



UNIVERSIDADE
LUSÓFONA
DO PORTO

Manuel José de Moraes Bernardo Cabral

DA ANUNCIADA
Uma viagem do texto literário ao filme

Trabalho realizado sob orientação do
**Professor Doutor Manuel Luís Bogalheiro
da Rocha Fernandes**
e coorientação do
**Professor Doutor António Manuel Dias
Costa Valente**

Junho 2020



UNIVERSIDADE
LUSÓFONA
DO PORTO

Manuel José de Moraes Bernardo Cabral

DA ANUNCIADA

Uma viagem do texto literário ao filme

Tese de Doutoramento em Arte dos Media

Tese defendida em provas públicas na
Universidade Lusófona do Porto no dia 18/11/2020,
perante o júri seguinte:

Presidente: Prof^ª. Doutora Isabel Maria Pérez da Silva Babo Lança;

Vogais:

Prof. Doutor Carlos Manuel Branco Nogueira Fragateiro (Prof. Auxiliar da Universidade de Aveiro), arguente;

Prof^ª. Doutora Anabela Dinis Oliveira (Prof^ª. Auxiliar da Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro), arguente;

Prof. Doutor João Pedro de Sousa Cardoso (Prof. Associado da Universidade Lusófona do Porto);

Prof^ª. Doutora Célia Maria Taborda da Silva (Prof^ª. Associada da Universidade Lusófona do Porto);

Orientador: Prof. Doutor Manuel Luís Bogalheiro da Rocha Fernandes (Prof. Auxiliar da Universidade Lusófona do Porto)

18 de Novembro 2020



UNIVERSIDADE
LUSÓFONA
DO PORTO

ANEXO 1

DECLARAÇÃO

É autorizada a reprodução parcial desta tese, apenas para efeitos de investigação, mediante declaração escrita do interessado, que a tal se compromete.

Handwritten signature: Henrique Bernardes

Handwritten signature: [illegible]

Ao meu pai, Zé Manel, e ao Tio Ruy,
que já não puderam ver este trabalho.

AGRADECIMENTOS

Ao Professor Manuel Luís Bogalheiro Rocha Fernandes, orientador deste trabalho, pela sua direção, apoio e confiança.

Ao Professor António Manuel Dias Costa Valente, coorientador deste trabalho, pelo seu encorajamento e otimismo.

Ao meu colega Sérgio Nogueira, minha presença virtual quando não me era possível estar presencialmente nas aulas.

À minha família, particularmente à minha mãe Sara, que sempre me encorajou, e à minha esposa Fátima, que além de me encorajar, me aturou as ausências, assim como as presenças ausentes.

DA ANUNCIADA: Uma Viagem do Texto Literário ao Filme

RESUMO

Pretende este trabalho explorar a adaptação da obra literária para cinema e audiovisual, através de um projeto de adaptação para argumento cinematográfico/série televisiva do romance *Da Anunciada*, da escritora açoriana Madalena San-Bento, sobre a vida e obra da Madre Teresa Da Anunciada, fundadora do culto do Senhor Santo Cristo dos Milagres, a segunda mais antiga devoção religiosa dos Açores e a maior no arquipélago. Este projeto de adaptação surge aqui como instrumento para a análise e fundamentação teórica dos aspetos envolventes da escrita do argumento cinematográfico e televisivo, original ou adaptado, assim como, mais especificamente, das problemáticas inerentes à adaptação cinematográfica/audiovisual de obras literárias.

A abordagem ao tema parte da premissa de que o guião, original ou adaptado, é um *intermedium*, um elo de ligação entre o domínio da escrita e o do cinema e audiovisual. Essa qualidade de *intermedium*, embora presente tanto no guião original como no adaptado, enquanto instrumentos que utilizam o *medium* da escrita para transportar uma narrativa para o *medium* do cinema/audiovisual, adquire uma outra dimensão no guião adaptado, na medida em que este transubstancia uma narrativa que já conheceu um público no *medium* da escrita, para o *medium* do cinema/audiovisual. Com esta premissa em mente, o trabalho empreende uma viagem do domínio da escrita ao domínio da imagem em movimento e do som, explorando os mecanismos da construção do guião, analisando a fundamentação teórica subjacente a esta área, e acompanhando a narrativa da vida da Madre Teresa enquanto *leitmotiv* para a reflexão crítica sobre esta questão da transubstanciação da obra literária para o cinema/audiovisual.

