

Estes elementos foram identificados e analisados antes da escrita do argumento. Desta forma, foi seleccionado do romance apenas o necessário para a construção destes dispositivos. Ao analisar o romance utilizando estes dispositivos, foi possível uma transformação deste em argumento cinematográfico, já que esses elementos são essenciais na sua escrita.

Estes dispositivos ajudaram na construção do argumento e do enredo, já que estes, quando bem desenvolvidos ajudam a definir os pontos essenciais da história, como o desenvolvimento do enredo principal, a existência do enredo secundário, a reviravolta e o suspense.

- A progressão dramática

Pode-se seleccionar e ordenar as cenas para a determinação do enredo e a criação da estrutura do filme. Estas cenas contêm os assuntos globais que, progressivamente, levam ao final do enredo. Este mecanismo identifica as cenas maiores e os assuntos presentes nesta, que fazem parte do enredo.

Esta progressão funciona como a estrutura do filme e pode ser dividida em princípio (1 e 2), meio (3 e 4) e fim (5).

Nesta progressão não estão identificados todos os assuntos, mas sim aqueles que provocarão o desenvolvimento do enredo e a sua resolução.

- 1- Bazilio revela a Luiza os seus sentimentos.
- 2- Luiza e Bazilio começam o seu romance extraconjugal.
- 3- Juliana descobre as cartas e ameaça Luiza.
- 4- Bazilio foge deixando Luiza nas mãos de Juliana.
- 5- Juliana morre.

- O enredo secundário

O enredo secundário deste argumento é a situação de Juliana. Quando Bazilio e Luiza começam o seu caso extraconjugal, Juliana não perde tempo até conseguir alguma prova, ao conseguir a carta que Luiza ia mandar a Bazilio, é com regozijo que começa a encetar um plano para sair vitoriosa.

Juliana afronta Luiza com a descoberta das cartas e a partir desse momento existe o enredo secundário que, dependendo do enredo principal, já que é a

consequência deste, tem personalidade própria, em que a protagonista é a vilã Juliana e a vítima Luiza.

Existe apenas um enredo secundário neste argumento e este é de longa duração, tendo o seu protagonismo no II Acto. Este enredo apenas existe como consequência ao enredo principal.

- A reviravolta (páginas 417 a 423)

A reviravolta existente neste argumento é um acontecimento que não se esperava mas que acrescenta uma forte tensão à acção dramática.

Esta reviravolta altera dramaticamente o percurso da narrativa e constitui um mau presságio já que é a resposta que o espectador espera depois dos flashforwards a que assistiu durante o filme. É esta a reviravolta responsável por esses acontecimentos trágicos.

Este elemento acontece quando Jorge recebe uma carta para Luiza, vinda de Bazilio. Ao ler a carta descobre o caso amoroso que eles tiveram e ao confrontar Luiza recebe a sua confirmação.

Este acontecimento vai mudar o percurso da narrativa, uma vez que, Juliana já tinha morrido e, portanto, pensava-se que Luiza estaria salva. Pelo contrário, esta reviravolta irá tornar-se no motivo pelo qual ela morre também.

- O Suspense

O suspense do argumento começa logo no primeiro acto, na exposição, quando o leitor fica a saber que Juliana tem as cartas, mas não sabe o que ela fará com elas. O leitor ficará na expectativa sobre as acções de Juliana.

O suspense também é mantido ao longo de todo o argumento pelo uso dos flashforward que, ao revelarem cenas posteriores e trágicas, irão suscitar o interesse pela resposta àquelas cenas tão dramáticas.

4.3. Recursos cinematográficos

Na construção do argumento tive em conta a utilização de técnicas cinematográficas específicas para tornar a transição de argumento para filme possível.

Todas as técnicas utilizadas estão identificadas com a sua definição no dicionário de léxico cinematográfico (p. 62).

Utilizei técnicas para efeitos de transição entre planos, com a utilização do fade in/fade out, o crossfade e a cortina. Estas técnicas fazem a transição entre os planos em vez de serem cortes rápidos, podendo manter uma certa coerência entre algumas cenas. O termo ‘cut to:’ é o corte rápido do plano e serve para uma transição rápida entre os planos, sem quebra da narrativa.

Em todos os planos existem indicações do espaço e das personagens, ou seja, em todos os planos inclui se o espaço (cenário) é completamente visível ou apenas parcialmente; e o plano das personagens (enquadramento destas). Os planos das personagens servem, por vezes, para dar uma tensão dramática à narrativa, por exemplo, a utilização do Grande Plano, que enquadra a personagem à altura do pescoço serve para focar a sua atitude.

