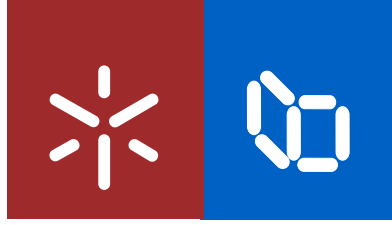




Universidade do Minho
Instituto de Letras e Ciências Humanas

Carolina de Oliveira Bessa Monteiro

**O Guionismo em Portugal: a importância
e o papel do guião e do guionista no contexto
audiovisual português**



Universidade do Minho

Instituto de Letras e Ciências Humanas

Carolina de Oliveira Bessa Monteiro

**O Guionismo em Portugal: a importância
e o papel do guião e do guionista no contexto
audiovisual português**

Dissertação de Mestrado

Mestrado em Mediação Cultural e Literária

Trabalho efetuado sob a orientação da

Professora Margarida Pereira

DECLARAÇÃO

Nome: Carolina de Oliveira Bessa Monteiro

Endereço eletrónico: carolina.bessamonteiro@gmail.com

Número do Cartão de Cidadão: 14144608

Título da Dissertação: O Guionismo em Portugal: a importância e o papel do guião e do guionista no contexto audiovisual português.

Orientadora: Professora Margarida Pereira

Mês/ Ano de conclusão: janeiro 2017

Designação do Mestrado: Mestrado em Mediação Cultural e Literária

É AUTORIZADA A REPRODUÇÃO INTEGRAL DESTA DISSERTAÇÃO APENAS PARA EFEITOS DE INVESTIGAÇÃO, MEDIANTE DECLARAÇÃO ESCRITA DO INTERESSADO, QUE A TAL SE COMPROMETE.

Universidade do Minho, ___/ ___/ _____

Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

Agradeço a toda a minha família, em especial aos meus pais e ao meu tio José Castro e a todos os meus amigos, em particular ao Fábio, à Filipa, à Maria e ao Afonso, porque nunca duvidaram. À Prof.^a Margarida Pereira que me orientou e foi durante todo o projeto uma amiga. Também não posso deixar de agradecer ao António-Pedro Vasconcelos, ao João Nunes, ao Tiago R. Santos e ao Luís Campos pela preciosa colaboração, sem a qual não teria sido possível este concretizar este projeto.

O guionismo em Portugal: o papel e a importância do guião e do guionista no contexto audiovisual português.

Esta dissertação tem como principal objetivo estabelecer o estado atual do guionismo no contexto audiovisual português, tendo como protagonistas tanto o guião e o seu processo de criação, como o guionista enquanto autor do guião. Questões como o seu papel na produção de um filme, a teoria de autor, estrutura e normas de construção do documento são alguns dos temas abordados e desenvolvidos neste trabalho. Após uma análise de contextualização da história do guionismo norte-americano e francês, são focados os problemas que os guionistas portugueses enfrentam, os seus direitos e as suas lutas e o que é, ou não, feito para colmatar estas dificuldades. Isto é feito, principalmente, através das entrevistas realizadas a profissionais nacionais. Serve a presente dissertação para instigar o interesse pela investigação acerca deste tema, no sentido de alargar esta área à comunidade académica, tendo em conta a necessidade de se formarem também profissionais nesta área, devido à sua especificidade. Conclui-se acerca do que é feito hoje e pretende-se estabelecer perspetivas para um futuro que seja mais inclusivo e dê mais valor e reconhecimento à atividade em questão.

Screenwriting in Portugal: The role and importance of the script and the screenwriter in the Portuguese audiovisual context.

To establish the current position, role and importance of screenwriting in the Portuguese context is the main goal of this master thesis. To achieve this goal issues like the role of the screenwriter in the production of a movie, the “Auteur Theory” or structure and rules of construction of the script, for example, are developed and analyzed in this dissertation. Combining the theoretical approach to the American and French movie industry contexts and the interviews made to Portuguese professionals, it can be concluded what is and is not done in the matters of the activity. Furthermore, it is expected to establish a possible future more inclusive and with more recognition for the professionals. This master thesis focuses on the problems and difficulties the Portuguese screenwriters deal with and possible solutions to them. Moreover, is the aim of this thesis to appeal to the academic investigation on such areas once there is a need for this kind of professionals due to its specificity.

Índice

Introdução	1
Parte I – Enquadramento teórico.....	7
1- Breve abordagem à história do guionismo: os contextos norte-americano e francês	7
1.1- Nota Introdutória.....	7
1.2- O aparecimento e evolução do guionismo.....	8
1.3- Politique des Auteurs ou a Teoria de Autor no cinema: os casos francês e norte-americano.	9
1.4- O guião como parte integrante da produção	12
1.5- Considerações finais	15
2- O guião e o seu processo de criação.....	17
2.1- Esclarecimentos Introdutórios.....	17
2.2- O guião cinematográfico: normas estruturais e de construção	20
2.3- Considerações finais	27
Parte II: O contexto específico português	29
3- O Audiovisual Português	29
3.1- O cinema	29
3.2- A televisão	35
3.3- O cinema e a televisão	37
4- Explicação e Análise das Entrevistas	39
4.1- Nota prévia sobre o guionismo em Portugal.....	39
4.2- Os protagonistas das entrevistas e explicação da sua escolha	41
4.3- As perguntas.....	44
4.4- As respostas	47
4.4-1. Primeira parte.....	47
4.4-2. Segunda parte	54
4.4-3. Terceira parte	56
4.5- A entrevista a António-Pedro Vasconcelos	58
5- O estado atual do guionismo português: principais conclusões	63
Conclusão.....	69
Bibliografia:.....	75
Anexo I- Entrevista a João Nunes.....	77
Anexo II- Entrevista a Tiago R. Santos	83
Anexo III- Entrevista a Luís Campos	91
Anexo IV- Entrevista a António-Pedro Vasconcelos.....	101
Anexo V- Exemplo guião de cinema e guião de televisão.....	113

Introdução

À pergunta «O que é um argumentista?», responderemos que um argumentista é uma pessoa que empreende o acto de escrever, mas cuja obra acabada, o produto final, não está disponível nessa forma. (...) Mas, antes de tudo, terá de se lembrar que é no seu esboço, ma sua obra, por muito inacabada que seja, que se baseia o filme futuro. Que só a encarnação do seu imaginário no verbo dá origem ao filme. É deste conhecimento que jorrará o seu orgulho.

- Dominique Parent-Altier¹

Esta dissertação tem como principal objetivo estabelecer o papel e a importância do guião e do guionista no contexto do audiovisual português. Tal como afirma Jean-Claude Carrière no seu livro *O Exercício do Argumento*, à medida que o tempo passa, também aquilo que forma uma sociedade, neste caso, a cultura, se adapta e desenvolve. Ou seja, pode-se dizer que o cinema evoluiu desde que nasceu, até aos dias de hoje, bem como o guionismo, a fotografia e tudo o que à sétima arte diz respeito.

A obra conjunta de Jean-Claude Carrière e Pascal Bonitzer, primeiro publicada em 1990, já dava conta de mudanças na arte de escrever para o cinema. Numa introdução a uma reedição em português, passada uma década, o primeiro autor começa por alertar para os problemas associados ao guionismo, referindo que apesar de a área cinematográfica evoluir e se transformar, estes continuam os mesmos. Ora, são precisamente estes problemas e a evolução da profissão que se pretende analisar nesta dissertação. Quais são, exatamente, esses problemas associados ao guionismo? Que importância tem um guião quando se pensa na produção de um filme? Qual o papel do guionista nesta produção?

São as respostas a estas e outras questões que se procura ao longo deste trabalho, tendo como principal foco o contexto audiovisual português. Uma vez que o nosso país é, também, produtor de filmes e a nossa televisão recheada de programas e séries que entretêm o público diariamente, é seguro concluir sobre a necessidade de existir alguém que se dedique ao trabalho de escrita e planificação. No entanto, apesar da existência destes profissionais ser inevitável, a informação acerca deste assunto, bem como o conhecimento acerca desta profissão, no caso português, é escassa. Por isso mesmo, para tentar colmatar esta falta de

¹ Em *O Argumento Cinematográfico* (pp. 14-15).

informação, escolheu-se este tema neste contexto específico para desenvolver na presente dissertação.

Uma vez estabelecido o tema e o seu contexto, torna-se essencial o esclarecimento sobre a história do cinema e da televisão portuguesa. Podendo ser novidade para muitos, a verdade é que Portugal pode ser considerado um dos pioneiros do cinema no mundo, tendo o primeiro filme português sido exibido em 1896, um ano depois da exibição dos Irmãos Lumière (cf. Briselance, 2011: 11) , no Porto, pela autoria de Aurélio da Paz dos Reis (cf. Costa, 1978: 6). Ou seja, a história do cinema português é já longa, tendo-se metamorfoseado bastante ao longo do tempo até aos dias de hoje. Vários nomes e filmes são icónicos no nosso país, tais como o do realizador Manoel de Oliveira, ou os clássicos filmes que marcaram a ditadura salazarista como *O Costa do Castelo* (1943) ou *O Pátio das Cantigas* (1942), por exemplo, fazendo do cinema português uma arte com história. Mais ainda, temos igualmente nomes da nossa cultura cinematográfica influenciados pelo que vinha a ser feito noutros países, como António-Pedro Vasconcelos, ou aqueles que, atualmente, continuam a escrever a história do cinema português, como João Salaviza ou Miguel Gomes, entre muitos outros.

No que à televisão diz respeito, pode-se dizer que é mais recente que o cinema. Tendo aparecido, em primeiro lugar, a estação de televisão pública RTP, como pode ser consultado na sua página da internet (cf. <http://media.rtp.pt/institucional/rtp/historia/>), foi em meados dos anos 50 que se começa a exibir algumas peças pontuais, inicialmente apenas em Lisboa, sendo esse o ponto de partida para mais tarde se estender a todo o país. Anos depois, dá-se a instituição de estações privadas, como a SIC e a TVI, que surgem na última década do século XX. A televisão é um meio de comunicação que, para além de transmitir filmes, exhibe também um variado leque de programas, em vários formatos, dirigidos ao público, sendo que todos eles impõem a existência de um guião e, logo, de um guionista, ou equipa de guionistas. Apesar de mais jovem que o cinema, as dificuldades dos guionistas são menos evidentes no contexto televisivo, sendo mais agudas nas produções cinematográfica. Tal como afirma João de Mancelos, “O mercado é competitivo e a procura de guionistas é escassa, sobretudo no nosso país, onde apenas existem alguns canais de televisão e escasseiam os apoios à sétima arte” (2013: 23).

Antes de se passar concretamente ao foco de análise da dissertação, neste caso, o guionismo português, é importante esclarecer sobre a evolução desta área, uma vez que, apesar de acompanhar o cinema e a televisão, o guionismo é, desde a sua origem, objeto de debate. No

que ao contexto português diz respeito, como será possível verificar num próximo capítulo, não são feitas menções ao guião e aos guionistas quando se aborda o tema da história do cinema. Tal como referido anteriormente, no sentido de colmatar a falta de informação e estudo acerca do guionismo português, analisou-se a evolução desta área profissional noutros contextos, sendo eles, o norte-americano e o francês, por forma a tentar estabelecer uma comparação entre estes e o contexto nacional.

Para o efeito desta dissertação interessa abordar temas como o papel do guião na produção, sendo que este se transformou bastante desde o seu início até aos dias de hoje, a sua necessidade de ser integrado na produção, a sua evolução enquanto documento escrito e, consequentemente, o papel dos guionistas neste contexto.

Optou-se por analisar o caso norte-americano, uma vez que se destacou desde cedo na produção cinematográfica, tendo criado uma indústria que é, ainda hoje, uma das maiores a nível mundial. Por outro lado, também o cinema francês teve grande influência não apenas nos cineastas portugueses, mas também na forma como o cinema era visto em todo o mundo, tendo, neste país, nascido uma nova corrente que, ainda hoje, marca a forma como se percebe o cinema, a *Nouvelle Vague*. Esta corrente trouxe não apenas novas formas de filmar, mas também iniciou o debate que ainda nos dias de hoje prevalece da “Teoria de Autor”. Este é também um dos temas explorados nesta dissertação, uma vez que tem influência direta na forma como os guionistas são vistos na comunidade cinematográfica.

Mais ainda, e uma vez que também o guião enquanto ferramenta e obra dos guionistas é protagonista nesta dissertação, é, também ele, foco de análise em específico, tendo ele também evoluído relativamente à forma de construção. Como será desenvolvido nos próximos capítulos, a designação de guião foi transformada ao longo dos tempos de acordo com as suas funções. Paralelamente, também a sua forma final mudou, sendo que hoje se reconhece um guião de imediato devido à sua estruturação distinta. Como se constrói um guião? Quais os pontos fundamentais que um guionista deve ter em conta quando pretende construir uma história para ser mostrada no ecrã? Estas e outras perguntas são respondidas através da discussão de obras de autores como Syd Field e Robert McKee que se dedicaram ao estudo de guiões e têm um grande reconhecimento no mundo do guionismo.

Tendo por base as considerações analisadas acerca do guionismo e do guião em geral e chegada a altura de concentrar o estudo no contexto específico português, é pertinente explicar a metodologia utilizada. Como já foi referido acima, verifica-se uma escassez de informação

relacionada com o guionismo português, o que fez com que se optasse por uma abordagem prática que resultou na escolha de realizar entrevistas a profissionais da área em Portugal.

Nesta parte, num primeiro capítulo, explica-se esta escolha de metodologia e apresentam-se os intervenientes, sendo eles maioritariamente guionistas e apenas um realizador. Numa fase de recolha de informação e pesquisa, escolheu-se abordar vários guionistas e, também, realizadores, de forma a obter os diferentes pontos de vista em relação a questões abordadas ao longo da dissertação. Todos os entrevistados são profissionais que exercem hoje em dia atividade na área, sendo eles António-Pedro Vasconcelos, Tiago R. Santos, João Nunes e Luís Campos, apesar de outros terem sido também contactados.

O capítulo seguinte é dedicado à análise das respostas dadas pelos entrevistados. As perguntas abordam temas como o seu processo específico de criação do guião, as suas experiências individuais enquanto profissionais ou o ponto de vista em relação à “Teoria de Autor”. Para além disso, fala-se sobre a situação atual portuguesa, daquilo que é, ou não, feito no nosso país e o estado desta profissão no nosso país. Neste capítulo relacionam-se as respostas dadas, de forma a tentar estabelecer pontos comuns ou de desacordo entre os entrevistados. Como é explicado no capítulo em questão, a análise das entrevistas está dividida em secções correspondentes a cada um dos entrevistados, sendo a entrevista a António-Pedro Vasconcelos estudada em particular, não apenas por ser o único realizador escolhido, mas também por esta ter sido a única entrevista realizada presencialmente, tendo as outras sido por via eletrónica.

Por fim, para terminar esta parte, dedica-se um capítulo às conclusões retiradas da análise executada anteriormente. Tendo por base a história do cinema e a evolução do guionismo, o conhecimento geral do estado atual do cinema português e as visões dos entrevistados, conclui-se acerca do estado do guionismo hoje em Portugal. Como é o guionismo percecionado pela comunidade cinematográfica portuguesa, como é o processo de construção do guião dos guionistas portugueses, quais os seus direitos enquanto autores do guião e quais as suas maiores dificuldades enquanto guionistas. Mais ainda, faz-se um breve enfoque nas lutas da APAD, Associação Portuguesa de Argumentistas e Dramaturgos, e de como é trabalhar na cultura no nosso país. Para além disso, fala-se acerca de perspetivas para o futuro do guionismo português, tendo em conta iniciativas recentes que chamam a atenção para esta área e para os seus profissionais, como o GUIÕES, um festival novo que tem como protagonista o guião escrito em língua portuguesa.

Através das conclusões retiradas, pretende-se estabelecer o estado atual do guionismo português. Tenta-se comparar com o passado e, para além disso, é também objetivo perspetivar acerca do futuro.

Posto isto, esta dissertação propõe-se como um ponto de partida para um estudo mais aprofundado e pormenorizado acerca de uma área existente, mas pouco explorada da cultura portuguesa. Uma vez que a sua existência e importância, como se perceberá no final do trabalho, é irrefutável e evidente, torna-se essencial alargar o conhecimento acerca desta área profissional em termos académicos, sendo que esta iniciativa pode, igualmente, auxiliar no combate a algumas das dificuldades inerentes à profissão. Apesar de ser uma atividade que permanece longe das luzes da ribalta, o guionismo é uma atividade profissional que existe e merece ser estudada, pois pode constituir uma das mais importantes fases de pré-produção de um filme ou programa televisivo, tendo em conta as suas múltiplas funções, sendo uma delas uma ferramenta de planificação e orçamentação, questão de importância em Portugal.

A escrita de guiões é inevitavelmente distinta de qualquer outro tipo de escrita. O guionista escreve para o ecrã, sendo que essa deve ser a sua preocupação central e deve estar presente em todas as decisões relativas ao guião. Tal como escreve João de Mancelos no seu livro *Manual de Guionismo*: "(...) a história tem de ser contável através de imagens, pois é esta a linguagem do cinema" (2013: 46). Uma vez que se apresenta com contornos tão distintos, parece essencial dedicar uma análise igualmente particular a este tema, algo que é, nesta dissertação, proposto.

Parte I – Enquadramento teórico

1- Breve abordagem à história do guionismo: os contextos norte-americano e francês

1.1- Nota Introdutória

Tendo como principal objetivo traçar o percurso do guionismo em Portugal, mas considerando a pouca informação académica acerca do assunto, pretende-se, com este capítulo, analisar a evolução dessa prática no contexto audiovisual norte-americano, entre outros, uma vez que constitui uma das maiores indústrias cinematográficas do mundo. Para além disso, nos Estados Unidos da América existem associações de guionistas que atuam na defesa dos seus direitos e deveres, garantindo uma maior presença e uma marca mais vincada destes profissionais no mundo cinematográfico, tal como a *Screen Writers Guild*, uma organização de guionistas de Hollywood que formaram uma união em 1933.² No contexto europeu, o cinema francês destacou-se não só nos primórdios do cinema, tal como referido num capítulo anterior, mas também nos debates acerca do papel do guionista na produção, tendo uma enorme importância no que diz respeito ao aparecimento da “Teoria de Autor”, como é abordado na obra de Dominique Parent-Altier, *O Argumento Cinematográfico*.

Uma vez que o principal suporte bibliográfico utilizado para este tema se baseia no contexto norte-americano, importa fazer alguns esclarecimentos acerca de determinadas expressões a ser utilizadas no decorrer do trabalho. Uma das grandes questões aprofundadas por Maras no seu livro, e que determina e acompanha a evolução do guionismo nos Estados Unidos, está relacionada com as designações dadas ao manuscrito que acompanha a produção do filme, aquilo a que em português se dá o nome de guião. Este é um tema que acompanha o leitor, uma vez que a designação do manuscrito evolui também à medida que o tempo e a tecnologia vão criando impacto no cinema. Não obstante, esta questão pode também notar-se no contexto europeu, mais concretamente no âmbito francês, sendo que Parent-Altier também afirma, no seu livro, que nos anos 30 já se distinguiam os argumentistas e dialoguistas dos filmes que preenchiam as tardes de domingo dos franceses.

Assim sendo, e por forma a simplificar a análise e aproximá-la do contexto português, será utilizada, em diante, a palavra “guião” para fazer referência ao “screenplay” utilizado por Steven Maras. Na língua inglesa existem múltiplas distinções, não só consoante o media a que

² Esta informação pode ser consultada em *Screenwriting: History, Theory and Practice*, de Steven Maras.

está associado, mas também resultado da evolução da indústria, o que é comprovado através da leitura de *Screenwriting*, de Maras. No entanto, serão, naturalmente, referenciadas as diversas nomenclaturas pelas quais a expressão passou até aos dias de hoje, pois servem também de prova e acompanham a evolução e progresso verificados no cinema.

Para além disso, prefere-se, neste trabalho, a utilização da palavra portuguesa “guião”, como referência à obra escrita final, em detrimento de “argumento”, uma vez que se considera este último como uma das fases do processo de criação do guião, tal como defende o guionista português João Nunes³. Na sua rubrica *Perguntas & Respostas*, o autor explica que um guião é “(...) um documento onde deve ficar registado tudo o que se vai ver e ouvir no filme.”, enquanto que o argumento se apresenta com características distintas, sendo “(...) um outro tipo de documento que precede o guião no processo de desenvolvimento. É uma descrição literária e sequencial do filme, em texto corrido, que não está ainda dividido por cenas (...) nem inclui os diálogos dos personagens”.

“(...) ‘What do I mean by “screenwriting”?’ In its (currently) commonsense definition ‘screenwriting’ is the practice of writing a screenplay, a manuscript understood through notions such as story spine, turning points, character arc and three-act structure.” (Maras, 2009: 1)

1.2- O aparecimento e evolução do guionismo

O cinema, tal como referido num capítulo anterior, surgiu no final do século XIX, mas não necessitava, obrigatoriamente, do guião, tal como hoje em dia. Nos seus primórdios, o guião era denominado, por exemplo, de *scenario*, apresentando-se apenas como uma descrição do que seria filmado, ou mesmo como uma lista que representava o orçamento destinado ao filme. Há mesmo quem afirme que antes do aparecimento do cinema sonoro não existiam guionistas, tal como Pat McGilligan, na sua obra, *Backstory*. “Before 1926, at least to judge by official credits, there were no screenwriters. The expression per se scarcely existed ” (apud. Maras, 2009: 29).

³ João Nunes é um guionista português que partilha no seu blog www.joaonunes.com cursos, artigos, entrevistas a guionistas, entre outros materiais com aspirantes a guionistas.

Como referem Parent-Altier e Maras nas suas obras, é por volta dos anos 30 que o guionista começa a ser reconhecido com figura importante na produção cinematográfica. Por um lado, em França, durante este período era feita a distinção entre argumentista e dialoguista e os seus autores eram conhecidos pelos amantes da arte. Por outro, nos Estados Unidos, os anos 30 e 40 foram anos de crise, uma vez que existiam preocupações a nível da escrita, mas poucos a dedicarem-se profissionalmente a essa atividade, tal como afirma Maras, dividindo a sua análise sobre Hollywood em dois períodos: anos anteriores à década de 70, destacando essa crise dos anos 30/40; e o período dos anos 70 em diante, na qual o guionista começa a ser reconhecido como parte integrante da produção do filme.

Ora, rumo contrário parece ter tomado a situação francesa que, se nesse período dava credibilidade e reconhecimento ao argumentista como autor do filme, alimentava também críticas em relação a essa mesma posição do argumentista em detrimento do realizador. Como é explicado em *O Argumento Cinematográfico*, resulta do ceticismo em relação ao escritor uma nova corrente que destaca o realizador, pretendendo que este recupere o seu papel de autor do filme, a *Nouvelle Vague*, o que faz também com que Parent-Altier sinta necessidade em esclarecer sobre o conceito de “autor” neste contexto. Assim sendo, um autor é “(...) um realizador que não escreve obrigatoriamente o argumento, mas que faz obra de arte” (Parent-Altier, 2004: 9).

Tendo em conta esta questão, e o propósito deste trabalho, torna-se pertinente falar acerca da Teoria de Autor que, se por um lado, em França, evidenciou o realizador como autor principal, por outro, nos Estados Unidos, deu mais visibilidade ao guionista, como nos é apresentado por Parent-Altier e Steven Maras, respetivamente.

1.3- *Politique des Auteurs* ou a Teoria de Autor no cinema: os casos francês e norte-americano

A “Teoria do Autor” surge em França, no final dos anos 50, e início dos anos 60, e funciona como impulsionadora da nova corrente artística que marca esse período do cinema francês, a *Nouvelle Vague*. Alguns jovens cineastas franceses, entre os quais, Jean-Luc Godard ou François Truffaut, por exemplo, sentiam-se descontentes com o rumo que o cinema francês tomava e começaram a realizar filmes mais inovadores e realistas, exibindo novas técnicas que enalteciam o trabalho dos realizadores. O cinema francês, que até então era associado aos seus argumentistas e guionistas, passou a ser conhecido pelos seus realizadores, os “mestres da arte

da realização” (c.f Parent-Altier, 2014: 10), categoria pela qual passaram a ser denominados os autores da *Nouvelle Vague*.

Toda esta “revolução” no mundo do cinema começou a partir de artigos escritos em revistas de crítica francesas, como por exemplo, *Cahiers du Cinéma*, em que se abordam temas como as novas tendências da arte cinematográfica do país, tal como o artigo de François Truffaut, no qual o exercício do cinema da época é criticado, não pela falta de qualidade das técnicas, mas pelos fracos resultados que obtém, como refere José Francisco Serafim no seu texto *O Autor no Cinema Documentário* (2010: 34-35). No mesmo artigo, o autor continua a referir Truffaut, que defende que a criatividade e originalidade de um realizador são as ferramentas necessárias para o sucesso de um filme, renegando os filmes que se têm vindo a fazer até à data, que acabam por não mostrar a arte associada ao cinema, não passando por adaptações literárias. Assim, emerge uma nova conceção de autor, pondo de lado os argumentistas, sendo que a visão privilegiada parece promover as capacidades inovadoras do realizador, destacando-o como o autor do filme.

Basicamente, e tal como é exposto no artigo *Cinema de massa e cinema de autor sob o ângulo da autoria*⁴, a teoria de autor proposta por, entre outros, Truffaut e Bazin, enaltece o cinema como arte, não colaborativa, mas que exalta as capacidades estéticas de expressão pessoal de um único autor, o realizador, sendo o filme o resultado, apenas e só, da sua visão e personalidade, aliadas à sua criatividade estética. Tal como mostra o autor, a teoria de autor proposta pelos franceses pretende mostrar o produto cinematográfico como obra de arte, sendo que isso se consegue singularizando “a expressão artística cinematográfica dando ao filme um único autor, fazendo com que roteiristas, músicos, diretores de fotografia, produtores e todo o arsenal de profissionais que constituem o universo de uma produção filmica não passem de auxiliares inteiramente subordinados” (Torres, 2012: 3).

Nos Estados Unidos, por outro lado, a ascensão da Teoria de autor fez com que se desse mais relevância aos que se dedicam à escrita para o cinema, algo que marca, para Maras, o início da segunda época do cinema norte-americano, a partir dos anos 70. Na sua obra, *Screenwriting*, o autor questiona-se acerca da razão pela qual o guionismo foi ganhando mais relevância a partir dos anos 70, entendendo existirem duas razões justificativas: verifica-se uma mudança na própria cultura audiovisual norte-americana que começa a encarar o guião como parte essencial da produção do filme e, com a ascensão da teoria de autor, acaba por se dar

⁴ Artigo escrito por José Wanderson Lima Torres, doutorado em Literatura Comparada pela UFRN, Brasil.

mais atenção à contribuição dos guionistas, uma vez que estes se manifestam, sentindo que são expropriados da autoria criativa daquilo que escreveram. Ou seja, no contexto norte-americano, a teoria de autor serviu para dar mais protagonismo ao guionismo e ao papel do guião na produção, aumentando o debate acerca do assunto.

Existem várias teses à volta desta teoria, tal como refere Richard Corliss em “Notes on a Screenwriter’s Theory”.⁵ O autor pressupõe várias hipóteses em relação a esta teoria, começando por abordar a tese que deu origem ao novo movimento do cinema “The Director as an *Auteur*”. Desde a *Nouvelle Vague*, o foco passou a ser o realizador, enquanto autor do filme e este pressuposto começou a ter mais relevância quando Andrew Sarris publica, na revista *Film Culture*, a sua versão americana da “teoria de autor”. Esta discussão passa a ser, então, internacional, e os críticos começam a atribuir não só a autoria do filme ao realizador, mas também o começam a ver como “dono” do produto cinematográfico.

A segunda hipótese, a qual Corliss denomina como “antítese”, defende o guionista como autor. Corliss inicia este tema com uma citação de Orson Welles, que mostra claramente a sua opinião relativamente ao tema: “In my opinion, the writer should have the first and last word in filmmaking, the only better alternative being the writer-director, but with the stress on the first word.” (Corliss, 1973: 143)

Por fim, o autor tenta criar uma solução e um equilíbrio, falando de uma terceira hipótese, que me parece apropriada, tendo em conta o papel de todos os envolventes na criação e produção de um filme, a do “múltiplo autor”. Richard Corliss explica esta hipótese, a qual apelida de “síntese”, sendo que esta prevê uma associação entre guionista e realizador e restante equipa técnica no processo criativo. O guionista escreve o guião e o realizador constrói o filme, mas este acaba por ser um produto da colaboração dos dois autores, como é, por exemplo, o caso do filme *Citizen Kane* (1941).⁶

Esta possibilidade de fazer do cinema uma arte colaborativa foi abordada por mais autores e teóricos, tal como, François Truffaut, como refere Bruce Kawin no seu texto “Authorship, Design and Execution”⁷. A confusão surge, no entanto, quando ele próprio, talvez devido ao seu papel no cinema (ainda que guionista, destacou-se no cinema como realizador), se contradiz e afirma a necessidade de alguém, no processo de criação e produção do filme, que assuma a liderança e tome as decisões, baseadas na sua experiência e gosto pessoal, ou seja, o realizador. Ainda

⁵ Este texto pode ser consultado no livro *Auteurs and Authorship, a film reader*, editado por Barry Keith Grant.

⁶ Este é um filme que resulta da colaboração de Orson Welles, guionista e realizador do filme, com Herman J. Mankiewicz, que se associou a Welles na escrita do guião do filme, que acabou por ganhar um Óscar de Melhor Guião Original.

⁷ Este texto consta, também, na coletânea de Barry Keith Grant.

assim, a teoria da criação colaborativa é algo que é discutido, o que faz com que o papel do guionista não seja tão facilmente esquecido.

Ou seja, e tal como já tinha sido afirmado antes, esta teoria à volta da autoria do filme marca uma nova era no cinema, sendo que no contexto norte-americano isto funcionou, também, para chamar mais a atenção para o papel do guião e do guionista em todo o processo de criação e produção do filme.

Ora, hoje em dia é claro que o guionista tem um papel no filme, ainda que possa ser efémero. Continuamos a associar os filmes aos seus realizadores, mas o guionista é contemplado como parte integrante da sua produção, algo que nem sempre foi assim. Como explica Maras, nos Estados Unidos, e, penso, tendo em conta o contexto geral, no resto do mundo, nos primórdios do cinema, o guião era marginalizado por todos, sendo que não era de todo essencial à produção. Apenas nos anos 20, o guião, não como o conhecemos hoje, começou a ser mais necessário, o que pode ser explicado com o aparecimento do cinema sonoro. Muitos acreditam que previamente ao som no cinema, o guião não era preciso na arte do cinema, sendo que não existiam, sequer, guionistas, ou pessoas com interesse em escrever filmes, antes do cinema sonoro, tal como defende Pat McGilligan, citada anteriormente.

1.4- O guião como parte integrante da produção

É a partir daqui que o guião e o guionista começam a ser considerados como partes da produção, ainda que não haja sempre uma posição concordante entre todos os críticos e teóricos. Posteriormente, com o aparecimento do cinema sonoro, os filmes tornaram-se, inevitavelmente, mais longos, o que fez com que aumentasse a necessidade de planeamento, ou seja, passou a ser mais comum a utilização do guião. É neste sentido que surgem nomes como o de Janet Staiger, por exemplo, que sentem a necessidade de alertar para a emergência do guião, principalmente tendo em conta a crescente tendência verificada nos Estados Unidos, dos estúdios de produção, nos anos 80. Como revela Maras, Staiger, juntamente com outros autores, desenvolveram um novo método de análise do guião, o que permitiu uma série de descobertas no que às funcionalidades do argumento diz respeito, tais como, divisão por cenas, informações acerca dos locais e filmagens específicas necessárias, ou orçamento tendo em conta o número de dias específico em que se iria filmar, entre outras. Desde então, o guião

assume a função, que me parece ainda hoje o acompanhar, mesmo que com contornos distintos, de “impressão digital” do filme.

Esta abordagem do guião como “impressão digital” do filme é abordada em *Screenwriting: History, Theory and Practice*, sendo que o autor norte-americano dedica um capítulo a tentar descortinar as virtudes e os problemas que podem estar associados a este ponto de vista do guião. No início do capítulo é-nos apresentada uma metáfora relativa à ideia do guião como impressão digital do filme que, a meu ver, parece ilustrar de forma correta o papel do guião no contexto da produção cinematográfica: citando Phillip Dune, “The true analogy of script to picture is that of architect’s blueprint to finished house. Without the first, the second could not exist” (Maras, 2009: 117). Esta metáfora suporta a ideia do guião como essencial na produção, sendo que, por esta altura, já não é discutível a sua integração nesse contexto. É, portanto, agora, importante dedicarmo-nos a explicar as vantagens e problemas associados a esta conceção do guião como impressão digital.