Palavras-chave: media, intermedia, guião, adaptação, Senhor Santo Cristo dos Milagres, Madre Teresa da Anunciada

DA ANUNCIADA: A Journey from the Literary Text to Film

ABSTRACT

This work intends to explore the adaptation of the literary work to cinema and audiovisual, through an adaptation project for cinema/television series of the novel “Da Anunciada”, by the Azorean writer Madalena San-Bento, about the life and work of Mother Teresa Da Anunciada, founder of the cult of Senhor Santo Cristo dos Milagres, the second oldest religious devotion in the Azores and the largest in the archipelago. This adaptation project appears in here as an instrument for the analysis and theoretical foundation of the aspects surrounding the writing of the original or adapted film and television screenplay, as well as, more specifically, of the inherent problems in the film and audiovisual adaptation of literary works.

The approach to the theme begins with the premise that the script, original or adapted, is an intermedium, a link between the domain of the writing and that of film and audiovisual. This quality of intermedium, although present in both the original and the adapted scripts as instruments that use the writing medium to transport a narrative to the film/audiovisual medium, acquires another dimension in the adapted script, as this transubstantiates a narrative that has already met an audience in the writing medium into the film/audiovisual medium. With this premise in mind, this work undertakes a journey from the domain of writing to the domain of moving images and sound, exploring the mechanisms of script construction, analyzing the theoretical foundations underlying this area and following the narrative of the life of Mother Teresa as a leitmotiv for critical reflection on this issue of transubstantiating literary work into film/audiovisual.

Keywords: *media, intermedia, screenplay, adaptation, Senhor Santo Cristo dos Milagres, Madre Teresa da Anunciada*

Índice

Introdução	3
1. Para uma Teoria do Intermedia: o Guião Cinematográfico/Audiovisual como Caso	13
2. A Adaptação Cinematográfica da Obra Literária.....	23
3. O Modelo de Guião Norte-Americano.....	37
3.1. O guião cinematográfico	37
3.2. O modelo gráfico do guião.....	37
3.3. A história no guião do cinema narrativo.....	40
3.4. As componentes do guião no cinema narrativo de ficção.....	42
3.5. A estrutura	42
3.6. As personagens	51
3.7. Os diálogos	56
3.8. O conflito.....	60
3.9. A concluir.....	62
Anexo I: The Heros Journey	63
4. Da Anunciada e o Ecce Homo	67
4.1. O culto	67
4.2. O objeto.....	68
4.3. A fundadora.....	69
4.4. Através dos tempos.....	73
4.5. O dispositivo.....	76
4.6. O espetáculo	79
4.7. As auras do Senhor Santo Cristo	84
4.8. A concluir.....	90
Anexo II: Imagens.....	91
5. Questões Teórico-práticas na Escrita do Guião de "Da Anunciada"	101
5.1. Pressupostos para a adaptação de “Da Anunciada”	101
5.2. O processo de adaptação de “Da Anunciada”	105

5.3. Ponto de vista na narrativa	107
5.4. Tempo e espaço	110
5.5. A estrutura	111
5.6. Os diálogos	112
5.7. As personagens	112
5.8. Funções das personagens	114
5.9. Do romance ao guião: excerto	118
5.10. A concluir	120
Anexo III: O início do romance (excerto)	121
Anexo IV: o início do guião (excerto)	123
 Conclusão	 131
 Bibliografia, Filmografia, Referências <i>Online</i>	 145
 Anexo V: Tratamento/Step Outline	 Vol. II
 Anexo VI: Componente prática – Guião “Da Anunciada”	 Vol. II

INTRODUÇÃO

INTRODUÇÃO

Quando se fala atualmente em Arte dos Media (*Media Arts*) pensa-se normalmente em Novos Media, como a Multimedia, a Arte Digital e outras formas de arte com base no computador. Mas na realidade o termo *Media Arts*, embora tendo entrado no nosso léxico comum há pouco mais de duas ou três décadas, é bem mais antigo e algumas das artes que o incluem surgiram ainda no século XIX, podendo definir-se como o estudo da comunicação humana através da fotografia, filme, áudio, vídeo, e naturalmente também a multimedia, a arte digital (*Digital Arts*) e os media interativos. É uma vasto leque, onde a definição das diversas artes que compõem este campo tanto pode ser feita tendo por critério os media que utiliza, como as características técnicas da sua produção ou ainda os aspetos estéticos que as envolvem, como apontam Kevin F. McCarthy e Elizabeth Heneghan Ondaatje:

