

M

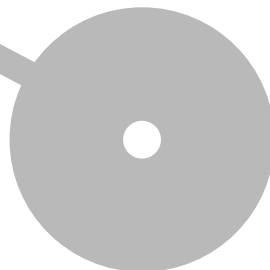
MESTRADO

MESTRADO EM CINEMA E FOTOGRAFIA
ESPECIALIZAÇÃO EM CINEMA DE FICÇÃO

O papel da realização na adaptação cinematográfica: realização em *O Egotista*

Alice Manuel Carvalho Morim Poças Horta

[07/2025]



Politécnico do Porto
Escola Superior de Media Artes e Design

Alice Manuel Carvalho Morim Poças Horta

O papel da realização na adaptação cinematográfica: realização em *O Egotista*

Trabalho de Projeto

Mestrado em Cinema e Fotografia – Especialização em Cinema de Ficção

Orientação: Prof. Doutor José Alberto da Cunha Monteiro Pinheiro

Vila do Conde, julho de 2025

Alice Manuel Carvalho Morim Poças Horta

O papel da realização na adaptação cinematográfica: realização em *O Egotista*

Trabalho de Projeto

Mestrado em Cinema e Fotografia – Especialização em Cinema de Ficção

Membros do Júri

Presidente

Prof. Sérgio Rolando Ferreira Rodrigues

Escola Superior de Media Artes e Design – Instituto Politécnico do Porto

Vogal - Orientador

Prof. Doutor José Alberto da Cunha Monteiro Pinheiro

Escola Superior de Media Artes e Design – Instituto Politécnico do Porto

Vogal - Arguente

Prof.^a Doutora Anabela Branco Oliveira

Escola de Ciências Humanas e Sociais – Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro

Vila do Conde, julho de 2025

AGRADECIMENTOS

À minha família, por estar sempre ao meu lado.

Ao Guinhos, pelo seu apoio incondicional.

Aos meus amigos, por serem uma fonte de inspiração

Às minhas gatas, pelo conforto e os risos que me trazem.

À equipa e ao elenco d'*O Egotista*, por se juntarem nesta aventura.

Ao meu orientador, Prof. José Alberto Pinheiro, pelo apoio nesta jornada.

A todos os docentes da ESMAD, que me acompanham desde a licenciatura.

À Companhia Navio e à Filmesdamente, pelo seu contributo imensurável.

A todos que ajudaram a tornar *O Egotista* realidade.

RESUMO ANALÍTICO

No cinema podemos encontrar imensas histórias originais, no entanto seu número é superado pelas adaptações cinematográficas. Esta procura por histórias noutros meios dá-se desde o início da sétima arte e, numa época marcada por *remakes*, sequelas, e novas adaptações, é importante estudar a relação entre cinema e material original. Assim, o presente ensaio tem como objetivos o estudo da relação entre o cinema e a literatura, focando-se no papel da realização e na obra autor americano F. Scott Fitzgerald, e o relato do desenvolvimento da curta-metragem *O Egotista*, que adapta excertos do livro *This Side of Paradise*.

Palavras-chave: adaptação cinematográfica; cinema; literatura; realização; argumento; F. Scott Fitzgerald

ABSTRACT

We can find an immensity of original stories in cinema, however their number is surpassed by film adaptations. This search for stories in other mediums happens since the beginning of the seventh art and, in a time marked by remakes, sequels and new adaptations, it's important to study the relationship between cinema and the original material. Thus, the present essay's goal is to study the relation between cinema and literature, focusing on the role of the film director and on the work of the american author F. Scott Fitzgerald, and accounting the development of the shortfilm *O Egotista*, that adapts excerpts of the book *This Side of Paradise*.

Keywords: film adaptation; cinema; literature; film directing; film script; F. Scott Fitzgerald.

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS	8
INTRODUÇÃO.....	9
PARTE I – A ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA, A REALIZAÇÃO, E FITZGERALD	11
1.1 A adaptação do livro ao cinema.....	11
1.1.1 Caso de estudo: <i>Little Women</i> de Greta Gerwig.....	16
1.2 O papel da realização.....	21
1.3 F. Scott Fitzgerald e o cinema.....	28
1.3.1 Caso de estudo: <i>The Great Gatsby</i>	32
PARTE II – CASO PRÁTICO: <i>O EGOTISTA</i>	48
2.1 – Do livro ao argumento.....	48
2.2 – Estética, Simbologia e Semiótica.....	55
2.3 Direção de atores.....	68
2.4 – Considerações finais sobre o projeto.....	72
CONCLUSÃO.....	75
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	77
ANEXOS.....	85
Anexo A – <i>O Egotista</i> [Argumento].....	85
Anexo B – <i>O Egotista</i> : Cena 3 – Script Jogo de Xadrez.....	103
Anexo C – <i>O Egotista</i> [Shotlist]	110
Anexo D – <i>O Egotista</i> [Ficha Técnica].....	114

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Passado e presente em <i>Little Women</i> (2019).....	17
Figura 2 - Flores em <i>The Great Gatsby</i> (1974, 2013).....	38
Figura 3 - Vale das Cinzas em <i>The Great Gatsby</i> (1974).....	47
Figura 4 -As festas em <i>The Great Gatsby</i> , (1974, 2013)	48
Figura 5 - notas tiradas durante o processo de escrita: o propósito das personagens no livro e no argumento.....	51
Figura 6 - <i>Film stills</i> dos filmes supramencionados, respetivamente	56
Figura 7 - Moodboard feito pela Direção de Arte	56
Figura 8 - Rolls-Royce em <i>O Egotista</i> (Cena 4).....	57
Figura 9 - Rolls-Royce em <i>The Great Gatsby</i> (1974).....	58
Figura 10 - A presença de vermelho em <i>A Tecedeira Que Lia Zola</i>	59
Figura 11 - A luz laranja em <i>O Egotista</i> (Cena 3).....	60
Figura 12 - Posição das peças de Xadrez no início da Cena 3.....	62
Figura 13 -Posição das peças de Xadrez no início da Cena 3.....	62
Figura 14 - Esquema sobre a presença do ruído da cidade na Cena 3.....	63
Figura 15 - Melodia base do Tema do Amaro.....	65
Figura 16 - Plano Conjunto eliminado.....	67
Figura 17 - Exemplo da utilização de linhas em <i>O Egotista</i> (Cenas 2 e 4).....	67
Figura 18 - Alterações feitas ao argumento em set.....	73
Figura 19 - Desenhos de storyboard para a cena 9.....	74
Figura 20 - <i>Film stills</i> da Cena 9 d' <i>O Egotista</i>	75

INTRODUÇÃO

“It feels like you really start deaming about it, and then it doesn't leave you alone, and then that's the way that you're pulled in.” (Gerwig, 2023)

No contexto de Projeto Final no Mestrado de Cinema e Fotografia – Especialização em Cinema de Ficção, foi proposto o desenvolvimento de um projeto cinematográfico que consolidasse os conhecimentos adquiridos, a partir do qual fosse possível refletir os assuntos de interesse de cada mestrando, e emparelhando-o com pesquisa que permitisse aprofundar os temas escolhidos e sustentar teoricamente o trabalho. Estas condições apresentaram-se oportunas à exploração de um tema de interesse crescente desde a Licenciatura em Tecnologia da Comunicação Audiovisual: o ramo das adaptações cinematográficas, nomeadamente a relação entre cinema e literatura. O exercício de adaptação previamente feito focou-se na condensação de uma narrativa de *thriller* tendo como produto um argumento com base no livro *Segredo Mortal*, não sendo posteriormente produzida a curta-metragem. Para o ciclo de estudos presente optou-se por uma abordagem diferente às adaptações, começando pelo autor e género escolhidos, sendo o objetivo não só a escrita do argumento, mas a realização de uma curta-metragem.

O desejo de adaptar uma obra existente ao cinema talvez não seja inato a todos/as os/as realizadores/as, porém neste caso surgiu de uma vontade, que se transformou em sonho, que por sua vez se tornou em urgência de ver no ecrã uma história e personagens queridas. Assim, voltou-se a pegar em *This Side of Paradise*, não com o intuito de ler, mas de fazer.

Como o cinema é provavelmente a forma de arte mais colaborativa, seria injusto afirmar a vontade de fazer um filme sem mencionar os objetivos estabelecidos com cada departamento para a concretização d'*O Egotista*. Em particular afinidade com a Direção de Arte, iria-se construir um universo visual temporalmente ambíguo; em conjunto com o Departamento de Imagem a cor e a câmara deveriam enaltecer esse universo, concebendo a dimensão emocional e psicológica do protagonista e da sua relação com os espaços e as restantes personagens; a Direção de Som e a Composição da Banda Sonora ao serem desempenhadas pela mesma pessoa, permitiam uma relação entrópica

entre ambas as componentes sonoras; a reescrita dos diálogos seria finalizada com a presença do Elenco, que auxiliaria a sua reestruturação a partir de conversas e exercícios de improvisação nos ensaios.

No entanto, para adaptar e realizar um filme com base na obra de Fitzgerald é essencial compreender estes mesmos três assuntos, desta forma, o presente ensaio reflete, na primeira parte, a investigação feita sobre os mesmos. Este estudo divide-se em três subcapítulos, um para cada tema: em primeiro lugar estuda-se a adaptação do livro ao cinema, a partir de exemplos, é possível discernir a sua presença ao longo da história do cinema e as diferentes formas que pode adotar; em segundo lugar reflete-se sobre o papel da Realização, principalmente enquanto “tradutor/a” de um meio artístico para o outro, mas também como diretor/a de um elenco e de uma equipa; por último debruça-se o olhar sobre a obra de Fitzgerald, estudando duas adaptações da sua obra mais famosa *The Great Gatsby*. Na segunda parte deste documento relata-se o aprofundamento das aprendizagens adquiridas e a sua consolidação a partir do projeto *O Egotista*: de que maneira é que a narrativa, as personagens e o seu contexto foram alterados desde o material original até ao argumento para se adequarem ao meio cinematográfico; as escolhas da Realização e o trabalho feito em conjunto com os restantes departamentos de modo a enriquecer e aprofundar a narrativa e os temas a partir dos elementos estéticos e semióticos; depois aborda-se o elenco, desde a sua escolha, ensaios e que opções foram tomadas para trazer vida às personagens que representam; por fim analisa-se o produto dos esforços aplicados, refletindo sobre o processo que decorreu entre o estabelecimento dos objetivos e o resultado.

PARTE 1 – A ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA, A REALIZAÇÃO, E FITZGERALD

1.1 A adaptação do livro ao cinema

Falamos em adaptação cinematográfica quando uma história literária previamente existente noutro meio é transposta para cinema. Tendencialmente, o material base para as adaptações provém da literatura, do teatro, de eventos reais ou jogos, entre outros.

Enquanto a história do cinema está repleta de adaptações, principalmente de livros (Rabiger, p.14), existe resistência do material original (Seger, 1992, p. 2) e dos fãs desse material original. O filme será sempre comparado ao texto literário, algo que preocupa tanto quem faz como quem recebe o filme. Para adaptar é preciso mudar, “a process that demands rethinking, reconceptualizing” e ter um entendimento da natureza do drama (*ibidem*). Aumont defende que “«Equivalente»: é a palavra-chave do argumentista” (2008, p. 45). Sintetizando, ter como objetivo da adaptação a criação de uma cópia é insensato, visto que duas formas de comunicação diferentes não podem comunicar o mesmo de igual forma e por isso adaptar é um trabalho exige, em primeiro lugar, a compreensão de duas linguagens, a do meio adaptado e a do meio adaptante, de maneira a conseguir criar equivalências no segundo que sejam fiéis ao primeiro. “De facto, efectiva-se na adaptação uma liberdade trans-semiótica suficientemente ampla de quem adapta para originar modificações mais ou menos abrangentes do texto literário.” (Sousa, 2001, p. 47).

Para Eisenstein o cinema tinha a capacidade de expansão relativamente à literatura no sentido em que “a imagem desejada é diretamente materializada em percepções audiovisuais” (1949, p. 165), Irving e Rea descrevem uma ideia semelhante, tirando proveito da expressão “uma imagem vale mil palavras” (2006, p. 18). Esta transformação da palavra em ação visual é provavelmente aquilo que faz com que *La Voyage dans la lune* (Méliès, 1902) seja considerada por Betton “como o primeiro espetáculo de valor comercial” (1984, p. 10), trazendo para a tela de cinema as fantasias de Jules Verne e H. G. Wells. Vários outros títulos marcantes da história do cinema seguem esta tendência, partindo de livros ou eventos históricos: *The Birth of a Nation* (Griffith, 1915) toma como ponto de partida a obra literária de inspiração histórica de

Thomas Dixon Jr.; *Nosferatu* (Murnau, 1922), apesar de mudar o nome das personagens e dos lugares numa tentativa de escapar à questão dos direitos autorais, reconta a história de *Dracula*; *The Wizard of Oz* (Fleming, 1939b) é notável pelo seu uso de efeitos especiais e música que enaltecem o mundo fantasioso do livro; *Gone with the wind* (Fleming, 1939a) que apesar da duração excessiva foi um sucesso em termos da crítica e comercialmente; o próprio imaginário da Disney assenta, na sua maioria, em adaptações de contos e outras histórias, entre muitos outros exemplos.

Betton menciona que até à Primeira Guerra Mundial houve uma grande vaga de “teatro filmado” e que “todo o teatro francês é levado ao *écran*” (1984, p. 11). Este hábito de filmar teatro levanta a principal questão de onde termina o teatro e onde começa o cinema. Apesar disto, ainda hoje permanece o hábito de filmar teatro, tomemos por exemplo o National Theater Live, que consistentemente traz para o ecrã várias peças desde clássicos a obras originais. Expandido para lá de teatro filmado, é essencial mencionar Shakespeare, reconhecido pela Guinness World Records como o autor mais adaptado para cinema e televisão (*Most Filmed Author*, 2016). Shakespeare terá começado a marcar presença no cinema, em primeiro lugar, numa tentativa de elevar culturalmente a arte “given the belief that ‘Shakespeare’ carried some guarantee of worth” (Cartmell & Whelehan, 1999, p. 30). Os elementos dramaturgicos que o fazem tão importante no teatro, transpõem-se para o cinema de igual modo, sendo que podemos ver as mais variadas rendições das suas peças: “Of all the Shakespeare plays, *Hamlet* has been the most frequently adapted for cinema” (*ibidem*, p. 32) encontramos-lo, por exemplo, no filme de Branagh (1996), que tenta ser o mais fiel possível às palavras do bardo “Branagh’s movie is a memorial to Shakespeare” (Cartmell & Whelehan, 1999, p. 37); em *The Lion King* (Allers & Minkoff, 1994), dá-se um novo contexto a Hamlet, a história sofre transformações de modo a dirigir-se a um público infantil. A ligação entre teatro e cinema estende-se para a área musical: *The Sound of Music* (Wise, 1965), *Les Misérables* (Hooper, 2012) e *Wicked* (Chu, 2024) são todos filmes com boa receção pública que partiram de musicais da Broadway (ou outros), curiosamente, todos estes musicais são por sua vez adaptações que partiram de livros.

Será interessante mencionar também as adaptações de jogos digitais que, não sendo novidade no cinema e na televisão, têm crescido em número e em popularidade em anos recentes. Considera-se que as tentativas feitas até ao início da década presente

poucas terão tido sucesso dada a geral falta de investimento e seriedade por parte dos produtores e do descuido no tratamento do material original no processo de adaptação de um meio para o outro (Macro, 2024; Nivison, 2022). Em anos recentes surgiram várias adaptações de jogos bem-sucedidas comercialmente, um dos fatores para esta mudança poderá ser uma renovação geracional no meio audiovisual em que quem faz estas adaptações terá tido influência dos jogos ao longo da sua infância e adolescência, estando então mais familiarizado com o meio e com as dificuldades associadas à sua adaptação (Macro, 2024; Nivison, 2022). Os principais problemas da adaptação de videogames surgem à volta da narrativa: o videogame tem uma natureza interativa que, por vezes, obriga o jogador a fazer escolhas que afetam a sua experiência ao longo do jogo ou a própria história, por outro lado, existem jogos que favorecem os aspetos estéticos e a construção geral do universo, não existindo uma narrativa muito forte ou clara; assim, durante a adaptação será necessário fazer escolhas que cimentem a narrativa e definam o cânon daquele universo no cinema, ou então que encontrem e expandam os elementos narrativos do videogame de modo fiel, enriquecendo o universo (Burback, 2023); outra grande problemática será o tempo associado a cada um dos meios, enquanto um jogo facilmente varia entre as quinze e as setenta horas de conteúdo, um filme raramente passará das duas ou três horas, talvez por isto uma das adaptações de jogos com maior sucesso, *The Last of Us*, tenha sido feita em formato de série, onde a duração se pode aproximar do tempo de jogo.

Passando para o contexto português, as adaptações também estão presentes desde aquilo que é considerado o “início da produção de filmes de enredo” (Costa, 1978, p. 18). *Rainha depois de morta*, *Inês de Castro* terá sido o primeiro filme épico de inspiração histórica, no entanto é considerado um *lost film*¹. Pouco tempo depois terá surgido *Frei Bonifácio*, adaptado do conto de Júlio Dantas (Costa, 1978, p. 28). Numa das primeiras produtoras nacionais, a Invicta Films considerava-se que a produção cinematográfica deveria “apoiar-se na literatura nacional para garantir o êxito comercial dos seus filmes com a popularidade de que gozavam certas obras literárias” (*ibidem*, p.29). Autores como Eça de Queirós, Camilo Castelo Branco e Júlio Dinis inspiram

¹ Considera-se *lost film* ou filme perdido aqueles cujos negativos ou cópias não existam em nenhum arquivo ou coleção, tanto pública como privada, os filmes podem ser perdidos integral ou parcialmente.

consistentemente obras cinematográficas, de acordo com a plataforma IMDb: *O Primo Basílio* tem, atualmente, seis adaptações para cinema e televisão, sendo a mais antiga de 1923 e a mais recente de 2007 (*Eça de Queirós | Writer*, n.d.); *Amor de Perdição* conta com cinco versões para cinema, produzidas entre 1914 e 1979 (*Camilo Castelo Branco | Writer*, n.d.); por sua vez *As Pupilas do Senhor Reitor* tem também cinco adaptações para cinema e televisão, datadas entre 1924 e 1996 (*Júlio Dinis | Writer, Music Department*, n.d.).

Como mencionado no início do subcapítulo, a transformação do material original para filme nem sempre agrada a todos, havendo preocupações associadas principalmente à fidelidade ao material original. Para isto é importante compreender três tipos ou categorias de adaptação cinematográfica que Cartmell e Whelehan sintetizam: “transposição” ou “transformação”, em que uma obra é traduzida “as accurately as possible”, a autora sugere o exemplo dado anteriormente de *Hamlet* (Branagh, 1996); em segundo vem o “comentário” ou “interseção”, que altera face ao original e procura distinguir-se dele, *Scarlet Letter* (Joffé, 1995); e por último a “analogia” ou “empréstimo” “in which the original is used as a point of departure”, que seria o caso de *Clueless* (Heckerling, 1995) (1999, p. 24). “An adaptation is undeniably an appropriation of the text, and although the plot remains the same, the telling - or the interpreting of it - radically changes from one generation to the next.” (*ibidem*, p. 43).

Entende-se então a transformação como a adaptação que tenta ser fiel ao original, com isto quer-se dizer aquela que procura manter o enredo, personagens e diálogos quase intactos; claro está que adaptar com esta exatidão levaria, em muitos casos, a filmes excessivamente longos, havendo então também a necessidade de uma qualidade de resumo, escolhendo os momentos mais importantes, quando se pensa em adaptação esta será, provavelmente, a primeira concepção que se forma. O envolvimento do/a autor/a do material original na criação da adaptação, talvez seja um indicador de que, naquele caso, se procura uma transformação, um exemplo disto será quando o autor do livro toma o papel de realizador, como é o caso de *The Perks of Being a Wallflower* (Chbosky, 1999, 2012), o autor escolheu adaptar o próprio livro pois, por ser um trabalho extremamente pessoal, queria ter controlo de como passaria para o cinema, sentindo-se confiante em fazê-lo depois da sua experiência em outras adaptações e a partir da equipa que reuniu (Osenlund, 2012).

O comentário ou interseção procura distinguir-se do original, poderá fazer isto a partir da exploração de um tema em particular, optando por um ponto de vista diferente, ou por uma nova abordagem à narrativa, nomeadamente em termos cronológicos, honrando ainda assim o material base, sendo este identificável na sua adaptação, exemplos poderão ser *Little Women* (Gerwig, 2019b), que irá ser analisado mais à frente (1.1.1), ou adaptações de histórias reais, que várias vezes recorrem a elementos fictícios ou fantasiosos de modo a conseguirem alguma coerência ou facilidade na tradução para o cinema; considera-se que o caso prático *O Egotista* está dentro desta tipologia.

Por sua vez, o empréstimo dá um novo contexto à narrativa e aos seus temas, podendo alterá-los até uma dissimulação quase total, já foi mencionado aqui *The Lion King*, que será um caso exemplar, autores clássicos parecem ser os mais suscetíveis a este tipo de adaptação por as suas histórias se encontrarem em domínio público e, por isso, não requererem da aquisição de direitos autorais, bastará pensar nas inúmeras adaptações das obras de Shakespeare ou de Jane Austen.

No fim, cada autor/a terá uma receção diferente da adaptação da sua obra ao cinema, Milan Kundera será um caso infeliz, tendo rejeitado a possibilidade de qualquer adaptação futura das suas obras após *The Unbearable Lightness of Being* (Kaufman, 1988) (Fašalek, 2018), enquanto José Saramago terá recebido *Blindness* (Meirelles, 2008) com lágrimas de felicidade (Rolim, 2008).

Por esta constante procura de histórias noutros meios e realidades, as principais academias de cinema fazem a distinção entre “Melhor Argumento Original” e “Melhor Argumento Adaptado”. Seger afirma que 85% das premiações de “Melhor Filme” nos Oscars são adaptações (1992, p. xi). Reconhecendo que o número de nomeações ou prémios que um filme recebe não é o único indicador do seu sucesso ou qualidade, para esta breve análise e comparação foi o indicador escolhido por serem dados universalmente fáceis de aceder e contabilizar.

Na edição de este ano, dos 39 filmes nomeados para os Oscars, 18 são, de alguma forma, adaptações. *Conclave* (Berger, 2024) distinguiu-se com o prémio de “Melhor Argumento Adaptado” e mais sete categorias premiaram adaptações; na distribuição dos prémios, nenhuma adaptação se distinguiu particularmente. Por sua vez, a Academia Portuguesa de Cinema, este ano nomeou 31 filmes, 8 dos quais adaptações. O prémio de “Melhor Argumento Adaptado” foi para *UBU* (Abreu, 2023), sendo que mais cinco

categorias distinguiram adaptações. Agora olhemos para o panorama geral do resto da década presente: em 2024, *Oppenheimer* (Nolan, 2023) distinguiu-se com sete prêmios, incluindo “Melhor Filme”; em 2022 *Dune* (Villeneuve, 2021) foi o filme mais premiado (6 categorias) e *CODA* (Heder, 2021) reconheceu-se em 3 categorias, inclusivamente “Melhor Filme” e “Melhor Argumento Adaptado”; em 2021 *Nomadland* (Zhao, 2020) foi o filme que mais se distinguiu. Por outro lado, no contexto português no mesmo período não houve nenhuma adaptação a distinguir-se particularmente e reparou-se que nos anos de 2021 e 2022 não existiu premiação ou nomeação para a categoria de “Melhor Argumento Adaptado”; a ausência desta categoria não foi novidade, tendo-se notado também nas edições de 2014, 2015 e 2016.

Será sempre necessário um estudo mais profundo para apurar os números reais da presença das adaptações no contexto internacional e nacional e o seu desempenho face à crítica, ao público geral e em termos comerciais. No entanto, a partir desta análise mais superficial é possível concluir que a nível nacional as adaptações parecem ter menos ou igual relevância face a histórias originais de um modo estável; por outro lado no contexto internacional é possível perceber que há uma maior flutuação no seu sucesso, mas havendo uma presença positiva recorrente.

1.1.1 Caso de estudo: *Little Women* de Greta Gerwig

O discurso literário e o discurso fílmico divergem também na sua concessão de tempo, nos livros as histórias chegam-nos contadas no passado, os acontecimentos estão a ser recordados para benefício do leitor, e quando existem alterações ao tempo da história, o recurso à gramática, à conjugação dos tempos verbais indica-nos facilmente onde nos situamos. Por sua vez, “storytelling by a camera, however, is always “now”, and appears to show us an unmediated, ongoing present.” (Rabiger, 2008, p. 49), a própria escrita de um argumento acontece, por norma no presente, ou seja, os recuos e avanços de tempo deverão ter um tratamento especial quando acontecem em câmara, o recurso a *flashbacks* ou *flashforwards* é comum, as narrativas não lineares têm também uma certa popularidade. Gerwig, ao escrever a sua versão de *Little Women* (2019b), rejeitou a ordem cronológica proposta pelo livro, usando a segunda metade da história, a idade

jovem adulta das personagens, como o presente e contando-nos a sua infância em *flashbacks* que criam paralelismos narrativos e temáticos; as linhas temporais distinguem-se a partir da cor, a infância terá um tom quente associado à ideia de memória, enquanto o presente adota um tom azulado e frio.

I started to look at the chapters and I found that you could graph them almost one on top of the other and they're like the adult answer to what had happened in childhood and I thought there was just something incredibly poignant about it. (CineStream, 2023)



Figura 1 - Passado e presente em *Little Women* (2019)

Para além da nova estrutura, esta adaptação não parte só da obra literária, mas também vai buscar elementos à vida da autora e inclui-os na narrativa com base na noção de que a protagonista, Jo March, terá sido inspirada na própria Louisa May Alcott.