Maras começa por enumerar e esclarecer acerca das virtudes desta nova forma de ter em conta o guião, enaltecendo aquilo que já se referiu, o seu papel indiscutível como parte integrante da produção. No entanto, e tendo em conta a natureza e o carácter incompleto do guião, um produto escrito para dar origem a um filme, surge, uma vez mais, o debate, que na minha opinião ainda hoje prevalece, de se ver o guião como literatura. Por um lado, é incontestável, que apenas com a projeção do filme se pode ter a completa experiência da obra cinematográfica. Não obstante, por outro, o guião apresenta-se como uma forma literária eficaz de evocar imagens e sons, disponibilizando ao leitor a experiência de imaginar o filme, ao mesmo tempo que o incentiva a explorar a sua criatividade. Evidentemente, parece-me, este é um debate discutido desde a ascensão do guionismo no meio cinematográfico e que continuará durante largos anos, uma vez que opõe meios distintos e são muitos os críticos e teóricos com diversas abordagens.

Prosseguindo com as virtudes do guião como impressão digital, Maras adianta que o facto de ser já estabelecido o guião como parte integrante da produção faz com que se admita que existe um trabalho que antecede as filmagens e a realização e produção do filme, ou seja, é tido como certo que existe um planeamento e que o filme resulta das abordagens e trabalhos orquestrados em torno desse planeamento inicial, neste caso, o guião, tal como sugerem Seger & Whetmore, “The writer begins with the blank page and must create the story, imagine the characters, and start the long visualization process that will eventually yield a motion picture.

Everyone who follows will be interpreting – for better or for worse – this original blueprint” (Maras, 2009: 117).

Ou seja, esta ideia do guião como impressão digital do produto cinematográfico associa-se, invariavelmente, à metáfora da arquitetura, a qual compara a existência física de um edifício, neste caso, um filme, à execução prévia do seu projeto, referindo-se, neste caso, ao guião. Esta constitui, na verdade, outra virtude desta conceção do guião como impressão digital do filme, tal como nos revela Maras: “The third positive aspect of the blueprint idea is, as the quote from Ford illustrates, that it highlights the industrial scale of a great deal of film production”. (Maras, 2009: 121).

No que aos problemas desta abordagem diz respeito, o autor começa por mostrar a sua preocupação relativa ao facto de esta ideia de impressão digital poder ser interpretada como forma de planeamento demasiado estrita e rígida, fechada e controladora, ou seja, a partir do momento em que se escreve o guião não existe mais espaço para alterações. Este pode ser um dos problemas, se não for tida em conta a necessidade de revisões e mesmo alterações do texto ao longo das várias fases de filmagens e produção, por exemplo. Neste sentido, e por forma a alertar que é exequível combater esta possível tendência, Maras, baseando-se em Rosenthal, enumera cinco funções primordiais do guião, sendo elas: 1- é uma ferramenta de estruturação e organização; 2- é uma ferramenta central para comunicar o propósito e a ideia do filme a todos os intervenientes; 3- é essencial para que o realizador e operadores de câmara consigam trabalhar o ambiente e a ação; 4- é essencial para toda a equipa no sentido em que os ajuda a decifrar as necessidades técnicas e logísticas da produção e 5- guia o editor. Esta exposição das cinco principais funções do guião mostra-se ainda mais importante quando aliadas ao conhecimento de que existem múltiplas formas de as executar, sendo que existe liberdade e espaço de manobra para que os seus intervenientes as executem. Logo, espera-se que este problema encontre uma resolução relativamente fácil, caso essa liberdade seja tida em conta.

O segundo problema exposto pelo autor norte-americano prende-se com o facto de a ideia do guião como impressão digital poder sugerir uma escrita demasiado rígida, que contempla demasiados pormenores técnicos e limita o campo de ação e atuação dos elementos da equipa técnica. Ou seja, o guionista, aquando da escrita do guião, deve ter em conta pormenores técnicos, no entanto não os expõe, mas sugerindo-os implicitamente, promovendo um ambiente equilibrado de trabalho e colaboração entre ele e o resto da equipa. Esta é uma posição defendida, também por João Nunes, guionista português, que expõe, na sua rubrica

Perguntas & Respostas, esse mesmo ponto de vista: “Pessoalmente acho mais útil e sensato descreve a cena de forma a que o realizador chegue naturalmente à solução de realização que nos parece mais adequada. (...). Por isso o meu conselho é que os guionistas devem concentrar-se na escrita. Escrever um bom guião já é suficientemente difícil sem ter que brincar aos realizadores. Deixe para César (ou Wim, ou Steven) o que é de César.”

Por fim, Steven Maras levanta um último problema associado a esta ideia da impressão digital, sendo que esta pode, no caso de determinados escritores, servir para que deixem a sua marca demasiado vincada no texto e, por conseguinte, no filme, limitando, mais uma vez, a participação dos outros colaboradores no produto cinematográfico.

Feita esta análise, parece-me legítimo concluir que ainda que existam, de facto, problemas associados à ideia de guião como impressão digital do filme, estes são de simples resolução, se confiarmos que os membros envolvidos se identificam com uma visão do cinema como arte colaborativa. Se assim for, conseguirão resolver os problemas que poderão surgir em cada fase, respeitando-se mutuamente e os seus pontos de vista, tanto técnicos, como pessoais.

1.5- Considerações finais

Tendo em conta o estudo realizado e o conhecimento geral da indústria do cinema, é seguro marcar no tempo a ascensão do guionismo e da sua importância a partir do aparecimento do cinema sonoro. Tanto Steven Maras, como vários outros autores concordam com esta posição, uma vez que, tal como é explicado em *Gramática do Cinema*, o som, neste caso em concreto, a música, vem reforçar o carácter espetacular que era já característico do cinema. Para além disso, o facto de se tornar possível transpor a música de fora do ecrã para dentro, faz com que se torne cada vez mais breve, parece-me, a introdução, também, das falas pelos próprios atores. Já abordado anteriormente, sabemos que a consideração dos termos “guionista” e “guião”, como hoje os conhecemos, apresentava contornos distintos nos primórdios do cinema, sendo que não era necessário que alguém se dedicasse exclusivamente a essa atividade. No entanto, o aparecimento do som no cinema veio fomentar essa necessidade e com o aparecimento de alguns escritores que se dedicavam aos diálogos ou descrições, surgiu, também, um enorme debate relativo ao papel desses autores e do documento que escreviam, que se estende até aos dias de hoje.

Uma vez estabelecida a realidade de existirem escritores dedicados ao cinema, o seu estatuto atravessa diversas fases de aceitação dentro da sua comunidade e ainda hoje se verifica uma luta para se estabelecer o estatuto dos guionistas de acordo com os seus interesses e direitos. Após a Teoria de Autor originada em França, o guionista francês começou a ser marginalizado em detrimento do realizador, sendo esse facto algo que ainda hoje é uma realidade, no meu ponto de vista, uma vez que atribuímos a autoria do filme ao realizador, algo que não era a realidade francesa aquando dessa revolução que deu origem à *Nouvelle Vague*. Por outro lado, no contexto americano, a reação a esta teoria desenhou contornos relativamente distintos, dando mais visibilidade aos guionistas e aos seus trabalhos.

Como nos é explicado por Maras, nos anos 30 e 40, o debate relativo à necessidade de se escrever para o ecrã foi-se intensificando. Autores como Sidney Howard⁸, acreditavam em e defendiam a reavaliação e revalorização dos escritores e do seu papel em Hollywood, aconselhando-os a criar conteúdos novos e originais, ou seja, convencendo-os a tornarem-se independentes: “Bu he held out hope for the day ‘when our O’Neills and Kaufmans will be writing for the Screen as independently as they now write for the stage’” (Maras, 2009: 152). Dudley Nichols, outro autor citado por Maras, defende a posição de que o guionista é um profissional especializado e de que escreve como se com uma câmara, devendo contemplar tanto as virtudes como as limitações do objeto.

Nos anos 50, o lugar do guionismo no contexto cinematográfico norte-americano assume uma posição quase irrevogável e com contornos cada vez mais esclarecidos, surgindo mais publicações sobre o tema, como, por exemplo, a de Clara Beranger, *Writing for the Screen*, e aparecendo uma categoria dedicada à escrita para o ecrã nos prémios da academia, pela primeira vez, dividindo-se em duas vertentes, a de melhor guião baseado noutra médium (adaptação) e a de melhor história e guião escritos especificamente para o ecrã (original) : “ (...) ‘Best Screenplay – based on material from another medium’ and ‘Best Story and Screenplay – written directly for the screen’ (...)” (Maras, 2009: 152).

Todas estas conquistas e pequenos passos dados ao longo dos anos, desde o aparecimento do cinema, mas, principalmente, desde a *Nouvelle Vague*, altura em que o foco nos guionistas foi despoletado, contribuíram para estabelecer o estatuto dessa atividade profissional tal como nos é apresentado atualmente. Hoje, já não é necessário especificar que o guionista faz um tipo de escrita destinado ao ecrã, mas já está institucionalizado na indústria cinematográfica. Ou

⁸ Sidney Howard foi um dramaturgo norte-americano.

seja, assumindo agora os conceitos ingleses, que serviram de base a esta análise, o “*Screenwriting*” já está completamente aceite e tido como o normal, não sendo já fundamental referirmo-nos a este tipo de escrita como “*writing for the Screen*”.

Obviamente, estes foram avanços alcançados nos Estados Unidos, mas que, a meu ver, serviram de exemplo num contexto cinematográfico geral, não esquecendo que, ainda hoje, a indústria americana é a maior em termos cinematográficos do mundo. No entanto, parece-me importante realçar que não existem muitas indústrias cinematográficas mundiais equiparáveis à norte-americana⁹, sendo que, apesar de tudo, todos os avanços nela verificados são excelentes motores de mudança e avanço nas europeias, por exemplo. Por isso mesmo, é, no meu ponto de vista, importante assumir como exemplo não só os debates e conquistas norte-americanas relativamente ao estabelecimento de uma posição credível do guionismo na indústria, mas também a valorização dada a esta atividade demonstrada através de estudos e inúmeras publicações acerca do tema, algo que falha, por exemplo, no caso do cinema português.

2- O guião e o seu processo de criação

2.1- Esclarecimentos Introdutórios

O foco deste trabalho é não só a análise do papel do guionista, como também do guião e sua criação e execução. Tal como referido em capítulos anteriores, não foi imediata a ideia de guião e suas funções tal como hoje assumimos, mas estando, agora, estandardizadas, é importante, no contexto desta investigação, dedicarmo-nos ao guião em si.

Em primeiro lugar, é necessário fazer alguns esclarecimentos relativos à utilização de diferentes palavras para definir “guião”, uma vez que existem diferentes abordagens. Em português, é comum ver a designação de um guião como argumento e um guionista como

⁹ As indústrias cinematográficas de grande dimensão que podem ser equiparadas à norte-americana são a indiana, conhecida por Bollywood e a nigeriana ou Nollywood.

argumentista. Ainda que estas palavras possam ser utilizadas como sinónimos, alguns defendem a sua distinção.

Segundo o *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*, um guião é um “Texto de uma obra cinematográfica, radiofónica, teatral ou televisiva, com os pormenores precisos para a realizar. = Argumento, roteiro” e, por seu lado, o argumento é definido como “Texto com a ação, os diálogos e as indicações técnicas para a realização de uma obra cinematográfica ou televisiva. = Guião.” Ou seja, ainda que descritos de formas diferentes, são tidos como sinónimos. Mais ainda, a APAD, Associação Portuguesa de Argumentistas e Dramaturgos, define um guionista, ou argumentista, como “(...) autor que cria e escreve, a partir de uma ideia original ou da adaptação de obra pré-existente, sua ou de terceiros, o argumento ou guião de uma obra audiovisual, incluindo as descrições de personagens, cenários, ações, sons, diálogos e outros elementos necessários e suficientes para a sua produção e realização.”¹⁰

No entanto, alguns estudiosos e técnicos do cinema apresentam distinções entre os dois conceitos, as quais, me parecem rigorosas. O guionista português João Nunes, que escreve um *blog* dedicado ao cinema e ao guionismo, assume a utilização dos dois conceitos como sinónimos, mas esclarece-nos acerca da sua distinção ao nível da construção do guião, incluindo o argumento como parte integrante do produto final, o guião. No seu *blog*¹¹, encontramos duas definições para os conceitos em questão, sendo elas: o guião é o “documento chave da produção de um filme. Contém tudo o que será realizado, desde os diálogos aos cenários ou ao som (entre outras coisas).”; e o argumento “o documento anterior ao guião. Não inclui os diálogos e é texto corrido. É uma descrição do filme.”.

Também o Professor João de Mancelos, professor universitário e autor do livro *Manual de Guionismo*, distingue os dois conceitos, definindo o guião como um manual de instruções e o argumento como um texto, um romance. Tendo isto em conta, utilizar-se-á, neste trabalho, a designação de “argumento” como parte integrante do processo de construção de um guião, e não como sinónimo deste último conceito. Assim, sempre que se fala em “guião”, falamos da obra finalizada.

Uma vez esclarecidos em relação à diferença entre os dois conceitos, importa também distinguir os dois tipos de guião a analisar neste trabalho, o guião cinematográfico e o guião televisivo. Sendo que os meios de comunicação, apesar de semelhantes, se distinguem em

¹⁰ Em argumentistas.org.

¹¹ Disponível em joaonunes.com.

vários aspetos, parece-me essencial abordar um pouco esta questão. Será um guião de televisão semelhante a um de um filme? Quais as suas diferenças? Mais uma vez recorrendo ao *blog* de João Nunes, escritor e guionista português que já escreveu tanto para cinema, como para televisão, os dois tipos distinguem-se principalmente tendo em conta o tipo de história que se pretende contar. Isto é, um guião cinematográfico destina-se a retratar um filme, ou seja, “uma obra independente, tem princípio, meio e fim em si mesmo”¹², enquanto que escrever para uma série televisiva implica a escrita de múltiplas histórias (isto se se tratar de uma série), em detrimento de uma só. Para além dessa grande diferença, o autor enumera, ainda, algumas diferenças em relação ao número e tempo de cenas e à forma. Estas diferenças destacam-se tendo em conta o médium, uma vez que em televisão existem determinados aspetos que não são tidos em conta num filme, tais como intervalos ou publicidades, entre outros. Para além disso, o tempo de um episódio de uma série televisiva é mais curto do que o de um filme, logo o tipo de guião é inevitavelmente distinto. Existem também diferenças estruturais decorrentes do tipo de médium e programas, ou seja, em relação à estrutura formal, um guião televisivo apresenta-se normalmente com duas colunas por página, enquanto que o guião cinematográfico evolui em páginas à medida que a ação se desenrola, como se pode verificar nas figuras abaixo apresentadas.¹³

Fig. 1. Guião de cinema. (“A Selva”, p.3)

FIRMINO
Onde é que estavam seus homens, seu Juca Tristão? Onde é que eles estão quando é preciso nos defender?

JUCA TRISTÃO
O talento do quê, meu?

Firmino espreia o crucifixo na direção de Juca.

FIRMINO
O talento do negro Feliciano, seu Juca. O desgraçado está morto. Os índios mataram ele. É isto que nós recebemos em troca, miséria e morte, seu Juca! Acha isso Juca!

Atira o crucifixo na direção do Juca, que o segura no ar.

JUCA TRISTÃO
Cuidado, Firmino. Homem nenhum fala comigo nesse jeito.
Feliciano sorriça... Pois que descansas aí pai! Vão outros p'ro lugar dele. Você não chegou aqui antes. Você sabe como as coisas são. As regras aqui são essas e é desse jeito que nós temos que viver!

Atira o crucifixo para os pés do Firmino. O narrona baixa o olhar.

JUCA TRISTÃO
Telo aqui é a Anazônia, moço. é a selva!

008 - EXT. RIO AMAZONAS - DIA

Vistas aéreas do barco de rio "JUSTO CHERMONT" enquanto navega no Rio Amazonas, rodeado pela misteriosa selva da Anazônia. O ruído de uma canoa mistura-se ao bater do anar nas indústrias avon da ruaião.

(O GENÉRICO COMEÇA SOBRE ESTAS IMAGENS)

As imagens que se sucedem enquanto o "Justo Chermont" continua o seu percurso são de uma beleza indomável.

ALBERTO (V.O.)
ENDORA NÃO PAREÇA, A SELVA TEM TANTOS ROSTOS QUANTOS OS HOMENS QUE A INVADIR EM BUSCA DA

3

Fig. 2. Guião de televisão. (“Inspector Max”, Ep. “Circo”, p.3)

REPTICOMAR - Ep. 9 - P.3

para o terreno de amarelo, transmita à direita pelo GNR.

SÉRGIO
Onde é que vive aqui?

JORGE
Antes de isso. Quando vão lá especificar, durante o tempo, vão para cá.

Os inspetores dirigem-se para o armazém, seguindo o MILITAR com um ar de reticência por ele.

Para do militar está ALBERTO em pé no meio (vestido normal) que se encontra acompanhado, cheiroso, abrigado pelo militar. MAX dirige-se para ele. Enquanto o homem faz fita, uma das câmaras observa JORGE e SÉRGIO que entram no armazém.

CORTA PARA:

795 INT. ARMAZÉM - DIA 2 DIA

Os inspetores entram no armazém e vêem SÍLVIA, a técnica de laboratório, que já lá se encontra a ser fotografada. Um MILITAR da GNR está também presente, observando a cena do crime. SÍLVIA faz para ele.

SÍLVIA
Caralho, não! Não pesa nem nada!

O GNR desvia-se, com cuidado, e SÍLVIA tira outra fotografia dele.

SÉRGIO
A Sílvia? Mas hoje era o dia dele...

JORGE
Fotos sempre...

Aproximam-se de SÍLVIA, que para de fotografar e lhes acena.

SÍLVIA
Olá!

SÉRGIO
O que é que está aqui a fazer?

Fonte: *Recursos de Escrita*. Anexo disponível em joaonunes.com.

¹² Retirado da rubrica “Perguntas & Respostas” do *blog* joaonunes.com.

¹³ Imagens podem ser consultados no Anexo V.

Importante é, também, referir que sempre que se mencionar “guião” no presente trabalho, fala-se do guião literário, ou seja, o trabalho final do guionista. Uma vez terminado e após ser entregue ao realizador, este e a sua equipa analisam-no e transformam-no por forma a incluir indicações técnicas que são da sua competência e não do guionista.¹⁴

2.2- O guião cinematográfico: normas estruturais e de construção

Ultrapassada a questão da nomenclatura e esclarecida a distinção de guião cinematográfico e guião de televisão, importa agora abordar o conceito de guião em termos técnicos, considerando todas as suas especificidades, tanto formais, como estruturais, sendo o principal foco desta análise o guião cinematográfico.

Como já se aprofundou no capítulo anterior, o guião cinematográfico encontra-se no centro de um debate acerca da sua posição naquilo a que chamamos de Literatura. Ora, esta discussão pode ser justificada pelo facto de o guião apresentar características peculiares, distintas, por exemplo, das de um livro, que não se transforma e permanece, ao longo do tempo, o mesmo livro. Tal como nos é dito por Jean-Claude Carrière e Pascal Bonitzer no seu livro *O Exercício do Argumento*, o guião exhibe três particularidades: é um objeto efémero, paradoxal e transitório. Ou seja, por não ser a obra final a que se destina, uma vez que é criado com o propósito de passar ao *médium* audiovisual, o guião torna-se efémero e, ao mesmo tempo, transitório, pois irá dar espaço e meios à criação de uma outra obra artística. Para além disso, assume-se como paradoxal uma vez que, ainda que o seu resultado seja, normalmente, assistido por muitos, o manuscrito em si é escrito para um grupo pequeno e de determinadas pessoas. Ainda assim, estas características não contrariam o facto de ser indispensável para a construção do filme, sendo defendido pelos autores a essência do guião como “(...) primeira forma de um filme.” (Carrière & Bonitzer, 2016: 16).

Também Parent-Altier vai ao encontro da opinião formulada por Carrière e Bonitzer, exaltando o carácter pluralista do documento, uma vez que o mesmo texto é escrito para ser lido por diversos intervenientes, estando, conseqüentemente, sujeito às variadas interpretações

¹⁴ No seu livro *Manual de Guionismo*, o Professor define guião literário como aquele que não inclui ângulos de câmara, números de cenas ou banda sonora, sendo que essas são considerações que devem ser acrescentadas pelo realizador e sua equipa (2013: 19).

desses mesmos participantes. Mais ainda, esta singularidade está associada à ideia de que o guião, como nos esclarece o Professor João de Mancelos em *Manual de Guionismo*, é um texto-base, não irredutível e imutável, mas que funciona como manual de instruções à construção do filme, daí estar associado às diversas leituras e interpretações que dele se fazem.

Luís Nogueira, académico que se debruçou, também, sobre os assuntos do guionismo, no seu livro *Laboratório de Guionismo*, analisa o guião e o seu processo de criação, começando por salientar a sua função:

“Um guião é um texto com uma função muito evidente: guiar o processo de execução de algo. No cinema não é diferente. Ele serve para que os diferentes intervenientes saibam o que lhes é pedido, em que direcção vai o projecto e quais as metas a atingir. (...) O guião é, portanto, um instrumento de concepção e planificação recorrentemente utilizado nas mais diversas actividades, e que assume as mais diversas formas.” (Nogueira, 2010: 8).

O autor acrescenta, tal como já tinha sido referido anteriormente, que a designação que hoje associamos ao cinema, no que diz respeito ao texto que guia a equipa técnica, é a de guião literário. Em jeito de conclusão, no que à função do guião concerne, Luís Nogueira realça a sua importância e a do guionista, uma vez que é ele que vai guiar todos os intervenientes e as posições que estes têm de tomar na produção do filme.

Uma outra ideia referida e defendida pelos autores já referidos e outros, entre eles, por exemplo, Syd Field, é a de que o guião deve basear-se num importante princípio: *visual storytelling*¹⁵. Para o autor norte-americano, o guião é forma de contar histórias a partir da construção de imagens, diálogos e descrições que se unem num contexto dramático que, aliada a uma evolução nas técnicas de fazer filmes, gerou uma nova forma de filmes e, conseqüentemente, uma nova forma de os escrever: “Movies are a combination of art and science; the technological revolution has literally changed the way we see movies and therefore, by necessity, has changed the way we write movies” (Field, 2005: 2).

Esta ideia e princípio básico do guionismo torna-se evidente após o relato que Syd Field faz no seu livro, bem como o contado pelo realizador português António-Pedro Vasconcelos, em entrevista, da tentativa fracassada do grande autor Fitzgerald em escrever para Hollywood. Por mais que tentasse, o autor nunca conseguiu escrever, com sucesso, um guião que pudesse ser

¹⁵ João de Mancelos dedica dois capítulos do seu livro a esta temática: “Pensar Visualmente” e “Mostrar vs. Contar”.

filmado, sendo que se sentia frustrado por não entender o porquê. Ora, esta situação mostra bem o carácter específico da escrita para cinema, que se distingue da literatura pois se baseia no princípio de mostrar. Foi precisamente essa a ideia que o então diretor da *Metro Goldwyn Mayer*, produtora para a qual Scott Fitzgerald mandava os seus guiões, Joseph Louis Mankiewicz, tentou transmitir ao renomado autor, ao explicar-lhe o porquê do seu fracasso no mundo do cinema: “no cinema não se filmam adjetivos”.¹⁶

É à volta desta ideia visual que o guionista deve organizar as suas ideias e escrever o guião, sendo que esse traduzirá tudo o que vai ser filmado, os cenários, as ações dos personagens e seus comportamentos, entre outros elementos. Ou seja, o guionista deve conseguir equilibrar o elemento criativo com o técnico, sendo que este é extremamente particular, adaptado ao contexto cinematográfico, como defende Luís Nogueira. Com isto, o autor está a concordar com Parent-Altier, quando este afirma que o guião tem uma forma específica, não arbitrária, e que é necessário respeitar.

O reconhecimento de que o texto que lemos é ou não um guião, é imediato, uma vez que a sua forma estética é bastante própria. Por isso mesmo, todos os autores que se decidem focar no estudo do guião abordam esta questão, explicando em detalhe as suas principais características. João Nunes, no seu *Curso de Guião*, que sugere que uma página do guião equivale a um minuto do filme, o que permite uma maior clareza acerca dos seus limites e do que se pode ou não escrever para que o produto final resulte. Também Syd Field defende esta ideia, explicando a forma como é revisto e analisado um guião que chega aos estúdios de Hollywood: são aceites guiões com 128 páginas (podendo haver exceções¹⁷), uma vez que 1 página do guião equivale a 1 minuto de filme, mais ou menos.

Um outro componente técnico importante e imprescindível na estrutura do guião é o cabeçalho. Este é um elemento-chave, sendo que dá informações à equipa técnica acerca do tempo em que a ação decorre, parte do dia, e do espaço. Como já se abordou em capítulos anteriores, a *Nouvelle Vague*, ainda que na sua forma original tenha destacado os realizadores, impulsionou, também, os guionistas e o guião. Ora, como é explicado em *O Exercício do Argumento*, sendo que esta corrente propagou a tendência de utilizar cenários naturais, isto fez com que também os guiões se tivessem de adaptar a esta nova maneira de fazer filmes e, conseqüentemente, evoluir. Logo, a planificação de cenários que era, outrora, feita para cenários

¹⁶ Esta informação pode ser consultada no livro *Screenplay* de Syd Field e na entrevista feita a António-Pedro Vasconcelos, em anexo.

¹⁷ Syd Field explica: o cinema é muito custoso a nível financeiro e um filme superior a 2h deve ser especialmente bom para compensar os gastos. (Field, 2005: 22)

dentro dos estúdios torna-se mais complicada, o que faz com que os cabeçalhos, que dividem as diferentes cenas do filme, se tornem mais importantes, fornecendo ao resto da equipa as indicações necessárias para que possam, a partir daí, realizar o seu trabalho.

Assim, o cabeçalho indica se a cena é passada no interior ou no exterior, o local exato e a parte do dia (EXTERIOR/INTERIOR – LOCAL – DIA/NOITE), como por exemplo: INT. – SERVIÇOS ADMINISTRATIVOS DA UNIVERSIDADE – DIA.

A forma de guião mais utilizada e banalizada nos dias de hoje é a do guião literário, ou seja, o guionista deixa de parte as considerações técnicas para os profissionais que a elas se dedicam e, em vez de as escrever diretamente, sugere-as de forma implícita no guião, sendo o cabeçalho uma ferramenta que pode, também, servir esse propósito.

Para além de tudo isso, esta estrutura do cabeçalho ajuda não apenas durante a fase de produção, mas também na pré-produção do filme. O produtor e os outros intervenientes, aquando da leitura inicial do guião, têm já uma noção do que será necessário e uma ideia do orçamento do filme. Ou seja, e como afirma João Nunes na sua rubrica *Curso de Guião*, o cabeçalho contém elementos “(...) essenciais para quem vai orçar e planificar a produção do filme”.

Esta estrutura particular exigida pelos princípios e funções para os quais o guião está orientado são aspetos bastante desenvolvidos, tanto por Syd Field, como por Robert McKee, dois dos mais conhecidos estudiosos do guião do audiovisual.

Syd Field, considerado um dos gurus no que ao guionismo diz respeito, tal como Robert McKee, acredita numa base estrutural específica, na qual assentam os princípios capitais da execução de qualquer guião. A importância que Syd Field vê na estrutura de um guião anda lado a lado com a que Robert McKee dá ao conteúdo, sendo que este último defende que um dos motivos aos quais se deve o sucesso de um filme assenta num forte conflito dramático, a qual vai, de imediato, criar uma ligação entre o filme e o público¹⁸.

McKee defende um modelo clássico de criação de uma história, ao qual pode ser introduzida a estrutura ideal defendida por Field e é precisamente esta junção que João Nunes também analisa, na sua rubrica “Curso de Guião”. O guionista português, influenciado pelo teórico americano, Robert McKee, apresenta aos leitores o modelo clássico da narrativa como “aquele em que um protagonista ativo e interessante tem um objetivo definido e importante,

¹⁸ Esta informação poder ser consultada em *STORY*, de Robert McKee.

mas encontra no seu caminho obstáculos difíceis de ultrapassar”, o que sugere alguns princípios que sustentam a afirmação, sendo esses aqueles que McKee expõe no seu livro, *STORY*.

Apesar de estes nomes serem respeitados no mundo do cinema e do guionismo, em particular, não significa que todos os que se dedicam a esta escrita em específico sigam aquilo que estes dois autores defendem. No entanto, as suas teses, estudos e publicações são aceites universalmente, o que faz com que tenham alguma influência na forma como o guionismo é percecionado hoje em dia, logo, torna-se crucial o estudo das suas investigações neste trabalho.

Ainda que os seus focos sejam distintos, os dois trabalhos, como já foi referido, relacionam-se entre eles, quando surge a ideia de um modelo clássico, que insere o princípio do conteúdo de McKee à estrutura básica proposta por Syd Field, construindo, em conjunto, um modelo a seguir na construção de um guião.

Tanto Syd Field, como Robert McKee estudaram, durante anos, filmes e guiões, a forma como eram organizados e estruturados e, no final, fizeram cada um a sua própria análise no sentido de apresentar os elementos comuns dos guiões bem-sucedidos. Assim, as suas publicações baseiam-se no interesse de proporcionar aos escritores as ferramentas necessárias para a melhor execução possível do guião cinematográfico.

O modelo clássico de construção da narrativa proposto por McKee é baseado, principalmente, num forte conflito dramático. Para o autor, este é o aspeto que faz evoluir o filme e tudo se cria a partir desta questão, sendo que a sua conceção se torna algo extremamente delicado e complexo. A partir daí, McKee apresenta cinco características essenciais para tornar o desenvolvimento da ação interessante do início ao final do filme e para que a questão dramática se mantenha forte e preponderante ao longo de todo o filme. Ou seja, no ponto de vista do autor em questão, é essencial que a ação se concentre num só protagonista, sendo que este tem de ser ativo. É importante que ele lide com conflitos externos e internos, que seja colocado perante escolhas e dilemas, para que o público o possa conhecer e definir o seu carácter, que a ação decorra num tempo linear e que o final seja fechado.

Estes elementos, considerados fundamentais por McKee, podem ser desenvolvidos, no guião, de forma coerente, se o guionista, por exemplo, optar por seguir a estrutura proposta por Syd Field, a qual ele apelida de “Paradigma da Estrutura Dramática”, definindo “paradigma” como um modelo ou esquema concetual. O autor de *Screenplay* explica a razão de atribuir tanta importância à estrutura: “Structure is like gravity: It is the glue that holds the story in place; it is the base, the foundation, the spine, the skeleton of the story.” (Field, 2005: 21).

O paradigma de Field divide-se em três partes, sendo que o autor as denomina de “Atos”, sendo o primeiro *Set-up* (ou exposição), o segundo *Confrontation* (ou conflito) e o terceiro *Resolution* (ou resolução). Ou seja, estes três atos sugerem uma história contruída de forma a existir uma progressão linear, com início, meio e fim, o que faz com que seja possível integrar e desenvolver os elementos apresentados por McKee, favorecendo o mecanismo de progressão dramática sugerido pelo autor.

Para o autor da obra *Story*, o essencial num guião de sucesso é, como já afirmado anteriormente, uma forte questão dramática, sendo que isso significa que é lançado, no início do filme, um objetivo principal ao protagonista que o vai acompanhar ao longo de toda a película. Logo, é aqui que surge a necessidade de um mecanismo de progressão dramática bem estruturado, por forma a fazer desenvolver a ação, levando o protagonista a alcançar o objetivo, tentando manter o filme sempre interessante para o espectador.

Ou seja, optando por um modelo clássico de escrita defendido por Robert McKee, inserido na estrutura paradigmática proposta por Syd Field, o guionista é confrontado, ao longo de todo o processo de escrita do guião, com escolhas e dilemas que deve, ele mesmo, pôr ao seu personagem, para que a sua história nunca se torne previsível e mantenha o interesse. Por isso mesmo é essencial que, tal como defendem estes e outros autores, como João Nunes, Jean-Claude Carrière, entre outros, o guionista conheça os seus personagens tal como a si próprio, por forma a saber como fazer estes agir e reagir quando confrontados com determinadas situações ou outros personagens, por exemplo.

Logo, podemos concluir que o trabalho de um guionista comporta muito mais do que a escrita propriamente dita do texto. Para além de o criar, ou desenvolver, o escritor deve ter em conta para quem está a escrever e, posteriormente, adaptar esse conhecimento ao seu trabalho, tornando-se impreterivelmente, como afirma João Nunes, um gestor de informação, uma vez que o seu trabalho contínuo se prende com o fornecimento da informação na quantidade e altura necessárias. Esta gestão contínua ajuda a manter o interesse e a imprevisibilidade da história, constituindo, ao que me parece, um forte auxílio na construção de um mecanismo de progressão dramática que resulte.