This situation appears to be a by-product of the youth of the media arts and their early stage of development. Media artists, for example, appear to have devoted more attention to developing their artistic practices than they have to identifying the distinguishing features of the media arts. This is evident in the literature on the media arts, which is much more likely to trace the development of artistic practices than it is to discuss the organizational and structural features of the media arts as a distinctive genre. (McCarthy & Ondaatje 2002, p. 23-24)

A questão da definição do conceito de Arte dos Media e das suas balizas é vasta, constituindo per si um campo de estudos com muito ainda por explorar, como se pode depreender do que aqui nos é referido por McCarthy e Ondaatje. E isto sem entrarmos por outras problematizações possíveis, como por exemplo interrogarmo-nos até que ponto as artes visuais clássicas e a literatura não devam ser incluídas neste campo, pois ambas se exprimem através de um determinado *medium*, termo que surge ainda no século XVIII para se referir aos jornais, alargando-se o seu uso nesse contexto no século XIX, altura em que surge o seu plural, media, embora seja já no século XX que se torna comum, continuando inicialmente a referir-se à imprensa e depois à radio e televisão (Williams, 1988, p. 203). Afinal, como nos diz James Monaco, “*For seven thousand years the history of the arts was, essentially, the history of these representative media: the pictorial and the literary.*” (Monaco, 1981, p.6). Mas não é esse o objeto de estudo deste trabalho, pelo que nos ficaremos pela definição de Arte dos Media acima enunciada e amplamente aceite, concentrando-nos apenas numa das mais antigas artes dessa área: a 7ª Arte. E dentro desta arte, delimitaremos ainda mais o nosso campo de estudo, concentrando-nos apenas num dos aspetos da arte cinematográfica, o argumento ou guião.

Pedra angular em qualquer projeto cinematográfico, televisivo, ou digital, o guião ou argumento nem sempre tem visto a sua importância no processo de produção nessas áreas ser-lhe devidamente reconhecida. Essa situação tem vindo a ser ultimamente invertida, com esse quase parente pobre nas artes audiovisuais a ser objeto de programas de apoio específico na Europa e em Portugal, onde, na produção cinematográfica e audiovisual, a fase da escrita e desenvolvimento tem finalmente recebido a atenção que merecem e necessitam. Não há cinema, televisão, multimédia ou filme interativo sem a componente do guião. Daí a pertinência deste trabalho de investigação.

A escrita do guião cinematográfico e audiovisual é uma área muito particular da escrita, distinta da novela, do romance, do ensaio, do teatro, ou de qualquer outra forma de escrita, tendo desenvolvido técnicas próprias para transmitir através do *medium* da escrita a visualização do que será posteriormente uma obra no *medium* do cinema e do audiovisual, um *medium* que utiliza a combinação do som e da imagem em movimento para se expressar. A escrita do guião é, portanto, uma escrita que está entre esses dois media, um intermedia que vai levar a criatividade do guionista do papel ao écran. E é sobre esse intermedia que este trabalho se vai debruçar.

A origem dos temas, ideias e conteúdos para a escrita do guião cinematográfico ou audiovisual é múltipla, mas desde o início da história da 7ª Arte que a literatura se perfilou como uma das fontes de material favoritas para esta jovem arte. Utilizando as mesmas técnicas desenvolvidas ao longo da história do cinema para a escrita do guião original, às quais soma as técnicas específicas da adaptação, o guião adaptado da literatura cedo se tornou numa das mais importantes formas de construção de narrativas para o écran. E, delimitando ainda mais o objeto desta tese, diremos que é precisamente sobre a adaptação da obra literária para o écran que nos iremos debruçar neste trabalho.

Como referimos, para lá das técnicas específicas da adaptação da obra literária ao cinema, a escrita de um guião adaptado em nada difere da escrita de um guião original, desde que se esteja a falar do mesmo tipo de guião. No caso presente, quando falamos em guião referimo-nos ao guião norte-americano, ou guião de Hollywood, que, com base na estrutura dramática aristotélica, se tem vindo a afirmar como referência na produção cinematográfica e televisiva. Outros modelos de guião poderão existir. Neste dealbar de milénio há todo um mundo de mudança e inovação nesta área, nomeadamente o guião interativo, (Lamboux-Durand, 2012, p. 265) com origem na evolução dos jogos de computador iniciais para modelos mais complexos, assentes em processos narrativos, e que têm derivado para o cinema, expandindo-se para novas formas de narrativa cinematográfica e televisiva, tanto na ficção

como no documentário. Mas este tipo de guião, cujo produto final tem no computador, na internet e nas novas plataformas o seu *medium* de distribuição privilegiado, não será objeto deste trabalho. Neste trabalho abordaremos a construção do guião clássico, de acordo com o modelo norte-americano, a partir da adaptação cinematográfica de uma obra literária existente, numa perspetiva de reflexão sobre o seu papel de *intermedium* entre a narrativa literária e a narrativa cinematográfica e televisiva.