A indicação do movimento de câmara “ângulo em contra-picado” é utilizado para intensificar a superioridade de uma personagem em relação a outra, já que este posicionamento de câmara coloca a personagem vista de baixo para cima, dando-lhe essa superioridade em relação à personagem que é filmada normalmente.

A utilização do Raccord subjectivo e do movimento de panorâmica horizontal descritiva serve para mostrar ao espectador o espaço envolvente das personagens, no primeiro caso temos uma personagem que organiza a acção e espectador pode ver aquilo que ela vê, no segundo temos uma personagem que percorre um caminho e o espectador, juntamente com a personagem, observam esse caminho.

Os restantes raccords utilizados servem para manter uma coerência entre os planos, por exemplo, no caso do raccord de movimento, se a personagem sai no primeiro plano pela esquerda, no segundo plano entrará pela direita. Estes

raccords ajudam a manter o filme coerente e verosímil, já que não quebram o movimento e fazem uma transição entre os planos.

Todas estas técnicas, aprendidas durante os seminários do curso de Estudos Artísticos, são ferramentas necessárias para que um argumento seja transformado em filme de forma mais possível, rápida e coerente.

4.4. A estrutura ternária

- Primeiro Acto

O primeiro acto revela ao leitor todas as informações necessárias para a compreensão do enredo.

Neste primeiro acto está identificada a atmosfera e os lugares: Lisboa, do século XIX da sociedade burguesa. Também estão identificadas todas as personagens que irão fazer parte do enredo, as principais, Luiza, Bazilio, Jorge, Sebastião e Juliana e as secundárias como D. Felicidade e o Conselheiro Acácio.

O enredo e em especial o tema são identificados também no primeiro acto, o caso extraconjugal de Luiza e Bazilio. Este enredo e tema serão identificados no primeiro acto, constantemente explorados no segundo e resolvidos no terceiro acto.

Neste primeiro acto recorre-se ao uso de flashforwards para uma enunciação do final trágico do enredo; estes dispositivos ajudarão no interesse pela história e na necessidade de procurar respostas a eles durante todo o enredo.

No primeiro acto temos, então, a localização espacial e temporal do enredo, Lisboa, Julho de 1876. Assistimos à indicação espacial da casa da protagonista, Luiza, uma casa da média burguesia num bairro modesto e de boas famílias mas com a particularidade de ter alguma vizinhança com curiosidade afiada e com gosto pelos mexericos e escândalos.

As restantes personagens são apresentadas, cada uma com as suas características particulares, na ceia de domingo à noite, ceia esta que se repetirá e servirá para intensificar as particularidades das personagens.

Logo no início do primeiro acto é enunciada a presença do Primo Bazilio e da influência deste em Luiza, já que após a descoberta da vinda dele, Luiza é transportada para a memória dos bons tempos de romance com o primo.

Com a partida de Jorge em trabalho, Luiza encontra-se sozinha numa grande casa, com a única companhia das criadas, as quais não sente empatia, e de algum ou outro amigo da casa que raramente a visita. Os seus dias são passados a combater o calor da cidade, entretida a sonhar com as histórias dos romances que lê.

Imaginando-se nessas viagens, Bazilio chega para lhe mostrar um mundo novo, divertido, cheio de aventuras de cidades cosmopolitas e novas sensações. Quando revela a Luiza os seus sentimentos (crise secundária), Luiza é confrontada com a ideia de ter outro a amá-la e após uma curta rejeição, assume aquele relacionamento como verdadeiro e dedica-se a ele com toda a alma e coração. Após a primeira relação física (crise secundária), fica definido o conflito interno que Luiza sofrerá. Luiza terá de confrontar-se diariamente com a ideia de ter um amante, ao mesmo tempo que tem um homem fiel e verdadeiro, confrontação que, embora ela pense que seja secreta, terá consequências sérias que serão controladas por Juliana, a típica empregada doméstica velha e rezingona.

O romance de verão de Bazilio e Luiza continua com alguns transtornos, quer sejam vindos dos amigos Sebastião e Julião, que tentam em vão elucidar Luiza, ou venham da rua, ávida por saber quem será aquele parente.

Como uma chama que se extingue, Luiza percebe que as intenções de Bazilio não eram tão castas e puras como no início e, após confrontá-lo, debate-se com a certeza que o romance anterior deles nunca terminou e que poderão ser felizes, tendo Jorge, o marido, desaparecido na memória longínqua do Alentejo.