Precisamente por contemplar tantas funções e responsabilidades, o guião passa por várias fases de escrita, ainda que não sejam obrigatórias e nem todos os guionistas as escrevem numa fase pré-guião, como me foi possível constatar através de entrevistas realizadas, analisadas em capítulos posteriores. Ainda assim, existem fases de preparação que precedem a

escrita e podem ser úteis aos guionistas, dependendo do seu método de trabalho, na organização das ideias, por exemplo.

Ao longo do seu livro *Screenplay*, Syd Field, para além de apresentar o seu paradigma da estrutura, foca-se, também, na construção da história em si, tal como McKee em *STORY*. Field começa por dizer aos leitores como surgiu a sua obra, sendo que analisou milhares de guiões, tendo de seleccionar aqueles que se enquadravam com os padrões dos estúdios de Hollywood. Ou seja, através da sua experiência, o autor é, então, capaz de salientar os aspetos que marcam um guião pela diferença, sendo isso mesmo que faz através do seu livro. Field dá conselhos aos guionistas daquilo que é importante ter em conta aquando da escrita de um guião, salientado, por exemplo, o conhecimento exaustivo dos personagens, os momentos em que existe uma reviravolta, saber o final que queremos para a história, entre outros. Para que estes elementos surjam ao guionista e possam por ele ser desenvolvidos, este pode, por exemplo, preceder à escrita do guião com a execução de sinopses ou escaletas, entre outros¹⁹.

No mesmo seguimento, Jean-Claude Carrière, em *O Exercício do Argumento* (2016: 42) alerta também para esta questão da preparação que antecede a escrita do guião, fornecendo alguns conselhos aos escritores, em relação à escrita em si, e realçando o facto de a imaginação, uma das ferramentas de trabalho do guionista, ser um músculo, que merece e deve ser exercitado, por forma a tornar o produto final mais interessante e coerente.

2.3- Considerações finais

Com este capítulo pretende chamar-se à atenção para aspetos mais particulares do guião, que o distingue dos outros meios literários, realçando, também, o valor específico dessas características especiais e de como elas têm um papel fundamental na associação do guião como parte integrante da produção cinematográfica.

¹⁹ João Nunes, o guionista português, dedica uma aula do seu *Curso de Guião* a explicar cada uma destas fases de auxílio à escrita do guião propriamente dita. Segundo ele, estes elementos organizam-se por fases e obedecem a uma ordem: "logline" (descrição breve do protagonista, objetivo e obstáculo); "storyline" (apresenta, baseado na logline, um desenvolvimento da história); "sinopse" (aprofunda mais a história, guiando-se pelo modelo clássico defendido por Robert McKee); "tratamento" (mais completo que a sinopse, servindo para o guionista explorar a história antes de passar ao guião); "outline" ou "escaleta" (apresenta um resumo, passo a passo, de todos os eventos) e, por fim, "step outline" (funciona como uma escaleta mais detalhada, descrevendo os eventos cena a cena). Caso o escritor escolha seguir esta estrutura, o passo seguinte será, portanto, o "guião literário", o produto do guionista que, depois de aprovado, passará pelo escrutínio da equipa técnica que o transformarão no "guião técnico" ou "shooting script", ou seja, aquele que está pronto para dar início às filmagens e produção do filme.

Tanto Syd Field, como Robert McKee, Dominique Parent-Altier e todos os outros autores citados aqui, alargam as suas análises, nas suas obras, explicando, em detalhe, como se deve proceder à construção de cada elemento mencionado acima: como criar um protagonista, as características que este deve ter, caracterizar o ambiente que o rodeia, criar amigos e inimigos, surpresas e conflitos, como descrever o espaço em que está inserido, o que conhecer dele e dos outros personagens e como construir o enredo e o desenvolver a partir de todos estes elementos, entre muitos outros.

No entanto, parece-me, seria mais determinante e pertinente para este trabalho alertar para a existência e destacar os aspetos que tornam o guião único, distinguindo-o de outros meios e marcando, de forma mais vincada, o seu papel, e, por conseguinte, o do guionista, no contexto do audiovisual, não ignorando, obviamente, a existência de todos os outros elementos acima referidos.

Hoje em dia, feita uma análise pessoal da realidade em que nos encontramos, o meio audiovisual governa e tem muita influência na forma como a sociedade age e reage, funcionando, não apenas, como meio de comunicação entre o mundo, mas também como meio que possibilita a evasão, mesmo que momentânea, da população da realidade, através dos programas de entretenimento televisivos ou dos filmes. Daí resulta, parece-me, uma necessidade maior do que antes, de existir uma estruturação e planificação constante e consistente daquilo que passa nas televisões e salas de cinema, tornando o guião uma fase e instrumento imprescindíveis neste meio.

Para além disso, e tal como afirma Parent-Altier, o guião torna-se ainda mais especial quando sobre ele nos debruçamos e compreendemos as suas origens e ligações, que tanto nos remetem ao passado e à dramaturgia que se vive no palco de teatro, como facilmente o associamos às tecnologias por detrás do ecrã, tanto de cinema como de televisão, característica, também ela, única e exclusiva do guião.

Apesar de o trabalho ter como foco o contexto audiovisual português, estes capítulos dedicados àquilo que é feito e é normal lá fora, mais concretamente, nos Estados Unidos, serve como base para a análise que será, agora, realizada à conjectura portuguesa. Uma vez que a indústria cinematográfica norte-americana é uma das maiores e com mais influência no mundo, a história do aparecimento do guionismo português rege-se pelos acontecimentos e reviravoltas, debates e conflitos à volta dos guionistas norte-americanos. Mais ainda, o modelo de guião aqui apresentado é o mais frequentemente utilizado a nível universal, logo, faria sentido abordar este

tipo de questões, por forma a esclarecer estes aspetos mais técnicos e universais antes de se passar para uma análise mais concreta.

“(…) quer se queira quer não, o guião está sempre ligado ao filme, seja qual for a opção teórica escolhida. É o utensílio de conceção e de realização indispensável. O traço de união entre todos os membros de uma equipa.” ((Carrière & Bonitzer, 2016: 57).

Parte II: O contexto específico português

3- O Audiovisual Português

3.1- O cinema

O cinema, considerado como a 7ª arte, sofreu, desde os seus primórdios até ao seu estado atual, diversas mudanças, que refletem desenvolvimentos técnicos, ideológicos e, por vezes, políticos. Naturalmente, também o cinema português se foi moldando e afirmando, contemplando as transformações que se faziam sentir no panorama internacional e conjugando com a situação concreta do país. Neste sentido, interessa aprofundar sobre a história e evolução do cinema e, em concreto, em Portugal.

Tal como referido por Briselance e Morin, no livro *Gramática do Cinema* (2011:11), quando se fala da origem do cinema, surgem os nomes de Thomas Edison e dos Irmãos Lumière. A data de 28 de dezembro de 1895 está marcada na história do cinema, visto que foi a primeira exibição pública de um filme, fruto da invenção dos irmãos franceses, que eles apelidaram de “Cinematógrafo”. No entanto, já em 1891 Edison, juntamente com o seu assistente e principal colaborador William Kennedy Laurie Dickson, inventava dois aparelhos cujas funções se baseavam na filmagem e projeção de películas, o “Cinetógrafo” e o “Cinetoscópio”, respetivamente. Apesar do orgulho dos franceses, que defendem a origem do cinema em França, o cinema é, na verdade, americano. Pela altura da exibição de 1895, já o assistente de Edison, fazendo uso dos seus aparelhos, tinha realizado cerca de 75 filmes.

Era por esta altura que surgia, também, a primeira referência ao cinema em Portugal, com o português Aurélio da Paz dos Reis, tendo ele exibido a primeira curta-metragem, com o título “A Saída do Pessoal Operário da Fábrica Confiança”, no Porto, a 12 de novembro de 1896, no Teatro Príncipe Real, que hoje é conhecido como Teatro Sá da Bandeira.

Aurélio da Paz dos Reis, nascido no Porto a 1862, foi um comerciante e floricultor com fortes orientações republicanas, tendo até participado nas manifestações de 31 de janeiro. Com um espírito revolucionário e amante da fotografia, Paz dos Reis sempre se interessou pela imagem, tendo depois alargado o seu interesse para as imagens em movimento. Desde então, e aproveitando o seu gosto por viajar, decidiu dedicar-se ao filme e começou a realizar curtas-metragens com uma câmara que trouxera de Paris, ao qual o português deu o nome de *kinematographo portuguez*, tal como é afirmado em *Breve História do Cinema Português (1896-1962)*. Não se sabe ao certo se o aparelho de Paz dos Reis era o mesmo cinematógrafo dos

irmãos Lumière, ou se seria uma criação sua baseada na dos irmãos franceses, uma vez que funcionavam de forma distinta. Apesar disso, foi com esse aparelho que o portuense filmou os seus pequenos filmes realizados nesse ano.²⁰

Nesta altura, o cinema começava a dar os primeiros passos a nível internacional, sendo ainda bastante primário. O mesmo se verificava, naturalmente, em território nacional, levando, portanto, ao insucesso do jovem do Porto, que talvez por carências técnicas e estruturais não conseguiu provocar curiosidade no público. Não estando preparado para desistir, Paz dos Reis mudou-se para o Brasil, tentando dar continuidade à sua atividade de cineasta, mas mais uma vez sem sucesso. Regressado novamente a Portugal, o comerciante desistiu do cinema e dedicou-se à sua atividade enquanto floricultor.

Aurélio da Paz dos Reis, o precursor do cinema português, que se adiantou na área face a países como a Espanha, a Itália, a Rússia ou a Suécia, entre outros, morreu, no Porto, em setembro de 1931. O seu legado cinematográfico não sobreviveu e só cerca de 14 anos mais tarde se voltou, novamente, a falar de cinema em português.

1896 é, então, o ano do nascimento e da morte do cinema português.

Após o esforço de Paz dos Reis para tentar implementar uma cultura cinematográfica em Portugal e tendo em conta os avanços que se destacavam no resto do mundo nesta área, houve, por volta de 1907-10, uma nova tentativa para chamar a atenção do povo português para o cinema, com João Freire Correia e Lino Ferreira.

João Freire Correia foi um produtor e técnico pioneiro do cinema português, tendo-se dedicado, principalmente, ao estilo documental e ficcional. Fez, igualmente, alguns trabalhos como guionista e foi ele que abriu o “Salão Ideal”, em Lisboa, uma das primeiras casas dedicadas ao cinema em Portugal. Lino Ferreira, colaborador de Freire Correia, era um homem dedicado às artes do palco, tendo-se destacado, inicialmente, no teatro e nas revistas portuguesas. Mais tarde, destaca-se ao cinema, contribuindo para os primeiros passos que este dava no país. Trabalhou como realizador e ator em vários filmes e como guionista no filme “Os Crimes de Diogo Alves”.

Correia, juntamente com Lino Ferreira, realizou, em 1907, a primeira curta-metragem portuguesa, apelidada de “O Rapto de uma Atriz”, tendo dois anos mais tarde, com o colega João Tavares²¹, realizado “Os Crimes de Diogo Alves”, uma outra curta-metragem. É por esta

²⁰ Esta informação pode ser consultada no livro de Alves Costa, *Breve História do Cinema Português (1896-1962)*.

²¹ João Tavares (1883-1971) trabalhou enquanto diretor de fotografia, ator e realizador nos primórdios do cinema português.

altura, e contando, mais uma vez, com o envolvimento de Freire Correia, que nasce, em Lisboa, o primeiro estúdio cinematográfico português, a Portugália Film.

Alguns anos mais tarde, em 1910, o cinema português regressa, oficialmente, às suas origens e é criada, no Porto, a Nunes de Matos & Cia., sob a tutela de Alfredo Nunes de Matos, um produtor portuense que dedica a maior parte da sua atividade cinematográfica ao cinema de propaganda comercial e documentários.

É a partir deste momento que se começa a investir no cinema em português, que o povo se começa a interessar mais pelo cinema e começam a abrir salas de cinema por todo o país, destacando-se o “Salão Ideal”, em Lisboa, e o “Salão High-Life”, no Porto. Estas salas que promoviam o cinema como espetáculo são chamadas de “animatógrafos”.

Apesar do novo impulso do cinema português, este continuava atrasado em relação aos desenvolvimentos verificados em França, nos Estados Unidos e noutros países. É então que, em 1918, após uma reestruturação da produtora e distribuidora de Nunes de Matos, se cria a Invicta Film, que marca o início de um novo rumo no cinema nacional, pretendendo a criação de uma indústria cinematográfica no país. Alfredo Nunes de Matos conta, agora, com o apoio de um técnico experiente francês, George Pallu²², que trabalha na empresa até esta encerrar, em 1924, e começam a fazer-se adaptações cinematográficas de clássicos da literatura. Os documentários e a ficção são os dois géneros predominantes produzidos pela empresa nortenha.

A produtora portuense veio, sem dúvida, reavivar a alma cinematográfica do país e impulsionou a arte no Porto, mas também no resto do país. Várias outras produtoras foram criadas, como a Fortuna Film (1922), a Caldevilla Film (1922), entre outras, e são produzidos muitos filmes, maioritariamente adaptações de grandes clássicos. Tal como o que acontecia na Invicta Film, também em muitas outras era uma constante o facto de haver colaboradores estrangeiros²³, tendo isso marcado esta época do cinema português.

No entanto, e tal como aconteceu com a Invicta Film, também estas produtoras passariam por crises e fechavam portas, sendo que também terminava “«época do cinema português feito por estrangeiros»” (Costa, 1978: 46).

²² Cineasta francês que colaborava com a empresa *Pathé Frères* antes de ser contratado para integrar a equipa da empresa portuense.

²³ Roger Lion, Gabriela Réval, Jean Murat, Rino Lupo, entre outros, são nomes de técnicos de cinema (realizadores, guionistas, etc.) estrangeiros que contribuíram bastante para o desenvolvimento do cinema português nesta época.

Nasce, em 1924, a Pátria Film e surgem nomes como o de Leitão de Barros, Henrique Alegria ou António Lopes Ribeiro, entre outros, que iniciam um novo ciclo do cinema português, este marcado pela instabilidade e dificuldade de acesso a materiais e recursos.

Tendo por base estas condicionantes, esta era faz com que o cinema português se torne uma “atividade amadora ou artesanal”, tal como afirma Alves Costa. À luz do citado e analisando o panorama atual, parece-me que esta é uma imagem que, com contornos distintos, ainda hoje prevalece.

Para além de tudo isto, é também por esta altura que se começa a ouvir falar de Manoel de Oliveira. Em *Breve História do Cinema Português (1896-1962)*, o autor conta a forma como António Lopes Ribeiro descobriu aquele que viria ser um dos mais prestigiados cineastas portugueses em todo o mundo. Lopes Ribeiro, realizador e crítico de cinema, foi o primeiro a valorizar o trabalho de Manoel de Oliveira, tendo ficado interessado no jovem do Porto após assistir a parte do seu primeiro filme *Douro, Faina Fluvial* (1931). O experiente cineasta contactou o jovem e convenceu-o a terminar o filme, iniciando-se, assim, a carreira de Manoel de Oliveira, um jovem e talentoso atleta portuense, no mundo do cinema. Apesar de bem-sucedido enquanto cineasta, no seu início de carreira deparou-se com alguns obstáculos, sendo o desagrado do público português em relação aos seus filmes um deles (*Douro, Fauna Fluvial* e *Aniki-Bobó* (1942), por exemplo). Isto fez com que Oliveira estivesse mais de uma década sem filmar. Este desagrado do público relativamente a uma certa produção cinematográfica nacional tem levado muitos outros realizadores, tanto na altura, como mais recentemente, à estagnação, um problema já identificado por Tiago Baptista em *A Invenção do Cinema Português*²⁴.

Desde os seus primórdios, são substanciais as dificuldades em se fazer cinema em Portugal. Para além de atrasos estruturais que o país enfrenta em relação a outros países europeus, também o público sempre se mostrou receoso e pouco recetivo aos produtos de realização nacional e o apoio do Estado a esta arte foi sempre bastante calculado e controlado. Apesar dos esforços dos amantes da sétima arte para desenvolver uma indústria cinematográfica em Portugal, a situação interna do país, tanto a nível político como social, não permitia qualquer tipo de avanço. Pelo contrário, o cinema português, que ansiava (e ainda hoje anseia) por criar e manter uma identidade própria, é constantemente subvalorizado e desprezado. E esta situação vem piorar quando António de Oliveira Salazar sobe ao poder e

²⁴ “O cinema feito em Portugal esteve, desde o primeiro momento, sujeito a um escrutínio público muito maior do que qualquer arte”. (Baptista, 2008: 9).

instaura a ditadura em Portugal. Durante 40 anos, acompanhada por políticas de censura, a ditadura salazarista controlou todos os meios de comunicação sociais, aniquilando, completamente, o direito à liberdade de expressão e pensamento, sendo castigados todos aqueles que se atrevessem a pensar contra o regime.

A subida ao poder de Salazar é acompanhada pelo recente aparecimento do cinema sonoro e, com a ditadura já instalada, filmes como *O Pátio das Cantigas* (1933) ou *A Canção de Lisboa*, (1942) entre outros, são o tipo de filmes permitidos e exibidos, que ignoram a situação política que o país atravessa e mostram os bairros portugueses, nos quais, independentemente da pobreza que possa existir, o que prevalece é o sentido de comunidade e a felicidade. Tudo é controlado pela censura salazarista e o cinema português atravessa uma má fase, sendo que a censura contraria todos os princípios de liberdade de expressão associados ao cinema. Nesta altura, apenas são exibidos filmes de propaganda ao sistema²⁵, sendo António Lopes Ribeiro o cineasta do regime salazarista. ²⁶ Também Tiago Baptista e Paulo Cunha, em *Nacionalmente Correcto: a invenção do cinema português* e *Radicalismo e Experimentalismo no novo cinema português (1967-74)*, respetivamente, abordam a questão da censura aplicada ao cinema português, relevando o seu papel de condicionar não apenas o que era produzido, mas também o público nacional, que, ao que me parece, ignorava inocentemente a existência e qualidade dos filmes portugueses.

Apenas nos anos 50 se nota alguma tentativa de mudança, com as influências do neorealismo nos filmes produzidos nessa altura. Manuel Guimarães é um dos cineastas que tenta implementar esta nova corrente nos filmes portugueses, mas é fortemente censurado, deixando que a ditadura lhe limitasse a criação artística. No entanto, e numa altura em que o regime sofria algumas alterações, são promovidos alguns eventos culturais que realçam o cinema, tanto nacional como estrangeiro, o que constitui um primeiro passo em direção à mudança.

A evolução do cinema português, desde que se reergue em 1918, até aos dias de hoje, tem sido acompanhada pela imprensa artística, que evoluiu também e ganhou cada vez mais importância tendo em conta a promoção, manutenção e divulgação das obras portuguesas. São várias as revistas direcionadas para a arte e, mais concretamente, para o cinema, como por

²⁵ É criado, em 1935, o Serviço Nacional de Propaganda. É desde então que o cinema passa a estar sob a atenção de representantes do regime. Em 1944, este serviço é reformulado e passa a chamar-se de Secretariado Nacional de Informação, que afirma apoiar a expansão do cinema, mas nunca deixando de a submeter a um cuidado controlo.

²⁶ Em *Breve História do Cinema Português (1896-1962)* (1978: 72-73).

exemplo a *Imagem* ou a *Cinema*, entre outras. Nos anos 50, e aproveitando a primavera Marcelista, que criava o Fundo do Cinema e, mais tarde, a Cinemateca Portuguesa, tentaram-se introduzir algumas mudanças no estado do cinema em Portugal e era através da imprensa que artistas e críticos se exprimiam e promoviam eventos de carácter cultural, conseguindo escapar à censura. Tendo isto como impulso, novos cineastas, influenciados por movimentos europeus, começavam a dar os primeiros passos no cinema, esforçando-se por fazer prevalecer os seus direitos e desejos em Portugal.

Surgem, então, nomes como Paulo Rocha, António Cunha e Telles, António-Pedro Vasconcelos, Fernando Lopes, José Fonseca e Costa, Eduardo Gueda entre outros, que iniciam os seus percursos na década de 60, tendo até levado filmes a festivais de cinema internacionais, e marcando a geração de cineastas dos anos 70. Igualmente nesta década, e com o apoio da Fundação Calouste Gulbenkian, que desempenha, ainda hoje, um crucial papel no que diz respeito ao apoio ao cinema, é criado o Centro Português de Cinema, com o objetivo de auxiliar os novos cineastas na produção dos seus filmes. Apenas com o apoio deste centro cooperativo consegue esta nova geração, fortemente inspirada pela *Nouvelle Vague* francesa e determinada a mudar o estado do cinema português, produzir livremente os seus filmes. Para além disso, esta é a altura em que Manoel de Oliveira consegue, e desde aí de forma consecutiva, reiniciar a sua carreira de cineasta, primeiro com o filme *O Acto da Primavera* (1962) e depois com *O Passado e o Presente* (1972), sendo também este o primeiro filme produzido pelo Centro Português de Cinema. Esta é a era do Novo Cinema.

Os anos 70 foram, sem dúvida, anos de extrema importância no que à mudança de contextos diz respeito, não só no cinema, mas no país em geral, tendo a ditadura sido derrotada no dia 25 de abril de 1974, com a revolução pacífica iniciada pelos militares e estendida a todo o povo, conhecida por Revolução dos Cravos. Inicia-se aqui uma nova era para o país.

O cinema beneficiou da criação do Instituto Português de Cinema que visava assegurar a atividade cinematográfica portuguesa e surgem, também, várias cooperativas por todo o país, cujo foco principal é o cinema de intervenção, tendo em conta o contexto pós-revolução do país. Precisamente devido a este aspeto, o documentário torna-se o género preferido, ainda que se continue a fazer ficção em Portugal. Novos autores aparecem e filmes que mostram o país e as suas gentes, em jeito de crítica e de revolta, prevalecem, bem como películas dedicadas aos retornados e ao final da guerra colonial, que aconteceu, também, devido à revolução de abril.

Desde então, e até aos dias de hoje, que fazer cinema é considerado um ato livre em Portugal. Vários filmes foram produzidos, de diversos géneros, e a evolução tecnológica e inovações descobertas no estrangeiro foram aproveitadas pelos cineastas portugueses. Cada vez mais jovens se interessam pela arte de fazer cinema e o trabalho de cineastas portugueses é cada vez mais reconhecido a nível internacional. No entanto, existem, ainda hoje, aspetos que impedem o desenvolvimento e acreditação do cinema português em Portugal, tal como o controlo, ainda que de forma menos direta, por parte do Estado e a falta de cultura do povo português em relação ao que é feito por artistas nacionais. Infelizmente e apesar de todas as mudanças e obstáculos ultrapassados, a situação do cinema em Portugal não se alterou significativamente após o 25 de abril, o que impede o progresso e o reconhecimento da sétima arte dentro do nosso país. Existe, ainda, um grande preconceito por parte do povo português no que ao cinema português diz respeito, algo que não é valorizado pelo Estado, o que torna difícil a imposição das obras portuguesas em detrimento do cinema de Hollywood, por exemplo, que domina, por completo, os ecrãs portugueses. Por outro lado, é interessante a reação do panorama internacional ao que é produzido pelos cineastas portugueses. A presença de realizadores lusitanos em festivais de cinema pelo mundo é, já, incontestável e estes vão ainda mais longe, sendo premiados e deixando a sua marca no contexto do cinema mundial. Nomes como Pedro Costa e Manoel de Oliveira continuam a ser referências, tanto em Portugal, como a nível internacional, mas também jovens realizadores começam a ter influência nessa mesma conjuntura, como por exemplo Miguel Gomes, João Salaviza²⁷, ou Salomé Lamas, tendo esta última ganho, este ano, um Urso De Ouro para melhor Curta-Metragem no festival alemão *Berlinale*.²⁸

3.2- A televisão

A televisão é ainda uma realidade bastante recente. No entanto, e com a constante evolução tecnológica, tornou-se já algo imprescindível no dia a dia do público, pelos mais variados motivos.

²⁷ João Salaviza também ganhou o Urso de Ouro no festival *Berlinale* em 2012 com a curta-metragem *Rafa*.

²⁸ Esta informação pode ser consultada em <https://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/leonor-teles-ganha-urso-de-ouro-para-curta-metragem-em-berlim-1723934>.

Em Portugal, a televisão apareceu pela primeira vez a 15 de dezembro de 1955, com a criação da Rádio e Televisão de Portugal (RTP), ainda que apenas um ano mais tarde se desse a primeira transmissão oficial, em setembro de 1956, a partir da Feira Popular de Lisboa (SOBRAL, 2012: 145). Nesta altura, apenas Lisboa estava abrangida na rede de transmissões da emissora e as peças eram exibidas pontualmente. Em 1957, a rede de transmissões chega ao Porto e as transmissões passam a ser regulares²⁹.

A RTP foi criada como canal público, sendo que na altura foi constituída como sociedade privada de iniciativa pública. Em 1968 passou a chamar-se de RTP1, devido à criação de um novo canal, uma extensão da RTP, a RTP2. Alguns anos depois a RTP estendeu-se, também, às regiões autónomas, tendo sido criadas a RTP Madeira e RTP Açores, em 1972 e 1975, respetivamente. No início de 1992 aparece a RTP Internacional, que tem como objetivo chegar às comunidades emigrantes portuguesas. As emissões da RTP foram, até 1980, a preto e branco, sendo o Festival da Canção desse mesmo ano a primeira exibição a cores de um programa televisivo em Portugal. Sendo o canal do estado, a RTP foi ocupada pela oposição no 25 de abril e depois da revolução foi sujeita a uma reestruturação, tendo sido, em 1975 nacionalizada por completo, dando origem à empresa Radiotelevisão Pública E. P..

Até ao início dos anos 90, apenas a iniciativa pública fornecia serviços televisivos, uma realidade que viria a mudar em outubro de 1992 com a criação da SIC (Sociedade Independente de Comunicação), um canal televisivo privado e independente que se afirmava como concorrência ao império televisivo estatal³⁰. Em março de 1993, surgia a TVI (Televisão Independente), um novo canal privado e independente que, após conquistar o público, se torna um dos canais portugueses com mais audiências. A RTP, televisão do estado, com o aparecimento de canais independentes, começa a perder espectadores e verifica um novo declínio quando, em 1994, a televisão por cabo chega a Portugal. Mais tarde, em 2008, começa a introduzir-se a televisão digital, que em 2011 já dominava o território português por completo, deixando para trás a era analógica.

Tal como o cinema, também a televisão beneficiou e se transformou tendo em conta os desenvolvimentos verificados ao longo do tempo a nível tecnológico. Hoje em dia, é possível ver qualquer tipo de programa na televisão, em direto ou em diferido e, com o aparecimento da fibra ótica associada às telecomunicações, é hoje viável assistir a uma transmissão de há 7 dias. Ora,

²⁹ Esta informação pode ser consultada em <http://media.rtp.pt/institucional/rtp/historia/>.

³⁰ Esta informação pode ser consultada em <http://www.imprensa.pt/marcas/sic/2014-07-23-SIC>.

tendo em conta todas as inovações e avanços que se fizeram sentir até hoje neste meio de comunicação, isto provocou um alargamento do espectro de programas que são produzidos para o pequeno ecrã, sendo, por exemplo, as novelas, programas de grande sucesso em Portugal, produzidas, maioritariamente, pelos canais independentes portugueses.

A televisão no geral e, conseqüentemente, também em Portugal, evoluiu tanto e tão rápido nos últimos anos que veio a ocupar várias funções na sociedade, não só a nível informativo, sendo um meio de propagação rápido e, hoje, acessível a todos, mas também na divulgação do cinema, sendo esta arte parte da programação dos canais televisivos.

3.3- O cinema e a televisão

Doc Comparato, autor e guionista brasileiro cita, na sua obra *Da Criação ao Roteiro*, Christian Metz³¹, quando se propõe a analisar as distinções existentes entre o cinema e a televisão. Tal como é dito, estes são meios de comunicação que partilham várias características, contornos e objetivos, mas que também, naturalmente, se distinguem em diversos aspetos. Sendo que ambos os meios se dirigem ao ecrã, existem aspetos que os aproximam e que fazem mesmo com que estes dois não se anulem um ao outro, podendo complementar-se. Por exemplo, a televisão, uma vez que compreende os requisitos de exibição de um filme, pode funcionar como meio de divulgação e propagação do cinema, ainda que não transmita a mensagem da mesma forma, visto que o filme é criado para um *medium* distinto. Para além disso, outro aspeto que partilham, e que interessa neste trabalho em particular, é o facto de ambos os meios necessitarem de uma vasta equipa de técnicos por forma a conseguir construir um produto de qualidade, entre os quais, o guionista.

O cinema e a televisão encontram-se, hoje, com contornos bastante mais evoluídos do que nos seus primórdios, devido à constante evolução tecnológica que se tem vindo a fazer sentir. Ora, isto promove uma maior elaboração dos filmes produzidos, tanto a nível técnico como de *storytelling*, sendo que o mesmo se verifica ao nível da televisão. Se no início predominavam programas informativos, hoje em dia assistimos a uma variedade imensa de programas, os quais exigem uma vasta equipa de produção, neste caso, durante todo o processo de gravação da peça. Na maior parte destes programas, estão incluídos nas equipas os

³¹ Christian Metz foi um teórico de cinema francês.

guionistas, que organizam todo o programa por palavras. No entanto, ainda que ambos os meios utilizem o guião, este distingue-se em cada um dos casos, sendo desenhado para corresponder às necessidades específicas de cada um, tendo, portanto, diferenças notórias que irão ser abordadas num próximo capítulo. Ainda assim, em ambos os casos ele pretende cumprir uma missão e necessita, portanto, de ter qualidade. Tal como afirma Doc Comparato, “Um bom roteiro não é garantia de um bom filme, mas sem um bom roteiro não existe com certeza um bom filme” (Comparato, 2000: 21).

4- Explicação e Análise das Entrevistas

4.1- Nota prévia sobre o guionismo em Portugal

Doc Comparato³², na sua obra *Da Criação ao Roteiro*, para além de mencionar e explicar as diferenças entre o guião cinematográfico e o guião televisivo e as suas diferentes fases de construção, dedica também um capítulo ao guionista e à forma como este é visto no contexto do mercado do trabalho, afirmando inclusive que “É difícil viver como roteirista” (2000: 354). Ora, o autor não fica por aí e explica que as funções e responsabilidades de um guionista não se resumem à escrita do guião em si mesmo, uma vez que se este quer vingar no mundo do audiovisual deve procurar sempre mostrar o seu trabalho, recorrendo às produtoras, ou a agentes, por exemplo. Em relação a esta última figura, Doc Comparato compara a realidade dos Estados Unidos ou de Inglaterra, onde este é já um elemento consolidado há vários anos, com o que se passa em Portugal, onde, pela altura da escrita do seu livro, a figura do agente ainda era algo ténue. Hoje, recorrendo a um ponto de vista pessoal baseado no conhecimento da situação do guionismo português, parece-me que, ainda que possa a figura do agente estar mais vincada, o impacto que tem em Portugal ainda não é tão poderoso como o das outras indústrias mencionadas, o que pode ser justificado pelos atrasos estruturais gerais que ainda assombram o nosso país, tendo, claramente e consequentemente, implicações na área da cultura portuguesa.

No entanto, os atrasos verificados na economia portuguesa não se apresentam como único elemento castrador do desenvolvimento da cultura em Portugal. O guionista, num contexto global, e como podemos verificar pela evolução histórica da atividade, para além de ser constantemente confrontado com questões de reconhecimento do seu trabalho, defronta-se, igualmente, com a contrariedade e instabilidade da natureza do seu mercado de trabalho. Continuando com Doc Comparato, este explica: “O mercado de trabalho para os roteiristas é muito contraditório; embora esteja crescendo, ainda se pode considerar pequeno. (...) É uma profissão instável. Vivemos do que escrevemos e, normalmente, de três em três meses estamos sem trabalho, a não ser que tenhamos um contrato fixo com uma produtora ou uma rede de televisão. De maneira geral, pode-se dizer que estes são os dois tipos de roteiristas que existem, no que se refere à relação com o mercado de trabalho: *free lancer* e contratados.” (2000: 354-355). Este é, pois, um cenário que também se verifica em Portugal, como podemos constatar através da resposta de João Nunes a um dos seus leitores, na sua rubrica *Perguntas e*

³² Doc Comparato é um guionista brasileiro que já realizou trabalhos tanto nos Estados Unidos como na Europa, contribuindo, inclusivamente, para filmes portugueses.

