



UNIVERSIDADE D  
COIMBRA



João Pedro Freire Fonseca da Luz

## O OUTRO QUARTO

ARGUMENTO CINEMATOGRAFICO ORIGINAL

Trabalho de Projeto do Mestrado em Estudos Artísticos, especialização em Estudos  
Fílmicos e da Imagem, orientado pela Professora Doutora Marta Teixeira Anacleto,  
apresentado ao Departamento de História, Estudos Europeus, Arqueologia e Artes da  
Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

janeiro de 2020

# FACULDADE DE LETRAS

## O OUTRO QUARTO

### ARGUMENTO CINEMATOGRAFICO ORIGINAL

#### Ficha Técnica

|                        |   |
|------------------------|---|
| Tipo de trabalho       | Trabalho de Projeto   |
| Título                 | O Outro Quarto, argumento cinematográfico original  |
| Subtítulo              |   |
| Autor/a                | João Pedro Freire Fonseca da Luz  |
| Orientador/a(s)        | Professora Doutora Maria Marta Dias Teixeira da Costa Anacleto  |
| Júri                   | <b>Presidente:</b><br>Doutor Paulo Eugénio Estudante Dias Moreira<br><b>Vogais:</b><br>1. Doutor Sérgio Emanuel Dias Branco<br>2. Doutora Maria Marta Dias Teixeira da Costa Anacleto |
| Identificação do Curso | 2º Ciclo em Estudos Artísticos  |
| Área científica        | Artes   |
| Especialidade/Ramo     | Estudos Fílmicos e da Imagem  |
| Data da defesa         | 26-02-2020  |
| Classificação          | 19 valores  |



UNIVERSIDADE D  
COIMBRA



## RESUMO

### O OUTRO QUARTO

Argumento cinematográfico original escrito a partir de uma metodologia assente nas propostas teóricas de Robert McKee e Syd Field, as quais se baseiam num padrão resultante da análise ao nível da estrutura narrativa de um vasto *corpus* fílmico. O género cinematográfico escolhido foi o drama e o tema incide sobre o comportamento sexual dos membros de uma família de classe média alta. Tratando-se de uma ficção, isto é, de uma escolha seletiva de ações e eventos dispostos numa dimensão espaciotemporal imaginada, especulativa e intencionalmente estruturada como narrativa, parte da observação e análise empíricas de comportamentos individuais no atual contexto social. O decalque de aspetos da vivência quotidiana daquilo que tem sido designado por "estilo de vida ocidental", contribui para uma abordagem (hiper)realista dos eventos representados, em que a sexualidade é tida como um aspeto determinante e caracterizador das relações sociais e do espaço público. Neste projeto, há também um renovado interesse em encontrar elementos narrativos que enfrentem os lugares comuns criados pela indústria cinematográfica, em particular, a objetificação da mulher, os limites da transgressão e o círculo íntimo familiar como tabu.

#### Palavras-chave:

Argumento, Ficção, Narrativa, Erotismo, *Miniplot*

## ABSTRACT

### THE OTHER BEDROOM

Original screenplay written using a methodology advocated on the theoretical proposals of Robert McKee and Syd Field, which are based on a pattern resulting from the analysis of the narrative structure of a vast filmic *corpus*. The film genre chosen was drama and the theme focuses on the sexual behavior of the members of an upper middle class family. Being a fiction, that is, a selective choice of actions and events arranged in an imagined and speculative spatiotemporal dimension, intentionally structured as a narrative, it relies on the observation and analysis of individual behaviors in the current social context. The decal of aspects of everyday living of what has been termed as "western lifestyle" contributes to a (hyper)realistic approach to the events represented, in which sexuality is seen as a determining and characterizing aspect of social relations and public space. In this project, there is also a renewed interest in finding narrative elements that confront the commonplaces created by the film industry, particularly, the objectification of women, the boundaries of transgression, and the inner family circle as taboo.

#### Keywords:

Screenplay, Fiction, Narrative, Eroticism, *Miniplot*

## ÍNDICE

### PARTE I

|  |   |
|--|---|
| Guião cinematográfico: nota prévia .....   | 1 |
| “O Outro Quarto”: argumento original ..... | 2 |

### PARTE II

|                                      |     |
|--------------------------------------|-----|
| Guião e contextos de produção.....   | 85  |
| Processo criativo.....               | 86  |
| Tema .....                           | 95  |
| Caracterização das personagens ..... | 97  |
| Sinopse longa.....                   | 100 |
| Estrutura do guião .....             | 106 |
| Conclusão .....                      | 111 |
| Bibliografia.....                    | 112 |
| Anexo .....                          | 115 |

## PARTE I

### NOTA PRÉVIA: O GUIÃO CINEMATOGRAFICO

O texto que está na base do projeto aqui apresentado foi escrito com recurso à aplicação Celtx, que é utilizada como *standard* da indústria cinematográfica. O modelo seguido apresenta uma formatação específica e testada quanto ao tipo de letra, ao espaçamento entre linhas, à distância entre as margens e o texto, bem como às indicações de espaço, tempo, descrição da ação, diálogos e didascálias. Esta formatação, no seu conjunto, permite aferir a duração aproximada do filme desde a fase de pré-produção, partindo do pressuposto de que cada página do guião corresponde a cerca de um minuto de tempo diegético. Deve ser empregue o presente do indicativo como tempo e modo verbais, além de se dar particular ênfase à possibilidade de imaginar a partir do texto, tal como descreve McKee:

*A ontologia da tela é um tempo presente simples em movimento constante e vívido. Nós escrevemos os guiões no presente porque, ao contrário do romance, os filmes estão à beira do agora (...) E a tela expressa uma ação ininterrupta.*  
(McKee, 2011, pág. 709)

Este projeto, portanto, encontra-se de acordo com requisitos técnicos que são instrumentais no desempenho profissional na indústria cinematográfica, dado que uma das principais funções do guião é precisamente despoletar mentalmente imagens e sons a partir da descrição dos ambientes, das circunstâncias cronológicas, da interação entre personagens e do ritmo da estória. A escrita cinematográfica tem uma dupla função de servir quer como informação técnica em torno da qual ocorre todo o processo de produção, quer como texto que deverá inspirar, seduzir ou guiar quem participa na construção de um filme.

O OUTRO QUARTO

Argumento Original

Escrito por

João Luz

EXT. PISCINA - DIA

No fundo de uma piscina, há um silêncio imerso. Um azul imenso. Um silêncio imerso. A suave ondulação à superfície da água distorce os contornos das nuvens brancas, lá em cima. Como se fosse um estranho ser aquático, surge a flutuar uma tanga vermelha, em renda. As palavras suaves de Pedro refletem sobre a existência humana.

PEDRO (V.O.)

O que leva uma mulher e um homem a prometerem um ao outro que querem passar uma vida inteira juntos? Conhecem-se, apaixonam-se, têm filhos, envelhecem, morrem. Se o ser humano tem uma capacidade única de raciocinar, por que motivo não consegue contrariar os seus impulsos mais primários?

INT. QUARTO DE PEDRO - DIA

É pouca a luz que entra pelas cortinas entreabertas. Em cima da secretária congestionada por papéis estão vários livros abertos. Ao lado de um dos livros, em cuja lombada se lê "Introdução à Antropologia", está um computador portátil com um microfone ligado ao painel lateral. Pedro continua a dissertar com o microfone perto da boca.

PEDRO

É comum entre mamíferos, que fêmeas e machos estejam juntos até que as crias sejam independentes. Depois disso, separam-se e procuram novos parceiros, mais aptos. Prevalecem os melhores genes. A evolução acontece. Mas com o ser humano... procuramos um parceiro para a vida inteira ou passamos uma vida inteira... a procurar outra coisa qualquer?

INT. QUARTO DE DÁLIA - DIA

Há um rasto de roupa espalhada pelo chão. Por entre sapatilhas e sandálias surge uma garrafa de vodka entornada. Ao fundo da cama, destapados, quatro pés

descalços ultrapassam os limites do colchão. Dois corpos estão deitados na cama, com as ancas enroladas nos lençóis, deixando os torsos nus. Dormem profundamente. Pele jovem, suavemente exposta. Dália, à esquerda, está deitada de barriga para baixo, deixando o braço estendido sobre os pequenos seios de Cristina, tapando-os. Não vislumbramos óbvias características femininas no corpo de Cristina: cabelo curto, rosto anguloso. De Dália, vemos as costas e o cabelo, pouco comprido.

PEDRO (V.O.)

Sem ter consciência disso, a mulher utiliza o orgasmo para perceber se um homem é ou não adequado para ela. Se ela não atingir o orgasmo, poderá sentir, instintivamente, que há menos probabilidades de ele ser competente como marido e como pai. Instinto, consciência, crença, hábito, continuidade.

Languidamente, os corpos ajustam-se na pequena cama. Cristina roda sobre o seu ombro direito, voltando-se para Dália, que recolhe o braço.

INT. QUARTO DE PEDRO - DIA

Pedro poisa o microfone, clica com o rato em "stop" e recosta-se na cadeira. Olha fixamente para a fresta de luz que trespassa as cortinas. Lentamente, aproxima as mãos e junta as pontas dos dedos, que, arqueados, criam uma forma semelhante a uma cúpula. Roda as mãos simultaneamente, contemplando o efeito em contra-luz.

EXT. PISCINA - DIA

A tanga vermelha flutua na água da piscina. Subitamente, uma rede de limpeza imerge, quebra toda aquela tranquilidade e captura a peça de roupa, que retira para o exterior. Gustavo segura a vara de alumínio em cuja extremidade está a rede de limpeza que recolheu a tanga vermelha. Ele maneja a vara de forma a alcançar a peça íntima. Pega nela, sente a textura da renda e olha na direcção do quarto de Dália, pensativo.

INT. QUARTO DE LÍDIA E MÁRIO - DIA

As cortinas estão separadas por uma fresta de luz. Lídia e Mário estão a dormir na sua cama de casal. Sobre a mesa de cabeceira, o telefone portátil começa a tocar. Mário

(CONTINUED)



desperta com alguma resistência. Estende o braço e atende.

MÁRIO

Estou? Bom dia, Gilda.

Nada mais diz. Limita-se a ouvir. Segundos depois:

MÁRIO

Foi de repente?

Faz nova pausa para ouvir. Lídia desperta. Volta-se para ele e poisa-lhe a mão no ombro. Mostra-se intrigada. Mário olha para ela, apreensivo com o que está a ouvir.

MÁRIO

Falamos logo à tarde. Passamos em tua casa.

Desliga o telefone. Faz uma pausa para se situar no que pensa. Vira-se para Lídia, ensonado e inconformado com a notícia que acabou de receber. Lídia desperta com esforço.

MÁRIO

O Francisco morreu.

LÍDIA

Mário, não são horas para piadas de mau gosto.

MÁRIO

Estive com ele ontem, estava tudo bem. Não percebo. Fizemos o costume: ele as contas do dia, eu fechei a cozinha, trancámos as portas, saímos do restaurante...

Lídia vira-se de costas para Mário e fica deitada sobre o ombro, contendo o choque da notícia.

MÁRIO

Foi noite de *poker*. Quando cheguei estavas a dormir.

Mário debruça-se sobre Lídia.

MÁRIO

Lídia, o que foi?

LÍDIA

Nada.

Lídia levanta-se e dirige-se para o lavabos do quarto, sob o olhar perplexo de Mário.

INT. LAVABOS DO QUARTO -DIA

Lídia entra e fecha a porta. Apoia-se no lavatório. Tenta conter as lágrimas. Respira fundo. Molha a cara. Recompõe-se.

INT. QUARTO DE LÍDIA E MÁRIO - DIA

Mário levanta-se da cama e vai abrir as cortinas. Fica ofuscado com a luminosidade do exterior. Esfrega o rosto com as mãos e faz uma pausa de reflexão.

INT. QUARTO DE DÁLIA - DIA

Cristina desperta devido a uma indisposição. Está enjoada. Levanta-se e cambaleia nua pelo quarto à procura de uma camisola. Abre o roupeiro, retira uma camisola de dormir e veste-a, cobrindo o corpo desnudado. Dirige-se até à porta do quarto.

INT. CORREDOR DA CASA - DIA

Cristina sai do quarto e percorre o corredor apoiada na parede, até à casa de banho. Entra e fecha a porta.

INT. QUARTO DE LÍDIA E MÁRIO - DIA

Mário bate na porta do lavabos do seu quarto.

MÁRIO

Vais demorar?

LÍDIA (O.S.)

Já vou.

Mário olha a porta de alto a baixo, intrigado. Depois de uma pausa de reflexão, afasta-se.

INT. LAVABOS DO QUARTO -DIA

Lídia abre o armário, retira uma caixa de ansiolíticos e toma um comprimido. Encosta-se à parede, fecha os olhos e deixa-se afundar numa tranquilidade sintética.

(CONTINUED)

INT. CORREDOR DA CASA - DIA

Mário sai do quarto, percorre o corredor e bate na porta da casa de banho.

INT. CASA DE BANHO - DIA

Cristina está debruçada sobre a sanita, de joelhos no chão, a vomitar. Indisposta, vira o rosto na direcção da porta e responde rispidamente.

CRISTINA

Já vou!

Mário fica perplexo, frente à porta da casa de banho. olha para vários pontos da porta à procura de uma resposta para as suas dúvidas.

MÁRIO

Dália, estás bem?

Cristina afasta-se da sanita e encosta-se à parede, sentada no chão.

CRISTINA

Não é a Dália, é a Cristina!

Intrigado, Mário olha para a porta de alto a baixo.

MÁRIO

Quem?

Perplexo, ouve Cristina a vomitar, no interior da casa de banho. Baixa-se lentamente e espreita pelo buraco da fechadura, espiando Cristina. Ao vê-la debruçada sobre a sanita, com as nádegas salientes, começa a sentir-se excitado. Num gesto quase mecânico, começa a masturbar-se com a mão dentro do pijama. Ouve-se Cristina a vomitar mais uma vez. Mário continua, espiando-a.

INT. QUARTO DE LÍDIA E MÁRIO - DIA

Lídia sai do lavabos enquanto aperta o robe, vislumbrando-se parte do seu corpo nu: o seio, a anca e a coxa. Atravessa o quarto, abre a porta e dirige-se para o corredor quando se depara com aquela situação. Pára e encosta-se à ombreira da porta. Mantém-se calada apesar da surpresa. Não consegue resistir à curiosidade, espiando durante alguns instantes o que Mário faz. Em surdina, volta para o interior do quarto. Senta-se na

cama, voltada para a janela. Fica tensa, numa estranha mistura de emoções, sem saber exatamente o que fazer, ou sentir. Poisa a mão na almofada e sente a delicadeza do tecido com a pontas dos dedos, como se fosse uma carícia. Depois no lençol. O efeito do ansiolítico acentua-se. O olhar arrasta-se.

INT. CASA DE BANHO - DIA

Cristina levanta-se e cambaleia até ao lavatório. Molha o rosto abundantemente. Pega num tubo de pasta dentífrica, retira a tampa e entala a extremidade entre os dentes. Espreme o conteúdo para dentro da boca. Bebe água, bochecha, gargareja e cospe.

INT. CORREDOR DA CASA - DIA

Junto à porta da casa de banho, conformado, Mário interrompe o que estava a fazer e regressa ao quarto.

INT. QUARTO DE LÍDIA E MÁRIO - DIA

Lídia continua sentada na cama, de frente para a janela, mais ou menos apática. Tem a mão apoiada sobre a almofada. Mário aproxima-se e fica de pé, ao lado dela, de frente para a cama, em silêncio. Lídia roda a cabeça e fica a observar a protuberância na região genital de Mário, ainda ligeiramente excitado após ter espiado Cristina. Lídia levanta a cabeça e olha para ele.

MÁRIO

Lídia, eu sei que... Sei que somos muito amigos da Gilda e do Francisco, mas...

LÍDIA

(interrompe-o)

O Francisco é um amigo de longa data! Era... Às vezes não percebo como podes ser tão, tão... desapegado das pessoas, daqueles que são, que devias considerar teus amigos. Supostamente.

MÁRIO

O Francisco foi sempre muito formal connosco. Sempre muito... Tu sabes como ele era.

(CONTINUED)

LÍDIA

Ele foi um bom amigo e um sócio exemplar, ao teu lado. Muito do que temos foi pelo trabalho dele, também. O restaurante sem ele não funcionava. Deves-lhe isso.

Mário olha na direcção da janela, sem comentar. Pega no relógio que está na mesa de cabeceira e coloca-o no pulso. Vê as horas.

MÁRIO

São quase 9 horas. Vou dizer aos miúdos o que aconteceu. Deita-te. Vou trazer-te o pequeno-almoço.

LÍDIA

Se fizeres favor. Obrigada.

Mário beija-a na testa e sai do quarto. Ela segue-o com um olhar angustiado. Assim que ele sai do quarto, fecha suavemente os olhos, respira fundo e deita-se.

INT. CORREDOR DA CASA - DIA

Ao passar pela porta do quarto de Pedro, Mário ouve uma voz ténue vinda do interior. Aproxima-se da porta, encosta o ouvido e bate duas vezes. Pedro responde, no lado de dentro.

PEDRO (O.S.)

O que é?!

MÁRIO

Estás a falar sozinho, Pedro? Bom dia!

PEDRO (O.S.)

Sim, estou! Tenho um trabalho para entregar na 2ª feira, senão chumbo a esta merda! Bom dia!

MÁRIO

Está a correr bem?

PEDRO (O.S.)

Comecei ontem à noite!

MÁRIO

Até 2ª feira ainda tens muito tempo!

(CONTINUED)

Pedro não mantém a conversa. Após desfazer lentamente o sorriso, Mário olha a porta de alto a baixo. Perante o silêncio, caminha, resignado, pelo corredor.

INT. QUARTO DE DÁLIA - DIA

Cristina está no meio do quarto a olhar à sua volta, procurando qualquer coisa. Dália desperta com dificuldade.

CRISTINA

Dália.

DÁLIA

Diz.

CRISTINA

Viste as minhas cuecas?

DÁLIA

Quais?

CRISTINA

Não as encontro.

DÁLIA

Devem estar por aí.

Dália senta-se e apoia a cabeça entre as mãos, claramente ressecada. Cristina senta-se na cama. Ficam ambas de costas uma para a outra, a olhar em redor, para a roupa no chão, à procura de qualquer coisa.

DÁLIA

Não sabes das tuas cuecas?

CRISTINA

Não.

DÁLIA

O que é que fizemos ontem, depois de estarmos na piscina?

CRISTINA

Vimos para o quarto e bebemos vodka.

DÁLIA

E depois?

CRISTINA

Não sei.

DÁLIA

Também não me lembro.

Dália levanta-se e dirige-se para a secretária. Cristina, intrigada, observa-a. Dália senta-se, pega no tablet e liga-o, enquanto mexe no cabelo despenteado. Cristina deixa-se cair para trás e fica deitada na cama.

CRISTINA

Tens alguma coisa para a ressaca?

DÁLIA

Lá em baixo, na cozinha.  
Precisas?

CRISTINA

Tem de ser.

INT. COZINHA- DIA

Mário prepara meticulosamente o pequeno-almoço: abre uma barra de chocolate negro, parte quatro cubos e coloca-os dentro de um pequeno tacho que está no bico mais pequeno do fogão, em lume brando. Remexe o coulis de morango que está num recipiente. Cristina entra na cozinha. Surpreende-se com a presença de Mário. Escondendo algum embaraço, puxa a camisola de dormir até meio das coxas, devido ao facto de estar sem cuecas e vai até junto da mesa, onde está uma revista. Olha para a capa e admira demoradamente a sua própria fotografia, satisfeita com o resultado. Começa a folhear a revista. Mário continua a tarefa que tem em mãos, observando-a de soslaio, até que decide cumprimentá-la.

MÁRIO

Bom dia. Dormiram bem?

CRISTINA

Bom dia!

MÁRIO

Conhecemo-nos na casa de banho,  
não foi?

CRISTINA

Hã?

MÁRIO

Há coisa de dez minutos. Bati à porta.

Indiferente, Cristina não responde.

MÁRIO

Ressaca?

CRISTINA

Já passa.

Puxa uma cadeira e senta-se virada de costas para Mário; cruza as pernas e prende a camisola de dormir entre as coxas. Dália entra na cozinha, tira a revista das mãos de Cristina e olha para a capa.

DÁLIA

Ficaste bem.

CRISTINA

Photoshop.

DÁLIA

Queres Gurozan?

MÁRIO

Nada disso. Tira quatro grãos de café daquela lata e tritura-os. Usa o almofariz.

Contrariada, Dália faz exactamente como ele lhe diz. Mário aproveita para observar a silhueta do corpo de Cristina, apenas coberto com a camisola de dormir.

MÁRIO

A Cristina ajuda-te a moer o café. Tira natas do frigorífico. Traz também um ovo. Parte o ovo e separa a gema da clara.

Mário observa como Cristina segura no pilão que mói o café no almofariz. Dália coloca-se ostensivamente frente a Mário, impedindo-o que observe Cristina.

DÁLIA

Eu ajudo-a.

MÁRIO

Não é preciso. Está ali vagem de baunilha. Não uses muita.



Misturas tudo, só a clara do ovo,  
a gema não. Cristina, tira uma  
taça ali do armário.

Ao elevar os braços para abrir o armário, a camisola de dormir que Cristina tem vestida sobe ligeiramente, deixando a descoberto a parte inferior das nádegas. Mário persegue-a com o olhar, enquanto prepara os pratos para si e para Lúdia. Dália fica incomodada com a situação.

MÁRIO

Cortas meia papaia em pedaços e  
deitas tudo na taça.

Mário enche duas chávenas com chá de frutos silvestres, dispõe tudo num tabuleiro e sai da cozinha com o tabuleiro nas mãos. Dália e Cristina ficam a olhar uma para a outra. Dália pega na revista e observa a foto de capa.

DÁLIA

Ficaste mesmo bem.

INT. CORREDOR DA CASA - DIA

Mário caminha pelo corredor. A porta da casa de banho fecha-se, ao fundo. Ele continua até parar frente à porta do seu quarto. Fica a olhar para a porta da casa de banho, por instantes. Depois olha para a porta do quarto de Pedro. Sente o silêncio. Revê a disposição dos elementos no tabuleiro. De seguida, olha em frente para a porta do seu quarto. Subitamente, Pedro abre a porta do seu quarto. Mário fica surpreendido. O olhar de Pedro é incisivo.

PEDRO

O trabalho que estou a fazer  
inspira-se em ti. Observo-te há  
anos. És intrigante. Se vês uma  
criatura feminina, a maior parte  
do que tu és desaparece  
totalmente. Ficas reduzido a  
qualquer coisa, ainda não sei bem  
o quê.

MÁRIO

Pedro. Filho. Não se trata só de  
foder. Não. É mais do que isso. É  
preciso que a mulher te peça. É  
preciso que ela queira. Entendes?  
Ela quer que sejas tu. Ela

(MORE)

(CONTINUED)

MÁRIO (cont'd)  
precisa que lhe dê o que ela  
quer!

PEDRO  
Isso é um jogo.

MÁRIO  
Quero lá saber! É assim e pronto!

PEDRO  
És intrigante.

MÁRIO  
Há quanto tempo não dás uma boa  
foda, Pedro?

PEDRO  
Não tenho interesse nisso.