Como forma de abordagem ao objeto deste trabalho, optou-se por uma metodologia teórico-prática, partindo da adaptação de uma obra literária, o romance “Da Anunciada”, de Madalena San-Bento, para guião cinematográfico, com esta componente prática a servir de base para uma reflexão teórica sobre a escrita do guião, o processo de adaptação da literatura para o cinema e a natureza do guião enquanto *intermedium*, resultando num trabalho final composto por uma dissertação sobre estas matérias e um guião cinematográfico/audiovisual adaptado do referido romance.

A escolha do romance de Madalena San-Bento como ponto de partida para este trabalho poderá nada dizer a quem não conheça os Açores nem as suas vivências. Mas para quem conheça e esteja, ou tenha estado, imerso na vivência e cultura açoriana, uma obra como o romance “Da Anunciada”, sobre uma temática tão enraizada na cultura religiosa deste povo, tão intrínseca à “açorianidade” (César, p. 1), é certamente um potencial candidato para a adaptação cinematográfica que se impunha fazer no âmbito deste trabalho. Com efeito, Teresa de Jesus do Rego Quintanilha, Madre Teresa da Anunciada após professar como freira Clarissa no Convento da Esperança em Ponta Delgada, foi a fundadora do culto do Senhor Santo Cristo dos Milagres, figura incontornável na religiosidade e cultura açoriana. Um guião sobre a Madre Teresa e sobre a sua luta para estabelecer este culto, não sendo uma inevitabilidade, faz todo o sentido, dado o lugar que esta temática ocupa no património material e imaterial neste arquipélago. Para mais, a obra de Madalena San-Bento apresenta uma narrativa plena, empolgante e envolvente, que prende facilmente o leitor, colocando ao guionista que a pretenda adaptar o desafio de transpor para o guião o espírito dessa narrativa e a mesma plenitude e envolvimento.

A componente prática deste trabalho, ou seja, a adaptação de “Da Anunciada” foi inicialmente pensada como uma adaptação cinematográfica, mas a profusão e riqueza do material disponível na obra de San-Bento, levou a que se equacionasse a sua adaptação televisiva. Assim, a componente prática do trabalho acabou por ser um guião televisivo com cinco episódios de aproximadamente 50 minutos cada, onde já se identificam também os pontos da estrutura narrativa de uma versão cinematográfica. O guião em presença é ainda

um guião literário, pois a sua transformação em guião técnico, ou guião de produção compete ao realizador, numa etapa da produção posterior à que é objeto deste trabalho. A versão do guião integrada no trabalho é a de rascunho avançado.

A opção de abranger ambas as versões do guião, a cinematográfica e a televisiva, prende-se, por um lado com o reconhecimento da qualidade e quantidade do material narrativo que o romance oferece, e que merece um aproveitamento mais amplo do que o que seria possível dentro dos padrões de distribuição do cinema narrativo, como referimos, e por outro a necessidade de manter a intenção inicial de apresentar um guião cinematográfico, indispensável para a abordagem da questão da estrutura cinematográfica e da sua raiz aristotélica, problemática central no estudo do guião televisivo e audiovisual, difícil de abordar com um guião para série televisiva. Neste contexto surge então a opção de abordar ambas as vertentes no trabalho, situação que encontra eco na produção cinematográfica e televisiva em diversos países, nomeadamente em Portugal, onde várias projetos foram produzidos e comercializados em versão para cinema e versão para série televisiva, como por exemplo "Manhã Submersa" (1980) de Lauro António, filme (131min) e série televisiva em quatro episódios e "Amor de Perdição" (1979) de Manoel de Oliveira, filme (262min) e série televisiva (6 x 45min.), entre outros. Mais recentemente, em 2010, tivemos ainda o filme "Mistérios de Lisboa" (272 min.), uma adaptação do romance homónimo de Camilo Castelo Branco, com realização de Raoul Ruiz, que em 2011 teve também uma versão televisiva em mini série de seis episódios de 60 minutos (A Vingança da Duquesa de Cliton; Blanche de Monfort;¹ Os Crimes de Anacleto dos Remédios; O Enigma do Padre Dinis; O Conde de Santa Bárbara; O Menino Sem Nome).