Respostas, quando este afirma: “(...) nunca é fácil entrar em nenhum mercado, muito menos em qualquer área que envolva o cinema ou o audiovisual, e ainda menos no Portugal de hoje. Em Portugal nunca houve muita gente a viver exclusivamente como guionista, e ninguém apenas como guionista de cinema. Os que sobrevivem escrevendo guiões fazem-no essencialmente com o trabalho para a televisão, completando-o depois com o guião de cinema ocasional. O resto são amadores que exercem outras profissões e escrevem guiões quando podem e lhes pagam (ou nem isso). Se a situação nunca foi brilhante, a crise que afetou todos os portugueses também deixou a marca no cinema nacional e em todas as suas profissões, incluindo a de guionista.”³³

Ou seja, o guionista, ou aquele que o quer vir a ser, não tem um percurso facilitado pela frente, nem mesmo nas mais desenvolvidas indústrias, onde existe muita gente que pretende chegar ao mesmo objetivo e há mais concorrência, mas, muito menos em Portugal em que o audiovisual ainda não é independente e sofre, forçosamente, com problemas de assuntos que não o afetam diretamente, o que significa que atividades ainda menos reconhecidas como a do guionista sejam mais afetadas.

Como já vimos em capítulos anteriores, houve uma altura na história do cinema em que se generalizou um movimento que preferia os realizadores aos guionistas, enaltecendo o seu trabalho e as suas técnicas e estabelecendo-o como o autor do filme, a *Nouvelle Vague*. Esta corrente, tendo em conta o panorama nacional e o pouco conhecimento que se tem, em geral, acerca dos guionistas portugueses, é, também, a tendência que acompanha o audiovisual português, o que dificulta, ainda mais, o estabelecimento de uma posição e o reconhecimento dos guionistas como intervenientes fundamentais na construção da obra final.

Para além de tudo isto, e, talvez, consequência dessa falta de apoios e atrasos em relação a outros contextos cinematográficos, quando nos tentamos debruçar sobre a análise daquilo que é feito em termos de guionismo em Portugal, a informação que encontramos é escassa, verificando-se uma quase inexistência de artigos científicos acerca do tema, sendo uma hipótese a de recorrer a testemunhos dados pelos profissionais portugueses em entrevista a jornais, revistas ou blogues, por exemplo. Não obstante, e para cumprir o propósito deste trabalho de investigação, não só se recorreu a estes testemunhos disponíveis, como também se realizou uma série de entrevistas, examinadas mais à frente, a diversos intervenientes que operam no mundo do audiovisual português, por forma a tentar estabelecer uma posição dos guionistas no contexto nacional, como analisar aquilo que é, de facto, feito, os seus maiores

³³ Resposta de João Nunes à pergunta “Como está o mercado de produção de filmes em Portugal? É fácil para um guionista novo entrar no mercado? Qual seria a melhor maneira de fazê-lo?” (06-02-2014), disponível em joaonunes.com.

desafios enquanto escritores e profissionais inseridos no meio cinematográfico e perspectivas para o futuro.

4.2- Os protagonistas das entrevistas e explicação da sua escolha

Quando surgiu a ideia de realizar este trabalho de investigação, o propósito era o de traçar a história do guionismo português e colocar esta atividade numa posição de destaque, visto que pouco se fala, quando abordado o tema do cinema, acerca dos guionistas. Uma vez que o seu trabalho final, o guião, não é o produto final, pode-se dizer que este é apenas um meio que serve para atingir um fim, o filme, o que pode fazer com que se assuma o trabalho do guionista como secundário, embora este não o seja.

Ao longo da pesquisa realizada, notou-se a carência de informação sobre uma evolução do guionismo português, abordando os livros de cinema apenas nomes e técnicas relacionados com a realização. É, portanto, difícil analisar o passado da escrita para o ecrã em português. No entanto, é possível tentar fazê-lo em relação ao presente, servindo, posteriormente, para uma análise de um possível futuro. Assim sendo, e por forma a aceder a este tipo de informações essenciais e, mais ainda, atuais e verídicas, optou-se por realizar uma série de entrevistas a diferentes profissionais da área do audiovisual, de forma a perceber como trabalham e pensam os profissionais sobre a sua profissão em Portugal. Todas as entrevistas apresentam uma estrutura semelhante, estando divididas em três partes: a primeira relaciona-se com aspetos técnicos relacionados com o guião e o seu processo de criação; a segunda trata a situação portuguesa atual e, por fim, a terceira pretende reunir conselhos e opiniões pessoais dos profissionais em relação ao que pode vir a ser feito em termos de guionismo em Portugal no futuro.

Numa fase inicial de investigação sobre o tema do guionismo e possíveis entrevistados, o blogue do guionista português João Nunes foi uma enorme ferramenta de auxílio. Para além das rubricas já mencionadas em capítulos anteriores, *Curso de Guião* e *Perguntas & Respostas*, o autor fornece, também, aos seus leitores, uma data de entrevistas a guionistas portugueses, e não só, dando a conhecer o seu perfil e o seu trabalho, método e processo criativo, que estão reunidas na rubrica *É assim que eu escrevo*. Naturalmente, não apenas por todas as informações partilhadas no seu espaço *online* ou na *newsletter*, mas também por ser, ele

mesmo, um guionista e já se ter dedicado tanto ao cinema, como à televisão, João Nunes foi um dos profissionais contactados e entrevistados para esta dissertação.

João Nunes, tal como o apresentado no seu blogue, é um guionista português que já contribui tanto para o cinema como para a ficção nacional, tendo estado envolvido em projetos como *Inspector Max*, *A Selva* (2002), *Mustang* (2000) ou *O Cônsul de Bordéus* (2011), entre outros. Nasceu em Angola, em 1961, tendo vindo muito cedo para Portugal. Aqui, começou a trabalhar na área da publicidade, tendo, dez anos mais tarde, decidido dedicar-se à escrita de guiões. Vivendo entre Portugal e Angola, tornou-se autor associado nas Produções Fictícias, foi presidente da Associação Portuguesa de Argumentistas e Dramaturgos (APAD) e dedicou-se, também, à realização, estreando-se com a curta-metragem “O Presente”. Desde 2005 escreve o blogue aqui mencionado por diversas vezes, onde partilha os seus interesses com os leitores, um dos quais a escrita de guiões.

Desde o primeiro contacto que foi trocado, que o autor se mostrou disponível e interessado na colaboração. As perguntas realizadas, tal como já foi dito anteriormente, dividem-se em três categorias, sendo que a primeira se foca no guião e sua execução, na teoria do autor e no seu papel dentro da produção do filme como guionista; a segunda pretende esclarecer a visão do entrevistado em relação à situação atual do contexto português e a terceira categoria de perguntas tem como ponto principal novas iniciativas que estão, neste momento, a ser realizadas em Portugal, como por exemplo, o Festival GUIÕES, o qual abordaremos mais à frente, e, por fim, pede-se ao guionista conselhos para os que se pretendem iniciar nesta atividade.

Um outro autor contactado e entrevistado é guionista e o criador do Festival GUIÕES. Trata-se de Luís Campos, da Covilhã, que estudou cinema na Universidade da Beira Interior. Escreveu o guião do filme independente *Um Funeral à Chuva* (2010), esteve envolvido na origem do projecto “Squatter Factory”³⁴, sediada em São João da Madeira, que se dedica ao cinema e a tudo o que com a sétima arte se relaciona, proporcionando *workshops* de escrita, apoiando a realização de filmes, entre outras coisas. Para além de tudo isto, o guionista criou também o festival “GUIÕES Festival do Roteiro de Língua Portuguesa”³⁵, tendo a primeira edição acontecido em 2014. Este festival pretende, tal como descrito na sua página da internet, resolver três dos principais problemas relacionados com a situação atual da escrita de guiões em português, sendo objetivo desta iniciativa combater a escassa criação de guiões na nossa língua, promover

³⁴ Mais informações disponíveis em www.squatterfactory.com

³⁵ Todas as informações relacionadas com o festival estão disponíveis em www.guioes.com

o contacto mais facilitado entre guionistas e produtoras ou outros agentes interessados nos projetos e, por último, motivar os agentes e produtoras à leitura de guiões, mesmo que estes não tenham sido por eles pedidos.

O GUIÕES, tendo em conta a experiência pessoal de voluntária na 2ª edição do festival, ocorre durante um dia, sendo que não são apenas apresentados os projetos finalistas, mas há, igualmente, um extenso programa destinado aos candidatos e a todos os interessados, que envolve palestras e conversas, todas em torno do guionismo, sendo que o festival se torna, também, um espaço de partilha e descoberta, promovendo o contacto com os guionistas convidados. É uma iniciativa relacionada com o guionismo única no nosso País, que tem como princípio privilegiar dois aspetos apenas: “o talento do autor e a qualidade do guião/roteiro”.

A entrevista realizada a Luís Campos, tal como a de João Nunes, dividiu-se em três partes, sendo que a terceira se focou, naturalmente, mais do que nos outros autores, no festival de guiões cinematográficos, sendo questionado sobre a origem da ideia ou o facto de existir um maior número de candidaturas de guiões por parte de brasileiros em detrimento de portugueses, por exemplo. Por ter um papel tão ativo na propagação e promoção da escrita de guiões em português, o guionista Luís Campos aparece como personalidade indispensável para o propósito deste projeto.

Para além destes dois autores, também Tiago R. Santos, guionista conhecido pelos seus trabalhos, entre outros, com o realizador António-Pedro Vasconcelos, como por exemplo *Call Girl* (2007) ou *Os Gatos Não Têm Vertigens* (2014), foi contactado e aceitou colaborar neste projeto. Na altura da entrevista, o guionista encontrava-se a trabalhar no projeto de Leonel Vieira *O Leão da Estrela*, tendo sido, naturalmente, questionado acerca desse processo, bem como da sua relação profissional com António-Pedro Vasconcelos, com quem tem vindo a trabalhar regularmente. Para além disso, as perguntas assemelham-se às realizadas a João Nunes e Luís Campos, tendo sido convidado a dar conselhos aos que se iniciam no mundo do guionismo e, sendo membro da APAD, questionado acerca da ação desta associação.

Tiago R. Santos, nascido em 1976, começou por trabalhar como jornalista, mas, em 2007, começou a dedicar-se à escrita de guiões. Já ganhou vários prémios relacionados com a escrita cinematográfica e, em 2013, aventurou-se num novo projecto e lançou o seu primeiro romance, *A Velocidade dos Objectos Metálicos*. O autor continua envolvido em projetos como guionista, mas é também, atualmente, crítico de cinema para a Revista *Sábado*⁶.

⁶ Informação disponível em <http://escritores.online/escritor/tiago-r-santos/>.

A escolha deste autor prende-se com o facto de manter um papel ativo na luta pelos direitos dos guionistas e argumentistas portuguesas enquanto membro da APAD e, para além disso, pelo facto de estar associado a grandes realizadores, nacional e internacionalmente conhecidos, como António-Pedro Vasconcelos, por exemplo.

Paralelamente, seria importante, sob um ponto de vista pessoal, ter acesso à opinião de um profissional do cinema que não um guionista, razão pela qual é justificada a participação do realizador, que também escreve, António-Pedro Vasconcelos. Apesar de o cineasta dispensar apresentações, Vasconcelos é um conceituado realizador português, inspirado pela corrente francesa *Nouvelle Vague*, reconhecido tanto a nível nacional como internacional, que conta já com dezenas de filmes realizados e prémios em festivais de cinema. Filmes como *Jaime* (1999) ou *Os Imortais* (2003), entre muitos outros, são algumas das suas obras que marcam a sua geração de cineastas e a cultura cinematográfica portuguesa. Uma vez que também escreve e tenta manter uma participação ativa nesse campo, era fundamental o seu contacto que, felizmente e de uma forma quase imediata, foi possível.

As perguntas destinadas ao realizador distinguem-se, ligeiramente, da estrutura adaptada às outras entrevistas, tendo sido abordada a “Teoria de Autor”, a situação atual do cinema português, quando comparada à que se verificava antes do 25 de Abril, as maiores dificuldades dos guionistas portugueses, o papel do guião na produção de um filme, entre outras.

Relativamente às entrevistas, analisadas mais à frente, estas foram, na sua maioria, realizadas através do contacto de e-mail, tanto para os guionistas que conseguiram responder, como para aqueles que não tiveram oportunidade. No caso de António-Pedro Vasconcelos, a entrevista ocorreu presencialmente, por preferência do realizador. A entrevista foi gravada³⁷ e, posteriormente, transcrita, podendo ser consultada, como todas as outras, em anexo.

4.3- As perguntas³⁸

Como referido anteriormente, as entrevistas realizaram-se com o propósito de tentar perceber o estado atual tanto da atividade profissional, como da vida dos guionistas no contexto português. Ainda que a amostra analisada não seja em quantidade elevada, as personalidades

³⁷ Por infelicidade, o gravador utilizado não funcionou no momento da entrevista, tendo sido utilizado um telefone que, por questões de memória, não foi capaz de gravar a entrevista na totalidade. No entanto, notas foram tiradas que permitem retirar o ponto de vista do cineasta relativamente às últimas questões realizadas.

³⁸ Todas as perguntas e respetivas respostas podem ser consultadas em anexo.

entrevistadas encontram-se, neste momento, a trabalhar na área, ou seja, conhecem a situação presente, e estão todos envolvidos em projetos que, de uma forma ou de outra, pretendem mostrar e realçar aquilo que é feito no nosso país em termos de guionismo. Perante uma situação de quase inexistência de informação acerca do tema, parece-me apropriado confiar naquilo que os verdadeiros protagonistas aqui selecionados nos contam. Ora, serve, então, o presente capítulo, através da análise das perguntas e respostas realizadas, para estabelecer um perfil atual do guionismo português, sendo, também, um dos objetivos tentar projetar um futuro para a área. Começa-se, portanto, pela explicação das questões feitas aos entrevistados.

As entrevistas realizadas dividiram-se, como já foi explicado, em três categorias, sendo o objetivo principal tentar perceber o método de trabalho de cada um, a sua opinião em relação ao estado atual do guionismo português e, por fim, abordar aquilo que é feito pensando num futuro favorável. Apesar de todas elas estabelecerem pontos comuns, cada entrevista foi adaptada ao interlocutor de forma a torná-las não só pessoais, como também para mostrar as diferentes formas de trabalhar de cada um deles. Pretende-se mostrar que, apesar de existirem normas e manuais reconhecidos universalmente, não existe uma única fórmula correta para atingir um mesmo resultado.

Dentro da primeira parte de perguntas, começou-se por perguntar o que é, para os entrevistados, um guião e um guionista e como surgiu o interesse nesta área, bem como de onde surgem as suas ideias. Parece-me igualmente interessante esclarecer acerca da visão que os profissionais portugueses têm acerca do seu trabalho e produto final. Após estas perguntas de carácter introdutório, e tendo em conta a abordagem feita ao tratamento da informação que precede a escrita propriamente dita do guião em capítulos anteriores, bem como abordagem aos modelos de Syd Field e Robert McKee, os entrevistados foram questionados acerca do método de preparação e de escrita utilizados. O objetivo destas perguntas prende-se essencialmente com o facto de tentar compreender se os nossos profissionais seguem de alguma forma os ensinamentos e modelos propostos por “gurus” do guionismo internacional, que escreveram obras baseadas na leitura de guiões, tendo como base o exigido pelos estúdios norte-americanos, entre outros.

Para além destes assuntos, aborda-se o tema da marca dos guionistas no produto final para o qual o guião é destinado, o filme, e o seu ponto de vista em relação a isso. Em teoria, a marca do escritor num filme são os diálogos, mas a situação para aqueles que conhecem a realidade cinematográfica não é exatamente assim, como é revelado pelos guionistas

entrevistados. Neste seguimento, uma das matérias acerca das quais também se questionou os participantes tem que ver com a “Teoria de Autor”. Ainda que se tenha feito uma análise à sua origem e impacto, tanto na Europa como nos Estados Unidos, parece-me interessante e relevante o ponto de vista pessoal de escritores portugueses, uma vez que, ainda que o cinema português não seja devidamente valorizado em Portugal, é a tendência trazida pela *Nouvelle Vague* que vigora no país.

Por fim, numa tentativa de conhecer mais acerca de guionistas nacionais e fazer uma ligação ao passado, questionou-se acerca de referências nacionais em termos de guionismo.

O método aqui apresentado escolhido para estruturar as entrevistas tem que ver com o facto de terem sido realizadas pela via eletrónica. Por outro lado, a entrevista ao realizador António-Pedro Vasconcelos, por ter sido presencial, e por ser um participante conhecido principalmente pelos seus trabalhos enquanto realizador, apresenta uma organização ligeiramente distinta das outras. Assim sendo, as perguntas em relação ao guião como instrumento de trabalho focam o seu ponto de vista enquanto realizador. É questionado acerca do facto de também ter escrito guiões e de participar ativamente na sua construção com o guionista com quem trabalha em cada filme, mas também sobre a sua utilidade e as preferências do cineasta enquanto realizador quando lê um guião. Ainda relativamente a este assunto, falou-se da sua colaboração com o guionista Tiago R. Santos, também entrevistado, e do que um escritor deve ter em conta quando escreve um guião.

Um outro assunto abordado está relacionado com o estado do cinema português atual e passado, quando o realizador se iniciou no mundo do cinema, sendo interessante o seu ponto de vista uma vez que é influenciado pela *Nouvelle Vague*, corrente já mencionada neste trabalho. Por consequência, e para cumprir o propósito da conversa, paralelamente às questões acerca do estado do cinema português, conversa-se sobre o estado do guionismo, tanto atual, como na altura em que o cineasta começou no universo do cinema.

Por último, é pedido ao realizador que se pronuncie, tal como os outros, acerca do seu método de escrita, se é, ou não, influenciado pelas obras de Syd Field ou Robert McKee, das dificuldades de se trabalhar no cinema em Portugal e do seu conhecimento acerca do festival que promove a escrita de guiões em língua portuguesa. No final, António-Pedro Vasconcelos deixa um conselho àqueles que se interessam pelo cinema e que pretendem vingar e deixar uma marca nesse mundo.

4.4- As respostas

4.4.1. Primeira parte

De forma a ser mais simples o estudo das respostas dos entrevistados e tendo em atenção o facto de a estrutura ser semelhante, opta-se por fazer este estudo pergunta a pergunta, relacionando o ponto de vista dos diferentes intervenientes. No caso da entrevista a António-Pedro, tendo sido uma conversa mais do que uma entrevista, esta será objeto de análise singular. Começa-se, então, pela primeira categoria de perguntas.

A primeira questão de todas as entrevistas prende-se com a visão dos interlocutores acerca da sua profissão: “O que é um guionista?”. De certa forma, é geral a sua convicção do guionista enquanto técnico cinematográfico, sendo a principal função a de construir e estruturar as ideias que, num conjunto e após desenvolvimento, darão origem ao produto cinematográfico. Tiago R. Santos inicia a sua resposta com uma afirmação curiosa, que remete para a metáfora mencionada em capítulos anteriores de que o guionista é como que um arquiteto, declarando: “Um guionista é quase como alguém que desenha os planos para um edifício.” Neste caso, o guionista estrutura os componentes envolvidos na história pretendida que vai orientar, numa fase posterior, a produção do filme, ou do programa de televisão. João Nunes responde de forma curta e assertiva, apresentando o guionista como um autor, completando que é esta figura que marca o início de todo o processo criativo. Numa visão concordante, também Luís Campos se refere ao guionista como aquele que através da estruturação das ideias permite a criação do produto audiovisual, auxiliando, posteriormente, a sua produção.

Prosseguindo, a segunda questão colocada tem que ver com o que é um guião e se essa conceção é diferente para aqueles que o escrevem. Relativamente à primeira parte da questão, os três intervenientes entendem o guião como o documento escrito pelo guionista que contempla todos os elementos necessários para a execução do produto audiovisual, sendo que João Nunes o define como “mapa de viagem” ou “plano de batalha” para todos os envolvidos no projeto. Concordando com a natureza de guia do documento, Luís Campos, o criador do festival GUIÕES, faz um apontamento interessante relativamente à participação dos guionistas na produção, afirmando a existência daqueles que se envolvem desde o início na criação do guião, ou seja, participam de forma ativa desde o começo na criação de ideias, em detrimento de outros que trabalham a partir de algo já definido, ou seja, a ideia já existe e o guionista manobra-a e

articula-a de forma a criar uma história a partir daí. No que toca à segunda parte da questão, tanto Tiago R. Santos, como Luís Campos pensam que o conceito de guião deve ser igual para todos, comparando-o o primeiro com o conceito de cadeira, afirmando que “tal como uma cadeira é uma cadeira, seja para quem a desenha, a concretiza ou para quem se senta nela”, o conceito de guião também não deve variar. Por outro lado, o guionista João Nunes releva o carácter distinto do guião para quem o escreve. Para a equipa técnica o guião é um documento que os orienta ao longo de toda a produção, mas para o guionista “(...) o guião é muito mais do que isso –é uma obra autoral, um desafio pessoal, uma manifestação da sua arte, criatividade e mestria técnica.”

A questão seguinte relaciona-se com os motivos que levaram os escritores a interessarem-se pelo universo do guionismo. Ainda que seja uma questão pessoal, todos eles afirmam ter um interesse no cinema em geral desde pequenos. O facto de assistirem a muitos filmes fê-los questionar acerca do que vinha antes de o filme passar no ecrã e, em todos os casos, quando descobriram que alguém os escrevia, descobriram, de imediato, a vontade de participar nesse sentido. Uma grande vontade e, como diz Luís Campos, “apetência” para contar e criar histórias fez com que se aventurassem neste universo do guionismo. Para o criador do festival, este processo concretizou-se enquanto estudava cinema na Universidade da Beira Interior, tendo a possibilidade de fazer os seus próprios filmes. No caso de João Nunes, o desejo de escrever materializou-se em 2000, quando foi exibido o telefilme *Mustang* com o seu guião.

Tiago R. Santos fala acerca do seu interesse no cinema e em contar histórias, sendo que o guionismo junta os dois aspetos. No seu caso, quando assistia a um filme, e tal como afirma na entrevista, o seu pensamento era “(...) «quero um dia escrever aquilo»”. Neste seguimento, e tendo em conta que a sua entrada no mundo do guionismo se deu em 2007 com o filme *Call Girl* de António-Pedro Vasconcelos, o escritor é questionado sobre o método de trabalho entre ele e o realizador e como ele lida com isso, visto que os dois trabalham de forma intensa, tendo o realizador uma participação ativa desde o início da criação da ideia, sendo esta desenvolvida, *a posteriori*, por Tiago R. Santos. Será fácil lidar com comentários ao seu trabalho? E é importante para o guionista a presença do realizador na fase de escrita? O guionista responde e confessa que ainda que não seja fácil ouvir comentários e críticas ao seu processo criativo, é uma parte importante do seu trabalho. Como este afirma, e indo ao encontro da ideia de cinema como arte colaborativa que já se mencionou em capítulos anteriores, é importante prestar atenção a críticas e comentários de outros intervenientes no seu trabalho, uma vez que ele irá ter uma

influência em todo o processo de produção. Sendo este um trabalho colaborativo, interessa a todos os envolvidos que este seja bem-sucedido. Logo, ainda que seja difícil lidar com críticas e comentários ao seu trabalho, é, como afirma o guionista, uma parte fundamental. Para além disso, e como alerta o entrevistado, é melhor que as suas visões estejam em concordância desde o início, sendo a alternativa uma possível reestruturação completa do guião, caso o realizador ou produtor não se revejam na visão do guionista. No entanto, Tiago R. Santos também afirma que existem situações em que o realizador não se intromete no processo criativo do guião e resulta, mas no cinema tudo pode acontecer: “Cinema é mesmo assim, tudo pode acontecer, há inúmeras formas de trabalhar e colaborar e a única coisa que interessa é que, no final do dia e quando o filme estiver nas salas, o resultado seja o melhor possível.”

Uma vez esclarecidos sobre a sua opinião de o que é um guião e um guionista e de como os intervenientes se interessaram pela atividade, questionou-se acerca da origem das suas ideias. A questão é, obviamente, subjetiva e de difícil resposta, mas parece importante, uma vez que são profissionais que trabalham a imaginação. Também para esta pergunta, as respostas são, em geral, iguais, sendo que todos eles afirmam que as ideias aparecem de todo o lado. Luís Campos realça que o simples facto de vivermos proporciona uma série de experiências a diversos níveis que permitem a retirada de ideias para uma história. Para Tiago R. Santos, as ideias também surgem de toda a parte, sendo influenciado por tudo o que vê e lê, ou histórias que ouve contar. O mesmo se passa com o escritor João Nunes que realça o problema proveniente de ter muitas ideias. Para ele, a dificuldade não é ter as ideias, mas sim “(...) selecionar quais as que vale a pena desenvolver e levar até ao fim”.

A questão seguinte tem que ver com o método de trabalho de cada guionista. Tal como analisado anteriormente, existem várias fases que antecedem a escrita do guião propriamente dita, como por exemplo a escaleta, a sinopse, o tratamento, entre outras. João Nunes afirma ter a necessidade de recorrer a escaletas e sinopses em todos os projetos, não tendo sucesso quando não o faz. Por outro lado, tanto Tiago R. Santos, como Luís Campos não sentem necessidade obrigatória de o fazer. Os dois guionistas afirmam gostar da imprevisibilidade e da surpresa de ir descobrindo à medida que vão escrevendo, sendo que preferem começar a escrita já na forma de guião. No entanto, tanto um como outro revelam que, apesar de não escreverem previamente, apenas se conseguem lançar na escrita quando todos os elementos já estão bem estruturados na sua mente. Luís Campos afirma que esta necessidade de fases de escrita que antecedem o guião literário depende do projeto para o qual está a trabalhar. Apesar de preferir

uma organização mental, admite que já recorreu a estes instrumentos de auxílio à escrita. O mesmo se passa com Tiago R. Santos, que recorre a estas ferramentas caso os produtores ou realizador assim o exijam.

No mesmo sentido, a pergunta seguinte concentra-se na utilização, ou não, dos modelos propostos por Syd Field ou Robert McKee aquando da escrita dos guiões. No geral, todos acabam por estruturar a sua história tendo em conta o modelo dos três atos, ainda que por motivos distintos. Para Tiago R. Santos, as histórias devem ter um seguimento lógico, logo um início, meio e fim. Não o faz pela regra, mas porque é o que torna a história mais honesta e interessante. Também em relação aos personagens, o guionista afirma que um protagonista só tem interesse para o filme se ele tiver um bom objetivo dramático. Pensando bem nele e definindo-o, pode, então, começar a criar-lhe obstáculos e conflitos. À semelhança de Tiago R. Santos, também Luís Campos opta por uma estrutura que, a nível pessoal, faça sentido, considerando a estrutura dos três atos defendida por Field a mais funcional. A partir desta estrutura que considera sólida, é mais fácil desenvolver e relacionar os elementos narrativos. Para João Nunes, a noção destes modelos não está muito presente nas fases de planificação do guião, acabando por ter um papel mais importante na fase da escaleta. O escritor diz que vai vendo se se enquadra no modelo, sendo que é um processo natural, não tendo que se preocupar estritamente com isso. No geral, o guionista preocupa-se em criar personagens interessantes e uma narrativa com tensão dramática suficiente e que arranca quase de imediato, pois é isso que vai manter o espectador curioso e interessado. Na sua opinião, este método de escrita “É mais uma questão de bom senso e de procurar o que é melhor para a estória do que seguir um modelo muito específico”.

Antes de prosseguir com as perguntas realizadas também a Tiago R. Santos e Luís Campos, a entrevista de João Nunes assume um carácter particular nesta altura, uma vez que é abordado o facto de este ter também contribuído para projetos televisivos. Neste sentido, questiona-se o autor sobre as diferenças entre os dois tipos de guião, cinematográfico e para a televisão, e sobre as razões pelas quais escreve, também, para televisão. À primeira questão, o guionista responde de forma concisa, apontando duas grandes categorias de diferenças entre os guiões. Estes distinguem-se, portanto, por questões dramáticas e por questões técnicas. Em relação ao primeiro ponto, estes distinguem-se, pois, os formatos dos programas televisivos têm diferentes exigências, existindo alguns que pretendem histórias com um final fechado ou outros na qual se pretende a continuidade ao longo da história, por exemplo. Do ponto de vista técnico,

os guiões distinguem-se tendo em conta as exigências determinadas pelas condições de produção. Relativamente ao porquê de se dedicar também à escrita de guiões televisivos, o autor revela que o faz tanto por satisfação como por necessidade. No seguimento desta resposta o autor completa: “Acho que é uma sorte poder dizer isso”.

Voltando, agora, às perguntas comuns aos três guionistas, o próximo tema abordado está relacionado com a marca do guionista no produto final. Quando visualizamos um filme, a marca dos guionistas concentra-se nos diálogos dos personagens, ainda que no guião esteja presente tudo o que à produção do filme diz respeito. Neste sentido, com esta pergunta pretende-se saber de que forma lidam os guionistas com este facto. Surpreendentemente, nenhum deles valorizou os diálogos como marca única dos guionistas, discordando da afirmação. Nos três casos em análise os participantes concordam que a marca do guionista se encontra desde o início até ao final do filme, sendo que tudo o que nele aparece foi previamente criado, explorado e desenvolvido por quem escreve o guião. Luís Campos faz referência ao princípio já mencionado de “mostrar ao invés de contar”, tal como Tiago R. Santos que explica, apesar do prazer em escrever diálogos, existem outros elementos nos quais o guionista se deve concentrar, pois “De nada me adianta escrever bons diálogos se depois a história não fizer sentido ou for completamente previsível e desinteressante. Um guião é a totalidade dos seus elementos, sem qualquer exceção.” No mesmo sentido, João Nunes desenvolve e esclarece que tudo no filme, no produto final, foi antes pensado e escrito pelo guionista, pelo que a marca do guionista é muito mais do que os diálogos.

Continuando com o tema, a questão seguinte tem que ver com o papel do guionista na produção do filme, um ponto abordado em capítulos anteriores. Será que este termina quando o guião é entregue, ou o guionista acompanha a produção do filme até ao final? Ou será que esta decisão não depende dele? De uma forma geral, todos eles concordam que o guionista não deve estar presente nas filmagens e restante processo de produção. João Nunes realça o facto de o guionista trabalhar antes de toda a equipa e de poder ser esquecido a partir do momento em que entrega o guião, sendo que se houver a necessidade imprevista de reescrita de alguma cena, aí sim, o guionista é chamado a intervir aquando da produção. Para Luís Campos e Tiago R. Santos, a sua participação depende das situações. O primeiro relembra que, existindo a possibilidade, escreve para filmes que será ele a realizar, estando presente em todas as decisões relativas à produção. Enquanto guionista, é da opinião que o escritor não deve estar presente, no sentido de não ferir as suas suscetibilidades no caso de críticas e/ou alterações à sua

criatividade. O mesmo defende Tiago R. Santos, que dependendo da sua relação com o realizador e produtor, da necessidade da sua presença ou mesmo da sua disponibilidade, está ou não presente nas filmagens. O guionista afirma que se alguma dúvida criativa surgir e ele estiver presente pode ajudar na sua resolução, mas realça que uma solução será encontrada independentemente da sua presença no local. Esta situação pode não ser a ideal para o guionista, interferindo com a sua criação, mas terá que aceitar, sendo os riscos da sua profissão. Como o próprio afirma, são “ossos do ofício”.

Uma vez que Tiago R. Santos também já se dedicou à escrita de episódios para séries televisivas, foi-lhe colocada a questão acerca da escrita em equipa ou, se foi o caso, escrita de um episódio de televisão individualmente. A resposta, concisa e explanatória, mostra que o guionista nunca escreveu um episódio em colaboração, mas que existe uma estrutura planeada anteriormente, tanto para a série completa, como para cada episódio, sendo que, depois, cada escritor se dedica ao seu episódio. Tal como afirma o guionista, é uma forma de saber o que vem antes e depois, sendo este o único formato e método de trabalho apropriado ao guionista em questão.

Mais ainda, uma vez que aquando desta entrevista o escritor estava envolvido no projeto de Leonel Viera *O Leão da Estrela*, perguntou-se ao autor quais as diferenças entre escrever um guião para um filme original e um guião para um filme baseado num outro já existente. A esta questão Tiago R. Santos responde que ambos os trabalhos apresentam a mesma exigência e rigor, uma vez que o objetivo é comum: tentar contar a história da melhor forma. No caso de escrever um guião baseado numa obra que já existe, tendo em conta que o escritor já tem à sua disposição a matéria base, tem de se concentrar em procurar “que a alma e o espírito das obras originais são respeitados, mesmo que a adaptação se afaste por vezes do produto original.”, sendo essa a principal preocupação de quem escreve.