Louisa May Alcott did not want to have Jo get married at the end of the book but she caved, she did the thing that was gonna sell books and she was right, she sold a lot of books (...). But she did a couple of things, she kept the copyright and she got a greater percentage of the back end than I think any other deal at the time. I wanted to include that in the movie, (...) this is worth having as part of the story, because it is part of the story. (CineStream, 2023)

Para a escrita do argumento, Gerwig explica que tentou manter-se fiel às palavras do livro porque gostava da linguagem em si (*ibidem*), adicionalmente, a realizadora-argumentista tenta conferir aos seus argumentos qualidade o suficiente para que possam funcionar por si só, à semelhança de uma peça de teatro “I think I never want it to be just a blueprint.” (Gerwig, 2020).

Num exercício comparativo, põe-se lado a lado o texto original e o argumento adaptado, de modo a se poder ver, na prática, como foram traduzidos certos momentos; para este efeito serão analisadas duas cenas, primeiro uma da linha temporal do passado/infância das personagens, quando Jo fica a conhecer Laurie, e outra da linha temporal do presente/idade adulta, quando Jo passa por um momento solitário após a morte de Beth.

Na noite de Ano Novo, a protagonista Jo e a sua irmã mais velha, Meg, vão a uma festa, as irmãs combinaram um código para comunicarem a aprovação ou desaprovação das suas ações de modo a manterem as boas maneiras. Meg é bastante sociável, enquanto Jo sente-se inibida, no entanto deteta uma conversa entre rapazes cujo tema que lhe interessava e deseja juntar-se “She telegraphed her wish to Meg, but the eyebrows went up so alarmingly that she dared not stir.”(Alcott, 1868, p. 24), assim, ela continuou só e sem entretenimento; em argumento, resume-se o descontentamento de Jo com a palavra “miserável” e a sociabilidade de Meg com a indicação de que se está a rir, não é mostrada a conversa de interesse de Jo, pois neste ponto ainda não foi introduzido o tópico, e o código estabelecido pelas irmãs também é retirado, mas mantém-se a interação entre ambas “She catches Meg’s eyes (...) and pleads with her to leave. Meg aggressively shakes her head, and Jo sighs, resigned.” (Gerwig, 2019c, p. 13).

A seguir, Jo apercebe-se de um rapaz a dirigir-se para si, “and fearing he meant to engage her, she slipped into a curtained recess,”(Alcott, 1868, p. 24), assim, em termos literários, pela linguagem aplicada, este momento reflete-se em três instantes: a tentativa de abordagem, o medo e a fuga; por sua vez Gerwig divide em quatro: a tentativa de abordagem, o medo “in her terror”, a procura de fuga “she looks for an escape” e a fuga “She slips behind a curtain” (Gerwig, 2019c, pp. 13–14), deixando o último ponto num parágrafo diferente, de modo a separa-lo para a ação que vem a seguir.

Ao esconder-se, Jo dá-se “face to face with the “Laurence boy”” (Alcott, 1868, p. 24) e iniciam conversa, este é um momento importante pois a relação entre estas personagens encontrar-se-á várias vezes no centro da narrativa e Laurie terá um papel importante não só na vida de Jo, mas também na das suas irmãs. No argumento de Gerwig, Laurie já tinha sido apresentado na linha temporal presente, pelo que o leitor-espectador já sabe da sua importância, que é aqui reforçada com um ponto de

exclamação e a sua alcunha a seguir ao seu nome “she nearly sits on Theodore Laurence (!), Laurie, (...)” (Gerwig, 2019c, p. 14).

A partir daqui a conversa entre as personagens estende-se passando por vários tópicos: a confirmação de que vivem perto um do outro, o agradecimento por um presente de Natal, a explicação dos seus nomes e alcunhas, o gosto pela dança, os tempos em que Laurie viveu na Europa, espiarem Meg enquanto ela dança, a idade de Laurie e a sua partida para a universidade, o vestido estragado de Jo e decisão de dançarem juntos (Alcott, 1868, pp. 24–27). Para o argumento, Gerwig teve que resumir o longo diálogo e escolher pontos chave, passando pelos nomes, o facto de Laurie ter vivido na Europa, Meg, adiciona a informação que o pai das irmãs está afastado pela guerra e o descontentamento de Jo em ser rapariga, com isto Laurie convida Jo para dançar, levando à explicação do seu vestido estragado (2019c, pp. 14–15); dos elementos retirados desta conversa o mais notável será o agradecimento pelo presente de Natal pois Gerwig optou por trocar a ordem destas cenas, tornando o ato mais impactante por o espectador conhecer o seu benfeitor. Cada tópico da conversa não tem mais de quatro falas, sendo quase todas curtas, com uma frase, e as mais extensas com três.

Não estando o livro narrado na primeira pessoa, a narração desta cena está, no geral, mais próxima do ponto de vista de Jo; por sua vez, o argumento distingue várias vezes a ação ou sentimento de Laurie individualmente nas linhas de ação, antecipando os sentimentos românticos que a personagem irá desenvolver “Laurie doesn’t look disappointed that she’s a girl at all” e “Laurie does not laugh, but looks quite tender.” (Gerwig, 2019c, p. 15).

O capítulo *All Alone*, da segunda parte da história, foca-se em Jo após a morte da sua irmã Beth e na sua solidão “Poor Jo! These were dark days to her, for something like despair came over her (...) and she fell into the moody, miserable state of mind which often comes when strong wills have to yield to the inevitable.” (Alcott, 1869, pp. 261–262), ao longo do capítulo a personagem descobre algum consolo no carinho da sua mãe (Marmee), nas conversas com o seu pai e na presença de Meg, percebendo a imensidão do amor fraternal que sente e percebendo que mesmo assim, deseja mais “Grief is the best opener for some hearts, and Jo’s was nearly ready for the bag” (*ibidem*, p. 264); é nesta parte da história que redescobre o seu carinho pela escrita, a sugestão da sua mãe:

“Why don’t you write? (...)” said her mother (...)

“I’ve no heart to write (...)”

“We do; write something for us, and never mind the rest of the world. (...)”

“Don’t believe I can” (...)

An hour afterward her mother peeped in, and there she was scratching away (...) (*ibidem*, p. 265)

A seguir chegou a notícia do noivado de Amy e Laurie, que levou a uma conversa entre Jo e Marmee sobre a expectativa de que Laurie pudesse ter voltado a pedir Jo em casamento após a rejeição inicial.

“(...) but lately I have thought that if he came back, and asked again, you might, perhaps, feel like giving another answer. Forgive me, dear, I can't help seeing that you are very lonely, and sometimes there is a hungry look in your eyes that goes to my heart; so I fancied that your boy might fill the empty place, if he tried now.”
“(...) if Teddy had tried again I might have said ' Yes,' not because I love him any more, but because I care more to be loved than when he went away.” (*ibidem*, p. 267)

O capítulo conclui com Jo no sótão a rever antigos pertences seus e das suas irmãs, redescobrimo uma nota de Mr Fritz, um amigo de Nova Iorque, “(...) my dear old Fritz, I didn't value him half enough when I had him, but now how I should love to see him, for every one seems going away from me, and I'm all alone.” (*ibidem*, p. 269).

Gerwig resume este capítulo numa cena, para o espaço aproveita o cenário do sótão, e recorre a um diálogo entre Jo e Marmee para condensar todos os outros e as reflexões internas, a cena abre com uma contextualização para a solidão da protagonista “Jo is putting away Beth’s things (...). Everyone is gone. Meg left by marriage, Amy left by a voyage to Europe, Laurie left because she rejected him and Beth was taken from this life.”(Gerwig, 2019c, p. 98), o leitor-espectador já saberá tudo isto, mas é importante reforçar estes aspetos, pois serão eles a definir o tom do diálogo que se segue. Marmee entra em cena mencionando a escrita de Jo, ao que esta responde que já não escreve; depois a conversa avança para Nova Iorque e o amigo de Jo, Marmee propõe que ela regresse, mas Jo rejeita “If I were a girl in a book, this would all be so easy, I’d give up the world happily.” (*ibidem*, p. 99); de seguida Marmee anuncia o regresso de Laurie e Amy, mas não menciona o noivado (este é revelado a Jo numa cena posterior pelo próprio

Laurie), não sendo possível discernir totalmente se Marmee está a ocultar a informação propositadamente ou se verdadeiramente também não sabe, o regresso de Laurie deixa Jo agitada e fá-la expor as suas dúvidas em relação à rejeição:

Perhaps... perhaps I was too quick in turning him down. (...) If he asked me again, I think I would say yes... Do you think he'll ask me again? (...) I know that I care more to be loved. I want to be loved. (...) Women have minds and souls as well as hearts, ambition and talent as well as beauty and I'm sick of being told that love is all a woman is fit for. But... I am so lonely. (*ibidem*, p. 100)

Assim, Gerwig conseguiu, em duas páginas de argumento, expor os principais pontos que tocam a protagonista emocionalmente ao longo de um capítulo: a fragilidade emocional de Jo, a saudade por Beth, a sua solidão, a falta de Dr Fritz, o início da mudança de ideias em relação a casar-se, e as dúvidas em relação a Laurie, acrescentando ainda uma ponte a um dos temas que o filme trata, a posição da mulher no meio artístico.

1.2 O papel da realização

“Learning to use the cinema is complex because it is all the other arts combined. You'll need to investigate how the other arts contribute to film and how each acts on us.” (Rabiger, 2008, pp. 7-8)

Mais uma vez é importante referir o teatro quando falamos em cinema. Com a possibilidade do cinema sonoro a surgir nas décadas de 1920 e 1930, apareceram vários filmes que tentavam imitar, com pouco sucesso, o teatro, “o cinema não é teatro, o teatro filmado é cinema inferior” (Aumont, 2008, p. 19). Para Aumont e outros autores, o estabelecimento do cinema sonoro consolidou a semelhança ao teatro no tratamento de personagens e do espaço, questionando quem é o “encenador” do cinema. Para o autor, o termo cineasta parece trazer resposta à pergunta “como designar este indivíduo de pretensões artísticas, cuja obra, porém, não resulta do trabalho solitário normal, mas de uma colaboração?”, podendo assim ser posto lado a lado com outros artísticas de diferentes áreas, pintores, escultores, músicos; cineasta, no entanto é frequentemente

substituído por outro termo, realizador (2008, pp. 19–21). O trabalho da realização evoluiu ao longo da história, sendo primeiro uma função essencialmente técnica e só depois se estabelecendo com os três fundamentos mais próximos da realidade atual: o conhecimento profundo do argumento, a relação com os atores e a orientação global do filme e do drama; assim o realizador assume-se como um “verdadeiro mestre-de-obras do filme, responsável perante o argumento e perante o público” (*ibidem*, pp.131-133). O realizador, para o desempenho da sua função, apresenta uma visão própria sobre o argumento que vai ser trabalhado; com isto terá controlo sobre os aspetos artísticos e dramáticos do filme e deverá dirigir a equipa técnica e elenco de modo a cumprir a sua visão (*Equipa Técnica – Funções e Definições*, 2020). Por outras palavras, é uma pessoa empírica que consegue transpor para ações e gestos, para o visível e audível, aquilo que começa com uma narrativa escrita (Aumont, 2008, p. 21). O realizador ou cineasta está para o cinema como o encenador está para o teatro e ambos, cada um a partir do seu meio, têm o objetivo comum “de ser o ilustrador de um texto” (*ibidem*).

“O realizador que adapta literatura distancia-se do leitor que a lê, já que, contrariamente a este, procede a um redimensionar desta nova obra de arte.”(Sousa, 2001, p. 47). A adaptação faz surgir uma questão relativamente à originalidade e autoria da obra. Se estamos a adaptar um livro, por exemplo, poderemos considerar-nos realmente realizadores-autores ou seremos apenas “imitadores” ou “tradutores” de um meio artístico para outro? Seger defende “The adaptation is a new original” (1992, p. 9) e Stam alinha-se nesta ideia “Uma adaptação é automaticamente diferente e original devido à mudança de meio de comunicação” (2004, como citado por Mancelos, 2020, p.90).

Uma prova concreta desta originalidade será, talvez, a existência de realizadores cuja obra assenta essencialmente em adaptações. Stanley Kubrick é provavelmente um dos principais nomes nesta categoria, com a adaptação de diferentes livros conseguiu explorar vários géneros cinematográficos e diferentes temáticas. Dez das suas onze longas-metragens são adaptações, sendo que em quatro delas os próprios autores estiveram envolvidos na escrita do argumento: *Lolita* (1962), *Dr Strangelove* (1964), *2001: A Space Odyssey* (1968) e *Full Metal Jacket* (1987). Christopher Nolan também tem uma maioria de adaptações, nas mais variadas formas, na sua filmografia enquanto realizador, entre elas *Memento* (2000) parte de um conto, *Insomnia* (2002) é um remake do filme

homônimo norueguês (Skjoldbjærg, 1997), *Dunkirk* (2017) parte de acontecimentos históricos e atualmente está em fase de produção de *The Odyssey* (n.d.), que adapta a obra de Homero, ao todo somam-se nove em treze filmes. Outros casos importantes de notar são os realizadores que focam uma parte considerável da sua obra artística na adaptação de um universo literário ao cinema, como é o caso de Peter Jackson com *Lord of the Rings* (2001, 2002, 2003, 2012, 2013, 2014); Francis Lawrence, à data, está a realizar o seu quinto filme (n.d.) de *Hunger Games* (2013, 2014, 2015, 2023), tendo apenas o primeiro filme do franchising tido outro realizador (Ross, 2012); e David Yates estabeleceu a sua posição ao realizar sete dos onze filmes do universo *Wizarding World* (2007, 2009, 2010, 2010, 2011, 2016, 2018, 2022). Por fim, casos interessantes serão também realizadores que, a partir de adaptações, focam-se num tema ou assunto, será o caso de Baz Lurhmann, que se apresenta com a *Red Curtain Trilogy*, três filmes inspirados por peças teatrais, *Strictly Ballroom* (1992), *Romeo + Juliet* (1996), *Moulin Rouge!* (2001), mais tarde faz também a sua versão de *The Great Gatsby* (2013a), que iremos falar mais à frente, os seus filmes apresentam um estilo extravagante bastante próprio. Por sua vez, Sofia Coppola trabalha nos seus filmes com frequência o feminino e temas associados, *The Virgin Suicides* (1999) e *The Beguiled* (2017) partem de livros, traz um novo olhar sobre a história e vida de Marie Antoinette (2006) e Priscilla Presley (2023), e desmistifica os crimes de adolescentes em *The Bling Ring* (2013).

“Literature often has the problem of making the significant somehow visible, while film often finds itself trying to make the visible significant.” (Richardson, 1973, p. 68). Cabe, então, à Realização decidir o que vai ser mostrado e como, por isto Marner considera imperativo que o argumentista tenha “a capacidade de ver no romance exatamente o que o realizador vê” (1999, pp. 66–67). Decidir o que adaptar começa com a abordagem que vai ser dada, os temas e o ponto de vista, quando existem vários, Seger sugere que se escolha um para enfatizar ou, no caso da utilização de vários, que exista uma ligação clara a um tema principal, criando assim camadas coesas na narrativa e, para complementar a ideia anterior de Richardson, a exploração destes temas deverá ser feita favorecendo os meios dramáticos, ação, ao invés dos meios literários, palavra (1992, pp. 139–140).

O argumento apresenta-se como “uma estrutura singular, situada a meio caminho entre a palavra escrita e a imagem” pois por um lado tem “uma preexistência literária”,

aplicada a uma “forma particular de discurso que remete para uma estrutura fílmica”, desta maneira, o argumento distingue-se da “forma narrativa do romance” e da “forma narrativa fílmica” (Torres, 2008, p. 25).

Nos vários dos exemplos dados neste capítulo pode-se ver que quem realiza está frequentemente envolvido/a na escrita do argumento. Parent-Altier alerta para os principais perigos da acumulação destas funções: em primeiro lugar, as tarefas de ambos são distintas e é raro que as “qualidades psicológicas, físicas e técnicas” exigidas para cada uma se reúnam “numa mesma personalidade”; em segundo, considera uma desvalorização do/a argumentista, comparando com o meio do teatro onde “o nome do encenador é importante, mas nunca ao ponto de apagar o nome do autor”; em terceiro e último está a desvalorização do próprio argumento em que haverá uma tendência a resolver problemas de escrita durante as rodagens e não na fase de escrita (2004, pp. 11–12). Ou seja, quem escreve o filme terá a tendência a fazê-lo à luz da sua função durante a produção do filme, neste caso realização, podendo prejudicar o argumento devido a não comunicar certos elementos pois sabe como vai querer passá-los para o ecrã; ou, pelo contrário, comunicar excessivamente elementos da realização, descuidando a narrativa e outras partes essenciais, e até ver a escrita e a realização do filme como uma ação contínua, não considerando problemas de produção que possam surgir devido a constantes reescritas e alterações.

Isto não quer dizer que um/a realizador/a-argumentista não possa suceder no seu trabalho, mais uma vez olhemos para os exemplos dados anteriormente, mas para este sucesso parece ser fulcral saber distinguir ambas as funções, priorizando em primeiro lugar o argumento para que depois possa realizá-lo. Parent-Altier faz uma lista daquilo que o/a argumentista terá de admitir para consigo mesmo e compreender antes de cumprir a sua função, para este caso em particular talvez o primeiro ponto seja suficiente “o seu trabalho [argumento] é uma obra inacabada, cuja completude só terá lugar no ato fílmico” (2004, p. 15). Neste sentido, o/a realizador/a-argumentista deverá dividir o seu trabalho em duas fases distintas, enriquecendo cada uma delas com o conhecimento privilegiado de cumprir as duas funções, por exemplo: se sabe como pretende realizar determinada cena, tentar incluir as principais pistas visuais e sonoras essenciais na sua escrita; ao ser argumentista, reforça a sua posição como pessoa com o conhecimento mais profundo do argumento, sendo, em princípio, mais fácil tirar dúvidas que surjam à

equipa ou elenco. Acumular as funções de realização e argumento também significa que “(...) you can spend ages working on your script and it’s free. (...) So you can really try to get very precise with it, so that you know what you wanna shoot, and be critical with it and work it.” (Gerwig, 2023), esta abordagem é particularmente importante em produções independentes, estudantis ou no geral de menores recursos de modo a conseguirem obter os melhores resultados no pouco tempo e com os poucos meios disponíveis.

“Furthermore, film-making has evolved in such a way that when everyone is on the set the technical aspects tend to take priority over the actors’ needs.” (Rea, 1989, p. 21), e é preciso contrariar esta tendência, para Weston, durante as rodagens a prioridade da realização é o elenco (2003, p. 227). De acordo com Rea, que estudou a direção de atores dos diferentes meios (teatro, cinema, televisão, ópera), vários atores concordam que um bom diretor de atores/realizador deverá ter alguma experiência em interpretação, notando também que nem todos os atores profissionais seriam bons realizadores (1989, p. 50). No entanto a maior parte dos realizadores não terá experiência em interpretação e por isto é ainda mais crucial que ouçam aquilo que o elenco tem a dizer (Weston, 2003, p. 228).

A relação entre ator e realizador deverá basear-se numa troca constante e para tal, o realizador deverá, em primeiro lugar, compreender que cada ator trabalha de maneira diferente e, portanto, deverá ter uma abordagem diferente com cada um, sendo capaz de perceber o que pode ser extraído a partir da sua performance (Rea, 1989, p. 51). Desta forma, será contraproducente tentar controlar o elenco ao pormenor “like puppets”, enfatizando-se uma relação colaborativa face a uma ditatorial, o diretor de atores deve orientar o elenco na sua performance; por outro lado alguns profissionais sublinham que uma parte deste trabalho assenta em manipulação, justificando todos os meios necessários para conseguir essa performance, sejam lisonjas, persuasão ou pressão e tirania (*ibidem*, p. 21). Para Rea, a melhor direção de atores surge com um método de trabalho flexível e aberto a contributos do elenco, a necessidade de preparação não é desvalorizada, pelo contrário, será o planeamento prévio que ajudará a definir conceitos e objetivos, que aliados a uma mente aberta permitirão chegar a um ensaio ou local de rodagens e desenvolver o projeto num sentido construtivo (*idem*, p. 20, 51, 55). Tudo isto só será possível com aquilo que Weston designa como “radical

listening”, pois o trabalho da realização não se limita a explicar a sua visão ao elenco, mas a perceber se esta foi compreendida, quando é que o elenco está disponível para que se “puxe” por eles e quais as suas limitações ou resistências; apesar desta capacidade de ouvir e sentir o elenco não ser natural para todos/as os/as realizadores/as, pode ser treinada, tornando o seu trabalho muito mais dinâmico e criativo (2003, pp. 230–231).

O melhor momento para a realização praticar as suas capacidades de direção de atores é nos momentos em que sabe que não existirão as questões técnicas a sobrepor-se, ou seja, durante a pré-produção em ensaios. Weston descreve o principal objetivo dos ensaios como “farming not hunting”, ou seja, é um período dedicado à exploração e à criação de uma ligação entre elenco, texto e realização: os ensaios permitem que a realização aprofunde e teste as suas ideias relativas ao argumento, bem como ouvir e debater com o elenco as ideias que estes trazem; durante esta fase o/a realizador/a tem mais tempo para observar o elenco, familiarizando-se com o seu processo de trabalho e recolhendo informações que poderão ser úteis para ter a abordagem mais adequada a cada elemento; os ensaios conferem também a oportunidade de antecipar o treino de *blocking* e ritmo da cena; de um modo geral, os ensaios permitem antever dificuldades com o elenco, desde mal entendidos ao tipo de direções às quais respondem melhor, e com o argumento, como dúvidas ou até mesmo uma cena não funcionar, dando mais tempo para a procura de soluções sem a pressão comum dos dias de rodagens (2003, pp. 256–260).

Greta Gerwig, tendo experiência em interpretação, menciona frequentemente que o trabalho com o elenco é um dos aspetos do cinema que mais acarinha, sendo um processo esclarecedor durante a preparação do filme “What I took from her [Meryl Streep] in that meeting was not just her and the character she was gonna play, it was also a new understanding of the film i was trying to make.” (Gerwig, 2019a); para além disto, um dos objetivos da realizadora ao dirigir o elenco é conseguir dar uma vida própria às personagens de tal maneira que se o espectador escolhe-se segui-las, elas teriam o seu próprio filme, esta é uma qualidade que não está presente em todos os filmes, mas que Gerwig considera maravilhosa quando está (*ibidem*); já relativamente ao processo de trabalho em si, a realizadora afirma que gosta de trabalhar com o elenco atempadamente, sejam ensaios curtos individuais ou em pequenos grupos, seja um bloco de tempo mais alargado que concentre o elenco na totalidade, no próprio set tenta fazer

vários takes no sentido de dar margem para exploração, sendo que, mais importante que a quantidade de takes, será um ambiente de segurança para que possam fazer o seu melhor trabalho “I want them to feel like if they didn't get it today we can back tomorrow” (*ibidem*); ainda assim, a realizadora não gosta de exercícios de improvisação sobre o diálogo, preferindo manter as falas ditas tal como foram escritas (*ibidem*) “I've never gotten tired of the way writing sounds when it's spoken.” (*idem*, 2023), afirmando que a fidelidade às palavras pode ser um exercício explorativo mais interessante para o próprio elenco “one thing about text is it forces you to be vulnerable in a way that you might not be if you weren't given it” (*idem*, 2020).

Por outro lado, Stanley Kubrick não dirigia os atores tão proximamente, podendo levar a conflitos e frustrações, como seria o caso de Harvey Keitel (2016), por exemplo. Malcom McDowell recorda a sua experiência com Kubrick, afirmando que terá sido durante o período de pré-produção que terá sido mais dirigido pelo realizador, no entanto este evitava falar da personagem e quando lhe pediu detalhes sobre a vida emocional dela terá recebido como resposta “Gee, Malc, that's why I hired you.”, após a perplexidade inicial, o ator concluiu “I realized he had actually given me a great gift, because he was saying “show me, do it”.” (Bermúdez, 2021).

Da mesma maneira que a realização espera conseguir uma boa performance por parte do elenco, o elenco terá expectativas em relação à maneira como irá ser dirigido; e sendo que ações desalinhasdas com expectativas são, em muitos casos, a semente para conflito, conclui-se que o melhor primeiro passo possivelmente será o/a realizador/a expor a sua maneira de trabalho (seja ela mais próxima da de Gerwig, de Kubrick, ou outra) e ouvir o que o elenco terá a dizer sobre o assunto.

Sendo o/a realizador/a a pessoa a quem todas as outras funções darão resposta – com, em alguns casos, a exceção da produção – não se pode descurar o lado psicológico e social deste trabalho. Tanto em equipas de menor dimensão, com uma ou duas dezenas pessoas, como em produções maiores, com centenas delas, o objetivo deverá ser sempre o mesmo: fazer um filme a partir da visão do/a realizador/a. Portanto, tal como com o elenco, o tato social necessário de um/a realizador/a também se estende à equipa técnica, sendo necessário dominar a frágil fronteira entre “creative provocation” e “destructive abuse”, reconhece-se que existe a expectativa que a realização tenha respostas para todos os aspetos, uma pressão que pode revelar-se negativamente no

trabalho do/a realizador/a e exteriorizar-se a partir de abusos de poder, e por isso é importante que, mesmo não tendo soluções para tudo, a realização tenha uma atitude confiante perante o projeto (Rea, 1989, pp. 52, 54).

“Any art form properly practised involves a to and fro between conception and execution (...). In painting a picture this goes on between the artist and the canvas; in making a movie it goes on between people.” (Kubrick, 1960).