A componente teórica deste trabalho aborda em primeiro lugar as questões que se prendem com a natureza do guião enquanto intermedia. Com efeito, a posição do guião cinematográfico e audiovisual como ponte entre o domínio da escrita e o domínio da imagem em movimento e do som, é naturalmente geradora de tensão entre o género de escrita literária (romance, novela, poesia, ensaio, etc.) e o género de escrita para cinema e audiovisual (argumento cinematográfico/guião/roteiro). Embora aparentemente estejamos a falar em ambos os casos do mesmo domínio, o da escrita, na realidade estamos a falar da transposição de um *medium* para outro, pois o guião cinematográfico e audiovisual, apesar de usar a escrita como ferramenta, não é através dela que comunica com o público, o que nos leva a interrogar a que *medium* pertence e até que ponto é do domínio da literatura ou já é do domínio do cinema. Essa questão central gera por sua vez outra questão: até que ponto o guião cinematográfico é um *intermedia* per si ou apenas nas situações de adaptação da obra

literária. A essas questões principais juntam-se outras complementares, como a velha questão da fidelidade do filme à obra literária original, colocada desde os primórdios do cinema, e as próprias questões pertinentes às técnicas de escrita para o écran, em oposição/tensão às técnicas da escrita literária.

Para além de nos debruçarmos sobre as questões teóricas que rodeiam o guião cinematográfico e televisivo, procuramos também abordar neste trabalho os aspetos mais pertinentes da construção do guião, sem termos pretensões a sermos um manual de escrita do guião. E, atendendo a que a vertente prática do trabalho se debruça sobre a vida e obra da Madre Teresa da Anunciada, naturalmente que se impõe um capítulo dedicado a essa temática, e outro fazendo a ligação entre os aspetos teóricos discutidos nos capítulos anteriores, e o trabalho concreto desta adaptação do romance “Da Anunciada”. Assim, em termos de organização da vertente teórica do trabalho, temos um total de cinco capítulos, para além desta introdução e de uma conclusão.

No primeiro capítulo abordamos a questão do guião no geral, seja ele original ou adaptado, a sua função enquanto guião cinematográfico ou televisivo, e problematizamos a sua condição de *intermedium* entre a expressão literária (texto) e a expressão cinematográfica e audiovisual (filme, séries televisivas, etc.).

No segundo capítulo introduzimos a temática da adaptação cinematográfica da obra literária, que no capítulo anterior fora afluída apenas no contexto da problemática da sua intermedialidade. Aqui dá-se continuidade à questão do guião como *intermedium*, mas na especificidade do guião adaptado. Abordamos também a função e importância da escrita do guião enquanto ferramenta para essa adaptação, para essa transposição de uma narrativa de um *medium* para outro, e colocamos algumas questões pertinentes levantadas pelo processo de adaptação.

No terceiro capítulo identificamos o modelo do guião americano como o modelo objeto de estudo neste trabalho. Questões que vão desde o grafismo deste modelo, passando pela história presente na narrativa e como o conflito surge como motor dessa narrativa, até à função e importância fundamental dos diálogos, passam por este capítulo. Mas de todas as componentes do guião aqui presentes, importa realçar duas que acabam sendo determinantes para a sua coesão e sucesso enquanto veículo narrativo, enquanto instrumento para contar histórias: a estrutura, que no caso deste modelo é a estrutura de raiz aristotélica em três atos e as suas derivantes, e as personagens, desde as personagens planas às mais complexas.

No quarto capítulo temos a vida da Madre Teresa da Anunciada e do seu papel como fundadora do culto do Senhor Santo Cristo dos Milagres, enquanto temática da adaptação

feita no âmbito desta tese, como componente prática do trabalho e instrumento de análise e reflexão sobre a adaptação literária para o cinema e audiovisual. A abordagem desta temática parte da descrição do culto ao Senhor Santo Cristo dos Milagres, o seu enquadramento histórico, a sua contextualização e o papel da Madre Teresa da Anunciada na sua fundação. Partindo desta base histórica e etnográfica, analisa-se a questão da construção e consolidação do Dispositivo deste Culto ao longo de três séculos, entendido aqui na perspetiva de Foucault e Agambén, e dos seus mecanismos. A questão da Aura, na perspetiva de Walter Benjamin, também é objeto deste capítulo, analisando-se aqui as Auras que rodeiam a Imagem do Senhor Santo Cristo enquanto objeto de arte e enquanto objeto de culto religioso.