O primeiro acto, recheado de emoção e paixão, termina de forma emocionante com a crise principal, o confronto de Juliana a Luiza. Este confronto, consequência do romance por vezes descuidado do casal, faz com

que Luiza tenha que sucumbir aos desejos de Juliana, que serão revelados e desenvolvidos no segundo acto.

- Segundo acto

No segundo acto, mais extenso do que o primeiro, o conflito é explorado. No primeiro acto assistimos ao enredo principal, o romance extraconjugal, no segundo acto, é explorado o enredo secundário que, dependendo do primeiro, é a consequência deste, em que Juliana confronta Luiza constantemente até ter a sua vitória.

Neste segundo acto continuam a existir flashforwards, que continuam a manter a enunciação do final e o interesse por esse mesmo final.

Então, o segundo acto começa com a consciência de Luiza de que está perdida: o seu segredo amoroso foi descoberto e está nas mãos de Juliana. E tudo por um mísero descuido de alguns bilhetes que ela e Bazilio trocaram.

Confrontada pela criada, Luiza toma a resolução de fugir com o amante, decisão essa que lhe parece bem concretizável, mas que, afinal, não passa de uma fantasia retirada dos seus romances. É Bazilio o responsável por quebrar essa ideia, mostrando a Luiza que as suas intenções nunca foram totalmente verdadeiras e que aquele amor apaixonado e ofegante apenas era uma ilusão.

Esta ilusão, que o leitor sabe que existe devido às conversas de Bazilio e Reinaldo, nas quais é revelado que todo aquele romance não passa de uma distracção de verão, é concretizada pela realização dos planos de Bazilio para fugir. Reinaldo e Bazilio partem de Lisboa, deixando Luiza à mercê de Juliana e da sua ganância.

Após a fuga de Bazilio, Luiza é confrontada com o conflito externo, a consequência do seu romance. Luiza, antes dona de casa, apaixonada pelo seu marido, com uma vida modesta e de confortos, vê-se, de repente, nas mãos de uma criada velha e vingativa, que fará tudo para a destruir.

Luiza, não se resignando a perder o seu marido, a sua reputação e a sua vida aos 25 anos tenta, com Leopoldina, engendrar um plano para se salvar e se livrar de Juliana, dando-lhe o que ela quer, a satisfação do dinheiro. É com

Castro, o apaixonado insensato de Luiza que tentam realizar esse plano, caindo este, totalmente por terra.

Luiza continua a sua vida amargurada, amarrada pelas ameaças de Juliana e, num dia de fúria, decide revelar tudo a Sebastião e pedir a sua ajuda. Sebastião, fiel à casa, aos amigos íntimos, e à moralidade pela qual se orienta, é responsável pela salvação de Luiza. É ele que resolve o conflito de Luiza, sendo ele o protagonista do clímax, quando Juliana morre.

Este clímax marca o final do segundo acto, um acto cheio de emoção, traição e compaixão, já que o leitor sentirá que Luiza está arrependida e que não merece aquele tratamento por Juliana.

- Terceiro acto

O terceiro acto é caracterizado pela resolução do enredo.

O enredo principal, o romance extraconjugal, e o enredo secundário, a consequência desse romance, são resolvidos no início deste acto.

Juliana morre, levando consigo o segredo do caso amoroso de Luiza e Bazilio. Luiza está salva e apenas Sebastião é o testemunho daquela aventura triste que ela passou.

Jorge volta e com Luiza, voltam a ser o casal apaixonado que sempre foram. O romance de Luiza de verão passou a ser apenas uma lembrança, tal como as histórias fantasiosas que ela lia.

Neste terceiro acto assistimos com satisfação, à resolução do conflito, com Luiza a ser feliz novamente. Mas esta satisfação dura pouco, já que, os flashforwards enunciados no primeiro e segundo actos necessitam de explicação. Essa ocorrerá no terceiro acto quando Luiza começa a ter episódios de febre e desmaios.

Embora sejam episódios pontuais, a sensação de que algo mais sério se passa fica no ar.

A reviravolta acontece no terceiro acto, no momento em que Jorge recebe uma carta vinda de Bazilio em que revela o seu caso com Luiza. Esta reviravolta irá ser responsável pelo desfecho tão fatídico que se espera, já que é a

confrontação de Jorge a Luiza que provoca que esta ceda à doença que mais tarde tirará a sua vida.