Ultrapassadas as questões relativas ao trabalho do guionista e funções e papel do guião na produção, a entrevista avança para a questão que acompanha toda a profissão e, paralelamente, todo este trabalho, da “Teoria de Autor”. Nas palavras de João Nunes, “O guionista é o autor do guião – isso acho que não tem discussão.” Este é, também, o ponto de vista dos outros dois entrevistados, que pensam que o guionista deve ser considerado um dos autores do produto audiovisual, bem como outros técnicos envolvidos, como o de fotografia, entre outros. Os três têm uma conceção do cinema como arte colaborativa, o que faz do produto final de autoria colaborativa. Neste sentido, a pergunta seguinte questiona os intervenientes

acerca da sua opinião sobre se o guionista será, algum dia, reconhecido como por exemplo o realizador. Em relação a este assunto, Luís Campos é da opinião de que o guionista não pretende ser tão reconhecido como o realizador, sendo que, para ele, o essencial deste ponto está relacionado com as remunerações associadas ao trabalho intelectual do guionista. No seu ponto de vista, se o guionista for devidamente recompensado pelo seu trabalho, e estando esse resumido à sua participação enquanto guionista, então não necessita de ser reconhecido como o realizador. Ou seja, a questão inerente prende-se com o facto de, como afirma o criador do festival de guiões, haver uma tendência “(...) por tradição, de menosprezar (ou de quantificar por baixo em termos económicos) o esforço intelectual que determinada pessoa precisa de ter para criar algo diferenciador (e capaz de gerar receita). E, regra geral, isto aplica-se a todas as indústrias, não apenas à cinematográfica.” Mais ainda, o autor adianta “Cultivou-se uma espécie de tradição injusta de pagar bem pelo «fazer» e mal pelo «pensar».”

No ponto de vista de Tiago R. Santos, a ideia de que o guionista poderá vir a ser reconhecido como o realizador é ilusória, sendo que, a nível do cinema, acontece apenas, em casos raros, nos Estados Unidos. Por outro lado, e em concordância com o guionista e autor de blogue João Nunes, isso é já uma realidade no mundo televisivo, tanto em Portugal como nos Estados Unidos.

Um outro aspeto interessante e importante que suporta o que já foi mencionado nesta dissertação está presente numa afirmação de Tiago R. Santos relativa à última questão aqui analisada, sendo que o escritor enumera vários exemplos norte-americanos e justifica: “Curiosamente, tudo o que referi está ligado ao mercado americano. Mas não é coincidência: é porque existe lá uma indústria e as oportunidades de trabalho permitem que determinadas vezes se comecem a ouvir e a distinguir”.

Relativamente à primeira parte de perguntas realizadas, relacionadas com aspetos mais técnicos e métodos de trabalho de cada um dos guionistas, a última pergunta é feita com o intuito de conhecer outros guionistas nacionais, sendo os participantes questionados acerca das suas referências, em termos de guionismo, do nosso país. Tiago R. Santos afirma não ter, enquanto João Nunes, por manter uma relação de amizade com muitos deles, prefere não os nomear. Já Luís Campos fala sobre o que tem vindo a ser feito, tanto a nível nacional como internacional, por Pedro Costa, Miguel Gomes, João Salaviza e João Canijo, por exemplo. Para além disso, o guionista explora também as lacunas existentes no cinema português e manifesta o seu desejo de ver jovens guionistas que escrevam com bases narrativas ou que se dedicam a

filmes de género. Isto, na sua opinião, seria um importante desenvolvimento na “reconciliação do cinema Português com o seu público”.

4.4-2. Segunda parte

Nesta segunda parte de perguntas, mais curta que a primeira, o principal objetivo é tentar perceber como é trabalhar na área da cultura, e do cinema e televisão enquanto escritor, em particular, em Portugal. O método de análise de pergunta a pergunta mantém-se, sendo explicada a situação pessoal de cada entrevistado, como tem vindo a ser feito.

Neste sentido, com a primeira questão pretende-se saber se é, ou não, fácil trabalhar enquanto guionista em Portugal. João Nunes responde de forma curta e direta, como aliás é uma constante da sua entrevista. Para o autor, não é fácil ser um profissional criativo, seja de que área for, seja em que lugar for, o que inclui ser guionista em Portugal. Este é um ponto de vista partilhado igualmente por Tiago R. Santos e Luís Campos, sendo que o primeiro aborda a dificuldade tanto no cinema, como na televisão, à exceção das telenovelas, algo que em Portugal exige uma produção constante e na qual estão envolvidas equipas de alguns guionistas. Tanto ele como Luís Campos justificam essa dificuldade com a dimensão reduzida do mercado nacional, que impossibilita uma produção regular de conteúdos audiovisuais. Não obstante, Luís Campos acredita que um dia será fácil ser guionista no nosso país, sendo que este acredita que a visão portuguesa da cultura, marcada fortemente por deficiências políticas, pode mudar se se instaurarem “(...) mecanismos duradouros e capazes de promover e de enraizar hábitos culturais numa sociedade que tem sido educada para romper com esse tipo de hábitos”.

Aprofundando mais este tema, os entrevistados são questionados sobre a possibilidade de um guionista se dedicar exclusivamente ao cinema em Portugal, possibilidade que qualquer dos três rejeita. Como afirmado na resposta anterior, portanto, tendo em conta as carências do mercado português, é impossível viver apenas do guionismo no nosso país. João Nunes apresenta um ponto interessante, confrontando a teoria e a prática: segundo ele, em teoria, a venda de um guião pode render o equivalente ao salário mínimo de dois anos. No entanto, na

prática, na sua opinião e experiência, em Portugal ninguém vende um guião de dois em dois anos. Ou seja, os guionistas cinematográficos são forçados a dedicar-se a outras atividades que podem, ou não, estar relacionadas com a área da cultura. É isto mesmo que explicam tanto Luís Campos como Tiago R. Santos, sendo que este último se dedica ao guionismo cinematográfico, dá aulas e escreve críticas de cinema, sendo ele próprio um exemplo do que os guionistas entrevistados afirmam. Luís Campos termina a sua resposta relacionando a questão presente com a anterior: “Enquanto a cultura continuar a ser tratada como um luxo na sociedade, tudo o que com a atividade cultural se relacione estará sempre associado a um problema e não a uma solução”.

Prosseguindo com as entrevistas, a pergunta seguinte questiona sobre o estado atual do guionismo no nosso país. As respostas não mostram um panorama positivo. Tiago R. Santos começa por falar da iniciativa da RTP em fazer mais séries, o que se pode traduzir num alargamento do mercado para argumentistas, mas, tal como afirma, este é ainda um projeto. Concretamente em relação ao cinema, o guionismo e, por consequência, o guionista, não tem qualquer privilégio ou influência. O escritor expõe a situação atual dando o exemplo da Nova Lei do Cinema, que não permite que os guionistas concorram diretamente, sem um produtor, aos Apoios Para a Escrita e Desenvolvimento do ICA⁹⁹, o que promove ainda mais a descredibilização do guionista enquanto parceiro criativo válido. A par deste ponto de vista, Luís Campos define o estado atual como fechado e pouco dinamizado, sendo impossível a um jovem guionista ter a possibilidade de apresentar o seu trabalho a uma produtora e ainda mais que este segue a ser lido ou produzido. Para ele, a primeira dificuldade que deve ser ultrapassada é a do acesso restrito às produtoras. Quando se trabalhar este aspeto é, então, necessário apostar também na formação de guionistas, que representa igualmente uma falha no nosso país.

De seguida, para além de todos os pontos mencionados pelos guionistas, pretende-se saber concretamente quais as maiores dificuldades de quem tenta exercer esta atividade. No geral, estas prendem-se com a falta de mercado, o que faz com que não exista a necessidade do seu trabalho. Para além disso, tal como já tinha referido na resposta anterior, Luís Campos volta a mencionar o difícil acesso a produtoras. E ainda, João Nunes afirma que a sua luta se trava contra ele mesmo, no sentido em que se força a escrever e a estudar, de forma a evitar a estagnação.

⁹⁹ O ICA, Instituto do Cinema e Audiovisual, é uma instituição que tem como objetivo fiscalizar e apoiar o desenvolvimento de atividades relacionadas com o contexto audiovisual português. Mais informações em <http://www.ica-ip.pt/pt/>.

Para terminar esta categoria de perguntas voltadas para a situação atual do contexto português, os entrevistados são questionados acerca da atividade da APAD, Associação Portuguesa de Argumentistas e Dramaturgos. O criador do festival de guiões e guionista Luís Campos, apesar de reconhecer os objetivos da associação, de valorizar a luta dos seus membros e legitimar a organização tendo em conta ser a única que se interessa pelo guionismo português, confessa que a APAD, com os contornos que hoje toma, não é a instituição ideal para defender os interesses atuais dos guionistas, pois a sua luta encontra-se bastante limitada, bem como não incentiva a prática da escrita em termos de formação ou comunicação para aqueles que possam estar interessados na atividade. Por outro lado, tanto João Nunes, como Tiago R. Santos, ambos membros da Associação, acreditam que as suas lutas têm vindo a dar resultados, sendo que o seu principal objetivo se prende com o reconhecimento dos guionistas enquanto parceiros criativos e com as devidas condições de trabalho, tanto a nível de remunerações como de direitos autorais, entre outros.

4.4-3. Terceira parte

Por último, a terceira e última parte das entrevistas está relacionada com as perspetivas de futuro no que diz respeito ao guionismo em Portugal, falando concretamente do jovem Festival de Guiões em Língua Portuguesa. Para além disso, e tendo em conta o que os entrevistados fazem na área, como já foi vindo a ser apresentado ao longo do presente capítulo, foi-lhes pedido que tecessem conselhos para aqueles que pretendem iniciar um percurso neste meio.

Em relação ao festival que promove a escrita de guiões cinematográficos em português, a primeira questão formulada a Luís Campos está relacionada com a origem da iniciativa. Tal como foi mencionado acima, este tem fortes opiniões no que diz respeito às dificuldades dos guionistas em Portugal, tendo a ideia que originou o festival sido baseada nessas mesmas dificuldades, no sentido de as colmatar. Para além de permitir que jovens guionistas apresentem os seus guiões a empresas, que sejam lidos por profissionais da área que completam o júri, este festival aposta, também, na formação através de *workshops* e oficinas de escrita que têm a intenção de combater um outro problema com o qual o guionismo português se confronta, na opinião de Luís Campos. De seguida, e uma vez que na altura da entrevista o guionista tinha terminado a 2ª edição do festival, pergunta-se acerca do balanço de uma edição para a outra,

sendo a resposta satisfatória. “Acima de tudo, é um balanço de crescimento”, afirma o criador do festival. Este explica que não só aumentou o número de participantes, como também o de parceiros e número e valor dos prémios atribuídos.

A pergunta seguinte está relacionada com o número de participantes do Brasil e de Portugal, sendo que a maioria dos participantes do festival é brasileira. Aqui, o guionista é questionado acerca das possíveis razões deste facto. Terá isto que ver com as dimensões do país e, por conseguinte, com as dimensões do mercado cultural brasileiro em detrimento do português? Como explica Luís Campos, esse é, de facto, um dos aspetos justificativos dessa grande presença de brasileiros no festival uma vez que o mercado audiovisual do Brasil é mais expressivo que o português. Para além disso, o criador do festival explica que os parceiros brasileiros, tal como a ANCINE⁴⁰, mostram mais interesse na iniciativa do que os portugueses, promovendo o festival pelas suas redes sociais. Pelo contrário, em Portugal, o ICA não mostrou interesse pelo evento.

Em relação ao festival, tanto Tiago R. Santos, como João Nunes já tinham conhecimento da sua existência, tendo o primeiro sido presidente do júri da primeira edição e o segundo convidado para júri na segunda. Tal como Luís Campos, também Tiago R. Santos vê no festival uma projecção dos seus desejos de realidade. João Nunes acredita na iniciativa e prevê que este venha a ser um festival de referência.

Por fim, para dar como terminadas as entrevistas realizadas, é pedido aos guionistas que deixem conselhos àqueles que se pretendem iniciar na aventura do guionismo. De um modo geral, todos eles sugerem o mesmo: não desistir e escrever e praticar, pois, só assim se chegará a algum lado. Nas palavras de Luís Campos, “Por mais custosa que possa ser esta jornada, por mais frustrações que diariamente vivam, escrevam porque sim”. Por seu turno, João Nunes começa por dizer que o talento é sobrevalorizado e que alguém interessado que reúna as características essenciais (imaginação, jeito para a escrita e gosto pelo cinema), atingirá resultados se conciliar isso com muita prática, persistência e trabalho. Este é o mesmo princípio defendido por Tiago R. Santos, que aconselha a não desistir e a escrever incessantemente. Na sua opinião, “Só serás um argumentista competente depois de teres alguns maus guiões terminados. (...) Porque, apesar de tudo, também acredito nisto: se eu o consigo fazer, qualquer pessoa consegue, e ainda há por aí pessoas interessadas em produzir e realizar boas histórias, com personagens complexas e uma narrativa cativante.”

⁴⁰ A ANCINE, Agência Nacional do Cinema, é uma agência vinculada ao Ministério da Cultura brasileiro que tem como objetivo regular e fiscalizar o mercado do cinema e audiovisual do Brasil. Mais informações em <http://www.ancine.gov.br/>.

4.5- A entrevista a António-Pedro Vasconcelos

Tal como explicado anteriormente, uma vez que a entrevista ao cineasta não se realizou por via eletrónica, optou-se por separar a sua análise das outras entrevistas. Este encontro aconteceu no dia 3 de dezembro de 2015 no espaço do consultório de Casting de Patrícia Vasconcelos, na LXFactory em Lisboa. Por ter sido presencial, mais do que perguntas e respostas, a entrevista metamorfoseou-se numa conversa acerca dos temas que sustentam esta dissertação. Foi construída uma estrutura de perguntas ou temas a serem discutidos na entrevista, que iremos analisar de seguida.

O ponto de encontro foi na livraria *Ler Devagar*. Após as apresentações devidas e a caminho do local da entrevista, foi explicado o projeto ao cineasta, bem como a intenção do contacto. Por isso mesmo, a conversa começa com uma intervenção do realizador sobre a criatividade. Este afirma que há técnicas para moldar o que é o criativo e para formar aqueles que o são, sendo que estes devem possuir, obrigatoriamente, o jeito para este tipo de atividades. Em relação ao guionismo António-Pedro Vasconcelos acrescenta que quem o pretende fazer deve ser detentor de competências e apetências para contar histórias desde logo. Este é o ponto de partida que aliado à prática e ao treino pode determinar o sucesso, ou não, de um guionista.

Após esta intervenção, iniciamos o nosso tema com a pergunta sobre o que é, para o realizador, um guionista. Será ele um profissional, ou será o guionismo uma atividade que pode ser realizada por qualquer um? “O guionista é um profissional”, começa a responder o realizador. Para ele, um guionista deve ser alguém que se dedica bastante à atividade, pois quanto mais escrever, melhor será, sendo, portanto, necessário que a atividade seja profissionalizada. No entanto, em Portugal isto não acontece, pois não estão reunidas as condições necessárias para que um guionista se dedique em exclusivo à escrita de guiões, pelo menos de cinema. A propósito desta falha, o realizador menciona as carências associadas ao audiovisual português, também já referidas pelos guionistas entrevistados. O facto de não existir uma indústria cinematográfica no nosso país faz com que os guionistas não possam ser profissionalizados.

O estado atual do cinema português, como refere António-Pedro Vasconcelos, não se alterou após a revolução de 25 de Abril de 1974, cabendo a escolha de quem filma, ou não, ao estado, o que se traduz num impasse e entrave à criação. Mais ainda, acrescenta, este é um

fator com o qual o realizador luta há cerca de 40 anos, desde que começou a fazer cinema, pois este poder estatal de decidir quem filma está resumido a cinco pessoas, cujas identidades não são reveladas. Para ele, esta é uma das principais dificuldades de quem se dedica ao cinema em Portugal, pois, entre outras coisas, isto contribui para a pequenez do mercado cinematográfico. Mais ainda, conseqüentemente, Portugal apresenta níveis de frequência 50 vezes inferiores aos europeus, o que promove um “divórcio com o público”. Para além disso, continua, não existe um equilíbrio entre o mérito e as oportunidades e, para agravar ainda mais a situação, a história, a narrativa, é desprezada.

Esta discriminação relativamente à história pode notar-se, também, por parte dos realizadores, que se consideram autores e menosprezam a necessidade de colaborar com guionistas. Como afirma António-Pedro Vasconcelos, em Portugal existe o preconceito de que um filme que enche salas de cinema é comercial, enquanto um que não tenha público é considerado artístico. Isto verifica-se, igualmente, na comunidade cinematográfica, existindo, portanto, autores portugueses que agudizam este preconceito, castrando as capacidades do cinema português.

No seguimento disto, o realizador, que também ele já escreveu guiões dos seus próprios filmes, comenta a necessidade de trabalhar com um guionista. Para ele, o investimento no guião deve ser levado a sério, pois apenas após esse trabalho de planificação do filme é que os elementos estarão preparados para dar início à sua produção. Tal como ele afirma, um guião bem escrito e estruturado prevê menos riscos para o realizador e para o produtor, por exemplo. No entanto, não é esta a situação que se verifica em Portugal. Como refere António-Pedro Vasconcelos, os realizadores pretendem ser os únicos autores do filme, descredibilizando o guião e os guionistas, bem como os atores, por exemplo. No seu caso em específico, este afirma não dispensar estes e outros elementos, considerando-se, ainda assim, autor, sendo que, em última instância, é ele que toma todas as decisões respeitantes ao filme. Portanto, na sua opinião, o guionista deveria ser profissionalizado e poder dedicar-se exclusivamente à sua atividade.

Prosseguindo com a conversa, questionou-se o realizador acerca do estado atual do cinema português, quando comparado à altura em que começou a fazer filmes. Tal como já foi referido pelos outros realizadores, também António-Pedro Vasconcelos pensa que não mudou.

Em relação ao guionismo, o realizador enumera quatro guionistas nacionais que, para si, se destacam no nosso país, comentando o facto de, infelizmente, estes terem poucas

oportunidades de trabalho nessa área em Portugal. Mais uma vez, o autor compara a situação do preconceito que acompanha o guionismo com o que acontece, por exemplo, com o casting de atores, no qual se verifica a mesma situação de discriminação. Como termina António-Pedro, “(...) há um lado autista no cinema português e, portanto, o realizador é o que sabe, é o que faz...”.

O assunto seguinte está relacionado com a “Teoria de Autor”. Acerca disso, o realizador começa por explicar o que acontece no que diz respeito ao direito anglo-saxónico, no qual o realizador não é considerado autor. Na época dos estúdios, o realizador era contratado como técnico que sabia filmar, apesar de hoje este ser uma figura reconhecida e com mais poder. No que à legislação europeia diz respeito, o cineasta afirma que o realizador é reconhecido como autor, bem como o argumentista e o autor da música. No entanto, nos anos 70, com a *Nouvelle Vague*, como já se analisou, foi dado um enorme destaque à figura do realizador, que prevalece até hoje. Não obstante, o realizador não descarta a necessidade e pertinência do guião, afirmando mesmo que há determinados filmes em que este é decisivo. No entanto, este não tem qualquer autonomia por si só, o que faz com que, na sua opinião, a figura do guionista se dilua após a entrega da versão final do guião, sendo que o que dele fica, no filme, são os diálogos. Por isso mesmo, conclui, mesmo que o guionista seja reconhecido, este é sempre uma figura subalterna do cinema.

Apesar de tudo isto, surpreendentemente, os argumentistas no nosso país têm direitos de autor. Analisando as palavras de António-Pedro Vasconcelos, o guionista é sempre detentor de direitos de autor, recebendo sempre uma percentagem sobre eles, tal como o autor da música, ainda que estes sejam inferiores aos recebidos pelo realizador. Mais uma vez, o cineasta reforça o carácter efémero do guião que, servindo o seu propósito, não tem mais utilidade. Mesmo os seus leitores são uma minoria. O guião é “instrumental”, mas não deixa de ser essencial e decisivo. Na opinião do realizador, que vai ao encontro do que já foi dito por, por exemplo, Doc Comparato, “(...) sem um bom guião você não faz um bom filme, pode fazer um bom filme, mas com um mau guião não faz de certeza um bom filme, é impossível”. A não ser no cinema experimental, como nos explica, não é possível fazer um filme sem um guião.

Para o realizador, o guião tem um papel fundamental, sendo a base para toda a gente envolvida na produção. É importante que este seja construído de forma clara e lógica e que descreva o necessário para que depois o realizador, os técnicos, os atores, e todos os outros intervenientes o possam interpretar e utilizar a sua criatividade. Para António-Pedro Vasconcelos,

enquanto realizador, um guião não deve ter indicações técnicas nem se deve apresentar demasiadamente detalhado, sendo apenas importante o necessário para estimular o seu trabalho nas filmagens. Mais ainda, e aqui o realizador dirige-se àqueles que começam a escrever, é importante que não se adjective⁴¹, pois não se filmam adjectivos, mas sim ações e é também importante que o guionista, enquanto escreve, tenha noções de produção. Por exemplo, como explica o cineasta, uma das dificuldades de se filmar em Portugal está relacionada com o facto de existir desde logo um orçamento limitado, ou seja, o guionista, durante o processo de criação e escrita, deve ter em conta esse tipo de condicionantes, sendo que pode ser difícil, por exemplo, filmar uma cena em que um avião cai no meio do oceano, uma vez que exige recursos possivelmente não disponíveis.

Falando do seu método de trabalho em particular com Tiago R. Santos, guionista também entrevistado neste projeto, o realizador começa por abordar as dificuldades tanto do guionista, que por falta de trabalho tem dificuldade em profissionalizar-se, como dele próprio, que quando pensa em fazer um filme é de imediato confrontado com as limitações de orçamento, que influenciam todas as suas decisões relativas ao filme e sua produção. Tendo em conta isto, o realizador explica a sua forma de trabalhar, referindo que para conseguir realizar o que planeia, tanto ele, como o guionista, como o produtor têm de estar de acordo no que diz respeito à ideia e, posteriormente, ao guião. No seu entendimento pessoal, os três devem estar de acordo com a história que se propõem a contar, sendo todos os pontos-de-vista levados em conta quando António-Pedro Vasconcelos toma as decisões, que como ele afirma, em última análise, são dele.

Continuando, e tendo em conta que António-Pedro Vasconcelos e Tiago R. Santos trabalham juntos há quatro filmes, bem como o produtor Tino Navarro, o realizador explica como se processa este trabalho de construção do guião. Para o cineasta isto divide-se em três fases: a primeira é a discussão da ideia em que, como já foi dito, os três devem chegar a um consenso e estar satisfeitos com a mensagem que se propõem passar; estabelecida a ideia, a segunda fase passa pela discussão do realizador com o guionista em termos do desenvolvimento da história. Após uma exaustiva discussão das peripécias e conflitos que irão estar presentes na trama desenvolvida, reúnem-se as condições necessárias, para o realizador, para que se comece a escrever. Nas suas palavras, “(...) só se começa a escrever quando se está seguro, ou pelo menos estamos convencidos de que estamos seguros de que sabemos o que é que queremos”.

⁴¹ Para justificar esta afirmação, o realizador conta o episódio do escritor Fitzgerald, quando este tentou entrar no mundo do cinema como guionista. Isto pode ser consultado na entrevista, em anexo.

Posto isto, avançam para a terceira fase, em que o guionista trabalha sozinho, ou seja, a escrita em si do guião. Depois de um primeiro rascunho, juntam-se o realizador e o produtor para o analisar e trabalham, novamente, em conjunto para o melhorar. Este é o método de trabalho, no que diz respeito à pré-produção, de António-Pedro Vasconcelos.

A entrevista e conversa com o realizador prosseguiu após este esclarecimento. No entanto, por dificuldades técnicas, a gravação foi interrompida. Ainda assim, questionou-se o realizador acerca das propostas de construção do guião de Syd Field e Robert McKee, por forma a saber se o influenciavam de alguma maneira quando escrevia os seus guiões. Através dos apontamentos retirados da conversa, constata-se que, ainda que tenha conhecimento dessas técnicas, o realizador valorizou mais a prática e a visualização de filmes, tendo aprendido mais com isso e com a leitura de guiões e romances. Para além disso, ainda se perguntou ao cineasta se tinha conhecimento do festival GUIÕES e qual a sua opinião em relação a ele, sendo que este o desconhecia. No entanto, após ouvir uma breve explicação acerca do conceito do festival, o realizador mostrou-se muito entusiasmado com a iniciativa e acrescentou que, enquanto profissional, aguarda sempre que lhe enviem guiões para ele, achando este um projeto maravilhoso.

Por fim, e tal como foi pedido a todos os entrevistados, o realizador aconselha os jovens a tentar impor-se, tal como ele o fez, e a não se acomodarem. Mais ainda, António-Pedro Vasconcelos pede para que quem consegue alcançar algo não se esqueça do seu caminho, e que tente sempre ajudar os outros, tentando melhorá-lo, tal como o realizador se esforça sempre por fazer.

5- O estado atual do guionismo português: principais conclusões

O principal foco desta dissertação, como já foi anteriormente explicado, é estabelecer o guionismo como atividade essencial no contexto do que é produzido em Portugal. Mais ainda, pretende-se analisar a situação atual da atividade e daqueles que a ela se dedicam. Ora, para isso, recorreu-se às entrevistas analisadas no capítulo anterior que, juntamente com a abordagem teórica também já estudada, permitirão concluir sobre o estado português do guionismo.

Apesar de o foco teórico se concentrar, principalmente, no contexto norte-americano, e visto que este tipo de informações em relação ao guionismo português, em específico, não existe, podemos, a partir da análise realizada, estabelecer alguns pontos comuns entre a atividade nos dois países. Sendo que os Estados Unidos da América apresentam uma indústria bem desenvolvida e mais estruturada, e tendo em consideração a natureza do cinema e do guionismo, é seguro concluir que a forma como surgiu e as lutas que se travaram, e ainda travam, pelos teóricos e profissionais do guionismo norte-americano se equiparam ao que acontece no nosso país.

Como analisámos, o guionismo começou a ter um papel mais relevante no mundo do cinema aquando do aparecimento do cinema sonoro, sendo que aumentou a necessidade de uma planificação escrita do filme e dos diálogos nele presentes. Para além disso, os filmes começaram a ter uma duração mais longa, o que contribuiu para esse aumento da necessidade de planificação que se veio a materializar no guião. Ora, a natureza do cinema é a mesma em qualquer parte do mundo, logo o mesmo se verificou em Portugal, sendo que se pode concluir que o guionismo existe quase desde que existe o cinema. Tal como vimos, ainda que não seja com os contornos e funções que hoje assume, tanto em Portugal como noutro país em que se fazia filmes, existia um lugar para o guião como ferramenta de planificação e orçamentos. Num ponto de vista pessoal, este é um facto estabelecido. Apesar de pouco se falar do guionismo português e de este assunto não ser abordado nos livros que abordam a nossa história do cinema, esta atividade anda de braço dado com a realização e produção. Para além disso, o desenvolvimento do papel o guião que se verificou nos Estados Unidos é igual ao que aconteceu, em Portugal, ainda que não em simultâneo. Tendo em conta o estudo realizado acerca da história e evolução do guionismo, parece-me certo concluir que os acontecimentos que se desenrolam no contexto audiovisual norte-americano e, também, no francês, influenciam diretamente os outros países, inclusivamente Portugal.

Ou seja, o guião e o guionista, desde que começaram a ter uma presença mais vincada no mundo do cinema, nunca foram alvo de consenso entre os profissionais, críticos e académicos que se debruçaram sobre o assunto. A sua posição e pertinência foram sempre postas em causa. Nos Estados Unidos, podemos verificar uma evolução, existindo até uma organização que defende os seus valores, direitos e deveres, sendo que contribuiu para que os escritores se pudessem estabilizar e profissionalizar. Por outro lado, o mesmo não aconteceu em Portugal.

Portugal é um país estruturalmente atrasado em relação às grandes economias mundiais e isso influencia toda e qualquer área da sociedade portuguesa. Aliado a isso, o nosso país é, ainda, fortemente marcado pela ditadura que durou 40 anos e que inibiu a evolução de áreas culturais, como o cinema. 40 anos após a revolução que pôs fim à ditadura, Portugal continua a não ter cinema, sendo que a maior parte da sua produção continua a ser determinada pelo Estado.

Através das entrevistas realizadas a guionistas portugueses, podemos concluir que a situação destes profissionais, no nosso país, não é favorável. Relativamente à produção televisiva, como nos mostram João Nunes e Tiago R. Santos, o papel do guião e do guionista está mais instituído do que no cinema. Entre séries e telenovelas, existe mais trabalho e reconhecimento para os escritores. Ambos os guionistas já escreveram tanto para televisão, como para cinema, e afirmam que é um mercado mais alargado e com mais oportunidades do que o do cinema português. Ainda assim, é necessário que se promova a criação de mais projetos, para que estes profissionais possam auferir de alguma estabilidade. Para além disso, e tal como os guionistas afirmaram nas suas entrevistas, sendo que eles também se dedicam à escrita de guiões para cinema, a televisão pode servir como recurso a estes profissionais que não têm a possibilidade, em Portugal, de se dedicar em exclusivo ao cinema.

Tal como referiram todos os entrevistados, a situação atual do cinema português não favorece a criação. Para António-Pedro Vasconcelos, o estatuto do cinema não se modificou com o 25 de Abril, o que faz com que continuem a existir as mesmas limitações que no tempo da ditadura salazarista. Para além de dificuldades associadas à produção, o cinema português sofre com os problemas inerentes a essas limitações que condicionam o público e a sua maneira de olhar para o que é aqui produzido. Uma vez analisado o panorama nacional e o destaque que os filmes portugueses têm, atualmente, merecido a nível internacional, pode-se concluir que um dos problemas do estado do cinema português está relacionado com o entendimento que o povo

tem do que é aqui produzido. É costume dizer-se que a mudança de mentalidade é mais difícil de fazer, sendo que, parece-me, é um dos entraves ao sucesso e desenvolvimento do cinema dentro de Portugal. No entanto, parece-me igualmente certo concluir que esta mudança está inerentemente associada a uma mudança do papel do estado no que diz respeito à sua intervenção no cinema. Tal como diz António-Pedro Vasconcelos, autor reconhecido e respeitado em Portugal, a produção cinematográfica portuguesa está sujeita ao escrutínio de cinco pessoas, de identidade não revelada, que tomam as decisões de quem filma ou não baseada em critérios também eles não divulgados. Ora, num país livre e com potencial, não será possível verificar qualquer evolução e mudança no modo de pensar do povo português enquanto a produção estiver sujeita a este tipo de avaliações secretas e finais.

Portanto, pode-se concluir que não existe um verdadeiro incentivo à produção cinematográfica em Portugal, quer pelas dificuldades que antecedem a produção em termos burocráticos, quer pelas limitações em relação ao orçamento, quer pelo efeito, quase nulo, que os filmes nacionais têm no nosso público.

Ora, se esta é a situação que se verifica em termos de cinema e produção em geral, pode-se dizer que em termos de guionismo, que não é tema protagonista em caso algum, o cenário é ainda mais sombrio.

No ponto de vista daqueles que a esta atividade se dedicam, ainda que o profissional esteja sempre nos bastidores, o guionista é um autor. Mesmo para o realizador entrevistado, o guionista é um autor, ainda que não seja ele quem tem o poder decisório em relação à produção. Ou seja, com base no que foi analisado anteriormente, o guionista é, de facto um autor. No conjunto dos intervenientes é um técnico cinematográfico que contribui para a produção do filme, mas o guião não deixa de ser um produto criativo de sua autoria. Apesar do pouco destaque que é conferido a este elemento, não é possível fazer um filme sem que se recorra ao guião, sendo que este documento orienta todos os envolvidos na sua produção. Logo, também a presença do guionista é indispensável.

Inicialmente, aquando das entrevistas, tendo por base pesquisas e leituras realizadas, acreditava-se que a marca dos guionistas no filme era apenas mostrada através dos diálogos nos personagens. Apesar de o realizador concordar com este ponto de vista, talvez devido ao facto de nos seus filmes, ser ele a tomar todas as decisões e trabalhar em conjunto com o guionista, na opinião dos três guionistas entrevistados, a marca do escritor estende-se por todo o filme, uma vez que tudo o que nele aparece foi pelo guionista pensado e escrito. Após a leitura e

análise das repostas dadas, conclui-se que, de facto, os diálogos são uma das marcas que o guionista deixa no filme, mas, no entanto, não é nem pode ser a única. Sob o ponto de vista de quem escreve é possível fazer uma abordagem distinta à realizada apenas enquanto espectador. De facto, se assumirmos o guião como instrumento de planificação de tudo o que acontece no filme e guia para quem o irá interpretar, e que, como já foi referido, é um produto criativo da autoria de quem o escreve, é lógico pensar na marca do guionista em todo o decorrer do filme.