1.3 F. Scott Fitzgerald e o cinema

De um modo geral, Ribeiro escreve que a complicada relação entre Fitzgerald e Hollywood é vista por vários autores de modo “paternalista”, que consideram “que Fitzgerald se perdeu e humilhou ao escrever para o cinema”, outros tomam uma posição “apologista”, que defendem o escritor como “um génio incompreendido” culpabilizando a própria indústria de Hollywood (2013, p. 4). Fitzgerald terá feito a sua primeira tentativa na escrita para cinema em 1927 com uma comédia sobre *flappers*, tendo tirado inspiração de um conto seu, no entanto o projeto nunca avançou; já no final da década de 1930 terá escrito *A Yank at Oxford* (Conway, 1938), tendo o argumento posteriormente passado por várias revisões e o seu nome não constando nos créditos, “uma situação que viria a ser repetida inúmeras vezes” (Ribeiro, 2013, pp. 34, 46). *Three Comrades* (Borzage, 1938) viria a ser o único filme em que Fitzgerald constaria oficialmente como argumentista, no entanto os sentimentos do autor em relação ao argumento eram conflituosos, tendo passado por uma fase de autoconfiança, completamente abalada pelo envolvimento de mais argumentistas no trabalho e por ver a produção a fazer alterações sobre o que escreveu (Ribeiro, 2013, pp. 42–43). Apesar das relações conturbadas de Fitzgerald que tornaram o seu tempo em Hollywood um malsucedido, o período em que o autor manteve esta carreira foi bastante curto, tendo falecido subitamente em 1940, levando Ribeiro a questionar como teria evoluído a sua carreira se tivesse concluído o seu último livro ou se tivesse encontrado “um parceiro cinematográfico (...) que o compreendesse” (*ibidem*, pp. 97-98).

Dos cinco romances de Fitzgerald, todos exceto o primeiro terão sido adaptados pelo menos uma vez ao cinema, sendo que, de acordo com a plataforma IMDb, *The Great*

Gatsby é a sua obra mais adaptada (F. Scott Fitzgerald | Writer, n.d.). *The Beautiful and Damned* (Seiter, 1923) terá sido a primeira adaptação de um romance do autor ao cinema, sendo que atualmente é considerado um lost film, existindo uma nova adaptação deste século (Wolstencroft, 2009). Ao contrário de outros livros de Fitzgerald, *Tender is the Night* terá tido a primeira e principal adaptação já após a morte do autor, com realização de Henry King (1962). Na década seguinte veio *The Last Tycoon* (Kazan, 1976), baseado no livro inacabado de Fitzgerald, que teve uma pobre recepção por parte da crítica “I hope for the sake of Fitzgerald's memory, *The Last Tycoon* will be the last effort to cinematize the author.” (Batchelor, 1976). Para além dos seus romances, também se adaptaram vários dos contos de Fitzgerald, podendo-se destacar *The Curious Case of Benjamin Button* (Fincher, 2008), baseado no conto homónimo, *The Last Time I Saw Paris* (Brooks, 1954) parte de *Babylon Revisited* (Fitzgerald, 1931) e *Bernice Bobs Her Hair* (Silver, 1976) vem da história com o mesmo nome.

This Side of Paradise é então a principal exceção no que toca a adaptações cinematográficas com base nas obras de Fitzgerald, apesar de terem existido negociações, uma longa-metragem com base na obra nunca chegou a ser produzida (Getz, 2017), apesar disto, Fitzgerald terá deixado indicações para a sua adaptação “The spirit of the picture should be that of the book – the affairs of youth taken seriously. The theme should be the struggles of the ideals of the young, (...)” (Ribeiro, 2013). No que toca a curtas-metragens, até ao momento só foi encontrado um filme académico do American Film Institute intitulado *Amory Blaine, Son of Beatrice* (Buerkle, 2009), que tem como foco os acontecimentos dos capítulos iniciais do livro e a relação do protagonista com a sua mãe. Esta ausência cinematográfica do livro terá sido um dos fatores motivadores para o desenvolvimento do presente projeto.

A história de *This Side of Paradise* acompanha o crescimento de Amory Blaine desde a sua infância até ao início de idade adulta, relatando as suas relações, a sua vida académica, os seus interesses e vivências. O livro divide-se em dez capítulos ou partes, que por sua vez se dividem em secções ou subcapítulos mais curtos.

A primeira parte da história começa num período transitório da vida de Amory, que até então tinha tido uma educação providenciada pela sua mãe, ao ser enviado para um colégio passa pelos seus primeiros romances e dificuldades académicas e sociais. Amory fica ainda a conhecer Monsignor Darcy, um amigo da sua mãe, com quem

desenvolve uma amizade instantânea e que acaba por se tornar numa figura paternal para o protagonista.

Amory vai para a Universidade de Princeton, e apesar de inteligente, continua a não se esforçar muito academicamente, preferindo aprender a partir dos livros que escolhe ler e dos debates que tem com amigos e colegas. Amory tem a sua primeira relação romântica com Isabelle, terminada por uma discussão entre ambos. Durante este período Amory também viaja e diverte-se com os amigos, ficando a conhecer uma nova vida social; no entanto um deles, Dick Humbird, falece, abalando o grupo. Pouco depois, Amory perde também o seu pai, sempre uma figura distante. Assim, o protagonista acaba por se afastar da vida social e é brevemente assombrado por visões do diabo e de Humbird.

Durante o último ano de Amory em Princeton, Monsignor Darcy pede-lhe que visite Clara, uma conhecida sua pobre e recentemente enviuvada. Amory apaixona-se por ela, mas o sentimento não é correspondido. Não muito depois os Estados Unidos juntam-se à Primeira Guerra Mundial e Amory, tal como os colegas, alista-se. O período de Amory na guerra é contado a partir de cartas, chegando as notícias do falecimento da sua mãe.

Quando regressa da guerra, Amory conhece Rosalind e ambos apaixonam-se, nesta altura o protagonista encontra-se financeiramente fragilizado devido a fracos investimentos por parte da sua família. Rosalind deseja uma situação financeira estável, sem risco de pobreza, Amory tenta estabilizar-se ao trabalhar numa agência publicitária, sem sucesso, levando assim ao fim do seu relacionamento. Esta parte da história alterna entre escrita dramática e prosa.

Amory fica devastado com o fim da relação, e passa por um período de alcoolismo, que termina com a Lei Seca. Durante o verão, Amory tem uma relação passageira e frívola com Eleanor que aprofunda a sua procura por autoconhecimento. Pouco depois, um colega é encontrado num quarto de hotel com uma rapariga, Amory assume as culpas de modo a tentar amenizar um pequeno escândalo. Na mesma altura, recebe a notícia do falecimento de Monsignor Darcy e é anunciado o casamento de Rosalind com um homem rico. Com a deterioração da sua situação financeira, decide abandonar Nova Iorque e caminhar até Princeton. Durante a caminhada recebe a boleia de um homem rico e ao longo da conversa reflete e expõe sobre os princípios socialistas, no final

descobre que o homem é o pai de um amigo que terá falecido na guerra, Jesse Ferrenby. Amory continua a caminhada até Princeton, chegando durante a noite, ainda a pensar em Rosalind, o livro termina com Amory a dar conclusão à sua jornada de autodescobrimento dizendo “I know myself, but that is all” (Fitzgerald, 1920, p.213).

Para escrever este livro “Fitzgerald transmutou personagens reais para ficcionais e combinou várias pessoas para criar uma só personagem, assim como fazendo do seu protagonista, Amory Blaine, uma versão idealizada de si próprio” (Ribeiro, 2013, p. 13). Fitzgerald ter-se-á mudado para Nova Iorque na expectativa de encontrar estabilidade financeira de modo a conseguir casar com Zelda Sayre, no entanto não estava a ser bem-sucedido levando ao término do noivado. Fitzgerald entrou num período de alcoolismo interrompido pela entrada em vigor da Lei Seca, fazendo-o abandonar a cidade e regressar a casa no Minnesota, onde reescreveu o seu primeiro livro (até então rejeitado para publicação) tornando-se num sucesso (*ibidem*, pp. 12-13).

A narrativa do livro tem semelhanças com as narrativas de *coming of age*, que abordam a transição do protagonista da infância para adolescência e idade adulta, muitas vezes tirando o foco da ação para favorecer os diálogos e sentimentos (Benyahia et al., 2006, p. 271). À data da publicação destacou-se pelo retrato da juventude da sua época, um assunto que parecia ainda não ter cativado os autores contemporâneos até então (Bryer et al., 2003, p. 79).

A narrativa explora o amor, a navegação por um mundo cheio de desafios sociais e económicos, a juventude e o seu fim, e a procura por autoconhecimento, destacando-se os últimos dois. Estes temas apresentam-se aqui num estado embrionário, sendo que Fitzgerald continuará a trabalhá-los nos seus livros seguintes (Kahn, 1991, p. 52), Amory assume-se assim como o primeiro de vários “egotistas românticos” que marcam as suas obras: “Gatsby, Wales, and Diver are older, tragic versions of Amory – romantic egotists who fail to control their susceptibility to the destructive kind of beauty that encourages disdain for self-discipline.” (Bryer et al., 2003, p. 63). Com este sucesso literário associado ao tema de juventude, o autor afirma-se então como um “spokesman for the modern youth” (*ibidem*, p. 91). Ao longo do livro, Amory vai percebendo que a juventude não é só o período formativo de desenvolvimento moral e social do indivíduo, mas também um “momentary pleasure whose entire raison d’être is defined by its own inevitable passing.” (*ibidem*, p. 90): “(...) thinking I regretted my lost youth when I only envy the

delights of losing it.” (Fitzgerald, 1920, p. 195). Ao longo da história existem momentos chave que destroem a ilusão de que a juventude será “permanent and indestructible.” (Kahn, 1991, p. 54): a morte de Dick Humbird, o noivado de Rosalind e o conhecimento da morte de Jesse Ferrenby. A procura de autoconhecimento, para Amory passou por categorizações como por exemplo a diferença entre um “slicker” e um “big man”, “Amory’s secret ideal had all the slicker qualifications, but, in addition, courage and tremendous brains and talents” (Fitzgerald, 1920, p. 25), ou a distinção entre “personality” e “personage”, “Personality is a physical matter almost entirely; it lowers the people it acts on (...). Now a personage, on the other hand, gathers. He is never thought of apart from what he’s done.” (*ibidem*, p. 77). Existem autores que identificam nesta procura moral e de identidade de Amory um “romantic idealism, a foundation that is essentially Catholic.” (Bryer et al., 2003, p. 65), apesar de o livro não se caracterizar especificamente por uma procura religiosa, sendo que a frase final do livro Amory descobre-se a si próprio, mas não terá certezas de mais nenhum aspeto (*ibidem*, pp. 55-56).

1.3.1 Caso de estudo: *The Great Gatsby*

“It’s the American Hamlet.” (Lurhmann, 2013b)

The Great Gatsby (Fitzgerald, 1925) é, provavelmente, o livro mais conhecido do autor, quando pensamos em Fitzgerald pensamos em Gatsby, na década de 1920, em festas e em *flappers*. O livro é publicado pela primeira vez em 1925, e atualmente faz parte do programa escolar estadunidense, sendo a sua leitura obrigatória no ensino secundário.

A primeira adaptação do livro para cinema terá sido pouco depois do seu lançamento (Brenon, 1926), é atualmente considerado um *lost film*, chegando-nos apenas um pequeno trailer; após a Segunda Guerra Mundial, é feita a primeira versão sonora (Nugent, 1949); em 1974 surge uma nova versão (Clayton, 1974), com argumento de Francis Ford Coppolla; em 2013 chega-nos a versão mais recente, realizada por Baz Lurhman. *The Great Gatsby* chega também ao pequeno ecrã pela primeira vez em 1955 como um episódio de *Robert Montgomery Presents* (1955), poucos anos depois é

adaptado novamente, em moldes semelhantes como um episódio de *Playhouse 90* (Schaffner, 1958), décadas mais tarde passa para o formato de telefilme (Markowitz, 2000) e, mais recentemente, a série *Family Guy* faz a sua própria versão no episódio *High School English* (Bianchi et al., 2016), dedicado a resumir alguns livros de leitura obrigatória nos Estados Unidos. Fora do ecrã, o livro também teve direito a adaptações para teatro e musical.

Para este estudo comparativo serão apenas tidos em conta o material original e os filmes de 1974 e 2013, fazendo-se uma análise que capítulo a capítulo e aos momentos correspondentes no filme que terá como foco as alterações da narrativa e diálogo, concluindo-se com uma comparação no tratamento geral dos temas, personagens e estilo.

A história é-nos contada por Nick Carraway, uma personagem no papel de “narrador-observador” (Seger, 1992, p. 119), o livro abre com um momento introspetivo que contextualiza moralmente o protagonista e sua chegada a Nova Iorque no verão de 1922 para se dedicar ao mundo dos negócios, instalando-se numa pequena casa em West Egg.

In my younger and more vulnerable years my father gave me some advice that I've been turning over in my mind ever since.

'Whenever you feel like criticizing anyone,' he told me, 'just remember that all the people in this world haven't had the advantages that you've had.'

(...) In consequence, I'm inclined to reserve all judgements, a habit that has opened up many curious natures to me and also made me the victim of not a few veteran bores. (...) Reserving judgements is a matter of infinite hope. (...)

And, after boasting this war of my tolerance, I come to the admission that it has a limit. (...) When I came back from the East last autumn I felt that I wanted the world to be in uniform and at a sort of moral attention forever; I wanted no more riotous excursions with privileged glimpses into the human heart. Only Gatsby, the man who gives his name to this book, was exempt from my reaction (...). (Fitzgerald, 1925, pp. 7-8)

A ação inicia-se verdadeiramente quando Nick se desloca a East Egg para visitar a sua prima, Daisy Buchanan, e o seu marido, Tom, durante esta visita é-lhe apresentada

Jordan Baker; durante a conversa Gatsby, vizinho de Nick, é mencionado a primeira vez, despertando a curiosidade de Daisy; no regresso a casa, o protagonista vê o vizinho, mais não conseguiu falar com ele. O filme de 2013 começa em prolepse, e o momento introspetivo do livro é traduzido numa conversa entre o protagonista e o seu psiquiatra; esta cena estabelece a norma e justifica o recurso a *voice overs* ao longo do restante filme. A visita de Nick aos Buchanans é introduzida como o precursor dos eventos seguintes, sofrendo algumas alterações face ao livro: enquanto no livro, a apresentação de Jordan é dividida em dois momentos (um na chegada de Nick e o outro na sua despedida), aqui fica condensado num só, incluindo a intenção casamenteira de Daisy; o diálogo do jantar é acelerado numa montagem com vários *crossfades* e com algumas frases ou palavras-chave soltas, este ritmo só abranda quando é introduzido o tema do racismo por Tom e a cena se desenvolve para a caracterização do seu casamento. No filme de 1974, pelo contrário, a primeira personagem a ser introduzida é Gatsby, isto é feito indiretamente, numa montagem que passa por vários objetos da sua casa, inclusivamente recordações de Daisy; Nick é apresentado de seguida, a caminho do jantar, com o discurso interno em *voice over*. O diálogo do jantar em casa dos Buchanans mantém-se bastante próximo da versão literária, com exceção da confissão de Daisy a Nick sobre os seus sentimentos em relação ao nascimento da filha, ficando numa cena posterior no filme.

No capítulo seguinte, Nick transporta o leitor para o vale das cinzas, observado permanentemente pelo cartaz do Doutor T. J. Eckleburg “but his eyes, (...), brood on over the solemn dumping ground” (Fitzgerald, 1925, p. 26); o protagonista é apresentado à amante de Tom, Myrtle Wilson, e ao seu marido, George. Tom, Myrtle e Nick seguem para o centro de Nova Iorque onde o casal dá uma festa no seu apartamento, que termina com uma discussão sobre Daisy. O filme de 2013 volta a utilizar a consulta do psiquiatra para introduzir o capítulo seguinte, aqui o psiquiatra sugere que Nick escreva sobre “a memory, a thought, a place”, os principais eventos deste capítulo mantêm-se, sendo que os diálogos foram encurtados de modo a favorecer a ambiência de festa e excessos que rodeia o protagonista e da qual ele inevitavelmente passa a fazer parte; Lurhman consegue incluir aqui uma sequência que ilustra uma passagem particular do livro.

Yet high over the city our line of yellow windows must have contributed their share of human secrecy to the casual watcher in the darkening streets, and I saw

him too, looking up and wondering. I was within and without, simultaneously enchanted and repelled by the inexhaustible variety of life. (Fitzgerald, 1925, p. 37)

Por sua vez, o filme de 1974 remete primeiro para as festas de Gatsby, antes de mostrar a passagem de Nick pelo vale das cinzas, aqui feita de carro em vez de comboio; o diálogo mantém-se mais completo e próximo do original, no entanto o ambiente de festa é menos frívolo e o número de convidados é muito superior do que descrito no livro. Ambas as versões cinematográficas ignoram um excerto do final deste capítulo que sugere um encontro sexual entre Nick e um dos convidados da festa:

‘Come to lunch some day,’ he suggested as we groaned down in the elevator. (...) ‘Keep your hands off the lever,’ snapped the elevator boy. ‘I beg your pardon,’ said Mr McKee with dignity, ‘I didn’t know I was touching it.’ ‘All right,’ I agreed, ‘I’ll be glad to.’
... I was standing beside his bed and he was sitting between the sheets, clad in his underwear,(...). (Fitzgerald, 1925, p. 39)

A utilização do verbo *groan* (gemer), a menção da alavanca e elipse, reforçam esta sugestão, sendo um evento que o narrador pudesse querer omitir. Esta passagem, entre outras, abre portas a leituras do protagonista e do livro fora do espectro hétero-normativo, principalmente quando se aborda outros temas como heterossexualidade compulsiva ou a relação entre Nick e Gatsby (Herman, 2017; Smith, 2022).

O terceiro capítulo apresenta ao leitor as festas de Gatsby, Nick é convidado para uma, onde, no meio de rumores e extravagâncias, encontra Jordan e finalmente conhece o seu vizinho. Após a descrição dos eventos da festa, o narrador reconta alguns aspetos da sua vida diária em Nova Iorque, incluindo um namoro sem sucesso, a sua solidão extrema, e o início da sua relação com Jordan, que leva a uma reflexão sobre honestidade e desonestidade.

(...) she had deliberately shifted our relations, and for a moment I thought I loved her. But I am slow-thinking and full of interior rules that act as brakes on my desires, and I knew that first I had to get myself definitely out of that tangle back home. (Fitzgerald, 1925, p. 59)

Na versão de 2013, mantendo-se consistente com o estilo adotado, a festa é descrita num *voice over* que se sobrepõe a imagens de gente a chegar à festa, a beber e a dançar; tal como no livro Nick mostra-se preocupado em encontrar o anfitrião e escuta os rumores sobre o mesmo, ficando a sua primeira conversa com Gatsby dissimulada num desses momentos, enaltecendo, de seguida, a revelação do rosto do anfitrião e incluindo novamente um *voice over* que remete ao texto literário, neste caso à descrição do sorriso de Gatsby “It was one of those rare smiles with a quality of eternal reassurance in it, that you may come across four or five time in life.” (Fitzgerald, 1925, p. 49); mais uma vez o diálogo é desfavorecido em prol da montagem que define o tom e ambiência. Na versão de 1974, é criado um encontro entre Nick, os Buchanans e Jordan, para dar conclusão ao diálogo cortado das primeiras cenas do filme, é também aqui incluído um momento revelador da desonestidade de Jordan, ilustrando parte da reflexão de Nick; só depois disto é que o espectador acompanha o protagonista até à festa, caracterizada de maneira menos extravagante, mas com o diálogo mais fiel ao material literário original, nesta versão Nick aparenta menos preocupação em procurar o anfitrião, ficando a conhece-lo não a partir de um encontro no meio da festa, mas por ser chamado ao seu escritório; nesta versão Jordan volta a perder relevância.

O quarto capítulo dedica-se a descrever Gatsby, iniciando-se com uma longa listagem das pessoas que atendem as suas festas, seguida de uma viagem de carro, um almoço na companhia de um parceiro de negócios e um chá com Jordan onde é revelada a dimensão romântica da vida de Gatsby: ele e Daisy conheceram-se cinco anos antes e tiveram uma relação que terminou com a sua ida para a guerra, ele continua apaixonado por ela e passa noites a olhar desejosamente para a luz verde emitida do cais de Daisy, todos os sábados acolhe uma festa extravagante na esperança de que um dia ela apareça; Gatsby quer que Nick combine a sua reunião com Daisy, sem o seu conhecimento pois está inseguro relativamente à reação que poderá receber.

The officer looked at Daisy while she was speaking, in a way that every young girl wants to be looked at sometime, and because it seemed romantic to me I have remembered the incident ever since. His name was Jay Gatsby, and I didn't lay eyes on him again for over four years – even after I'd met him on Long Island I didn't realize it was the same man. (Fitzgerald, 1925, p. 73)

Tudo o que Nick descobre nesta parte é-lhe dito ou mostrado por Gatsby diretamente ou por outras pessoas a pedido dele, o filme de 2013 enfatiza esta manipulação com a fala de Gatsby “At lunch, I'm going to introduce you to one of New York's most distinguished businessmen, a Mr Meyer Wolfsheim, my good friend. He will confirm all I have told you and vouch for my good character.” e, depois de falar favoravelmente de Gatsby a Nick, Mr Wolfsheim despede-se com “Well, my work here is done.” (Lurhmann, 2013a); por sua vez a versão de 1974 é mais discreta e mantém a tendência de fidelidade do diálogo à obra literária, em contrapartida retira o chá entre Nick e Jordan planeado pelo magnata, aqui é ela que se dirige ao escritório do protagonista e lhe conta, numa versão muito resumida, o pedido de Gatsby.

Assim, no capítulo seguinte, quando Nick chega a casa, confirma a Gatsby que irá convidar Daisy para tomar chá, o vizinho tenta retribuir o favor associando-o a um negócio, mas Nick recusa. No dia combinado, funcionários de Gatsby embelezam a casa com flores e quando Gatsby aparece está muito nervoso; após um início de conversa atribulado com Daisy, Nick deixa o casal a sós durante meia hora e quando regressa, os três visitam a mansão de Gatsby.

‘You always have a green light that burns all night at the end of your dock.’

Daisy put her arm through his abruptly, but he seemed absorbed in what he had just said. Possibly it had occurred to him that the colossal significance of that light had vanished forever. (Fitzgerald, 1925, p. 90)

Na conversa noturna entre Gatsby e Nick, ambos os filmes acrescentam uma fala para reforçar a ideia que é só um favor “Any favours that I do for you don't need any payment” (Clayton, 1974) e “It's a favour, Jay. Just a favour.” (Lurhmann, 2013a). Na versão de 2013, o embelezamento da casa de Nick é feito numa espécie de coreografia, consistente com o estilo adotado para o filme, e há uma dissonância entre a primeira vez que Gatsby e Daisy se vêem e o constrangimento do momento seguinte com o relógio, a tentativa de Nick deixar o casal a sós é enfatizada, é também acrescentada uma reflexão de Nick em *voice over* “Looking over my story so far I'm reminded that for the second time that summer I was guardidng other people's secrets. Once again, I was within and without.”. Por sua vez, na versão de 1974 a preparação da casa é mais orgânica e a

presença do relógio perde relevância, Daisy vê Gatsby pela primeira vez a partir de um espelho reforçando a ideia de recuo no tempo, o período de separação do casal é alterado para oito anos, Nick ausenta-se muito mais discretamente face ao livro e à versão fílmica de 2013 e Gatsby, no geral, está menos nervoso. Uma distinção interessante entre ambas as versões são as flores usadas para decorar a casa de Nick: na versão de 2013, escolhem-se as orquídeas, que na tradição chinesa afastam as más influências e estão associadas à fertilidade, a sua beleza também as torna um símbolo de perfeição e pureza espiritual (Chevalier & Gheerbrant, 1997, p. 492); a versão de 1974 opta por rosas brancas, na iconografia cristã as rosas estão associadas à morte de Cristo, e na Antiguidade estão ligadas à regeneração, são ainda um símbolo de amor “puro” ou “paradisíaco” (*ibidem*, pp. 575-576).



Figura 2 - Flores em *The Great Gatsby* (1974, 2013)

O sexto capítulo começa com um jovem repórter a tentar abordar Gatsby, refletindo a curiosidade de Nova Iorque sobre o indivíduo, avançando para Nick expor ao leitor a verdade sobre ele: James Gatz, filho de agricultores pobres, aos dezassete anos criou laços um milionário, Dan Coly que o acolheu, passados cinco anos Coly faleceu, deixando a Gatsby parte da sua herança, mas este não viria a recebê-la, ficando apenas com a educação que tinha recebido.

The truth was that Jay Gatsby of West Egg, Long Island, sprang from his Platonic conception of himself. He was a son of God—a phrase which, if it means anything, means just that—and he must be about His Father’s business, the service of a vast, vulgar, and meretricious beauty. So he invented just the sort of Jay Gatsby that a seventeen-year-old boy would be likely to invent, and to this conception he was faithful to the end. (Fitzgerald, 1925, p. 95)

Gatsby só terá contado a verdade a Nick no fim do verão, mas o narrador escolheu antecipar esta informação para os leitores para que se compreendesse melhor o homem que está a ser retratado. Retomando a ordem cronológica dos eventos, o protagonista confessa que não viu Gatsby durante algumas semanas, tendo passado mais tempo na cidade na presença de Jordan e quando visita o vizinho um domingo à tarde, cruza-se com Tom.

‘I know your wife,’ continued Gatsby, almost aggressively.

‘That so?’

Tom turned to me.

‘You live near here, Nick?’

‘Next door.’

‘That so?’ (*ibidem*, p. 99)

Na semana seguinte, Tom acompanhou Daisy à festa de Gatsby, Nick descreve a ambiência “I felt an unpleasantness in the air, a pervading harshness that hadn’t been there before” (*ibidem*, p. 101), Gatsby apresenta o casal a várias pessoas na festa, dança com Daisy e ambos fogem brevemente para fora dos olhares da festa, ficando Nick de vigia, quando se reúnem novamente para jantar, Gatsby é chamado ao telefone, antes de os Buchanans se retirarem Tom insiste em tentar descobrir mais informações sobre o anfitrião. Nick aguarda por Gatsby e, no final da festa, têm uma conversa sobre Daisy e a recuperação do passado.