O terceiro acto é, então, a resolução do enredo, mas, ao mesmo tempo, mostra que todas as acções têm uma consequência e que, no caso de Luiza, é ela a vítima dessa consequência.

Após a sua morte, as personagens continuam a sua vida, com um misto de escuridão, e Bazilio, o infame Bazilio, regressa a Lisboa e ao deparar-se com a notícia de que a prima morreu, tem a atitude mais desprezível, o arrependimento de não ter trazido uma ‘amiga’ para o entreter durante o verão.

Com esta atitude acaba o enredo. Um enredo dramático, em que os valores morais e sociais são postos à prova e quando as personagens transpõem esses valores, as consequências são óbvias.

Em seguida apresento uma tabela em que realizei a divisão do argumento segundo a estrutura ternária. Em cada acto encontramos grandes núcleos, que denominei de cenas, os quais são identificados com o assunto. Estes grandes blocos irão repetir-se sempre que o assunto seja o mesmo.

Actos	Cenas	Assunto
I Acto Luiza e Bazilio, o regresso do romance da juventude. (Páginas 6 – 240)	1. (página 6)	Flashforward – enunciação do final.
	2. (páginas 6-56)	Apresentação do espaço e tempo; apresentação das personagens; enunciação do romance anterior de Luiza com o primo Bazilio.
	3.	Jorge parte; começo

	(páginas 56-74)	do enredo: Bazilio faz a primeira visita.
	4. (páginas 74-81)	A vida de Juliana, a opositora de Luiza.
	3.1 (páginas 81-124)	Continuação do enredo; os vários encontros entre Luiza e Bazilio; primeira crise secundária: o interesse amoroso de Bazilio por Luiza.
	1.1. (páginas 124)	Flashforward – enunciação do final.
	3.2. (páginas 124-130)	Continuação do enredo.
	5. (páginas 130-138)	O romance de Luiza e Bazilio começa a ser notado pela rua, por Julião e Sebastião que tenta, em vão, avisar Luiza.
	4.1. (páginas 138-145)	Vida de Juliana – enunciação da sua doença terminal. A vida do povo, da vizinhança.
	3.3. (páginas 146-152)	Continuação do enredo.
	5.1. (páginas 152-159)	A ajuda de Sebastião.
	2.1. (páginas 159-176)	Apresentação particular de Leopoldina, a

		confidente e amiga de Luiza e aquela à qual as relações extraconjugais são normais.
	3.4. (páginas 176-177)	Continuação do enredo. Crise secundária – a primeira relação física entre Luiza e Bazilio. Identificação do tema – a relação extraconjugal de Luiza e Bazilio.
	1.2. (páginas 177-178)	Flashforward
	3.5. (páginas 178-179)	Continuação do enredo
	6. (páginas 179-180)	Enredo secundário: a consequência do caso amoroso de Luiza e Bazilio, as ameaças de Juliana.
	7. (páginas 180-182)	Bazilio conversa com o seu amigo íntimo, Reinaldo, revelando as suas verdadeiras intenções para com Luiza, uma distração de verão.
	6.1. (páginas 182-185)	Enredo secundário: Juliana tem as cartas.
	3.6. (páginas 185-201)	Continuação do enredo: Luiza tem um

		amante.
	1.3. (páginas 201-202)	Flashforward
	5.2. (páginas 202-204)	A preocupação de Julião e Sebastião pela reputação da casa e do casamento de Luiza e Jorge.
	3.7. (páginas 204-207)	Continuação do enredo: começo dos encontros no Paraíso.
	5.3. (páginas 207-214)	Duas semanas depois. A preocupação constante de Sebastião.
	3.8. (páginas 214-216)	Continuação do enredo.
	6.2. (páginas 216-219)	Continuação do enredo secundário: os planos de Juliana.
	3.9. (páginas 219-222)	Continuação do enredo.
	1.4. (páginas 222-223)	Flashforward
	3.10. (páginas 223-238)	Continuação do enredo: desinteresse de Bazilio por Luiza revelando as verdadeiras intenções.
Fim do I Acto	6.3. (páginas 238-240)	Enredo secundário: Juliana confronta Luiza com as cartas – Crise!
II Acto	6.4.	Enredo secundário:

O fim do romance e o confronto com Juliana. (página 240-412)	(páginas 240-243)	a consequência do caso amoroso; a vingança de Juliana.
	1.5. (página 243)	Flashforward
	6.5. (páginas 243-252)	Continuação do enredo secundário.
	3.11. (páginas 252-259)	A consequência do caso amoroso.
	7.1. (páginas 259-264)	Bazilio decide, com Reinaldo, fugir e deixar Luiza à mercê de Juliana.
	3.12. (páginas 264-269)	Consequência do caso amoroso: Bazilio parte – incidente desencadeador.
	6.6. (páginas 269-274)	Continuação do enredo secundário.
	5.4. (páginas 274-281)	Luiza tenta recorrer a Sebastião mas ainda não consegue admitir o seu caso.
	6.7. (páginas 281-295)	Continuação do enredo secundário.
	2.2. (páginas 295-305)	Ceia com os amigos habituais da casa de que nada desconfiam.
6.8. (páginas 305-308)	Continuação do enredo secundário: até nos seus sonhos, Luiza sente a ameaça de Juliana.	

	8. (páginas 309-310)	Jorge volta, aparência de uma vida normal.
	6.9. (páginas 310-324)	Continuação do enredo secundário: os planos de Juliana.
	9. (páginas 324-331)	Leopoldina, a salvação.
	8.1. (páginas 331-334)	A vida de Luiza e Jorge.
	6.10. (páginas 334-336)	Continuação do enredo secundário.
	10. (páginas 336-339)	A doença de Luiza: enunciação do final.
	2.3. (páginas 339-342)	Ceia com os amigos habituais, retorno ao passado sem qualquer menção do verão transtornador de Luiza.
	4.2. (páginas 342-345)	Doença de Juliana.
	9.1. (páginas 345-359)	O plano de Leopoldina, a salvação por Castro.
	6.11. (páginas 359-372)	Continuação do enredo secundário; Jorge começa a perceber e a rejeitar os desmazelos de Juliana.
	5.5.	Luiza revela tudo a

	(páginas 372-393)	Sebastião e este traça um plano para acabar com Juliana.
Fim do II Acto	6.12. (páginas 393-412)	Resolução da crise e do conflito: Juliana morre – Clímax!
III Acto Luiza e a incapacidade em superar o peso da moralidade instituída. (página 412-458)	10.1. (páginas 412-417)	A doença de Luiza
	11. (páginas 417-423)	A reviravolta: Jorge descobre a carta que revela o romance de Bazilio e Luiza.
	2.4. (páginas 423-429)	Ceia com os habituais, Jorge não consegue conter a sua raiva.
	11.1. (páginas 429-433)	Jorge confronta Luiza.
	10.2. (páginas 433-444)	Luiza morre.
	Fim do III Acto.	12. (páginas 444-458)

4.5. A sinopse

Utilizei a sinopse curta, a versão que resume o enredo:

“Luiza e Jorge, um casal da média burguesia lisboeta vive a sua vida apaixonada de confortos e valores. Jorge parte em trabalho e Luiza fica entregue à seca do calor lisboeta e aos romances até que chega o primo Bazilio, que traz com ele um mundo novo de aventuras, romance e pecado. Sempre com Juliana, a empregada, a tentar destruir aquele romance, será o verão mais intenso e fatídico de Luiza.”

Notas:

(1) *Biblos, Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*; (2001); Lisboa; Editorial Verbo; p. 442 a 444.

Dicionário de léxico cinematográfico

Ângulo Contra-picado: colocação da câmara em baixo para sugerir um olhar para cima. Observação do objecto ou personagem de baixo para cima o que provocará o aumento de estatura e importância de uma personagem, de forma a colocá-la numa posição dominante.

Cortina: efeito de ligação; dá-se quando um plano corre o outro.

Crossfade: efeito de transição; sobreposição de uma imagem enquanto a outra desvanece de forma gradual e em simultâneo.

Fade in: É o aumento gradual da visibilidade de uma imagem.

Fade out: Efeito de transição, a imagem vai desvanecendo gradualmente até ao preto.

Flashback: é a interrupção de uma sequência cronológica narrativa pela interpolação de eventos ocorridos anteriormente.

Flashforward: é a interrupção de uma sequência cronológica narrativa pela interpolação de eventos ocorridos posteriormente.

Grande plano: enquadra a personagem à altura do pescoço.

Movimento de panorâmica horizontal descritiva: é a rotação da câmara sobre o seu eixo. Roda sobre si própria para mostrar o que está à sua volta e descreve o espaço. Neste caso o espaço que é mostrado é da direita para a esquerda ou vice-versa.