Ora, e aproveitando o que se acabou de constatar, é possível concluir que o guionista pode, também, ser considerado autor do filme. Ao longo da história do cinema, como já se verificou, a chamada “Teoria de Autor” é sempre merecedora de debate, sendo que, neste projeto, se defende o ponto de vista do cinema como arte colaborativa. Uma vez que existem diversos intervenientes que fazem com que o filme resulte, parece igualmente justo atribuir os créditos a todos eles. É claro que devem existir e existem posições de destaque que, no processo de produção, lideram a equipa e tomam as decisões, mas o trabalho realizado antes, nomeadamente o trabalho do guionista no guião, não deve ser esquecido e, pelo contrário, deve ser reconhecido e valorizado, pois como muitos já disseram, para além de não se fazer um filme sem um guião, o investimento no guião garante um bom filme, enquanto um mau guião não irá resultar certamente num filme com interesse.

Relativamente ao que se passa, concretamente em Portugal, pode-se concluir que não há espaço nem oportunidades para que os guionistas trabalhem exclusivamente na área do cinema. Para além de o mercado português ser pequeno e limitado, muitos realizadores e cineastas acabam por ser influenciados pelo preconceito que gira à volta da polémica “filme comercial versus filme de autor”, optando por não contratar guionistas, sendo eles próprios a fazer esse trabalho. Ou seja, é ainda mais difícil para um guionista lutar contra algo que está presente também na sua comunidade. Mais ainda, são poucos e cada vez com condições mais restritas de acesso, os apoios estatais e incentivos à escrita dos profissionais. Para além disso, as remunerações não são fixas e a sua percentagem relativa aos direitos de autor são mínimas, o que faz com que se torne obrigatório que os guionistas se dediquem a outras atividades para poderem sobreviver, tal como fazem os guionistas entrevistados. Ora, isto faz com que não seja possível, infelizmente, no Portugal atual, que os guionistas sejam profissionalizados.

Estas são algumas das principais dificuldades com as quais os guionistas portugueses lidam. Perante esta situação, e analisados casos de profissionais que, de uma forma ou de outra, vão conseguindo trabalhar na área, é possível concluir que o contexto cinematográfico

português carece de vários incentivos e apresenta várias deficiências, o que dificulta, certamente, e inibe a entrada de jovens interessados na produção cinematográfica e, mais ainda, interessados na escrita de guiões. Na realidade, a pouca informação relativa à prática do guionismo português pode estar de certa forma relacionada com a pouca formação existente na área, sendo que este último facto pode ser consequência do primeiro.

Ainda assim, apesar de todas estas dificuldades, os guionistas portugueses contam com o apoio de uma associação que, na teoria, se propõe a lutar pelos seus direitos e pelo reconhecimento da profissão, a APAD, Associação Portuguesa de Argumentistas e Dramaturgos. Ainda que a iniciativa seja importante e pertinente, a conclusão retirada é que na verdade, os resultados apresentados são ainda insuficientes perante as necessidades da comunidade em questão. No entanto, é perceptível que a organização ainda não tenha atingido os objetivos da forma com o pretendem, uma vez que não têm, sequer, um espaço adequado no qual se possam reunir e discutir estratégias de combate. Infelizmente, tendo em conta as entrevistas e o panorama nacional que nos é apresentado, a APAD parece não passar, ainda, de uma excelente ideia que ainda não reuniu as condições necessárias para se estabelecer e começar, de facto, a agir. No entanto, é importante que exista esta ideia e pessoas e guionistas que se importem com ela e que trabalhem para atingir algo, pois é um mecanismo importante que, combinando a união dos guionistas às suas lutas, pode vir a trazer resultados favoráveis e, mais importante ainda, mudanças no estatuto dos guionistas enquanto profissionais.

No entanto, e apesar do quadro negativo que assombra os guionistas portugueses, existem iniciativas que promovem o olhar para o guião e para quem o escreve, sendo uma delas um festival cujo protagonista é mesmo o guião. O festival GUIÕES, cujo conceito já foi explicado anteriormente, é uma excelente iniciativa, vista com agrado por todos os que colaboraram neste projeto, uma vez que é o primeiro que se dedica aos profissionais que, geralmente, estão lá mas não se mostram. Este festival pode ser visto como uma oportunidade para dar a conhecer o guião e o guionista, o seu método de trabalho e o seu espírito criativo, tanto ao público, como ao jovem interessado, como serve de ponte entre os guionistas e as produtoras ou os agentes interessados em fazer dos guiões apresentados, filmes.

Como se sabe e já foi mencionado ao longo de toda a dissertação, o guionista sempre foi, e em Portugal, pelo menos, continua a ser marginalizado. A situação do cinema português não evolui e, conseqüentemente, torna-se mais difícil o trabalho dos que se dedicam à escrita e o seu reconhecimento e valorização. Ora, este festival vem tentar contrariar isso mesmo. Por

todo o seu conceito, ainda que seja um festival jovem, está a crescer e a colecionar adeptos, patrocínios e cada vez mais participantes. Ou seja, pode funcionar como chamada de atenção para o potencial de jovens guionistas e para a divulgação da atividade em si mesma.

Por isso mesmo, pode-se concluir que existe um caminho que está a ser aberto para que o futuro do guionismo seja mais airoso do que é o presente. É claro que esta iniciativa isolada poderá não resultar, mas pode fazer com que se comece a procurar mais profissionais do guião e que se dê mais valor à história e a quem a conta, tornando-os, em Portugal, indispensáveis.

Através de todas as informações coletadas e analisadas neste trabalho, parece-me justo concluir que, apesar da sua presença ser necessária e de o seu papel ser importante e valorizado no contexto televisivo, há ainda muito por fazer no que ao guionismo português diz respeito. Em primeiro lugar, é preciso combater o sedentarismo e maneira de agir daqueles que têm poder em relação ao cinema, bem como seria necessário alterar o seu estatuto e adequá-lo aos dias e sociedade de hoje. Posteriormente, e para contornar as dificuldades inerentes à profissão do argumentista, será necessário que se combata o preconceito do autor único, focando a natureza colaborativa do cinema. Para além disso, não se pode deixar que se esqueça de que a história é a base de um filme e que vai interferir, diretamente, no sucesso, ou não, deste. Logo, vale a pena fazer um investimento no guião. Por fim, é extremamente importante que os cineastas e restantes envolvidos no audiovisual português se dediquem à procura de novos talentos e promovam a sua educação e formação, apostando em iniciativas como a do festival aqui analisado. Esta poderá ser uma forma eficaz de reverter a tendência e o tipo de filmes que são apresentados ao público português. Mais ainda, o facto de se apostar mais na formação em termos de guionismo pode alargar a comunidade, sendo que serão mais vozes a lutar pelo mesmo objetivo.

Num ponto de vista pessoal, um guionista é um contador de histórias que trabalha lado a lado com outros profissionais. Juntos, colaborando cada um com aquilo que melhor sabem fazer, criam um produto, um filme, que os identifica a eles e à sua cultura, pela qual são influenciados. Um país é o seu povo, a sua história, mas também a sua cultura. Daí a escolha deste tema para o projeto. Devemos investir na nossa cultura, pois ela ficará gravada na nossa história. E um dia, a nossa história poderá vir a ser contada por aqueles que fazem das histórias a sua vida.

Conclusão

O principal objetivo desta dissertação prende-se com o destaque que se quis dar a uma área em específico daquilo que é o audiovisual, neste caso em particular, português. Ou seja, dar protagonismo a uma atividade profissional que permanece escondida nos bastidores das produções nacionais.

Assim sendo, começou-se por apresentar o contexto escolhido, no sentido de se conhecer como evoluiu tanto o cinema português, como a nossa televisão até aos dias de hoje. Para além disso, através deste primeiro passo, abriu-se o caminho para o tema que se pretendeu estudar, o guionismo. Considerando a análise feita, confirma-se a necessidade de existência desta atividade, quando existe produção.

Apesar de ser conhecida a história do cinema e da televisão, o guionismo português, a nível de publicações ou investigações, ou mesmo formação, é ainda desconhecido. É uma área que, ainda que indiretamente, chega a todos, através dos programas de televisão, séries ou filmes, está ainda bastante circunscrita a uma pequena comunidade, o que faz com que se acentue esta falta de conhecimento acerca da atividade. Para além disso, no contexto português em específico, isto traduz-se numa maior dificuldade em ultrapassar lutas constantes por reconhecimento, direito e oportunidades.

Antes de se abordar o caso português em concreto, estudou-se a história do guionismo, tendo por base a evolução que se verificou em dois países que se caracterizam por importantes marcos no que diz respeito ao cinema em geral. Tanto nos Estados Unidos da América, como em França, ainda hoje em dia, podemos reconhecer a existência de uma indústria cinematográfica, o que faz com que seja mais evidente e determinante as várias posições que se podem assumir num contexto de produção, incluindo o guionismo. Ambos os casos evoluíram e marcaram, de uma forma ou de outra, com os seus debates e lutas, qualquer país que se propôs a criar um produto audiovisual, como é o caso de Portugal.

Neste seguimento, constatámos uma evolução no conceito de guião que se foi transformando tendo em conta a forma como era percecionado em determinada altura. Tal como o guião se foi adaptando, também a figura do guionista foi ganhando terreno, através da conquista de funções por parte do documento, exigindo, posteriormente, uma pessoa capaz que se dedicasse a ele em exclusivo. Mais ainda, foi também foco de análise o tema da “Teoria de Autor”. A sua origem em França e como chegou à comunidade norte-americana, os vários pontos de vista a ela associados são pontos abordados nesta dissertação. Este é um tema que

se considera, para o efeito, de extrema importância uma vez que acompanha o percurso dos guionistas ao longo da história e que ainda influencia o modo como a sua posição é vista atualmente. Não obstante a existência de posições a favor e contra a “Teoria de Autor”, que defende o realizador como autor do produto, não pode ser negada a natureza do cinema que pressupõe a colaboração de todos os intervenientes envolvidos. Mais ainda, e como referido no capítulo dedicado a este tema, apesar de esta teoria colocar o realizador numa posição de destaque, também evidenciou a figura do guionista, tendo surgido autores e críticos que defendem a coautoria do filme. Após um estudo cuidadoso acerca deste tema, a posição tomada para este trabalho assume o cinema como arte colaborativa. Posto isto, o guionismo é tido como parte essencial da produção de qualquer filme, devendo, por conseguinte, o guionista também ser considerado um dos autores do produto final.

Uma vez exposta a questão da autoria e considerando, através da história e evolução, o guião como parte integrante da produção, explora-se uma questão proposta por Steven Maras na sua obra *Screenwriting*, que assume o guião como impressão digital do filme. Neste âmbito, foram explicadas diferentes abordagens, sendo que em última instância se conclui que o guião pode servir, de facto, como impressão digital do produto audiovisual, quando os problemas levantados associados a esta ideia se resolverem. Acredita-se que a solução para esta questão passa pela aceitação do cinema como arte colaborativa.

Posteriormente, iniciou-se um estudo específico em relação à ferramenta e obra que é o guião, tendo por base os ensinamentos e conselhos de, principalmente, dois dos mais reconhecidos teóricos e críticos do meio, Syd Field e Robert McKee. Estes autores escreveram obras dedicadas ao guião e sua construção, tanto relacionados com o seu conteúdo e como criar uma narrativa forte, interessante e dramática, como o seu formato e estrutura ideais. Ambos os autores, considerados “gurus” do guionismo, escrevem estas obras com base nas suas experiências enquanto associados aos estúdios norte-americanos.

De seguida, e por forma a alcançar o objetivo inicial e principal desta dissertação, um enfoque no contexto português, optou-se por realizar entrevistas a autores que tentam, nos dias de hoje, vingar enquanto profissionais na área do guionismo. Como já foi explicado no capítulo dedicado ao tema, pretendeu-se descobrir quais as principais dificuldades e desafios de se trabalhar como guionista em Portugal, quais os seus métodos de trabalho e as suas opiniões em relação ao estado da arte atual no nosso país. Através do ponto de vista de três guionistas e um realizador, que também já se dedicou à escrita dos seus próprios guiões, e tendo como suporte

a investigação teórica realizada, foi possível concluir sobre o que é feito em Portugal neste âmbito, bem como sobre o que ainda está por fazer.

Os diferentes pontos de vista apresentam e alertam para as dificuldades de quem exerce esta atividade no nosso país, bem como para o que tem vindo, ou não, a ser feito neste âmbito no nosso contexto. A história do cinema português diz-nos que, apesar de ao longo dos tempos se terem feito filmes portugueses constantemente, as circunstâncias nunca foram fáceis para estes profissionais. Sendo o cinema português influenciado pela evolução do cinema internacional e pela conjuntura nacional, este divide-se entre os desenvolvimentos a ele associados e as limitações do país, que para além de uma ditadura que também deixou marcas no cinema feito na época, como já referimos, também sofre as consequências das promessas da revolução do 25 de Abril de 1974, que previa um país livre e com melhores condições, mas que, no cinema em concreto, não se concretizou. Isto é, o cinema continua a ser uma actividade marcada pela presença estatal, o que condiciona a produção.

O realizador português António-Pedro Vasconcelos, influenciado pela *Nouvelle Vague*, iniciou-se no cinema na altura em que esta corrente ganhava força. Sendo um profissional que trabalhou no tempo pré-revolução e continua hoje a trabalhar, e tendo em conta o seu testemunho deixado através da entrevista acerca do estado do cinema português, podemos concluir que o cinema continua a padecer das mesmas dificuldades de há 40 anos atrás. Sendo difícil para um realizador se estabelecer, mais difícil se torna para um guionista que pretende sobreviver apenas da escrita de guiões cinematográficos, uma vez que este deve ser profissional, mas não estão reunidas as condições para que se profissionalize no nosso país.

Das entrevistas realizadas aos guionistas que se disponibilizaram a responder para efeitos desta dissertação, podemos concluir que, apesar de começarem a existir iniciativas que promovam esta atividade, existem ainda muitas carências a ser combatidas. Não apenas o Estado deve reconsiderar o seu papel e a sua influência em relação ao que é filmado, mas também devem ser feitas mudanças dentro da própria comunidade. Parece-me claro o preconceito que existe por parte de determinados profissionais que pretendem ser “o único autor”, renegando a participação de outro qualquer elemento que possa contribuir de forma positiva na exploração e desenvolvimento da sua ideia.

Para além disso, parece existir, igualmente, uma deficiência no investimento na formação superior de guionistas portugueses. A todos os filmes, séries, programas de televisão ou mesmo publicidade e marketing está subjacente a ideia de criação de conteúdos criativos, o

que sugere a necessidade de alguém capaz de os criar com interesse e sucesso. Um guionista deve ser alguém, como todos os entrevistados referem, que tenha apetência para contar histórias, mas são também necessários o jeito e a habilidade para tal, bem como muita prática. Ou seja, é pertinente que se invista nestes profissionais e se dê mais atenção ao seu trabalho. Para além disso, apesar de existir uma pequena indústria portuguesa de produção de filmes, não existem condições para que um guionista se dedique em exclusivo ao guião cinematográfico, sendo que para sobreviver este é obrigado a exercer outras atividades profissionais dentro, ou não, do âmbito do cinema.

Em Portugal, para além do preconceito que existe contra guionistas, estes debatem-se com outras lutas, como pelos seus direitos e reconhecimento. Podendo estar aqui presente uma situação de causa-efeito, é certo que se a solução para uma destas dificuldades surgir, mais fácil será resolver as outras adjacentes. Apesar de existir uma associação que pretende combater tais problemas, esta é ainda insuficiente perante o contexto atual. No entanto, apesar de se concluir que as ações desta associação ainda não são determinantes, é inegável a necessidade da sua existência, pois constitui, ainda assim, uma voz daqueles que pretendem ser ouvidos.

No entanto, apesar de as principais conclusões sobre o estado atual do guionismo português não serem favoráveis, é importante relevar aquilo que é feito para contrariar esta tendência desfavorável para o guião e o guionista. De entre os vários festivais dedicados ao cinema que se realizam em Portugal, existe um recente que chama a atenção não para o filme, mas para o que o antecede. Ainda com duas edições concluídas, o festival GUIÕES, criado e organizado pelo guionista entrevistado Luís Campos, promove a escrita de guiões em língua portuguesa e pretende aproximar os jovens guionistas da comunidade cinematográfica, como por exemplo, outros guionistas conhecidos que contemplam o painel de júris, realizadores, ou produtoras que podem, ou não se interessar pelos guiões apresentados e investir neles. Mais ainda, este festival oferece, também, formação a quem estiver interessado, não só através dos prémios do vencedor, mas também através de workshops de escrita. Aquando da sua entrevista, Luís Campos foi respondendo às perguntas enumerando as suas principais dificuldades enquanto guionista. Ora, enquanto criador do festival, o seu principal objetivo foi tentar projetar algo que pudesse ajudar no seu combate.

Através da pesquisa e análise da informação relativa ao audiovisual português, história e evolução do guionismo a nível internacional e, posteriormente, das entrevistas realizadas, a principal conclusão retirada é a de que existe muito ainda para ser explorado no que ao

guionismo diz respeito. Para além de esta dissertação pretender suscitar o interesse para o que é hoje feito em termos de escrita de audiovisual no nosso país, é necessário investigar mais o nosso passado, tanto no contexto social, como no cinematográfico em particular, para que se consiga perceber as razões por detrás da perceção que se tem do guionismo e do cinema em particular. Parece evidente uma investigação mais alargada deste tema, sendo que pode ser, igualmente, uma oportunidade para abrir mais este tema ao público. Se o cinema é uma forma de cultura de um povo e se este é uma arte de natureza colaborativa, então o guião e o guionista devem ser merecedores de tal relevo e importância.

Bibliografia:

- Antunes Sobral, F. (2012). *Televisão em Contexto Português: uma abordagem histórica e prospetiva*. Millenium, 42 (janeiro/junho), pp. 143-159.
- Baptista, T. (2008). *A invenção do cinema português*. Lisboa: Edições Tinta da China.
- Baptista, T. (2009). “Nacionalmente Correcto: a invenção do cinema português”. In *Revista Estudos do Século XX* n° 9. Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Briselance, M., & Morin, J. (2011). *Gramática do Cinema*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, Lda.
- Carrière, J. & Bonitzer, P. (2016). *O Exercício do Argumento*. Lisboa: Texto & Grafia.
- Coelho, E. (1983). *Vinte anos de cinema português, 1962-1982* (1a. ed.). Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Ministério da Educação
- Corliss, R. (1974). “Notes on a Screenwriter’s Theory”. In *Auteurs and Authorship: a film reader*, pp. 140-147
- Costa, A. (1978). *Breve história do cinema português: 1896-1962*. Lisboa: Instituto de cultura portuguesa.
- Comparato, Doc. (2000). *Da Criação ao Roteiro*. Rio de Janeiro: Editora Rocco LTDA.
- Cunha, P. (2011). “Radicalismo e Experimentalismo no novo cinema português (1967-74)”. In *Cinema em Português. Acta das II Jornadas. Livros Labcom*. Disponível em: http://www.labcom-ifp.ubi.pt/ficheiros/20110118-frederico_lopes_cinema_em_portugues.pdf
- Field, S. (2005). *Screenplay: The foundations of screenwriting* (Rev. ed.). New York, N.Y.: Delta Trade Paperbacks
- Grant, B. K. (2008). *Auteurs and authorship: a film reader*. Wiley-Blackwell.
- Kawin, B. (1992), “Authorship, Design and Execution”. In *Auteurs and Authorship: a film reader*, pp. 190- 199

- Mancelos, J. (2013). *Manual de Guionismo*, Lisboa: Edições Colibri
- Maras, S. (2009). *Screenwriting: History, Theory and Practice*. London: Wallflower.
- Mascarello, F. (2006). *História do cinema mundial*. Papyrus. Disponível em: <http://sesc-se.com.br/cinema/historia+do+cinema+mundial.pdf>
- McKee, R. (1997). *Story: Substance, structure, style and the principles of screenwriting*. New York: ReganBooks.
- Nogueira, L. (2010). *Laboratório de Guionismo*. Covilhã: Livros LabCom. Disponível em: <http://www.labcom-ifp.ubi.pt/ficheiros/nogueira-manuais-cinema-l-2010.pdf>
- Nunes, J. (2007). “Curso de Guião #2: O que é um guião”, in *Curso de Guião*. Disponível em <http://joaonunes.com/2006/curso-de-guionismo/o-que-e-um-guiao/>
- Nunes, J. (2007). “Curso de Guião #3: O que é um guião (3)”, in *Curso de Guião*. Disponível em <http://joaonunes.com/2006/guionismo/curso-rapido-o-que-e-um-guiao-2/>
- Nunes, J. (2007). “Curso de Guião #15: O mecanismo de progressão dramática”, in *Curso de Guião*. Disponível em <http://joaonunes.com/2009/curso-de-guionismo/curso-rapido-o-mecanismo-de-progressao-dramatica/>
- Nunes, J. (2007-2009). “Perguntas & Respostas”. Disponível em <http://joaonunes.com>
- Parent-Altier, D. (2014). *O Argumento Cinematográfico* (3a. ed.), Lisboa: Edições Texto & Grafia
- Torres, J. W. L. (2012). “Cinema de Massa e Cinema de Autor sob o Ângulo da Autoria”, in *E-com: Revista Científica de Comunicação Social do Centro Universitário de Belo Horizonte*, V. 5, n. 1. Disponível em: <http://revistas.unibh.br/index.php/ecom/article/view/514/441>
- Serafim, J. F., org. (2010). *Autor e autoria no cinema e na televisão*. SciELO-EDUFBA. Disponível em: http://www.poscom.ufba.br/arquivos/livro_Autor_e_autoriano%20cinemaenatelevisao.pdf
- (2016). APAD. Disponível em: www.argumentistas.org
- (2016). Guião. Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. Disponível em: <https://www.priberam.pt/DLPO/gui%C3%A3o>

Anexo I- Entrevista a João Nunes

- **O que é um guionista?**

É um autor, simultaneamente artista e técnico, que inicia todo o processo criativo no cinema e na televisão, escrevendo o guião.

- **O que é um guião? E para um guionista, é diferente o conceito de guião?**

O guião é um documento, escrito pelo guionista, que serve de base à criação de todas as obras cinematográficas e televisivas. É no guião que são descritas as situações e eventos, as acções e diálogos, as imagens e sons que vão fazer parte da obra audiovisual finalizada. O guião é o mapa de viagem, o plano de batalha, que todos os artistas e técnicos, desde o produtor ao realizador, passando pelos actores, diretor de fotografia, editor, etc., vão usar como guia para o seu trabalho. Mas para o guionista o guião é muito mais do que isso - é uma obra autoral, um desafio pessoal, uma manifestação da sua arte, criatividade e mestria técnica.

- **O que é que o levou a interessar-se pelo universo da escrita de guiões?**

O cinema, que me fascinou desde muito cedo. Quando percebi que antes de um filme ser produzido alguém tinha de o escrever, soube que era isso que queria fazer. Depois foi um percurso natural de estudo e prática até que, em 2000, foi feito o telefilme “Mustang” a partir do meu guião.

- **De onde vêm as suas ideias?**

De todo o lado, felizmente. O difícil não é ter ideias; é seleccionar quais as que vale a pena desenvolver e levar até ao fim.

- **Antes de começar a escrever o guião como o conhecemos, utiliza algumas técnicas para organizar as ideias, como a escaleta por exemplo?**

Sim, faço sempre escaletas e sinopses bastante desenvolvidas. Todas as tentativas que fiz de escrever sem plano deram mau resultado.

- **Quando escreve guiões, segue algum modelo em especial (como o defendido por McKee ou Syd Field)?**

Nas primeiras etapas da planificação não presto muita atenção a isso, mas quando começo a escrever a escaleta vou vendo se as coisas batem mais ou menos certo com esses modelos. De forma geral batem, por isso não me preocupo muito. De forma geral basta ter em atenção que os personagens sejam interessantes, a estória não demore muito a arrancar, e haja sempre tensão dramática - conflito e surpresas - para agarrar o leitor/espectador. É mais uma questão de bom senso e de procurar o que é melhor para a estória do que seguir um modelo muito específico.

- **Sei que também escreve para séries de televisão. Quais as principais diferenças entre o guião para televisão e o guião cinematográfico?**

Do ponto de vista dramático, as que são impostas pelo formato específico de cada série: se as estórias são fechadas no episódio ou se continuam ao longo da série, etc. Do ponto de vista técnico, as impostas pelas condições de produção.

- **Escreve para televisão porque é necessário, isto é porque não é “suficiente” a escrita para cinema, ou é também uma paixão?**

Pelas duas razões - necessidade e satisfação. Acho que é uma sorte poder dizer isso.

- **Num filme, por exemplo, a marca do guionista (enquanto guionista apenas) são apenas os diálogos, apesar de todo o guião ter um papel fundamental em todo o processo de produção. É importante deixar essa marca? Pensa nisso quando os está a escrever?**

Aqui sou obrigado a discordar, e muito: a marca do guionista num filme é muito mais do que os diálogos. Se o filme acompanha os personagens fulano ou beltrano; se começa no momento X ou Y; se tem as cenas A, B ou C; se decorre no passado, no presente ou no futuro; se tem uma estrutura linear ou multiforme; tudo isso é decidido pelo guionista muito antes de escrever os diálogos. E tudo isso define o que vai ser o filme final.

- **Quando é que o seu papel, enquanto guionista, termina, tendo em conta toda a produção do filme? Imediatamente depois de aprovada a versão final do filme, ou acompanha a sua produção até ao fim? Ou não depende de si, mas sim do realizador?**

O guionista trabalha antes de toda a restante equipa, e normalmente é esquecido a partir do momento em que entrega a versão final do guião. Os produtores e realizadores mais atenciosos

têm a preocupação de o convidar para assistir a alguns dias de filmagens, para ver versões intermédias da cópia de montagem, e para a estreia do filme. Mas salvo raras excepções não temos muita intervenção no decurso da produção (salvo a rescrita urgente de alguma cena).

- **A nível académico fala-se muito da questão da autoria do filme. Muitos defendem ser o guionistas, outros o realizador e há quem defenda ser o produtor. Qual a sua opinião? Imagino que, sendo que também realiza os seus filmes, pense que o autor do filme é o realizador, mas acha que os guionistas podem ser considerados os autores de determinado produto audiovisual?**

O guionista é o autor do guião - isso acho que não tem discussão. Quanto ao filme, é uma obra de criação colectiva, em que obviamente alguns participantes têm mais peso do que outros, mas em que o resultado final resulta da contribuição de todos. Produtor, realizador e guionista têm talvez mais impacto na forma global do filme, mas os detalhes estão na mão de actores, directores de fotografia e de som, compositores, editores, técnicos de rodagem e de pós-produção, e todos os restantes artistas e técnicos.

- **Acredita que o argumentista será, um dia, reconhecido como o realizador, por exemplo?**

Na televisão, em muitos casos, até já é mais reconhecido. Mas acho que essa é uma falsa questão.

- **Quais as suas referências em termos de guionistas nacionais? (Se tiver)**

Tenho vários, mas preferia não referir nenhum, porque sou amigo de muitos e não quero cenas de ciúmes.

- × **Não me parece que seja fácil trabalhar na Cultura em Portugal. Mas, falando concretamente do guionismo: é fácil ser guionista em Portugal?**

Resposta curta - não. Como não é fácil ser membro de qualquer outra profissão criativa, nem em Portugal nem em lado nenhum do mundo.

- × **É possível viver apenas do guionismo cinematográfico em Portugal? Ou quem escreve para cinema tem sempre de dedicar-se a outros projectos, como séries de televisão por exemplo?**

É uma pergunta difícil de responder. Por exemplo, a venda de um guião pode equivaler a dois anos de salários mínimos em Portugal. Dado que há muitas pessoas a (sobre)viver com o salário mínimo, a lógica dita que bastaria vender um guião de dois em dois anos para viver nessas condições. Mas na prática penso que ninguém em Portugal vive apenas da venda de guiões para cinema. Todos complementam essa receita com outras fontes, como a escrita para televisão, o ensino ou até profissões completamente diferentes.

× **Qual o estado actual do guionismo no nosso país?**

Pior do que há dez anos atrás, mas espero que também pior do que daqui a dez anos (diz o otimista dentro de mim).

× **Quais as principais dificuldades e obstáculos que um guionista enfrenta?**

A minha luta maior tem sido sempre contra mim mesmo, para me obrigar a escrever mais, continuar a estudar, evoluir, lutar contra a estagnação. Depois disso vêm as dificuldades naturais do nosso mercado audiovisual - pequeno, com poucas oportunidades de trabalho, e cada vez mais candidatos a disputá-las.

× **Enquanto membro da APAD, quais são as principais lutas da associação? Acha que essa luta tem alguma influência na forma como é visto o guionismo?**

Na APAD temos sempre lutado pelo reconhecimento e respeito pelo papel dos guionistas na indústria audiovisual, e pela defesa dos seus direitos, autorais, patrimoniais e outros. E a experiência diz-nos que temos tido algum impacto em todas essas frentes.

➤ **Sabe que existe um festival novo (chama-se GUIÕES e este ano foi apenas a 2ª edição) que promove a escrita de guiões cinematográficos em língua portuguesa? O que pensa desta iniciativa?**

Acho uma excelente iniciativa, que tenho divulgado de todas as formas no meu blogue joanunes.com. Fui mesmo convidado para fazer parte do júri desta 2ª edição, mas como estava fora de Portugal não pude aceitar. Acredito que com o tempo vai tornar-se um festival de referência dentro dos países lusófonos.

- O seu blog tem bastantes, e preciosos, conselhos e rubricas que ajudam qualquer aspirante a guionista. Mas, de forma mais concreta, quais os principais conselhos que daria a um jovem que quer seguir essa via? Quais as principais características que deve ter?

O talento é sobrevalorizado. Para entrar na corrida é obviamente preciso ter os mínimos olímpicos desta modalidade (um pouco de imaginação, jeito para a escrita e gosto pelo cinema), mas só ganha o lugar no pódio quem trabalha mais, pratica mais, insiste mais e não desiste às primeiras contrariedades.

JOÃO NUNES é um autor, guionista e publicitário que divide o seu tempo entre Portugal, Brasil e Angola. Tem mais de duas mil páginas de guiões produzidas em cinema e televisão. É o criador do popular blogue de escrita de cinema e televisão joaonunes.com

Anexo II- Entrevista a Tiago R. Santos

- **O que é um guionista?**

Um guionista é quase como alguém que desenha os planos para um edifício. É quem coloca no papel toda a estrutura que irá dar origem a um filme, episódio de televisão, curta ou qualquer coisa que será produzida, filmada, interpretada e montada. Claro que o seu plano - as suas palavras - poderão sofrer alterações quando confrontadas com a realidade dos meios de produção e com a interpretação de todos aqueles que irão trabalhar para transformar o que está na página em imagens. Mas a estrutura servirá sempre de luz orientadora. É um parceiro criativo de qualquer obra audio-visual, seja como autor da premissa original ou como alguém que trabalha na ideia ou obra de uma outra pessoa.

- **O que é um guião? E para um guionista, é diferente o conceito de guião?**

Um guião é o resultado do trabalho do guionista. É o filme ou série no papel, toda a história, personagens, situações e diálogos prontos a serem concretizados e - se tudo correr bem - transformados numa obra audiovisual coerente e cativante. Penso que o conceito de guião é igual para todos, tal como uma cadeira é uma cadeira, seja para quem a desenha, a concretiza ou para quem se senta nela.

- **O que o é que levou a interessar-se pelo universo da escrita de guiões?**

O gosto pelo cinema. Sempre vi muitos filmes desde que era criança, alugava-os aos dois ou mais por dia. Sabia que não tinha qualquer talento ou vocação para actor e, na verdade, acho que sempre tive alguma vontade de contar e inventar histórias. Foi a junção das duas coisas. Lembro-me também que alguns filmes me despertaram uma curiosidade ainda maior em relação ao argumentismo, seja pela qualidade dos diálogos ou pela criatividade narrativa. Em particular o *Pulp Fiction* e o *Fight Club* - aqui, porque tinha lido antes o romance do Chuck Palahniuk e tive uma noção precisa do brilhantismo da adaptação de Jim Uhls. Ou seja, quando olhava para esses filmes nunca pensei 'adorava dizer aquelas linhas de diálogo' ou 'quero um dia filmar uma acção assim' mas cedo me senti dirigido para o pensamento mágico de "quero um dia escrever aquilo".

- Pelo que li, entrou no mundo do guionismo cinematográfico em 2007, com o argumento do filme “Call Girl” de António-Pedro Vasconcelos, com o qual tem vindo a trabalhar desde então. À conversa com o realizador, sei que trabalham exaustivamente a ideia juntos e depois o Tiago desenvolve-a, tendo em conta as conclusões a que chegaram. Depois são feitas algumas versões, dependendo dos casos, tendo em conta as considerações do realizador, até se chegar a uma versão final. Como é esse processo do ponto de vista do guionista? É fácil lidar com os comentários do realizador? É, para si, importante a presença do realizador na fase de escrita?

