

Célia Fraga

TRAGÉDIA

**Trabalho de Projecto
Mestrado em Realização – Cinema e Televisão**

JUNHO, 2019

Célia Fraga

TRAGÉDIA

Trabalho de Projecto apresentado para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Realização – Cinema e Televisão, realizada sob a orientação científica de António Costa Valente.

[DECLARAÇÕES]

Declaro que este Trabalho de Projecto é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas no texto, nas notas e na bibliografia.

O candidato,

Porto, de de

Declaro que esta Dissertação / Relatório / Tese se encontra em condições de ser apreciada (o) pelo júri a designar.

O(A) orientador(a),

Porto, de de

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, gostaria de agradecer ao Nuno Rocha, por todo o apoio na produção da curta-metragem *Tragédia*, desde a ajuda no casting dos atores, repèrage, escolha da equipa técnica para a rodagem, etc.

Gostaria também de agradecer ao orientador deste trabalho, o professor António Costa Valente, pelos sábios conselhos e disponibilidade.

Este foi um projeto que comecei a desenvolver na disciplina de *Metodologias de Realização*, daí ser importante agradecer também ao Professor Nelson Araújo pelas pertinentes sugestões na fase inicial deste trabalho.

Por último, a todos aqueles que me ajudaram ao longo deste árduo e positivo processo que foi produzir e realizar *Tragédia*.

RESUMO

Tragédia

Célia Fraga

PALAVRAS-CHAVE: curta-metragem Mário de Sá-Carneiro eutanásia violência tragédia adaptação cinematográfica literatura conto

RESUMO

A adaptação cinematográfica de um texto literário constitui um desafio complexo com várias vertentes. Não se trata de uma simples tradução, são tipos de linguagem diferentes e, se o texto pertencer a outra época histórica, este implica maneiras distintas de pensar e estar e a tarefa, indubitavelmente, complica-se. Quantas vezes um espectador fica revoltado com um filme porque não respeita escrupulosamente o livro em que se baseia?

Quando o leitor se entrega ao universo da literatura, transporta consigo as suas vivências, os seus conhecimentos, ou seja, o seu espaço e também o seu tempo (cf. Clerc & Macaire, 2004). Por exemplo, para uma mulher do século XXI é difícil aceitar uma certa representação negativa feminina em algumas obras literárias fulcrais do passado. Porém, o contexto sociocultural era diferente e a literatura também era dominada por homens.

O conto breve *Tragédia*, de Mário de Sá-Carneiro, foi originalmente publicado na revista *Azulejo*, em 1909, contudo a curta-metragem homónima, e que deu origem a esta trabalho, foi adaptada para a época atual e, como tal, foi obrigatório realizar algumas mudanças no sentido de o filme fazer sentido em 2019. Sem embargo, como admiradora da prosa e poesia de Sá-Carneiro, não é uma adaptação fiel da realidade, pois fiz questão de manter a essência literária do conto, que remete para um desespero palpável e excruciante, presente em quase toda a sua obra.

Na curta-metragem *Tragédia*, o tema principal é a eutanásia, todavia, num segundo plano, podemos encontrar outros assuntos bastante pertinentes na atualidade, no nosso país, tais como, a violência doméstica, a loucura, etc.

Neste trabalho, proponho-me a analisar a problemática da adaptação cinematográfica de obras literárias, em particular de um conto de Sá-Carneiro, mas também explicar alguns aspetos da produção e realização da curta-metragem mencionada.

OBJETIVO DO TRABALHO DE PROJETO

O objetivo deste trabalho foi produzir e realizar uma curta-metragem de ficção baseada no conto *Tragédia* de Mário de Sá-Carneiro. Optei por adaptar o conto, centenário, à realidade do século XXI, o que implicou algumas alterações à história original. Neste filme pretendi homenagear o autor, através de um conto que encerra o sofrimento constante na sua obra e que possui os temas mais frequentes da sua prosa e poesia: doença, depressão, suicídio, traição e loucura, para além da eutanásia, mais original para a época em questão, e que é o assunto central da história. O conto é, de certa forma, teatral, aliás, Sá-Carneiro fez as suas primeiras tentativas literárias com o texto dramático e procurei que esta adaptação cinematográfica respeitasse esse lado mais teatral do conto escolhido, com o objetivo de me aproximar da essência do texto o mais possível.

Para além disto, outro objetivo foi analisar a problemática da adaptação cinematográfica de textos literários, pois tratam-se de dispositivos comunicativos de diferente natureza. Enfrentei, nos últimos meses, algumas dúvidas relativamente à adaptação. Em primeiro lugar, tive de decidir se faria um filme de época ou se transportaria a história para 2019; depois, tive de analisar os diálogos das duas personagens e perceber se deveria alterá-los ou não; e, por último, foi necessária uma reflexão sobre a pertinência da história e se faria sentido esta acontecer em 2019 e, caso fizesse, que aspetos teriam de ser alterados. Sobre a adaptação cinematográfica, Clerc & Macaire (2004: 11) referem o seguinte:

“La question de l’adaptation cinématographique d’un texte littéraire pose des problèmes ambigus. La plupart des analyses tombent dans le piège de jugements de valeur autour du plus ou moins grand degré de fidélité ou de trahison de la transposition. Comme si celle-ci n’était qu’une simple traduction terme à terme d’un langage à un autre”.

As autoras citadas lançam aqui um ponto assaz pertinente, pois é comum os críticos e os espetadores avaliarem um filme, que foi baseado numa obra literária, pelo maior ou menor grau de fidelidade da película relativamente ao texto, como se fosse um exercício de mera tradução. Há, no entanto, diferentes aspetos a ter em conta quando se realiza este tipo de adaptação e que serão devidamente abordados mais adiante.

ÍNDICE

Introdução.....	9
1. Capítulo 1 - <i>Tragédia</i> : uma homenagem a Mário de Sá Carneiro.....	12
1.1. Algumas notas e considerações sobre a vida e obra de Mário de Sá-Carneiro	12
1.2. O complexo de Thanatos	15
1.3. A representação da mulher em <i>Tragédia</i>	17
2. Capítulo 2 – Cinema e literatura	19
2.1. A adaptação cinematográfica de uma obra literária e os seus desafios inerentes.....	19
2.2. A adaptação cinematográfica de <i>Tragédia</i>	22
3. Capítulo 3 – Produção e técnica da curta-metragem <i>Tragédia</i>	24
3.1. Sinopse	24
3.2. Tratamento	25
3.2.1. Personagens	25
3.2.2. Casting	25
3.2.3. Guarda-roupa	26
3.2.4. Décors	26
3.3. Sistema imagético	27
3.4. Produção e técnica	28
3.4.1. Equipa técnica e elenco.....	29
3.4.2. Lista de material	29
3.4.3. Locais	31
3.4.4. Cronograma	31
3.5. Direção de fotografia	33
3.6. Guião técnico	34
Conclusão.....	37

Bibliografia	38
Anexos.....	40
Anexo 1	41
Anexo 2	42
Anexo 3	43
Anexo 4	46

INTRODUÇÃO

O cinema sentiu-se atraído pela literatura logo nos primeiros anos de existência e rapidamente se percebeu que as obras literárias constituíam efetivas fontes inesgotáveis de inspiração para filmes. Ambos procuravam contar histórias, porém com as suas diferenças, pois enquanto o cinema as conta através da imagem, o texto literário vive da palavra. Esta é a diferença fulcral entre cinema e literatura e, com maior ou menor êxito, são incontáveis as adaptações cinematográficas de obras literárias feitas nas últimas décadas.

Deve-se a Roman Jakobson uma das primeiras obras mais relevantes sobre este assunto. O autor, em 1959, publicou *On linguistic aspects of translation*. Neste ensaio, Jakobson debruça-se sobre a *tradução intersemiótica*, ou seja, a interpretação de signos verbais através de sistemas não verbais. Desde então, esta *tradução intersemiótica* tem sido alvo de vários estudos e análises, dada a complexidade da mesma.

Existem várias características a ter em conta quando se analisa este tipo de adaptação que depende sempre do olhar de quem as interpreta, e, principalmente, do ponto de vista do realizador. São sistemas distintos com a sua própria identidade e estrutura e apenas alguns elementos textuais poderão ser transpostos para o ecrã. Ao contrário de um guião, que é direto e apenas relata o que deve acontecer no filme, um texto literário possui todo um mundo simbólico e metafórico bastante diferente da objetividade do guião, todavia há outras questões a ter em conta aquando da adaptação.

Segundo Clerc & Carcaud-Macaire (2004: 12), as mudanças podem ser quantitativas e qualitativas. É necessário todo um trabalho de reorganização que representa um novo estado do sistema. Este trabalho irá depender do contexto histórico, mas também do público-alvo, que é o consumidor. Isto pode criar atritos entre o autor do romance, por exemplo, e o realizador do filme, uma vez que o primeiro talvez não vá entender a necessidade em tornar o produto cinematográfico mais apelativo aos olhos e ouvidos dos espetadores. Aliás, a dicotomia que existe entre o cinema enquanto produto artístico ou enquanto produto de entretenimento, cuja finalidade é a sua comercialização, sempre foi uma questão recorrente na indústria cinematográfica.

O cinema europeu que, frequentemente, depende de subsídios estatais, não estará tão preocupado em agradar ao público. Quando os produtores dos filmes

dependem do lucro gerado para subsistirem, a situação muda completamente e então adaptarão a obra consoante o que for mais atrativo para os espetadores.

O contexto histórico é igualmente determinante na leitura que fazemos da obra. A situação sociocultural reflete os valores de uma determinada sociedade numa determinada altura e revela a forma como a mesma age e pensa. Se a obra literária é de outra época, pode levar a conflitos e choques, na altura da adaptação.

Este projeto compreendeu a produção e realização da curta-metragem *Tragédia*, que é baseada no conto homónimo de Mário de Sá-Carneiro. Este trabalho consistiu num desafio imenso tendo em conta as temáticas abordadas, bastante provocadoras, como, por exemplo, eutanásia e sofrimento, que são temas recorrentes na obra do autor modernista, conhecido pelas histórias pouco felizes.