Mário fica desiludido. Respira fundo, cabisbaixo. Olha para vários pontos do rosto de Pedro.

MÁRIO  
Estás bem assim?

PEDRO  
Estou bem.

Mário recua e dirige-se para o seu quarto.

INT. QUARTO DE LÍDIA E MÁRIO - DIA

Lídia está sentada na cama, voltada para a janela. Quando Mário entra, olha para ele e abre um ligeiro sorriso no seu rosto quase inerte. Ele senta-se junto a ela e poisa o tabuleiro nas pernas. Lídia rende-se à pequena iguaria que ele lhe preparou: crepe recheado com cacau derretido, acompanhado uma porção de *coulis* de morango, chá de frutos silvestres. Mário sorri de satisfação devido à expressão de deleite da sua esposa. Ela corta cuidadosamente o crepe com a faca e leva um pedaço à boca com o auxílio do garfo. Assim que os sabores se misturam no seu palato, Lídia solta um leve gemido de prazer. Mário observa cuidadosamente cada uma das reações: o olhar deliciado, o mastigar lento, o olfato atento. Ele mergulha a ponta do dedo no cacau derretido e toca levemente dos lábios de Lídia, receptiva à carícia. Lídia abre os olhos, acaricia o rosto de Mário, puxa-o para si e beija-o nos lábios. No final, ele sussurra-lhe.

(MORE)

(CONTINUED)

MÁRIO (cont'd)

MÁRIO

Ver-te assim, a saborear o que te dou à boca. Nada se compara.

Mário corta uma porção do crepe. Enquanto mastiga faz um súbito compasso de espera, pensativo.

MÁRIO

O Francisco...

LÍDIA

Sim.

MÁRIO

Ele ontem saiu a meio do jogo de poker. Disse que ia a algum lado. Não me lembro.

Lídia continua a tomar o pequeno-almoço, em silêncio, com lentos movimentos dos maxilares. O olhar, sedado, pesalhe. Mário tenta infrutiferamente recordar o que tinha conversado no dia anterior com Francisco.

INT. QUARTO DE PEDRO - DIA

Pedro acaba de digitar uma frase no seu computador. Segura o microfone, apoia os pés na secretária e começa a dissertar, gesticulando.

PEDRO

O ser humano complicou a relação inequívoca que existe, por exemplo, entre os mamíferos; concebeu uma ideia romântica de amor, um ideal estético; passou a ter mais um factor crítico nos rituais de atração entre fêmea e macho, mulher e homem. Sempre animal, procura um equilíbrio entre instinto e consciência, por um lado, razão e emoção, por outro. O que é que prevalece?

Poisa o microfone. Bebe vários goles de uma lata de bebida energética que está na secretária. Poisa a lata, caminha para o meio do quarto e começa a saltar, fletindo as pernas sob o peito, frenética e sucessivamente. Após algumas repetições, pára, respira fundo e expira lentamente. Vai até junto da cortina. Abre uma fresta e espia Gustavo, que está junto à piscina a retirar impurezas da água, com o auxílio da rede de limpeza. No

(CONTINUED)

seu campo de visão entra Lídia, que sai de casa e acena para Gustavo, que retribui a saudação, no lado oposto da piscina. Lídia leva o robe mais ou menos solto, expondo as pernas a cada passo que dá. O decote é também proeminente. Pedro segue-a fixamente ao longo do trajeto. Lídia deita-se numa das espreguiçadeiras que estão junto à piscina. Ao cruzar as pernas, o robe abre-se, embora ela não o ajuste de modo a tapar as coxas. Coloca uns óculos escuros e recosta-se. Pedro ajusta as cortinas e recua para o meio do quarto.

EXT. GARAGEM - DIA

O portão da garagem abre-se. Mário sai de casa, conduzindo o seu Audi A4.

INT. CARRO - DIA

Mário efetua uma chamada telefónica em altavoz.

AMARAL (O.S.)

Bom dia, Sr. Mário.

MÁRIO

Bom dia, Amaral. É o seguinte: este fim de semana não vamos servir. Devo chegar daqui a mais ou menos... vinte minutos. Como é muito em cima da hora, fechamos depois de servirmos o almoço. O pessoal está dispensado.

AMARAL (O.S.)

Certo, Sr. Mário. Até já, então.

Desliga e efetua novo telefonema, usando os comandos no volante. Ouve-se o sinal de chamada.

GILDA (O.S.)

Estou?...

MÁRIO

Gilda, vou agora para o restaurante; ainda servimos o almoço, hoje. A que horas podemos passar aí?

INT. SALA DE ESTAR - DIA

Gilda, triste com a morte do seu marido, conversa com Mário, pelo telemóvel.

(CONTINUED)

GILDA

Logo que possas, Mário, não sei... Por volta das cinco? Está bem, até logo.

Desliga o telemóvel. Está sentada num sofá, virada de frente para uma janela por onde entra alguma luz entre as cortinas, quase cerradas. Tem um lenço na mão, que usa para limpar as lágrimas, e segura uma moldura com uma fotografia de Francisco. Ao seu lado, de pé, está um AGENTE FUNERÁRIO. Não cruzam sequer o olhar.

GILDA

Diga...

AGENTE FUNERÁRIO

Como lhe estava a dizer, a senhora sabe que eu não ganho nada com as flores, é-me quase indiferente, vai tudo para a florista. Mas pronto, incluí uma coroa e dois arranjos. É o mínimo. Se ganhar seis ou sete euros com cada uma já é muito. Em relação à cremação do corpo estamos acertados, a autorização, o transporte, essas coisas. Só me resta uma dúvida: os *snacks*. Ainda não me disse para quantas pessoas vai ser.

GILDA

Não sei se é boa ideia incluir isso.

AGENTE FUNERÁRIO

Bom, há quem ainda não esteja habituado, mas lá fora é o que se faz, é como nos filmes. Não custa nada experimentar, não sei se...

GILDA

É melhor não.

AGENTE FUNERÁRIO

Sim senhora. Deixo a faturinha consigo e depois passo cá para levar em dinheiro, caso não se importe.

GILDA

Está bem.

AGENTE FUNERÁRIO

Com licença.

O agente faz meia vénia e dirige-se para o hall de entrada.

GILDA

Desculpe!

AGENTE FUNERÁRIO

Diga.

GILDA

É melhor optarmos pelo caixão.

AGENTE FUNERÁRIO

É como a senhora entender.

Estamos cá é para ajudá-la da melhor maneira. Vejamos.

(abre e exhibe o catálogo)

Aqui tem os vários modelos em madeira natural ou sintética. São opções muito variadas, tal como os preços. No fundo, é uma forma de irmos ao encontro das necessidades dos nossos clientes. Carvalho, pinho ou mdf. São todos muito bonitos.

Enquanto o Agente Funerário mostra a sua oferta, Gilda como que deixa de ouvi-lo. A sua expressão mantém-se inalterada e o olhar fixo na fotografia de Francisco, quase sem pestanejar. Limpa os olhos, usando o lenço. O agente funerário continua a venda, explicando em detalhe cada produto, embora Gilda não o oiça.

AGENTE FUNERÁRIO

Se quer que lhe diga, gosto muito dos modelos clássicos. São um valor seguro, sem grandes floreios. Este aqui é definitivamente o nosso *best-seller*. Tem uma ótima relação custo benefício. Muito vistoso, mesmo. Aplicações em madeira natural e estrutura em mdf.

INT. QUARTO DE DÁLIA - DIA

Dália e Cristina estão deitadas na cama, de costas uma para a outra. Cristina roda o corpo e aproxima o rosto da nuca de Dália.

CRISTINA

Dália...

DÁLIA

Sim.

CRISTINA

Eras capaz de me dar um beijo?

Dália roda o corpo e fica frente ao rosto de Cristina.

DÁLIA

Cris...

CRISTINA

Sim.

DÁLIA

Estás a falar a sério?

Cristina sorri. Gradualmente, volta a ficar séria.

CRISTINA

Alguma vez beijaste uma rapariga?

DÁLIA

Claro.

CRISTINA

Não me tinhas contado.

DÁLIA

Agora já sabes.

CRISTINA

Pensei que não havia segredos.

DÁLIA

Não era segredo. Vou mostrar-te uma coisa. Anda.

Levantam-se e sentam-se frente à secretária. Dália segura o tablet e começa a digitar, acedendo a uma aplicação de mensagens.

DÁLIA

Estás a ver isto? Tenho dezenas de contactos. Todo o tipo de gente. Acho que não há melhor que isto para saber como é que as pessoas realmente são.

CRISTINA

O quê? Mas tu nem sequer as vês. Qualquer um pode dizer ou ser o que quiser. Gajos que podem fazer-se passar por gajas. Ou o contrário. É assim que sabes como são ou quem são?

DÁLIA

Dá para perceber, sim. Depois tens esta coisinha.  
(aponta para a webcam)  
Se houver dúvida, nada como ver para crer.

CRISTINA

Pois... E fazes o quê, com isso?

DÁLIA

Pesca. O peixinho morde o anzol e toda a gente fica contente.

Cristina levanta-se sem querer dar importância ao que Dália lhe está a explicar.

DÁLIA

O que é um gajo, um homem, um qualquer, o que é que mais quer? Todos?

CRISTINA

Sexo?

DÁLIA

Todos. Sem exceção.

CRISTINA

E?

DÁLIA

E saco-lhes dinheiro. Eu mostro, eles pagam. Quando lhes digo que preciso de ver o que eles estão a fazer, parece uma slot machine.

(CONTINUED)



CRISTINA

Diz antes slut machine.

Ambas riem descontroladamente.

CRISTINA

Mas é por causa do dinheiro? Para quê? Os teus pais dão-te o que quiseres. Ainda por cima deves apanhar gajos nojentos.

DÁLIA

Eu sei fazer as coisas.

CRISTINA

Como é que recebes o dinheiro?

DÁLIA

Transferem online.

CRISTINA

Que chula!

DÁLIA

Nunca ninguém me encostou um dedinho. Nada.

A surpresa de Cristina muda gradualmente para cumplicidade. Dália volta a deitar-se na cama.

CRISTINA

Quanto é que fazes por mês?

DÁLIA

Muito mesmo.

CRISTINA

Posso dar aqui uma vista de olhos?

DÁLIA

Claro.

Cristina segura o *tablet* e começa a satisfazer a curiosidade. Dália observa-a, deitada na cama.

EXT. PISCINA - DIA

Lídia está deitada na espreguiçadeira. Gustavo aproxima-se e posiciona-se de modo a tapar o sol que incide no rosto de Lídia, o que a faz abrir os olhos. Ele estende a mão, segurando uma tanga vermelha. Lídia tapa as coxas

(CONTINUED)

com o robe.

GUSTAVO  
Estava dentro da piscina. É sua?

LÍDIA  
Deixe ver.

Gustavo entrega-lhe a tanga.

LÍDIA  
Obrigada. Eu levo-a.

Gustavo afasta-se sem mais, atraindo o olhar de Lídia.

INT. QUARTO DE PEDRO - DIA

Pedro espreita furtivamente Gustavo e a sua mãe por entre as cortinas. Assim que Lídia olha na direcção da janela, Pedro afasta-se rapidamente. Resguarda-se, aguarda, e instantes depois, de forma sorrateira, não resiste a espreitar novamente.

INT. QUARTO DE DÁLIA - DIA

Dália espreita furtivamente a sua mãe por entre as cortinas, que segura com uma das mãos. Cristina está a usar o tablet, dividindo a sua atenção entre as mensagens que troca e o que Dália lhe diz.

DÁLIA  
Ela anda mesmo à toa.

CRISTINA  
O quê?

DÁLIA  
A minha mãe.

CRISTINA  
O que tem?

DÁLIA  
Diz antes o que não tem.

CRISTINA  
Não acho que lhe falte alguma coisa.

DÁLIA

Falta-lhe o mesmo que a todas as mulheres.

CRISTINA

Estás a generalizar?

DÁLIA

Estão sempre a acontecer as mesmas coisas em todo lado, a quase toda a gente.

CRISTINA

Que exagero!

DÁLIA

Exagero é tomar sedativos a toda a hora. Não percebo.

CRISTINA

O teu pai é simpático.

DÁLIA

É simpático com toda a gente, menos com quem devia ser.

CRISTINA

Trata-te mal?

DÁLIA

Nem mal, nem bem. Às vezes sinto que sou invisível.

CRISTINA

Está aqui um parvo a querer ver-me as mamas. Digo-lhe o quê?

DÁLIA

Diz-lhe que fazes tudo se ele pagar bem.

Cristina solta uma gargalhada.

CRISTINA

És tão parva!

Cristina posiciona o tablet à sua frente e levanta a camisa de dormir, exibindo os seios. Dália observa-a.

DÁLIA

Oferecida.

CRISTINA

Cala-te! Agora é a vez dele.

Dália suspira em jeito de desaprovação. Volta a olhar para o exterior por entre as cortinas.

INT. COZINHA DO RESTAURANTE - DIA

Entre tachos e frigideiras ao lume, as mãos habilidosas dos cozinheiros preparam cuidadosamente cada prato. Mário entra e cumprimenta-os, um a um. Verifica se está tudo em ordem: prova os molhos, aprecia os ingredientes, conversa com Amaral, o cozinheiro-chefe. Não percebemos o que eles dizem, no meio de toda aquela azáfama organizada. Amaral permanece numa posição de ouvinte atento, encostado a uma das bancadas. Mário, grave, parece explicar-lhe qualquer coisa, gesticulando. Mário coloca a mão no ombro de Amaral, que fica cabisbaixo. Depois de um breve consolo, afasta-se sob o olhar estarecido do seu chefe de cozinha.

INT. SALA DE REFEIÇÕES - DIA

O ambiente é sofisticado mas de pose descontraída: sorrisos soltos, conversas amenas entre casais ou mesas onde convivem amigos. Mário aproxima-se de um balcão situado num dos cantos da sala e fica a observar as pessoas a comer com prazer - aquilo que mais gosta de proporcionar. Não consegue, no entanto, esconder alguma intranquilidade, devido à ausência do seu sócio recém-falecido. O seu olhar cruza-se com o de uma pessoa conhecida, que lhe acena a partir de uma das mesas. Mário abre um sorriso de cordialidade e retribui a saudação. Aos poucos a sala vai ficando com menos clientes. Numa ou noutra mesa, onde o almoço foi mais demorado, as pessoas conversam. Uma delas pede a conta. Mário indica a um empregado de mesa que vá assistir o pedido. Noutra mesa, levantam-se e saem. Mário observa a sala, compenetrado. Enfim, os empregados de mesa arrumam as mesas vazias e limpam o local. O restaurante está vazio. Mário está sentado numa das mesas, a um canto, lendo o jornal. Subitamente levanta o olhos do que está a ler e chama um dos empregados de mesa.

MÁRIO

Rafael, junte estas mesas aqui,  
se fizer favor. Chame toda a

(CONTINUED)

gente.

Dois empregados dispõem as mesas e o restante *staff* começa a sentar-se nas cadeiras disponíveis.

MÁRIO

Ana! Traga duas de tinto, reserva da casa. E copos, por favor. Para todos!

Os empregados trazem o que lhes foi pedido. Mário observa os movimentos enquanto aguarda. Os saca-rolhas perfuram a cortiça até um certo limite. As rolhas, uma de cada vez, são puxadas até serem sacadas do gargalo, soltando o som típico. Entretanto chegam os copos, que são poisados na mesa, frente a cada um. Todos estão sentados, finalmente. O vinho é servido.

MÁRIO

Este vinho não traz boas notícias, desta vez. Não sei se o Amaral já vos disse alguma coisa.

AMARAL

Apenas o que me tinha dito, senhor Mário.

MÁRIO

Não há muito que dizer. O meu sócio, o Francisco, faleceu esta madrugada. Ainda não se sabe exatamente como foi. Talvez surja alguma novidade amanhã, ou ainda hoje, não sei. Ele deu muito a esta casa. Todos estes anos a manter isto no caminho certo. Vai fazer nos falta. Por isso, este vinho, hoje, é um vinho de luto. (levanta o copo)  
Proponho um brinde à sua memória e à sua alma, onde quer que esteja. Se estiver a jogar *poker*, não está mal.

Todos bebem em silêncio.

MÁRIO

Fechamos hoje e amanhã. Voltamos na 3ª feira.

O pessoal levanta-se. Ouvem-se murmúrios. Mário fica

(MORE)

(CONTINUED)

MÁRIO (cont'd)

sentado, enquanto bebe mais um gole de vinho.

MÁRIO

Amaral, pode chegar aqui, por favor?

Amaral volta para trás e aproxima-se da mesa.

MÁRIO

Sente-se aí. Há quanto tempo trabalhamos juntos?

AMARAL

Hum... Entrei nesta casa em 98, senhor Mário. Já lá vão uns anos.

MÁRIO

Já, sim senhor. O Francisco nunca falhou connosco, foi sempre impecável.

AMARAL

É verdade, nunca falhou.

MÁRIO

Ele ontem falou consigo, disse-lhe alguma coisa que?... Alguma coisa de diferente?

AMARAL

Não, senhor Mário. Só falávamos de trabalho. Nisso, ele é, era... ele era muito diferente de si.

MÁRIO

Ele nunca ficava para beber uns copos connosco depois de fechar. Tanto tempo aqui a trabalhar e nunca fez isso. Nem uma noitada daquelas que nós sabemos. Nada.

AMARAL

São feitos diferentes, senhor Mário. É mesmo assim.

MÁRIO

Não sei... Achas que ele era o tipo de pessoa que guarda segredos?

Amaral encolhe os ombros por não conseguir encontrar uma

resposta. Mário dá-lhe uma palmada cúmplice no ombro e bebe um último gole de vinho.

INT. CORREDOR DA CASA - DIA

Pedro abre a porta do quarto e encaminha-se para o piso inferior. Lídia surge à sua frente, no cimo das escadas. Veste um robe de cetim, com um decote pronunciado, o que deixa Pedro transtornado. Lídia coloca-se frente ao filho, criando-se um evidente contraste emocional entre ambos: tranquilizante vs estimulante.

LÍDIA

Ninguém te vê, nesta casa.

PEDRO

Mãe, tenho coisas para fazer.

LÍDIA

O Francisco morreu. Foi ontem à noite. Estou muito triste.

Lídia abraça Pedro, que não sabe como reagir.

PEDRO

Foi como? Acidente?

LÍDIA

Não se sabe. Daqui a pouco vamos ver a Gilda. Vens connosco?

PEDRO

Se não entregar este trabalho, chumbo. É chato.

LÍDIA

Está bem.

PEDRO

A sério, é chato.

Lídia envolve o rosto dele com as mãos e olha-o de frente, acariciando-o.

LÍDIA

Gosto tanto de ti, filho.

Pedro fixa por instantes os olhos da sua mãe, mas acaba por desviar o olhar para o lado, assim que ouve o barulho de uma porta a abrir. Dália, segurando o puxador da porta do quarto, detém-se assim que vê a mãe com o irmão, ao

(CONTINUED)

fundo do corredor. Desvia o olhar e volta para dentro do quarto.

PEDRO

Tenho de ir à cozinha buscar sumo.

LÍDIA

Imagina que o teu pai morria. Passa-te pela cabeça o que ias sentir?

PEDRO

Mãe, que conversa é essa? Não quero pensar nisso.

LÍDIA

Achas que sofrias muito?

PEDRO

Não sei, acho que sim.

LÍDIA

Não tens certeza?

PEDRO

Acho que sim... Tenho de ir.

Depois de hesitar em continuar a conversa, Lídia dá um passo atrás e deixa-o passar. Fica encostada à parede, vendo-o descer as escadas.

INT. COZINHA- DIA

Pedro entra na cozinha e repara na tanga vermelha, deixada sobre a mesa. Aproxima-se lentamente. Mantém a mão suspensa sobre a peça de roupa. Toca-lhe subtilmente. Pega nela e sente a textura. Cheira-a. Fecha os olhos. Passa-a pelos lábios. Instantes depois, poisa a tanga. Vai buscar um pacote de sumo ao frigorífico. Ao sair da cozinha, cruza-se com Dália e Cristina, que vêm em sentido oposto. Pedro e Cristina encostam os ombros ao passar um pelo outro. Ela abranda e olha para trás, vendo-o afastar-se. Volta-se para a frente e assim que entra na cozinha, repara na tanga vermelha em renda, sobre a mesa. Pega nela.

CRISTINA

Não te disse?!

Exibe a tanga a Dália, satisfeita por tê-la recuperado.

(CONTINUED)



Enquanto a veste, olha na direcção das escadas que dão acesso ao piso superior.

CRISTINA

Aquele é o teu irmão?

DÁLIA

Sim, o Pedro.

CRISTINA

Bom aspeto.

DÁLIA

Achas?!

CRISTINA

Aham!

Indiferente, Dália abre o frigorífico e procura alguma coisa para comer.

DÁLIA

É melhor esqueceres. Ele é assexuado. Diz que é. Não há aqui nada *light*?

CRISTINA

Não gosta de sexo?

Dália retira dois iogurtes e fecha o frigorífico. Mostra as embalagens a Cristina.

DÁLIA

Sei lá, ele acha que o sexo é primitivo. Gostas destes?

CRISTINA

Eu devia perder pelo menos três quilos. Quantas calorias tem?

Cristina lê atentamente a informação nutricional. Dália retira duas colheres de uma gaveta e dá uma a Cristina.

DÁLIA

Já estou nos quarenta e seis, vê bem. Não posso engordar.

Abrem as embalagens e começam a comer, em silêncio.

CRISTINA

O teu irmão...

DÁLIA

Sim.

CRISTINA

O que é que espera em ser assim?

DÁLIA

É uma escolha como outra qualquer.

CRISTINA

Acho estranho.

DÁLIA

Sim, mas não o julgues.

CRISTINA

Não é isso.

DÁLIA

Ok.

CRISTINA

É pena.

DÁLIA

Esquece mesmo. Ele não vai foder contigo.

CRISTINA

Vou convertê-lo.

DÁLIA

Eras mais uma que tentava. Já vi miúdas a ficarem doidas. Não param de telefonar, chateiam, não entendem. É simples: sexo não dá. Sei que custa levar uma tampa, mas ele é assim. Não quer saber, só isso.

Cristina não comenta e fica pensativa. Comem em silêncio. Dália olha para a cintura esguia e plana de Cristina. Algumas colheradas depois, dirige-se ao frigorífico, abre-o e deixa no interior a embalagem de iogurte que não chega a terminar.

DÁLIA

Não tenho fome. Anda, vou  
mostrar-te mais uma cena.

Cristina pára de comer e poisa a embalagem de iogurte na  
mesa.

INT. LAVABOS DO QUARTO -DIA

Lídia maquilha-se frente ao espelho: retoca as  
sobrancelhas com *rimmel* e pinta os lábios. Quando  
termina, fica a observar-se, pensativa. Abre o pequeno  
armário, retira um frasco de ansiolítico e toma um  
comprimido com o auxílio de um copo de água. Sai do  
lavabos.

NO QUARTO:

Encosta a porta do lavabos e dirige-se ao roupeiro. Abre  
uma das portas e selecciona um vestido escuro. Fecha o  
roupeiro, poisa o cabide com o vestido na cama e despe o  
robe, atirando-o para a cama. Caminha nua pelo quarto até  
junto da cómoda. Abre uma gaveta, retira umas cuecas e  
veste-as. Volta para junto da cama e veste-se, deixando o  
fecho por apertar. Pega no telemóvel, que está na mesa de  
cabeceira, coloca-se frente ao espelho e faz uma chamada  
para Mário. Observa a sua silhueta.