‘I wouldn’t ask too much of her,’ I ventured. ‘You can’t repeat the past.’

‘Can’t repeat the past?’ he cried incredulously. ‘Why of course you can!’

He looked around him wildly, as if the past were lurking here in the shadow of his house, just out of reach of his hand.

‘I’m going to fix everything just the way it was before,’ he said (...) (*ibidem*, p. 106)

O filme de 2013 também reconta a história de Gatsby e, em vez de apresentar a cena com o repórter, faz uma colagem de vários jornais com títulos referentes a Gatsby: “MR. GATSBY BUYING UP OUR CITY? Investment Monopoly fuels concerns”, “Who whispered what about Gatsby?”, focando-se no mistério à volta da riqueza da personagem, que é também uma das principais causas de suspeita de Tom. A visita de

Tom à mansão é omitida, no entanto o diálogo dessa cena é inserido na cena da festa. A parte da festa enfatiza a imaginação de Gatsby ao mostrar o diálogo entre ele e Daisy, contando mais do que Nick realmente terá observado ou ouvido:

[Daisy] Is this all made entirely from your own imagination?

[Gatsby] No. You see, you were there all along, in every idea in every decision. Of course, if anything is not to your liking, I'll change it.

[Daisy] It's perfect. From your perfect, irresistible imagination. (Lurhmann, 2013a)

Nesta cena, enquanto está de vigia para o casal, Nick passa também a participar ativamente na mentira perpetrada quando Tom lhe pergunta se viu a sua esposa e ele responde “No, not for a while.” (*ibidem*) Este filme também realça o abandono de Gatsby a meio da festa, reforçando então o descontentamento de Daisy na sua ausência “Gatsby disappeared to deal with a dispute of some sort, Daisy waited... but Gatsby was unable to return.” (*ibidem*), criando um paralelismo com a sua ida para a guerra cinco anos antes. A versão de 1974 inicia esta parte do filme por mostrar os três casais: Nick e Jordan numa viagem de carro, Myrtle e Tom no seu apartamento na cidade, Daisy e Gatsby na mansão. Este último casal recebe mais tempo de ecrã, expondo o passado de Daisy que, nesta versão, Jordan não terá contado a Nick, Daisy admite que teve que casar com Tom e não poderia esperar por Gatsby “Rich girls don't marry poor boys, Jay Gatsby, haven't you heard?”, dando aqui um vislumbre às origens humildes dele, que de outra maneira não serão totalmente desvendadas ao longo do filme. Tal como na versão de Lurhmann, a visita anterior de Tom à mansão é retirada, compensando com a festa. O diálogo e exposição dos acontecimentos é mais próximo do livro, salvo a presença de Jordan.

O sétimo capítulo, por ser o clímax da história, é também o mais extenso. Gatsby cessa as festas e despede todos os seus funcionários de modo a evitar rumores sobre as visitas de Daisy. No fim do verão, Nick é convidado a almoçar em casa dos Buchanans em conjunto com Gatsby e Jordan, onde Daisy apresenta a sua filha a Gatsby, Tom apercebe-se dos sentimentos partilhados entre eles, nervosa, Daisy sugere uma ida à cidade. Numa tentativa de jogo de poder Tom e Gatsby trocam de carros para a viagem, no caminho Tom abastece na gasolinheira de George e fica a saber que ele e Myrtle planeiam mudar-se para longe. “His [Tom] wife and his mistress, until an hour ago secure and inviolate, were slipping precipitately from his control.” (Fitzgerald, 1925, p. 119). Na

cidade, o grupo reúne-se no Hotel Plaza e, ao som da música de um casamento que acontecia por perto, Daisy e Tom recordam o seu até Tom confrontar Gatsby sobre o seu relacionamento com Daisy. Gatsby pede a Daisy que admita que não só já não ama Tom, mas que nunca o amou, Daisy cede, mas rapidamente desmente o que disse. Para reforçar a sua ligação a Daisy, Tom expõe os negócios ilegais de Gatsby.

But with every word she was drawing further and further into herself, so he gave that up, and only the dead dream fought on as the afternoon slipped away, trying to touch what was no longer tangible, struggling unhappily, undespairingly, toward that lost voice across the room. (*ibidem*, p. 128)

Convencido da distância emocional de Daisy para com Gatsby e para mostrar que não pode ser afetado, Tom insiste que seja Gatsby a conduzir Daisy até casa. No final da discussão, Nick apercebe-se que é o seu trigésimo aniversário “the promise of a decade of loneliness, a thinning list of single men to know, a thinning briefcase of enthusiasm, thinning hair.” (*ibidem*, p. 129). Quando Nick, Jordan e Tom passam pela zona da gasolinera descobrem que Myrtle foi atropelada pelo carro de Gatsby e regressam apressadamente para East Egg. Nick encontra Gatsby escondido, à espera de Daisy, que lhe confessa que era ela a conduzir, no entanto irá manter isso segredo, aceitando as culpas; enquanto isto, Tom e Daisy parecem reconectar-se emocionalmente “There was an unmistakable air of natural intimacy about the picture, and anybody would have said that they were conspiring together.” (*ibidem*, p. 138). Na versão de 2013, mais uma vez, há um foco na imprensa, desta vez no momento de isolamento de Gatsby e Daisy na sua mansão, em que tentam descobrir quem é a “mulher mistério”, já na parte do almoço é eliminado o momento em que Daisy apresenta a sua filha a Gatsby. Durante a refeição, ao contrário do livro, Gatsby tenta introduzir o assunto do seu relacionamento com Daisy, mencionando novamente a luz verde enquanto se aproxima da sua amante e Tom parece mais disponível para irem a Nova Iorque, sugerindo o Hotel Plaza ainda em casa. Para a viagem de carro, este filme assume uma corrida entre Tom e Gatsby, mantendo assim a sua dinâmica acelerada habitual entre momentos sóbrios. A parte central da discussão no Plaza mantém-se essencialmente fiel ao livro até ao momento em que se expõem os negócios dúbios de Gatsby “Daisy, can’t you see who this guy is? With his house and his parties and his fancy clothes? He is just a front for Wolshiem, a

gangster to get his claws in respectable folk (...)” e Tom reforça as suas ideias racistas “We’re all diferente from you. You see, we were born different. It’s in our blood and nothing that you do or say or steal or dream up can ever change that.” (Lurhmann, 2013a), levando Gatsby a perder o seu temperamento, contrariando a postura que a personagem assume no livro; ainda nesta cena vemos Daisy a procurar o reconforto de Nick. Já no que toca ao acidente com Myrtle, quando Tom interage com George revela-lhe logo quem é o dono do carro e instiga à vingança contra Gatsby “Something ought to be done about a fella like that. He’ll pay.” (*ibidem*), antecipando assim uma verdade que Nick só confirmaria mais tarde no livro. Por sua vez, a versão de 1974 inicia esta parte da história com Tom a afirmar que irá investigar Gatsby em vários aspetos, até mesmo os aspetos mais íntimos “I wanna know about his women”, enquanto isto Daisy e Gatsby recordam o seu primeiro romance e ele presenteia-a com um anel que ela pede que ele use no seu lugar. Ao contrário das outras versões, nesta Nick é diretamente abordado por um jornalista e parte da conversa que tem com Gatsby sobre privacidade acontece presencialmente. O almoço mantém-se idêntico ao livro, incluindo o beijo entre Daisy e Gatsby quando Tom se ausenta e a apresentação da filha dos Buchanans aos convidados. Na gasolinera, a principal divergência é a tentativa de Myrtle chamar à atenção de Tom, acabando por partir uma janela. No hotel a cena decorre de maneira semelhante ao livro, havendo um pequeno acréscimo no diálogo em que Gatsby pergunta a Tom, acusatoriamente, se esteve na guerra; o final da cena é alterado para que Daisy fuja e que Gatsby vá em sua busca. Antes da morte de Myrtle, insere-se uma cena da discussão entre o casal, construída a partir de excertos de outros diálogos que ambos têm com outras personagens ao longo do livro. O diálogo entre Nick e Gatsby à porta de casa dos Buchanans é encurtado, ficando omitida a informação de que era Daisy a conduzir. Um aspeto interessante entre ambas as adaptações será o guarda-roupa de Daisy, na versão de Lurhmann a personagem enverga um vestido branco, como é usual na sua caracterização literária e cinematográfica, no entanto, na versão de Clayton, Daisy opta por um vestido amarelo, remetendo para a cor do carro de Gatsby.

No oitavo capítulo, Nick recorda a sua última conversa com Gatsby, em que este revela a sua verdadeira história “He was clutching at some last hope and I couldn’t bear to shake him free. (...) “Jay Gatsby” had broken up like glass against Tom’s hard malice, and the long secret extravaganza was played out.” (Fitzgerald, 1925, p. 141), e de

manhã antes de seguir para o trabalho Nick despede-se com a promessa de um telefonema e o único elogio que alguma vez prestaria ao vizinho “You’re worth the whole damn bunch put together.” (*ibidem*, p. 146). Já no escritório Nick tenta contactar Gatsby sem sucesso, e tem com Jordan uma conversa desagradável ao telefone, dando o relacionamento entre os dois por terminado “I don’t know which of us hung up with a sharp click, but I know I didn’t care. I couldn’t have talked to her across a tea-table that day if I never talked to her again in this world.” (*ibidem*, p. 148). Depois Nick conta os acontecimentos no vale das cinzas que ocorreram durante a madrugada e a manhã, principalmente a degradação mental e emocional de George perante os vizinhos “God knows what you’ve been doing, everything you’ve been doing. You may fool me, but you can’t fool God!” (*ibidem*, p. 152), depois George terá desaparecido durante várias horas, quando foi avistado novamente já estava em West Egg, a tentar encontrar a casa de Gatsby. Antes de George chegar, Gatsby estaria pronto para o seu primeiro e último mergulho na piscina enquanto aguardava um telefonema de Daisy, que lá no fundo saberia que nunca chegaria “(...) he must have felt that he had lost the old warm world, paid a high price for living too long with a single dream.” (*ibidem*, p. 153). Quando Nick regressou a West Egg já Gatsby tinha sido assassinado por George. Na versão de 2013, o diálogo expande-se face ao original com Gatsby convicto e insistente de que Daisy irá ligar, enquanto Gatsby conta a sua história de vida, Nick faz algumas reflexões recolhidas de outros excertos do livro, nomeadamente “an extraordinary gift for hope, (...) as I have never found in any other person and which it is not likely I shall ever find again.” (*ibidem*, p. 2), no filme, ao contrário do livro Gatsby pede para que o telefone seja trazido para perto da piscina. Depois vemos uma sequência de montagem que alterna entre Daisy a olhar para o seu telefone e a aproximar-se para o usar e Gatsby na piscina quando o seu telefone toca, dirige-se para atender e concretizar o seu sonho pela luz verde quando é assassinado, depois o filme corta para Nick a segurar o telefone do seu escritório e a chamar “Hello! Is everything all right?”, foi ele a ligar, Daisy pousa o telefone. A parte de George Wilson aqui foi resumida ao ato de pegar a arma e a chegar a casa de Gatsby pois as restantes informações foram antecipadas em cenas anteriores. Na versão de 1974, inicia-se esta parte com um plano do carro ensanguentado, depois avança-se para a cena de George com o seu vizinho que se dá de uma maneira semelhante à do livro, de seguida volta-se a casa de Gatsby para observar o carro a ser retirado da sua garagem para

presumivelmente ser escondido; contrariando as outras versões da história, é Gatsby que procura Nick na sua casa e só aqui confessa que era Daisy a condutora, neste diálogo insere-se também a reflexão de Nick em relação à chegada dos primeiros colonos e é cortada a verdadeira história de Gatsby. Antes da morte de Gatsby, vemos a visita de George à casa do Buchanans, e quando Gatsby falece também espera Daisy, atento aos barulhos da casa na esperança que seja ela a visitá-lo.

No nono e último capítulo, Nick fica encarregue do funeral do vizinho, contrastando com as festas que se deram ao longo do verão, quase ninguém terá aparecido com a exceção de Nick e Mr Gatz (pai de Gatsby), ao tentar convencer Mr Wolfshiem a comparecer este terá justificado a sua ausência com “Let us learn to show our friendship for a man when he is alive and not after he is dead” (Fitzgerald, 1925, p. 163), Daisy e Tom terão abandonado a zona no dia da morte de Gatsby. Semanas mais tarde, antes de regressar ao Midwest, Nick reúne-se uma última vez com Jordan para não deixar pontas soltas, e cruza-se com Tom que confirma a sua suspeita de que terá sido ele a entregar Gatsby a George. Nas últimas reflexões, Nick decide que esta terá sido “a story of the West” pois “Tom and Gatsby, Daisy and Jordan and I, were all Westerners, and perhaps we possessed some deficiency in common which made us subtly unadaptable to Eastern life.”, tendo a morte de Gatsby assombrado a costa leste aos seus olhos (*ibidem*, p. 167); classifica ainda Tom e Daisy como pessoas descuidadas que se refugiam na sua riqueza “they smashed up things and creatures and then retreated back into their money or their vast carelessness, or whatever it was that kept them together, and let other people clean up the mess they had made...” (*ibidem*, p. 170); por fim compara a luz verde que maravilhou Gatsby à visão que os primeiros colonos terão tido do continente.

I became aware of the old island here that flowered once for Dutch sailors' eyes—a fresh, green breast of the new world. (...) for a transitory enchanted moment man must have held his breath in the presence of this continent, compelled into an aesthetic contemplation he neither understood nor desired, face to face for the last time in history with something commensurate to his capacity for wonder. (*ibidem*, p. 171)

No filme de 2013, ao contrário do livro, os jornais culpam Gatsby de ser o amante e assassino de Myrtle, e Nick fica completamente isolado no funeral, sendo retirada a presença de Mr Gatz. Por fim, Nick finaliza o seu *memoir* que recorda Gatsby, ficando as suas reflexões em *voice over*, e os encontros finais com Jordan e Tom são suprimidos. A versão de 1974, por sua vez, recupera o pai de Gatsby e oferece ainda um último vislumbre à irmã de Myrtle, mostra-se ainda o último encontro de Nick com Jordan, e nesse momento surgem Tom e Daisy, que pede a Nick a promessa de uma visita "You have to promise to come and see us as soon as we get back, you have to be our first guest, promise", o filme conclui com algumas das reflexões em *voice over*.

Praticamente mais nenhum livro terá conseguido transformar e transmitir artisticamente tão bem a mentalidade e maneirismos da década de 1920, refletindo sobre as condições morais e sociais da época (Taylor, 1991, p. 209). Fitzgerald recorre à personagem-narrador Nick como uma espécie de *self insert* e podendo ler-se o livro não como escrito pelo autor, mas como um *memoir* de Nick. Fitzgerald estabelece nele "a center of moral and compositional activity which fused both the dramatic action and the values it implied" (*ibidem*, p. 212), ou seja, as suas reflexões criam uma espécie de lente ética a partir da qual o leitor percebe os acontecimentos que lhes são revelados. A versão de Lurhmann apropria-se desta ideia de meta-diegeese e cria cenas que contextualizem a escrita desta história como algo inicialmente terapêutico; por outro lado a versão de Clayton retira importância a Nick como personagem-narrador-observador-compasso moral, ignorando várias das suas reflexões e mostrando cenas fora do seu ponto de vista com frequência.

Jay Gatsby associa-se ao conceito de sonho americano tendo reinventado a sua vida por completo (inclusivamente o seu nome) e trabalhado para "chegar ao topo", por outro lado há o aspeto de desonestidade associado a isto, o seu dinheiro vem do comércio ilegal de álcool e a manutenção da sua persona depende de uma história de vida falsa. Fitzgerald expressa na sua escrita uma certa nostalgia pelo passado e juventude, e "an intense fascination for the life of inherited wealth" (*ibidem*, p. 213), ideias que projeta em Gatsby. Na personagem tudo isto advém não só de uma fantasia de criança, mas do desejo de ser merecedor da mão de Daisy, procurando ficar em pé de igualdade com o seu status financeiro e social. Gatsby toma parte de corrupção material para sustentar o seu "sonho incorruptível". Na conceção de Taylor, Nick e Gatsby são duas faces da

mesma moeda (1991, p. 209). Nick persegue a sua própria versão do sonho americano, tendo-se mudado para Nova Iorque para investir numa carreira financeira. Apesar de ser da mesma família de Daisy e, portanto, sabermos que vem de uma família com dinheiro, pelos julgamentos que faz ao longo do livro é possível deduzir que o seu ramo da família não seja o mais rico. Não tendo a mesma visão sonhadora de Gatsby, toma consciência da decadência moral que o rodeia e da sua própria “I’m five years too old to lie to myself and call it honour.” (Fitzgerald, 1925, p. 168). O filme de Lurhmann reforça estas ideias ao enfatizar a partir dos diálogos, *voice overs* e *flashbacks* a imaginação e esperança de Gatsby ao longo do filme, e ao preservar e expandir as observações de Nick como narrador; por sua vez o filme de Clayton, ao ignorar quase por completo a origem de pobreza da personagem e ao descurar as palavras de Nick tira peso a este tema. “Nick Carraway discovers that life cannot be lived among “careless” people who totally lack a moral sense no matter how much beauty they possess.” (Bryer et al., 2003, p. 63)

O desejo de subir de classe, ligado à ideia de sonho americano, termina em morte para as personagens que o tentam com mais vigor ao longo da história, Myrtle e Gatsby. É impossível deixar de reparar que ambas as mortes acontecem por causa do casal que representa a alta classe estabelecida, Daisy e Tom, a primeira por descuido e a segunda por vingança, cimentando a ideia de corrupção moral e os julgamentos que não consegue abster-se de fazer ao longo do livro. No livro são descritos três locais chave para simbolizar esta diferença de classes: East Egg, para a classe rica estabelecida e onde os Buchanans moram; West Egg, para a nova classe rica que não tem o mesmo estatuto que os ricos por herança e onde moram, Gatsby e Nick; e o Vale das Cinzas, repleto de lixo industrial, onde residem Myrtle e George. Ambos os filmes mantêm o Vale das Cinzas como símbolo de decadência e daquilo a que a classe baixa fica sujeita, East Egg e West Egg têm como principal significância visual o estarem em lados oposto da baía, podendo verem-se mutuamente, sendo a versão de 2013 a que mais enfatiza este aspeto recorrendo a *zoom-ins* e *zoom-outs*.



Figura 3 - Vale das Cinzas em *The Great Gatsby* (1974)

Como já se mencionou, o tratamento de Nick e Gatsby divergiu em ambas as versões cinematográficas, mas aprofundemos. Na versão de 1974, para além da perda de relevância geral, Nick mantém-se sóbrio e com um arco emocional bastante fechado, nunca apresentando sentimentos muito fortes; porém na versão de 2013 quando Nick afirma “I had been drunk just twice in my life, and the second time was that afternoon” sabe-se que está a mentir pois no início do filme é mostrada a sua ficha médica que diz “morbidly alcoholic” e ao longo do filme aparece quase sempre com um copo na mão, podendo também ser um eufemismo no sentido em que depois dessa tarde nunca terá parado de beber. Adicionalmente, esta versão de Nick é emocionalmente mais expressiva, ficando visivelmente zangado com Gatsby, Jordan e outras personagens em certos momentos. Daisy também tem interpretações bastante diferentes, Mia Farrow, na versão de 1974, tem uma abordagem mais ingénuo, inconsequente e que se comove facilmente; por outro lado a Daisy interpretada por Carey Mulligan adquire uma qualidade mais terrena, tendo flutuações emocionais mais naturais. No geral as personagens na versão de 1974 mantêm relações bastante cordiais umas com as outras, afetando o tratamento da narrativa e a sua tensão.

Com a sua versão, Lurhmann queria homenagear o fascínio de Fitzgerald por ideias modernas, tentando recuperar o espírito dos Roaring Twenties, para tal recorreu à montagem acelerada e efeitos especiais, principalmente durante o primeiro ato, tentando encontrar “pictorial solutions” para as descrições poéticas que o autor deixara no seu livro (Lurhmann, 2013b); adicionalmente a utilização de música pop da contemporaneidade da produção serve simultaneamente como um marcador temporal do filme e como uma forma de tentar cativar o espectador da maneira que uma banda sonora fiel à década de 1920 não conseguiria; com isto tudo, apesar das reduções de diálogo, as liberdades criativas tomadas ajudam a tornar o filme estranhamente fiel ao

livro. A versão de Clayton destaca-se pela sua sobriedade, com poucos cortes e uma câmara que se move para perto ou longe das personagens quando assim precisa; apesar de se manter fiel em termos de diálogo, os cortes ou divergências narrativas e tratamento de personagem sobressaem, tendo Robert Redford (Gatsby) comentado “I love the novel but I wonder if the studio read it” (2014).

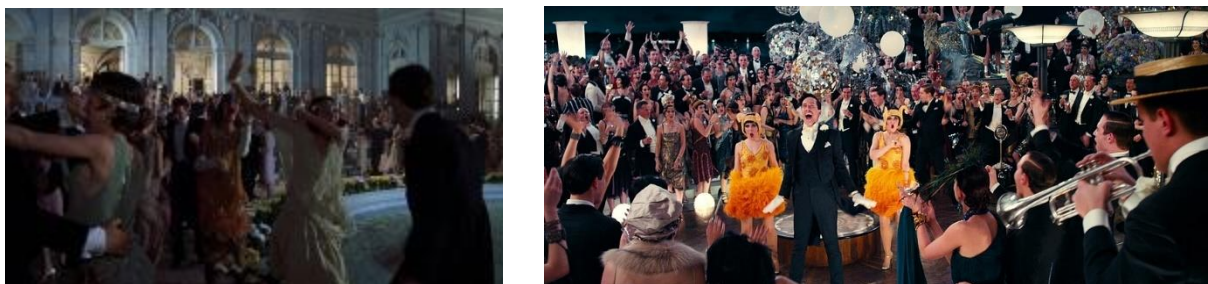


Figura 4 -As festas em *The Great Gatsby*, (1974, 2013)

PARTE II – CASO PRÁTICO: O EGOTISTA

2.1 – Do livro ao argumento

“The perfect novel from which to make a movie is, I think, not the novel of action but, on the contrary, the novel which is mainly concerned with the inner life of its characters.” (Kubrick, 1960)

Um dos primeiros passos para a produção de um filme é a escrita do argumento, numa adaptação sugere-se primeiro um estudo sobre a “adaptabilidade” do material de origem e a investigação sobre os direitos autorais (Seger, 1992, p. 2). “Adapting is a process of identifying and focusing the story line within the novel (...)” (*ibidem*, p. 77). Uma boa história deverá ter “direção” e “dimensionalidade”, equilibrando estes dois elementos: a “direção” está ligada aos acontecimentos narrativos, enquanto a “dimensionalidade” se preocupa mais com as personagens e os temas; Seger admite que, de um modo geral, os filmes com maior sucesso comercial são aqueles com uma narrativa assente em direção, em contrapartida os filmes que se concentram em dimensionalidade recebem grande reconhecimento da crítica (*ibidem*, p. 77-78). *This Side of Paradise* é uma história assente em dimensionalidade e consequentemente, *O*

Egotista segue a mesma tendência. Fitzgerald descrevia o seu primeiro romance como um “quest book”, a procura de Amory por si mesmo, autoconhecimento, essa descrição alinha-se com aquilo que Seger diz “look for a journey” e depois desenvolve que estas podem ser das histórias mais difíceis de adaptar pois caem na tendência de se tornarem numa sequência de episódios desconexos (1992, pp. 81-82). A natureza episódica do livro, facilita de certo ponto de vista, a sua adaptação para curta-metragem, pois permite uma divisão mais fácil do mesmo de acordo com os “episódios” estabelecidos pelo autor. Vários destes excertos/episódios são bons candidatos para este fim, no entanto a parte final do livro sobressaiu pelo discurso político durante a viagem de carro.

O geral do argumento parte então da quinta parte do livro *The Egotist Becomes a Personage* (Fitzgerald, 1920, pp. 192-213), sendo que os acontecimentos das primeiras três cenas partem do subcapítulo *The Collapse of Several Pillars* (*ibidem*, pp. 190-191), que resume vários acontecimentos que levam Amory a um estado fragilizado. Dos quatro acontecimentos do livro (a publicação de uma notícia parcialmente falsa sobre ele, o anúncio do noivado de uma amante, a perda de empresas e o falecimento de uma pessoa próxima), aproveitaram-se os dois com maior peso emocional.

“He dropped the paper and lay down on his bed with a frightened sinking sensation in the pit of his stomach. She was gone, definitely, finally gone.” (Fitzgerald, 1920, p. 190). Abrir o filme com a perda de Rosalinda (Rosalind no livro), permite estabelecer a agitação emocional da personagem e ligar a narrativa ao tema recorrente de Fitzgerald de juventude e o seu fim, “Of course, when Rosalind chooses to marry for security rather than passion, his wish comes true; the experience leaves him aware that “his youth seemed never so vanished as now” (226).” (Bryer et al., 2003, p. 89).

Apesar de isto tudo, é o funeral do Monsignor Darcy que traz uma resposta emocional da parte do protagonista (*ibidem*, p. 59). Enquanto no livro a viagem final de Amory é até Princeton, num argumento para curta-metragem estava a ser difícil manter como destino a universidade pois, não havendo contexto do tempo que o protagonista lá passou, também não havia clareza nas motivações da sua deslocação até lá, desta maneira utilizar o funeral como acontecimento emocional para dar força à fuga de Amory da cidade e em simultâneo como o seu destino pareceu a “tradução” mais adequada. Em termos de argumento, o funeral não acontece como no livro, e reflete aquilo que foi considerada um excerto importante desse subcapítulo: “He found

something that he wanted, had always wanted and always would want – not to be admired, as he had feared; not to be loved, as he had made himself believe; but to be necessary to people, to be indispensable; (...).” (Fitzgerald, 1920, p. 201). No entanto, durante a pós-produção a cena do funeral foi cortada por se considerar que não era bem-sucedida em transmitir o desejado, havendo uma melhor nota de conclusão na cena anterior no diálogo com o Coveiro.