Tentei ser o mais fiel possível ao conto Sá-Carneiro e mantive a essência do conto, um pouco teatral, devido à linguagem usada, apesar de às vezes isto ser visto como algo pejorativo. Não obstante, Hernández Les (2003: 15) defende que “qualificar um filme como teatral em tom depreciativo é uma estupidez, porque o teatro não admite qualquer dúvida”.

Todavia, tendo em conta que resolvi adaptar o conto à atualidade, algumas mudanças tiveram de ser realizadas, pois, em 1909, data da publicação do conto na revista *Azulejo*, a sociedade ainda era profundamente machista e há algumas frases do texto literário que tive de retirar, uma vez que apresentavam um conteúdo misógino, tais como *as mulheres mentem sempre*.

O próprio assassinato da mulher às mãos do marido, só porque esta supostamente o traiu, remete para uma época em que a traição feminina podia ser quase uma sentença de morte. Num casamento feliz, aos olhos de hoje, seria estranho isto acontecer. Lamentavelmente, há um número considerável de mulheres que são mortas todos os anos, em Portugal, porque se tentam divorciar ou até mesmo porque traíram os cônjuges, todavia os relacionamentos não eram felizes.

Mais concretamente, *Tragédia* centra-se num retrato bastante íntimo e dramático de um casal convencional que se depara com um problema que é cada vez mais frequente no mundo contemporâneo: o surgimento de uma doença oncológica em estado terminal, neste caso, na mulher. A irreversibilidade da situação, e um futuro certo de sofrimento, leva a mulher a pedir ao homem que a mate, o que ele determinadamente rejeita. A partir daqui, a narrativa sofre um revés e a mulher conseguirá o seu objetivo: morrer às mãos do seu marido.

Temos, assim, à partida, duas questões fundamentais que deverão ser cuidadosamente tratadas: a questão da inquietude e consternação que uma pessoa sente às portas da morte, mas também o direito a uma morte digna, sem sofrimento. Neste filme, a inviabilidade da vida constitui um obstáculo à concretização do desejo da mulher, como se a autonomia individual fosse limitada por barreiras éticas intransponíveis. A fase final da vida humana suscitou desde sempre dúvidas existenciais e é bem notório o conflito entre o valor intrínseco e inalienável da vida humana e o direito à liberdade da autodeterminação.

A intensidade dramática exige diferentes ângulos e planos para estimular a ação, mas sem cair em exageros, com risco de se tornar pouco credível. Relativamente à iluminação, prefiro uma luz homogénea e com momentos de silêncio bem marcados, pois indica uma maior tensão e angústia. Estas preocupações técnicas permitem criar um ambiente soturno semelhante ao que encontramos no conto e proporcionam uma crueza narrativa próxima ao autor modernista, em que o sofrimento se revela como uma inevitabilidade, não importa qual o desfecho escolhido.

Este trabalho está dividido em três capítulos. No primeiro, *Tragédia*: uma homenagem a Mário de Sá Carneiro, irei abordar algumas questões relacionadas com a vida e obra de Sá-Carneiro, fundamental para se perceber o seu pensamento e outras questões relevantes para o entendimento desta curta-metragem; no segundo capítulo, Cinema e literatura, irei debruçar-me sobre alguns aspetos relacionados com a adaptação cinematográfica de obras literárias; e, no último capítulo, Produção e técnica da curta-metragem *Tragédia*, serão expostos pormenores mais concretos da produção e realização de *Tragédia*.

CAPÍTULO 1 - TRAGÉDIA: UMA HOMENAGEM A MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO

1.1. Algumas notas e considerações sobre a vida e obra de Mário de Sá-Carneiro

A curta-metragem *Tragédia* é uma homenagem ao escritor e poeta Mário de Sá-Carneiro. Desde a minha adolescência que a sua poesia e prosa, mais esquecida, me encantavam e surpreendiam, pois não há muitos autores portugueses que escrutinem de uma forma tão impiedosa alguns temas que até na atualidade são difíceis de encarar. Aqui deixo algumas notas e considerações sobre a vida e obra deste interessante autor modernista.

Mário de Sá-Carneiro é um nome conhecido dos portugueses pela sua poesia, mas também por ter sido o melhor amigo de Fernando Pessoa, com quem criou a revista *Orpheu*, ao lado de outros companheiros. A sua prosa, menos conhecida, é, também, de um inestimável valor. Dentro desta, podemos encontrar a sua obra mais conhecida, *A confissão de Lúcio*, de 1914.

Nasceu em 1890, em Lisboa, no seio de uma família abastada, e perdeu a sua mãe com apenas 2 anos. É precisamente este acontecimento que vai marcar decisivamente toda a sua vida. Quadros (1991: 20) esclarece:

“O drama psicológico de Mário de Sá-Carneiro principiou sem dúvida com a morte prematura da sua mãe, vítima da febre tifóide com 23 anos [...]. O pai, sem tempo para se ocupar do filho [...] acabou por mandá-lo para a quinta de Camarate, aos cuidados dos avós e da ama Maria da Encarnação”.

Na quinta, começou por manifestar toda uma sensibilidade e melancolia estranhas na sua tenra idade. Fascinava-o o fantástico e o desconhecido proporcionados pela natureza, o que lhe causava, simultaneamente, repúdio e curiosidade. Um aspeto assaz pertinente da sua educação é que não teve qualquer formação religiosa, algo invulgar na época e que se refletiu na sua obra literária.

Teve uma infância privilegiada, pois viajou com o pai para algumas das principais cidades europeias da época, como, por exemplo, Paris e Roma. Foi muito protegido e só começou a socializar com pessoas mais jovens quando entrou, já tardiamente, no liceu. Sentia-se um inadaptado, com alguns complexos devido ao excesso de peso e timidez, porém foi um ambiente estimulante que o levou a escrever *com intenções literárias* (cf. Quadros, 1991).

Enquanto criança, seduzia-o o teatro, ao ponto de criar pequenas peças e protagonizá-las, talvez, por isso, tenha começado a sua experiência literária com o texto dramático. Entre 1908 e 1909, escreveu um conjunto de contos breves para a revista *Azulejo* quando era muito jovem, com apenas 18-19 anos. Estes contos, apesar de ainda não terem alcançado uma certa maturidade literária, possuem um valor estético interessante e neles já se encontram alguns dos temas mais obsessivos da sua obra: suicídio, violência, fatalidade e loucura. É neste conjunto que se encontra o conto *Tragédia*, que, juntamente com os outros “[...] revelam a fidelidade a temas obsessivos, mas ao mesmo tempo um progressivo enriquecimento no processo criativo, no estilo literário, na caracterização das personagens e na apresentação dos cenários e dos ambientes” (Quadros, 1991: 12).

Para Martins (2010: 9) os primeiros contos constituem “a fase de construção de uma voz [...]”, uma voz que estava a crescer e à procura de um lugar e uma linguagem próprios. É a partir de 1911, porém, que a sua obsessão com o suicídio vai ganhar novos contornos, quando o seu amigo, Tomás Cabreira Júnior, se suicida com um tiro de pistola na cabeça, à frente de professores e colegas, no pátio do liceu que frequentavam. O poema de Sá-Carneiro *A um Suicida* foi dedicado a este seu amigo: “Tu crias em ti mesmo e eras corajoso / tu tinhas ideais e tinhas confiança/ Oh! Quantas vezes desesp’rançoso / não invejei a tua esp’rança!”.

Esta obsessão patológica com a morte, com frequência simbolizada no suicídio, aparece nos seus contos como única saída possível e “[...] há nos vinte e quatro contos e novelas que se conhecem de Sá-carneiro onze casos de suicídio, dois de crime, oito de loucura e seis que exprimem simbólicas funéreas. [...] as fixações obsessivas do poeta são constantes até ao fim” (Quadros, 1991: 29).

Em 1911 termina o liceu e começa a frequentar Direito na Universidade de Coimbra, o que só duraria alguns meses. É entre os anos 1912 e 1916 que a sua obra mais marcante é criada. Para Quadros (1991: 29) a sua prosa, mais madura, revela:

“[...] o tédio perante um quotidiano banal e por isso insuportável, a fuga para mundos fantásticos ou quiméricos e a obsessão da morte e do suicídio como únicas soluções para uma queda sem outras saídas possíveis. O que atrai já as suas personagens (evidentes projeções do autor) é o raro, o invulgar, o inesperado, o bizarro, o espantoso, o alucinatório até à loucura, mas perante o implacável de um mundo que rejeita toda a infracção à norma, todas essas aspirações por enquanto expressas por uma ficção incipiente [...] trazem a marca de uma patética frustração”.

A realidade, por vezes, insuportável levava Sá-Carneiro ao consumo excessivo de álcool e ópio. As suas personagens refletem a sua própria impossibilidade, a sua

própria inviabilidade em conseguir sair do seu espaço, pois desejam o impossível, desejam transgredir a norma numa sociedade *organizada e banalizada* (cf. Quadros, 1991). Em *Tragédia*, por exemplo, Elisa procura a morte às mãos do marido para evitar o sofrimento. Procura o que chamamos de eutanásia, porém, se até nos dias de hoje esse ato é proibido e mal-visto por um largo número da nossa população, o que dizer em 1909? Numa sociedade ainda muito conservadora e dominada pelo catolicismo? Frustração ou suicídio são os únicos caminhos possíveis.