LÍDIA

Mário, já estás pronto? (pausa)  
Está bem, vinte minutos.

Desliga o telemóvel. De forma quase inconsciente, toca no  
lóbulo da orelha. Fica assustada.

LÍDIA

Os brincos...

Deixa cair o telemóvel. Apressa-se a ir revistar a caixa  
das jóias, que está no tampo da cómoda. Revista tudo, mas  
sem encontrar o que procura. Fica nervosa. Murmura  
algumas palavras.

LÍDIA

Não! Não! Não pode ser.

Olha para a cadeira e vê a sua mala, aberta. Pega nela, e  
revista o conteúdo, novamente sem sucesso. Frustrada por  
não encontrar o que procura, senta-se na extremidade da  
cama, tentando recompor-se. Olha em várias direcções,  
antes de levar as mãos ao rosto, em sinal de algum

(CONTINUED)

desespero.

INT. LAVABOS DO RESTAURANTE - DIA

Frente ao espelho, Mário veste um casaco preto, compenetrado. Ajusta convenientemente o nó da gravata. O telemóvel toca novamente.

MÁRIO

Estou? Tudo bem, Marta. Sim, às dez no hotel onde tínhamos combinado. Exato, reservei dois quartos, pode ser que... Como ainda não nos conhecemos pessoalmente é melhor assim. Tudo bem, até logo.

Desliga, guarda o telemóvel no bolso e fica apreensivo.

INT. QUARTO DE DÁLIA - DIA

Roupa espalhada pelo chão, revistas, a garrafa de vodca vazia. Ouvimos Dália e Cristina a conversar.

CRISTINA (O.S.)

Porque é que nunca me contaste isso?

DÁLIA

Porque maior parte das pessoas acha que isto faz de mim uma puta.

CRISTINA

Esqueci isso das pessoas. Estás a falar comigo.

Dália e Cristina estão sentadas na cama.

DÁLIA

Imagina que te tinha dito isto há dois anos, quando nos conhecemos.

Cristina não responde.

DÁLIA

Preconceito. Por muito que não queiras é assim.

CRISTINA

A que horas combinaste encontrar-te com ele?

DÁLIA

Às dez, no hotel onde ele está hospedado. Uma regra minha é esta: eu é que vou ter com eles.

CRISTINA

Depois fazem o quê?

DÁLIA

Nada de especial, Conversamos um bocado. Às vezes vamos a um bar dançar ou assim. Não passa disso.

Batem à porta do quarto.

DÁLIA

O que é?!

INT. CORREDOR DA CASA - DIA

Lídia está frente à porta do quarto de Dália.

LÍDIA

Dália, o Francisco morreu. Vamos a casa da Gilda, devias vir.

DÁLIA (O.S.)

Não posso!

LÍDIA

Estás assim tão ocupada?!

DÁLIA (O.S.)

Estou! Eu nem sequer falava com o Francisco.

LÍDIA

Faz como entenderes. Até logo.

INT. QUARTO DE DÁLIA - DIA

Dália fica tensa.

DÁLIA

Foda-se, odeio cenas destas!

Não esconde a sua irritação. Olha à volta. Depois para o chão, à sua frente. Respira fundo.

(CONTINUED)

DÁLIA

Preciso de beber qualquer coisa.

Dália levanta-se e caminha até ao roupeiro. Abre as portas. No interior, procura alguma coisa; mexe na roupa. Por fim, mostra a Cristina uma garrafa de vodca, que segura na mão, triunfante.

DÁLIA

Tem de ser!

CRISTINA

Tem de ser!

Dália abre a garrafa. Ambas bebem diretamente do gargalo. As expressões não escondem o enjoo da ressaca, que ainda se mantém.

EXT. JARDIM - DIA

Mário, encostado ao seu automóvel, aguarda por Lília debaixo da sombra de uma árvore, frente à casa do falecido Francisco. Confirma as horas. Parece ansioso. Lília chega no seu automóvel e estaciona. Mário abre-lhe a porta e pega-lhe na mão, ajudando-a a sair. Dirigem-se a pé para a entrada da casa de Gilda.

INT. CASA DE GILDA - DIA

A campainha toca. Gilda abre a porta. Assim que Lília entra abraçam-se calorosamente. Choram ambas. Dois passos atrás, Mário mantém alguma distância emocional. Lília sussurra ao ouvido de Gilda.

LÍLIA

Desculpa.

Gilda não percebe exactamente o alcance do que Lília lhe segredou junto ao ouvido. Afastam-se e Gilda cumprimenta Mário com dois beijos na face.

MÁRIO

Os meus sentimentos, Gilda.

GILDA

Obrigada, Mário.

MÁRIO

Falei hoje com o pessoal do restaurante, todos eles enviam condolências. O Francisco era

(CONTINUED)

muito estimado, muito respeitado.

GILDA

Obrigada. Entrem.

Mário dirige-se a uma garrafeira e coloca à parte dois cálices e um copo baixo. Gilda e Lídia sentam-se num sofá a meio da sala.

GILDA

Lembras-te quando conheci o Francisco?

LÍDIA

Claro, como se tivesse sido ontem.

GILDA

Já namoravas com o Mário. Foram tempos tão bons. A faculdade, as nossas viagens.

LÍDIA

Os jantares de quinta-feira no restaurante onde o Mário trabalhava.

GILDA

Sim. Mas sabes, nestes vinte e muitos anos, quase trinta, eu cheguei a pensar que conhecia o Francisco. Hoje, depois do que aconteceu, tenho muitas dúvidas sobre isso. Muitas.

LÍDIA

Acho que nunca se conhece totalmente uma pessoa, Gilda. O que acontece é que o tempo passa e nós mudamos. Maior parte do tempo nem percebemos o que está diferente em nós. Esquecemo-nos de ver isso nos outros. Os dias passam, tanta coisa muda nas pessoas, sobretudo naqueles que estão perto de nós. Coisas subtis, pormenores. Mas ao fim de algum tempo acumulam-se e aparecem-nos diferentes do que eram. Se não percebemos isso, ficamos presos ao passado e

(MORE)

(CONTINUED)

MÁRIO (cont'd)

perdemos a noção de que... nada é permanente.

GILDA

Vou precisar da tua ajuda, Lídia.

Mário aproxima-se e dá um cálice com vinho de Porto a cada uma. Numa das mãos segura um copo com uísque. Afasta-se e fica frente à janela a olhar para o exterior.

LÍDIA

Vou ajudar-te, como tu sempre me ajudaste. Amizade é isso mesmo. Não quero desiludir-te, nem deixar-te mal.

GILDA

A polícia veio cá.

LÍDIA

A polícia? Porquê?

GILDA

O Francisco morreu num quarto de hotel.

LÍDIA

Como assim?

GILDA

Era o que te estava a dizer. Depois deste tempo todo, afinal não sei se conhecia o Francisco. Perguntaram-me se ele tinha algum tipo de conflito com alguém, alguma coisa desse género. Ele estava despido, na cama, quando foi encontrado. Alguém telefonou para a recepção do hotel, a avisar que estava um homem morto naquele quarto. Não sei se aguento isto, Lídia. Amanhã é que me dizem qual foi a causa de morte. A polícia adiantou que pode ter sido ataque cardíaco; não havia sinais de violência nem nada disso. Estava despido. Não consigo acreditar que ele tivesse uma amante. Custa ainda mais.

Lídia abraça Gilda, reconfortando-a.

(MORE)

(CONTINUED)



LÍDIA (cont'd)

LÍDIA

Tem calma.

GILDA

Queria fazer uma coisa.

LÍDIA

O quê?

GILDA

Uma coisa que não faço há bastante tempo, mas que hoje é preciso fazer. Vai chamar o Mário e venham ao escritório do Francisco.

Levantam-se. Lídia caminha na direcção oposta à de Gilda. Lídia aproxima-se de Mário.

LÍDIA

Podes vir comigo? A Gilda está à nossa espera.

INT. ESCRITÓRIO - DIA

Gilda está sentada num sofá. As luzes estão apagadas. Há apenas um feixe de luz que sai de um projector. O casal entra e fecha a porta. Sentam-se ao lado de Gilda, no sofá, a uma certa distância.

GILDA

Quando me telefonaram a dizer o que tinha acontecido vim para aqui, sem saber bem porquê. Ele passava muito tempo aqui. Tudo o que vivemos juntos está dentro dessas gavetas. As fotografias, os filmes.

(pausa)

O Francisco e eu ficámos a meio da vida. Não vamos envelhecer juntos, como era suposto, como eu estava à espera.

Gilda pressiona o botão de controlo e começa a ser projetadas imagens das viagens que os dois casais fizeram. Mário sorri levemente. Gilda também. Lídia esconde a sua inquietação na penumbra da sala.

(CONTINUED)

GILDA

Não faço isto para me torturar,  
ou seja lá o que for. Acho que as  
coisas boas devem ser recordadas,  
só isso.

(contempla a tela por instantes)  
Esta foi a nossa grande aventura  
juntos, não foi? Nós quatro  
dentro daquela carrinha  
ferrugenta a conhecer a Europa.  
(passa outro slide)

Não me lembro de sentir tanto  
entusiasmo numa viagem como desta  
vez, tanta vontade de viver.  
Dormir à beira da estrada,  
esperar horas nas fronteiras.

MÁRIO

Há uma coisa que nunca mais  
esqueci, quando fizemos essa  
viagem.

GILDA

Qual foi?

MÁRIO

Quando passámos uma noite naquela  
festa cigana, algures na Hungria,  
lá no meio de montes. Lembro-me  
que uma cigana velha lançou as  
cartas a cada um de nós. Quando  
ela viu as minhas cartas, disse-  
me que eu nunca iria sentir amor  
na vida. Aquilo pareceu-me  
esquisito. Acho que qualquer  
pessoa sente isso pelo menos uma  
vez na vida. O que é certo é que  
as cartas dessa cigana velha  
estão todas a bater certinho, uma  
a uma. E ela disse-me aquilo com  
uma serenidade que... como se não  
pudéssemos fazer mais nada,  
depois de termos ouvido o destino  
que ela leu, ali, nas cartas.

Gilda sorri, sem responder.

LÍDIA

Afinal a cigana tinha razão ou  
não?

(CONTINUED)

MÁRIO

Lembras-te das tuas cartas?

LÍDIA

Lembro. Sentes ou não sentes amor?

Mário não responde. Ele e Gilda olham para as imagens na tela.

MÁRIO

Se achas que não...

LÍDIA

Eu não acho porra nenhuma, Mário!  
A resposta é simples!

Gilda levanta-se e sai do escritório.

MÁRIO

Não faças isto à Gilda.

LÍDIA

E tu não podes ser mais óbvio  
quando não consegues responder!

MÁRIO

Por favor, Lída.

LÍDIA

Mário, eu preciso de saber, eu  
não posso sentir-me assim! Falta-  
me amor! Falta-me amor! Diz-me  
que o sentes por mim. Diz-me!

Mário suspira e faz uma pausa para refletir, apesar de tenso.

MÁRIO

Quando eu te deixo estar com  
aqueles homens que nem conheces;  
quando eu sei o que eles fazem  
contigo, o que achas que isso é?

LÍDIA

Mas tu também estás com as  
mulheres deles!

Mário exalta-se.

MÁRIO

Eu estou com elas porque não consigo estar longe de ti! Será que não percebes isso?!

LÍDIA

Se isso fizesse sentido, eu percebia!

Mário leva as mãos ao rosto. Mostra-se abatido. Lídia levanta-se e sai. Ele faz uma pausa de recuperação. Instantes depois, fica apático a olhar para as imagens.

INT. QUARTO DE PEDRO - DIA

Pedro está a fazer o pino, com os pés encostados à parede de forma a conseguir equilibrar-se. Pouco depois, coloca-se em posição normal, vai até à secretária, segura o microfone e inicia mais uma gravação, caminhando freneticamente de um lado para o outro no quarto.

PEDRO

A principal questão é aquilo que se designa por amor. Há também que distinguir entre o que se designa por paixão e o dito amor, ou seja, podemos definir paixão como um estado de atração que leva ao ato sexual sem uma noção consciente e precisa das consequências. É uma acção, digamos, instintiva. O amor será então uma condição oposta que provoca uma ligação mais estável entre parceiros, mais consequente. Mas são sempre estados fisiológicos, porque implicam diferentes equilíbrios hormonais. Serão compatíveis entre si? É que a paixão leva a ligações efémeras; o amor, pelo contrário, supõe continuidade e estabilidade. Qual será, então, a predisposição humana quanto às relações hetero ou homossexuais? Monogâmica, poligâmica?

Pedro pára de se movimentar. Baixa o microfone. Fica pensativo, como que a ouvir as sinapses que se dão no interior do seu cérebro aditivado. Aproxima novamente o

(CONTINUED)

microfone da boca. Serenamente, chega a uma provável conclusão.

PEDRO

Acontece que o ser humano não é uma coisa nem outra mas ambas, porque não só consegue sentir ambas, como também precisa de ambas, uma de forma instintiva, a paixão, outra de forma consciente, o amor. Se libertarmos o corpo e deixarmos de lado a consciência, mais ou menos moralizante, somos levados a amar e a apaixonarmo-nos sucessivas vezes ao longo da vida. Sem ciúme haveria essa tranquilidade, mas a natureza não nos deu essa benesse.

INT. ESCRITÓRIO - DIA

Lídia entra no escritório. Mário está sentado a ver as imagens. Quando Lídia se senta ao seu lado, ele não lhe dirige o olhar, embora se mostre rendido à presença dela. Ela acomoda-se junto a ele e poisa a cabeça no colo. Enternecido, Mário acaricia o cabelo de Lídia. Ouvimos Pedro a dissertar.

PEDRO (O.S.)

Respeitemos o princípio da inconstância. Não somos hoje o que fomos ontem. Se a mudança se dá no corpo em cada segundo que passa, há-de dar-se também nas certezas que existem, ou que vão existindo. A única noção absoluta é a mudança. Somos feitos de ideias e de pulsões; de abstrações e de um corpo que condiciona a existência, como se uns e outros fossem inimigos. No entanto, nem uns nem outros podem existir de outra forma senão juntos e completos, como duas partes imperfeitas e insondáveis, mas também inseparáveis. É esta a nossa frágil condição.

(CONTINUED)

INT. QUARTO DE DÁLIA - DIA

Final do dia. Dália está a remexer o seu roupeiro, tentando decidir sobre o que vestir. Cristina está sentada atrás dela, no chão. Dália pega numa camisola, coloca-a sobre o torso e vira-se para Cristina.

DÁLIA

Esta?

CRISTINA

Hum... Não.

Dália pega noutra peça de roupa e aguarda nova opinião.

DÁLIA

Esta?

CRISTINA

Sim, se levares saia escura, aquela mais curta, claro.

DÁLIA

Assim não saímos daqui. (escolhe outra peça de roupa) Esta?

CRISTINA

Mostra a primeira.

DÁLIA

Esta.

CRISTINA

Sim, essa.

DÁLIA

De certeza?

CRISTINA

Aham.

Dália despe a t-shirt e veste a roupa que escolheu.

CRISTINA

Qual é a idade dele?

DÁLIA

Não me lembro bem. Perto de cinquenta, acho.

CRISTINA  
Que cota! É de onde?

DÁLIA  
É do Porto.

CRISTINA  
Depois de jantar vão fazer o quê?

DÁLIA  
Não sei, depende do que ele  
quiser fazer.

CRISTINA  
E se ele quiser foder contigo?

DÁLIA  
Ele sabe que nem sequer pode  
falar nisso. Eu sou acompanhante.  
São as regras. Poderei ir, se,  
se!, e só se!, eu decidir.

CRISTINA  
Eras capaz?

DÁLIA  
Talvez. Uma coisa é certa, isso  
saía-lhe caro.

Cristina agarra-se a Dália e faz-lhe cócegas. Caem no  
chão. Soltam gargalhadas.

DÁLIA  
Pára!

CRISTINA  
Maluca!

Cristina fica por cima de Dália. Riem-se, ofegantes.  
Acalmam ligeiramente. As bocas ficam perto uma da outra.  
Aproximam-se mais um pouco.

DÁLIA  
Deixa-me vestir.

CRISTINA  
Está bem.

DÁLIA  
Deixa.

Ficam uma sobra a outra, com os lábios na iminência de se

(CONTINUED)

tocarem. Batem à porta do quarto.

DÁLIA

O que é?!

PEDRO (O.S.)

Tens um corta unhas?

Ficam a olhar uma para a outra, pasmadas com o pedido de Pedro. Levantam-se.

DÁLIA

Espera.

Dália vai buscar um corta-unhas à gaveta da mesa de cabeceira. Abre a porta do quarto e entrega-o a Pedro, que olha insistentemente para Cristina, impedindo, com a ponta do pé, que a irmã feche a porta do quarto.

DÁLIA

O que foi?

PEDRO

Nada. Depois devolvo.

DÁLIA

(tentando fechar a porta)

Posso?

PEDRO

(afastando o pé)

Claro.

Assim que Pedro afasta o pé, Dália fecha a porta e vai acabar de vestir-se.

DÁLIA

É tudo doido, nesta casa.  
Desculpa não te ter avisado sobre esta noite, mas também não deve acabar muito tarde, por isso...

CRISTINA

Não faz mal, se calhar ainda chegas a tempo de ir a qualquer lado.

DÁLIA

Sim, acho que dá. Mas podes ficar, estás à vontade.



CRISTINA

Está bem. Ficas muito bem assim vestida.

Dália sorri. Faz um compasso de espera.

DÁLIA

Dá aí a garrafa.

Cristina pega na garrafa de vodca que está na cama e entrega-a. Dália leva-a à boca e dá alguns goles, seguidos de uma expressão de desagrado.

DÁLIA

Tem de ser!

Cristina sorri de forma cúmplice.

INT. CASA DE GILDA - DIA

Gilda, Lídia e Mário despedem-se junto à porta de entrada.

GILDA

Obrigada pelo vosso conforto, esta tarde.

Lídia acaricia o rosto de Gilda.

MÁRIO

Amanhã voltamos cá.

GILDA

Só mais uma coisa... detesto dizer-vos isto, mas... a polícia vai interrogar-vos. É um procedimento habitual, regras deles.

Lídia desvia o olhar de Gilda.

MÁRIO

Claro Gilda, eles fazem o trabalho deles.

GILDA

É sempre aborrecido.

MÁRIO

Não tem mal. Vamos ficar mais tranquilos quando soubermos o que realmente se passou. Até amanhã.

(CONTINUED)

A viúva e o casal trocam beijos de despedida. Gilda fica a observá-los enquanto se afastam.

EXT. JARDIM - DIA

Final do dia. Mário e Lídia caminham de braço dado em direção aos respectivos automóveis.

MÁRIO

Ela não me pareceu assim tão mal.

LÍDIA

Ainda não teve tempo para se sentir sozinha.

MÁRIO

Tema filha, a Joana.

LÍDIA

A Joana não fala com a Gilda há meses.

MÁRIO

Temos de ser nós, então.

Lídia não responde. Enquanto continuam a caminhar, ela olha para trás, na direção de Gilda, que ainda os observa, ao longe.

MÁRIO

Passamos no restaurante para comer qualquer coisa?

LÍDIA

Pode ser.

Cada um encaminha-se para o seu automóvel.

INT. CASA DE LÍDIA E MÁRIO - NOITE

O *hall* de entrada está vazio. A casa está silenciosa. Percorremos a sala até subirmos pelas escadas que conduzem ao corredor que dá acesso aos quartos. Não se nota a presença de quem quer que seja. Ouve-se a campainha da casa a tocar. O nosso ponto de vista vai incidir na porta do quarto de Dália. A campainha toca uma segunda vez. A porta abre-se, e Dália surge, intrigada, olhando na direção das escadas.

## EXT. CASA DE LÍDIA E MÁRIO - NOITE

Um HOMEM está junto ao portão da vivenda. Ouve-se um estalido, que leva o portão a abrir. O homem empurra o portão e entra. A porta de entrada abre-se, surgindo Dália, a espreitar, desconfiada.

DÁLIA

Boa noite.

O homem aproxima-se e identifica-se, mostrando um cartão de identificação.

AGENTE PJ

Boa noite. Carlos Soares, polícia judiciária. Os seus pais estão?

DÁLIA

Não, porquê?

AGENTE PJ

Estamos a recolher depoimentos sobre Francisco Abreu que, como deve saber, faleceu esta madrugada.

DÁLIA

Sim, mas os meus pais não estão e não sei a que horas regressam.

O agente retira um cartão pessoal do bolso do casaco.

AGENTE PJ

Vou deixar-lhe o meu contacto telefónico. Agradeço que diga aos seus pais para me contactarem o mais rapidamente possível.

DÁLIA

Claro.

AGENTE PJ

Obrigado. Boa noite e desculpe o incómodo.

DÁLIA

De nada. Depois feche o portão, se faz favor.

O agente caminha na direcção do portão sob o olhar intrigado de Dália, que acaba por fechar a porta.

INT. LAVABOS DO RESTAURANTE - NOITE

Lídia está a limpar o rosto com uma toalhete. Abre um pequeno estojo e retoca a maquilhagem com um pouco de *blush*. Toma um ansiolítico e sai.

INT. COZINHA DO RESTAURANTE - NOITE

Mário prepara uma refeição ligeira para si e para a sua esposa: *chucrute*, beterraba e salmão fumado. Espalha os alimentos em cada prato.

INT. SALA DE REFEIÇÕES - NOITE

Cabisbaixa, Lídia está sentada na única mesa preparada para uma refeição, na sala. Mário aproxima-se com dois requintados pratos. Poisa-os na mesa e senta-se. Serve vinho branco a ambos. Começam a comer. Mário observa a reação de Lídia ao sabor dos alimentos. Lídia levanta o rosto e conversa com Mário.

LÍDIA

Como é que vamos fazer hoje, no hotel?

MÁRIO

Não sei bem.

LÍDIA

Agora também não consigo pensar nisso. A comida está ótima. Vai ser no mesmo sítio?

MÁRIO

Sim, combinei no bar. Quando chegarem, ligam para o meu telemóvel.

LÍDIA

O costume.

MÁRIO

Sim.

LÍDIA

Já os conhecemos?

MÁRIO

Não, é a primeira vez com este casal. Ele chama-se Rui, ela Marta. São ligeiramente mais

novos que nós, ele pareceu-me bastante simpático, muito cordial.

LÍDIA

O costume.

Mário pressente alguma indiferença por parte da sua esposa. Bebe um gole de vinho.

MÁRIO

Lídia, se não quiseres não vamos, eu telefono-lhes.

LÍDIA

Acho isso antipático da nossa parte.

MÁRIO

Tudo bem.

Lídia bebe todo o vinho que enchia metade do elegante copo. Mário observa-a com uma expressão totalmente neutra. Segura a garrafa e serve-lhe mais vinho. Meio copo.

LÍDIA

Obrigada.

A refeição continua em silêncio.

INT. CORREDOR DA CASA - NOITE

Dália sai do seu quarto, fecha a porta e caminha no corredor até ficar frente à porta do quarto de Pedro.

DÁLIA

Pedro!

PEDRO (O.S.)

Diz!

DÁLIA

Vou precisar do carro esta noite.

PEDRO (O.S.)