Sim, o processo é mais ou menos esse. Claro que depende de realizador para realizador, mas nunca se afasta disso. Até porque, por exemplo, nos filmes em que tenho colaborado com o António-Pedro Vasconcelos, muitas vezes o Tino Navarro também dá a sua opinião e notas criativas sobre eventuais problemas que o guião tenha – ou simplesmente alternativas que podem tornar o filme mais interessante e aproximado da sua ambição narrativa. Em qualquer processo criativo, nunca é fácil ouvir as opiniões e comentários, mas é uma parte fundamental do trabalho do argumentista porque os objectivos daqueles que opinam é comum a todos: conseguir fazer o melhor filme possível. Mas, e penso que esta parte é importante sublinhar, o cinema é uma arte colectiva com a colaboração criativa de um vasto grupo de profissionais. Basta pensar que um bom editor, por exemplo, pode alterar a estrutura de uma narrativa e contribuir de forma fundamental para a versão final de uma história. E, para terminar de responder a esta longa pergunta, é melhor para um argumentista que o realizador esteja presente na fase final da escrita do que passar uns meses fechado sozinho numa cave a escrever para depois entregar um guião e perceber depois, na ante-estreia, que toda a história foi mudada porque esse tipo de colaboração não existiu. Mas também já trabalhei em projectos em que esse acompanhamento não existiu, que o guião foi escrito e entregue e depois filmado tal como estava na página porque o realizador ficou satisfeito com o trabalho e sentiu que se adequava à sua visão.

- **De onde vêm as suas ideias?**

De todo o lado. Ou, melhor, seja onde for que as conseguir apanhar. Histórias que ouço, coisas que observo, notícias que leio, considerações sobre experiências pessoais ou filtradas por todos os filmes ou séries que vejo ou romances que leio.

- **Antes de começar a escrever o guião como o conhecemos, utiliza algumas técnicas para organizar as ideias, como a escaleta por exemplo?**

É muito raro. A não ser que me seja exigido pelo produtor/realizador para eles se sentirem confortáveis que eu escreva o guião – há quem não goste de surpresas. Acho que as escaletas são necessárias e uma boa ferramenta para quem nunca antes escreveu um guião ou para quem ainda não se sinta confiante na sua capacidade de o fazer. É uma garantia que o argumentista não se vai perder pelo caminho – afinal, uma escaleta, ou o *step-by-step*, não é mais do que isso, um mapa com o caminho a ser percorrido do início até ao fim. No entanto, sinto que, se o fizer, já estou a pré-definir as acções das minhas personagens e, por regra, gosto de saber onde é que elas vão começar e onde é que vão chegar mas prefiro que me revelem enquanto escrevo qual o percurso que vão fazer entre os dois pontos. Sinto que torna as coisas mais divertidas e imprevisíveis e as personagens ganham outra vida. Mas, repito, acredito que o posso fazer desta forma mais livre porque já escrevi muitos guiões, seja para filme ou séries, e confio na minha capacidade de não me perder sem bússola. E isto também só é possível se já tiver o tom do filme, as personagens e seus objectivos presentes na minha cabeça.

- **Quando escreve guiões, segue algum modelo em especial (como o defendido por McKee ou Syd Field)?**

Não. Acho que acabo sempre por cair na estrutura dos três actos, mas apenas porque é orgânica: as histórias têm um princípio, meio e fim. E penso também sempre em quais são os objectivos dramáticos das personagens. Afinal, se elas não quiserem nada, então podem apenas ficar em casa a ver televisão – o que não é muito interessante para um filme. A não ser que o objectivo da personagem seja exactamente esse: ficar em casa a ver televisão. Com essa premissa, já posso começar a pensar em obstáculos que impedem o nosso protagonista de ir para casa ver televisão. E aí já começa a haver filme. Mas, como te disse, não são modelos ou regras. Acho que vale tudo desde que seja interessante e honesto.

- **Num filme, por exemplo, a marca do guionista são apenas os diálogos, apesar de todo o guião ter um papel fundamental em todo o processo de produção. É importante deixar essa marca? Pensa nisso quando os está a escrever?**

Não. Apesar de gostar muito de escrever diálogos e de estes serem a marca mais evidente do argumentista num filme, acho que é tudo igualmente importante e seria um péssimo

argumentista se desse mais importância a esse elemento. Tudo o que é dito ou filmado numa longa-metragem foi antes escrito em papel pelo argumentista – ou, se por acaso foi alterado durante a produção, foi o guião que deu o primeiro passo criativo que contribuiu para esse resultado final. De nada me adianta escrever bons diálogos se depois a história não fizer sentido ou for completamente previsível e desinteressante. Um guião é a totalidade dos seus elementos, sem qualquer excepção. E mesmo os diálogos devem ser adequados ao projecto em que se está a trabalhar ou às personagens que foram criadas.

- **Quando é que o seu papel, enquanto guionista, termina, tendo em conta toda a produção do filme? Imediatamente depois de aprovada a versão final do filme, ou acompanha a sua produção até ao fim? Ou não depende de si, mas sim do realizador?**

Depende de muitos factores e das relações pessoais que se desenvolvem e inclusive da minha própria disponibilidade. Já aconteceu acompanhar as filmagens, já aconteceu nem sequer meter lá os pés. Pode ser importante quando surgem dúvidas criativas ou problemas com cenas que se percebe não resultarem ou até o caso de ser necessário adaptar o que está na página ao decore escolhido. Mas, se eu não estiver lá, uma solução será à mesma encontrada – pode é ser uma solução de que eu não gosto, mas isso são ossos do ofício. Aliás, se tivesse de generalizar, diria que por regra o argumentista não está presente durante as filmagens.

- **Sei que escreveu alguns episódios da série “Conta-me como foi” (entre outras). Como é escrever com uma equipa? Ou cada episódio que escreveu foi exclusivamente seu?**

Nunca escrevi em equipa. O que fazíamos no *Conta-me como Foi*, tal como nas outras séries que coordenei ou colaborei, é criar uma estrutura para a série e para cada episódio em conjunto e depois cada um escrevia o seu individualmente. Acho que também não é muito comum – nas novelas, sei por certo que não é – mas sempre me fez confusão estar só a escrever partes de episódios sem saber o que vêm antes ou depois. Acho que não seria muito bom a trabalhar nesse formato.

- **Escrever o argumento para um filme como o “Leão da Estrela” é diferente de escrever para um filme que ainda não tenha sido produzido? Isto é, tendo em conta o novo filme**

de Leonel Vieira como uma “adaptação”, é necessário ter mais coisas em conta, ser mais rigoroso do que para escrever um completamente original?

O rigor e a exigência é sempre igual: tentar contar uma história da melhor forma de acordo com os objectivos e tom do projecto. O que é diferente, no caso de “O Leão da Estrela” ou até o “Índice Médio da Felicidade”, a adaptação do livro do David Machado que escrevi com o próprio autor para o Joaquim Leitão, é que já existe um material base que oferece uma linha narrativa já definida. Aí, a principal preocupação é procurar que a alma e o espírito das obras originais são respeitados, mesmo que a adaptação se afaste por vezes do produto original.

- **A nível académico fala-se muito da questão da autoria do filme. Muitos defendem ser o guionistas, outros o realizador e há quem defenda ser o produtor. Qual a sua opinião? Acha que os guionistas podem ser considerados os autores de determinado produto audiovisual?**

Acho que podem e devem, sem qualquer dúvida, ser considerados como um dos autores de todo e qualquer produto audiovisual. Confesso que me faz alguma confusão essa teoria do “autor”, em particular todas as pessoas que têm um cunho criativo em qualquer projecto cinematográfico ou televisivo: não apenas o argumentista e o realizador e até o produtor, como também o director de fotografia e o editor. Claro que há filmes que têm um cunho mais pessoal (no caso dos projectos escritos e realizados pela mesma pessoa, por exemplo) e que, no final do dia, é o realizador que se responsabiliza pelas escolhas necessárias a qualquer produção, como um maestro que deve gerir toda a colaboração dos elementos da sua equipa, garantindo a sua coerência de estilos e opções. Mas volto ao conceito de parceiros criativos: acredito mesmo que um filme ou uma série são o resultado de todas essas vozes, mesmo que essas vozes trabalhem para concretizar a visão do realizador/produtor ou argumentista – sendo que, no nosso caso, este exemplo será mais aplicável à televisão americana, por exemplo, onde o criador da série assume também o papel de “showrunner” e de produtor executivo.

- **Acredita que o argumentista será, um dia, reconhecido como o realizador, por exemplo?**

Não. Com raríssimas excepções, em particular nos Estados Unidos (Paddy Chayefsky, Charlie Kaufman, Aaron Sorkin), isso quase nunca acontece. Não no cinema. Mas já é diferente, como referi, quando falamos de Televisão. Aí, as séries são recordadas pelos seus criadores e são eles que levam para casa esse reconhecimento que referes: *Os Sopranos* é David Chase, o *The Wire*

é o David Simon, o *Breaking Bad* é o Vince Gilligan, o *Mr. Robot* é Sam Esmael, entre tantos outros exemplos. Curiosamente, tudo o que referi está ligado ao mercado americano. Mas não é coincidência: é porque existe lá uma indústria e as oportunidades de trabalho permitem que determinadas vozes se comecem a ouvir e a distinguir.

- **Quais as suas referências em termos de guionistas nacionais? (Se tiver)**

Confesso que não tenho. Talvez pelo que acabei de escrever na resposta anterior.

- × **Não me parece que seja fácil trabalhar na Cultura em Portugal. Mas, falando concretamente do guionismo: é fácil ser guionista em Portugal?**

Nada. Não fazemos muitos filmes e ainda menos séries. Há apenas um mercado onde me parece que é possível um guionista encontrar alguma estabilidade económica e profissional: as telenovelas. É a única produção constante que temos e cada uma delas têm uma equipa de alguns argumentistas. O resto é trabalhar de projecto em projecto e esperar que o dinheiro não acabe.

- × **É possível viver apenas do guionismo cinematográfico em Portugal? Ou quem escreve para cinema tem sempre de dedicar-se a outros projectos, como séries de televisão por exemplo?**

É absolutamente impossível viver apenas da escrita de cinema em Portugal. Basta olhar para o número de filmes que, que média, são produzidos por ano no nosso país. Não há uma indústria cinematográfica e onde não há uma indústria não há dinheiro e onde não há dinheiro é muito difícil existirem profissionais. É possível, mas com alguma dificuldade, um argumentista viver apenas da escrita para cinema e televisão, mas será necessária alguma sorte e estar preparado para uma vida onde, a qualquer momento, se pode encontrar sem projectos e cheque ao final do mês. É o meu caso, sendo que também preciso de encontrar formas alternativas de rendimento, seja dar aulas ou escrever críticas de cinema.

× **Qual o estado actual do guionismo no nosso país?**

Estamos numa fase de transição. Em teoria, a nova direcção da RTP vai investir agora em séries, o que pode ser um balão de oxigénio para os argumentistas, permitindo uma maior estabilidade, uma plataforma onde trabalhar e mostrar qualidade e, logo, também o surgimento de novos profissionais. Ainda é demasiado cedo para perceber se será mesmo assim, mas os sinais são positivos. Quanto ao cinema, continua na mesma: o guionista raramente é visto como um parceiro criativo válido, tanto assim que a Nova Lei do Cinema nem sequer permite ao escritor concorrer directamente aos Apoios para a Escrita e Desenvolvimento do ICA: é agora necessário estar associado a um produtor e esse produtor, por seu lado, apenas pode concorrer ao concurso se apresentar um pacote com três diferentes projectos criados por três diferentes guionistas. O que nos retira enorme autonomia, como é evidente.

× **Quais as principais dificuldades e obstáculos que um guionista enfrenta?**

Ter a possibilidade de desempenhar as suas funções de uma forma digna e com condições. Não há mercado – nem em cinema, nem em séries de tv, e são poucas as pessoas dispostas a enfrentar as dificuldades inerentes à profissão. O que é natural, porque a maioria têm filhos para criar e alimentar e gosta de algum conforto.

× **Sei que faz parte da direcção da APAD. Quais as principais “lutas” de uma associação como essa?**

Conseguir que os argumentistas tenham essas condições. Garantir que somos vistos como parceiros criativos, e não apenas como alguém que escreve umas coisas num curto espaço de tempo para serem filmadas.

➤ **Sabe que existe um festival novo (chama-se GUIÕES e este ano foi apenas a 2ª edição) que promove a escrita de guiões cinematográficos em língua portuguesa? O que pensa desta iniciativa?**

Sei, fui inclusive presidente do júri da primeira edição. Acho que a iniciativa do Luís é ótima, mesmo se temo que seja demasiado ambiciosa. Por outro lado, talvez seja por isso que me parece ótima: porque trabalha para o mercado que gostava que existisse, não o real. E isso é positivo porque pode criar novas oportunidades.

- Tem algum conselho para dar aos jovens que se interessam por este meio e que pretendem trabalhar nisso em Portugal? Li em várias entrevistas que sugere a quem está interessado em escrever para não o fazer, chegando até a aconselhar para que estes jovens sigam o caminho que os pais pensaram para eles. No meu caso pessoal, ainda que não influenciada pelos meus pais, já tentei a possibilidade da economia e não resultou. Depois da economia ainda tentei a via das relações internacionais, mas acabei por voltar à escrita e à cultura. Tem algum conselho para jovens como eu?

Se tens mesmo de o fazer, desejo toda a sorte do mundo. Precisamos de novos escritores e novas vozes. Depois, escrever muito, todos os dias, mesmo que seja só para ti. Só serás um argumentista competente depois de teres alguns maus guiões terminados. Quando escrevi o meu primeiro guião para longa-metragem, enquanto estudava, pensei ao terminar: “isto está uma merda, mas consegui. Agora vou tentar fazer melhor”. E por aí em diante. Tentar fazer melhor sempre. E não desistir. Não ouvir tipos como eu, pessimistas crónicos mas que, apesar de tudo, estão a ganhar a vida com uma profissão que não existe. Porque, apesar de tudo, também acredito nisto: se eu o consigo fazer, qualquer pessoa consegue, e ainda há por aí pessoas interessadas em produzir e realizar boas histórias, com personagens complexas e uma narrativa cativante.

Anexo III- Entrevista a Luís Campos

- **O que é um guionista?**

Um guionista é um técnico cinematográfico, de certa forma. É a pessoa que se encarrega de imaginar e/ou estruturar as ideias narrativas num formato literário próprio para permitir e auxiliar a criação cinematográfica.

- **O que é um guião? E para um guionista, é diferente o conceito de guião?**

Um guião é esse documento literário específico que “guiará” (como o próprio nome indica) a equipa técnica e artística de um determinado filme durante todo o processo de criação cinematográfica. Existem guionistas que meramente executam essa articulação de ideias visuais e/ou narrativas numa estrutura funcional e apelativa ao universo cinematográfico e existem outros que participam de uma forma mais activa no processo, estando associados desde logo à criação/imaginação das ideias que poderão vir a servir o guião. O conceito de guião não difere muito (ou não deveria diferir) de um guionista enquanto técnico profissional que os escreve e de todas as outras pessoas que desse documento possam vir a beneficiar (em última instância, os espectadores).

- **O que é que o levou a interessar-se pelo universo da escrita de guiões?**

Desde criança que sempre vivi com muito entusiasmo e enorme envolvimento todo o universo cinematográfico – passei muitas horas da minha infância em videoclubes, em cinemas e em casa a assistir a todo o tipo de filmes que me permitiam aderir às viagens que eles propunham. Acho que a apetência para o “contar histórias” sempre me interessou em todo o tipo de relações humanas ou da minha própria relação com o cinema e uma vez que o guionista é o “técnico” ou autor que está mais próximo da imaginação e da criação de uma determinada narrativa que poderá servir ou funcionar no âmbito cinematográfico, foi um processo natural. Ter estudado cinema e começado a fazer os meus próprios filmes apenas “materializou” um pouco aquilo que eu já vinha fazendo desde muito pequeno.

- **De onde vêm as suas ideias?**

Não tenho um caldeirão mágico ou espécie de baú específico onde possa recorrer sempre que pretendo criar algo, mas existem muitas coisas por todo o mundo fora que ajudam a fazer

nascer ideias. Podem surgir de tudo e mais alguma coisa, e por norma consigo identificar essas ideias pela força visual ou narrativa que possam apresentar ou por algum sentido ou curiosidade específica que fomentem nos meus impulsos, desejos ou raciocínios. Acho que terei de dizer que o ponto comum que as une é a vida. Essa maravilhosa e inigualável preciosidade que temos, que nos permite ter todo o tipo de experiências físicas ou psicológicas que por sua vez poderão vir a influenciar ideias.

- **Antes de começar a escrever o guião como o conhecemos, utiliza algumas técnicas para organizar as ideias, como a escaleta por exemplo?**

Depende dos projectos. Acho que ainda estou à procura do “meu” método ideal. Tenho guiões que nasceram de profundos processos de pesquisa, tenho outros que nascem de um aglomerado de ideias visuais que tenho (e que vou tentando juntar num sentido narrativo único). Quando me lanço na folha em branco, gosto de começar a trabalhar logo no formato de guião. Mas não costumo fazê-lo enquanto não tenho uma estrutura sólida e funcional em mente que me permita partir à descoberta de outros elementos nesse processo de escrita cinematográfica. Ou seja, por norma não recorro à escaleta ou argumento previamente à escrita do guião no seu formato próprio, mas também já tive casos em que o fiz.

- **Quando escreve guiões, segue algum modelo em especial (como o defendido por McKee ou Syd Field)?**

Tento seguir um modelo que faça sentido ao meu próprio gosto. Sou uma pessoa com tendência natural para universos narrativos, e por tradição a estrutura de proposta narrativa que costuma ser mais funcional é a de 3 actos – que alguns desses autores defendem. Gosto de tentar escrever coisas que tenham uma estrutura sólida e funcional, para ter possibilidades de, com base nessa estrutura, explorar os vários elementos que compõem uma determinada narrativa – personagens, conflitos e demais ecossistemas dos seus respectivos universos.

- **Num filme, por exemplo, a marca do guionista (enquanto guionista apenas) são apenas os diálogos, apesar de todo o guião ter um papel fundamental em todo o processo de produção. É importante deixar essa marca? Pensa nisso quando os está a escrever?**

Quanto mais guiões escrevo, menos gosto de escrever diálogos (ou mais dificuldades encontro para escrever diálogos). Se há uns anos atrás, nomeadamente na minha época de estudante de

cinema, gostava muito de explorar e de tentar deixar uma possível marca através desse recurso – os diálogos – hoje em dia gosto muito mais de pensar noutros elementos da linguagem cinematográfica (composição de planos, tons, ritmos, coreografias / mise en scène, acções e ideias visuais). Acho que hoje gosto mais de “mostrar” ou de sugerir do que dizer, nos meus guiões. Acho que torna o jogo entre o filme e o espectador muito mais interessante. Tento escrever o maior número de cenas (e conseguir que o desenvolvimento narrativo seja bem-sucedido) sem recurso ou com o mínimo recurso possível a diálogos. Depois tento encontrar a maneira própria de falar ou agir dos personagens desse universo, e fazer com que os diálogos reforcem as idiossincrasias desses personagens e não apenas para explicar algo ou fazer avançar a narrativa. Tento utilizá-los, acima de tudo, para dar dimensão aos personagens e ao universo filmico que estou a tentar construir. O que, sendo bem-sucedido, também é uma forma de deixar uma marca enquanto guionista. Há guionistas que são incríveis a escrever diálogos – Woody Allen ou Quentin Tarantino, por exemplo – e fazem disso a sua própria imagem de marca (ou uma das); mas por norma também é nos diálogos que muitos guionistas se espalham por completo. Chaplin era um guionista brilhante, e deixou uma marca fabulosa sem precisar de recorrer a diálogos. Um dos meus filmes preferidos é o *The Last Laugh*, do Murnau, que não tem qualquer tipo de diálogo ou intertítulo, e não é por isso que o filme é menos interessante ou mais aborrecido.

- **Quando é que o seu papel, enquanto guionista, termina, tendo em conta toda a produção do filme? Imediatamente depois de aprovada a versão final do filme, ou acompanha a sua produção até ao fim? Ou não depende de si, mas sim do realizador?**

Esta resposta está de certa forma relacionada com a anterior. Essa minha “evolução” (ou adquirir de experiência) na escrita cinematográfica é decorrente de uma espécie de consciencialização minha enquanto autor cinematográfico. Eu escrevo, na maior parte dos casos, filmes que eu próprio tentarei realizar ou concretizar. Logo, o meu papel é distinto na maioria dos casos – fico até à última decisão a ser tomada em relação ao filme, numa multiplicação de interferências enquanto autor. Mas enquanto pura e simplesmente guionista (ou técnico contratado para essa parte do processo) já tive situações distintas: houve casos em que após entregar o guião não tive qualquer outro envolvimento no processo de produção do filme; outros houve em que fiz parte da rodagem. Por norma, para não incorrer no risco de criar conflitos de egos de autor, o guionista contratado não deve ter qualquer tipo de influência na

rodagem – se o fizer estará a limitar a criatividade de todos os outros intervenientes nesse processo. O cinema é uma arte colaborativa e é muito importante que os vários intervenientes percebam o seu raio de acção na criação de um determinado filme.

- **A nível académico fala-se muito da questão da autoria do filme. Muitos defendem ser o guionista, outros o realizador e há quem defenda ser o produtor. Qual a sua opinião? Imagino que, sendo que também realiza os seus filmes, pense que o autor do filme é o realizador, mas acha que os guionistas podem ser considerados os autores de determinado produto audiovisual?**

É uma pergunta complexa, e de certa forma já foi abordada na questão anterior. O guionista, enquanto técnico contratado por um produtor para executar uma tarefa, é tanto autor do filme como qualquer outro técnico contratado para esse efeito (director de fotografia, actor, director de som, etc). O mesmo se aplica na questão da realização. Depende da perspectiva e do tipo de projecto / ou método de produção que está a ser levado a cabo. Digo que essa pergunta é complexa porque vem sendo debatida desde o início do cinema (já lá vão 120 anos). Nos anos 60 foi teorizada pelas políticas de autor, na escola Francesa, e renovou-se o debate. Continua sem ser consensual. Ponhamos desta forma: há autores e técnicos. Não consigo imaginar um filme escrito pelo Charlie Kaufman sem o considerar autor do filme. Mas também não consigo afastar totalmente o Spike Jonze dessa autoria, nos filmes que realizou escritos pelo Kaufman. Não consigo admitir que o Terrence Malick não seja considerado autor dos seus filmes. Mas também me custa muito reconhecer que o Nestor Almendros ou o Emmanuel Lubezki (directores de fotografia dos seus filmes) não tenham qualquer tipo de autoria nessas obras. Gosto de pensar no cinema enquanto uma arte colaborativa, tornada possível pela comunhão de influências e talentos criativos de várias pessoas, ainda que o mote para fazer determinado filme possa partir apenas de 1 pessoa (e nesse caso se atribua o título de autor a essa mesma pessoa). Posso aceitar essa ideia.

- **Acredita que o argumentista será, um dia, reconhecido como o realizador, por exemplo?**

Acho que tal questão só é debatida, em termos práticos, pela questão de honorários atribuídos aos distintos cargos no processo de produção cinematográfica. A greve de guionistas

Americanos, que paralisou a indústria há uns anos atrás, só aconteceu porque os guionistas se acharam (e como todo o direito) merecedores de maiores recompensas financeiras no processo de criação / produção audiovisual. Há uma certa tendência, por tradição, de menosprezar (ou de quantificar por baixo em termos económicos) o esforço intelectual que determinada pessoa precisa de ter para criar algo diferenciador (e capaz de gerar receita). E, regra geral, isto aplica-se a todas as indústrias, não apenas à cinematográfica. Cultivou-se uma espécie de tradição injusta de pagar bem pelo “fazer” e mal pelo “pensar”. Caberá ao produtor (ou ao contratante) avaliar qual o valor que estará disposto a pagar por um determinado trabalho, dentro dos seus objectivos e / ou pretensões. Acho que o guionista nem pretende ser reconhecido como realizador, se o seu papel na criação do filme estiver totalmente restrito à sua actividade enquanto guionista. Apenas que seja devidamente remunerado pelo trabalho que teve de empenhar nesse processo construtivo.

- **Quais as suas referências em termos de guionistas nacionais?**

Acho que há coisas muito boas a serem feitas em Portugal, mais concretamente num estilo de cinema mais autoral e mais alternativo. Nesse âmbito, há criadores brilhantes e com uma contribuição incrível para a afirmação do cinema nacional além-fronteiras (numa perspectiva de cinema de nicho e para públicos cinéfilos). Nomes como Pedro Costa, Miguel Gomes (e os seus habituais colaboradores), João Nicolau, entre outros, escrevem e criam coisas geniais. Num âmbito ligeiramente distinto, adoro tudo o que o Salaviza tem feito. Acho que já não é uma promessa, é mesmo uma certeza a nível global. Um incrível cineasta em potência que está a desbravar a sua própria trilha numa belíssima proposta alternativa de cinema narrativo. O João Canijo também é um excelente cineasta, que não se conforma na questão da escrita, tentando ir sempre às profundezas dos seus personagens. Tenho assistido a muitas curtas-metragens de jovens guionistas/realizadores Portugueses e tenho encontrado coisas muito interessantes. Acho, contudo, que existe uma lacuna (ou alguma inexistência) de boas propostas no âmbito de cinema com base narrativa ou nos chamados filmes de género. Acho que existe muito espaço de afirmação do cinema Português nesse âmbito, mas também reconheço (pelo que tenho encontrado numa geração mais jovem) que existe muita vontade em deixar marca nesse universo – que por norma é mais eficaz ou funcional num público mais alargado. E isso seria muito importante para a reconciliação do cinema Português com o seu público. Não podemos continuar a ser um país de extremos, no que ao consumo cinematográfico nacional diz respeito

– comédias populares a fazer 600 mil espectadores de um lado e vencedores de grandes festivais internacionais a fazer menos de 20 mil. Precisamos de mais filmes a meio caminho, filmes de género - esse tal cinema de meio-termo, com propostas narrativas interessantes e capazes de envolver a audiência num jogo de relações entre filme e espectador sem desprezar as qualidades intelectuais de ambos. Acho que são precisos, essencialmente, mais guionistas desse tipo de cinema.

- × **Não me parece que seja fácil trabalhar na Cultura em Portugal. Mas, falando concretamente do guionismo: é fácil ser guionista em Portugal?**

Não é fácil ser-se única e exclusivamente guionista de cinema em Portugal, porque não existe um mercado muito amplo nem uma indústria funcional que permita uma produção independente regular. Acho, contudo, e sim, sou um eterno optimista, que existe muito espaço para melhorar esses processos. Acabámos de sair de uma governação que considerou a Cultura enquanto um luxo supérfluo da sociedade e 4 anos desse pensamento (ou filosofia) não podem nunca ajudar a que as pessoas possam viver ou usufruir da criação ou actividade cultural. Precisamos de mecanismos duradouros e capazes de promover e de enraizar hábitos culturais numa sociedade que tem sido educada para romper com esse tipo de hábitos.

- × **É possível viver apenas do guionismo cinematográfico em Portugal? Ou quem escreve para cinema tem sempre de dedicar-se a outros projectos, como séries de televisão por exemplo?**

Não existindo uma indústria regular, não me parece possível viver única e exclusivamente do guionismo cinematográfico neste momento, em Portugal. Daí os poucos guionistas profissionais existentes ou conhecidos do grande público se multiplicarem em outros tipos de actividade, como a escrita de séries de televisão ou de telenovelas – ou inclusive outro tipo de actividades. Defendo que para existirem mais condições – e mais pessoas a usufruir dessas condições – precisamos de melhorar muitos mecanismos de promoção e educação cultural. Terá de passar, primeiro de tudo, por opções políticas. Enquanto a cultura continuar a ser tratada como um luxo na sociedade, tudo o que com a actividade cultural se relacione estará sempre associado a um problema e não a uma solução.

× **Qual o estado actual do guionismo no nosso país?**

Muito fechado e pouco dinamizado. Um jovem guionista não consegue chegar às poucas produtoras que poderão dar alguma sequência ao material por este criado, uma vez que essas produtoras lutam pelos nomes de créditos firmados que ajudarão a conquistar os subsídios que permitirão fazer os filmes que por sua vez poderão manter a empresa em actividade. É um circuito fechado, muito pouco virado para o novo. Poderá haver também trabalho a fazer na questão formativa, mas de pouco ou nada adianta formar bons guionistas se estes não conseguem chegar às produtoras. Acho que essa barreira tem de ser a primeira a ser derrubada, neste âmbito específico.

× **Quais as principais dificuldades e obstáculos que um guionista enfrenta?**

Tirar os guiões das gavetas e conseguir que alguém com capacidade de dar sequência ao material criado possa ler esses mesmos guiões.

× **Acha que a luta da APAD tem alguma influência na forma como é visto o guionismo?**

A APAD é muito importante na representatividade dos guionistas Portugueses junto dos restantes corpos diplomáticos ou associativos da “indústria” cinematográfica e do audiovisual em Portugal, o que permite que os guionistas sejam ouvidos na criação de leis e definições políticas de apoio à promoção do cinema Português, mas acho que está muito limitada a esse princípio da sua constituição. Acho que tem muito pouca dinâmica no fomento à actividade de escrita cinematográfica e da dramaturgia em Portugal, quer em termos formativos quer em termos comunicativos para os potenciais interessados nesta prática. Sei que não é fácil manter as actividades de uma Associação em regime de voluntariado e tudo o que isso significa, mas acho que a APAD está longe de ser a Associação ideal para a prática do guionismo em Portugal. Esta é só a minha opinião. De quem vê de fora (e não pode palpar na sua totalidade as actividades da APAD). Mas honesta e atenta, enquanto alguém interessado no desenvolvimento do guionismo em Portugal.

➤ **Como surgiu a ideia de criar um festival que promovesse a escrita de guiões cinematográficos?**

A ideia surgiu na ânsia de tentar suprir algumas das lacunas que indico nas prévias respostas. Acho que há muita margem para actuar, no universo do guionismo de Língua Portuguesa. É

preciso dar voz aos guionistas, aproximá-los do mercado e contribuir para que se dinamize a criação cinematográfica de Língua Portuguesa. Há várias formas de tentar contribuir para essa luta. Criar e fazer acontecer o GUIÕES é só mais uma delas.

- **Imagino que seja já bastante trabalhoso e cansativo ler, reler e avaliar os muitos guiões que surgem como candidatos, mas ainda oferecem a possibilidade de oficinas de escrita e *workshops*. Porquê?**

Das maiores dificuldades que os guionistas encontram é o conseguir que alguém leia o seu material. O GUIÕES garante, acima de tudo, que isso acontece. Primeiro por nós, equipa de triagem dos finalistas, e depois por um júri de reconhecido mérito e influência na indústria cinematográfica de Língua Portuguesa. Para além disso disponibilizamos todos os guiões na GUIOTECA, uma plataforma que tenta aproximar as várias produtoras de Língua Portuguesa do material criado. Todo o conceito do festival é moldado naquilo que eu gostaria que existisse, enquanto guionista. Eu adoraria participar no GUIÕES. Mas já que não posso, ao menos pude criar algo para que todos os outros que têm semelhante desejo o possam fazer. As oficinas de escrita nasceram de um sentido de necessidade formativa nesse âmbito. Convidámos profissionais com créditos firmados para partilhar as suas experiências, métodos e técnicas com potenciais guionistas (ou guionistas interessados em reforçar competências). Comprovou-se, pela participação e feedback dos participantes, que existe esta necessidade em Portugal. Tudo faremos para continuar a possibilitar essas oportunidades.

- **O festival já conta com 2 edições. Qual o balanço (comparando um ano com o seguinte)?**

Acima de tudo, é um balanço de crescimento. Aumentámos o número de parceiros, o número e valor de prémios atribuídos, o número de participantes. Queremos continuar neste rumo, aperfeiçoando todos os detalhes do festival para que possam servir os desejos e objectivos dos guionistas e da restante indústria cinematográfica de Língua Portuguesa.