Os anos de 1912-1916 serão os mais produtivos, que culminam com o seu suicídio em 1916. Em 1912 muda o seu nome: de Mário de Sá Carneiro passa a Mário de Sá-Carneiro. O hífen, simbólico, mostra o quão determinado estava a seguir com a sua carreira literária. Matricula-se em Direito na Universidade de Sorbonne, mas também desiste pouco depois. Continua em Paris, numa vida de ócio, e passa o seu tempo a escrever e a frequentar cafés. Convive com alguns artistas portugueses, como, por exemplo, o Santa Rita Pintor. Para Lancastre (1992) o autor terá passado por uma situação melancólico-depressiva aquando da sua estadia na cidade parisiense. Esta autora (1992: 12) defende que as cartas que Mário de Sá-Carneiro enviava a Fernando Pessoa são uma espécie de sessão de psicanálise e Pessoa acabou por se converter numa espécie de *analista confessor*:

“O que é que me leva a pensar que este epistolário possa ser a representação simbólica de uma sessão de psicanálise? Creio que os principais termos freudianos do caso possam ser facilmente identificados. Em primeiro lugar temos a frequência dos colóquios: em vinte e um meses Sá-Carneiro comunica com Pessoa cerca de duzentas e vinte vezes, isto é, com uma frequência mais própria de um tratamento psicanalítico”.

Fernando Pessoa tornou-se no seu melhor amigo e, segundo Lancastre, também acabou por exercer a função de psicanalista. A amizade de ambos foi bastante profícua e deu origem à revista *Orpheu*, em 1915, financiada pelo pai de Sá-Carneiro. Foi nesta publicação que se teceram os primeiros fios do modernismo e serviu também como veículo para mostrar as novas tendências artísticas europeias. Foram lançados dois números e preparou-se um terceiro, mas este acabou por não se concretizar, devido à impossibilidade do pai de Sá-Carneiro ajudar financeiramente.

Sá-Carneiro, inicialmente, é influenciado pelo simbolismo, muito em voga em finais do século XIX. Era um admirador confesso de Camilo Pessanha, poeta português que acabou os seus dias em Macau. Tomou conhecimento das novas vanguardas artísticas, principalmente, em Paris e aí a sua obra toma o rumo do modernismo, motivado principalmente pelo cubismo e futurismo. A sua escrita,

segundo Martins (2010: 10) culmina numa escrita com “[...] elementos românticos, simbolistas e vanguardistas, muito violentamente díspares [...]”.

O seu suicídio em abril de 1916, em Paris, é o culminar de uma vida perturbada por uma certa melancolia-depressiva que sempre o acompanhou. O sofrimento causado pela morte da mãe, mais o suicídio do melhor amigo e uma séria dificuldade em desenvolver relações afetivas, contribuíram para este desfecho. Ademais, a falta de dinheiro deve ter sido outro fator para o poeta ter optado por esta decisão dramática. Fica a sua obra, como revelação do seu mais profundo pensamento e vivência.

1.2. O complexo de Thanatos

Sigmund Freud é conhecido pelo extenso trabalho que publicou sobre a psicanálise, centrado na questão da libido. Esta, fundamental na continuação da raça humana, é vital no nosso desenvolvimento e na criação de energia sexual.

São vários os casos de filmes cujas histórias podem ilustrar as diversas teorias de psicanálise. Esta é, aliás, um tema caro no cinema desde há muito tempo:

“Os psicanalistas sempre desconfiaram um pouco do cinema e voltaram de preferência a atenção para outras formas de expressão. O inverso não é, no entanto, verdadeiro. Foram inúmeros os apelos do cinema à psicanálise [...]” (Guattari, 1984: 13).

Guattari vai mais longe e refere mesmo que o cinema se trata de uma grande máquina de modelar a libido social, enquanto a psicanálise nunca passou de um *pequeno artesanato reservado a elites selecionadas*. Sem embargo, continua o mesmo autor, quer o psicanalista, quer o cineasta, são conduzidos pelo seu sujeito e confeccionam um certo tipo de droga que tem como função “[...] a transformação do modo de subjectivação dos que a consomem” (1984: 15).

Hernández Les (2003: 28) menciona que nos anos dourados do thriller psicológico em Hollywood, Hitchcock, em particular, comprou a Freud *um solar desabitado*. Para o autor, o cinema e a psicologia não têm uma boa relação e Hitchcock está longe de ser um *psicologista*, uma vez que o fator psicológico advém, muitas vezes do chamado *Mac Guffin*, que serve somente para desencadear a história principal do filme. Hernández Les mostra-se descrente das chamadas

implicações de coerência psicológica e defende que a psicologia é praticada num consultório e não num ecrã.

Não obstante os autores mais incrédulos da força da psicanálise no cinema, é importante explicitar o chamado complexo de Thanatos, relacionado com a obra de Sá-Carneiro. Thanatos é um nome conhecido na mitologia grega e era a personificação da morte. Esta tem suscitado, ao longo da História, diversas representações e teorias, pois sempre foi um aspeto marcante das várias sociedades humanas. A morte, algo natural e perfeitamente justificável, torna-se, cada vez mais num tabu, numa situação complexa e que levou à criação de universos espirituais devido à dificuldade em aceitar o fim da vida.

Apesar das sociedades humanas geralmente rejeitarem a morte, não obstante, individualmente há quem a deseje, quem procure um fim. Freud explicou que existe uma pulsão para a morte e que, inconscientemente, as pessoas anseiam por esta quando ocorre algum evento traumático. Elas deixam-se levar por comportamentos destrutivos e, por vezes, a atos de grande violência.

No caso de Mário de Sá-Carneiro, situações como a morte da mãe e o suicídio do seu amigo Tomás Cabreira Júnior poderão ter sido decisivas para a sua obsessão constante com a morte e suicídio. O facto de em 24 contos, 11 deles conterem suicídio, é bastante revelador do estado em que se encontrava o autor. A sua personalidade depressiva, tristonha, preguiçosa e ociosa é fruto da sua grande sensibilidade, mas também de algumas situações marcadas pelo infortúnio. Toda a sua vida culminou na incapacidade em estabelecer relações afetivas profundas e no conseqüente isolamento que o acompanhou durante a sua vida.

Em *Tragédia*, o desespero pela morte é tal, que a mulher usa todas as artimanhas que pode para conseguir o que pretende: morrer às mãos do seu marido. Ela está convicta da sua decisão e, como não consegue levar a cabo o suicídio sozinha, implora ao homem para que o faça. Este, apesar de recusar veemente em fazê-lo, acaba por ser manipulado de tal forma que sucumbe aos desejos de Elisa irreversivelmente, pois ela morre e ele enlouquece. Que final tão à Sá-Carneiro.

1.3. A representação da mulher em *Tragédia*

A pertinência deste capítulo está relacionada com o facto de o filme *Tragédia* mostrar um episódio de violência doméstica, no sentido de a mulher morrer às mãos do marido só porque ele pensa que ela o traiu. Na narrativa de Sá-Carneiro, esta situação não é censurável, a mulher acaba por parecer a vilã da história, pois provoca tanto o marido com a traição, que ele não aguenta e acaba por a matar. No conto, de 1909, provavelmente, seria culturalmente bem aceite um homem assassinar a mulher só porque esta o traiu. Atualmente, a leitura terá, obrigatoriamente, de ser diferente e eu, enquanto realizadora da curta, quero que seja diferente, pois um homem que faça isso, por mais provocado que seja, revela um lado perigosamente ciumento e uma pessoa assim não pode contribuir para um relacionamento feliz.

No princípio do século XX, em Portugal, as liberdades das mulheres ainda eram muito limitadas e o seu papel social não era muito diferente do século anterior. A mulher era obrigada a ser obediente ao marido e não podia administrar os seus próprios bens, teria de ser, mais uma vez, o marido a fazê-lo. A sua vida consistia em ficar em casa a cuidar dos filhos e era impensável ser independente financeiramente. As lutas feministas que se tinham iniciado mais seriamente em finais do século XIX, intensificaram-se nesta altura, mas com o advento do fascismo, no nosso país, houve graves retrocessos na vida das mulheres.

Relativamente ao adultério, o marido podia facilmente pedir o divórcio em caso de traição da mulher, mas se o contrário acontecesse, ou seja, se fosse o homem a trair, a sua esposa já teria bastantes mais dificuldades em conseguir separar-se dele. A desigualdade de géneros é óbvia e estava bem presente na literatura de então, dominada, maioritariamente, por homens. Não é estranho que na obra de Sá-carneiro apareça esta subvalorização da mulher, bem presente nas frases do conto *Numa mulher nunca se acredita, as mulheres mentem sempre* (Sá-Carneiro, 2016: 32). Estas frases foram eliminadas do guião, pois em 2019 não se justifica ter esse conteúdo com um certo teor misógino, pois a situação sociocultural da mulher é consideravelmente diferente.

Também importa referir que a mulher é uma figura constante e central na obra de Sá-Carneiro e as relações amorosas eram percebidas de uma forma fulgurante, luxuriante, numa visão em chamas. Quadros explica (1991: 71):

“A mulher está presente, obsessivamente na obra de sa-carneiro, que constantemente visiona o amor ou a relação com o outro sexo em termos paroxísticos, alucinados, sadomasochistas, delirantes e mesmo extravagantes. Desenha-se nesses escritos (novelas

ou poemas) uma como que impotência, ao lado de um desejo de absoluto, absoluta fusão e união, em beleza inefável que, de tão vertiginosa, acaba sempre no crime, na morte, no suicídio ou na loucura. O poeta quer o impossível e teme a banalidade do habitual e do cotidiano. Não quer amar como o eu socializado, mas como o Outro. Por isso a mulher fascina-o, ao mesmo tempo que lhe repugna”.

Fascínio e repulsa, é o que está reservado à mulher em Sá-Carneiro.

CAPÍTULO 2 – CINEMA E LITERATURA

2.1. A adaptação cinematográfica de um texto literário e os seus desafios inerentes

À partida, quando ouvimos os termos cinema e literatura juntos, não estranhamos, uma vez que ambos mantêm uma relação estreita e proveitosa há já muitas décadas, tendo como característica essencial um considerável potencial narrativo. Porém, as diferenças existem e a adaptação cinematográfica de um texto literário implica uma série de cuidados de forma a ser bem-sucedida. Hernández Les (2003: 16) explica:

“A tese mantém-se: o cinema possui características de um relato próprio. O seu suporte literário -o guião – não faz parte da narrativa, nesta fase da construção visual representa apenas a sua encenação. É em si mesmo, a encenação, o recinto onde se cria o espaço visual, a organização visual. Depois, uma vez concluído, o filme constitui um objecto narrativo próprio”.