O quê?

DÁLIA

Vou precisar do carro esta noite!

(MORE)

(CONTINUED)

MÁRIO (cont'd)

PEDRO (O.S.)

Tudo bem. Tenho de acabar este trabalho, vou ficar em casa.

DÁLIA

A Cristina também fica. Podias fazer-lhe companhia.

PEDRO (O.S.)

As chaves do carro estão em cima do frigorífico. Quem é que tocou à campainha?

DÁLIA

Era um tipo da polícia.

PEDRO (O.S.)

Porquê?

DÁLIA

Judiciária. Por causa do Francisco.

PEDRO (O.S.)

Ah, ok.

INT. QUARTO DE DÁLIA - NOITE

Atenta, Cristina ouve a conversa com o ouvido encostado à porta do quarto.

DÁLIA (O.S.)

Tchau!

NO CORREDOR:

A porta abre-se. Cristina espreita. Dália está nervosa. Cristina acena-lhe. Dália vai até junto de Cristina. Sussurram.

DÁLIA

Tenho de ir. Ficas bem?

CRISTINA

Aham. A polícia veio a tua casa?

DÁLIA

Sim. Isto hoje não deve demorar até tarde. Eu levo o telemóvel. Se for preciso, liga.

(CONTINUED)

CRISTINA

Estás nervosa?

DÁLIA

Não. Acho que não.

CRISTINA

Quando chegares lá como sabes quem é ele?

DÁLIA

Mandou foto por email.

CRISTINA

Sabes se é casado? Tem filhos?

DÁLIA

Sim, sim, sim. Tanta pergunta.  
Não me posso atrasar.

CRISTINA

Espera!

Cristina vai até junto de Dália e abraça-a.

CRISTINA

Obrigada por confiares em mim.  
Vai correr bem.

DÁLIA

Com o dinheiro deste vamos passar  
um fim de semana em grande num  
sítio qualquer.

Cristina sorri. Subitamente segura o rosto de Dália e beija-a na boca. Dália retribui intensamente. Instantes depois, afastam-se e ficam a olhar uma para a outra. Dália afasta-se. Cristina regressa ao quarto e fecha a porta

NO QUARTO DE DÁLIA:

Cristina olha para a parede comum com o quarto de Pedro. Aproxima-se da parede e fica de pé a olhar em frente.

INT. QUARTO DE PEDRO - NOITE

Pedro está de frente para a parede comum com o quarto de Dália. Encosta a mão à parede, suavemente.

(CONTINUED)

INT. QUARTO DE DÁLIA - NOITE

Cristina está a olhar de frente para a parede comum com o quarto de Pedro. Encosta o ouvido à parede.

INT. BAR DE HOTEL - NOITE

Lídia e Mário entram no bar e escolhem o lugar onde se sentam. Depois de instalados, ficam a aguardar a chegada do casal com quem combinaram. Numa outra mesa, ligeiramente afastada, um CAVALHEIRO dobra a ponta superior da página da revista "Business Portugal" e observa quem o rodeia. Lídia olha para o relógio e depois à sua volta.

LÍDIA

A que horas combinaste?

MÁRIO

Por volta das dez. Estás bem?

LÍDIA

Sim.

MÁRIO

Queres beber alguma coisa?

LÍDIA

Não, obrigada.

MÁRIO

Vou buscar um *whiskey*, já venho.

Mário levanta-se e dirige-se para o balcão. Atrás da revista, o cavalheiro lança um olhar furtivo para Lídia, que acaba por detetá-lo. Ela desvia o olhar, logo depois.

INT. ÁTRIO DO HOTEL - NOITE

Dália entra no hotel e dirige-se para o bar. À entrada, tem um choque quando repara que a sua mãe está sentada numa das mesas. Fica ainda mais nervosa. Recua e regressa à entrada do hotel. Demora algum tempo a perceber o que poderá fazer. Pega no telemóvel e faz uma chamada.

DÁLIA

Estou, Cristina! Houve merda!  
Ainda não, nem sequer estou com  
ele! Os meus pais estão aqui, já  
viste isto?! Calma?! Como é  
que...?! O que é que eu faço?!



Não sei! Não sei. Vou sentar-me e logo vejo. Já te ligo!

Dália senta-se numa poltrona, nervosa. O rececionista repara nela. Ela repara nele.

DÁLIA  
(cerra os dentes)  
Foda-se!

INT. QUARTO DE PEDRO - NOITE

Pedro está frente ao computador, com os cotovelos apoiados na mesa e a cabeça entre as mãos. Ouve-se uma porta a abrir e a fechar. Ele apercebe-se. Roda a cabeça, olhando para trás. Levanta-se e caminha até à porta. Encosta o ouvido à porta.

INT. CORREDOR DA CASA - NOITE

Cristina caminha em surdina, apoiada nos bicos dos pés. Quando chega frente à porta do quarto de Pedro, fica parada frente à porta. Aproxima o ouvido da porta. Ambos perscrutam durante alguns instantes o outro lado. Cristina bate à porta.

INT. QUARTO DE PEDRO - NOITE

Pedro vai rapidamente até junto da secretária. Responde de costas voltadas para a porta.

PEDRO  
O que é?

CRISTINA (O.S.)  
Vou fazer uma sandes, queres?

PEDRO  
Não tenho fome, obrigado.

CRISTINA (O.S.)  
Não custa nada fazer uma para ti.

PEDRO  
Deixa estar, quando tiver fome, eu faço qualquer coisa.

INT. CORREDOR DA CASA - NOITE

Cristina olha a porta de alto a baixo. Instantes depois, caminha pelo corredor até às escadas, por onde desce.

(MORE)

(CONTINUED)

DÁLIA (cont'd)

INT. QUARTO DE PEDRO - NOITE

Junto à secretária, Pedro olha na direção da cama e sorri. Deitado na sua cama está Gustavo, também a sorrir, lânguido.

GUSTAVO

Não passas de um manipulador sem qualquer pingó de vergonha.

PEDRO

Porquê mudar, se tem resultado?

GUSTAVO

Ainda por cima não olhas a meios. Há-de haver um dia em que o feitiço se vira contra o feiticeiro, e aí quem se ri sou eu.

PEDRO

Tens muito a aprender, rapazinho.

GUSTAVO

És tão cabrãozinho.

PEDRO

Devas observa e seguir o exemplo que te dou.

GUSTAVO

Não preciso. Comigo nada é encenado.

PEDRO

Insípido.

GUSTAVO

Genuíno.

PEDRO

Previsível.

GUSTAVO

Profundo.

PEDRO

Primário.

GUSTAVO

Digas o que disseres, eu vi a maneira como tocaste nas cuequinhas dela, na cozinha.

PEDRO

Essa mania de andar a espreitar as pessoas...

GUSTAVO

Há outra forma de as conhecer realmente bem?

PEDRO

Viste a revista onde ela estava, seminua?

GUSTAVO

Vi a capa. Não acho que seja genuína.

PEDRO

Monótono.

GUSTAVO

Inconstante.

PEDRO

Gostava de ter tempo para ti mas tenho de fazer isto. Desculpa.

Pedro vira-se para o computador e recomeça a escrever. Gustavo observa-o, a sorrir.

INT. COZINHA- NOITE

Cristina retira duas fatias de pão de dentro de um saco de plástico. Coloca-as sobre a bancada. Hesita. Encosta-se à bancada, cruza os braços e fica pensativa. Dirige-se ao frigorífico de onde retira o iogurte que Dália não tinha terminado. Pega numa colher, senta-se à mesa e come o que resta do iogurte, entediada.

INT. ÁTRIO DO HOTEL - NOITE

Um casal, ambos com cerca de quarenta e alguns anos, entra no hotel: Rui, numa cadeira de rodas; Marta, a auxiliá-lo. Passam frente a Dália, que os observa, enquanto envia uma mensagem para o telemóvel.

(CONTINUED)

## INT. BAR DE HOTEL - NOITE

O casal entra no bar e escolhem uma mesa. Mário repara neles. Lídia está absorta. O cavalheiro que lê a revista começa a ficar impaciente. Olha para o relógio e depois à sua volta. Muda de página. O telemóvel assinala a chegada de uma mensagem. Pega no telemóvel, lê a mensagem e volta a guardá-lo. Levanta-se e sai da zona do bar. Marta faz um telefonema. O telemóvel de Mário toca. Ele desliga a chamada sem atender. Com a discricção possível, Lídia e Mário levantam-se e vão até junto do casal recém-chegado. Sentam-se junto a eles, sem conseguir evitar alguma apreensão pelo facto de Rui estar numa cadeira de rodas. O empregado de balcão apercebe-se das movimentações.

MÁRIO

Boa noite, como estão? A minha esposa, Lídia.

LÍDIA

Boa noite.

RUI

Boa noite. Obrigado por terem vindo.

MARTA

Boa noite.

MÁRIO

Querem tomar alguma coisa?

RUI

Pode ser um whiskey para mim. Duplo, simples.

MÁRIO

E a Marta?

MARTA

Talvez um licor, obrigada.

Mário faz sinal ao empregado de balcão.

MÁRIO

Há uma situação que surgiu hoje, inesperada. Não vos contactei porque a Lídia e eu, nós achámos que seria melhor virmos aqui e falar convosco, em vez de falarmos disto pelo telefone.

RUI

Não estou a perceber. Disto o quê?

MÁRIO

Acontece que faleceu um amigo nosso, ontem de madrugada.

O empregado de balcão aproxima-se.

EMPREGADO

Qual vai ser o pedido?

MÁRIO

Um whyskey duplo, sem gelo, e um Frangélico. (para Marta) Se gostar, claro.

MARTA

Pode ser, sim.

MÁRIO

É tudo.

RUI

Mário, eu espero de si total honestidade, porque eu...

MÁRIO

Rui, não estou a...

RUI

Deixe-me terminar. Peço-lhe que seja honesto comigo, agora que está aqui à minha frente, da mesma maneira que foi ao telefone. Só lhe peço isso.

Lídia e Marta mostram-se constrangidas, trocando olhares de alguma cumplicidade.

INT. ÁTRIO DO HOTEL - NOITE

O cavalheiro estaca frente a Dália, que sorri assim que percebe quem ele é.

DÁLIA

Boa noite, peço desculpa por este mal entendido.

(CONTINUED)

CAVALHEIRO

Não se preocupe. Quer tomar alguma coisa?

DÁLIA

Sim, mas preferia que fosse noutra lugar.

CAVALHEIRO

Claro. Onde prefere ir?

O rececionista observa, atrás do balcão, a conversa entre Dália e o cavalheiro. Ela levanta-se e saem ambos do hotel.

INT. BAR DE HOTEL - NOITE

Mário e Rui continuam o diálogo.

MÁRIO

Rui, acredite que seria de muito mau gosto usar esta desculpa. Eu não seria capaz.

O empregado de balcão aproxima-se com as bebidas e distribui-as pelas pessoas, que forçam um sorriso de agradecimento.

MÁRIO

Garanto-lhe que não podia estar a ser mais verdadeiro consigo.

RUI

Já ouvi de tudo, Mário! Quando as pessoas olham para mim dizem a primeira coisa que lhes vem à cabeça. Eu sei o que um olhar quer dizer. Marta!

MARTA

Tem calma.

RUI

Vamos embora. Com licença. Desculpem.

Rui roda a cadeira e move-se com intenção de sair do hotel. Marta levanta-se e caminha atrás dele, hesitante em despedir-se. Mário fica de certo modo frustrado com o sucedido, embora consiga manter a compostura; permanece sentado, vendo o casal afastar-se. Subitamente, Lúcia

(CONTINUED)

levanta-se e caminha rapidamente até junto de Rui. Segura-lhe na cadeira de rodas e fá-lo mudar de direcção para o interior do hotel. Rui olha para trás, por cima do ombro, estupefacto. O empregado de balcão segue atentamente toda a situação. Marta e Mário ficam igualmente surpreendidos com aquele gesto, ficando apenas a ver Rui e Lúcia a afastar-se na direcção dos elevadores. Marta dirige-se a Mário, tocando-lhe no ombro.

MARTA

Mário. Percebeu?

MÁRIO

Ele faleceu a noite passada. Peço-lhe que acredite. Eu não... Não me lembro do que ele me disse ontem à noite... Que tipo de acidente teve o Rui?

MARTA

Automóvel. Ele estava cansado e pediu-me para eu conduzir durante uma hora ou duas. Aceitei mas estava também cansada, estávamos todos. Perdemos um filho nesse acidente. Por minha causa. Eu faço isto por ele. Porque é que o Mário faz isto?

MÁRIO

Porque não consigo trair a minha mulher, acho eu. Porque entre a culpa de mentir e a... e a aceitação deste... acordo, prefiro isto. As regras são claras para todos. Justas, até. Ninguém faz o que o outro não faça, é simples.

MARTA

É melhor conversarmos no quarto. Quer?

MÁRIO

Sim, é melhor.

EXT. PISCINA - NOITE

A piscina está iluminada. Cristina, com um roupão vestido, aproxima-se e sente a temperatura da água, molhando a ponta do pé. Olha discretamente para a janela

(CONTINUED)

do quarto de Pedro. As cortinas estão fechadas e a luz acesa. Despe o roupão, atira-o para uma das espreguiçadeiras e aproxima-se da beira da piscina. Tapa o nariz com uma das mãos, dá um pequeno impulso para a frente e mergulha de pés.

INT. QUARTO DE PEDRO - NOITE

Pedro ouve o barulho da água. Levanta-se, apaga a luz e vai rapidamente até junto das cortinas. Espreita por uma fresta entre as cortinas. Vê Cristina tomar banho, nua. Fica como que hipnotizado. Ao seu lado surge Gustavo, que apoia a mão no ombro de Pedro, olhando também na direcção da piscina.

EXT. PISCINA - NOITE

Cristina nada lentamente debaixo de água. Vem à tona de água respirar, pára e olha para a janela, agora com a luz apagada. Pouco depois, continua a nadar, desinibida.

INT. CORREDOR DO HOTEL - NOITE

As portas do elevador abrem-se. Marta e Mário saem e percorrem o corredor do hotel, encaminhando-se para um dos quartos que reservaram. Chegam frente à porta.

MARTA

Se quiser podemos ir para o quarto deles.

MÁRIO

Eu prefiro ficar aqui.

MARTA

Está bem.

Mário abre a porta e deixa Marta entrar, seguindo-a e fechando a porta.

INT. QUARTO DO HOTEL - NOITE

Lídia sai do lavabos com um toalha enrolada ao corpo. Rui está ao lado da cama, sentado na cadeira de rodas, apenas com as *boxers* vestidas. Lídia senta-se na cama, no lado oposto ao de Rui.

LÍDIA

Vai deitar-se?



RUI

Vou.

LÍDIA

Nunca fiz isto.

RUI

Nunca estive com outros homens?

LÍDIA

Sim, mas nunca nesta situação.

RUI

Não se preocupe.

LÍDIA

O que quer que eu faça?

RUI

O que faz com qualquer homem.

Rui posiciona-se de modo a conseguir transferir-se para a cama.

LÍDIA

Eu ajudo.

RUI

Deixa estar, obrigado.

Em movimentos seguros, Rui encontra forma de se deitar na cama, ao lado de Lídia. Respira fundo. Há uma pausa de silêncio entre ambos.

RUI

Está tudo normal, agora.

Lídia estende o braço na direcção do interruptor do candeeiro.

RUI

Não apague. Só lhe peço que me traga um copo de água, se fizer favor.

LÍDIA

Água?

RUI

Sim.

Lídia levanta-se e vai ao lavabos encher um copo com

água. Volta a sentar-se na cama, entregando o copo a Rui, que toma um comprimido com o auxílio da água. Lídia chega-se para junto dele e senta-se a seu lado, apoiada num dos braços. Usa a mão livre para lhe acariciar a região abdominal, descendo lentamente até à genitália. Acaricia-o. Ela mantém a toalha enrolada ao corpo. Rui observa atentamente todos os gestos. A sua respiração começa a ficar ofegante. Estende o braço e desaperta a toalha, cujas pontas se soltam, expondo os seios de Lídia.

LÍDIA

Está a gostar?

RUI

Sim. Obrigado.

Lídia continua durante alguns instantes, enquanto ele lhe acaricia os seios. Ela debruça-se e faz-lhe sexo oral.

RUI

Deixe-me fazer-lhe o mesmo, por favor.

Lídia roda o corpo e coloca a sua região pélvica sobre o rosto de Rui. Continuam nessa posição, com a toalha a tapar as nádegas dela.

INT. QUARTO DO HOTEL - NOITE

O quarto está escassamente iluminado pela luz artificial que vem do exterior. Mário bebe um gole de uísque frente à janela, pensativo. Leva a mão ao bolso e retira uma minúscula caixa de comprimidos. Toma um, com o auxílio da bebida. Marta aproxima-se dele, por trás.

MARTA

Quer que eu me dispa?

MÁRIO

Gostava que fizesse uma coisa.

MARTA

O quê?

MÁRIO

Que tirasse a roupa interior e deixasse o resto vestido.

Marta reflete sobre o pedido. Vira-se de costas para ele, despe a blusa, tira o *soutien* e veste-a de novo. Vira-se

(CONTINUED)

novamente para ele, levanta ligeiramente a saia e despe as cuecas, que atira para o chão. Passa a mão sobre o ombro dele. Aproxima-se e coloca-se de modo a que o braço dele fique entre os seus seios.

MARTA

Está pensativo.

MÁRIO

O Francisco era meu sócio. Abrimos um restaurante há mais de vinte anos. Nunca tivemos problemas. Nada de sério, pelo menos. As coisas funcionavam. Se calhar, isso aconteceu porque não éramos amigos íntimos. Resultou. Hoje estava no restaurante a olhar para as pessoas sem saber como vai ser daqui em diante. Nunca tive de me preocupar com as contas. O Francisco tratava disso, e bem.

Marta desaperta lentamente a braguilha das calças dele e enfia a mão no interior, acariciando-o.

MARTA

Porque é que decidiu abrir um restaurante?

MÁRIO

Porque comida e sexo são as coisas que mais gosto na vida. São a mesma coisa. Observo muito a maneira como as mulheres comem.

PORMENOR: Detalhes que ilustram a descrição de Mário.

MÁRIO

A maneira como pegam no talher. Como tocam na comida. Como levam a comida à boca. A maneira como mastigam deixa-nos perceber como tratam um homem com a boca. Seja em que parte do corpo for. A maneira como engolem. Até mesmo como dispõem a comida no prato. Que alimentos estão mais próximos ou mais afastados. Isto mostra por onde gostam de começar e

acabar. Deixam o melhor para o fim? Ou é o contrário? Gosto muito de ver o que ficou no prato depois da refeição. Revela a minúcia, o que deixou de lado. A sua mão, por exemplo. A maneira como me está a tocar. Temos de nos juntar à mesa, um dia.

Marta sorri e aperta mais o seu corpo contra o de Mário.

MÁRIO

E a Marta, no que é que pensa?

MARTA

Penso nas pessoas estão a fazer o mesmo que nós. Em toda a parte. A quantidade de gente que está a fazer isto. A quantidade de homens e mulheres que estão a vir-se, neste momento. Tantos. Penso que fazemos parte deste rio humano; que somos todos feitos do mesmo e que aquilo que procuramos é muito pouco, são duas ou três coisas. As pessoas dão-lhes todo o tipo de nomes, mas são apenas... duas... três coisas.

Mário dá mais um gole de uísque. Olha pela janela, para o exterior, apreensivo.

INT. QUARTO DE PEDRO - NOITE

Pedro está sentado no chão do quarto, pensativo, na penumbra.

INT. CORREDOR DA CASA - NOITE

Com o roupão vestido, Cristina caminha pelo corredor até parar frente à porta do quarto de Pedro. Bate à porta.

INT. QUARTO DE PEDRO - NOITE

Pedro sorri, matreiro, e vai abrir a porta. Fica de frente para Cristina, com as mãos nos bolsos.

PEDRO

Olá.

(MORE)

(CONTINUED)

MÁRIO (cont'd)

CRISTINA

O trabalho está a correr bem?

PEDRO

Mais ou menos.

CRISTINA

Estás às escuras?

PEDRO

Sim. Estava a descansar.

CRISTINA

Não quiseste ir dar um mergulho.

PEDRO

Não tenho tempo.

CRISTINA

Ainda estou molhada.

PEDRO

Pois estás...

Ficam a olhar um para o outro. Num gesto súbito, Cristina beija-o na boca. Pedro, no entanto, mantém as mãos nos bolsos. Cristina empurra-o para dentro do quarto e, depois, para a cama. Fica deitada em cima dele, a beijá-lo. Desaperta e abre o roupão, sôfrega. Acaricia-lhe a zona genital, dentro das calças. Pedro faz um esforço para se manter indiferente, como se estivesse a ser violentado.

CRISTINA

Não queres?

Ela abranda gradualmente o ritmo. Pedro leva a mão à cabeça e suspira.

PEDRO

Não sei.

CRISTINA

Não gostas do que estou a fazer?

PEDRO

Não é isso o mais importante. Eu também podia ter a minha mão onde tens a tua.

Cristina pára de acariciá-lo e como que desiste. Senta-se

na cama e fica a olhar à volta. Para seu espanto, repara num ponto vermelho, que pisca, junto à cortina da janela. Levanta-se da cama e persegue a pequena luz intermitente. Pedro observa-a. Ao chegar perto da luz, afasta a cortina e depara-se com Gustavo. Grita assustada.

CRISTINA

O que é isto?!

GUSTAVO

Eu não estou aqui. Podes ver-me como um sombra, se quiseres.

Confusa, Cristina olha para Pedro, esperando dele uma explicação. Dele, apenas uma lacónica afirmação.

PEDRO

Usamos muito o vídeo, em antropologia.

INT. BAR - NOITE

O empregado de mesa caminha pelo bar com a conta num pires. Ao chegar junto de Dália e do cavalheiro que ela está a acompanhar, poisa-a na mesa. O cavalheiro deixa uma nota de vinte euros. O empregado retira-se.

CAVALHEIRO

Bom, quero agradecer-lhe por esta noite.

DÁLIA

Está a ser agradável, obrigada.

CAVALHEIRO

Tenho de regressar ao hotel. Amanhã será mais um dia inteiro na conferência. Posso deixá-la onde quiser.

DÁLIA

Eu peço um táxi. Mas é simpático da sua parte.

CAVALHEIRO

Antes de ir. Posso fazer-lhe uma pergunta?

DÁLIA

Claro.

(CONTINUED)

CAVALHEIRO

Aceitaria passar a noite comigo?

DÁLIA

Sou sincera. Nunca o fiz antes.  
Nesta noite também não tinha isso  
em mente.

CAVALHEIRO

Tudo bem. Não quero forçar a  
situação.

DÁLIA

Não é a primeira vez que  
acontece, como deve imaginar.

CAVALHEIRO

Qual é a sua opinião sobre mim?

DÁLIA

Acho que é um homem charmoso. Tem  
o dobro da minha idade,  
portanto...

CAVALHEIRO

Não me leve a mal. Vou fazer-lhe  
uma proposta. Posso gastar  
quinhentos euros. Entende?

DÁLIA

Desculpe... Não posso aceitar...

CAVALHEIRO

Setecentos.

DÁLIA

Não é preciso insistir.

CAVALHEIRO

(segura o telemóvel)  
Basta entrar no banco *online* e  
fazer a transferência. São 2  
minutos, aqui.