“Afterward he walked through the dull ache of a setting sun when even the clouds seemed bleeding and at twilight he came to a graveyard. (...) Amory wanted to feel “William Dayfield, 1864.” He wondered that graves ever made people consider life in vain. Somehow he could find nothing hopeless in having lived.” (*ibidem*, p. 212).

A passagem de Amory por um cemitério após ser confrontado com a mortalidade e o fim da juventude era um cenário que se queria manter e expandir para aquele que seria o último diálogo do filme e, portanto, as últimas reflexões.

Assim, chegou-se à estrutura geral do argumento: Amory recebe as notícias do noivado de Rosalinda e da morte do padrinho, decide sair da cidade, fora da cidade é-lhe oferecida uma boleia, durante a viagem reflete sobre a sua ideologia política e posição na vida, termina a viagem de carro, visita o cemitério, vai ao funeral.

Para avançar com a escrita do argumento, teve-se que se continuar a desenvolver a presença das personagens, pois, da obra original para o filme, esta muda, seja em número, relevância ou propósito narrativo e temático. Seger repara que a maior parte dos argumentos lida com três, cinco ou sete personagens relevantes, conseguindo sustentar várias personagens menos relevantes (1992, p. 126). Para conceber as mudanças, cortes ou junções de personagens que avançam do original para o filme, Seger propõe analisar o seu propósito na narrativa: as personagens que fazem coisas de modo a avançar a **narrativa**, sejam elas protagonistas, antagonistas, catalisadores; personagens que contribuam para a revelação **emocional** das personagens principais, normalmente surgem na forma de interesses românticos ou confidentes; as personagens que ajudem à compreensão dos **temas** abordados; por fim, aquelas que adicionam **cor** com uma presença carismática e auxiliando as personagens principais ou a caracteriza-las a partir de pequenas interações (*ibidem*, pp. 122-125).

Propósito	<u>This Side of Paradise</u>	<u>O Egotista</u>
narrativo	Amory	Amans
enocionais	Rosalind, Monogram	Rosalinda, Tomás
temático	Tom, Monogram, Mr. Fernaby	Tomás, Senhor, Covito
cor	Chauffeur, Jesse Fernaby	Condutor, Monogram, Sergio, Calazima, St. Anoult

Figura 5 - notas tiradas durante o processo de escrita: o propósito das personagens no livro e no argumento

Segar afirma que a “tradução” de literatura para cinema é mais fácil quando a narração acontece na primeira pessoa, parte poderá ser refletida em diálogo enquanto outra parte será traduzida visualmente, dependendo de quanto é que é discurso interno ou “simply philosophizing”(1992, p. 149). Para conseguir isto, uma das estratégias será a “recreação” ou “redefinição” de personagens ou mesmo a sua criação que Segar também sugere (*ibidem*, pp. 119). Assim, este desenvolvimento foi feito em simultâneo com o diálogo.

“Somewhere in his mind a conversation began, rather resumed its place in his attention. It was composed not of two voices, but of one, which acted alike as questioner and answerer”(Fitzgerald, 1920, p. 194)

N’*O Egotista* Tomás é a personagem que melhor exemplifica um processo de recreação ou redefinição do material original para o filme. No livro, Tom é um amigo de Amory em Princeton e posteriormente vivem juntos em Nova Iorque, a sua amizade define-se a partir de uma forte partilha intelectual; desta maneira a sua função original fica entre o temático e a cor. Considerou-se que a base de amizade e coabitação entre Tom e Amory oferece um contexto natural e adequado para a necessidade de exteriorizar o diálogo interno do protagonista.

“Tom D’Invlilliers became at first an occasion rather than a friend. Amory saw him about once a week, and together they gilded the ceiling of Tom’s room and decorated the walls with imitation tapestry, bought at na auction, tal candlesticks

and figured curtains. Amory liked him for being clever and literary without effeminacy or affectation.” (Fitzgerald, 1920, p. 38).

O Coveiro não está presente no livro, mas a necessidade da existência de uma personagem para transformar novamente discurso interno em externo era clara. Mais uma vez, a personagem surge a partir de uma adequação ao espaço físico escolhido para a cena, o cemitério, e do contexto da mesma, o confronto com a mortalidade. A transformação do discurso interno de Amory no livro para diálogo desta cena não foi tão linear como no caso de Tomás, pois primeiro foram-se buscar diferentes excertos que pudessem sumarizar o sentimento pretendido e de seguida dividiu-se que ideias é que cada personagem iria defender. Esta divisão baseou-se nas próprias contradições internas de Amory. Quando Amory recorda momentos de altruísmo e mesmo assim sente-se incapaz de ser boa pessoa: “I can make sacrifices, be charitable, give to a friend, endure for a friend, lay down my life for a friend – all because these things may be the best possible expression of myself; yet I have not one drop of the milk of human kindness.” (Fitzgerald, 1920, p. 211), em argumento escreveu-se assim:

“AMARO
Não possuo sequer uma única gota de bondade humana.

COVEIRO
Já se expôs por algum amigo?

Amaro assente.

COVEIRO
Já se sacrificou?

Amaro assente novamente.

COVEIRO
Já se dedicou por alguém que acarinhe?

Amaro assente.

COVEIRO
São tudo virtudes do altruísmo.”

(Cena 8, p. 16)

Ou quando Amory recorda o epigrama que manteve durante a vida toda, para o rejeitar, “Life opened up in one of its amazing bursts of radiance and Amory suddenly and permanently rejected an old epigram that had been playing listlessly in his mind: “Very few things matter and nothing matters very much.”” (Fitzgerald, 1920, p. 201), no argumento refletiu-se da seguinte forma:

“AMARO
Costumava dizer que “poucas coisas importam e nada importa muito”.

COVEIRO
Estava errado.”

(Cena 8, p. 16)

As Cenas 4, 5 e 6 serão aquelas mais próximas do seu correspondente no material literário. O diálogo é bastante extenso e as ideias estão bastante encadeadas umas nas outras. Amory caminha contemplativo até lhe ser oferecida uma boleia, dentro do carro o condutor (Garvin) faz uma série de perguntas para iniciar conversa e tentar saber quem Amory é, à menção de socialismo “the big man” (Mr. Ferrenby) entra no diálogo agitado “The bomb throwers” (Fitzgerald, 1920, p. 203), de seguida Amory expõe o seu passado em publicidade, que leva à questão do controlo dos artistas e intelectuais, aqui Amory lista alguns, incluindo o seu próprio nome, quando Garvin não dá uma resposta satisfatória a Amory sobre o que considera ser um intelectual, o jovem desdenha do condutor, avançando a conversa para o controlo da imprensa pelo capital e a seguir para a questão do pagamento dos trabalhadores, a presença de um homem a fazer manutenção da estrada reforça este tópico. Na segunda parte da conversa, Amory desenvolve sobre a posição do “spiritually unmarried man” como um dos motores do avanço humano, impedido consistentemente pela classe rica, “It’s not life that’s complicated, it’s the struggle to guide and control life.” (*ibidem*, p. 206), insistindo na urgência de um maior avanço primeiro listando o que cada criança precisaria na sua vida para ter um bom começo, e depois pedindo a nacionalização de todas as indústrias, este ponto leva ao debate sobre a motivação do que faz uma pessoa trabalhar (dinheiro ou honra?), seguindo para a ideia de uma revolução armada e o exemplo russo “Socialism may not be progress, but the threat of the red flag is certainly the inspiring force of all reform. You’ve got to be sensational to get attention.” (*ibidem*, p. 207). Isto leva Amory a

insistir sobre a noção de que, face à fome, a humanidade é igual, fazendo Garvin tentar propor a divisão igual de todo o dinheiro e falar da natureza humana, o condutor é novamente humilhado por Amory, que avança o seu discurso para a desacreditação dos idealistas, mesmo quando tentam pôr as suas ideias em prática, criando um ciclo vicioso. Amory confessa a sua inquietude e insegurança e, após um momento de silêncio, Mr. Ferrenby pergunta a Amory que universidade frequentou, revelando então que Amory e o filho de Mr Ferrenby foram colegas em Princeton. Amory é convidado para almoçar, mas rejeita, afirmando que deve continuar a sua jornada.

No argumento tenta manter-se a maior parte dos pontos da conversa de uma forma resumida, tentando apresentar pelo menos a ideia base do raciocínio. Por exemplo, a questão do “spiritually unmarried man” não é passada diretamente, no entanto parte da ideia que leva a esse conceito foi mantida em argumento:

“AMARO

Quando a vida toma conta de um homem inteligente ele torna-se, quase sempre, um conservador no que diz respeito às condições sociais existentes. Pode não ser egoísta, ter um bom coração e até ser uma pessoa justa, mas o seu principal empenho é precaver-se e agarrar-se ao que possui.”

(Cena 5, p. 9)

O exemplo russo também não foi abordado, no entanto a noção revolucionária mantém-se como subtexto para parte do diálogo:

“AMARO

(...) Acho que os pobres vão conseguir o que querem mais cedo do que se pensa.

SENHOR

Está a pisar terreno perigoso.

AMARO

Mas como é que poderia ser de outra forma? O povo tem sido mantido à distância por meio de promessas.”

(Cena 5, p. 11)

Seguindo o exemplo de Greta Gerwig (mencionado em 1.1.1), neste processo de adaptação mantiveram-se as frases tal como no original sempre que possível, homenageando o autor e a sua linguagem neste processo; no entanto, ao contrário da

realizadora, esperava-se uma reescrita aquando da formação do elenco e na fase inicial do processo de ensaios.

As primeiras versões do argumento tiveram a preocupação de criar coesão com base nas alterações feitas em relação ao livro. Após esta fase surgiu então a questão de “Onde no tempo é que vamos posicionar a história?”. Apesar da narrativa de *This Side of Paradise* ocorrer até à década de 1920, pelos seus temas e história, apresenta um grande potencial de ser adaptado para a atualidade. No entanto, nenhuma destas opções parecia totalmente adequada quando se queria manter o foco nos temas e em como os mesmos ressoavam com verdade para diferentes gerações. “Segundo o género (romances históricos e realistas ou contos maravilhosos), os universos diegéticos podem ser, ou não, claramente situados num tempo histórico.” (Adam & Revaz, 1997, p. 55) Colocar a história na contemporaneidade implicaria um universo de comunicação e deslocação aceleradas, inadequado à introspeção desejada; por outro lado, manter o contexto de 1920 significaria tornar *O Egotista* num filme de época, criando condições restritas para a sua produção. Com isto surge a possibilidade de trabalhar com ambiguidade temporal: dar primazia a uma ambiência que possa ser reconhecida pelos vários tipos de espectador, sem subjugar as personagens a uma verdade dependente de um período histórico. Geograficamente, a história passa para o contexto português pelas condições de produção, considerou-se pouco produtivo tentar manter a língua inglesa original e simular um espaço americano, quando a narrativa era facilmente adaptável ao contexto presente.

2.2 – Estética, Simbologia e Semiótica

“Stylizing anything means heightening the characters, settings, or story-language beyond normal to accentuate its impact.” (Rabiger, 2008, p. 194).

Ao ser dada prioridade a uma ambiência e estilo, em vez de uma definição temporal, foi essencial reunir uma série de referências visuais que refletissem o desejado. Com isto começam a surgir filmes como *Kill Your Darlings* (Krokidas, 2013), *Dead Poets Society* (Weir, 1989) e a série *The Queen’s Gambit* (Frank, 2020), entre outros. É a partir destes títulos que se chega à estética *dark academia*.



Figura 6 - *Film stills* dos filmes supramencionados, respetivamente

“Dark academia is not an organized counterculture with specific political aims for historical change, but is an ‘internet aesthetic,’ an aesthetic style used in posts on platforms such as TikTok, Instagram, and Tumblr that resonates the atmosphere of life in boarding schools, prep schools, and (Ivy League) colleges from the last decades of the nineteenth century up until the 1940s. It expresses a fascination with (neo-) gothic architecture; with tweed, lace, wool, and leather; with literature and art; and with Romantic longing.” (Adriaansen, 2022, p. 114).

Este estilo ajuda mais na descrição das personagens Amaro e Tomás e a maneira como percecionam o mundo, surgindo também como inspiração para a estilização do tratamento de cor final da curta-metragem. O desejo era refletir o seu passado e ligação académicos. No livro original, a universidade de Princeton é para Amory um porto seguro e, no final, é para lá que o protagonista regressa; este carinho da personagem pelo meio académico é incorporado na curta, tendo sido pedido ao Departamento de Arte que incluísse livros específicos, imagens ou poemas que fizessem uma ligação direta à obra original ou a outros autores que se consideraram importantes pela sua ligação aos temas do filme.



Figura 7 - Moodboard feito pela Direção de Arte

Durante a escrita do argumento não havia um carro ou modelo em particular em mente, quando a pré-produção deu início e foi necessário falar com a equipa para reunir esforços na procura de um carro a descrição dada foi “Algo que ao olhar diga logo ‘Este homem é rico’, um carro que ‘cheire a dinheiro.’”, para se enquadrar na estética que se pretendia construir considerou-se que o mais recente que o carro poderia ser seria da década de 1980, dependendo do modelo. Numa primeira fase fez-se uma pesquisa em plataformas de aluguer de carros para perceber a oferta existente, posteriormente visitou-se um encontro da ACP Clássicos em que se fez alguns contactos, ambos estes passos revelaram-se becos sem saída. Mais tarde descobriu-se a empresa Carros Antigos TXR, localizada na Póvoa de Varzim, cujo catálogo apresentava carros que se encaixavam na descrição pedida. Foi feito o contacto com a apresentação do projeto e após uma reunião com o dono da empresa a resposta foi positiva, ficando concordado usar-se o carro Rolls Royce Silver Cloud I de 1957. Outros carros da empresa que se acharam adequados foram o Dodge de 1947, o Cadillac Fleetwood de 1959 e o Graham Cavalier 1939. A escolha de trabalhar com esta empresa para o carro de cena colocava uma limitação geográfica ao projeto, uma vez que só haveria disponibilidade da sua parte caso as rodagens acontecessem dentro dos municípios de Póvoa de Varzim e Vila do Conde. Os carros Rolls Royce distinguem-se pela sua beleza, qualidade e conforto, sendo universalmente reconhecidos como carros de luxo. Em termos de argumento, o carro revela-se um ícone de riqueza e estatuto, onde é criado o contraste entre uma personagem (Senhor) que tem um “carro luxuoso” e o próprio condutor e outra (Amaro) que se vê obrigado a caminhar pois não tem dinheiro suficiente para pagar a viagem. Assim sendo, o Silver Cloud que nos foi disponibilizado afirmava-se como o carro ideal para ser o ícone desejado.



Figura 8 - Rolls-Royce em *O Egotista* (Cena 4)

Os carros Rolls-Royce não são estranhos ao cânon cinematográfico das adaptações de Fitzgerald: em *The Great Gatsby* (Clayton, 1974), o famoso e fatídico carro amarelo é um Phantom I Ascot Dual Cowl Sport Phaeton de 1928, em *Bernice Bobs Her Hair* (Silver, 1976), dá-se um a conversa num carro e a cena é introduzida com um plano da marca na parte frontal do veículo, e em *The Last Time I Saw Paris* (Brooks, 1954) é usado o modelo Phantom II.



Figura 9 - Rolls-Royce em *The Great Gatsby* (1974)

O estudo da cor é um passo essencial no trabalho feito coletivamente com a Direção de Fotografia e a Direção de Arte. Na fase inicial da pré-produção foram estabelecidas algumas regras para o uso de certas cores, enquanto outras foram surgindo durante o processo de procura e experimentação. A cor, ou a falta dela, é uma ferramenta útil para caracterizar as personagens e o espaço onde se inserem, permitindo descrever visualmente vários aspetos ligados aos mesmos, como estados de espírito e relações, entre outros.

A primeira diretiva estava associada à utilização de vermelho. “Vermelho é a cor política do marxismo-leninismo” (Heller, 2000, p. 71) e vemos a sua utilização neste sentido em várias obras como no filme *La Chinoise* (Godard, 1967) ou na peça de teatro *A Tecedeira Que Lia Zola* (Amorim, 2025), trazendo força e convicção às ideias comunistas e revolucionárias expressas pelas personagens, por sua vez em *O Egotista*, Amaro ainda não está totalmente seguro do discurso que prega “ “But you don’t believe all this Socialist patter you talk.” “I don’t know. Until I talked to you I hadn’t thought seriously about it. I wasn’t sure of half of what I said.” ” (Fitzgerald, 1920, p. 210), sendo que o vermelho deveria ser usado apenas pontualmente. “Do amor ao ódio – o vermelho

é a cor de todas as paixões, as boas e as más.”(Heller, 2000, p. 54). Deste modo, o vermelho surge nas capas de livros; na papoila, que está presente em associação à canção de Ermelinda Duarte *Somos Livres* “Uma papoila crescia, crescia/ Grito Vermelho, num campo qualquer / Como ela, somos livres / Somos livres de crescer”; e, de um modo mais subtil, na moldura e na mala *bourdeaux*.



Fonte: José Caldeira / TEP, 27 de março de 2025

Figura 10 - A presença de vermelho em A Tecedeira Que Lia Zola.

Era importante reforçar também a associação entre o carro, o Senhor e o Condutor. Deste modo, estabeleceu-se que o figurino para a personagem do Senhor deveria ser da mesma cor que o interior do carro, azul-marinho, fundindo dono e posse. Uma pesquisa mais profunda sobre esta cor permitiu desvendar a sua associação a riqueza financeira, pois durante séculos o seu pigmento era retirado da pedra semipreciosa lápis-lazúli, assumindo-se na pintura como “a cor mais nobre”. Esta passaria a ser uma cor interdita aos figurinos de Amaro. Não querendo igualmente associar exatamente a mesma cor ao Condutor, escolheu-se uma cor próxima e pouco contrastante, o preto.

Numa lógica de continuar as ligações entre cor e personagem, para Tomás surgiu como primeira opção um verde-água ou turquesa semelhante àquele presente na bandeira de orgulho gay/vincian, que combinado com o azul-escuro do casaco de malha tornaria esta referência mais direta. Não estando disponível um artigo de guarda-roupa nessa cor, optou-se por uma camisa cor-de-rosa, seguindo a ideia de Heller, que descreve

como “a cor do carinho”, associando-a a “sensibilidade” e “sentimentalidade” (2000, p. 214), esta conexão estende-se também para o erotismo “ao pensarmos no rosa, pensamos também na pele. (...) é a cor da nudez.” (*ibidem*); com isto não se pode descurar também a carga histórica entre rosa e homossexualidade, nos campos de concentração da Alemanha Nazi, um triângulo invertido cor-de-rosa identificava as pessoas homossexuais, posteriormente este símbolo veio a ser reclamado pela comunidade LGBT+ como um símbolo de orgulho.

O primeiro exemplo de relação entre cor e espaço em *O Egotista* é o laranja no apartamento, particularmente nas cenas noturnas. Foi debatido extensivamente com a Direção de Fotografia a iluminação destas cenas. Era importante reforçar a localização do apartamento numa cidade, ficando estabelecida a simulação de candeeiros de rua de tons quentes; a luz de luar estaria então ausente para cimentar a artificialidade da iluminação presente na narrativa. Heller descreve o laranja como “penetrante, intrusivo”, acrescentando sobre a sua utilização excessiva em publicidade tornando-se numa “cor onipresente” (2000, p. 184), permitindo criar uma dupla significação com base na profissão que Amaro deixara, a publicidade.



Figura 11 - A luz laranja em *O Egotista* (Cena 3)

Saindo do ambiente invasivo da cidade, Amaro passa a estar numa zona rural, onde a cor predominante é o verde, que contrasta com o laranja anterior. Para além de ser a “cor simbólica da natureza”, para Heller “O verde é a cor intermediária nas mais diversas dimensões” pois encontra-se entre os polos opostos do vermelho e do azul sendo “agradável” e “tranquilizador” (2000, p. 106), “fica entre o vermelho da matéria e o azul do espírito”. O verde não está só presente na paisagem, mas também no guarda-roupa da personagem: no cachecol e mais tarde no sobretudo que usa. Heller ainda acrescenta que “o estágio da imaturidade é sempre verde” (2000, p. 109), dando sentido

à presença constante da cor durante a viagem do protagonista, onde as suas crenças estão em fase de maturação.

Por último o castanho é uma cor que marca uma forte presença no início do filme e gradualmente vai desaparecendo, pois para além de ter “um efeito adaptativo”, tem a capacidade de visualmente retirar qualidades ou a “força de todas as outras cores” (Heller, 2000, p. 258).

Os momentos de xadrez não estavam escritos em argumento, a primeira ideia de incluir o jogo no filme veio a partir da Direção de Arte, que pretendia utilizar um tabuleiro como elemento decorativo. A partir daqui, propôs-se que as peças apresentassem uma posição simbólica representativa do estado da vida de Amaro do seu ponto de vista.

As peças brancas, por serem aquelas que iniciam o jogo, têm, por norma, maior vantagem; desta maneira, decidiu-se que seriam as peças de Amaro, fazendo o paralelo com a classe social em que tinha vivido até há pouco tempo. De um modo geral, Amaro deveria estar numa posição de xeque, mas não de xeque-mate, ou seja, o seu Rei e o seu jogo estariam fragilizados e ameaçados, mas ainda existiria a possibilidade de conseguir sair dessa situação; Amaro deveria salvar-se deste xeque a partir do sacrifício do seu único Bispo, assinalando assim a morte do seu padrinho, como a última gota de água e o evento que o fez agir. Aprofundando um pouco mais: sendo a Rainha a única peça de representação feminina, esta deveria estar ausente do lado de Amaro, indicando a perda das principais mulheres na sua vida; no que toca às Torres, uma ou nenhuma era o preferido para indicar a fragilidade da sua situação habitacional; por último, dos dois Cavalos, apenas um devia estar ainda em jogo, como representação de Tomás. O jogador das peças pretas teria, obrigatoriamente que ter a Rainha, como indicação de a Rosalinda ter escolhido outro homem (não necessariamente o jogador), e estaria em vantagem geral.

Mesmo tendo consciência que este seria um detalhe pouco perceptível à maioria dos espectadores, quis-se manter o rigor na construção desta posição pois como o xadrez é um jogo matematicamente perfeito, uma criação ao acaso seria sempre falsa e incongruente. Deste modo, contruir uma posição de peças, pressupunha construir um jogo. Este jogo abriu novas possibilidades do ponto de vista da realização, podendo ser inserido integral ou parcialmente em cenas do filme.



Figura 12 - Posição das peças de Xadrez no início da Cena 3

Por fim, decidiu-se que o jogo de xadrez seria inserido no espaço onde a Direção de Arte tinha proposto colocar o tabuleiro como elemento decorativo: no quarto de Amaro. Desta maneira, o adversário seria Tomás, permitindo explorar a dinâmica destas duas personagens no tabuleiro. Foi possível trabalhar com uma equipa de Consultoria de Xadrez e Game Design, encabeçada por Guilherme Lopes, para definir um *playstyle* e outros aspetos do jogo que fossem coerentes com o trabalho que estava a ser feito em paralelo com o elenco. Assim, as jogadas de Amaro revelam-se mais ousadas e com vários sacrifícios numa tentativa de acelerar o jogo e, conseqüentemente, a sua partida. Por sua vez, Tomás tem como principal foco manter Amaro preso e atrasar o fim do jogo, sendo frio, reativo e quase educativo para o adversário. Poucas jogadas após a posição chave pretendida, dá-se o fim do jogo, e a vitória de Tomás tem um tom agridoce.



Figura 13 -Posição das peças de Xadrez no início da Cena 3

A música e som constituem um “added value” no cinema tanto no sentido expressivo como informativo, enriquecendo as imagens que vemos em simultâneo, permitindo que o espectador retenha uma impressão daquilo que vê/ouve e do seu significado; da maneira mais simples isto acontece a partir do sincronismo entre aquilo que se vê e aquilo que se ouve, mas expandindo-se com os elementos textuais, musicais e outros (Chion, 1994, p. 5). A partir da ideia de supercampo ou *superfield*, também

proposta por Chion, é possível representar a cidade e o seu impacto em Amaro durante o primeiro ato sem realmente a vermos. “I call superfield the space created, in multitrack films, by ambient natural sounds, city noises, music, and all sorts of rustlings that surround the visual space and that can issue from loudspeakers outside the physical boundaries of the screen.” (*ibidem*, p. 150). Chion justifica que a existência do supercampo permite reestruturar uma cena de maneira a ficar menos dependente das pistas visuais para contextualização espacial, mantendo uma percepção contínua do espaço que rodeia a ação a partir dos elementos sonoros. *T-Zero* (Niro, 2024) e *Same Old* (Choi, 2022) são duas curtas-metragens que utilizam a sonoridade do meio urbano de forma intensa, tendo a Realização e Direção de Som concordado que seriam as principais referências para a construção da ambiência desejada.

Desde a fase de escrita de argumento que se sabe que integrar uma cena de Amaro nas ruas da cidade seria difícil, pelo que foi necessário encontrar outra estratégia de representar este elemento e o seu efeito no protagonista sem a parte visual. A ambiência sonora da cidade é dada logo no início do filme, permitindo o espectador contextualizar a ação para lá das paredes do quarto de Amaro. A partir daqui, estabelece-se uma relação entre o desconforto e inquietação de Amaro e o som da cidade: quando descobre o noivado da ex-namorada, a cidade torna-se mais ensurdecadora; quando recebe a notícia do falecimento do padrinho, segue-se o mesmo padrão; quando Tomás urge por um momento de calma, fecha a janela para abafar estes sons; quando jogam xadrez, deixa-se de ouvir a cidade, estabelecendo a intimidade entre ambas as personagens, e quando o jogo acaba recupera-se um pouco do ruído.