O cinema apresenta uma linguagem autónoma, mesmo nos casos de adaptação de obras literárias. Apesar da suposta relação complexa entre cinema e literatura, Peres e Sousa (2003: 11) mencionam que “[...] se sabemos amar o cinema, nunca deixaremos de amar a literatura. O cinema é tanto da imagem como da palavra”. Enquanto a literatura reside na palavra, o cinema alimenta-se da ação e da imagem. Quando se depura um romance para o adaptar, tem de se seleccionar as situações mais relevantes de toda a obra, o que por vezes não é fácil.

O cinema poderá contar sempre com a literatura para encontrar novas inspirações, novos temas. Inclusive, a mesma obra literária pode suscitar adaptações cinematográficas bastante distintas. Por exemplo, “Anna Karenina”, de Liev Tolstói, já foi adaptada ao cinema incontáveis vezes, a primeira em 1915, pelas mãos de Vladimir Gardin e a última em 2012, com realização de Joe Wright e, em cada uma delas, há uma nova leitura, uma diferente visão do realizador e duvido, seriamente, que esta seja a última adaptação desta obra tão conhecida...

Griffith é o grande responsável pela criação da linguagem cinematográfica e realizou a primeira longa-metragem norte-americana. Fez uso de técnicas ainda pouco utilizadas, tais como alguns movimentos de câmara e a montagem paralela.

Gimferrer (2005: 11) defende que, desde o ponto de vista da linguagem narrativa, há o antes de Griffith e o depois de Griffith:

"[...] Griffith decidió que el cine era [...] algo que servía para contar historias y que el modelo o patrón para contar historias debía buscarse, no en el teatro, como venía ocurriendo con la asimilación de Méliès del espacio visual del encuadre al espacio escénico, sino en la configuración del relato cinematográfico de acuerdo con las leyes de la forma de expresión literaria que Griffith [...] consideraba la más acabada forma de narración: la novela decimonónica".

Para Gimferrer, ele procurava contar histórias como Dickens, mas servindo-se de imagens em vez de palavras, ou seja, através do resumo da história ele imaginava-a visualmente e transformava-a numa narrativa visual.

O guião é o principal elemento de ligação entre a literatura e o filme. Para Benis (2008) quando analisamos um argumento, rapidamente nos focamos nas diversas articulações estabelecidas entre os dois sistemas de signos, cinema e literatura. Para a mesma autora, também existem modelos diferentes de argumento, pois temos os que são simples rascunhos, até a alguns mais minuciosos, como os de Hitchcock, ao ponto de o mesmo dizer que os filmes podiam ser rodados sem a sua presença.

O guião é facilmente caracterizado pela sua objetividade e trata-se de um texto essencialmente visual, pouco descritivo e sem afluências na linguagem. Por sua vez, no texto literário podemos facilmente encontrar diferentes linguagens, tais como a simbólica, poética, metafórica, etc. Hernández Les (2003: 32) explica:

"O cinema opõe-se aos símbolos pela sua própria natureza. Quando falamos de metáforas, temos de dizer com Mitry que a metáfora fílmica não é substitutiva, como a verbal, mas associativa. No cinema, as coisas são o que são, e não podem ser outra coisa. E mesmo não falando aqui da imagem inequívoca, seguindo a terminologia de Gimferrer, para só considerar a imagem ambígua, teremos de concluir que o cinema é o que é, é aquilo que mostra".

O guião pode sempre ser alterado, até durante a rodagem, contém, por isso, este carácter mutável. Para Manuel Gutiérrez Aragón *apud* Hernández Les (2003: 96) "quando se escreve o guião, já se está a pensar na película, nas imagens, nos actores, e em todos os elementos que compõem o filme. Não há um texto literário a transformar-se de imediato em imagens, mas sim um texto para as descrever. Quando se escreve um diálogo, já está implícito se é um plano médio, um grande plano ou um plano geral". Isto requer um trabalho metucioso de análise do texto literário, pois um plano não é uma frase. Num filme conseguimos ver num único plano variadas características de uma determinada personagem, a câmara mostra tudo de uma vez.

Não é de estranhar que muitos guionistas acabem também por realizar, pois desta forma conseguem controlar o resultado final do filme, ou seja, conseguem pintar o filme como o tinham imaginado enquanto o escreviam. O olhar do realizador é fulcral, a maneira como este percebe e visualiza o que lê no guião é única e sem igual.

A adaptação exige uma certa sensibilidade do guionista, este deve entender e respeitar a estrutura literária e também a estrutura cinematográfica. Num romance, o narrador tem de indicar tudo o que acontece, por sua vez o cinema trata matéria visual. É o ponto de vista do realizador que vai ser fundamental na adaptação. Temos o caso de Hitchcock que sempre preferiu *literatura recreativa* a obras clássicas. A sua visão foi fundamental no processo de adaptação dessas obras e, através da ideia central desses livros, conseguiu criar verdadeiras obras cinematográficas inesquecíveis. Ele fugia do sentido literal das imagens e procurava segundos sentidos de uma forma puramente visual.

Hitchcock rejeitava os clássicos, pois acreditava que a sua grandeza não lhes permitia submeterem-se ao cinema. O mesmo, na entrevista concedida a Truffaut, disse ser incapaz de se apossar de uma obra que teria levado anos a ser escrita e que seriam necessárias várias horas de filmes, 8, 10 horas, para se respeitar minimamente a essência da mesma. De facto, é raro uma grande obra literária conseguir uma adaptação cinematográfica relevante. O filme carrega o peso do clássico e raramente consegue distanciar-se do mesmo e alcançar a sua própria identidade.

Por vezes podem mesmo ocorrer atritos entre o autor do texto literário e o realizador que adaptou a sua obra. Manoel de Oliveira recorreu várias vezes a obras de Agustina Bessa-Luís, não obstante a autora nem sempre gostou das adaptações feitas. Um exemplo é o filme *O convento*, de 1995, filme de Oliveira baseado no romance *As terras do Risco*, de Agustina. Esta nunca chegou a ver a versão final do filme. Manoel de Oliveira explica, numa entrevista, que a Agustina gosta do livro, que é seu, mas não do filme, que é do Manoel de Oliveira. Este realizador *apud* Benis (2008: 22-23) defende que “não é possível estabelecer uma equivalência cinematográfica com um texto literário”. Mais uma vez, está claro que a adaptação depende da interpretação do realizador.

2.2. A adaptação cinematográfica de *Tragédia*

A adaptação cinematográfica de *Tragédia* não causou grandes transtornos nem dificuldades, uma vez que o conto é bastante teatral e tem poucas descrições, consistindo maioritariamente numa discussão entre um casal. O texto compõe-se, assim, de diálogos, numa situação bastante intensa que culmina num ato de enorme violência.

Tendo em conta o tema principal do conto, eutanásia, optei por adaptar a história à atualidade, pois trata-se de um assunto polémico também nos dias de hoje. Não obstante achei mais interessante não datar os décors e o próprio guardar-roupa das personagens, daí ser difícil perceber o tempo em que decorre a ação.

Relativamente aos diálogos, fiz pequenas alterações na linguagem, que estava demasiado formal, e acrescentei outros de forma a prolongar a discussão dos dois. Estes diálogos, inexistentes no conto, intensificam a discussão e encontram-se dentro do pensamento narrativo do autor. Bazin *apud* Hernández Les (2003) defende a manutenção da teatralidade na adaptação ao cinema.

Na primeira parte do conto, antes de o casal começar a discutir, o narrador informa-nos que a protagonista, Elisa, está muito doente, com um cancro terminal e menciona uma visita do médico para a informar sobre isso. Na primeira cena da curta traduzi isto visualmente através de elementos simbólicos. Por exemplo, as duas personagens masculinas, o marido e o médico, usam roupas muito escuras como se se tratasse de um enterro antecipado. Elisa tem um xaile vermelho sobre uma camisa de noite branca, indicador do seu estado de saúde. São elementos com significação no filme e que o espetador consegue identificar facilmente, recorrendo à sua memória e experiências.

Na primeira cena de *Tragédia* não há diálogos, mas o filme, apenas visualmente, consegue resumir o estado de inquietude e tristeza que envolve a doença da protagonista. A imagem domina e o silêncio das personagens parece um grito ensurdecedor.

A cena seguinte, de maior intensidade dramática, centra-se num pedido inesperado: a mulher implora pela morte ao marido. Esta pode ser uma realidade em 2019, em Portugal, já que a eutanásia continua proibida e o sofrimento de muitos doentes pode levar a esse comportamento. Porém, não é normal um marido matar uma mulher só porque este pensa que ela o traiu. Pelo menos, no século XXI, não deveria ser normal, mas continua a acontecer, em situações de violência doméstica. Um marido que tem esta atitude tem de ser muito ciumento e

possessivo, logo, ao contrário do conto, no filme eles pensam que são um casal feliz, mas, na realidade, não são.

Na sua essência, o guião não difere muito do conto pelas razões já explicadas, pelo que se trata de um guião com características literárias.

Ademais, no texto literário a mulher também é apresentada como fútil e superficial, pois quando procura o marido para lhe pedir algo, ela logo acrescenta que não deseja nenhuma joia, nem nenhum vestido caro, como se só pudesse ser esse o objetivo da conversa séria que a mulher quer ter com o marido. Esta parte também foi excluída, pois considero-a desajustada na atualidade.