Dália não consegue responder.

CAVALHEIRO

A decisão é sua. Eu gostaria  
muito.

INT. QUARTO DO HOTEL - NOITE

Ouvimos gemidos. As cuecas de Marta estão no chão. Vemos as pernas de Mário e Marta. Mário está de pé, de calças caídas sobre os sapatos, atrás de Marta, penetrando-a. Marta tem as mãos apoiadas na parede. Mantêm a roupa vestida, apesar de tudo. Mário tem um orgasmo. Ficam ambos ofegantes.

INT. QUARTO DO HOTEL - NOITE

Rui está deitado na cama, de olhos fechados, saciado. A porta do lavabos está aberta. Lídia toma um duche. Está a chorar. As lágrimas misturam-se com a água.

INT. TÁXI - NOITE

Dália, tensa, olha para o exterior.

CAVALHEIRO

Em que pensa?

DÁLIA

Nada de especial.

CAVALHEIRO

Se quiser, podemos parar aqui.

DÁLIA

Estou bem.

Ele sorri e acaricia-lhe o cabelo. Dália volta a olhar pela janela, disfarçando mal a dissonância em que se encontra, devido à decisão que tomou.

INT. QUARTO DE PEDRO - NOITE

O quarto está iluminado pela luz vinda de um pequeno candeeiro que está sobre a mesa de cabeceira. Cristina e Pedro estão sentados na cama, um frente ao outro, despidos, com os pés de cada um assentes nas ancas do outro. Pedro aprecia a púbis de Cristina. Ela sorri, estende o braço e levanta-lhe o queixo com o indicador.

CRISTINA

Olha para mim.

Pedro levanta o olhar para ela.



CRISTINA

Diz-me o que pensas.

PEDRO

Não é a questão do sexo...

CRISTINA

Então é o quê?

PEDRO

O que mais me excita não é o sexo em si. Há muitas formas de dar maior satisfação à libido. Não sou bom nisto.

CRISTINA

Toda a gente sabe fazer isto, Pedro.

PEDRO

Eu não. O que eu procuro são outras formas de prazer. Gosto de ser auto-suficiente.

CRISTINA

O quê?

PEDRO

Não preciso de passar pelo clichê que é todo o ritual sexual entre pessoas. Há coisas que me interessam mais.

CRISTINA

Por exemplo.

PEDRO

Por exemplo...

CRISTINA

Sim.

PEDRO

Ficar a ver.

CRISTINA

Tens mais prazer a ver do que a tocar?

(CONTINUED)

PEDRO

É o que sinto, não o que toco.

CRISTINA

Basta-te isso?

PEDRO

Sim.

CRISTINA

Faz-te feliz.

PEDRO

Muito.

Cristina deita-se para trás e começa a acariciar-se nos seios, depois no ventre, enfim, na vulva. Pedro contempla-a com agrado.

CRISTINA

Gostas?

PEDRO

Pode ser o começo de uma longa amizade.

Cristina sorri de forma maliciosa. A luz vermelha continua acesa e intermitente, ao lado da cortina, na penumbra.

INT. ESTACIONAMENTO DO HOTEL - NOITE

De braço dado, Lídia e Mário dirigem-se para o automóvel, estacionado no piso subterrâneo do hotel. Entram, fecham as portas e arrancam.

EXT. HOTEL - NOITE

O automóvel ultrapassa a cancela situada no topo da rampa que dá acesso ao estacionamento e segue pela avenida.

INT. CARRO - NOITE

Viajam de carro pela cidade. Ele interrompe o silêncio, que já durava há alguns segundos.

MÁRIO

A tua caridade era desnecessária.

(CONTINUED)

LÍDIA  
Não correu bem?

MÁRIO  
Não sei. Fazemos isto porque nos pareceu o melhor a fazer. Assim ninguém engana ninguém. Acho...

LÍDIA  
Ainda duvidas? Ou não consegues deixar de pensar que está outro a foder comigo?

MÁRIO  
Eu também estou com outra.

LÍDIA  
E pronto. Viveram felizes para sempre.

Mário não encontra palavras para responder à ironia de Lídia. Ela abre a carteira, retira a embalagem de ansiolíticos e toma um, com o auxílio de uma garrafa de água que tem guardada. Mário olha de soslaio para ela. Segue cada gesto. Conforma-se e continua a conduzir. Lídia olha para o exterior.

MÁRIO  
Quantos já tomaste hoje?

LÍDIA  
Um exagero.

MÁRIO  
Se quiseres, paramos com isto.

LÍDIA  
Não. Seria pior se mudássemos o que ainda nos resta.

Mário não comenta. Conduz absorto. A viagem prossegue pela avenida iluminada.

INT. CORREDOR DO HOTEL - NOITE

Ouvem-se os gritos abafados de Dália, vindos do interior do quarto. Dá-se um embate na porta, pelo lado de dentro. Outro embate, seguido de um grito de dor. A porta abre-se abruptamente. Dália sai a correr, cambaleante, e foge pelo corredor, descalça, nua, com a roupa na mão. Ao chegar perto do elevador, carrega insistentemente no

(CONTINUED)

botão de chamada, aflita. Junto à porta do quarto, o cavalheiro com quem estava limpa um pouco de sangue que tem no canto da boca e observa-a a afastar-se como se fosse uma presa em fuga. Volta para dentro e fecha a porta.

INT. QUARTO DO HOTEL - NOITE

O cavalheiro limpa a boca à toalha, nos lavabos. Sai, percorre o quarto de senta-se na cama. Olha à sua volta e repara nas cuecas de Dália, deixadas no chão. Pega nelas, acaricia o rosto por instantes. Assenta, enfim, os cotovelos sobre os joelhos, desiludido com a fuga da sua vítima.

INT. SALA DE ESTAR - NOITE

Lídia e Mário entram na sala, abatidos. Ficam de pé, expectantes.

LÍDIA

Vou dormir.

MÁRIO

Já vou.

Ficam a olhar um para o outro sem se moverem. Mário estende o braço para acolher Lídia junto a si. Ela aproxima-se e abraçam-se.

MÁRIO

Até já.

Lídia afasta-se e sai da sala. Mário senta-se no sofá. Respira fundo e passa as mãos pela cabeça. Recosta-se para trás e cruza os dedos atrás da nuca. Fecha os olhos. Ouve-se a porta de entrada a abrir e a fechar. Mário olha na direcção do *hall* de entrada. Dália aproxima-se, a chorar, desalentada. Dá alguns passos e fica parada, de pés descalços no chão, ferida no rosto. Mário fica paralisado de choque, perante o estado em que a sua filha está.

MÁRIO

Que foi isso?!

DÁLIA

Eu estou aqui, pai.

(CONTINUED)

MÁRIO  
O que estás a dizer?

DÁLIA  
Agora já olhas para mim?

MÁRIO  
Quem te fez isso?

DÁLIA  
Fui muito bem paga.

MÁRIO  
Filha...

DÁLIA  
Que foi?

MÁRIO  
(irritado)  
Diz-me quem te fez isso!

DÁLIA  
Não interessa...

Mário levanta-se bruscamente e dirige-se a Dália, que se encolhe. Segura-a pelos braços e observa em detalhe as marcas de agressão.

MÁRIO  
Só preciso que me digas onde está quem te fez isto. Diz-me.

Cabisbaixa, Dália não responde.

MÁRIO  
Responde!

DÁLIA  
Foi preciso isto, pai...

De braços caídos, Dália poisa o rosto no ombro dele. Mário abre os braços e abraça-a. Dália encolhe os braços e encosta-se ao peito do seu pai. Ela leva a mão ao nariz para estancar algum sangue que ainda corre. Ele olha para a manga da camisa ensanguentada.

INT. CORREDOR DA CASA - NOITE

Lídia, de robe vestido, percorre o corredor. Ao passar pela porta do quarto de Pedro, ouve um gemido de prazer, vindo do interior. Pára frente à porta e fica a olhá-la

(CONTINUED)

de cima a baixo. Estende o braço e toca suavemente na superfície de madeira, fazendo deslizar os dedos ao longo da porta.

INT. GARAGEM - NOITE

Mário está sentado ao volante do seu automóvel, absorto. Tem o telemóvel na mão, passando com o polegar pelas teclas, hesitante. Faz uma chamada.

MÁRIO

Amaral, boa noite, desculpe estar a ligar-lhe a esta hora. Já estava a dormir? Eu não o incomodava se não fosse importante. Vou precisar da sua ajuda num assunto que... que não sei bem como resolver. Posso ir ter consigo?

INT. SALA DE ESTAR - NOITE

Amaral está deitado no sofá, frente à televisão, que está ligada. Segura o telemóvel, mantendo a conversa com Mário.

AMARAL

Já estão todos a dormir, não há problema. Pode ser aqui mesmo. Sim. É como entender, senhor Mário. Até já.

Desliga o telemóvel, senta-se e coça a cabeça, sonolento.

INT. QUARTO DE LÍDIA E MÁRIO - NOITE

Lídia está no lavabos do seu quarto, sentada no chão, encostada à parede. Numa das mãos tem um frasco de ansiolíticos, para onde olha fixamente, com os olhos a lacrimejar. Retira a tampa e despeja vários comprimidos para a mão. Após refletir, fecha a mão e volta a colocar os comprimidos dentro do frasco, cuidadosamente. Inclina a cabeça para trás, apoiando a nuca na parede. Fecha os olhos e respira fundo.

INT. CASA DE BANHO - NOITE

Os fios de água que saem do chuveiro soltam uma pequena nuvem de vapor. Dália está sentada no fundo da banheira, de olhos fechados, com as pernas encolhidas, segurando-as com os braços. A água percorre-lhe o rosto ferido. A água

(CONTINUED)

ensanguentada corre para o ralo.

INT. CARRO - NOITE

Mário conduz pela cidade, pensativo. O telemóvel toca. Ele repara no visor que é Lília quem efectua a chamada. Não sabe se é conveniente falar ou não. Por fim, resolve atender usando o alta-voz.

MÁRIO

Diz.

LÍLIA (O.S.)

Saíste sem dizer nada.

MÁRIO

Vou ao restaurante buscar um documento importante.

LÍLIA (O.S.)

Mário, o que estás a fazer comigo?

MÁRIO

Tem calma, Lília.

LÍLIA (O.S.)

Diz-me o que se passa.

MÁRIO

Falamos amanhã. Dorme descansada.

Lília desliga sem se despedir. Mário desliga a chamada e continua a conduzir.

INT. QUARTO DE LÍLIA E MÁRIO - NOITE

Lília poisa o telemóvel na cómoda. Vai até junto da cama e deita-se. Fecha os olhos e suspira.

INT. CORREDOR DA CASA - NOITE

O corredor vazio, às escuras. As portas fechadas. Vê-se apenas uma linha de luz entre a porta do quarto de Pedro e o chão.

INT. QUARTO DE PEDRO - NOITE

A luz quente e suave do candeeiro que está na mesa de cabeceira ilumina parte do quarto. Ouve-se Cristina a gemer de prazer. Junto à cortina, está a câmara de vídeo montada num tripé, a registar imagens. Gustavo está

(CONTINUED)

sentado numa poltrona, ao lado do tripé. O seu rosto é iluminado pelo pequeno monitor lcd da câmara, pelo qual ele observa Pedro e Cristina.

INT. SALA DE ESTAR - NOITE

Amaral e Mário estão sentados no sofá, frente à televisão, ligada mas sem som. A conversa decorre em surdina.

MÁRIO

Amaral, desculpa vir aqui a esta hora. Não sabia muito bem com quem falar.

AMARAL

A minha casa está sempre ao seu dispor.

MÁRIO

Nunca chorei frente a um homem, a não ser o meu pai. Nunca chorei por uma mulher. E agora... O estado em que vi a minha filha, a minha própria filha... Não consigo...

AMARAL

A sua filha?

Mário leva as mãos ao rosto. Respira fundo numa tentativa de se recompor.

MÁRIO

Há um homem hospedado num hotel que eu sei qual é. Esse homem violou a minha filha. Ele tem de pagar por isso. É só isso que interessa.

AMARAL

Tenha cuidado com o que pensa. Tem certeza que foi isso que aconteceu?

MÁRIO

Diga-me só qual é a melhor maneira de acertar contas.

Amaral arranca um suspiro e reflete por instantes. Fica cabisbaixo. Olha para Mário, que se mostra tenso e

(CONTINUED)



desejoso de vingança.

AMARAL

Vamos fazer o seguinte, senhor Mário.

Mário, a lacrimejar, olha fixamente para Amaral.

INT. ÁTRIO DO HOTEL - NOITE

Mário e Amaral entram no hotel e atravessam o átrio em direção à recepção. Cada um segura um saco de viagem. Ao chegarem ao balcão, dirigem-se ao recepcionista.

MÁRIO

Boa noite. Um quarto duplo, por favor. Só esta noite.

JUNTO AO ELEVADOR:

Mário pressiona o botão de chamada do elevador. As portas abrem-se. Ele e Amaral entram.

INT. CORREDOR DO HOTEL - NOITE

Mário e Amaral surge no corredor e dirigem-se para o seu quarto. Amaral aciona a chave eletrónica, dá permissão a Mário para entrar, segue-o e fecha a porta.

INT. QUARTO DO HOTEL - NOITE

Mário deita-se na cama sem sequer se despir ou tirar os sapatos. Cruza os dedos atrás da nuca e fica a olhar para o teto.

INT. QUARTO DO HOTEL - DIA

O cavalheiro abre as cortinas do quarto e deixa entrar a luz matinal. Olha para o exterior.

INT. LAVABOS - DIA

O cavalheiro escanhoa a barba, frente ao espelho. Batem à porta. Ele veste o robe e dirige-se para a entrada.

CAVALHEIRO

Quem é?

MÁRIO (O.S.)

Serviço de quartos.

O cavalheiro abre a porta. Do lado de fora estão Mário e

(CONTINUED)

Amaral.

AMARAL

Bom dia. Com os cumprimentos da gerência. Com licença.

Sem estar certo do que fazer, o cavalheiro não impede Amaral nem Mário de entrarem no quarto. Depois de poisarem os tabuleiros, Mário entrega um envelope ao cavalheiro. Amaral sai do quarto. O cavalheiro abre o envelope e começa a ler.

PORMENOR:

"Obrigada pela magnífica noite que passámos. Espero que nos voltemos a encontrar. Beijos, Dália"

O cavalheiro fica perplexo com o que lê.

MÁRIO

Está tudo do seu agrado?

O cavalheiro tenta responder, mas está a tentar detetar a origem e motivo daquela mensagem. Amaral entra no quarto segurando dois sacos de viagem. Abre-os e retira dois bastões policiais. Ao perceber o que se está a passar, o cavalheiro corre para o telefone mas Mário impede-o, empurrando-o para o chão. Amaral entrega um bastão a Mário. Aproximam-se ambos do cavalheiro. Levantam os bastões e começam a agredi-lo.

INT. CORREDOR DO HOTEL - DIA

Ouvem-se os gritos abafados do cavalheiro, no lado de fora do quarto.

INT. QUARTO DE PEDRO - DIA

As cortinas deixam entrar a forte luz matinal. Pedro está sentado frente à sua secretária, nu, escrevendo frente ao computador. Cristina e Gustavo estão deitados na cama, despídos, a dormir. Ela desperta e olha para Pedro. Levanta-se e vai abraçá-lo, por trás. Beija-o na face. Pedro não interrompe o que faz. Cristina sai do quarto.

INT. QUARTO DE DÁLIA - DIA

Dália está deitada na cama, de barriga para baixo. Tem o cabelo a tapar-lhe o rosto. Cristina senta-se ao lado dela e acaricia-lhe o cabelo. Ao fazê-lo, destapa o rosto e repara nos hematomas. Fica chocada. Dália desperta.

(CONTINUED)

CRISTINA

Dália! O que aconteceu?

Dália está tão sonolenta e dorida que não consegue responder.

CRISTINA

Dália...

Cristina abraça Dália com ternura e acaricia-lhe o cabelo; toca levemente no rosto de Dália. Batem à porta.

LÍDIA (O.S.)

Dália?!

DÁLIA

Sim.

LÍDIA (O.S.)

O funeral do Francisco é amanhã,  
devias ir.

Dália não responde. Lídia faz um compasso de espera.

LÍDIA (O.S.)

Ele não é uma pessoa qualquer.  
Não era...

DÁLIA

Mãe, detesto funerais, como  
sabes.

NO CORREDOR:

Lídia está frente à porta do quarto de Dália. Grita, irritada.

LÍDIA

Quando é que deixas de pensar só  
em ti?!

DÁLIA (O.S.)

Pára de gritar! Só sabes gritar!

Lídia respira de forma ofegante, olhando para vários pontos da porta. Tem a boca tensa, devido ao estado de exaltação. Sente-se impotente para lidar com a situação e afasta-se.

NO QUARTO:

Dália começa a chorar. Levanta o rosto. Cristina limpa-

(CONTINUED)

lhe as lágrimas.

CRISTINA

Calma...

Dália acaricia a face de Cristina com a ponta dos dedos e beija-a na boca, carinhosamente. Instantes depois, abraçam-se e deixam-se ficar assim.

INT. COZINHA- DIA

Lídia está sentada frente à ilha da cozinha. Tem uma chávena de chá a fumegar nas mãos. Olha para o vazio. Mário aproxima-se por trás e coloca-se frente a ela, em silêncio, durante alguns instantes.

LÍDIA

Bom dia.

Mário revela uma estranha tranquilidade, depois do que aconteceu.

LÍDIA

Que foi?

MÁRIO

As pessoas fazem coisas estranhas.

LÍDIA

Isso vem a propósito de quê?

MÁRIO

Olha à tua volta, aqui em casa.

LÍDIA

Aceito o que tenho, o que sou. Seria muito mais violento para mim procurar a felicidade a qualquer custo. Felicidade... Pareço uma coisa cor-de-rosa a falar.

MÁRIO

És uma pessoa violenta. Não nos gestos, mas no que pensas. Eu não sou assim.

LÍDIA

Eu sei muito bem como és.

(CONTINUED)

MÁRIO

E tu és a mulher da minha vida. A última mulher da minha vida.

LÍDIA

Queres chá?

MÁRIO

Preciso de qualquer coisa mais forte.

LÍDIA

Ainda nem são dez horas.

Mário abre a porta de um armário de onde retira uma garrafa de uísque. Serve uma porção num copo e bebe de uma só vez. Lídia observa-o sem comentar. Mário poisa o copo na mesa e sai da cozinha.

INT. QUARTO DE PEDRO - DIA

Pedro está a escrever um texto no computador, ainda nu. Pára e olha para trás, na direcção da cama, onde está Gustavo a dormir. No chão, está a tanga vermelha em renda. Pedro repara e vai buscá-la; segura-a, toca-lhe e admira-a.

INT. QUARTO DE LÍDIA E MÁRIO - DIA

Mário está sentado na sua cama, com os cotovelos apoiados nos joelhos e as mãos no rosto. Está cansado e visivelmente perturbado. Ouve um telemóvel a tocar. Procura a origem do toque. Levanta-se e vai até junto da cómoda. O telemóvel está ao lado da carteira de Lídia. Ele vê de quem é a chamada. Repara que é Gilda quem está a ligar. Decide atender.

MÁRIO

Gilda, fala Mário. Sim. A Lídia está lá em baixo. Se quiseres passo-lhe o telemóvel.

INT. SALA DE ESTAR - DIA

Gilda está a falar com Mário por telemóvel.

GILDA

Não é preciso. A polícia veio cá. Preciso de falar convosco. Não é grave. Está bem, eu fico à vossa espera. Obrigada, Mário, e

(CONTINUED)

desculpa o incômodo.

INT. COZINHA- DIA

Lídia continua sentada frente à ilha da cozinha, absorta. Gustavo aproxima-se da porta, vindo do jardim.

GUSTAVO

Volto no próximo fim de semana para limpar a piscina e o jardim.

LÍDIA

Obrigada, Gustavo. És muito simpático.

Gustavo afasta-se atraindo o olhar de Lídia. Mário entra na cozinha.

MÁRIO

A Gilda ligou. Disse-nos para passarmos lá em casa. Espero no carro.

Mário sai para o jardim. Lídia fica sentada, contendo o que parece ser um ataque de pânico.

INT. CASA DE GILDA - DIA

A campainha toca. Gilda dirige-se para a porta de entrada de sua casa. Abre a porta e deixa Lídia e Mário entrarem.

NA SALA:

Entram os três na sala.

GILDA

Tomam alguma coisa?

MÁRIO

Vou servir um whiskey.

LÍDIA

Estou bem, obrigada.

Gilda e Lídia sentam-se no sofá. Mário vai até junto da garrafeira.

GILDA

A polícia esteve no quarto de hotel. Fizeram o que tinham a fazer e trouxeram um objeto.

(MORE)

(CONTINUED)

GILDA (cont'd)

Gilda abre a mão e mostra um par de brincos. Lídia fica em choque, com dificuldade e respirar. Mário apercebe-se.

GILDA

O Mário ofereceu-te estes brincos quando fizeram dez anos de casados. Jantámos juntos. Foi uma noite tão bem passada.

(muda de expressão)

O homem com que casei, que ainda amo, o pai da minha filha, morreu. Tu deixaste-o lá, numa cama de hotel, sem vida. Nem quiseste saber!

LÍDIA

(atordoada)

Gilda... Cheguei a um ponto em que...

MÁRIO

(interrompe)

Em que quê?

LÍDIA

Não sei o que sinto... Os dias passam por mim e desaparecem logo a seguir. Não sei o que é mau ou o que é bom. Deixei-me ir. Ele não... ninguém... Como é que isto nos aconteceu?

Gera-se silêncio. Ninguém consegue enfrentar o rosto do outro. Instantes depois, Gilda levanta-se e sai da sala.

INT. QUARTO DE PEDRO - DIA

Pedro está deitado no chão, ao lado da secretária, a falar para o microfone. Tem a tanga vermelha na mão, junto ao peito.

PEDRO

Aquilo que o ser humano interpreta como sendo angústia ou insatisfação é apenas essa luta entre instinto e consciência. É um ciclo que não pára enquanto estiver em total domínio das suas faculdades, porque é assim que avança no conhecimento de si, do mundo e de si no mundo: não por

(CONTINUED)

saber responder, mas por não  
parar a perguntar.

INT. QUARTO DE DÁLIA - DIA

Dália e Cristina estão deitadas na cama, abraçadas.  
Ouvimos Pedro.

PEDRO (O.S.)

É esse vazio entre a pergunta e a  
resposta que nos leva a  
questionar obsessivamente a nossa  
própria existência. Talvez até  
algo ainda mais vasto, como o  
nosso próprio destino. Fazem-se  
perguntas como se fossem as  
últimas, como se quiséssemos  
deixar tudo para trás e nos  
forçássemos a inventar um futuro  
previsível. O fim da história, o  
fim do tempo, o fim da arte. Não  
existem perguntas bem feitas  
porque todas as respostas são  
estórias que se contam, ficções  
que nos servem num dado momento;  
que estendem o momento em que é  
dada uma resposta até que haja  
outro instante de lucidez, outra  
estória que nos sirva e que tome  
o lugar da anterior.