- **O festival tem bastantes candidatos brasileiros e grande parte dos finalistas eram do Brasil. Será que a diferença entre candidatos brasileiros e portugueses tem a ver com o facto de, para além de ser um país muito maior, a cultura do “roteiro” ser mais incutida lá, em contraste com o preconceito em relação ao guionista em Portugal?**

O Brasil tem uma população muito superior à população Portuguesa e um mercado audiovisual mais expressivo. Isso explica em parte, a grande percentagem de participantes Brasileiros. A outra metade da resposta é a de que, curiosamente, o Brasil tem sido muito mais receptivo à proposta do GUIÕES e as várias instituições Brasileiras têm ajudado a promover muito mais o GUIÕES por lá do que as respectivas instituições Portuguesas por cá. No primeiro ano conseguimos uma taxa de 80% de participação Brasileira porque a ANCINE ajudou de forma activa a promover o GUIÕES pelas suas redes sociais e etc. Estranhamente, tal não aconteceu cá em Portugal (onde o conceito do festival nasceu e onde tentámos por todas as formas conseguir esse apoio à divulgação do festival). O ICA nem sequer tem página de Facebook, para dar um exemplo muito prático em termos comparativos. Isto é uma crítica construtiva, que vai de encontro ao que anteriormente referi: é importante que alguns mecanismos de apoio à promoção cultural nacional operem de maneira distinta. Há muito trabalho a fazer nesse sentido. Não estou com isto a dizer que só no Brasil é que as coisas correm bem, muito pelo contrário. Mas em resposta a esta questão, isso ajuda a explicar o porquê da elevada participação Brasileira no GUIÕES.

- **Essa iniciativa é um bom ponto de partida para jovens que queiram entrar no mundo do guionismo em Portugal. Tendo em conta a sua experiência profissional enquanto guionista e enquanto organizador deste festival, que conselhos pode dar a esses jovens?**

Sou a pior pessoa para dar conselhos, porque ainda não atingi quase nenhuns dos objectivos que tenho enquanto guionista / autor cinematográfico. No entanto, e porque é aquilo que me move, se não conseguem conceber outro tipo de vida que não passe pela escrita cinematográfica e se vivem com essa urgência de contar histórias através do cinema, a única coisa que posso dizer é: não parem. Por mais custosa que possa ser esta jornada, por mais frustrações que diariamente vivam, escrevem porque sim. Porque tem de ser. E não conseguem imaginar outra forma de viver. Como acredito que será esse o vosso caso, a única coisa que não podem mesmo fazer é desistir e parar de escrever. Mais tarde ou mais cedo conseguirão dar sequência a alguns dos vossos sonhos. Saber que o GUIÕES poderá ter algum tipo de contributo nesse sentido, por muito mínimo que possa ser, é algo que me deixa muito muito feliz.

Anexo IV- Entrevista a António-Pedro Vasconcelos

Este anexo é a transcrição da gravação.

APV – O que é criativo há um lado que se aprende, há técnicas. Mas há um lado que você tem, ou não tem, que é o jeito. Costumo dizer que é como contar anedotas, há quem tenha jeito para contar anedotas e quem não tenha. Você já ouviu seguramente a mesma anedota contada por três ou quatro pessoas diferentes e uma têm piada e outras não têm. Portanto, à partida tem de haver uma apetência para contar histórias, uma certa capacidade, etc. e depois muito treino, ler muito, não apenas guiões mas romances, ver filmes, ver peças, tudo o que é ficção. E depois há técnicas especificamente para o cinema.

CBM- Para si o que é um guionista? É um profissional, ou é uma actividade que pode ser feita por uma pessoa qualquer?

APV- Um guionista é um profissional. É alguém que tem um talento e o exerce e desenvolve para contar histórias. Antecipa a história através da escrita, porque um bom guião é um guião que funciona como se fosse ao contrário, ou seja um bom guião é um guião que parece que está a descrever o filme que já está feito, percebe? E, portanto, um guionista tem de ser alguém que, quer dizer, quanto mais fizer, quanto mais se exercitar, quanto mais filmes fizer, quanto mais guiões escrever, melhor é. E para isso é preciso que seja possível isso ser uma profissão. Em Portugal não é, porque não há capacidade para os guionistas sobreviverem sozinhos ou então têm que acabar a fazer coisas para novelas.

CBM- Pois, nunca se podem dedicar exclusivamente ao cinema...

APV- Não, enquanto não houver uma indústria, enquanto isso não for profissionalizado, enquanto o cinema não for encarado como uma indústria artística, que produz, que fabrica produtos artísticos - nem sempre artísticos, mas que pretendem ser artísticos -, mas que é uma indústria., tem uma estrutura industrial, tem que ter massa crítica, de financiamento e etc., não há lugar para profissionalizar as pessoas. E, portanto, Portugal é um país muito pobre, pequeno e muito periférico, portanto fazemos poucos filmes e isso foi agravado porque desde o 25 de Abril que a política do cinema não se alterou e há um papel excessivo do estado em termos de escolha de

quem é que filma e quem é que não filma, que é uma coisa que eu combato há quase 40 anos. Eu acho que o Estado tem de apoiar o cinema, porque há uma sub-capacidade do mercado, mas não tem de apoiar sendo ele a escolher quem é que filma. Portanto, isso para mim... é a minha guerra. E os resultados estão à vista porque, obviamente, os critérios do Estado... Para já, é uma entidade abstracta que delega em cinco indivíduos, normalmente anónimos, que ninguém sabe quem são... Já propus que no final dos filmes subsidiados pelo ICA viesse sempre à cabeça, antes do genérico, o nome das cinco pessoas que aprovaram aquele guião com número de telefone, para os espectadores poderem pedir contas... E, portanto, é uma aberração total e o que é que isso faz? Faz com que, por um lado, haja poucos filmes, o mercado... nós temos os níveis de frequência 50x inferiores aos europeus, portanto, mesmo o pouco dinheiro que o mercado pode render ainda é diminuído, não há relação entre o mérito e as oportunidades, favorece o divórcio com o público, um filme que tenha público é logo rotulado como comercial, um filme que não tenha público é logo artístico e, portanto, isto é uma aberração que afundou ainda mais as capacidades do cinema português. Por outro lado, para agravar isto, como se despreza a história, não é, um filme não tem de contar uma história, ou não tem de a contar bem, o que não significa que o cinema tenha de repetir sempre as mesmas receitas, não, é preciso inventar novas histórias e novas maneiras de as contar, de as escrever e de as filmar, mas o cinema à partida é uma arte de contar histórias, uma arte narrativa... Se não for isso, então não percebo o que é. É uma coisa que vai rivalizar com... é vídeo-arte ou coisas assim, vai rivalizar com a pintura abstracta, não sei, para mim não faz sentido. E, portanto, a agravar essa pequenez, essa escassez do mercado, essa perspectiva de que ninguém tem de dar contas dos resultados artísticos nem comerciais dos filmes, a maior parte dos autores de cinema são autistas e acham que não precisam de recorrer a argumentistas, escrevem eles. Bom, há casos de realizadores que escrevem os seus próprios filmes e muito bem, eu próprio já escrevi filmes meus, portanto não é impossível, mas o que faz um autor não é necessariamente escrever o guião, é evidente que o guião, mesmo que seja escrito por outro guionista, e no cinema americano, como no cinema italiano havia a tradição até de ser escrito por mais do que um - por exemplo, o *Casablanca* passou por quatro argumentistas, os dois irmãos gémeos e mais dois, além de outros que andaram a mexer naquilo e o próprio produtor que ainda escreveu -, mas o realizador se for um autor não tem que ser ele necessariamente a escrever a história, ele tem que intervir na história, tem que ser uma história que lhe agrade, uma história com que se identifique, ele acompanha o guião. Eu, por exemplo, há quatro filmes para cá que os meus

filmes são escritos pelo Tiago Santos, mas às vezes a ideia é dele, outras vezes é minha e depois, a partir daí, nós trocamos bolas e trocamos ideias e vamos estruturando o filme com as ideias dos dois e depois ele escreve, porque não se escreve a quatro mãos, mas ele escreve e traz-me um guião, eu corrijo, proponho outras coisas, às vezes escrevo eu, ele refaz... por exemplo, *Os Gatos não têm Vertigens* foram dois anos só para o guião, escrevemos 10 versões. E dentro das 10 versões havia muitas sub-versões. E é uma coisa em que tem de se investir, porque é assim, um bom guião pode não dar um bom filme, não dá necessariamente um bom filme, mas um mau guião não dá um bom filme, de certeza. Para além de que, se você tiver um investimento no guião é o mais barato de todos, porque quando muito são duas pessoas. A partir do momento em que você entra em produção, ou mesmo em pré-produção, já tem de ter toda uma equipa. E quando entra em filmagem, 80% do custo do filme está ali investido, portanto você já não tem recuo. Portanto, quanto mais bem preparado estiver, mais bem afinado estiver, mais fácil tudo corre. Corre menos riscos o realizador, corre menos riscos o produtor, etc.. portanto, deve-se investir no guião. Em Portugal os realizadores, a maior parte deles, não investem, como não investem nos actores, acham que são eles os únicos criadores do filme. Claro que são, em última análise é o realizador quem toma as decisões, mas eu não dispensei uma rede de colaboradores. Não sou eu que filmo, não sou eu que faço a fotografia, mas eu sei o que é que quero da fotografia. Não sou eu que actuo, mas eu sei o que é que quero dos actores. Não sou eu que monto, eu monto com o montador ao meu lado, não sou eu que mexo nas teclas, é ele. Não sou eu que faço as misturas, não sou eu que faço a música, mas eu sei o que é que quero. Portanto, o realizador tem de ser o autor que orienta tudo e que tem a última palavra, mas não tem que ser ele a escrever. Portanto, para responder à sua pergunta, um guionista tem de ser um profissional, tem de poder viver disso, porque se não está muito diletante sempre.

CBM- Por acaso, nesta resposta já abordou vários temas que eu queria abordar, o que é bom. Um deles era o estado do cinema português quando começou a filmar, que já disse, e eu também li numa entrevista que estava praticamente morto. Como é que acha que está agora? Continua assim?

APV- Está igual.

CBM- E no caso do guionismo?

APV- Quer dizer, há alguns guionistas ... eu acho que há quatro guionistas em Portugal, eu sou um deles, o Carlos Saboga, o melhor de todos, vive em França, é raríssimo pedirem-lhe coisas em Portugal, a não ser o Paulo Branco, e depois há o Tiago Santos, o Pedro Marta Santos, de cinema são os que eu conheço melhor. Mas, por exemplo, o Pedro tem muita dificuldade em arranjar trabalho, até porque quase ninguém... é como o casting... você está aqui numa sala da minha filha, Patrícia Vasconcelos, que em 1993 decidiu criar, ser directora de *casting*... ninguém fazia casting em Portugal, eram os realizadores que escolhiam os actores, porque há um lado autista no cinema português e, portanto, o realizador é o que sabe, é o que faz...

CBM- A propósito disso, e já falamos que o realizador é autor do filme, mas eu tenho lido acerca do contexto norte-americano, sobre o qual há mais informação, e uns autores defendem que o filme é do realizador, outros que é do produtor e ainda há alguns que dizem que é do guionista. Sendo realizador, assumo que o filme é seu, mas será que o filme pode ser do guionista? Pode ser o guionista o autor?

APV- Vamos lá ver, há... no direito anglo-saxónico o realizador não é o autor, não é considerado o autor, é um técnico contratado para filmar, ainda que a prática hoje, obviamente... portanto, em termos contratuais o realizador hoje tem outro poder e é reconhecido, por exemplo, mas, na época dos estúdios, na era dos estúdios, a partir de 1920 com Irving Thalberg, que estabeleceu um sistema taylorizado de produção dos filmes, o realizador era apenas o homem que filmava, contratado para filmar, não tinha nada a ver, nem antes nem depois. Era um bom técnico que sabia por a câmara e dirigir actores e não era mais do que isso. Na tradição europeia o autor é o realizador, mas é também o argumentista e o autor da música. No direito anglo-saxónico é o autor da música e o autor do guião os que têm direitos de autor sobre o filme. Depois na prática, como lhe disse, o cinema americano, sobretudo a partir dos anos 70, com influência do cinema europeu, nomeadamente a *Nouvelle Vague* europeia, e com aquela geração do Vietnam, os Coppolas, os Scorseses, etc., isso mudou muito e, portanto, o realizador passou a ser omnipresente em tudo, reconhecidamente. Mas, é assim, há filmes sobretudo na época clássica do cinema, na era dos estúdios, onde o realizador, por melhor que seja, é apenas, de facto, o homem que filma, é um homem que tem jeito para filmar e para dirigir actores e não mais do

que isso. Por exemplo o *Casablanca*, quem é o autor do *Casablanca*? É muito difícil dizer. Não é o Michael Curtiz, porque o Michael Curtiz fazia aquilo e passado dois meses estava a fazer outro de piratas, portanto ele sabia filmar muito bem e sabia dirigir actores e sabia fazer *découpage*, etc., mas não é ele o autor do filme. O autor do filme, para mim, no caso do *Casablanca*, é o produtor, que inclusivamente... porque escolheu os argumentistas, escolheu os actores, sabia muito bem o que queria daquilo e é ele que inventa, depois do filme feito, a réplica final, a mais famosa da história do cinema que há... como é que é... “I think this is the beginning of a beautiful friendship”, foi ele que escreveu a frase e que a fez dizer já depois do filme feito, porque o Bogart diz aquilo de costas, mas se for ver o filme, vai acrescentado. Ou por exemplo, o *E tudo o vento levou*, é claramente um filme do produtor, do Selznick. O Selznick contratou os seus argumentistas, vários, depois contratou vários realizadores e, portanto, é claramente um filme dele. Agora, há filmes onde o guião é decisivo, mas o guião não é como uma peça de teatro. Uma peça de teatro pode ser interpretada as vezes que for preciso. Digamos, o autor é um autor da peça, quem escreveu a peça. Shakespeare pode ser representado e (...), mas é sempre de Shakespeare. O guião não tem autonomia, aliás, o trabalho do guionista dilui-se depois. A única coisa que fica do guionista, a única marca que fica do guionista são os diálogos. O resto são descrições de acção, etc.. A estrutura do guião dilui-se e muitas vezes é injusto, porque de facto é um guião... há guiões... eu, por exemplo, quando fiz o *Aqui del Rei*, consegui ter logo à primeira um actor chamado Jean-Pierre Cassel, que eu admirava imenso e com quem falei com o agente e ele disse logo que sim e depois de termos acabado o filme disse ao Jean-Pierre “porque é que você fez confiança em mim?” e ele disse “porque o argumento era tão bom que era impossível fazer mal, o pior realizador não o tinha estragado, era tão bom, tão bom, tão bom... estou à vontade porque foi escrito por Carlos Saboga e por mim também, o Vasco Pulido Valente também escreveu a primeira versão, etc., mas estou à vontade para dizer isto. Portanto, há filmes em que o argumento é decisivo e há alguns filmes em que você percebe que o argumento foi mal servido, ou seja, normalmente era melhor do que aquilo que resultou. É difícil perceber porque o argumento não é outra coisa senão aquilo que resulta, mas às vezes você percebe, percebe que houve um erro de casting, que o realizador não esteve à altura, etc. Mas o argumentista é sempre, sempre, sempre, por mais reconhecido que seja, alguém de subalterne, quer dizer, não tem a autoria que...

CBM- Pois, aqui nem sequer têm direitos de autor, não é?

APV- Não, aqui têm. Em Portugal têm, em todo o lado têm. O que não tem é o realizador no lado anglo-saxónico. O argumentista é sempre considerado autor, tem uma percentagem sobre os direitos de autor, o realizador tem mais, o homem da música tem menos, mas é considerado um autor. Mas o *script* não tem autonomia. Só um estudioso do cinema é que se interessa por ler o *script*. O *script* a partir do momento em que está filmado vai para o lixo. Eu, por exemplo, quando trabalho na montagem, lembro-me de uma vez que estava a montar *Os Imortais* com um montador americano no Luxemburgo e eu estava com o guião sempre ao lado e ele dizia-me “esquece o guião, esquece o guião. O guião vai para o lixo. Você tem agora é que filmar”.

CBM- Pois, então a partir do momento em que se passa do guião para as imagens...

APV- Sim, deixa o guião. É evidente que aquilo tem uma ordem, mas isso está na própria claquete, é a cena 1,2,3,4, que não são filmadas na ordem, mas depois quando a gente está a montar aquilo tem uma ordem. Depois você pode tirar uma cena, mudá-la de sítio, produzi-la, mas... ou seja, o guião, a partir do momento em que está feito é completamente... você não publica o guião, como publica o romance ou como publica uma peça...

CBM- Sim, porque o objetivo do guião é transformá-lo num filme.

APV- sim, é instrumental. Agora, é um elemento decisivo. Repito, sem um bom guião você não faz um bom filme, pode fazer um bom filme, mas com um mau guião não faz de certeza um bom filme, é impossível. E, portanto, há filmes que eu diria que... em todos os filmes o guião é importante, ou seja, a história e a maneira como se conta.

CBM- Ou seja, não se faz um filme sem um guião.

APV- Não, não se faz. Quer dizer, há, repare, como é que eu lhe hei-de dizer, há períodos da história do cinema em que os realizadores, por força das circunstâncias ou por opção estética, etc., o guião era um *work in progress*; o Godard, por exemplo, tinha uns apontamentos, as cenas e depois ia inventando os diálogos, eu próprio o primeiro filme que fiz foi um bocado assim: tinha uma ideia das cenas e depois ia improvisando os diálogos. O Rossellini quando fez

os primeiros filmes... mesmo assim o Rossellini tinha argumentistas muito sólidos, mesmo assim, ou seja, aquilo parece que é muito improvisado, não é não. Portanto, tirando um cinema chamado experimental...

CBM- Há sempre um guião. Mesmo que não seja um guião na estrutura do guião há sempre coisas que suportam... fazem a função do guião.

APV- Até por uma razão muito simples, o guião não é só a história, a base da história. O guião é aquilo que... você já viu um guião?

CBM- Já vi.

APV- Um guião é a base com que toda a gente trabalha. Você quando tem um guião e entra em pré-produção, ou seja você tem um guião, ok, está aprovado, é esse filme que a gente vai fazer, o produtor tem uma ideia do custo, em quanto tempo é que se faz, se precisa de muitos figurantes, de actores, se é de época, se não é de época, o que é que vai gastar e depois contrata uma equipa e a equipa tem 2 meses ou 3 meses depende do filme para preparar o filme. O que é que eu tenho de fazer? Casting, escolher um director de guarda-roupa e um director artístico, que é o decorador, um director de fotografia e um director de som, um director de produção, um primeiro assistente, uma pessoa para os cabelos e para a maquilhagem, às vezes há cabelos especiais e maquilhagens especiais, um aderecista, para escolher os adereços e toda essa gente tem de começar a trabalhar a partir do guião.

CBM- Pois, e cada pessoa tem diferentes leituras, ou seja, o produtor olha para aquilo e vê quanto vai gastar, o realizador de que é que precisa...

APV- Para este filme quem é que é melhor para fazer a decoração, quem é melhor para o guarda-roupa, etc.

CBM- O guião é super essencial para todos os participantes do filme.

APV- É a partir daí que você tem tudo. E um guião é tanto melhor quanto mais claro for, ou seja, você num filme não descreve tudo... por exemplo, estamos aqui... você não descreve tudo o que aqui está. Depois, quando filma, está lá tudo, mas não descreve tudo o que aqui está, mas diz “é um coiso espaçoso que dá para a rua onde há espalhadas fotografias de actores, tal tal”, ou seja, dá o ambiente. E depois eu interpreto.

CBM- E como realizador também não gosta que esteja demasiado detalhado

APV- Não, não. Só aquilo que é essencial. E, por exemplo, se um objecto for importante, não é... imagine este telemóvel, ou um copo de whisky, ou um cinzeiro, ou uma coisa qualquer... se for importante para a acção você tem de o descrever, se não você dá o ambiente em duas pinceladas. Mas quanto mais bem descrito estiver, mais fácil a pessoa que depois vai fazer os cabelos, vai fazer o guarda-roupa, vai escolher o décor... tudo isso tem que estar no guião; não em detalhe, porque também é bom que haja uma parte de criatividade, não é...

CBM- Detalhado q.b., digamos.

APV- Q.b.. Exactamente.

CBM- Para o realizador e os outros perceberem...

APV- E a produção, os técnicos. Enfim, as pessoas que vão ser escolhidas para cada tarefa, não é, poderem... depois, obviamente, fazem perguntas. O próprio actor, o actor quanto mais claro for o guião, quanto mais claro forem as motivações “porque é que eu digo isto, porque é que faço isto, porque é que o personagem faz isto”, quanto mais claro for, menos perguntas os actores me fazem. Raramente os actores me fazem perguntas, é raríssimo. “Porque é que tu fazes isso, porque é que tu de repente sais porta fora furioso, porque é que tu discutes assim, porque é que tu dizes isso, porque é que fazes uma pausa aqui...”, é óbvio.

CBM- Está explicado, basta ler o guião.

APV- É, como é que eu hei-de dizer, é coerente, é lógico, é uma lógica. E, portanto, um guião é bom que não tenha nem mais, nem menos. E há uma coisa que é fundamental que quem começa a escrever... é um erro que tem tendência a fazer que é o de adjectivar muito, explicar os estados de alma. Os estados de alma só se podem explicar nas didascálias, ou seja você diz “João (eufórico)”, “João não sei quê tal tal – pausa-“, “Joana (desconfiada)”, pequenas indicações para os actores, mas no texto você tem de descrever acção, você tem de dizer o que é que as pessoas fazem e tem que deduzir do que as pessoas fazem o estado em que elas estão, ou seja, você não diz, não precisa de dizer “fulano está furioso”, diz “fulano sai e bate com a porta”, ou “dá um murro na mesa”.

CBM- Claro e com determinada acção toda a gente percebe como é que ele está.

APV- Evidentemente, não tem que dizer que está furioso. Depois você pode dizer determinadas coisas e o realizador chega lá e para manter o mesmo sentido altera, em vez de bater com a porta dá um pontapé numa cadeira, por exemplo. Mas pronto, mas é porque o estado de espírito dele é aquele, está descrito na acção, foi descrito. E há uma coisa que eu costumo contar muito aos meus alunos, foi uma conversa que houve entre um dos maiores escritores americanos do século XX, o Scott Fitzgerald, que como todos os grandes escritores americanos, trabalhou em Hollywood, porque dava dinheiro, só o Hemingway é que não trabalhou, até o Faulkner trabalhou e ele nessa altura teve de trabalhar em Hollywood, já tinha ganho um prémio Pulitzer, e apanhou um director de produção na Metro Goldwyn Mayer, que era o Joseph Louis Mankiewicz, que veio a ser um dos grandes guionistas e um dos grandes realizadores americanos dos anos 50, mas o Mankiewicz quis começar... ele tinha a ideia de se tornar realizador mas começou por se tornar produtor para perceber bem a máquina e depois ser guionista. E era um guionista de tal maneira talentoso que, a certa altura, conseguiu impor, ele disse “vocês gostam muito desse guião, ok, mas então sou eu a fazer, senão, não vendo”. E assim tornou-se realizador, numa altura em que era quase proibido um guionista ser realizador e vice-versa, eram coisas diferentes. E ele quando era produtor, o Fitzgerald trabalhava na Metro e trabalhava para ele e escrevia-lhe guiões e ele, sistematicamente, rejeitava-os. E o Fitzgerald um dia decidiu ir falar com ele e disse “você desculpe lá, mas você vai-me explicar porque é que os meus guiões são tão maus... você sabe quem eu sou?”, “sei, perfeitamente”, “eu até ganhei um prémio Pulitzer, escrevi o *Terna é a noite*, escrevi o não-sei-quê, quer dizer, explique-me lá porque é que os meus

guiões são maus.” E ele virou-se para o Fitzgerald e disse “sabe, há uma coisa que você ainda não percebeu: é que no cinema não se filmam adjectivos”. Está a perceber? Ele escrevia aquilo brilhantemente mas como se fosse um romance. Por outro lado, você tem de ter a noção, por exemplo, de quanto é que custa cada linha: é facilimo escrever num romance “João está à espera da namorada que vem a da Suécia, que ele conheceu num campo de férias e finalmente ela vem a Portugal e etc. (...) Acorda de manhã, levanta-se impaciente e vê que o avião está a chegar e vai para o aeroporto. Está no aeroporto e olha para o céu e há um avião, que é um avião em que ela vinha e que de repente se despenha sobre Lisboa”. Isso é facilimo de escrever, são três linhas. Quanto é que custa essa linha? É possível, você pode escrever que o avião se despenhou, mas quanto é que isso vai custar?

CBM- Ah pois, fazer um avião despenhar-se, estou a perceber.

APV- Percebe... ou escrever uma cena em que há uma multidão, há um jogo de futebol, é a final da taça de não sei quê, multidão cá fora, tudo bem, mas quanto é que custa pagar 100 000 figurantes? Percebe? Portanto, quem escreve tem de ter essa noção também.

CBM- Pois, para além de conhecer a história, os personagens, etc. tem de ter noção dessa envolvente toda.

APV- Exactamente. Tem de pensar, também, em termos de produção, percebe...

CBM- É esse o trabalho que faz, por exemplo com o Tiago Santos?

APV- Não, quer dizer, nós em Portugal temos um problema, para além de todos os problemas que temos, é que, e repare, eu, por exemplo, trabalho com o Tiago Santos há 4 filmes, mas pelo meio ele teve de ganhar a vida, e como a maior parte dos realizadores dispensam, porque acham que são eles... bom, ele tem dificuldade em ter trabalho. Por exemplo, a minha filha, que faz casting... a maior parte dos filmes dispensa o casting, fazem eles. E, portanto, é difícil a pessoa profissionalizar-se. Mas, o trabalho que eu faço com o Tiago Santos começa por... é uma outra das limitações terríveis que nós temos, é que eu, hoje em dia, já só posso pensar num filme que não custe mais de 900 mil euros, já tenho à partida uma limitação. Portanto, quando

estou a escrever também tenho isso. Isso, às vezes, é estimulante, porque obriga-o a encontrar soluções, mas é uma limitação. Eu quando faço um filme com ele tem de haver três pessoas que estão de acordo sobre a ideia e o seu desenvolvimento que é o realizador, o argumentista e o produtor. Temos de estar de acordo que é aquela história que queremos contar e depois cada um tem de contar a mesma história, tem de estar a contar a mesma história, porque eu posso ter um *plot*, mas eu vê-lo de uma maneira e o produtor vê-lo de outra e o argumentista... em última análise sou eu, mas eu tenho de ser, tenho de respeitar o produtor em termos económicos e em termos de se lhe interessa aquela história ou não interessa. Portanto, há aqui um compromisso. Normalmente há afinidades. Torna-se fácil para mim, quer com o Tiago, quer com o Tino Navarro, com quem filmei os últimos 4 filmes, hmm... mas eu costumo dizer que há 3 fases num argumento: a primeira, que é para mim a mais difícil, há 2 coisas difíceis num filme que é ter uma boa ideia que se escreve em 3 linhas, o Aristóteles dizia isso, a história da Odisseia resume-se em 4 linhas, tudo o resto são peripécias, mas depois também dizia, mas as peripécias são importantes, porque são as peripécias que vão pôr à prova o herói e vão definir o carácter, e vão manter o conflito em aberto. Mas, nós temos de ter uma boa ideia de partida, vou fazer um filme sobre um homem que tem um dilema, ou que tem um conflito, etc.. Isso é o mais difícil, para mim é a coisa mais difícil e depois, a seguir, é arranjar dinheiro. Tudo o resto compra-se ou aluga-se, é relativamente fácil. Mesmo o talento você compra ou aluga, não há problema. Agora, a segunda fase é você tem uma boa ideia para um filme, tem que definir qual é o tom, porque a mesma ideia pode ser tratada em comédia, ou em drama, ou em tragédia, ou em melodrama ou em comédia musical, portanto, depende do que você quer. E o que você quer depende também do que você quer dizer com aquela história. Porque é que essa história me interessa? Porque eu quero fazer passar uma mensagem digamos. O termo mensagem é um termo muito desacreditado, mas no fundo é isso. Um filme tem sempre uma mensagem quer você queira, quer não. Eu costumo dizer, por exemplo, o crime não compensa, mas também pode ser o crime não compensa, mas a virtude também não. Já é outra mensagem. Mas há sempre uma mensagem subjacente. E o filme só é bem construído se na cabeça do argumentista e do realizador isso for bem claro, porque aquilo que acontece tem de concorrer para isso. A segunda fase é uma fase em que você... estamos a falar de filmes em que o argumentista não trabalha sozinho, a segunda fase é uma fase em que você discute com o argumentista, e às vezes, com o produtor. Discute com o argumentista, como é que vamos desenvolver esta história, quais são as peripécias, o que é que vai acontecer e isso às vezes são

meses. E só se começa a escrever quando se está seguro, ou pelo menos, estamos convencidos de que estamos seguros de que sabemos o que é que queremos. Portanto, começa-se a escrever. Depois, ao escrever, normalmente, descobre-se que, afinal, aquilo não estava tão... mas não faz mal, porque depois vamos corrigindo. Não pode é começar a escrever sem ter a certeza de que está convencido. Portanto, essa é a segunda fase. E só se começa a escrever, pelo menos é assim que eu trabalho, quando tem a história, as peripécias, tem o step-by-step, tem o desenvolvimento do que é que acontece cena a cena, mais ou menos. Depois de ser ter um *first draft*, o realizador e o produtor lêem e corrigem o que têm de corrigir. (acaba a gravação)

Respostas de APV (apontamentos) – após final da gravação:

Segue alguma estrutura específica/modelo como o de McKee ou Syd Field? Leu algumas coisas sobre isso, mas aprendeu mais com a prática, com a visualização de filmes e a leitura de guiões e romances.

Para APV, o estado do cinema português não se alterou após o 25 de Abril (está igual ou até pior)

Uma das principais dificuldades de quem faz cinema em Portugal é o facto de serem pessoas a decidir quem e o que se filma.

Conhece o Festival GUIÕES (que promove a escrita de guiões de língua portuguesa)? O que pensa da iniciativa? Não conhecia e acha maravilhoso. Espera sempre que lhe enviem guiões para ler.

Conselhos para jovens: tentarem impor-se e depois de o conseguir, não se acomodarem, ou seja, não esquecerem o caminho e tentarem sempre ajudar os outros e tentarem melhorá-lo.

Anexo V- Exemplo guião de cinema e guião de televisão

Guião de cinema:

FIRMINO

Onde é que estavam seus homens, seu Juca Tristão? Onde é que eles estão quando é preciso nos defender?!

JUCA TRISTÃO

Tá falando do quê, moço?

Firmino ergue o crucifixo na direcção de Juca.

FIRMINO

Tô falando do negro Feliciano, seu Juca. O desgraçado está morto. Os índios mataram ele. É isto que nós recebemos em troca, miséria e morte, seu Juca! Acha isso justo?!

Atira o crucifixo na direcção de Juca, que o segura no ar.

JUCA TRISTÃO

Cuidado, Firmino. Homem nenhum fala comigo nesse jeito.

Feliciano morreu... Pois que descanse em paz! Virão outros p'ro lugar dele. Você não chegou aqui ontem. Você sabe como as coisas são. As regras aqui são essas e é desse jeito que nós temos que viver!

Atira o crucifixo para os pés de Firmino. O cearense baixa o olhar.

JUCA TRISTÃO

Isto aqui é a Amazónia, moço... é a selva!

008 - EXT. RIO AMAZONAS - DIA

Vistas aéreas do barco de rio "JUSTO CHERMONT" enquanto navega no Rio Amazonas, rodeado pela misteriosa selva da Amazónia. O rugido de uma onça mistura-se ao bater de asas das inúmeras aves da região.

(O GENÉRICO COMEÇA SOBRE ESTAS IMAGENS)

As imagens que se sucedem enquanto o "Justo Chermont" continua o seu percurso são de uma beleza indescritível.

ALBERTO (V.O.)

EMBORA NÃO PAREÇA, A SELVA TEM TANTOS ROSTOS QUANTOS OS HOMENS QUE A INVADEM EM BUSCA DA

para o interior do armazém, mantidas à distância pelo GNR.

SÉRGIO

Quem é que vive aqui?

JORGE

Artistas de circo. Quando não há espectáculos, durante o Inverno, vêm para cá.

Os inspectores dirigem-se para o armazém, saudando o MILITAR com um aceno, retribuído por este.

Perto do militar está ALBERTINHO, um palhaço (vestido normalmente) que se encontra inconsolável, choroso, abraçado pela mulher. MAX dirige-se para eles, farejando. O homem faz-lhe uma festa enquanto observa JORGE e SÉRGIO que entram no armazém.

CORTA PARA:

79/5 EXT. ARMAZÉM - DIA 2 DIA

Os inspectores entram no armazém e vêem SÍLVIA, a técnica de laboratório, que já lá se encontra a tirar fotografias. Um OUTRO MILITAR da GNR está também presente, atravessando a cena do crime. SÍLVIA fala para ele.

SÍLVIA

Cuidado, aí! Não pise as marcas!

O GNR desvia-se, com cuidado, e SÍLVIA tira outra foto do chão.

SÉRGIO

A Sílvia?! Mas hoje era a folga dela...

JORGE

Pelos vistos não....

Aproximam-se de SÍLVIA, que pára de fotografar e lhes acena.

SÍLVIA

Olá!

SÉRGIO

O que é que estás aqui a fazer?