O argumento deste filme vive dos seus diálogos. *Tragédia* pode ser considerado um filme visual, mas literário também. Os diálogos mostram o enredo e também certos traços das personagens. Em adaptações tende-se a cortar nos diálogos e fazer uso da matéria visual, especialmente em filmes de Hollywood, porém é possível identificar filmes em que os diálogos são muito longos e constantes, como, por exemplo, *Before Sunrise* (1995), de Richard Linklater, *Locke* (2014), de Steven Knight e *Carnage* (2011), de Roman Polanski, que é baseado na famosíssima peça de teatro *God of Carnage*.

Os diálogos podem, de facto, ser a unidade narrativa de uma película e ocupar todo o espaço da mesma. Hernández Les (2003) dá outro exemplo, o de Rohmer. Para o autor, nos filmes deste realizador vemos a história ao mesmo tempo que a ouvimos e vice-versa. Em Rohmer “os diálogos são uma permanente inspiração da reconstrução narrativa” e acrescenta que:

“Os seus argumentos não são propostos por um narrador, são evocados pelas próprias personagens e pela sua conduta. É este o toque de Rohmer, esse toque pelo qual acreditamos estar a prestar atenção ao que nos contam as personagens, sem dar conta de que algo se está a passar, sucedendo por eles, entre eles” (2003: 47).

Na curta-metragem *Tragédia* permiti alguma improvisação dos atores, de forma a respeitar esse lado teatral do conto. Não obstante optei por planos mais fechados e mais centrados nos atores e na ação.

CAPÍTULO 3 – PRODUÇÃO E TÉCNICA DA CURTA-METRAGEM

TRAGÉDIA

3.1. Sinopse

Tragédia é baseada no conto homónimo de Mário de Sá-Carneiro e revela-nos a história de um casal, Luiz e Elisa, que passa por uma situação complexa. A mulher descobre que tem um cancro já em estado terminal, sem cura possível. Vislumbrando um futuro de dor e sofrimento inútil, uma vez que a morte é uma certeza, pede ao seu marido que a mate. Para ela, uma morte rápida às mãos de Luiz seria a solução para o seu problema.

Quando Luiz escuta a proposta da sua mulher fica chocado, quase sem reação. Ela aproxima-se e explica que é uma coisa racional, já que a doença não tem cura e as forças faltam-lhe para o fazer sozinha. Ela implora, menciona as dores terríveis que terá e como seria um ato nobre, um ato de compaixão matá-la. Estas palavras não parecem comover o homem, pois recusa-se obstinadamente a fazê-lo.

Como vê que o marido não cede, Elisa refere que vai pedir a outro que a mate, um amante a quem se entregou completamente e que jamais recusaria ajudá-la. Quando ouve estas palavras, Luiz não acredita na sua mulher e tenta sair da sala, mas é interrompido por Elisa, que continua a dar pormenores da traição. Provoca-o dizendo que sempre lhe mentiu e que os beijos e abraços pouco significaram.

O homem, bastante perturbado, pede para que a mulher se cale, mas Elisa, corajosamente, menciona que não tem medo dele e que não se calará.

Luiz, completamente alterado devido às declarações da mulher, aproxima-se dela, derruba-a sobre um sofá e lança-lhe as mãos ao pescoço. Cego de raiva, pergunta-lhe sistematicamente se se cala ou não. Elisa apenas consegue referir que que tudo era mentira.

Após ouvir a última frase da sua mulher, Luiz enlouquece.

3.2. Tratamento

3.2.1. Personagens

ELISA – 40 anos, magra, de aspeto débil e cansado. Tem a pele pálida e o cabelo castanho, encaracolado. O seu rosto é gracioso, com olheiras bastante marcadas. É uma mulher amargurada e triste devido ao seu estado de saúde. Desespera com o sofrimento que parece não ter fim. Está casada há 16 anos com Luiz, conhece bem as qualidades e os defeitos do seu marido e, apesar de terem um casamento aparentemente feliz, sempre sofreu com os ciúmes dele.

LUIZ – 40 anos, bem-parecido, alto e elegante. Abriu um atelier de arquitetura juntamente com a mulher quando casaram e sempre trabalharam juntos. Não imagina a sua vida sem Elisa e a sua doença deixou-o bastante transtornado. Nunca aceitou bem a aproximação de outros homens à sua mulher, inclusive amigos, devido ao seu lado ciumento.

MÉDICO – meia-idade, trata-se de um figurante que apenas surge na primeira cena como anunciador do estado grave de saúde de Elisa.

3.2.2. Casting

Foi realizado um casting, nos dias 7 e 8 de maio, na agência *Agente a Norte* e a partir daí foram selecionados os dois protagonistas. A personagem Elisa foi interpretada pela atriz Joana Estrela, nascida em 1979. No cinema participou nas longas-metragens *O Princípio da Incerteza*, de Manoel de Oliveira, e no filme *Nuit de Chien*, de Werner Schroeter. Para além de atriz, também é cantora de jazz e professora de teatro.

Luiz foi interpretado pelo ator Pedro Frias, nascido em 1980, com um currículo vasto em cinema, teatro e televisão. Destaco a sua participação em *Amor Amor*, de

Jorge Cramez e *Snu*, de Patrícia Sequeira. Na televisão entrou nas séries *Mulheres de Abril* e *Vidago Palace*, entre outras.

Os dois atores já se conheciam e já tinham contracenado juntos, o que facilitou todo o processo, tendo em conta o pouco tempo que houve para preparação. Foi feita uma leitura do guião antes da rodagem com os atores, os quais também deram algumas sugestões de melhoria do texto, pois dei-lhes abertura para o fazerem.

3.2.3. Guarda-roupa

O guarda-roupa não foi muito importante na curta-metragem, exceto as suas cores, cuja relevância falarei adiante. Simplicidade foi o que se procurou e, para a personagem Elisa, como estava doente, optei por uma simples camisa de noite branca comprida com um xaile vermelho. Quanto a Luiz, usou uma camisa e calças de cor azul escuro. Por último, o médico estava mais formal, com um blazer escuro e umas calças no mesmo tom, juntamente com uma mala de médico. As roupas foram adquiridas por mim, pois não consegui nenhum patrocínio para guarda-roupa. No anexo 1 podem ver os atores com as roupas escolhidas.

3.2.4. Décors

A curta-metragem foi filmada em dois espaços: num quarto, quando a mulher se inteira do seu estado de saúde, no plano inicial do filme, e numa sala, quando pede ao marido para que a mate.

Como desejava fazer um travelling à retaguarda no quarto, sempre procurei por quartos espaçosos no Porto, o que se revelou uma tarefa quase impossível. Por fim, o quarto escolhido era pequeno, mas permitia fazer travelling a partir da porta do mesmo. O quarto é bastante minimalista, todo branco, apenas com uma cama, mesinha de cabeceira e uma cadeira, sem extravagâncias.

Quanto à sala, bem mais espaçosa, possuía um design vintage, como eu pretendia. Facilitou bastante o trabalho de direção de arte. Ver anexo 2.

3.3. Sistema imagético

O sistema imagético diz respeito à identidade visual do filme, a elementos marcantes da imagem. Neste filme, por exemplo, houve um cuidado com a conjugação das cores. Há uma prevalência da cor branca e da cor preta e esta não ocorre inocentemente. Por exemplo, a primeira cena passa-se num quarto de cor predominante branca. A protagonista, Elisa, acabou se inteirar sobre o seu estado de saúde. Ela usa um xaile vermelho por cima da camisa de dormir branca, que indica a sua doença terminal. Por sua vez, as duas personagens masculinas estão totalmente vestidas com roupas muito escuras, como se já estivessem num funeral antecipado, pois a sua morte revela-se certa. É uma cena que transmite perturbação e tristeza e as cores vão acentuar isso. A música que acompanha esta cena também remete para esse tipo de emoções.

Para além disto, há dois movimentos de câmara marcantes. Na primeira cena começamos com um travelling à retaguarda, como na primeira cena de *Laranja Mecânica*, de Stanley Kubrick. Num plano aproximado vemos o rosto de Elisa, de forma a evidenciar o seu sofrimento. Logo depois recua e vemos as outras duas personagens a olhá-la. Na última cena há um travelling de aproximação a Luiz, enquanto ele enlouquece e o filme termina com um grande plano dele.

3.4. Produção e técnica

A pré-produção da curta-metragem foi conduzida por mim, com a ajuda do realizador e produtor Nuno Rocha. Para além de me ter encarregado de todos os detalhes da produção, ainda tive a responsabilidade de tratar a direção de arte e o guarda-roupa.

Consegui alguns apoios, como, por exemplo, da produtora *FilmesDaMente* que cedeu todo o material utilizado na rodagem da curta-metragem. Um dos sócios da produtora, Victor Santos, também foi o diretor de fotografia desta curta. Para além disto, a empresa do ramo da hotelaria, *Casa do Conto*, cedeu um apartamento já mobilado para poder filmar.

A rodagem decorreu dia 19 de maio à tarde e dia 20 de manhã. Não foi possível mais tempo devido à limitação da disponibilidade do espaço. A equipa técnica foi composta por 5 pessoas: uma realizadora, um assistente de realização, um diretor de fotografia, um assistente de imagem/ produção e um operador de som. Para além destes elementos, também estavam presentes uma maquilhadora e dois atores.

Foi utilizada a câmara Blackmagic Ursa Mini Pro e um kit de lentes de cinema Sony Cinealta. A lente mais usada foi a de 35mm e, por vezes, a de 25mm. Foi necessária uma indie dolly para alguns travellings realizados e também outro material para a iluminação, como leds Rayzor, flags e ceferinos, etc.

Optei por não usar o tripé e preferi câmara ao ombro, devido a uma opção de estética do filme. Isto ajudou a criar uma certa instabilidade nas cenas, aspeto bastante propício ao tipo de situação abordada nesta curta-metragem.

Relativamente ao som, foram gravados os diálogos das duas personagens através de dois microfones direcionais cardioides com recurso a perche, da marca oktava. O gravador foi o Sound devices MixPre-6.

O filme foi gravado em braw, que é o raw da Blackmagic, e a montagem em Premiere Pro.