EXT. PISCINA - DIA

Final de tarde. Lídia e Mário estão deitados nas  
espreguiçadeiras, junto à piscina, ambos com os olhos  
fechados. Mário tem uma garrafa meio vazia e um copo com  
uísque junto a si. Está a dormir, com a boca aberta e a  
cabeça inclinada para o lado. Lídia leva a mão ao bolso  
do roupão de banho, retira um frasco de comprimidos e  
toma dois de cada vez, bebendo o uísque do copo de Mário,  
que está ao alcance da sua mão. Ao esvaziar mais de  
metade da embalagem, recosta-se para trás. O braço perde  
força, pende para o lado e faz com que o frasco role para  
dentro da piscina. As palavras de Pedro acompanham-nos.  
Estamos no fundo da piscina a ver o frasco e os  
comprimidos flutuarem na água, afundando-se lentamente.

PEDRO (O.S.)

Se a consciência nos leva a  
ficcionar uma realidade a nosso

(MORE)

(CONTINUED)



PEDRO (cont'd)

favor, o instinto faz  
precisamente o contrário: leva-  
nos ao imponderável, à nossa  
condição mais primária, mas nem  
por isso menos humana. Será esta  
a nossa natureza. Uma raça que se  
vê sozinha neste universo e que  
só lhe resta fazer frente... ao  
medo... que tem de si mesma.

FIM

## PARTE II

### GUIÃO E CONTEXTOS DE PRODUÇÃO

Na edição de 2018 do festival de cinema Porto/Post/Doc, Paulo Branco afirmou perante uma plateia esgotada que não lê guiões. Aquele que é o produtor português com maior número de obras produzidas, e um dos mais profícuos no âmbito da cinematografia europeia, assume que não lê guiões. Se relativizarmos o tom categórico daquela assunção, podemos especular que o produtor remeterá para aqueles com quem trabalha em cada projeto a responsabilidade de lidar com os aspetos de natureza técnica. Com efeito, um guião começa por ser um texto técnico.

Num contexto cultural e económico em que se generaliza a ideia pré-concebida de que Portugal não tem um mercado dimensionado para que a produção cinematográfica seja enquadrada como indústria, ou melhor, seja integrada como setor da indústria audiovisual, um dos seus principais intervenientes, que por si mesmo demonstra a exiguidade da produção nacional a cada ano que passa, não parece dar qualquer relevância àquele que é, segundo profissionais e académicos de todo o mundo, um elemento basilar no processo fílmico: o guião.

É perfeitamente plausível, porém, que se produzam filmes sem guião. Dziga Vertov anuncia-o nos créditos iniciais em “Man With a Movie Camera” (2008). Outros seguiram uma metodologia de produção idêntica, assente na observação e registo de aspetos do quotidiano, nomeadamente, cineastas documentais para quem um guião é sobretudo uma proposta estrutural que tem em vista um resultado esperado, em face da imprevisibilidade dos eventos posteriormente representados em filme. Outros, ainda, seguiram metodologias criativas que prescindiam de qualquer estrutura narrativa, como foi e é o caso de cineastas experimentais, para quem a estória não é um elemento primordial.

A importância do guião, portanto, varia consoante o contexto de produção e respetivos agentes, além da esfera maior em que a cultura e a arte têm uma influência determinante. Será impensável, por exemplo, que os filmes produzidos em Hollywood – epicentro de um *cluster* de produção cinematográfica de alcance mundial –, prescindam de guião, uma vez que é considerada uma peça fulcral nos processos que têm sido implementados e refinados há mais de um século e cujos resultados mantêm a sua hegemonia no mercado global.

Evidenciando a importância e centralidade do guião no processo de produção, Thomas Schatz (Schatz, 1996, p. 100) descreve os princípios de gestão preconizados em 1927 na Metro-Goldwyn-Mayer (MGM):

*[...] Mayer geria os recursos humanos e Mannix as instalações, e ambos trabalhavam em conjunto com Thalberg no planeamento do programa geral de produção. Isto requeria uma calendarização e um desenvolvimento de guiões meticolosos, bem como uma colaboração muito próxima com as direções dos vários departamentos para garantir eficiência e para manter os valores de produção, além de uma cuidada supervisão de cada filme.*

Em julho de 1927, a MGM apresentava na sua lista de funcionários 41 guionistas, 45 atores e atrizes, e 25 realizadores, aliás, diretores (Schatz, 1996, p. 103). O “génio do sistema”, expressão empregue por André Bazin, citado por Schatz (Schatz, 1996, p. 17), consistia em dois fatores críticos: talento e eficiência. O momento em que ambos começam por cruzar-se é, desde logo, nas páginas dos guiões que servem como base de gestação para cada projeto. No final daquele mês, a MGM tinha 10 longas-metragens em produção, 7 estavam prontas para distribuição e 58 estavam em diferentes níveis de pré-produção.

80 anos depois, a relevância da função desempenhada pelos guionistas ficou demonstrada pela adesão massiva a uma greve convocada pelos principais sindicatos do setor, o *Writers Guild of America East* e *Writers Guild of America West*. Entre novembro de 2007 e fevereiro de 2008, durante precisamente 100 dias, o impacto económico direto da paralisação foi da ordem das centenas de milhares de dólares, estendendo-se a outras áreas, tais como pessoal técnico e atores, devido ao bloqueio na redação de conteúdos para cinema e televisão. No conjunto de ambos, aqueles sindicatos têm cerca de 25.000 membros (Cieply, 2008), o que evidencia o peso relativo que a função do guionista tem no cômputo da indústria audiovisual.

O modelo de produção de Hollywood emerge, portanto, da paisagem social, tecnológica e cultural que tem caracterizado historicamente os E.U.A., contrapondo-se a um modelo europeu que, genericamente, segue outra via:

*Nos termos deste estereótipo, a “Europa” desconstrói e a “América” reconstrói hábitos, heranças e estratégias narrativas tornadas clássicas pela sua longa utilidade [...] É compreensível que, por razões culturais, políticas e do próprio relacionamento com as histórias das narrativas, um autor formado nas culturas*

*narrativas europeias [...] não se disponha a aceitar os conselhos reconstrutivos californianos [...] No seio desta querela entre reapropriação de modelos narrativos históricos e a sua rejeição, o “cinema europeu” olha ressentidamente para o “cinema dos E.U.A.” como o seu “grande Outro”, com o qual nem chega a haver propriamente competição [...] (Mendes, 2009, p.27)*

Quando um cineasta “europeu” assume que se identifica com a tradição narrativa de Hollywood, sendo essa a sua principal referência, deverá estar preparado para ser recebido com desconfiança. Veja-se, por exemplo, em Portugal a diferença entre António-Pedro Vasconcelos e Miguel Gomes em termos de receção das respetivas obras. Entre a crítica e a academia, o primeiro, que afirma categoricamente que “o cinema português não existe, nunca existiu” (Nunes, 2018), estará habituado a ler nas críticas aos seus filmes apreciações como “queda [...] no maniqueísmo telenovelesco” ou “cineasta fora de tempo e fora de moda” (Mourinha, 2018); o segundo, por outro lado, é considerado “o expoente máximo do novo cinema português” e que “os seus filmes transcendem o produto narrativo e são obras de arte” (Silva, 2019).

Haverá, algures num lado e no outro do Atlântico, um “cinema do meio” (Alexandre, 2009) que mantenha intactos os atributos artísticos das obras fílmicas ao mesmo tempo que proporcione ao público uma experiência estética, sensorial e emocional elevada. Enquanto pretendo cineasta e moderado cinéfilo, será esse o posicionamento com que me identifico.

## PROCESSO CRIATIVO

Durante todo o processo de escrita do guião ouvi a banda sonora do filme “White Oleander” (2002), da autoria de Thomas Newman, aclamado compositor cujo trabalho foi creditado em filmes como “The Player” (1992), “Scent of a Woman” (1992), “Shawshank Redemption” (1994), “Little Women” (1994), “The People vs Larry Flint” (1996), “Meet Joe Black” (1998), “American Beauty” (1999), “The Green Mile” (1999), “Erin Brockovich” (2000), “Road to Perdition” (2002), “Angels in America” (Série televisiva, 2003), “Six Feet Under” (2004), “Cinderella Man” (2005), “Jarhead” (2005), “Little Children” (2006), “The Good German” (2006), “Revolutionary Road” (2008), “Skyfall” (2012), para citar apenas os que tive oportunidade de ver ou rever, e cujas bandas sonoras são uma recorrente fonte de inspiração sempre que tenho oportunidade de me comprometer com o desenvolvimento de um argumento cinematográfico.

Se a fase de escrita do guião tem momentos precisos em que ocorrem o início, a interrupção, o recomeço, a demora ou a conclusão, tudo aquilo que antecede aquela fase assemelha-se a um processo de recolção, embora o que estamos a acumular esteja no plano das ideias e da imaginação. Estas consistem em eventos concretos, características individuais, factos alternativos, experiências e emoções pessoais, decorrentes da observação, contemplação e análise do meio circundante, bem como dos estímulos e das condições de perceção. Há, portanto, uma latência dos dados recolhidos, posteriormente organizados e tipificados em apontamentos, ainda sem uma estrutura que os disponham segundo princípios narrativos.

No meu caso, o período de latência circunscreve-se a uma fase em que há uma dependência da memória e de operações mentais mais ou menos lógicas. Configuram-se os dados latentes como num *puzzle*: há uma seleção das peças que definem os limites e um agrupamento de outras seguindo um critério de semelhança, seja ao nível da textura, da cor ou do traço. Uma diferença essencial é num *puzzle* haver à partida a configuração final do objeto representado, enquanto que na fase embrionária de um guião estamos muito distantes daquilo que poderá vir a ser o filme.

Um elemento agregador da amálgama que caracteriza o período de latência é o título. Sempre que tenho oportunidade de conversar com guionistas sobre o respetivo processo criativo, uma das questões que coloco desde logo é em que momento surge o título; se este atua como detonador do processo ou se surge ao longo do tratamento da informação de que dispõem. Comparativamente às respostas que vou recebendo, integro-me na fação para quem o título surge no início do processo criativo, assumindo um papel de eixo concetual em que assentará a estrutura narrativa, na medida em

que “um título eficaz indicará algo que realmente constitui parte da estória – uma personagem, o ambiente, o tema ou o género” (McKee, 2011, p. 735). Além desta característica, surgem associados ao título as inevitáveis preocupações de *marketing*, na medida em que deve captar a atenção e despertar desejo na fase em que se dá a divulgação junto do público.

“O Outro Quarto” não foi, porém, o primeiro título que adotei. Inicialmente, surgiu uma outra frase que utilizei como eixo estruturante: “Quando te Deixo”. Esta escolha surgiu como resultado da escolha prévia do género em que iria enquadrar-se. Dado que um tema central da estória é a prática de *swing*, isto é, uma experiência sexual que consiste na troca de parceiros entre casais, aquela proposta inicial de título teria uma ligação óbvia ao afastamento consensual que se dá entre mulher e homem no momento em que se juntam a outro casal. Por outro lado, no plano conotativo, teria implícito o estado de melancolia que normalmente surge quando se dá um afastamento entre duas pessoas que mantêm uma ligação conjugal. No caso específico do protagonista da trama que estruturei, a tristeza decorrente do facto de saber que a sua esposa iria estar com outro homem seria um efeito secundário da negação do ciúme e um gesto assumidamente sacrificial perante uma tentativa de resgatar uma relação conjugal marcada pela inevitável erosão da longevidade, pelas profundas transformações pessoais (físicas, mentais, sociais) e pelo ímpeto sexual que muitas vezes entra em conflito com normas de conduta dominantes.

À medida em que a sinopse longa foi sendo escrita, partindo da caracterização prévia das personagens, sucedeu que um outro tema mais abrangente emergiu: a prática de *voyeurismo*. Gradualmente, colocou-se-me a questão: e se no círculo íntimo de uma família, todos os seus membros não resistissem à curiosidade de ver, espreitar, perscrutar, aquilo que acontece atrás de uma porta fechada? Em torno desta questão, que de certa maneira é intrínseca à representação e à visualização de atos sexuais em filme, estabeleci como contexto diegético as experiências sexuais dos membros de uma família. Foi já em plena escrita do guião que surgiu a necessidade de reformular o título para “O Outro Quarto”, que acaba por ser uma constatação e uma consequência diretas dos espaços em que a trama se desenvolve, desde o espaço nuclear (a casa) até aos espaços secundários (trabalho, lazer, relações sociais).

A espacialidade de uma casa familiar abrange territórios subjetivos que determinam os comportamentos dos respetivos ocupantes, segundo os mais variados tipos de convenções sociais. Entre espaços comuns e espaços individuais sobrepõem-se graus de intimidade mais ou menos passíveis de serem revelados ou expostos. No mais reservado dos espaços individuais podem surgir indagações sobre o que sucede nos espaços alheios e vice-versa. “O Outro Quarto” assenta nessa curiosidade sobre o Outro, na sua sexualidade, mas em segredo, em silêncio, no limite da falta, ou

inadequabilidade, de palavras para se conversar sobre o assunto. Procurei, assim, estabelecer ao longo do arco narrativo situações recorrentes em que as personagens estão frente a portas fechadas ou às paredes que as separam, numa postura que cristaliza perversão, ternura e imprudência.

Como matéria factual ao meu dispor, recorri a informação sobre a prática de *swing*, sobre sexo virtual, sobre mulheres que prestam serviços de acompanhante, sobre abstinência sexual seguida por jovens e também sobre *voyeurismo*. A partir daqui, ainda numa fase pouco estruturada, construí as personagens, definindo os seus atributos, motivações e traços de carácter. Havia uma intenção inicial de estabelecer um protagonista passivo, rodeado de personagens intensas, mas sem abdicar de uma certa transformação, que é típica de um protagonista ativo:

*O protagonista único da “arquitrama” tende a ser ativo e dinâmico, persegue com a toda a sua vontade um desejo através de um conflito e de uma transformação sempre em crescendo. O protagonista da “minitrama”, embora não seja inerte, revela-se reativo e passivo. Em geral, esta passividade é compensada atribuindo ao protagonista uma intensa luta interna [...] ou rodeando-o de acontecimentos dramáticos como no modelo de tramas múltiplas. (McKee, 2011, p. 95)*

Daqui resulta um protagonista ativo persegue o seu objetivo em conflito com elementos que lhe são exteriores, enquanto que um protagonista passivo possui um desejo interior que entra em conflito consigo próprio. Foi de acordo com estes princípios que defini quais os pontos de ligação e conflito de cada uma das seis personagens principais, estabelecendo uma trama em torno de um protagonista passivo, cujo conflito interno é encontrar uma solução para aceitar o desejo sexual que a mulher com quem casou tem por outros homens, bem como o seu próprio desejo por outras mulheres. No fundo, ele procura um compromisso entre o contrato conjugal monogâmico e o ímpeto sexual poligâmico.

Antes de iniciar a redação do guião, tinha, portanto, apontamentos sobre cada personagem – quem são, como são, quais as ligações entre si, que conflitos as afetam e que comportamentos sexuais as caracterizam –, bem como alguns eventos chave que auxiliaram a estruturar a trama a partir das cenas e das sequências nas quais assenta. Dois desses eventos foram as cenas inicial e final, que conferem à estória uma configuração de círculo fechado, apesar de haver um final aberto, o que a configura como sendo uma “minitrama”.

De acordo com uma proposta teórica de McKee (McKee, 2011, p. 86 – 88), a “minitráma” caracteriza-se por “um minimalismo que persegue a economia [narrativa] e a simplicidade”, apresentando um final aberto, conflitos internos, protagonistas múltiplos e um protagonista passivo.

Outro evento chave foi o incidente incitador, o qual serve duas importantes e necessárias funções numa narrativa: coloca a estória em movimento e capta a atenção do público (Field, 2005, p. 131). Por sua vez, McKee refere que qualquer estória é constituída por cinco partes: incidente incitador, complicações progressivas, crise, clímax e resolução. Por definição, o incidente incitador deve provocar um desequilíbrio nas forças que sustentam a existência do protagonista. Uma vez que optei por um protagonista passivo, o incidente que lhe provoca um desequilíbrio não só está fora do seu controlo e compreensão, como também foi causado por outra personagem, a sua esposa, sem que ele saiba. Abaixo, transcrevo um excerto da cena na qual se pode assinalar o incidente incitador no guião aqui em análise:

*[Mário] Desliga o telefone. Faz uma pausa para se situar no que pensa. Vira-se para Lídia, ensonado e inconformado com a notícia que acabou de receber. Lídia desperta com esforço.*

*MÁRIO*

*O Francisco morreu.*

*LÍDIA*

*Mário, não são horas para piadas de mau gosto.*

*MÁRIO*

*Estive com ele ontem, estava tudo bem. Não percebo.*

*Fizemos o costume: ele as contas do dia, eu fechei a cozinha,*

*Trancámos as portas, saímos do restaurante...*

*Lídia vira-se de costas para Mário e fica deitada sobre o ombro, contendo o choque da notícia.<sup>1</sup>*

Organicamente, o tempo de leitura de cada período da frase de um guião será o tempo de duração de cada plano do filme. A pontuação funciona como sugestão de planificação, isto é, de transposição da

---

<sup>1</sup> Excerto do guião “O Outro Quarto”, p. 3.



liquidez escrita para a fluidez audiovisual ao nível das decisões de realização, de direção de fotografia e de edição. Um ator ou atriz com formação e experiência saberá que o tempo para executar as suas ações em cena, mais rápidas ou mais lentas, depende em grande parte de como o guião está escrito. Há, portanto, uma prioridade dos aspetos técnicos sobre os aspetos literários, embora o facto de um guião ser um texto sobretudo técnico não implicar que seja árido, isto é, desprovido de valor literário.

Ainda assim, um guião não é definitivamente um texto com o mesmo propósito de um romance, um ensaio ou um conto. A sua eventual publicação terá em vista leitores provenientes do meio académico, da própria indústria cinematográfica ou quem eventualmente tenha interesse em analisar comparativamente o guião e o filme, verificando como se deu a transmutação formal. Um guião pode chegar ao ponto de sofrer alterações drásticas, decorrentes das condições de produção a que se submete; pode ter cenas adicionais, cenas descartadas, diálogos eliminados ou acrescentados. Ao conhecermos o processo de produção, por exemplo, de “Apocalypse Now” (1979), ficamos a saber que foi na montagem que o filme adquiriu a sua estrutura final, deixando para trás uma das mais atribuladas rodagens da história do cinema e prescindindo de grande parte das indicações do guião. Walter Murch, o editor do filme, refere que o rácio foi de 95 para 1, ou seja, das mais de 230 horas de imagens de produção resultou um filme com cerca de 2 horas e 25 minutos (Murch, 2001, p.2).

A principal dificuldade com que me deparei ao longo da escrita do guião foi o desenvolvimento dos diálogos. A construção das personagens não se apresenta tão complexa como ter de, em cada linha de diálogo, compreender as motivações, integrar a personalidade e manter a unicidade de cada personagem. Se não o fizermos eficazmente, corremos o risco de escrevermos diálogos desprovidos da tensão decorrente dos conflitos que provocam o avanço da ação. Terá de haver como que um esquecimento do que somos enquanto pessoa para passarmos a sentir e pensar como as personagens que construímos. Field (Field, 2005, p. 50) é perentório na recomendação que faz aos guionistas: “Lembra-te, tu não és a tua personagem (...) é importante formulares as questões criativas no sentido de começarem pela palavra *o quê*, e não *porque*”. Isto permitirá alcançar um certo descentramento em relação às características pessoais de quem escreve o guião e imergir totalmente na causalidade da trama, na evolução dos eventos que desencadeiam a ação e na motivação de cada personagem em função daquilo que a afeta ao longo da trajetória narrativa.

McKee, por seu turno, é drástico em relação à especificidade do diálogo: “o melhor conselho para escrever um diálogo cinematográfico é não o escrever. Não devemos escrever jamais uma frase de diálogo se não formos capazes de criar uma expressão visual que a substitua” (McKee, 2011, pág. 706). Sem hesitar em ser prescritivo, recomenda que se dê especial atenção à caracterização das

personagens. Quando chegar o momento de lhes dar voz, bastam poucas palavras para complementar a descrição das suas ações.

Em relação aos diálogos, parece ser consensual entre os teóricos do guionismo cinematográfico que “menos é mais”. Pelo menos, é o que em geral se constata no eixo anglo-saxónico, sobretudo nos E.U.A., em que se destacam as propostas de Joseph Campbell (2008), Syd Field (2005), Robert McKee (2011), Christopher Vogler (2015) ou Kristin Thompson (1999), para mencionar apenas as principais influências deste trabalho de projeto. David Bordwell surge como massa de ligação entre as várias abordagens teóricas sobre estruturas narrativas cinematográficas, efetuando uma reflexão crítica sobre os aspetos formais do cinema produzido nos E.U.A. No seu ensaio “Continuing Tradition, by Any Means Necessary”, conclui:

*Compromissos, metas, construção de cenas densa e causal, um equilíbrio de conhecimento mais ou menos amplo, transição equilibrada entre estados de franqueza e outros menos conscientes, estas técnicas narrativas trabalham juntas para criar uma textura distinta do filme de Hollywood (...). O resultado é um corpo estável e poderoso de convenções que molda praticamente todos os filmes. Essas convenções permaneceram em vigor durante toda a era pós-estúdio, aplicada de forma constante e às vezes engenhosa a novos materiais. Hollywood atualizou sempre as suas histórias, baseando-se nos interesses correntes e nas tendências sociais emergentes. (Bordwell, 2006, p. 50)*

## TEMA

A decisão de adotar como tema a sexualidade foi motivada pelo facto de não se constatar na cinematografia portuguesa um conjunto significativo de obras que incidam de maneira mais ou menos explícita naquele tema. Com efeito, dificilmente se identificarão cineastas portugueses com filmografias semelhantes, por exemplo, às de Russ Meyer, Paul Verhoeven, Ken Russell, Bigas Luna, Catherine Breillat, Lars von Trier, Larry Clark ou Gaspar Noé. Conhecemos filmes assinados por realizadores portugueses que exploram o erotismo das suas personagens, mas tal não se revela constante ao longo das suas carreiras.

Em 2012, no festival Caminhos do Cinema Português, realizou-se uma retrospectiva sobre “o erotismo no cinema português”, no âmbito da qual foram selecionados e exibidos 6 filmes, com anos de produção compreendidos entre 1973 e 2012 (Caminhos, 2012). Neste período de 40 anos surgiram questões fraturantes ao nível dos comportamentos sexuais; deu-se a vulgarização da pornografia; eclodiram os movimentos feministas e homossexuais; agudizaram-se os movimentos puritanistas; enfim, chegamos à segunda década do século XXI marcada pela extinção de tabus, mas o cinema de produção nacional não pareceu interessar-se pelo impacto daquelas mudanças na sociedade portuguesa. Pelo contrário, o estigma da vergonha poderá ser uma causa ambígua, mas profunda, reflexo de um país que viveu demasiado tempo fechado em si mesmo.