Plano americano: enquadra a personagem em meia perna.

Plano aproximado: enquadra a personagem à altura da cintura.

Plano conjunto: abrange todo o cenário construído.

Plano de pormenor: destaca um pormenor, em close up se trata de uma personagem ou insert se trata de um objecto.

Plano geral: espaço natural muito vasto. A figura humana é extremamente pequena em relação ao cenário.

Plano italiano: enquadra a personagem à altura do busto (ombros e rosto).

Plano médio: enquadra a personagem em corpo inteiro.

Plano semi-conjunto: abrange parcialmente o cenário.

Raccord de movimento: o movimento iniciado num plano é continuado no plano seguinte.

Raccord de olhar: num primeiro plano da personagem sucede um contracampo que mostra o que ela vê.

Raccord de som: ligação de dois planos distintos por um som semelhante.

Raccord subjectivo: quem organiza a acção é o sujeito, que nos dá um espaço.

Raccord visual: cria um efeito de contiguidade entre formas e cores.

Voz/som off: voz/som fora de campo.

Voz/som over: voz/som por cima, como a música do filme e o comentário.

Voz/som through: o narrador não está dentro nem fora da imagem, no plano seguinte conhece-se a personagem a que pertence a voz.

Conclusão

Ao longo da licenciatura em Estudos Artísticos pude desenvolver o meu gosto pelo Cinema. Foi esse gosto que levei ao seguir os estudos para o 2º ciclo, tomando como específica Estudos Fílmicos.

No seminário de Argumento Cinematográfico, consegui perceber a arte de escrever argumentos e foi neste seminário que encontrei a resposta não só sobre o meu futuro profissional, como em relação ao tema do meu projecto de Mestrado.

Utilizando o tema estudado no seminário de Cinema e História, a memória colectiva de um povo, e ajudada pelo meu orientador, Doutor Jorge Seabra que sempre me ajudou a perseguir os meus sonhos sem qualquer entrave, foi nos romances de Eça de Queiroz que encontrei a concretização a esse sonho: escrever argumentos cinematográficos adaptados dos romances do melhor autor português, na minha opinião.

Este projecto é, portanto, a concretização desse sonho, é o primeiro passo daquele que considero ser o caminho para o meu futuro profissional, argumentista cinematográfica.

Após ter aprendido a arte de escrever argumentos e ter seleccionado o romance de Eça que melhor correspondia ao meu tema, o resultado foi um argumento cinematográfico de quase 500 páginas, uma adaptação fiel ao romance, homenageando o autor, a língua e a sociedade portuguesas.

As minhas expectativas em relação ao mestrado foram fortemente ultrapassadas, já que o meu sonho foi, sem qualquer dúvida, concretizado. Graças à ajuda do meu orientador que desde o início me deu o incentivo para percorrer esse sonho, e, também, à minha família pela ajuda nas muitas noites em branco passadas a trabalhar, é com orgulho que apresento este trabalho e concludo, por agora, os meus estudos na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

É com gosto que posso dizer aos meus colegas, que o segundo ciclo do curso de Estudos Artísticos é uma opção válida para quem quer mostrar o seu trabalho, e que todos os seus projectos podem ser concretizados.

Ao realizar este projecto, pude aprofundar os conhecimentos já adquiridos de Argumento Cinematográfico, o conhecimento da língua portuguesa e do seu vocabulário e, também, o já gosto pelo autor Eça de Queiroz.

Em forma de conclusão, este projecto corresponde a um ano de trabalho intensivo, mas todo ele feito com gosto e prazer, já que foi a transformação de um sonho em realidade.

Bibliografia

- AUMONT, Jacques e MARIE, Michel; (2011), *Dicionário teórico e crítico do cinema*, Lisboa, Edições Texto e Grafia.
- *Biblos, Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*; (2001); Lisboa; Editorial Verbo.
- CIDADE, Hernâni; (1973) *Portugal Histórico-Cultural*; Lisboa; Editora Arcádia.
- JOURNOT, Marie-Thérèse; (2009), *Vocabulário de cinema*, Lisboa, Edições 70.
- LOPES, Óscar e SARAIVA, António José; (1975) *História da Literatura Portuguesa*; Porto; Porto Editora, Lda.
- PARENT-ALTIER, Dominique; (2011), *O Argumento Cinematográfico*, Lisboa, Edições Texto e Grafia.
- QUEIROZ, Eça de; (s/d), *O Primo Bazilio*, Lisboa, Edição «Livros do Brasil».