3.4.1. Equipa técnica e elenco

Realização: Célia Fraga
Argumento: Célia Fraga/ Mário de Sá-Carneiro
Produção: Célia Fraga e Nuno Rocha
Direção de fotografia: Victor Santos
Assistente de imagem: Pedro Pimentel
Assistente de realização: Miguel Soares
Operador de som: Rodrigo Branco
Pós-produção de som: Nuno Rocha
Montagem: Célia Fraga e Nuno Rocha
Guarda-roupa: Célia Fraga
Direção de arte: Célia Fraga
Maquilhagem: Maria Simões
Atriz: Joana Estrela
Ator: Pedro Frias
Figurante: Roberto Santos

3.4.2. Lista de material usado

Câmara

Blackmagic Ursa Mini Pro 4.6k

Objetivas

Objetivas Sony Cinealta SCL-PK6/ M (PL-MOUNT) 25mm e 35mm

Acessórios de câmara

Adaptador Metabones Sony E – PL MOUNT

Filtros variados

Mattebox Tilta MB-T05 Light-Weight

Follow Focus Tilta FF-T03 Fluid Damped (Kit)

Shoulder Mount DSLR/ Mirrorless SmallRig

Sliders

Skater Dolly

Monitores/ viewfinders

Monitor Alpatron AVT-XHD070

Emissores vídeo wireless

Som

Microfones Oktava MK-012-01 (MOVIE SET)

Perche Rode

Headphones Senheiser HD380Pro

Gravador Sound Devices Mix-Pre 6

Iluminação

Fresnel Led Rayzr 7 200 daylight

Painel Led F&V Ultrasoft Z400S BI-COLOR

Dimmer 1000W Cinelight

Tripé de iluminação C-STAND

Máquina de fumo BEAMZ S500

Sacos de areia

Extensões elétricas

Cabos variados

Placa de esferovite 100x100

Reflector Rectangular 90x60

Baterias variadas

Outros materiais

Claquete Ikan TS01

PELICASE 1510 Trolley

Cortinas branco sujo para filtrar a luz

Flanela p/ tapar luz das janelas

3.4.3. Locais

O processo de repêrage demorou bastante tempo, pois estava com dificuldades em encontrar um quarto e uma sala espaçosos. Pesquisei alguns apartamentos interessantes no site do *Airbnb*, contudo, devido à alta procura de turistas, quase sempre estavam já reservados em maio. Foram estabelecidos contactos com conhecidos e amigos e, assim, conseguimos chegar à *Casa do Conto*, empresa do ramo da hotelaria com vários apartamentos e hotéis. Falamos com as responsáveis, visitamos alguns apartamentos e escolhemos aquele que melhor se adaptava ao que eu ambicionava.

O apartamento localiza-se na rua da Boavista, bastante perto da produtora *FilmesDaMente*, que cedeu todo o material da curta-metragem. Esse já possuía uma decoração vintage que muito me agradava, para além de ser espaçoso.

3.4.4. Cronograma

Enquanto trabalhadora-estudante, o tempo foi escasso nos primeiros meses do presente ano letivo para me dedicar a este projeto. Por isso, quando terminou o meu contrato de trabalho, em março, pude finalmente dispensar todo o meu tempo à produção da curta-metragem.

Nos primeiros meses, estive mais ocupada com leituras e releituras do conto para melhor perceber como iria fazer a adaptação. O guião foi inicialmente escrito para a disciplina de *Metodologias de Realização*, em finais de 2017, e foi nessa disciplina que iniciei este projeto. A primeira versão do mesmo já estava escrita há uns meses, no entanto fiz bastantes alterações. Esta versão ainda estava muito próxima do conto, por conseguinte, por recomendação do professor António Costa Valente, alterei alguns diálogos, que tinham uma linguagem demasiado formal, e acrescentei outros para enriquecer a discussão do casal.

Depois de obter a versão final do guião, com a ajuda do produtor Nuno Rocha, comecei a contactar técnicos para me auxiliarem na rodagem, pois a realização é um trabalho de equipa. O Pedro Pimentel, com quem já tinha trabalhado na minha anterior curta, *Cinzas*, aceitou ser novamente assistente de imagem/ produção. A direção de fotografia ficou a cargo do produtor Victor Santos, que já conheço há algum tempo. O Operador de som, Rodrigo Branco, é um

conhecido de Nuno Rocha e de Pedro Pimentel. O assistente de realização, Miguel Soares, também já me tinha ajudado em outro filme. A maquilhagem ficou a cargo de Maria Simões, que já participou em grandes produções como *Pedro e Inês*, de António Ferreira, em 2018.

Para esta curta-metragem também precisava de um figurante, para representar um médico, na primeira cena. Roberto Santos, um amigo, aceitou fazê-lo. Por último, o mais difícil de tudo: os atores. Eu precisava de dois atores experientes, com 40 anos, pois o texto era exigente. Como não conhecia ninguém com essas características, contactei a *Agente a Norte*, cujas sócias, Marta Lima e Diana Roquete, se prontificaram a ajudar-me. Foi feito um casting, nos dias 7 e 8 de maio, no estúdio da agência e escolhi os atores Joana Estrela e Pedro Frias. Ambos têm mais experiência em teatro do que em cinema, mas eles conseguem ser bastante versáteis.

Com a equipa toda reunida, mais os atores, ficou a rodagem marcada para os dias 19, à tarde, e 20, de manhã. Foi difícil encontrar datas e horários em que ambos os atores pudessem estar presentes, pois tinham uma agenda bastante preenchida.

Após as filmagens, procedeu-se à montagem da curta e a outros aspetos relacionados com a pós-produção, tais como a mistura de som e a cor. A seguir relato com precisão os horários dos dois dias de rodagem:

Dia 19

Dia 19, pelas 11 horas, eu, o diretor de fotografia Victor Santos e o assistente de imagem Pedro Pimentel fomos à produtora *FilmesDaMente* carregar o material necessário para as filmagens e pô-lo na carrinha. Por volta das 12 horas, saímos em direção ao apartamento que ficava a 500 metros de distância.

Estivemos cerca de 2 horas a montar o material e não houve tempo para almoço. Pelo meio íamos comendo alguns snacks que eu tinha levado para toda a equipa. Por volta das 14 horas, chegaram os restantes elementos: a maquilhadora, o assistente de realização, o operador de som e os dois atores. Estes vestiram a roupa escolhida e depois seguiram para a maquilhagem. Posteriormente estive com eles a ajudá-los nos ensaios. Por volta das 15 horas começamos a filmar e assim foi até às 20h30. Depois dessa hora só fiquei eu, o diretor de fotografia e o assistente de imagem a preparar o material para o dia seguinte. Depois, por volta das 22h, fomos jantar.

Dia 20

No segundo dia, pelas 7 horas da manhã, já estava toda a equipa e elenco no set de filmagem. Juntou-se o figurante Roberto Santos, para a cena do travelling à retaguarda.

A montagem da dolly e a preparação da iluminação da primeira cena demorou algum tempo, por isso só perto das 9 horas é que as filmagens começaram. Estas terminaram por volta das 11 horas. Eu, o diretor de fotografia e o assistente, mais uma vez, ficamos a arrumar os materiais até às 12 horas e depois fomos embora.

Ver a folha de serviço no anexo 3.

3.5. Direção de fotografia

O diretor de fotografia escolhido para esta curta-metragem possui já um vasto currículo neste tipo de trabalho. Victor Santos é mais conhecido como produtor, porém frequentemente é responsável pela fotografia dos spots publicitários e filmes da produtora *FilmesDaMente*.

Depois de algumas reuniões com o mesmo, e de lhe ter mostrado algumas referências, optei por um ambiente frio e sombrio, de acordo com a situação do casal. A fotografia teria de transmitir desalento e melancolia. Não houve oportunidade de visitar o set antes da rodagem, pois o apartamento estava alugado a turistas. Obviamente que esta situação trouxe alguns transtornos, pois a planificação da iluminação e análise do espaço não ocorreram atempadamente. O diretor de fotografia visitou o set pela primeira vez no primeiro dia de rodagem, mas com as fotografias do espaço conseguiu ter uma ideia do que era necessário para conseguirmos o ambiente desejado. Por exemplo, pediu-me para adquirir um tecido branco para servir como cortinas nas janelas da sala, de forma a controlar a entrada de luz natural.

Foi escolhida a câmara Blackmagic Ursa Mini Pro 4.6k, devido à resolução, à qualidade da câmara e à capacidade de gravar em formatos sem compressão. O *dynamic range* desta câmara também é extremamente elevado, possui 15 stops, o que o aproxima da película cinematográfica.