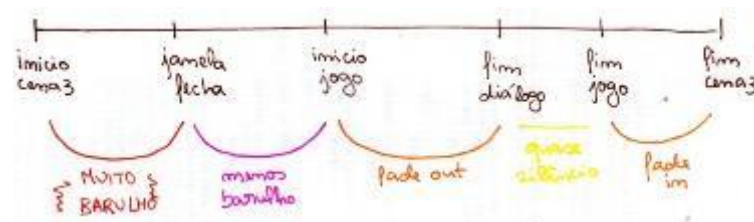


Figura 14 - Esquema sobre a presença do ruído da cidade na Cena 3

A preparação da sonoridade do filme deu-se desde a pré-produção, enquanto a influência da cidade está presente no argumento, as restantes cenas têm poucas ou nenhuma indicação. Desta maneira, fez-se uma reunião com a Direção de Som com o

objetivo de analisar o argumento e definir uma ideia de tratamento sonoro para cada uma das cenas seguintes. A Cena 4, que faz a ponte entre o primeiro e o segundo ato, teria um som mais focado no próprio Amaro (respiração, assobiar, passos, roçar da roupa); é um momento introspetivo pelo que todos os sons exteriores à sua pessoa teriam menos presença até ser chamado à realidade pelo carro. Sendo a Cena 5 bastante extensa considerou-se que uma base musical assente na evolução dos diálogos seria o ideal para a acompanhar. Quando Amaro sai do carro na Cena 6 está com os pés mais assentes na terra depois da conversa, desta maneira, e num paralelismo inverso face à Cena 4, os elementos sonoros do protagonista e daquilo que o rodeia têm uma presença mais equilibrada. As Cenas 7 e 8 deveriam manter esta tendência com exceção do momento na campa de Sérgio, que também é mais introspetivo. Para a Cena 9 pretendia-se novamente uma base musical, no entanto a cena foi descartada durante o processo de montagem.

A construção musical d’*O Egotista* também se iniciou na pré-produção, no entanto só ficou concluída durante a pós-produção, pois a montagem viria a afetar as estruturas inicialmente pensadas para as músicas, sendo necessárias várias revisões. A Realização acompanhou a Composição de perto e todas as decisões tomadas são fruto de vários debates e reuniões. O objetivo geral para a banda sonora era que se enquadrasse naquilo que Chion designou como *empathetic music*, ou seja, uma música que complementasse as emoções de cada cena “by taking on the scene's rhythm, tone, and phrasing” (1994, p. 8), desta maneira a banda sonora iria servir como um complemento à narrativa, enfatizando-a e criando pontes entre diversos momentos do filme.

A primeira composição foi uma pequena melodia que pode ser caracterizada como frágil, com elementos repetitivos ou insistentes, espelhando o estado e personalidade do protagonista, existindo como referência bandas sonoras de outros filmes como *The About Time Theme* (Laird-Clowes, 2013) e *Dawn* (Marianelli, 2005). Esta melodia serviu de base para o *Tema do Amaro*, acrescentando o momento mais agitado – só composto durante a pós-produção – sendo dado ao Compositor *L’Estate: III. Presto* (Vivaldi, 1718) como principal referência. Elementos do *Tema do Amaro* viriam a surgir novamente ou seriam referenciados ao longo do filme: a melodia repete-se nos pizzicatos ao longo da cena 5 e na visita à campa na cena 8; e, aos 10:15, pode-se ouvir

uma variação do momento mais agitado, mencionando assim a primeira cena do filme. Para o *Tema do Carro* pretendia-se uma sonoridade flexível que conseguisse suscitar a tanto tradicionalidade associada ao Senhor, bem como a sua fragilidade no final da cena, mas também era necessário distinguir-se do piano escolhido para Amaro, e assim optou-se pelo violoncelo como instrumento principal desta música. Para esta música também se pediu à Composição que incluísse uma referência à *L'Internationale* (De Geyter, 1888) quando Amaro sugere que cada criança tenha “um começo igual” (8:39).



Figura 15 - Melodia base do Tema do Amaro

“Encenar é, em primeiro lugar, enquadrar. O quadro é o primeiro instrumento do realizador, nisto ajudado pelo operador” (Aumont, 2008, p. 134).

Um dos princípios base do cinema mudo, que ainda prevalece, era que a imagem deveria ser capaz de transmitir a mensagem desejada por si só, sem o auxílio do som ou diálogo ou outros elementos (Brown, 2012, p. 38). Tal como com os restantes departamentos, trabalhou-se lado a lado com a Direção de Fotografia para conceber as aplicações da linguagem visual de modo a enriquecer o filme.

O primeiro ponto a ser estabelecido foi o *aspect ratio*, escolheu-se o 2.39, ou *anamorphic widescreen*, por se assemelhar a várias referências reunidas em conjunto com o Departamento de Imagem, e pelo desejo expresso pela Diretora de Fotografia de trabalhar uma relação particular entre psicologia e espaço.

O segundo objetivo no sentido de enquadrar o filme era tirar partido da *tagline* escolhida para o projeto “Uma mente versátil numa geração inquieta”, para tal a câmara deveria acompanhar o protagonista em planos contínuos numa coreografia Ator-Operador de Câmara quase constante de maneira a refletir a inquietação referida, a câmara teria um comportamento mais ou menos errático consoante a personagem que enquadrava e o seu estado de espírito no momento. Neste sentido, nas primeiras três cenas, à semelhança do que acontece com o ruído da cidade, a câmara acompanha

Amaro na sua agitação, opondo-se, por exemplo, à calma e estabilidade de Tomás nesses mesmos momentos. Este tipo de abordagem apresenta semelhanças com o *freeform method*, em que a ficção se tenta aproximar de um estilo documental gravando a mesma cena em três *takes* distintos, um para cobertura de diálogos, outro para as reações e o último para improvisação (Brown, 2012, pp. 30–31); ao contrário do *freeform method*, n’*O Egotista* preferiu-se dividir os takes por personagens. Aquando da planificação e a fase de desenvolvimento de *storyboard*, estabeleceram-se, à semelhança da cor, regras para o enquadramento de Amaro com as restantes personagens. De um modo geral, os Planos Conjuntos seriam reservados para mostrar uma relação de intimidade ou um momento de conexão emocional, as restantes situações deveriam apresentar algum tipo de barreira física ou outro mecanismo para criar distancia.

Na primeira cena, vemos Amaro com Rosalinda numa fotografia, sendo uma maneira de dar informações sobre a personagem e também remeter para um passado irre recuperável. Na Cena 2 temos a primeira interação entre Amaro e Tomás, decidiu-se fazer um plano a cobrir a ação de cada um ao longo da cena, garantindo que seria possível que aparecessem no mesmo enquadramento parcialmente, antecipando o plano conjunto da terceira cena (o único que chegou à versão final do filme) que estabelece a relação próxima das personagens e o seu fim. Surgiu a ideia de durante o jogo de xadrez, os planos individuais serem feitos em *over the shoulder*, porém optou-se por não o serem de modo a confirmar o distanciamento entre ambos. O Condutor e o Senhor aparecem pela primeira vez na Cena 4, tendo o carro como barreira física entre eles e o protagonista, no entanto a formalização desta barreira só surgiu durante a montagem, pois a cena gravada na integra incluía uma maior interação entre Amaro e Condutor. Adicionalmente, para esta cena, a escolha de uma rua com vários postes cria, no quadro final, várias linhas que separam as personagens. Já dentro do carro, só vemos Amaro e o Condutor juntos a partir do espelho retrovisor, com isto queria trabalhar-se a ideia de que se o protagonista tivesse dado continuidade à sua carreira em publicidade provavelmente teria adquirido um tipo de personalidade frustrada semelhante à do Condutor. No que toca ao Senhor, mantém-se a distância ao longo do diálogo até à menção de Sérgio, o ponto de conexão entre as personagens mostrado em *over the shoulder* e posteriormente em plano conjunto (eliminado da versão final do filme).

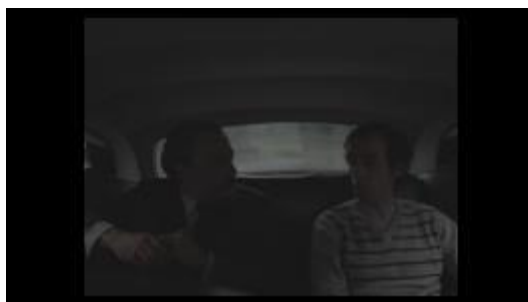


Figura 16 - Plano Conjunto eliminado

No que toca ao Coveiro, definiu-se que nunca apareceria no mesmo plano com Amaro, apesar de em escrita surgir como um mecanismo de exteriorização do discurso interno do protagonista, o trabalho feito com os atores irá sugerir uma desconexão entre ambas, afirmando a solidão de Amaro. Por fim, na última cena, Amaro mistura-se com as pessoas que atendem o funeral numa tentativa de combater a solidão e de se reintegrar na comunidade.

Esta ideia de separar Amaro das restantes personagens está também ligada à noção de proxémia; este conceito foi particularmente trabalhado ao longo da Cena 5, em que ao longo da sua duração as personagens vão ficando mais perto da câmara e uma da outra.

“The line, either explicit or implied, is a constant in visual design. It is powerful in effect and multifaceted in its use.”(Brown, 2012, p. 45). Das estratégias de organização visual, a linha vertical foi provavelmente a mais utilizada neste projeto, separando personagens ou confinando-as no espaço. Já vimos a sua utilização na cena 4, mas outros momentos com a sua presença serão nas cenas do apartamento, a partir da cortina e da ombreira da porta, ou no cemitério com as cruzeiras e campas e até mesmo nos créditos, com a cama.

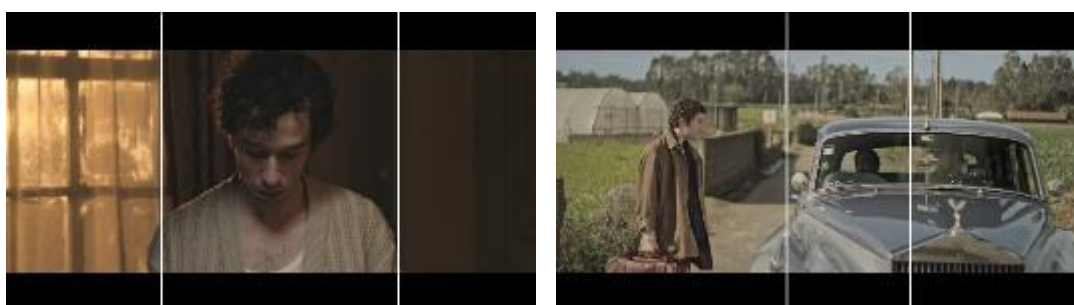


Figura 17 - Exemplo da utilização de linhas em *O Egotista* (Cenas 2 e 4)

2.3 Direção de atores

A Companhia NAVIO – Núcleo Artístico de Vontades Inusitadas e Outras surgiu como um aliado importante à produção, principalmente para a constituição de elenco. A Companhia destaca-se por um trabalho com forte preocupação política, sendo por isso uma mais-valia o envolvimento dos seus atores na equipa d’*O Egotista*.

O processo de casting teve uma modalidade informal, a partir de conversas, do visionamento de peças e outras performances dos atores, e procurando também o conselho da Diretora Artística Inês Sincero. Assim, foram escolhidos os atores Tomé Nunes Pinto para Amaro, Rodrigo Festas para Tomás, e Filipe Correia para Coveiro. No entanto, por incompatibilidade de agenda, foi necessário procurar atores fora da Companhia para completar o elenco: o ator João Melo, para a personagem de Senhor, veio por parte da Agenteanorte e o ator Anthony Dylan, para o Condutor, com quem a equipa já tinha uma relação de trabalho estabelecida em projetos anteriores. Com tudo isto, o elenco demorou mais do que o esperado a ficar concluído, e aquando da sua conclusão não houve muito tempo para reuniões e ensaios, tendo havido grandes divergências no número de horas dedicadas a cada ator.

A escolha de um elenco com formação e experiência mais focadas em teatro do que em cinema por vezes revela-se uma preocupação “Aqueles com considerável experiência teatral podem ter dificuldades ao trabalhar no meio cinematográfico. A principal reside na necessidade de «deixarem de representar» quando estão em estúdio.” (Marner, 1999, p. 172), no teatro o espaço físico da performance, o palco, bem como a existência de uma plateia exigem do ator uma maior expressividade, em comparação ao cinema ou à televisão, onde a câmara, o cenário realista, e todos os elementos da pós-produção complementarão a performance; uma visualização comparativa ajudou à compreensão desta diferença *Fleabag Play vs Tv Show – A Comparison* (Flight, 2020). No entanto, para *O Egotista* considerou-se que um elenco vindo de teatro poderia, pelo contrário, ser uma mais-valia visto que esta curta é sustentada por diálogo extenso e no teatro “language is a key element, a means to explore ideas” (Seger, 1992, p. 39). “The play is not the art form until it’s gone through its magical transformation into theatre” (*ibidem*, p.34). Atores vindos do teatro compreendem este processo de transformação no seu meio e a sua experiência com isso foi vista como uma vantagem para aquilo que, além

de uma transformação cinematográfica, era também um processo académico, de aprendizagem. “Actors really feel loved when they get cast again by the same director.” (Weston, 2003, p. 254); não havendo experiência prévia em direção de atores, já existia uma relação com vários dos elementos do elenco em contexto artístico, principalmente com os elementos da Companhia NAVIO, transmitindo confiança no seu trabalho e na maneira como a sua presença iria contribuir para o filme. Assim, o elenco escolhido refletiu não só aquilo que foi considerado melhor para esta curta-metragem, mas também para um momento de enriquecimento intelectual e artístico.

Tendo isto em mente, no primeiro contacto com o elenco procurou-se saber as metodologias de trabalho que preferem, inquirindo sobre experiências anteriores. Das respostas dadas, a prioridade geral era ficarem a saber o tom pretendido em cada momento ou cena a ser filmado e construir os restantes elementos a partir daí. Alertaram ainda para duas situações que consideram recorrentes, particularmente no seu contacto com realizadores menos experientes: a primeira é quando sabem que não fizeram um bom take, mas o/a realizador/a não se apercebe de tal, não dando, por vezes, oportunidade para repetir; a segunda é a falta de variedade, ou seja, quando um/a realizador/a assume que a ação ou fala só pode ser feita ou dita da maneira como o ator a fez a primeira vez, não pedindo por alternativas até chegar a algo que realmente goste ou funcione. Estes dois alertas fizeram com que, principalmente ao longo do período de rodagens e em momentos de dúvida, se abordasse o elenco, perguntando o que sentiam relativamente aos takes feitos, se pretendiam ver algum, e se havia algo mais que quisessem experimentar. Este procedimento ajudou a compreender melhor certos aspetos do trabalho dos atores, tais como nuances nas suas performances, que de outra maneira ter-se-iam perdido por também se estar a tentar dar atenção aos aspetos técnicos do filme.

Durante os ensaios para a Cena 5 pretendia-se fazer um exercício de análise e revisão do diálogo com o elenco, com o intuito de perceber se poderia ser melhorado. Este exercício passaria por ler o diálogo adaptado (argumento) e o original (livro), comparando ambos, fazendo depois exercício de improvisação com o elenco; assim estabelecia-se uma procura por algo que pudesse ter ficado “perdido” durante a adaptação que fosse importante ou interessante de recuperar, tanto num sentido narrativo como num sentido de compreensão ou estudo de personagem para o elenco;

infelizmente, o único período de ensaio com elenco para esta cena deu-se nos próprios dias de rodagens, pelo que não houve tempo para este exercício.

Para as restantes cenas, dedicou-se o pouco tempo de ensaio disponível à descoberta do subtexto. “Subtext is what is not written on the page; it is deduced from the clues in the script and from what we know about life.” (Weston, 2003, p. 85), a autora realça também a importância do subtexto quando o diálogo é extenso, pois será isso que irá distinguir as nuances da cena (*ibidem*, p. 93). A par do subtexto, estão os eventos emocionais, “An *event* is an emotional transaction.” ou seja, um momento em que algo na dimensão emocional de uma personagem muda, podemos tomar como exemplos alguém zangar-se, uma confissão ou um confronto, no fim da cena a personagem ou a dinâmica entre as personagens terá mudado (*ibidem*, p.107). A maior parte destes eventos estavam no próprio argumento, sendo que também se pode descobrir novos a partir do trabalho com o elenco.

Consideram-se os primeiros eventos emocionais a reação de Amaro ao anúncio do noivado de Rosalinda e da morte do seu padrinho, mas foi o diálogo entre Amaro e Tomás que exigiu um verdadeiro aprofundamento por parte da realização pois em termos de argumento não são dadas muitas pistas para o subtexto da cena e da relação das personagens. Já se falou extensivamente de como Amaro e Tomás tinham uma relação íntima, que na cena 3 vemos o fim dessa relação, e das várias escolhas feitas a par dos outros departamentos para representar esta dinâmica, no entanto é preciso também falar de como esta foi estabelecida na narrativa uma vez que não constava explicitamente no argumento nem no livro. Como já foi mencionado, desde o momento da escrita que se sabia da necessidade de estabelecer um tipo de dinâmica entre o protagonista e o seu colega de casa, porém essa escolha foi adiada até se ter o elenco definido pois sabia-se que diferentes atores poderiam sugerir, a partir da sua performance e postura, interpretações diferentes para este duo. Para isto seguiu-se uma abordagem proposta por Weston, em que a realização, após a sua análise do argumento, se liberta de todas as ideias “because if the ideas are good, they will come back”, dando a possibilidade de redescobrir essas ideias durante o ensaio a partir da observação e diálogo com o elenco (2003, p. 231). Logo no primeiro ensaio foi o ator Rodrigo Festas que inquiriu sobre a natureza das perguntas de Tomás, afirmando que são semelhantes àquelas de um rompimento romântico ou sexual; assim, durante os ensaios

experimentaram-se três dinâmicas diferentes: de colega de casa indiferente, amigo preocupado e parceiro sexual, tendo a última prevalecido. Para enfatizar o fim desta relação e a resposta emocional das personagens era preciso acrescentar algo com a performance que não estivesse no argumento, uma ação, é nesta altura que surge a ideia do jogo de xadrez: ambos jogam, um a tentar atrasar a partida e outro a antecipá-la, culminando no evento emocional de Tomás, que sai com os sentimentos feridos.

A base da interpretação do Condutor provém do livro, as principais indicações dadas ao ator Anthony Dylan foram “tenta que ele te dê uma resposta” ou “tenta que sejas ouvido”, de modo a revelar a insistência e frustração da personagem. No livro a personagem é descrita sucintamente: “He was of that lower secretarial type who at forty have engraved upon their business cards: “Assistant to the President,” and without a sight consecrate the rest of their lives to second hand mannerisms.”(Fitzgerald, 1920, p. 202); estabeleceu-se que o Condutor tinha uma tendência performativa para o Senhor, ou seja, procurava a sua aprovação “He glanced toward the big man, as a lawyer grilling a witness glances involuntarily at the jury.” (Fitzgerald, 1920, p. 203). Nos seus excertos de diálogo com Amaro, o Condutor começa então num tom curioso e cortês, cuja insistência é interpretada como inoportuna levando a pequenos confrontos entre ambas as personagens que terminam na humilhação do Condutor, sendo este o evento emocional da personagem.

Tal como com Tomás, era preciso definir uma dinâmica entre Amaro e o Senhor; o ator João Melo inquiriu sobre o porquê da presença algo passiva da sua personagem na conversa, já que as personagens têm visões políticas radicalmente opostas. A passividade do Senhor perante esta divergência deve-se a uma atitude de tolerância, pois é o tipo de interação que poderia ter tido com o seu falecido filho, procura em Amaro aquilo que já não pode ter com Sérgio. O momento da revelação deste ponto de conexão das vidas das personagens é o principal evento emocional da cena, um desejo de “substituição” está presente no convite para almoçar; Amaro, por sua vez, vê-se confrontado com a mortalidade da sua geração.

O desejo de substituição espelha-se na interação entre Amaro e o Coveiro, a vontade de falar com o seu padrinho e não poder é aquilo que motiva o protagonista a abordar a outra personagem, na sua conceção o Coveiro terá conversado com Monsenhor mais recentemente que Amaro e, portanto, talvez lhe pudesse transmitir algo

que ainda não lhe tivesse chegado. Adicionalmente, em conversa com o ator Filipe Correia, desenvolveu-se uma pequena *backstory* em que a sua personagem se lembraria de Amaro dos tempos de infância, não teria muita paciência para falar com ele agora, mas também não queria ser rude.

Como esperado, a interação com cada membro do elenco variou consoante a sua personalidade, experiência, personagem que interpreta e as ações da mesma. Por exemplo, o ator João Melo, provavelmente por ser o mais experiente, era também o mais autónomo no seu trabalho e adaptava rapidamente a sua interpretação às indicações dadas. Por outro lado, percebeu-se que o ator Anthony Dylan tinha mais dificuldade em dar resposta a indicações extensas, pois a condução exigida para a performance requeria bastante concentração; assim preferiu-se recorrer a um número maior de takes, dando mais tempo ao ator para assimilar a ação física (conduzir) enquanto as restantes indicações eram dadas faseadamente, em cada take. Outro caso particular terá sido o plano de conjunto do jogo de xadrez na Cena 3, decorar as jogadas planeadas constituída um desafio para o pouco tempo disponível para além de ser preciso estabelecer um ritmo entre o jogo e o diálogo; para a primeira parte, foi possível esconder “cábulas” fora de câmara e na linha de olhar dos atores, para que pudessem consultar quando necessário sem interromper a cena; como o número de jogadas e o número de falas era semelhante, pediu-se aos atores que fizessem uma ou duas falas por jogada – no entanto, posteriormente, em montagem o ritmo do jogo foi alterado de modo a realçar a tensão da cena e a usar os melhores momentos da performance. Por último, o ator Filipe Correia era o membro do elenco com menor experiência em cinema, pelo que parte do trabalho feito com ele incidiu diretamente sobre como a sua performance era vista pela câmara, trabalhando os aspetos físicos (postura, colocação de voz, expressão facial) e adaptando-os do teatro para o cinema.

2.4 – Considerações finais sobre o projeto

O atraso na construção do elenco a par de outras situações que surgiram na pré-produção impossibilitaram uma revisão do diálogo com o elenco como tinha sido inicialmente proposto, mantendo-se então com poucas alterações face ao argumento e, conseqüentemente, ao livro. De qualquer modo, durante a própria produção surgiu uma

situação em que foi necessária esta revisão. Para as rodagens da Cena 5 não se conseguiu o figurante para o Homem na Berma da Estrada, impossibilitando a gravação do plano correspondente; adicionalmente, por motivos logísticos, no próprio dia não nos foi permitida a utilização do comprimento total da rua onde as filmagens estavam a decorrer, desta maneira, o diálogo excedia aquilo que podíamos filmar. Com esta situação inesperada, pediu-se à Assistência de Realização tempo adicional para rever com os atores presentes o texto. Era importante salvaguardar os temas e as intenções e em simultâneo cortar tempo à cena, sendo assim, suprimiram-se algumas falas, reviu-se a maneira como outras eram ditas e ajustou-se a cobertura dos planos.

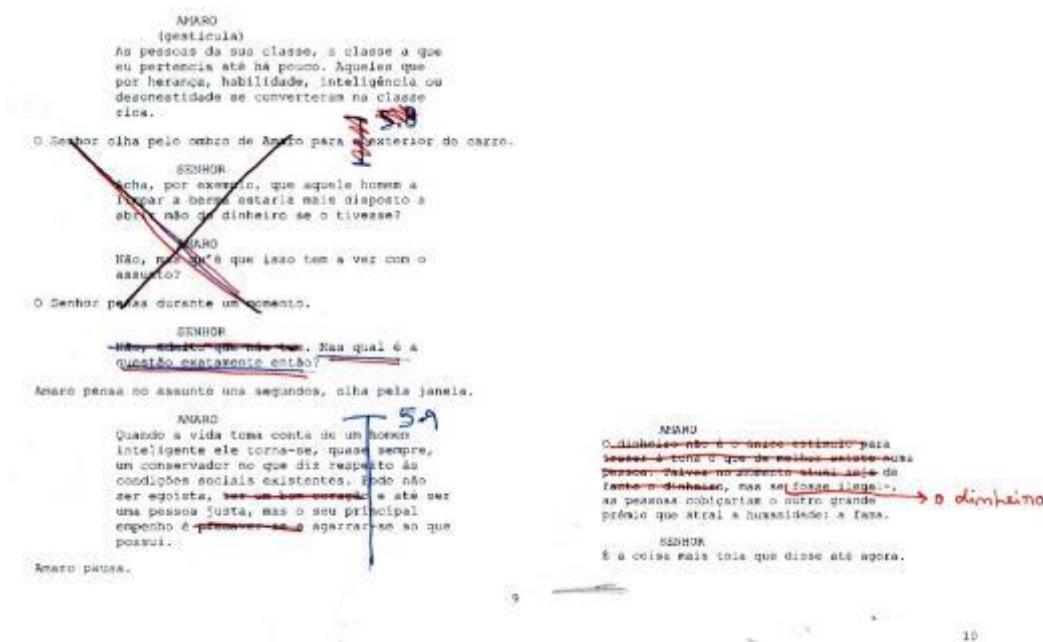


Figura 18 - Alterações feitas ao argumento em set

Durante a montagem, a Cena 5 foi aquela que sofreu mais alterações, a extensão excessiva do Assembly Cut (26 minutos), a falta de ritmo e vários constrangimentos do foro técnico alertaram para uma necessidade urgente de repensar aquela que é a cena mais extensa do filme e, portanto, aquela que mais impactará o todo. Assim, a Realização esteve sempre próxima da Montagem (Kim Lobo) durante todo o processo: primeiro tentou estabelecer-se um ritmo mais acelerado a partir de L e J-cuts; de seguida avaliaram-se os planos que teriam que ser retirados por condicionantes técnicas, nomeadamente desfoque ou o carro a uma velocidade demasiado baixa, averiguando se havia cobertura do diálogo noutros planos ou se implicariam um corte total; para reduzir

ainda mais a duração excessiva, procurou-se excertos de diálogo que pudessem ser retirados sem destoar o sentido geral da cena. A principal consequência deste processo foi a perda de relevância da personagem do Condutor, o seu primeiro diálogo com Amaro foi reduzido (argumento, pp. 6-7; 6:23 no filme) e o terceiro eliminado integralmente (argumento, p. 12).