Destaco, a título exemplificativo, um caso ímpar que poderia muito bem ter sido incluído na retrospectiva proposta naquele festival de cinema. Em “A Comédia de Deus” (Monteiro, 1995), quando João de Deus (João César Monteiro) sodomiza Rosarinho (Raquel Ascensão) nos lavabos de uma geladaria, estamos perante imagens raras: um autor-cineasta-ator que, sem qualquer pudor, expõe o seu imaginário erótico. Em “Brown Bunny” (Gallo, 2003), Vincent Gallo vai ainda mais longe numa cena em que Chloe Sevigny lhe faz sexo oral, explicitamente. Com mais de 20 minutos, é a cena de resolução da trama, que coloca Daisy (Chloe Sevigny) e Bud (Vincent Gallo) num quarto de hotel, revelando em *flashback* os motivos que provocaram a morte dela. A quantidade de boatos sobre a genitália de Gallo, sobre se seria ele ou um duplo, é diretamente proporcional à disparidade de opiniões em relação ao filme. Ainda assim, foi considerado pelos *Cahiers du Cinéma* como um dos 10 melhores filmes de 2003 e acabou por receber o prémio FIPRESCI na Viennale, em Áustria, nesse mesmo ano.

A categorização de filme erótico enquanto género cinematográfico parece, de facto, ter sido abandonada. A Internet Movie Database (IMDB) não apresenta qualquer referência específica; na base de dados da Universidade da Beira Interior dedicada ao cinema português (UBI, 2012), de entre 50

categorias não encontramos o gênero erótico; Schatz não dedica particular atenção ao erotismo; McKee (McKee, 2011, p. 153) propõe 25 gêneros cinematográficos, embora sem propor uma eventual categoria para filme erótico. Na IMDB, “*Erotica*” (Russ Meyer, 1961) é categorizado como “comédia”; “*Turks Fruit*” (Paul Verhoeven, 1973) como “drama, romance”; “*Crimes of Passion*” (Ken Russel, 1984) como “drama, romance, thriller”; “*Las Edades de Lulu*” (Bigas Luna, 1990) como “drama”; “*Romance*” (Catherine Breillat, 1999) como “drama”; “*Nymphomaniac – Vol. I*” (Lars von Trier, 2013) como “drama”; “*The Smell of Us*” (Larry Clark, 2014) como “drama”; “*Love*” (Gaspar Noé, 2015) como “drama, romance”; “*A Comédia de Deus*” (João César Monteiro, 1995) como “comédia, drama”.

David Cronenberg, cineasta que coloca em alguns dos seus filmes um erotismo nada discreto, como em “*O Festim Nu*” (1991) ou “*Crash*” (1999), regressa ao tema da sexualidade com “*Um Método Perigoso*” (2011), baseado na vida dos fundadores da psicanálise, S. Freud e C. Jung. Este, aliás, afirma que “o cinema [...] torna possível experimentar sem perigo toda a excitação, paixão e desejo que deve ser reprimida numa humanitária ordem de vida” (citado em Douglas et al, 2005, p. 9), colocando numa perspectiva dicotômica a sala de cinema como lugar de transgressão, longe de “perigo”, e a sala de estar como lugar imaculado do quotidiano humano, devidamente ordenado e pudico.

Jung, homem casado, logo, submetido a uma ordem social que ele próprio legitima como repressora, comete adultério ao envolver-se sexualmente com uma paciente sua, Sabina Spielrein, que por sua vez veio a tornar-se numa proeminente teórica da psicanálise. O sexo como “pulsão” que desafia e eventualmente desagrega a racionalidade de uma argumentação que, também no caso de Jung, facilmente se vira contra quem a preconiza.

A representação do sexo em filme tem gerado uma clivagem com a noção romântica de amor, como se se tratasse de forças que podem anular-se. O adultério é talvez o tema mais frequente que aborda essa dicotomia, colocando frente a frente as noções de afeto e desejo como oponentes. “Amor é desolado, romance é temporário, sexo é para sempre”. São estas as palavras que se lêem no cartaz do filme de Catherine Breillat, “*Romance*”. A realizadora alarga o alcance do seu filme afirmando que “os tabus, proibições e vergonha que envolvem a sexualidade feminina são necessários porque o desejo provém dos tabus. Mas, ao mesmo tempo... têm de ser transgredidos. Se não puderem ser transgredidos transformam-se em moralidade e censura, o que acaba por prejudicar as mulheres.” (Douglas et al, 2005, p. 25)

Entre objetificação e emancipação, cultura e contracultura, cinema e pornografia, a representação da sexualidade espelha o contexto de produção em que se dá, e isto traduz-se em valores sociais e estéticos plasmados em filme. Nas últimas cinco décadas, a sexualidade tem sido levada ao limite pela

indústria cinematográfica, por um lado, como fator de atratividade para gerar receitas; por outro, como matéria sobre a qual há uma elaboração artística. É esta dupla identidade que o cinema não esconde: a sua utilitária vertente de negócio e a sua relevância estética e cultural.

## CARACTERIZAÇÃO DAS PERSONAGENS

De acordo com Field (Field, 2005, p. 63), uma personagem bem delineada possui quatro qualidades essenciais: 1) possui uma “necessidade dramática” forte e bem definida; 2) tem um “ponto de vista” individualizado; 3) personifica uma atitude; 4) atravessa algum tipo de transformação. Por “necessidade dramática” entende ser o que motiva a personagem a agir, tendo em conta que é a ação ou o comportamento que define a pessoa, neste caso, a personagem. O “ponto de vista” é a mundividência manifestada pela personagem, a sua posição ética em face do contexto social, tal como as suas crenças. A “atitude” é o conjunto de decisões decorrentes de uma avaliação moral, um juízo de valor, perante os eventos que afetam a personagem, podendo ser otimista ou pessimista, benévola ou cruel, alegre ou triste, cínica ou ingénua, arrogante ou modesta. A combinação destas qualidades pode ser descrita em apontamentos à parte ou incluída no guião. Optei por caracterizar as personagens em apontamentos à parte.

Como referências fílmicas para o guião que desenvolvi, aponto os filmes “Lolita” (Kubrick, 1962) e “Beleza Americana” (Mendes, 2000). São “dramas sociais”, de acordo com a classificação proposta por McKee (McKee, 2011, p. 156), em que o erotismo tem uma forte importância narrativa. Ambos os filmes foram produzidos em contextos culturais distintos: em 1962 os cineastas estadunidenses começavam a contrariar as regras do Código Hays, embora este tenha sido abandonado apenas em finais de 1960; em 1999, a única censura que se conhecia eram, e mantêm-se, os movimentos puritanos que ocasionalmente se insurgem contra quaisquer manifestações de “indecência”. Defini, assim, um núcleo familiar com mãe, pai, filha e filho, aos quais juntei o jardineiro (numa tentativa de desconstruir o *cliché*), a melhor amiga da filha e a amiga de longa data da mãe. As restantes personagens secundárias têm presenças pontuais. Assim, temos:

MÁRIO (54 anos)

*Chef* de cozinha, profissão que encara como tendo um certo sentido artístico. Mário tem especial predileção pelos prazeres sensuais. Apesar de temperamental, consegue amenizar as consequências dos seus súbitos acessos de raiva, recorrendo à cordialidade. É co-proprietário de um dos restaurantes mais requisitados da cidade, que fundou juntamente com Francisco. Um certo egocentrismo leva-o a esquecer, não poucas vezes, sentimentos que não sejam os seus. É evidente nele uma total, embora sofisticada, ausência de qualquer tipo de pudor. Pratica *swing* com a sua esposa e outros casais, o mais discretamente que conseguem. Fá-lo porque é a única solução que encontrou para anular a culpa de um eventual adultério.

**LÍDIA (48 anos)**

Chefe de Divisão Financeira numa Câmara Municipal. É uma mulher discreta, reservada até, bastante dedicada e competente na sua profissão. Evita expor a sua vida privada. Gere com precisão a profundidade das conversas que mantém, quer com colegas de trabalho, quer com aqueles que fazem parte do círculo próximo, que considera, talvez, amigos. Tem uma dependência de ansiolíticos, não porque queira estar tranquila, mas pelo induzido estado de dormência que proporcionam. Não consegue definir a forte ligação emocional ao seu marido, Mário, sobretudo por agregar sentimentos díspares como desprezo, fascínio, compaixão ou desejo.

**PEDRO (24 anos)**

Filho mais novo de Mário e Lídia. Estuda no 2º ano do Mestrado em Antropologia. O tema que mais o atrai é o comportamento instintivo do ser humano no que respeita à atração entre e intra géneros. Um dos seus objetivos de curto prazo é entregar a tese de mestrado, na qual concentra toda a sua atenção.

**DÁLIA (28 anos)**

Irmã mais velha de Pedro. Designer de moda. É divertida e sociável. Por influência de formação e profissão revela-se uma convicta *fashion victim*. A sua ambiguidade sexual permite-lhe adaptar-se facilmente às oportunidades que surgem. Tem uma relação conflituosa com a família: com a mãe porque a acha uma pessoa alienada; com o pai, porque este não lhe dá qualquer atenção; com o irmão, porque o acha insidioso.

**CRISTINA (28 anos)**

Melhor amiga de Dália. Conhecem-se desde que estudaram juntas curso de design moda. Revelaram desde logo uma íntima cumplicidade. Não é uma pessoa dada a reflexões profundas sobre a vida. Uma das suas fontes de rendimento é ser modelo fotográfico. Não tem conseguido manter um emprego estável.

**GILDA (48 anos)**

Amiga de longa data de Lídia. Foi por intermédio delas que os respetivos maridos se conheceram e vieram a tornar-se sócios. Gilda é praticamente a única pessoa em que Lídia confia. Mantêm uma amizade que dura desde os tempos de faculdade.

**GUSTAVO (26 anos)**

Ganha a vida a fazer biscates entre a classe alta e média alta da cidade. Mantém nas melhores condições a piscina e o jardim da moradia de Lídia e Mário. A sua autoestima torna-o seguro em relação a táticas de sedução. É genuinamente simpático.

**FRANCISCO (52 anos)**

Morreu devido a enfarte cardíaco. Foi sócio de Mário no restaurante que ambos geriam: ele na área financeira, Mário na cozinha. Era uma relação sobretudo profissional e muito rigorosa nas contas diárias.



## SINOPSE LONGA

A escrita da sinopse longa foi, a nível metodológico, o passo que antecedeu o desenvolvimento do guião. Mantendo o tempo e o modo verbais empregues no guião, a sinopse assemelha-se na sua estrutura a um conto, embora estéril do ponto de vista estilístico. Importa, sobretudo, a descrição da ação e breves apontamentos de diálogos. Depois de finalizada, o seu conteúdo será moldado ao modelo de guião e refinadas as várias opções. Abaixo, segue a primeira versão da sinopse:

Numa manhã soalheira, uma tanga vermelha em renda flutua na água da piscina como se fosse um estranho ser aquático.

Pedro, filho de Lídia e Mário, está fechado no quarto a trabalhar na tese de mestrado em Antropologia. Teoriza sobre a monogamia e a poligamia nos seres humanos. Ouvimos as suas palavras enquanto observamos a tanga imersa na água, em movimento suspenso.

Lídia e Mário, ele com 54 anos, ela com 48, estão a dormir. O telefone toca, despertando-os. Mário atende, sonolento. Recebe a notícia de que Francisco, sócio do restaurante que ambos fundaram, faleceu num quarto de hotel, sozinho, naquela madrugada. A passividade com que Mário reage não encontra eco no choque de Lídia, que se refugia no quarto de banho, e nos seus habituais ansiolíticos.

Dália, a filha mais velha do casal, está no seu quarto, deitada na cama com outra rapariga, Cristina, praticamente nuas. Ambas estudaram design de moda, na mesma turma, e são as melhores amigas. No chão do quarto está roupa espalhada e uma garrafa de vodca vazia.

Cristina levanta-se, agoniada, e vai para o quarto de banho principal. Agacha-se frente à sanita e vomita. Entretanto, Mário chega, bate à porta e, perante o que ouve, não resiste à curiosidade, espreitando pela fechadura. Fica excitado com a visão que tem. Começa a masturbar-se, com a mão dentro das calças de pijama.

Lídia sai do seu quarto para ir tomar o pequeno-almoço e depara-se com a situação de Mário, ao fundo do corredor. Silenciosa, regressa para o interior do quarto e senta-se na cama, envolvida num turbilhão emocional.

Pouco depois, Mário entra no quarto e Lídia comporta-se como se nada tivesse visto, antes. Mário insiste e pergunta-lhe a razão de ser da reação que ela teve ao saber que Francisco tinha falecido. Lídia mostra-se evasiva. Mário levanta-se e vai fazer o pequeno-almoço.

Cristina regressa ao quarto. Dália desperta com dificuldade. Olham uma para a outra numa tentativa de perceber o que eventualmente terá acontecido na madrugada anterior.

Mário regressa ao quarto com o pequeno-almoço servido num tabuleiro. Serve-o a Lídia com requinte e carinho. Explica-lhe ao ouvido que aquilo que mais o satisfaz é ver o prazer dela ao saborear a comida que ele prepara.

Pedro continua a redigir freneticamente o trabalho académico que tem em curso e a gravar em áudio as suas próprias palavras.

O portão da garagem abre-se. Mário sai de casa, conduzindo o seu automóvel. Efetua uma chamada telefónica em alta-voz. Fala com o cozinheiro-chefe do seu restaurante. Avisa-o de que não haverá mais refeições naquele fim-de-semana e que irá explicar o motivo assim que lá chegar. Faz outra chamada para casa, transmitindo a mesma decisão a Lídia e acertando a hora de encontro em casa de Gilda, viúva de Francisco.

Dália e Cristina estão deitadas na cama, olhando para o teto. Falam sobre a amizade de ambas; os problemas de ambas. Dália confessa que tem um segredo que ninguém sabe. Cristina pensava que isso não havia segredos entre elas. Dália liga o *tablet* e revela-lhe o que acabara de contar: além de manter relações virtuais, faz também serviço de acompanhante.

Com o auxílio de uma vara de limpeza, Gustavo retira a tanga vermelha em renda de dentro da piscina. Segura-a com os dedos, intrigado. Lentamente, olha para trás, para cima, na direção da janelas dos quartos.

Mário entra na cozinha do seu restaurante. Cumprimenta todos. Verifica se está tudo em ordem: prova os molhos, aprecia os ingredientes, conversa com o cozinheiro-chefe. Vai até ao salão de refeições e fica a observar as pessoas a deliciarem-se.

Assim que termina o horário das refeições, Mário reúne os seus colaboradores e comunica o que sucedeu a Francisco, perante a comoção de todos.

Lídia aguarda por Mário, encostada ao seu automóvel, debaixo da sombra de uma árvore, frente à casa do falecido Francisco. Olha para o relógio. Mário chega e estaciona. Dirigem-se para a entrada de casa. Tocam à campainha. Gilda abre a porta e abraça de imediato Lídia. Choram ambas. Mário mantém alguma distância emocional. Dentro de casa, Lídia, Gilda e Mário conversam intimamente sobre o sucedido.

Pedro percorre o corredor de casa. Entra na cozinha e repara na tanga vermelha em renda, colocada sobre a mesa. Aproxima-se lentamente. Mantém a mão suspensa sobre a peça de roupa. Pega nela e sente a textura. Toca-lhe subtilmente. Cheira-a. Fecha os olhos. Regressa ao quarto.

Cruza-se com Dália e Cristina, que entram na cozinha e olham de imediato para cima da mesa, onde está a tanga vermelha em renda. Cristina reclama a posse. Aproveita para dizer que Pedro é um rapaz bastante atraente. Abrem o frigorífico e procuram alguma coisa *light* para comer. Sendo magras, continuam a achar-se gordas.

Gilda está sentada no interior de uma sala. As luzes estão apagadas. Há apenas um feixe de luz que sai do projetor e incide numa tela branca. O casal senta-se ao lado de Gilda. As imagens sucedem-se, assim como as estórias, as lágrimas e o pesar.

Dália revela a Cristina que tem um serviço de acompanhante à noite, com encontro marcado num hotel. Cristina fica surpreendida com tudo o que Dália lhe conta.

Pedro, concentrado frente ao computador, continua o seu trabalho. Levanta-se, anda de um lado para o outro do quarto a falar alto, entusiasmado consigo mesmo.

Com a ajuda de Cristina, Dália escolhe a roupa que irá usar no serviço de acompanhante. Ambas vibram de excitação.

Mário está na cozinha vazia do seu restaurante, a preparar uma refeição ligeira. Lídia, nos lavabos, toma um ansiolítico. Depois de se refrescar, sai e senta-se na única mesa que está preparada na sala de refeições.

Mário aproxima-se com dois requintados, embora simples, pratos. Poisa-os na mesa. Sentam-se e começam a comer. Falam sobre o encontro de *swing* com outro casal.

Dália negocia com Pedro, através da porta do quarto, a utilização do carro. Pedro diz que vai ficar em casa, porque tem aquele trabalho para fazer. Dália diz-lhe que Cristina também fica, caso queiram ter companhia. Pedro fica muito tenso com a notícia. Cristina, no quarto, sorri de forma matreira ao ouvir a conversa.

Lídia e Mário aguardam, sentados no bar do hotel, a chegada do casal *swinger*. Numa outra mesa, ligeiramente afastada, um homem lê o Financial Times. Lídia olha para o relógio.

Dália entra no mesmo hotel onde estão os seus pais e dirige-se para o bar. À entrada, repara que são eles ali sentados. Fica nervosa. Pega no telemóvel e liga a Cristina. Conta o sucedido. Fica sem saber o que fazer. Enquanto não decide senta-se numa das cadeiras, no átrio do hotel, tentando disfarçar o nervosismo.

Pedro está frente ao computador, com os cotovelos apoiados na mesa e a cabeça entre as mãos. Ouve-se uma porta a fechar. Ele apercebe-se. Passos no corredor. Roda a cabeça num gesto rápido e olha para a porta. Levanta-se e corre para a porta. Encosta o ouvido. No lado de fora, Cristina está parada frente à porta. Aproxima o ouvido da porta. Ambos perscrutam. Cristina afasta-se sorrateiramente. Pedro, tenso, vai até junto da cama e deita-se. Fica a olhar fixamente o teto.

No átrio do hotel entra um casal de meia idade: Rui, numa cadeira de rodas; Marta, a auxiliá-lo. Passam frente a Dália, que os observa. Entram no bar e escolhem uma mesa. Mário repara no casal. Marta faz um telefonema. O telemóvel de Lídia toca. Gera-se algum desconforto. Com a discrição possível, Lídia e Mário levantam-se e vão até junto do casal recém-chegado.

O cavalheiro que lê uma revista de negócios começa a ficar impaciente. Olha para o relógio. Dália levanta-se e vai sorrateiramente verificar o ambiente no bar. Nota o desconforto do seu cliente; mede as implicações que aquilo pode ter.

Os casais *swingers* estão frente a frente, mostrando a cordialidade necessária. Mário avança desde logo que não seria a melhor noite para estarem juntos, uma vez que tinha falecido um amigo de longa data. O senhor em cadeira de rodas interpreta esse

argumento como sendo uma má desculpa; fica frustrado e enerva-se. Mário procura diplomaticamente acalmar a situação.

Mário e Rui estão visivelmente em desacordo, embora contidos. Lídia e Marta trocam olhares silenciosos. Rui expõe a sua frustração. Num impulso, Lídia levanta-se e conduz Rui para o elevador, surpreendendo Mário e Marta.

Dália envia uma *sms* ao cavalheiro, para ele se dirigir ao átrio do hotel.

Grave, Mário reforça o facto de ter falecido um amigo dele. Marta mostra-se compreensiva. Sugere que falem sobre isso no quarto. Mário, ainda um pouco inerte, aceita.

Cristina está sentada junto à piscina, com um roupão de banho vestido. Olha discretamente para a janela do quarto de Pedro. A luz está acesa. As cortinas corridas. Levanta-se, despe o roupão e mergulha.

No quarto, Pedro ouve o barulho da água. Corre a apagar a luz e vai rapidamente até junto das cortinas. Espreita por uma fresta entre as cortinas: Cristina toma banho nua. Pedro fica como que hipnotizado perante o que vê.

Na piscina, Cristina delicia-se com a sensação de volúpia dada pela água em todo o corpo. Pára por instantes e olha para a janela, agora com a luz apagada. Pouco depois, continua a nadar, desinibida.

Marta e Mário percorrem o corredor do hotel, encaminhando-se para um dos quartos que reservaram. Marta sugere-lhe que vão até junto de Lídia e de Rui. Ele não aceita. Pega na chave, abre a porta do quarto e entra. Marta deixa-se ficar para trás. Mário percebe e entra sozinho.

Lídia está ajoelhada frente a Rui, que continua sentado na cadeira de rodas. Marta bate à porta. Lídia vai abrir. Marta entra, senta-se numa cadeira e fica a observar o que Lídia faz com o seu marido.

O quarto está escassamente iluminado pela luz artificial que vem do exterior. Mário bebe um gole de uísque frente à janela, pensativo.

Pedro está sentado no chão do quarto, pensativo entre a penumbra.

Cristina entra em casa. Caminha pelo corredor até parar frente à porta do quarto de Pedro. Bate à porta. Pedro fica sobressaltado. Inseguro, vai abrir a porta. Fica de frente para Cristina. Ela procura seduzi-lo, mas ele diz-lhe que não que sente estimulado com relações sexuais convencionais.

Gilda telefona a Lídia, mas é Mário que atende. Ela pede-lhe que se encontrem em casa dela para conversarem sobre a investigação que a polícia fez. Em casa, Gilda entrega a Lídia um par de brincos que foram esquecidos no quarto de hotel onde Francisco falecera. Os brincos pertencem a Lídia.

Pedro continua a pensar alto sobre a sua dissertação.

Lídia e Mário estão deitados em espreguiçadeiras, junto à piscina. Lídia abre um frasco de ansiolíticos e toma meio frasco. Recosta-se para trás. Ao deixar a mão cair, o frasco de comprimidos rola para dentro da piscina. Os comprimidos flutuam na água, afundando-se.

Pedro conclui as suas divagações.

## ESTRUTURA DO GUIÃO

Field propõe um modelo estrutural para o guião assente em 3 atos, ao longo de 120 páginas, o qual designa por “paradigma” (Field, 2005, p. 21). Trata-se de um modelo construído a partir de uma análise empírica de guiões e filmes que efetuou ao longo da sua carreira profissional e académica. De certa maneira, Field é perentório em relação à eficácia do seu “paradigma”, defendendo as suas virtudes, sobretudo, instrutórias. Seguir os seus preceitos é confiar numa proposta metodológica com vista a um resultado que corresponde às exigências da indústria cinematográfica. Ao contrário de Field, McKee rejeita a ideia de impor regras ou, pelo menos, um esquema rígido. Ainda que a sua proposta metodológica seja mais abrangente e adaptável, nota-se em ambos um forte pragmatismo, evidenciado em tom de aconselhamento. Têm em comum a organização do guião em cenas e sequências.

O guião que apresento como trabalho de projeto tem 83 páginas. Esta extensão fornece uma estimativa sobre a duração do filme, considerando a hipótese de vir a ser produzido. O formato de guião utilizado aponta para cerca de 1 minuto por cada página. Ao nível dos custos de produção, tive em conta reduzir ao mínimo as localizações e cenários de rodagem, bem como os adereços, figurinos e outros elementos que impliquem um incremento orçamental. No total, a estrutura narrativa assenta em 115 cenas, agrupadas em 5 sequências.

Se o número de sequências está dentro do que se considera ser um padrão estrutural, o número de cenas revela-se bastante elevado. Isto deve-se ao facto de ter optado por uma alternância de cenas curtas, nas quais as personagens evoluem em paralelo num espaço e num tempo que na maioria dos casos são contíguos, embora haja uma fragmentação do espaço segundo a intimidade de cada personagem, ou seja, cada divisão da casa habitada pela família como que se considera um espaço separado e isolado.