3.6. Guião técnico

Cena	Descrição	Observação	Plano	Escala	Ângulo	Movimento	Som
1	Int./ casa/ quarto/ dia Elisa está sentada na cama. Luiz está ajoelhado, a seu lado, e um médico observa-os.	Dolly. Lente 25mm.			Frontal (Elisa)	Travelling à retaguarda, vemos em grande plano o rosto de Elisa, depois a câmara recua e vemos o restante espaço.	Música inserida em pós-produção
2 1ª parte	Int./ casa/ sala/ noite Elisa observa Luiz, que está sentado no sofá e pede-lhe a morte. Luiz levanta-se e Elisa aproxima-se.	Câmara ao ombro Lente 35mm Lente 85mm	2 planos	Plano geral Plano médio Elisa	Normal	Plano fixo	
2 2ª parte	Int./ casa/ sala/ noite Os dois estão frente a frente. Elisa explica o porquê de	Câmara ao ombro Lente 35mm. Panorâmica	3 planos	Plano conjunto Plano médio ots (over the shoulder)	Perfil Normal	Plano fixo	

	<p>querer a morte, Luiz afasta-se para trás do sofá e refuta a ideia, horrorizado. Elisa permanece no mesmo sítio.</p> <p>Elisa vai para perto de Luiz e pede-lhe que a mate.</p> <p>Luiz vira-se e põe as mãos em cima da mesa.</p> <p>Elisa refere que ele não seria responsabilizado e Luiz encara-a.</p> <p>Elisa refere que Luiz não foi o único homem da sua vida.</p>			<p>Elisa</p> <p>Plano médio ots Luiz</p>			
2 3a parte	<p>Int./ casa/ sala/ noite</p> <p>Elisa continua a falar da sua traição.</p>	<p>Câmara ao ombro</p> <p>Lente 35mm</p>	3 planos	<p>Plano conjunto</p> <p>Plano médio ots Elisa</p>	<p>Perfil</p> <p>Normal</p>	Plano fixo	

	<p>Luiz ouve-a perturbado.</p> <p>Elisa provoca-o dizendo que ele nunca desconfiou de nada.</p>			<p>Plano médio ots Luiz</p>			
<p>2 4ª parte</p>	<p>Int./ casa/ sala/ noite</p> <p>Luiz manda calar Elisa e ela continua a provocá-lo.</p> <p>Ele aperta-lhe o pescoço e a mulher morre.</p> <p>Luiz senta-se no chão, com um olhar vago.</p>	<p>Câmara ao ombro</p> <p>35mm</p> <p>Dolly</p>	<p>4 planos</p>	<p>Plano conjunto</p> <p>Grande plano Luiz</p> <p>Grande plano Elisa</p> <p>Travelling de aproximação a Luiz no final</p>	<p>Perfil Normal</p>	<p>Plano fixo</p> <p>Travelling de aproximação</p>	

CONCLUSÃO

Realizar a curta-metragem *Tragédia* foi um processo longo e metódico, que teve as suas vicissitudes, normais numa produção desta natureza. Todavia os resultados aproximam-se muito daquilo que eu estava à procura.

Esta curta-metragem foi rodada em cerca de 9 horas, o que é muito pouco e esse foi, sem dúvida, o maior problema. A intensidade e a violência do texto exigiam muito mais tempo de rodagem e impunham a exaustão dos atores. Devido a vários fatores não foi possível estender o tempo de filmagens, não obstante fiquei surpreendida com toda a equipa técnica e elenco, que em tão pouco tempo fizeram um trabalho, na minha perspetiva, admirável.

Ao contrário da rodagem, o período de pré e pós-produção foi moroso, preciso e bastante metuculoso. Já foram relatadas todas as etapas e questões relacionadas com a produção e não preciso de me alongar.

A adaptação do conto *Tragédia* não apresentou, à partida, dificuldades nem embaraços e estou satisfeita com o resultado final. O filme apresenta a minha visão, enquanto realizadora, do conto mencionado. Este consegue revelar alguns dos temas mais frequentes da obra de Sá-Carneiro, num ambiente de pessimismo e angústia, típicos da sua prosa e poesia. *Tragédia*, é, assim uma história de dor e mágoa.

BIBLIOGRAFIA

- Bello, Maria do Rosário, 2005 – *Narrativa literária e narrativa fílmica: o caso de amor de perdição*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian e Fundação para a Ciência e a Tecnologia
- Benis, Rita de Brito, 2008 – “Fanny Owen, da literatura ao cinema: o argumento como estrutura de ligação entre a literatura e o cinema” in *Não vi o livro, mas li o filme*. Ribeirão: Edições Húmus
- Clerc, Jeanne-Marie e Carcaud-Macaire, Monique, 2004 - *L’ adaptation cinématographique et littéraire*. Paris: Klincksieck
- Faure, Elie, 2010 - *Função do Cinema e das Outras Artes*. Lisboa: Texto & Grafia
- Ferreira, Carlos Melo, 2004 – *As poéticas do cinema*. Porto: Edições Afrontamento
- Gead, Eduardo, 1985 – *O Poder do cinema*. Lisboa: Livros Horizonte
- Gimferrer, Pere, 2005 – *Cine y literatura*. Barcelona: Seix Barral
- Grilo, João Mário, 2010 – *As lições do cinema*. Lisboa: Edições Colibri
- Guattari, Félix, 1984 - “O divã do pobre” in *Psicanálise e cinema*. Lisboa: Relógio d’Água
- Hernández Les, Juan A., 2003 - *Cinema e literatura: a metáfora visual*. Porto: Campo das Letras
- Jakobson, Roman, 1959 – “On linguistic aspects of translation” *On translation*, 23, pp. 232-239. Boston: Harvard University Press
- Kemp, Philip, 2011 – *Cinema: the whole story*. London: Thames & Hudson
- Lancastre, Maria José de, 1992 – *O eu e o outro: para uma análise psicanalítica da obra de Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Quetzal Editores
- Marner, Terence, 2017 – *A realização cinematográfica*. Lisboa: Edições 70
- Martins, Fernando Cabral, 2010 – “Apresentação” in *Verso e Prosa: Mário de Sá-Carneiro*. Porto: Assírio & Alvim
- Peres, Ângelo e Sousa, Isolino, 2003 – “Prólogo” in *Cinema e literatura: a metáfora visual*. Porto: Campo das Letras
- Quadros, António, 2000 - “Introdução à vida e à obra de Mário de Sá-Carneiro” in *Mário de Sá-Carneiro: Princípio e outros contos*. Mem Martins: Publicações Europa-América
- Sá-carneiro, Mário, 2016 – *Prosa Mário de Sá-Carneiro*. Alfragide: Publicações Dom Quixote
- Shail, Andrew, 2012 – *The cinema and the origins of literary modernism*. New York: Routledge

Sousa, Maria Leonor Machado de, 1982 – *O elemento negro na novelística de Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Inst. Français au Portugal

Sousa, Sérgio Guimarães de, 2001 – *Relações intersemióticas entre o cinema e a literatura: a adaptação cinematográfica e a recepção literária do cinema*. Braga: Universidade do Minho

Truffaut, François e Hitchcock, Alfred, 1987 – *Diálogo com Truffaut/ Hitchcock*. Lisboa: Dom Quixote

ANEXOS

Anexo 1

Guarda-roupa

Elisa



Luiz



Anexo 2

O apartamento

Sala



Quarto



Fonte: Casa do Conto

Anexo 3

FOLHA DE SERVIÇO

CURTA-METRAGEM | TRAGÉDIA

Realizadora		Célia Fraga
Dir. de Fotografia		Victor Santos
Ass. de Imagem		Pedro Gil Pimentel
Op. de Som		Rodrigo Branco
Maquilhadora		Maria Simões
Direção de Arte		Célia Fraga
Ass. Realização		Miguel Soares

Casting

Joana Estrela		
Pedro Frias		

Produção

Célia Fraga / Nuno Rocha		
--------------------------	--	--

19-05-2019

Hora		Comunicação individual
Local		Rua da Boavista 466, Porto
PAF		15:00
Horário Almoço		N/A

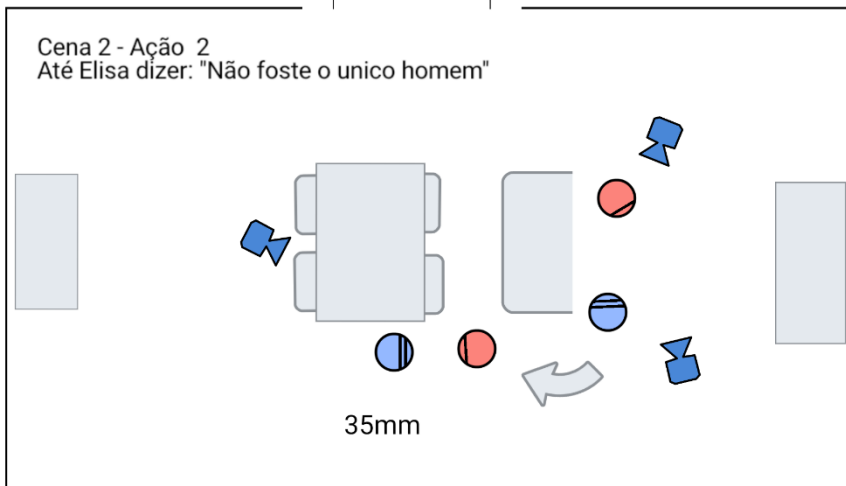
Roberto Santos |

Notas de Produção

- A nosso tempo de rodagem é curto e como tal teremos de ser bastante céleres entre takes.
- Previsão de céu nublado durante todo o dia.

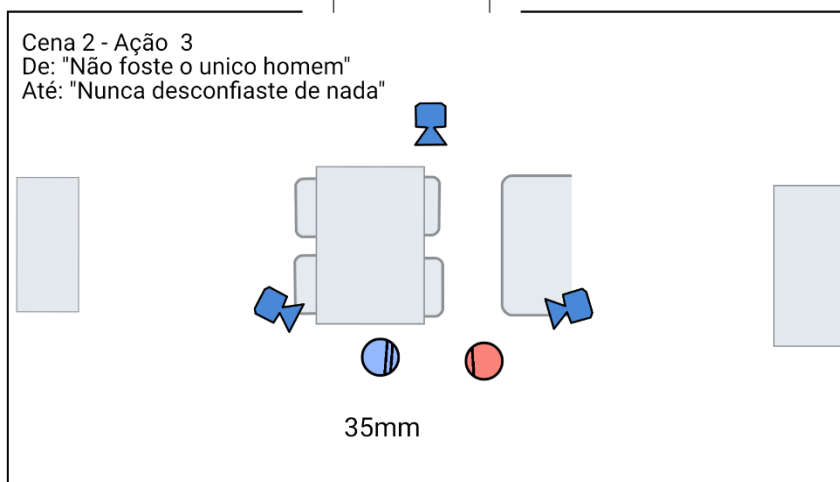
14:00 – Chegam os atores ao local

Anotação

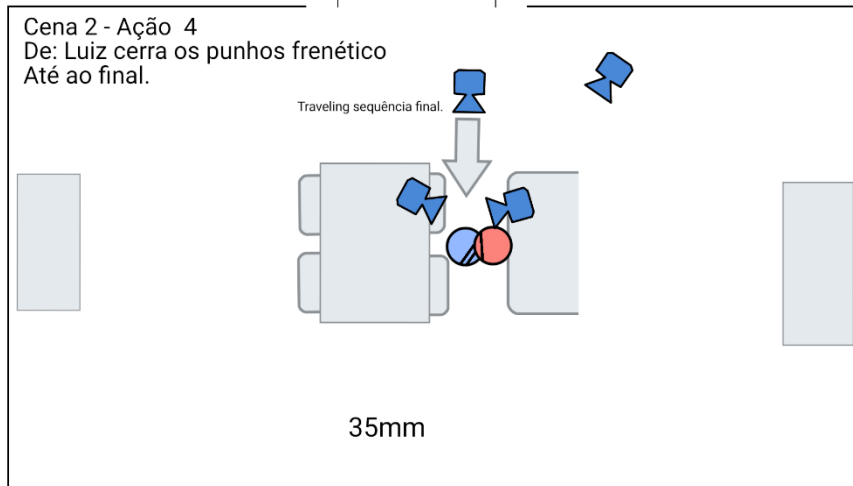


- 15:00 – 15:30 Sequência: Conjunto + Próximo de Elisa
- 15:40 – 16:00 Médio da Elisa (OTS)
- 16:10 – 16:30 Sequência: Próximo + Médio de Luiz (OTS)
- 16:40 – 16:50 Plano Geral (Não mencionado no esquema acima)