Como já foi mencionado ao longo deste documento, a cena final do filme estabelecida pelo argumento foi eliminada durante a fase de montagem. Durante o período de pré-produção, aquando do desenvolvimento do *storyboard* e a restante planificação visual do filme, começaram a surgir dúvidas sobre a pertinência desta cena: “estaria, sem querer, a dar uma conotação religiosa ao filme?”, “o ato de ajudar uma senhora a subir as escadas não seria uma ‘redenção’ barata e fácil?”, “esta cena não é repetitiva face à cena anterior?”; acrescentando também as questões associadas a produção. Procurou-se uma segunda opinião com os docentes, chefes dos departamentos técnicos, produção e assistentes de realização e a concordância geral era que na dúvida entre filmar ou não filmar, era preferível filmar e eliminar posteriormente. Após o envolvimento do Artista de Storyboard na equipa recuperou-se a confiança na cena.



Figura 19 - Desenhos de storyboard para a cena 9

De acordo com o Mapa de Rodagens, esta seria a última cena a ser filmada (salvo o dia de contingência), pelo que a procura por figurantes se alargou até durante as rodagens, no entanto os esforços aplicados mostravam-se sem resultados. No dia de rodagens, só se tinha conseguido reunir quatro figurantes, adicionalmente vários elementos da equipa em funções que permitissem tal conciliação disponibilizaram-se para fazerem figuração, a Co-Produtora Inês Sincero auxiliou no sentido de coreografar os figurantes de modo a tentar criar movimento que desse a ilusão de uma maior presença humana, e em conjunto com a Direção de Fotografia ajustaram-se os planos e

movimentos de câmara previstos para que cumprissem o mesmo efeito. Ainda assim, o resultado desejado não surgia: os figurantes eram menos do que pretendido, a faixa etária dos mesmos era muito limitada, o guarda-roupa estava parcialmente fora da estética do filme. Chegando à pós-produção, falou-se com a Montadora sobre o desanimo perante esta cena, e após o *Rough Cut*, concordou-se que o filme beneficiaria mais com a sua eliminação dados vários fatores: a falta do sentimento desejado, a duração excessiva do filme, melhoria do efeito dramático da cena anterior.



Figura 20 - *Film stills* da Cena 9 d'*O Egotista*

Apesar de *O Egotista* ser o fruto de um exercício académico, perspectiva-se uma divulgação e distribuição mais abrangente, com um percurso que passe por festivais e mostras de cinema; assim, estão planeadas melhorias do foro técnico que contribuam para o sucesso do filme nesse sentido, nomeadamente a ocultação dos logotipos nas janelas do carro por via de efeitos visuais, e o ajuste do tratamento sonoro para um sistema 5.1.

CONCLUSÃO

O presente ensaio, agora concluído, resulta de uma pesquisa que teve como principal objetivo identificar aquilo que caracteriza uma adaptação cinematográfica e o papel da realização na mesma, de modo a compreender este procedimento tão comum na sétima arte.

O trabalho teórico assenta no estudo de bibliografia associada ao cinema e à literatura, fazendo uma ponte entre ambas as artes, recorrendo-se a casos práticos para exemplificar e perceber as aplicações reais da teoria.

Deste processo, retira-se que a adaptação nunca será uma cópia do material original, pois a mudança de meio artística exige imediatamente o repensar da obra; é

inegável a componente de apropriação, no entanto esta é apenas uma, estando acompanhada de pesquisa, análise, curadoria, reinvenção e todas as restantes etapas relacionadas igualmente a uma produção cinematográfica original. Adaptar uma obra pode revelar-se um ato de homenagem.

Por fim, confirma-se a aplicação de conceitos e procedimentos estudados no projeto prático *O Egotista*, acreditando que as escolhas tomadas tanto na fase de escrita como na realização cumprem as expectativas associadas a uma adaptação cinematográfica e a uma curta-metragem.

A dualidade entre investigação e execução do trabalho desenvolvido ao longo deste ano revelou a abrangência da área das adaptações e motivou o desejo de continuar a sua investigação numa carreira profissional e, eventualmente, um regresso ao contexto académico.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abreu, P. (Realizador). (2023). *UBU*. [Filme].
- Adam, J.-M., & Revaz, F. (1997). *A análise da Narrativa*. Gradiva - Publicações LDA.
- Adriaansen, R.-J. (2022, dezembro 9). Dark Academia: Curating Affective History in a COVID-Era Internet Aesthetic. *International Public History*, 105–114. <https://doi.org/10.1515/iph-2022-2047>
- Alcott, L. M. (1970). *Little Women*. Everyman.
- Alcott, L. M. (n.d.). *Good Wives*. Thomas Nelson & Sons, Ltd.
- Allers, R., & Minkoff, R. (Realizadores). (1994). *The Lion King*. [Filme].
- Amorim, G. (Encenador). (2025). *A Tecedeira que lia Zola*. [Peça de Teatro].
- Aumont, J. (2008). *O cinema e a encenação*. Edições Texto e Grafia, LDA.
- Batchelor, R. (1976, novembro 26). Great Scott!.. Poor Fitzgerald. *Los Angeles Free Press*. <https://www.jstor.org/stable/community.28040221?seq=11>
- Berger, E. (Realizador). (2024). *Conclave*. [Filme].
- Bermúdez, P. G. (Realizador). (2021). *La naranja prohibida*. [Filme].
- Betton, G. (1984). *História do Cinema*. Publicações Europa América, LDA.
- Bianchi, D., Purdum, J., & Robertson, S. (Realizadores). (2016, novembro 20). *High School English* (Temporada 15, Episódio 7). [Episódio Série TV]. *Family Guy*.
- Borzage, F. (Realizador). (1938). *Three Comrades*. [Filme].
- Branagh, K. (Realizador). (1996). *Hamlet*. [Filme].
- Brenon, H. (Realizador). (1926). *The Great Gatsby*. [Filme].
- Brooks, R. (Realizador). (1954). *The Last Time I Saw Paris*. [Filme].
- Brown, B. (2012). *Cinematography: Theory and practice: Imagemaking for cinematographers and directors* (2nd ed.). Focal Press.
- Bryer, J. R., Prigozy, R., & Stern, M. R. (Eds.). (2003). *F. Scott Fitzgerald in the Twenty-first Century* (Biblioteca Faculdade de Letras). The University of Alabama Press.

- Buerkle, H. (Realizador). (2009). *Amory Blaine, Son of Beatrice*. [Filme].
- Burback. (2023, abril 24). *How (Not) to Adapt a Video Game*. [Vídeo]. Youtube.
<https://www.youtube.com/watch?v=Kr97F5Wk-4g>
- Camilo Castelo Branco | Writer. (n.d.). IMDb. Retirado a 30 de junho de 2025 de
<https://www.imdb.com/name/nm0144876/>
- Cartmell, D., & Whelehan, I. (Eds.). (1999). *Adaptations: From text to screen, screen to text*.
 Routledge: Taylor & Francis Group.
- Chbosky, S. (1999). *The Perks of Being a Wallflower*. Simon & Schuster.
- Chbosky, S. (Realizador). (2012). *The Perks of Being a Wallflower*. [Filme].
- Chevalier, J., & Gheerbrant, A. (1997). *Dicionário dos Símbolos*. Círculo de Leitores.
- Chion, M. (1994). *Audio-vision: Sound on screen*. Columbia University Press.
- Choi, L. L. (Realizador). (2022). *Same Old*. [Filme].
- Chu, J. M. (Realizador). (2024). *Wicked: Part I*. [Filme].
- CineStream. (2023, janeiro 3). *Little Women | Greta Gerwig: Women Making Art | Behind The
 Scenes | CineStream*. [Vídeo]. Youtube.
<https://www.youtube.com/watch?v=OSVptE4qFpk>
- Clayton, J. (Realizador). (1974). *The Great Gatsby*. [Filme].
- Conway, J. (Realizador). (1938). *A Yank at Oxford*. [Filme].
- Coppola, S. (Realizadora). (1999). *The Virgin Suicides*. [Filme].
- Coppola, S. (Realizadora). (2006). *Marie Antoinette*. [Filme].
- Coppola, S. (Realizadora). (2013). *The Bling Ring*. [Filme].
- Coppola, S. (Realizadora). (2017). *The Beguiled*. [Filme].
- Coppola, S. (Realizadora). (2023). *Priscilla*. [Filme].
- Costa, A. (1978). *Breve História do Cinema Português (1896-1962)*. Instituto de Cultura
 Portuguesa.
- De Geyter, P., Pottier, E. (1888). *L'Internationale*. [Canção].
- Druckmann, N., Mazin, C. (Showrunners). (2023-Presente). *The Last of Us*. [Série TV]

- Eça de Queirós* | *Writer*. (n.d.). IMDb. Records. Retirado a 30 de junho de <https://www.imdb.com/name/nm0211055/>
- Eisenstein, S. (1949). *A Forma do Filme*. Jorge Zahar Editor.
- Equipa Técnica – Funções e Definições*. (2020). Associação Portuguesa de Técnicos de Audiovisual. Records. https://bc950763-e4ce-42c3-8f52-5db396f044ba.filesusr.com/ugd/116ad1_2c90c6fd7471444da9f5f3aabf3d45f5.pdf
- F. Scott Fitzgerald* | *Writer*. (n.d.). IMDb. Records. Retirado a 30 de junho de <https://www.imdb.com/name/nm0280234/>
- Fašalek, P. (2018, maio 15). *The Unbearable Lightness of Being: Between the Book and the Movie – Re:Views Magazine*. Records. <https://reviewsmagazine.net/the-unbearable-lightness-of-being-between-the-book-and-the-movie/>
- Fincher, D. (Realizador). (2008). *The Curious Case of Benjamin Button*. [Filme].
- Fitzgerald, F. S. (1996). *This Side of Paradise*. Dover Publications, Inc.
- Fitzgerald, F. S. (2000). *The Great Gatsby*. Penguin Books.
- Fitzgerald, F. S. (Realizador). (1931). *Babylon Revisited*. [Filme].
- Fleming, V. (Realizador). (1939a). *Gone with the Wind*. [Filme].
- Fleming, V. (Realizador). (1939b). *The Wizard of Oz*. [Filme].
- Frank, S., Scott, A. (Criadores). (2020). *The Queen's Gambit*. [Série TV].
- Gerwig, G. (2019a). *Greta Gerwig on Little Women: Reel Pieces with Annette Insdorf* (A. Insdorf) [Entrevista]. <https://www.youtube.com/watch?v=Z-4Ahn6IV-Y>
- Gerwig, G. (Realizadora). (2019b). *Little Women*. [Filme].
- Gerwig, G. (2019c). *Little Women—Film Script*.
- Gerwig, G. (2023). *Greta Gerwig interviewed by Jesse Armstrong | BFI London Film Festival 2023* Screen Talk (J. Armstrong) [Entrevista]. <https://www.youtube.com/watch?v=joUKN8ezVio>

- Getz, D. (2017, janeiro 27). *Did «This Side of Paradise» Become A Movie? F. Scott Fitzgerald's First Novel Is An Anomaly*. Bustle. <https://www.bustle.com/p/did-this-side-of-paradise-become-a-movie-f-scott-fitzgeralds-first-novel-is-anomaly-33174>
- Godard, J.-L. (Realizador). (1967). *La Chinoise*. [Filme].
- Griffith, D. W. (Realizador). (1915). *The Birth of a Nation*. [Filme].
- Heckerling, A. (Realizadora). (1995). *Clueless*. [Filme].
- Heder, S. (Realizador). (2021). *CODA*. [Filme].
- Heller, E. (2000). *A psicologia das cores: Como as cores afetam a emoção e a razão* (1ª). Editora Garamond Ltda.
- Herman, D. (2017). The Great Gatsby's Nick Carraway: His Narration and His Sexuality. *ANQ: A Quarterly Journal of Short Articles, Notes and Reviews*, 30(4), 247–250. <https://doi.org/10.1080/0895769X.2017.1343656>
- Hooper, T. (Realizador). (2012). *Les Misérables*. [Filme].
- Jackson, P. (Realizador). (2001). *The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring*. [Filme].
- Jackson, P. (Realizador). (2002). *The Lord of the Rings: The Two Towers*. [Filme].
- Jackson, P. (Realizador). (2003). *The Lord of the Rings: The Return of the King*. [Filme].
- Jackson, P. (Realizador). (2012). *The Hobbit: An Unexpected Journey*. [Filme].
- Jackson, P. (Realizador). (2013). *The Hobbit: The Desolation of Smaug*. [Filme].
- Jackson, P. (Realizador). (2014). *The Hobbit: The Battle of the Five Armies*. [Filme].
- Joffé, R. (Realizador). (1995). *The Scarlet Letter*. [Filme].
- Júlio Dinis | Writer, Music Department. (n.d.). IMDb. <https://www.imdb.com/name/nm0227719/>
- Kahn, S. (1991). This Side of Paradise: The Pageantry of Disillusion. Em H. Claridge (Ed.), *F. Scott Fitzgerald Critical Assessment: Vol. II*. Helm Information.
- Kaufman, P. (Realizador). (1988). *The Unbearable Lightness of Being*. [Filme].
- Kazan, E. (Realizador). (1976). *The Last Tycoon*. [Filme].
- Keitel, H. (2016). *Harvey Keitel on new film Youth* (A. Marr) [Entrevista]. <https://www.bbc.co.uk/programmes/p03gdjqv>

King, H. (Realizador). (1962, fevereiro 23). *Tender Is the Night*. [Filme].

Krokidas, J. (Realizador). (2013). *Kill Your Darlings*. [Filme].

Kubrick, S. (1960, 1961). Words and Movies. *Sight and Sound*, 30(1).

Kubrick, S. (Realizador). (1962). *Lolita*. [Filme].

Kubrick, S. (Realizador). (1968). *2001: A Space Odyssey*. [Filme].

Kubrick, S. (Realizador). (1987). *Full Metal Jacket*. [Filme].

Laird-Clowes, N. (2013). *The About Time Theme*.

Lawrence, F. (Realizador). (2013). *The Hunger Games: Catching Fire*. [Filme].

Lawrence, F. (Realizador). (2014). *The Hunger Games: Mockingjay—Part 1*. [Filme].

Lawrence, F. (Realizador). (2015). *The Hunger Games: Mockingjay—Part 2*. [Filme].

Lawrence, F. (Realizador). (2023). *The Hunger Games: The Ballad of Songbirds & Snakes*. [Filme].

Lawrence, F. (Realizador). (n.d.). *The Hunger Games: Sunrise on the Reaping*. [Filme].

Lurhmann, B. (Realizador). (1992). *Strictly Ballroom*. [Filme].

Lurhmann, B. (Realizador). (1996). *Romeo + Juliet*. [Filme].

Lurhmann, B. (Realizador). (2001). *Moulin Rouge!*. [Filme].

Lurhmann, B. (Realizador). (2013a). *The Great Gatsby*. [Filme].

Lurhmann, B. (2013b, maio 7). *DP/30: The Great Gatsby, co-screenwriter/director Baz Luhrmann* [Entrevista]. <https://www.youtube.com/watch?v=j2LX8LzC9Ns>

Macro. (2024, junho 29). *Video Game Adaptations are Finally Good Now*. [Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=MX1huLNICFA>

Marianelli, D. (2005). *Dawn—From «Pride & Prejudice» Soundtrack*.

Markowitz, R. (Realizador). (2000). *The Great Gatsby*. [Filme].

Marnier, T. (1999). *A realização cinematográfica (2ª)*. Edições 70.

Meirelles, F. (Realizador). (2008). *Blindness*. [Filme].

Méliès, G. (Realizador). (1902). *La Voyage dans la lune*. [Filme].

- Most filmed author.* (2016). Guinness World Records. Retirado a 30 de junho de <https://www.guinnessworldrecords.com/world-records/69791-most-filmed-author.html>
- Murnau, F. W. (Realizador). (1922). *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*. [Filme].
- Niro, V. (Realizador). (2024). *T-Zero*. [Filme].
- Nolan, C. (Realizador). (2000). *Memento*. [Filme].
- Nolan, C. (Realizador). (2002). *Insomnia*. [Filme].
- Nolan, C. (Realizador). (2017). *Dunkirk*. [Filme].
- Nolan, C. (Realizador). (2023). *Oppenheimer*. [Filme].
- Nolan, C. (Realizador). (n.d.). *The Odyssey*. [Filme].
- Nugent, E. (Realizador). (1949). *The Great Gatsby*. [Filme].
- Osenlund, R. K. (2012, setembro 21). Writer/Director Stephen Chbosky on *The Perks of Being a Wallflower*—Filmmaker Magazine. *Filmmaker Magazine | Publication with a Focus on Independent Film, Offering Articles, Links, and Resources*. <https://filmmakermagazine.com/52492-writerdirector-stephen-chbosky-on-the-perks-of-being-a-wallflower/>
- Parent-Altier, D. (2004). *O Argumento Cinematográfico* (3ª). Edições Texto e Grafia, LDA.
- Rabiger, M. (2008). *Directing: Film techniques and aesthetics* (4.ª ed.). Focal Press, Elsevier.
- Rea, K. (1989). *A Better Direction*. Caloust Gulbenkian Foundation.
- Ribeiro, A. (2013). «*Picture yourself in my place*»: *Fitzgerald em Hollywood*. Universidade do Algarve
- Richardson, R. (1973). *Literature and Film*. Bloomington: Indiana University Press.
- Robert Redford. (2014, fevereiro 8). *2014 SBIFF - Rober Redford Discusses The Great Gatsby* [Entrevista]. <https://www.youtube.com/watch?v=yWg0n44TMto>
- Rolim, M. L. (2008, outubro 28). Saramago chora com filme de Meirelles. *Jornal Expresso*. <https://expresso.pt/actualidade/saramago-chora-com-filme-de-meirelles=f437551>
- Ross, G. (Realizador). (2012). *The Hunger Games*. [Filme].

- Sapinlsey, A. (Argumentista). (1955, maio 9). *The Great Gatsby* (Temporada 6, Episódio 33). Episódio de Série TV]. *Robert Montgomery Presents*
- Schaffner, F. J. (Realizador). (1958, junho 26). *The Great Gatsby* (Temporada 2, Episódio 39). [Episódio de Série TV]. *Playhouse 90*.
- Seiter, W. A. (Realizador). (1923, janeiro 1). *The Beautiful and Damned* [Drama]. Warner Bros.
- Seger, L. (1992). *The art of adaptation: Turning fact and fiction into film*. Henry Holt and Company, LLC.
- Silver, J. M. (Realizador). (1976). *Bernice Bobbs Her Hair*. [Filme].
- Skjoldbjærg, E. (Realizador). (1997). *Insomnia*. [Filme].
- Smith, L. (2022). “A Boat Against the Current”: The Great Gatsby’s Nick Carraway and Compulsory Heterosexuality. *Sigma Tau Delta Review*, 19. <https://www.english.org/pdf/publications/sigmatd-rectangle-review-2022.pdf#page=183>
- Sousa, S. P. de G. de. (2001). *Relações Intersemióticas entre o Cinema e a Literatura A Adaptação Cinematográfica e a Receptação Literária do Cinema*. Universidade do Minho / Centro de Estudos Humanísticos.
- Taylor, D. (1991). *The Great Gatsby: Style and Myth*. Em H. Claridge (Ed.), *F. Scott Fitzgerald Critical Assessment: Vol. II*. Helm Information.
- Ted Nivison. (2022, abril 15). *Why Do (Most) Video Game Movies Suck?*. [Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=6qV-wK2yG4Q>
- Thomas Flight. (2020, junho 1). *Fleabag Play vs Tv Show – A Comparison*. [Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=pnbAkO0BKbw>
- Torres, M. J. (Ed.). (2008). *ACT 17–Não vi o livro, mas li o filme*. Edições Húmus.
- Villeneuve, D. (Realizador). (2021). *Dune: Parte One*. [Filme].
- Vivaldi, A. (1718, 1720). *Le quattro stagioni: Concerto No.2, «L’Estate»: Ill. Presto*.
- Weir, P. (Realizador). (1989). *Dead Poets Society*. [Filme].
- Weston, J. (2003). *The Film Director’s Intuition*. Michael Wiese Productions.

Wise, R. (Realizador). (1965). *The Sound of Music*. [Filme].

Wolstencroft, R. (Realizador). (2009). *The Beautiful and Damned* [Drama].

Yates, D. (Realizador). (2007). *Harry Potter and the Order of the Phoenix*. [Filme].

Yates, D. (Realizador). (2009). *Harry Potter and the Half-Blood Prince*. [Filme].

Yates, D. (Realizador). (2010). *Harry Potter and the Deathly Hallows—Part 1*. [Filme].

Yates, D. (Realizador). (2011). *Harry Potter and the Deathly Hallows—Part 2*. [Filme].

Yates, D. (Realizador). (2016). *Fantastic Beasts and Where to Find Them*. [Filme].

Yates, D. (Realizador). (2018). *Fantastic Beasts: The Crimes of Grindelwald*. [Filme].

Yates, D. (Realizador). (2022). *Fantastic Beasts: The Secrets of Dumbledore*. [Filme].

Zhao, C. (Realizadora). (2020). *Nomadland*. [Filme].

ANEXOS

Anexo A – *O Egotista* [Argumento]

"O EGOTISTA"

por

ALICE M. HORTA

Baseado em "This Side of Paradise" de F. Scott Fitzgerald

Copyright © 2024

ESMAD / P.PORTO

Alice M. Horta
9180097@csmad.ipp.pt

INT. APARTAMENTO, QUARTO - DIA

É um quarto pequeno e ligeiramente desarrumado. A luz da tarde ilumina o espaço a partir de uma janela aberta. Do exterior vem o som de uma cidade viva: carros, passos, conversas e gritos, sinos e sirenes.

AMARO (23) está deitado na cama a ler o jornal, vira a página e lê-se:

A Sra e o Sr. Lamoree vêm anunciar o noivado da sua filha, Rosalinda, com o Sr. Arnault.

Uma fotografia do casal acompanha o texto, Rosalinda exhibe o anel de noivado na mão.

Amaro pouso o jornal. Na mesinha de cabeceira estão duas molduras: uma com um retrato de Rosalinda e outra com uma fotografia de ambos.

Amaro fica muito quieto durante um momento sendo apenas audíveis a sua respiração e os seus batimentos cardíacos.

Amaro sustém a respiração. Silêncio.

Expira.

Amaro levanta-se com um movimento rápido e fluido. Pega nas molduras e retira de lá as fotografias, de seguida anda pelo quarto a recolher diversos objetos associados a Rosalinda e a outras mulheres: mais fotografias, lenços bordados com iniciais, anéis.

INT. APARTAMENTO, SALA/COZINHA - NOITE

É um espaço pequeno, atulhado e claramente masculino. Em cima da mesa está o jornal ainda aberto na página do anúncio.

TOMÁS (23) entra, traz na mão algumas cartas.

Amaro transporta os objetos recolhidos.

TOMÁS
Amaro? Chegou uma carta para ti, diz
correio urgente.

Tomás pouisa as cartas em cima da mesa e tira o casaco.

TOMÁS
(continua)
Já agora, o senhorio avisou que vai
aumentar a renda.

AMARO
(em simultâneo)
Podes ler-ma?

Amaro deita as coisas no lixo enquanto Tomás lê.

TOMÁS
"Caro Amaro, o teu padrinho faleceu
subitamente ontem à noite. O funeral será
domingo de manhã. Os meus pêsames,
Catarina."

Amaro fecha o caixote do lixo, aproxima-se de Tomás, tira
lhe a carta da mão e relê em silêncio. Pousa a carta em
cima da mesa e dirige-se ao quarto.

Tomás pega novamente na carta e repara no jornal. Vai atrás
de Amaro.

TOMÁS
Amaro?

INT. APARTAMENTO, QUARTO - NOITE

A janela continua aberta, o barulho da cidade inunda o
quarto.

Amaro retira um malão de debaixo da cama.

TOMÁS
Amaro?

Amaro move-se irrequieto pelo quarto, recolhe roupa e
livros e coloca-os no malão de forma desorganizada.

AMARO
Amanhã saio da cidade.

TOMÁS
Regressas quando?

AMARO
Saio da cidade de vez. É uma má cidade, a
não ser que tenhas dinheiro.

TOMÁS
Não consegues continuar a viver aqui?

AMARO
Tenho cerca de 23 paus em meu nome.

TOMÁS
Vais ficar aonde?

AMARO
Mantive a velha casa, há de servir.

Tomás atravessa o quarto e fecha a janela.

TOMÁS
Pensava que estava podre.

O barulho exterior está agora abafado, Amaro abranda.

AMARO
As pessoas safam-se nos livros, eu
consigo fazer tudo o que as pessoas fazem
nos livros.
(dobra uma peça de roupa com
cuidado)
É a única coisa que faço bem.

Tomás senta-se na cama e olha para o amigo. Amaro continua
a dobrar as peças de roupa.