Pode ser discutível que algumas cenas que surgem separadas sejam uma só, na medida em que têm contiguidade espacial, temporal e narrativa. Refiro-me às cenas cuja ação decorre no interior de casa, por exemplo, nos diálogos entre personagens que estão separados por uma porta. Todavia, aquele tipo de divisão de cenas tem o objetivo específico de propor algumas opções de montagem a partir, desde logo, da estrutura do guião.

As sequências, enfim, seguem um critério de agrupamento de cenas baseado na intensidade e na mudança de direção ou momentos de evolução dos conflitos e crises instaladas. Assim, cada sequência está agrupada de acordo com as cenas descritas no quadro seguinte:

|              |                      |   |
|--------------|----------------------|---|
| Sequência #1 | Cena 1 até Cena 24   | Incidente incitador na Cena 6 (página 3)                                    |
| Sequência #2 | Cena 25 até Cena 40  | Ponto sem Retorno 1 nas Cenas 36, 37 e 38 (páginas 29 a 31)                 |
| Sequência #3 | Cena 41 até Cena 57  | Revelações sobre passado e presente dos protagonistas                       |
| Sequência #4 | Cena 58 até Cena 89  | Ponto sem Retorno 2 na Cena 86 (página 69)<br>Clímax na Cena 88 (página 71) |
| Sequência #5 | Cena 90 até Cena 115 | Resolução (página 72 a 83)  |

Um elemento que sustém e agrega o conjunto das sequências é a dissertação que uma das personagens, Pedro, elabora sobre a condição monogâmica do ser humano. A técnica utilizada é a narração. A designação em língua inglesa para narração é *voice over*, assinalada no guião pela sigla (V.O.), o que significa que se ouve a voz de uma personagem que não está visível no enquadramento. É usual a utilização da narração como técnica para relatar eventos que se situam no passado da personagem, bem como para descrever o que pensa ou sente. Pode não haver uma relação direta entre o conteúdo da narração e a ação da personagem que lhe dá voz, como sucede, por exemplo, em “O Grande Peixe” (Burton, 2004).

No guião de “O Outro Quarto”, porém, optei por uma narração que coincide com a ação presente da personagem: Pedro está no seu quarto a “pensar em voz alta”. Esta opção deve-se a uma decisão consciente em situar a narração num plano diegético, ou seja, fisicamente presente em cena, não só para evitar o uso comum da narração extradiegética, como também para reforçar a ação das restantes personagens, desde logo, o protagonista. Por outro lado, tive também a preocupação em evitar redundância entre o conteúdo da narração e o conteúdo sonoro e visual de cada plano. No filme “Inadaptado” (Jonze et al, 2003) há uma cena em que a utilização da *voice over* é ferozmente criticada por uma personagem que representa o “guru” Robert McKee (Brian Cox), em cujo seminário participa o protagonista da estória, Charlie Kaufman (Nicolas Cage):

*ROBERT McKEE*

*Qual é então a substância da escrita?*



## CHARLIE KAUFMAN (V.O.)

*Eu falhei, estou em pânico. Eu estou esgotado, sou inútil, eu ... Que porra estou a fazer aqui? Que porra estou a fazer aqui? Foda-se. É a minha fraqueza, a minha derradeira falta de convicção que me traz aqui. Respostas fáceis usadas como atalho para o sucesso. E aqui estou eu, porque o salto para o poço abismal não será apenas um risco que se corre ao tentar algo novo? Eu devia sair daqui agora. Vou começar de novo. Preciso de enfrentar esse projeto de frente e...*

## ROBERT McKEE

*... e Deus vos ajude se usarem a narração no vosso trabalho, meus amigos. Deus vos ajude. É uma escrita flácida e desleixada. Qualquer idiota pode escrever uma narração para explicar os pensamentos de uma personagem. (Jonze, 2003)*

O argumentista do filme, Charlie Kaufman, recorre à narração num apontamento auto-irónico que fará hesitar qualquer argumentista, iniciante ou experiente, que pense em utilizar aquela técnica nos seus guiões. Desde a data de estreia do filme em Portugal, portanto, que esta tem sido uma questão presente no estudo e reflexão que tenho seguido sobre narrativa cinematográfica. A narração é hoje uma opção frágil, sobretudo depois de ter sido amplamente parodiada. O seu uso parcimonioso e equilibrado implica sobriedade, embora haja sempre o risco da vulgaridade.

Em “O Outro Quarto” a narração surge nas seguintes cenas:

#1 (fora de campo)

#2 (em campo)

#3 (fora de campo)

#44 (em campo)

#45 (em campo)

#113 (em campo)

#114 (fora de campo)

#115 (fora de campo)

Temos, assim, uma introdução ao tema/problema logo na cena inicial, uma intervenção a meio do arco narrativo, em que se mantém a problemática, e uma conclusão nas três cenas finais. O conteúdo da narração questiona as ligações monogâmicas, na procura de respostas que se afastam gradualmente das perguntas iniciais e acabam por tornar-se numa deambulação sobre o que é ser humano.

Sequência #1

Na primeira sequência é apresentada a premissa do filme através de narração; são introduzidos o protagonista principal e os múltiplos protagonistas; é estabelecido o ambiente e o ritmo; enfim, é apresentado o incidente incitador que desencadeia o conflito central da trama.

Sequência #2

Na segunda sequência o conflito central evolui paralelamente às crises secundárias que afetam os restantes protagonistas. Da mesma maneira que estabeleci múltiplos protagonistas, também existem outros tantos pontos sem retorno – ou “plot points” na terminologia empregue por Field –, isto é, um conjunto de decisões tomadas pelos protagonistas que provocam um avanço na ação. Termina o primeiro ato.

Sequência #3

Na terceira sequência dá-se um conjunto de revelações sobre os múltiplos protagonistas. Há um abrandamento do ritmo narrativo. É dada informação sobre o passado e sobre opções do presente. Levantam-se suspeitas sobre qual terá sido a origem do incidente incitador. Estabelecem-se elementos de crise que levam à sequência seguinte.

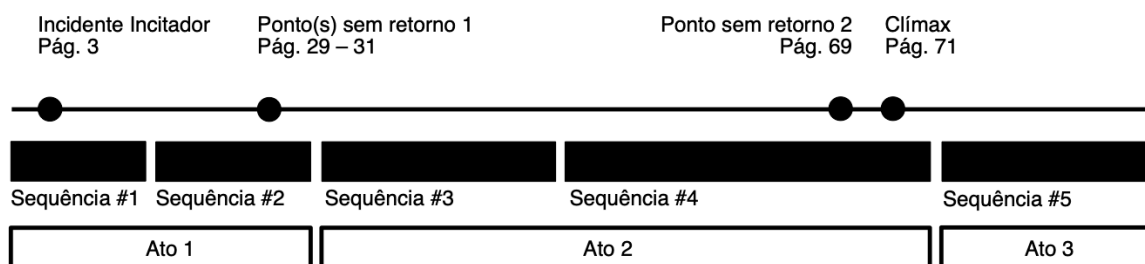
Sequência #4

Na quarta sequência revela-se gradualmente a origem do incidente incitador, bem como as suas implicações no conflito interno do protagonista principal. O novo ponto sem retorno coincide com uma agressão física que irá provocar, pela primeira vez ao longo da trama, uma atitude ativa e não passiva por parte do protagonista principal. O ponto de maior tensão emocional do filme será o clímax, que ocorre logo após o segundo ponto sem retorno. Termina o segundo ato.

## Sequência #5

Na última sequência dá-se a resolução das crises instaladas ao longo da trama. O protagonista principal torna-se ativo pela primeira e única vez e desvenda-se também o que esteve na origem do incidente incitador e quais são as respetivas consequências. Termina o terceiro ato.

Esta disposição não se enquadra com exatidão no “paradigma” de Field, desde logo, devido à menor extensão em cerca de 37 páginas. Segue, contudo, alguns princípios de gestão da trama e do conflito principal, tais como a localização do(s) primeiro(s) ponto(s) sem retorno, naquilo que é uma opção pouco ortodoxa, bem como a posição do segundo ponto sem retorno no final do segundo ato. Apesar de a cena que considero o ponto mais intenso da trama se situar depois de duas cenas bastante curtas, acaba por manter o ritmo geral da narrativa e faz avançar a ação para a última sequência, que coincide com o terceiro ato. Linearmente, teremos a seguinte estrutura:



Field (Field, 2005, p. 200) designa o primeiro ato por “instalação”, o segundo ato por “confrontação” e o terceiro ato por “resolução”. Procede, assim, à simplificação de um processo complexo, fornecendo indicações sobre como estruturar a trama. Há um forte sentido de eficácia nesta metodologia de escrita do guião, ancorada na tradição narrativa de Hollywood. O “paradigma” tem certamente muita utilidade como ferramenta conceptual num contexto de produção cinematográfica em larga escala, com objetivos concretos em termos de mercado de distribuição. Adapta-se ao modelo de negócio prevalente. Recorri àquela metodologia, acima de tudo, para testá-la em face de uma ideia para filme. Tendo comprovado a aplicabilidade que Field promove, será um recurso que continuarei a usar em projetos futuros.

## CONCLUSÃO

É comum na indústria cinematográfica que se escrevam guiões sabendo de antemão quem possa vir a integrar o elenco. Conhecer o rosto, o corpo, a idiossincrasia de cada um dos protagonistas, contribui, de facto, para uma visualização e audição mentais das ações, das expressões ou, de um modo geral, das imagens e sons que vão ser descritos durante o desenvolvimento do guião. Tal não aconteceu com “O Outro Quarto”, não por não ter havido uma tentativa nesse sentido, mas por não conseguir prever quem pudesse interpretar as personagens que construí.

Partilho algumas dúvidas, após ter concluído o guião: Vítor Norte como Mário? Talvez, mas há nele uma rudeza que não se adequa. Ana Padrão como Lídia? Sim, muito possivelmente. Dalila Carmo como Marta e Anabela Teixeira como Gilda? Seriam certas. Enfim, que atores e atrizes para representar as restantes personagens, no seu conjunto, mais jovens? Sem respostas precisas e claras, o processo de escrita decorreu, passe a expressão, em jeito de prova cega. Escrever com um ator ou atriz em mente é um auxílio precioso, sim, mas poderá ser ingrato fazê-lo sem que haja essa certeza, num contexto em que cinema e sexualidade têm uma relação tímida no contexto cultural e artístico português.

Escrevi o guião “O Outro Quarto” tendo em vista a sua produção, ciente dos muitos obstáculos que qualquer projeto enfrenta, designadamente, ao nível do financiamento e da distribuição. O seu percurso será imprevisível, sujeito a acasos de tempo e lugar, dependente das regras de gosto, da simpatia pelo tema ou de afinidades pessoais. Caso não venha a concretizar-se juntar-se-á aos muitos guiões que são deixados para trás. Tudo dependerá de uma certa perspicácia ou insistência em encontrar uma solução.

Tal como qualquer outro guião que ganha forma, é passível de ser reescrito ou alterado no sentido de se moldar às circunstâncias de um dado momento. Hoje são as séries televisivas que se revelam como novo mundo. Amanhã serão as narrativas cinemáticas interativas que encontrarão uma fórmula com potencial artístico e económico. Acima do *medium*, a narrativa permanecerá como desde há milénios, num mesmo registo mimético que recorre à tecnologia disponível para representar não só o que é percecionado, mas acima de tudo o que é desejado.

## BIBLIOGRAFIA/FONTES CONSULTADAS

### Monografias impressas e eletrónicas

Bordwell, D. (2006). *The way Hollywood tells it: Story and style in modern movies* (1<sup>st</sup> Edition). Los Angeles: University of California Press.

Campbell, J. (2008). *The hero with a thousand faces* (3<sup>rd</sup> Edition). California: New World Library.

Douglas, K., & Duncan, P. (2005). *Cinema erótico* (1<sup>a</sup> Edição). Colónia: Taschen.

Field, S. (2005). *Screenplay: The foundations of screenwriting* (4<sup>th</sup> Edition). New York: Bantam Dell.

McKee, R. (2011). *El Guión: Sustancia, estrutura, estilo y principios de la escritura de guiones*. [Edición en formato digital]. Barcelona: Alba Editorial.

Mendes, J. M., (2009). *Culturas narrativas dominantes: O caso do cinema* (1<sup>a</sup> Edição). Lisboa: Edições UAL.

Murch, W. (2001). *In the blink of an eye: A perspective on film editing* (2<sup>nd</sup> Edition). California: Silman-James Press.

Thompson, K. (1999). *Storytelling in the new Hollywood: Understanding classical narrative technique*. Massachusetts: Harvard University Press.

Schatz, T. (1996). *The genius of the system: Hollywood filmmaking in the studio era*. [Ebook]. New York: Henry Holton and Company, Inc.

Vogler, C. (2015) *A jornada do escritor: Estrutura mítica para escritores* [Livro eletrónico]. São Paulo: Editora Aleph.

### Documentos eletrónicos

Alexandre, O. (2009, março 6). *Le cinéma du milieu ou le peuple introuvable*. *Mouvements*, 2009-1, 37-43. Disponível em <https://www.cairn.info/revue-mouvements-2009-1-page-37.htm#>

*Caminhos do Cinema Português* (2012). *Catálogos*. Disponível em <https://www.caminhos.info/catalogos/catalogo%202012.pdf>

Cieply, M. (2008, fevereiro 12). Writers vote to end strike. *The New York Times*. Disponível em <https://www.nytimes.com/2008/02/12/business/media/12cnd-strike.html>

Mourinha, J. (2018, dezembro 5). Luzes da ribalta. *Público*. Disponível em <https://www.publico.pt/2018/12/05/culturaipilon/critica/luzes-ribalta-1853414>

Nunes, F. (2018, dezembro 6). Vozes ao Minuto: Entrevista a António-Pedro Vasconcelos. *Notícias ao Minuto*. Disponível em <https://www.noticiasao minuto.com/cultura/1126919/o-cinema-portugues-e-uma-verdadeira-tragedia-nao-ha-como-disfarcar>

Silva, E. (2019, junho 7). Realizador português recebe prémio de honra em Espanha. *Agência Lusa / Observador*. Disponível em <https://observador.pt/2019/06/07/realizador-miguel-gomes-recebe-premio-de-honra-em-espanha/>

Universidade da Beira Interior - UBI (2020). *Géneros*. Disponível em <http://www.cinept.ubi.pt/pt/generos/p/1>

### **Documentos audiovisuais**

Burton, T. (Realizador), August, J. (Argumentista), Cohen, B. (Produtor), & Jinks, D. (Produtor). (2004). *O Grande Peixe* [Filme]. Lisboa: Sony Pictures.

Coppola, F.F. (Realizador), Storaro, V. (Diretor de Fotografia), & Murch, W. (Editor). (1979). *Apocalypse Now* [Filme]. Lisboa: Lusomundo.

Cronenberg, D. (Director), Suschitzky, P. (Director of Photography), & Sanders, R. (Editor). (1996). *Crash* [Filme]. London: Columbia Tristar Home Video.

Cronenberg, D. (Realizador), Suschitzky, P. (Diretor de Fotografia), & Sanders, R. (Editor). (1992). *O Festim Nu* [Filme]. Lisboa: LNK Video.

Cronenberg, D. (Realizador), Suschitzky, P. (Diretor de Fotografia), & Sanders, R. (Editor). (2012). *A Dangerous Method* [Filme]. London: Lions Gate Home Entertainment.

Gallo, V. (Realizador). (2005). *The Brown Bunny* [Filme]. Lisboa: LNK Video.

Monteiro, J. C. (Realizador). (2005). *A Comédia de Deus* [Filme]. Lisboa: Lusomundo.

Jonze, S. (Realizador), & Kaufman, C. (Co-argumentista). (2003). Inadaptado [Filme]. Lisboa: LNK Video.

Kubrick, S. (Director), Nabokov, V. (Writer), & Harris, J. (Producer). (1961). Lolita [Filme]. California: Warner Home Video.

Mendes, S. (Realizador), Ball, A. (Argumentista), Cohen, B. (Produtor), & Jinks, D. (Produtor). (2000). Beleza Americana [Filme]. Lisboa: Universal Pictures Portugal.

Vertov, D. (Director), & Kaufman, M. (Director of Photography), Svilova, E. (Assisting Editor), & Nyman, M. (Soundtrack Composer). (2008). Man With a Movie Camera [Filme]. London: British Film Institute. (Versão original do filme produzida em 1929)

# **ANEXO**

**Índice de cenas com anotações**

**O Outro Quarto**



**ÍNDICE DE CENAS**

1. EXT. PISCINA – DIA (Sequência #1)
2. INT. QUARTO DE PEDRO - DIA
3. INT. QUARTO DE DÁLIA - DIA
4. INT. QUARTO DE PEDRO - DIA
5. EXT. PISCINA – DIA
6. INT. QUARTO DE LÍDIA E MÁRIO – DIA (**incidente incitador** – telefonema a informar sobre a morte de Francisco) (**pág. 3**)
7. INT. LAVABOS DO QUARTO -DIA
8. INT. QUARTO DE LÍDIA E MÁRIO - DIA
9. INT. QUARTO DE DÁLIA - DIA
10. INT. CORREDOR DA CASA - DIA
11. INT. QUARTO DE LÍDIA E MÁRIO - DIA
12. INT. LAVABOS DO QUARTO -DIA
13. INT. CORREDOR DA CASA - DIA
14. INT. CASA DE BANHO - DIA
15. INT. QUARTO DE LÍDIA E MÁRIO - DIA
16. INT. CASA DE BANHO - DIA
17. INT. CORREDOR DA CASA - DIA
18. INT. QUARTO DE LÍDIA E MÁRIO - DIA
19. INT. CORREDOR DA CASA - DIA
20. INT. QUARTO DE DÁLIA - DIA
21. INT. COZINHA- DIA
22. INT. CORREDOR DA CASA - DIA
23. INT. QUARTO DE LÍDIA E MÁRIO - DIA
24. INT. QUARTO DE PEDRO - DIA
25. EXT. GARAGEM – DIA (**Sequência #2**) (**pág. 14**)
26. INT. CARRO - DIA
27. INT. SALA DE ESTAR - DIA
28. INT. QUARTO DE DÁLIA - DIA
29. EXT. PISCINA – DIA
30. INT. QUARTO DE PEDRO - DIA

31. INT. QUARTO DE DÁLIA - DIA
32. INT. COZINHA DO RESTAURANTE - DIA
33. INT. SALA DE REFEIÇÕES - DIA
34. INT. CORREDOR DA CASA - DIA
35. INT. COZINHA - DIA
36. INT. LAVABOS DO QUARTO - DIA (Lídia não encontra os brincos **PP01**) (pág. 29)
37. INT. LAVABOS DO RESTAURANTE – DIA (Mário marca encontro com Marta **PP01**) (pág. 30)
38. INT. QUARTO DE DÁLIA – DIA (Dália revela a Cristina que marcou encontro com desconhecido **PP01**) (pág. 31)
39. INT. CORREDOR DA CASA - DIA
40. INT. QUARTO DE DÁLIA – DIA
41. EXT. JARDIM – DIA (**Sequência #3**) (pág.32)
42. INT. CASA DE GILDA - DIA
43. INT. ESCRITÓRIO - DIA
44. INT. QUARTO DE PEDRO - DIA
45. INT. ESCRITÓRIO - DIA
46. INT. QUARTO DE DÁLIA - DIA
47. INT. CASA DE GILDA - DIA
48. EXT. JARDIM - DIA
49. INT. CASA DE LÍDIA E MÁRIO - NOITE
50. EXT. CASA DE LÍDIA E MÁRIO - NOITE
51. INT. LAVABOS DO RESTAURANTE - NOITE
52. INT. COZINHA DO RESTAURANTE - NOITE
53. INT. SALA DE REFEIÇÕES - NOITE
54. INT. CORREDOR DA CASA - NOITE
55. INT. QUARTO DE DÁLIA - NOITE
56. INT. QUARTO DE PEDRO - NOITE
57. INT. QUARTO DE DÁLIA - NOITE
58. INT. BAR DE HOTEL – NOITE (**Sequência #4**) (pág. 50)
59. INT. ÁTRIO DO HOTEL - NOITE
60. INT. QUARTO DE PEDRO - NOITE
61. INT. CORREDOR DA CASA - NOITE
62. INT. QUARTO DE PEDRO - NOITE
63. INT. CORREDOR DA CASA - NOITE
64. INT. QUARTO DE PEDRO - NOITE

65. INT. COZINHA- NOITE
66. INT. ÁTRIO DO HOTEL - NOITE
67. INT. BAR DE HOTEL - NOITE
68. INT. ÁTRIO DO HOTEL - NOITE
69. INT. BAR DE HOTEL - NOITE
70. EXT. PISCINA - NOITE
71. INT. QUARTO DE PEDRO - NOITE
72. EXT. PISCINA - NOITE
73. INT. CORREDOR DO HOTEL - NOITE
74. INT. QUARTO DO HOTEL - NOITE
75. INT. QUARTO DO HOTEL - NOITE
76. INT. QUARTO DE PEDRO - NOITE
77. INT. CORREDOR DA CASA - NOITE
78. INT. QUARTO DE PEDRO - NOITE
79. INT. BAR - NOITE
80. INT. QUARTO DO HOTEL - NOITE
81. INT. QUARTO DO HOTEL - NOITE
82. INT. TÁXI - NOITE
83. INT. QUARTO DE PEDRO - NOITE
84. INT. ESTACIONAMENTO DO HOTEL - NOITE
85. INT. CARRO - NOITE
86. INT. CORREDOR DO HOTEL – NOITE (Dália é agredida **PP02**) (pág. 69)
87. INT. QUARTO DO HOTEL - NOITE
88. INT. SALA DE ESTAR – NOITE (Dália revela a Mário que foi agredida / **clímax**) (pág. 71)
89. INT. CORREDOR DA CASA – NOITE
90. INT. GARAGEM – NOITE (**Sequência #5**) (pág. 72)
91. INT. SALA DE ESTAR - NOITE
92. INT. QUARTO DE LÍDIA E MÁRIO - NOITE
93. INT. CASA DE BANHO - NOITE
94. INT. CARRO - NOITE
95. INT. QUARTO DE LÍDIA E MÁRIO - NOITE
96. INT. CORREDOR DA CASA - NOITE
97. INT. QUARTO DE PEDRO - NOITE
98. INT. SALA DE ESTAR - NOITE
99. INT. ÁTRIO DO HOTEL - NOITE

100. INT. CORREDOR DO HOTEL - NOITE
101. INT. QUARTO DO HOTEL - NOITE
102. INT. QUARTO DO HOTEL - DIA
103. INT. LAVABOS – DIA
104. INT. CORREDOR DO HOTEL - DIA
105. INT. QUARTO DE PEDRO - DIA
106. INT. QUARTO DE DÁLIA - DIA
107. INT. COZINHA- DIA
108. INT. QUARTO DE PEDRO - DIA
109. INT. QUARTO DE LÍDIA E MÁRIO - DIA
110. INT. SALA DE ESTAR - DIA
111. INT. COZINHA- DIA
112. INT. CASA DE GILDA - DIA
113. INT. QUARTO DE PEDRO - DIA
114. INT. QUARTO DE DÁLIA - DIA
115. EXT. PISCINA – DIA