Anotação



- 17:10 – 17:30 Conjunto dos 2 (Janela atrás)
- 17:40 – 18:00 Médio da Elisa (OTS)

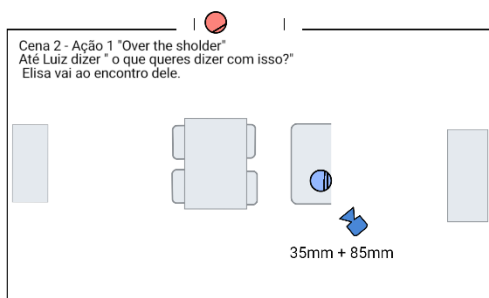


- 18:50 – 19:10 Geral/conjunto centrado na personagem Luiz (
- 19:20 – 19:40 Close up Luiz (contra-picado OTS)
- 19:40 – 20:00 Close up de Elisa (Picado OTS)

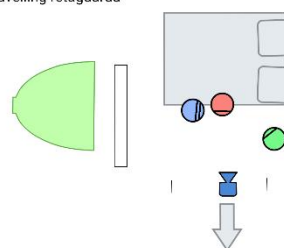
20-05-2019

Hora: 08h00 / 11h00

- Sequência inicial (Quando Luiz repara na Elisa à porta)
- Travelling da sequência final
- Travelling da cena 1



Cena 1
Sequência - travelling retaguarda



Anexo 4

1 INT. CASA DE ELISA. QUARTO. DIA 1

Vemos o rosto de uma mulher, ELISA, quarenta anos. Tem um olhar vago e o rosto transparece cansaço.

A câmara afasta-se e mostra que Elisa está sentada numa cama. Ela é magra, usa uma camisa de noite branca comprida e um xaile vermelho.

Ajoelhado ao seu lado está o seu marido, LUIZ, quarenta anos. Está todo vestido de preto e as roupas são informais. Olha preocupado para a mulher e segura a sua mão carinhosamente.

No quarto também está o MÉDICO, da mesma faixa etária, mais afastado e em pé. Observa a cena com alguma indiferença, usa um fato preto e segura uma mala que contém material médico.

Podemos, finalmente, ver todo o espaço na sua totalidade: possui uma decoração minimalista e entra pouca luz, o que o torna bastante sombrio.

Momentos depois, o médico sai sem dizer nada.

A seguir, sai Luiz.

Esta não se mexe e continua com um olhar perdido.

DISSOLVE PARA:

2 INT. CASA DE ELISA. SALA. NOITE 2

Luiz está sentado num sofá sem fazer nada. Elisa observa-o em pé junto à entrada. Passado algum tempo, ele repara nela.

LUIZ

Por que não estás a descansar?

ELISA

Preciso de te pedir uma coisa.

Luiz observa-a com preocupação.

ELISA

Sossega Luiz... o que desejo é muito simples... é apenas um

remédio que me salvará...
(encara o marido)
A morte.

Luiz olha-a perplexo e levanta-se.

LUIZ
O que queres dizer com isso?

Elisa aproxima-se dele.

ELISA
Uma coisa compreensível e racional... Venho pedir-te que tenhas dó de mim, que ponhas termo ao meu martírio... As forças faltam-me para o fazer sozinha. Esta doença não tem cura, não é verdade? Pois bem! Para que hei-de esperar, se posso deixar a vida quase sem sofrimento, em poucos segundos e, para mais, feliz... sim feliz, porque morrendo às tuas mãos, morrerei... feliz.

Luiz encara-a horrorizado e afasta-se.

LUIZ
Cala-te! Cala-te, Elisa! Tens noção da monstruosidade que estás a dizer? Que raio te passou pela cabeça? Queres que te mate como quem abate um animal? Não posso, não consigo!
(breve pausa)
Viver é sofrer. Resigna-te.

Elisa fica paralisada durante alguns segundos. Aproxima-se dele.

ELISA
Queres então que eu sofra? Achas mais humano que vá morrendo aos pedaços, atormentada a cada instante, enojando todos?
(desesperada)
Pela última vez! Tem compaixão de mim!
(abraça Luiz com força)
Mata-me! Mata-me!

Luiz repele-a e afasta-se, virando costas.

LUIZ

Tudo o que disseres será inútil!
Não vêes que me estás a pedir a
maior das loucuras, o maior dos
crimes?! Podia até ir preso se o
fizesse. O teu egoísmo cega-te.

ELISA

Seria como um suicídio. Não
poderias ser responsabilizado.

Luiz volta-se, Elisa enxuga as lágrimas e olha-o
fixamente. O xaile vermelho cai no chão. Durante algum
tempo ficam os dois calados.

ELISA

Muito bem! Não fazes o que eu te
implorei... Não duvides que outro
o fará.

LUIZ

Qual outro? Sais de casa e pedes
à primeira pessoa que encontrares
na rua? Não sabia que esta doença
também trazia demência.

ELISA

Não, Luiz, não sou louca nem
foste o único homem na minha
vida.

Luiz volta-se e olha sério para Elisa, que está de costas.

ELISA

(sincera e resignada)
Há quantos anos somos casados,
Luiz?

Luiz permanece em silêncio, nervoso.

ELISA

Dezasseis anos a adormecer e a
acordar contigo. Sorrisos,
beijos, abraços... É por isso que
achas que eu sempre te fui fiel?

LUIZ

(tenso)

Do que é que estás a falar?

ELISA

De outro homem que me ama mais do que tu e que terá o bom senso e a coragem necessária para concordar comigo... um homem a quem me entreguei completamente... a quem entreguei todo o meu corpo...

Luiz solta um grito de furor. Elisa continua a falar serenamente.

ELISA

Tu acreditavas em mim, tu acreditavas no meu amor, nos meus beijos! Pobre Luiz... Numa mulher nunca se acredita. Eu menti-te sempre! Sempre...

Luiz olha-a furioso quase a chorar. Aproxima-se enraivecido.

LUIZ

Quem é ele?

ELISA

É alguém muito mais interessante que tu, muito mais carinhoso, forte e sem pudores. Alguém que me fez feliz, que me deu o que tu nunca conseguiste.

LUIZ

Não acredito! Não acredito numa só palavra! Estás louca!

Luiz prepara-se para sair da sala, mas é interrompido por Elisa.

ELISA

Numa das tuas viagens de trabalho, há já uns dois anos, apareceu aqui em casa um amigo teu da faculdade chamado João Soares. Lembras-te dele?

Luiz olha-a confuso.

ELISA

(suspira)

Eu nunca o tinha visto. Chegaste

a contar-me algumas das vossas aventuras dessa altura e vi também fotografias dos dois nas redes sociais.

(olhar perdido, ri-se)

Quando estamos casados há muitos anos, qualquer coisa serve de pretexto para criar um fantasia extra-conjugal. Confesso que só o ouvir as tuas histórias e ver a imagem dele foi suficiente para alimentar todo um enredo digno de um filme erótico.

Luiz continua a observá-la seriamente.

ELISA

Eu pensava nele quando me deitava, pensava nele quando acordava, pensava nele quando te beijava, pensava nele quando te tocava... Por fim, não resisti e meti conversa com ele. O resto acho que não precisa de pormenores. Ele apareceu cá em casa e, nesta sala, fizemos coisas que tu nunca sonhaste fazer. Tanto prazer, nesse mesmo sofá onde ainda há pouco estavas sentando.

(ri-se maliciosamente)

Isto durante dois anos e tu nunca desconfiaste de nada.

Luiz cerra os punhos num estado frenético.

LUIZ

Cala-te!

ELISA

Ele não é cobarde como tu. Podes ameaçar-me, se quiseres, que não terei medo, nem me calarei!

Luiz avança para Elisa gritando ferozmente.

LUIZ

Não te calarás?! Veremos, sua puta de merda!

Luiz derruba Elisa numa poltrona e aperta-lhe o pescoço

com as duas mãos.

LUIZ

(arquejante)

Calas-te ou não! Calas-te ou não!
Calas-te ou não!

Elisa não se defende apesar do grande sofrimento. Está a ficar roxa com falta de oxigénio.

Ela tentar falar, mas as palavras custam a sair. Luiz aplica cada vez mais força, num ato de pura loucura.

ELISA

Sou feliz... Morro como queria...
mentira... é tu..do men...ti...

Elisa desfalece e Luiz afasta-se perturbado, tentando decifrar as últimas palavras de Elisa.

Luiz está num estado hipnótico sem saber o que fazer. Senta-se no chão, em cima do xaile vermelho, e a câmara aproxima-se e mostra o seu rosto, com um olhar vago e perdido como um louco.

FIM