TOMÁS
Precisas de muito dinheiro?

AMARO
Não, mas tenho medo de ser pobre.

TOMÁS
Muito medo?

AMARO
Modo passivo.

TOMÁS
Não te resta nenhum interesse?

AMARO
Não. É como se tivesse começado a
aquecer-me da virtude dos outros para
sobreviver aqui.

TOMÁS
Isso é mau sinal?

AMARO
Não necessariamente. É só... apenas me
arrependo da minha adolescência perdida
quando invojo o prazer de perder a
inocência.

EXT. BERMA DA ESTRADA - DIA

Várias plantas crescem na berma da estrada, entre elas uma
papoila.

Amaro caminha cansado, mas determinado.

Um carro passa, Amaro não mostra qualquer sinal de reparar
nôco.

Amaro troca o malão de mão.

Um carro luxuoso aproxima-se e abrandando suavemente de modo a
ficar ao lado de Amaro.

Amaro demora a notar a presença do veículo e a parar.

A janela do lado do passageiro abre. A cara do CONDUTOR
(35) espreita e no banco de trás vê-se o relance de um
SENHOR (55).

CONDUTOR
Quer uma boleia?

AMARO
Claro que quero. Obrigado.

O Condutor sai do carro, abre a mala para colocar lá dentro o malão e Amaro senta-se no banco de trás.

INT. CARRO - DIA

O carro está em andamento na estrada. Pelas janelas é possível ver a paisagem.

Amaro tem a cabeça encostada para trás.

CONDUTOR
Vai para longe?

AMARO
Um bom bocado.

CONDUTOR
Vai a pé para fazer exercício?

AMARO
Não. Não tenho dinheiro para pagar a viagem.

CONDUTOR
Oh... Está à procura de emprego? Há imenso emprego. Toda esta conversa de falta de emprego... Há imensa necessidade de mão de obra.

Amaro observa o Condutor a partir do espelho retrovisor.

CONDUTOR
Tem algum negócio?

Amaro acena que não com a cabeça.

CONDUTOR
Trabalha num escritório?

Amaro volta a acenar que não.

CONDUTOR
(olha para o Senhor)
Qualquer que seja a sua área, esta é uma época de oportunidades e empreendimentos.

Amaro começa a ganhar alguma energia.

AMARO
Claro que quero um monte de dinheiro..

CONDUTOR
(a rir)
Todos querem isso, mas ninguém quer
trabalhar para tal.

AMARO
O que é muito natural e saudável! Quase
todas as pessoas normais querem ser ricas
sem esforço. Não quer dinheiro fácil?

CONDUTOR
Claro que /não.

AMARO
Mas/, como neste momento estou muito
pobre, desconfio que o socialismo seja o
meu forte.

O Condutor e o Senhor olham para Amaro.

SENHOR
Qu' é o senhor? Um desses idealistas? Os
idealistas andam por aí a vagabundear e a
escrever coisas que agitam os imigrantes
pobres.

AMARO
(com humor)
Bem, se ser idealista é simultaneamente
seguro e lucrativo, talvez tente.

SENHOR
Qual é o problema? Perdeu o emprego?

AMARO
Não exatamente, mas... pode chamar-lhe
isso.

SENHOR
O que fazia?

AMARO
Trabalhava em publicidade.

SENHOR
A publicidade dá imenso dinheiro.

AMARO

Oh, admito que a publicidade dê dinheiro, eventualmente. O talento já não morre de fome hoje em dia. Através da grande comercialização da imprensa e dos media os senhores encontraram uma ocupação delicada para todos os génios que, de outra maneira, poderiam ter talhado os seus próprios destinos. Mas cuidado com aquele que além de artista também é intelectual.

O Condutor ri.

AMARO

(cruzando o olhar com o Condutor)

De que se está a rir?

O Condutor detém-se.

CONDUTOR

Esses intelectuais...

AMARO

Sabe o que significa ser intelectual?

CONDUTOR

(nervoso)

Bem, geralmente significa...

AMARO

Significa sempre inteligência e educação. Significa ter um conhecimento ativo da experiência humana.

O Senhor adota uma postura ligeiramente descontraída.

SENHOR

Qual o problema do capital ter controlo sobre a imprensa?

AMARO

Fazem todo o trabalho mental das pessoas. Pareceu-me que a raiz de todos os negócios que vi à minha volta consistia em sobrecarregar e pagar mal a um monte de gente que se submetesse a isso.

SENHOR

Um momento! Terá que admitir que o trabalhador é bem pago. Estas exigências... são ridículas.

AMARO

Os senhores é que criaram tal situação.

SENHOR

Os senhores... quem?

AMARO

(gesticula)

As pessoas da sua classe, a classe a que eu pertencia até há pouco. Aquelles que por herança, habilidade, inteligência ou desonestidade se converteram na classe rica.

O Senhor olha pelo ombro de Amaro para o exterior do carro.

SENHOR

Acha, por exemplo, que aquele homem a limpar a berma estaria mais disposto a abrir mão do dinheiro se o tivesse?

AMARO

Não, mas qu' é que isso tem a ver com o assunto?

O Senhor pensa durante um momento.

SENHOR

Não, admito que não tom. Mas qual é a questão exactamente então?

Amaro pensa no assunto uns segundos, olha pela janella.

AMARO

Quando a vida toma conta de um homem inteligente ele torna-se, quase sempre, um conservador no que diz respeito às condições sociais existentes. Pode não ser egoísta, ter um bom coração e até ser uma pessoa justa, mas o seu principal empenho é precaver-se e agarrar-se ao que possui.

Amaro pausa.

AMARO

A vida já não muda de século para século, mas de ano para ano e mesmo assim estamos a perder tempo. A minha ideia é de que precisamos de avançar mais depressa.

Com estas palavras, o Conductor acelera inconscientemente.

AMARO

(cada vez mais entusiasmado)
Cada criança devia ter um começo igual, sem serem favorecidas com dinheiro nem enviadas para aqueles colégios horríveis.

SENHOR

(ligeiro aceno da cabeça)
Muito bem.

AMARO

A seguir, nacionalizavam-se todas as indústrias.

SENHOR

Já ficou provado que seria um fracasso.

AMARO

Não... se forem nacionalizadas - todas elas! - teríamos as melhores cabeças do país a trabalhar para o bem público e não apenas para benefício próprio.

SENHOR

Não dariam o seu melhor esforço a troco de nada.

AMARO

O dinheiro não é o único estímulo para trazer à tona o que de melhor existe numa pessoa. Talvez no momento atual seja de facto o dinheiro, mas se fosse ilegal-, as pessoas cobiçariam o outro grande prémio que atrai a humanidade: a fama.

SENHOR

É a coisa mais tola que disse até agora.

AMARO

É inteiramente plausível. Se o senhor fosse a uma escola ficaria surpreendido que alguns estudantes trabalham duas vezes mais para obter mil e uma honras do que se esforçam por realmente abrir caminho no mundo.

SENHOR

Isso são... crianças!

AMARO

De modo algum... a menos que sejamos todos crianças. Já viu um homem adulto a tentar entrar numa sociedade secreta? Se construirmos um mundo em que as pessoas tivessem habitação e um seguro contra a fome ainda teriam o instinto competitivo por satisfazer.

SENHOR

Não concordo consigo.

AMARO

(despreocupado)

Eu sei, mas isso já não me interessa. Acho que os pobres vão conseguir o que querem mais cedo do que se pensa.

SENHOR

Está a pisar terreno perigoso.

AMARO

Mas como é que poderia ser de outra forma? O povo tem sido mantido à distância por meio de promessas.

SENHOR

Mas não acredita na moderação?

AMARO

Nunca se deu ouvidos à moderação. E há uma ideia muito mais importante em jogo: por mais diferente que seja a inteligência das pessoas, os seus estômagos são essencialmente os mesmos.

CONDUTOR

Se se reunisse todo o dinheiro do mundo e se o dividissem /igualm...

AMARO

Oh! Cale-se!

O Condutor olha Amaro enfurecido.

AMARO

(continua)

O estômago humano...

SENHOR

(impaciente)

Tenho-o deixado falar, mas por favor evite referir-se a estômagos. Tenho passado o dia inteiro a sentir o meu. De qualquer forma, não aprovo nada do que disse. Toda a sua argumentação assenta em corrupção e tolices.

CONDUTOR

(decidido)

Há coisas que fazem parte da natureza humana, coisas que não podem ser transformadas. Sempre foi assim e sempre assim será.

AMARO

Ouçá isto! Eu podia enumerar com instintos que foram alterados ou dominados pela vontade humana, pela vida da civilização. O que acaba de dizer é negar os esforços de cientistas, filósofos, estadistas, médicos que dedicaram a sua vida ao serviço da humanidade.

SENHOR

Estou interessado e ao mesmo tempo divertido. Você é muito novo.

AMARO

Sou o produto de uma mente versátil numa geração inquieta. E estou cansado de um sistema em que o mais rico conquista sempre a rapariga mais bonita; em que o

artista que não dispõe de rendimento tem que vender o seu talento.

SENHOR

Mas se não se sente seguro...

AMARO

Não importa! Uma revolução social talvez me pudesse dar uma boa oportunidade. Claro que sou egoísta. Eu era, provavelmente, um dos melhores alunos da minha escola, no entanto deixavam qualquer idiota jogar futebol enquanto eu era considerado inelegível. Detestei o exército. Detestei o mundo dos negócios-

SENHOR

(interrompe)

Em que escola andou?

O Senhor gira no dedo um anel com um brasão.

Amaro relaxa.

AMARO

No Colégio Euracini.

SENHOR

Mandei o meu filho para Euracini.

AMARO

Sim?

SENHOR

Talvez o tenha conhecido. Chamava-se Sérgio Ferrenho. Foi morto no ano passado, na guerra.

Amaro olha realmente para o Senhor pela primeira vez. Reconhece o nome do colega, não sabia da sua morte.

AMARO

Conheci o muito bem. Para dizer a verdade éramos muito amigos.

SENIOR

Era um- um- excelente rapaz. Éramos muito íntimos.

O carro abranda. Aproximam-se de um grande portão.

SENHOR

Não quer almoçar connosco?

AMARO

(esconde constrangimento)

Muito obrigado, mas devo continuar o meu caminho.

Amaro troca apertos de mão com o Senhor e com o Condutor.

Amaro sai do carro.

EXT. BERMA DA ESTRADA - DIA

SENHOR

(de dentro do carro)

Adeus! Felicidades para si e má sorte para as suas ideias!

AMARO

(sorri e acena)

Desejo-lhe o mesmo.

Amaro continua a caminhada de malão na mão.

EXT. RUA DO CEMITÉRIO - DIA

A rua está vazia, de um dos lados o muro baixo do cemitério permite ver as campas. Ao fundo vê-se uma igreja de pedra. Os sinos tocam, assinalando a hora.

Amaro espreita pelo muro e repara num COVEIRO a trabalhar.

Avança até ao portão e entra.

EXT. CEMITÉRIO - DIA

Amaro caminha entre as campas em direção ao Coveiro, algo capta a sua atenção: uma campa com um grande ramo de flores

AMARO
Não possuo sequer uma única gota de
bondade humana.

COVEIRO
Já se expôs por algum amigo?

Amaro assente.

COVEIRO
Já se sacrificou?

Amaro assente novamente.

COVEIRO
Já se dedicou por alguém que acarínhe?

Amaro assente.

COVEIRO
São tudo virtudes do altruísmo.

Amaro e o Coveiro trocam um olhar.

AMARO
Costumava dizer que "poucas coisas
importam e nada importa muito".

COVEIRO
Estava errado.

EXT. ÁTRIO DA IGREJA - DIA

O Átrio enche-se de pessoas que chegam para o funeral.
Amaro observa à distância.

Pessoas abraçam-se, trocam sorrisos enternecedores,
conversam. Crianças correm e brincam. Uma senhora distribui
flores.

Amaro repara numa senhora a subir as escadas com
dificuldade. Avança em direção a ela e oferece-lhe o braço.
A senhora aceita e sorri.

FIM.

O carro abranda. Aproximam-se de um grande portão.

SENHOR

Não quer almoçar connosco?

AMARO

(esconde constrangimento)

Muito obrigado, mas devo continuar o meu caminho.

Amaro troca apertos de mão com o Senhor e com o Condutor.

Amaro sai do carro.

EXT. BERMA DA ESTRADA - DIA

SENHOR

(de dentro do carro)

Adeus! Felicidades para si e má sorte para as suas ideias!

AMARO

(sorri e acena)

Desejo-lhe o mesmo.

Amaro continua a caminhada de malão na mão.

EXT. RUA DO CEMITÉRIO - DIA

A rua está vazia, de um dos lados o muro baixo do cemitério permite ver as campas. Ao fundo vê-se uma igreja de pedra. Os sinos tocam, assinalando a hora.

Amaro espreita pelo muro e repara num COVEIRO a trabalhar.

Avança até ao portão e entra.

EXT. CEMITÉRIO - DIA

Amaro caminha entre as campas em direção ao Coveiro, algo capta a sua atenção: uma campa com um grande ramo de flores

frescas. Na placa, estão a foto e o nome de Sérgio Ferrenho. Amaro detém-se, faz um comentário inaudível.

O som do escavar chama novamente a atenção de Amaro para o Coveiro. Amaro aproxima-se, o Coveiro repara na sua presença, mas não interrompe o trabalho.

COVEIRO

Bom dia!

AMARO

Bom dia.

Amaro observa-o.

AMARO

É para o Monsenhor?

COVEIRO

Sim. Veio para o funeral?

AMARO

É o meu padrinho.

COVEIRO

(olha diretamente para Amaro)
Os meus pêsames.

Amaro não responde, mas aproxima-se um pouco.

AMARO

Sou um egoísta.

O Coveiro para por um momento.

COVEIRO

É daqueles que se vai transformar quando vir sofrimento ou perder os pais?

AMARO

Não, já teria acontecido se assim fosse. O egoísmo é a parte mais viva de mim mesmo.

COVEIRO

O Monsenhor diria para não ignorar o egoísmo. Só encontrará segurança e equilíbrio na vida se o superar.

AMARO
Não possuo sequer uma única gota de
bondade humana.

COVEIRO
Já se expôs por algum amigo?

Amaro assente.

COVEIRO
Já se sacrificou?

Amaro assente novamente.

COVEIRO
Já se dedicou por alguém que acarínhe?

Amaro assente.

COVEIRO
São tudo virtudes do altruísmo.

Amaro e o Coveiro trocam um olhar.

AMARO
Costumava dizer que "poucas coisas
importam e nada importa muito".

COVEIRO
Estava errado.

EXT. ÁTRIO DA IGREJA - DIA

O Átrio enche-se de pessoas que chegam para o funeral.
Amaro observa à distância.

Pessoas abraçam-se, trocam sorrisos enternecedores,
conversam. Crianças correm e brincam. Uma senhora distribui
flores.

Amaro repara numa senhora a subir as escadas com
dificuldade. Avança em direção a ela e oferece-lhe o braço.
A senhora aceita e sorri.

FIM.

Anexo B – *O Egotista*: Cena 3 – Script Jogo de Xadrez

Peças brancas: Amaro

Peças pretas: Tomás



1. e3 e5



2. b3 Nc6



3. Bb2 d5



4. Nc3 d4



5. exd4 Nf6



6. Bd3 Bd6



7. Qe2 O-O



8. Nf3 exd4



9. Ne4 Nxe4



10. Qxe4 Re8



11. Qxe8+ Qxe8+



12. Kd1 g6



13. Re1 Qd8



14. Bxd4 Nxd4



15. Nxd4 Qf6



16. Nb5 Qxa1+



17. Ke2 Qe5+



18. Kf1 Qxh2



19. Re8+ Kg7



20. c4 Qf4



21. g3 Bh3+



22. Ke1 Rxe8+

[O jogo é interrompido após a jogada das peças brancas]



23. Be2 Rxe2+

[Sacrifício do Bispo de Amaro]



24. Kxe2 Qxc4+



25. Kd1 Bg4+ *

Anexo C – O Egotista [Shotlist]

O Egotista - Shotlist

AT. APARTAMENTO QUARTO-DM													
PLANO	PERSONAGEM	ESCALA DE PLANO	DESCRIÇÃO	ÂNGULO DE CÁMERA	ALTURA DE CÁMERA	TIPO DE PLANO	MOVIMENTO DE CÁMERA	LEIPE	PREP.	DURAÇÃO	STORYBOARD	ESQUEMA	NOTAS
1	Artur	Plano Geral - 2 e 3º Andar	Artur desce as escadas e chega ao 2º andar e vê o apartamento de aluguel. Ele começa a olhar para dentro do apartamento.			DI - Total	Dob e	22 seg					
2	Artur	Plano de Trabalho	Artur está sentado na cama e olhando para o celular. Ele está pensando em como lidar com a situação.					11 seg					
3	Artur	Plano de Trabalho - Plano detalhado de Trabalho	Artur está sentado na cama e olhando para o celular. Ele está pensando em como lidar com a situação. Ele começa a escrever no celular.				POV - Acompanhamento de mão	17 seg					Artur está sentado na cama e olhando para o celular. Ele está pensando em como lidar com a situação. Ele começa a escrever no celular.
4	Artur	Plano de Trabalho	Artur está sentado na cama e olhando para o celular. Ele está pensando em como lidar com a situação.					11 seg					

AT. APARTAMENTO SALACOSTIMA-DA													
PLANO	PERSONAGEM	ESCALA DE PLANO	DESCRIÇÃO	ÂNGULO DE CÁMERA	ALTURA DE CÁMERA	TIPO DE PLANO	MOVIMENTO DE CÁMERA	LEIPE	PREP.	DURAÇÃO	STORYBOARD	ESQUEMA	NOTAS
1	Carla	Plano de Trabalho - Plano detalhado de Trabalho	Carla está sentada na cama e olhando para o celular. Ela está pensando em como lidar com a situação. Ela começa a escrever no celular.				POV - Acompanhamento de mão	11 seg					
2	Carla	Plano de Trabalho - Plano detalhado de Trabalho	Carla está sentada na cama e olhando para o celular. Ela está pensando em como lidar com a situação. Ela começa a escrever no celular.				POV - Acompanhamento de mão	11 seg					
3	Carla	Plano de Trabalho	Carla está sentada na cama e olhando para o celular. Ela está pensando em como lidar com a situação.					11 seg					

AT. APARTAMENTO QUARTO-DOIS													
PLANO	PERSONAGEM	ESCALA DE PLANO	DESCRIÇÃO	ÂNGULO DE CÁMERA	ALTURA DE CÁMERA	TIPO DE PLANO	MOVIMENTO DE CÁMERA	LEIPE	PREP.	DURAÇÃO	STORYBOARD	ESQUEMA	NOTAS

✓	PLANO	PERSONAGEM	ESCALA DE PLANO	DESCRIÇÃO	RISQUO DE CÂMBIO	ALTURA DE CÂMBIO	TIPO DE PLANO	MOVIMENTO DE CÂMBIO	LENTE	PREP.	DURAÇÃO	STORYBOARD	ESQUEMA	NOTAS
	1	Ativo	Plano americano de 1/100%	Carrota movendo-se lentamente e o motorista olhando à frente			Frontal		18 mm					Mostrar o movimento do plano, sempre girando em 90 graus

GRUPO 2 - DCT. GORRÃO - DCT 2

✓	PLANO	PERSONAGEM	ESCALA DE PLANO	DESCRIÇÃO	RISQUO DE CÂMBIO	ALTURA DE CÂMBIO	TIPO DE PLANO	MOVIMENTO DE CÂMBIO	LENTE	PREP.	DURAÇÃO	STORYBOARD	ESQUEMA	NOTAS
	1	Ativo P&C	Plano de Perfil	Carrota com o bebê no carrinho		1/100-2/3	Perfil		35 mm					
	2	Ativo	Plano Amostrado de Tensão + Plano Largo	Luzes por dentro do carrinho			Centro		18 mm					Mostrar movimento de apoio
	3	Inerte	Carro						35 mm					
	4	Ativo	Plano Amostrado de Perfil	Ativo e mostrando a direção por uma câmara, como se fosse o carro, faz um movimento de inclinação. 2 cam no mesmo plano e a sequência para a próxima					35 mm					Mostrar movimento de apoio
	5	Ativo	Plano Amostrado + Plano Amostrado de Tensão	Ativo, uma cena de Cortejo e filhos sorrindo.					40/16	27 mm				
	6	Carro	Plano Amostrado Plano Amostrado de Tensão	O plano mostra o carro e o bebê no carrinho, mas a mão do bebê no carrinho não é visível.					27 mm					

GRUPO 3 - DCT. ATRO DA GORCA - DCT 2

✓	PLANO	PERSONAGEM	ESCALA DE PLANO	DESCRIÇÃO	RISQUO DE CÂMBIO	ALTURA DE CÂMBIO	TIPO DE PLANO	MOVIMENTO DE CÂMBIO	LENTE	PREP.	DURAÇÃO	STORYBOARD	ESQUEMA	NOTAS
	1	Ativo	Plano Largo + 3/4 de Perfil	O Mãe encerra as câmeras, por 2 vezes em 1 plano, depois olhando o bebê, depois olhando o carrinho, depois olhando o carrinho com o bebê.					35		27 mm			
	2	Apartado	Plano Closeup	Foco no carrinho no topo do plano					1/16		35 mm			
	3	Carro	Plano de Perfil	Uma mulher com o carrinho com o bebê.							27 mm			
	4	Ativo	Plano Amostrado	Mostra o carrinho e o bebê no carrinho.							27 mm			
	5	Ativo e Inerte	Plano Closeup	Mostra o carrinho e o bebê no carrinho.							35 mm			

GRUPO 4 - DCT. AMARILHADO - DCT 2 (CONCLUSÃO)

✓	PLANO	PERSONAGEM	ESCALA DE PLANO	DESCRIÇÃO	RISQUO DE CÂMBIO	ALTURA DE CÂMBIO	TIPO DE PLANO	MOVIMENTO DE CÂMBIO	LENTE	PREP.	DURAÇÃO	STORYBOARD	ESQUEMA	NOTAS
	1	Ativo Tensão		Mostra o carrinho e o bebê no carrinho.							35 mm			mostrar movimento de apoio e mostrar o carrinho

Anexo D – *O Egotista* [Ficha Técnica]

Escrito e realizado por ALICE M. HORTA

Baseado em THIS SIDE OF PARADISE de F. SCOTT FITZGERALD

Elenco

Amaro TOMÉ NUNES PINTO

Senhor JOÃO MELO

Tomás RODRIGO FESTAS

Condutor ANTHONY DYLAN

Coveiro FILIPE CORREIA

Sérgio Ferrenho (Fotografia) JAIME CASTELO-BRANCO

Rosalinda (Fotografia) INÊS SINCERO

Sr Arnault (Fotografia) DANIEL TEIXEIRA

Direção de Produção LILO SERRASQUEIRO, ALICE M. HORTA

Co-produção NAVIO INÊS SINCERO

Assistência de Produção REGINA REIS, MANUEL MONTEIRO

Assistência de Realização HÉLIO BENTO

Direção de Fotografia CATARINA FERREIRA

Assistência de Imagem JOÃO PINTO, IVO MAGALHÃES, PEDRO MARQUES

Chefe Eletricista JOANA VALENTE

Assistência de Iluminação IVO MAGALHÃES, PEDRO MARQUES

Direção de Som TIAGO GUINHOS

Assistência de Som LAI MONTEIRO, LEONOR BESSA

Direção de Arte DIANA GOMES

Assistência de Arte FRANCISCO SOUSA, BÁRBARA MACHADO

Maquilhagem SARA SANTOS

Supervisão de veículos e condução JOSÉ TEIXEIRA

Design CATARINA NOVO

Artista storyboard MANU SOUSA

Consultoria de Xadrez e Game Design GUILHERME LOPES, MIGUEL PEREIRA,

GONÇALO REIS, MARI TEIXEIRA

Montagem KIM LOBO

Mistura de som e Banda Sonora TIAGO GUINHOS

“Cabo dos Trabalhos”
de TOMÉ NUNES PINTO
performance TOMÉ NUNES PINTO
cortesia de A DESENHADA

Correção de Cor PEDRO MARQUES

Tradução e Legendagem ALICE M. HORTA, BRUNO PEREIRA

Equipa Filmesdamente NUNO ROCHA, ROBERTO SANTOS, PEDRO MARQUES.

ANA BARBOSA. HUGO LOPES

Orientação ESMAD JOSÉ ALBERTO PINHEIRO, PEDRO AZEVEDO, FILIPE LOPES, FILIPE MARTINS,
JOSÉ QUINTA FERREIRA, MARIA JOÃO CORTESÃO

Orientação ESMAE TELMO MARQUES, SOFIA SOUSA

Produção P. PORTO ESMAD

Co-produção FILMESDAMENTE, COMPANHIA NAVIO

Em parceria com ESMAE

Apoio Financeiro ICA, GOVERNO PORTUGUÊS

Patrocínios O MELHOR DO MAR, CARROS ANTIGOS TXR

Apoio Logístico CÂMARA MUNICIPAL DA PÓVOA DE VARZIM

POLÍCIA MUNICIPAL DA PÓVOA DE VARZIM

JUNTA DE FREGUESIA DE LAÚNDOS

JUNTA DE FREGUESIA DE RATES

PARÓQUIA SÃO JOSÉ DE RIBAMAR

ALBERGUE SÃO JOSÉ DE RIBAMAR

PARÓQUIA DE SANTA EULÁLIA DE BEIRIZ

Apoios CLUBE DE CINEMA ESCOLAR 8 E MEIO

CAFÉ SCHMITS

NECA – NÚCLEO DE ESTUDANTES DE CINEMA E AUDIOVISUAL

AGENTEANORTE

FLORISTA CF DESIGN

PRODUFLORES LDA

JUNTA DE FREGUESIA DO BONFIM

PPL

INFOCONDE