No quinto capítulo assistimos de certo modo à convergência dos capítulos anteriores. Neste capítulo abordamos os mecanismos da adaptação cinematográfica e a teorização que lhes está inerente de forma concreta, através da análise do trabalho de adaptação do romance “Da Anunciada” ao guião que constitui a componente prática deste trabalho. É a interligação do que foi dito anteriormente sobre o guião e sobre a adaptação a nível teórico e teórico-prático com a temática histórica e etnográfica do romance adaptado neste trabalho, a convergir aqui na análise da adaptação feita neste guião. Nesta convergência, a fundamentação das opções tomadas em concreto é vista à luz das problemáticas discutidas nos capítulos anteriores.

Na conclusão temos a revisitação de alguns dos pontos mais significativos do trabalho, como seria de esperar.

A abordagem geral adotada para este trabalho, poderá até certo ponto considerar-se como uma forma de quase *case study*, se entendermos aqui essa designação numa perspetiva mais abrangente, para além do domínio das ciências sociais onde é muito aplicada. É “*not a methodological choice, but a choice of what to be studied*”, (Stake, 2005, pp. 443-466) pois utilizando a adaptação da obra literária *Da Anunciada* a guião cinematográfico como instrumento de aproximação ao tema e reflexão sobre as problemáticas aqui apontadas, estamos a utilizar o caso concreto da adaptação cinematográfica desta obra literária como forma de abordagem ao tema, ou seja, estamos perante uma abordagem da temática pelo estudo de um caso concreto. É claro que, neste caso concreto, o facto de o autor do estudo ser o mesmo da obra de adaptação leva a uma espécie de curto-circuito, pelo que a noção de *case study* não se aplicará plenamente a esta situação. Mas, não cabendo totalmente nesta designação, não deixa de ter alguma aproximação que importa reter. Por outro lado, esse curto-circuito aqui referido, aponta para uma situação, que, também não cabendo totalmente na designação, se aproxima do conceito de investigação participativa, na medida em que ao

mesmo tempo que se estuda o processo de adaptação da obra literária ao cinema e ao audiovisual, e por consequência ao trabalho do guionista ao fazer essa adaptação, assume-se também o papel de guionista, ao incluir no trabalho a escrita de um guião adaptado. Essa posição, de produzir um trabalho prático, concreto, e ao mesmo tempo partir para a análise dos mecanismos e do suporte teórico na base desse tipo de produção, leva-nos necessariamente a interrogarmo-nos até que ponto não haverá neste trabalho um ponto de vista de investigador participante. Uma vez mais, não creio que a designação assente plenamente, até porque não estamos no domínio das ciências sociais, onde estas categorias se inserem, mas a analogia não nos deixa muito longe, pelo que importa novamente reter essa proximidade para melhor compreender a natureza deste trabalho.

A escrita do guião, original ou adaptado, embora não seja o único elemento determinante, é central no processo de construção do cinema e do audiovisual narrativo. E como uma parte muito considerável das séries televisivas e dos filmes produzidos por todo o mundo são adaptações de obras literárias, é sempre importante uma reflexão aprofundada e sistemática dos mecanismos da adaptação cinematográfica e da natureza das relações entre as duas artes, literatura e cinema/audiovisual, procurando o papel e o lugar do guião/adaptação enquanto *intermedium* entre ambas as artes. Em última análise, pretende-se com este trabalho contribuir para a reflexão sobre os mecanismos da escrita para cinema e audiovisual em geral, e em particular sobre os mecanismos da adaptação da literatura para o cinema e o audiovisual e para uma melhor compreensão do papel do guião adaptado no processo da produção cinematográfica, para além da abordagem da problemática da função do guião enquanto *intermedium* entre a literatura e o cinema.

No seu conjunto, este trabalho é composto por uma componente teórica, esta dissertação, e uma componente prática, que inclui um tratamento, onde se opera a transformação inicial do romance “Da Anunciada” em texto audiovisual e para o qual optamos pelo formato de *step-outline*, e um guião televisivo de cinco episódios onde se completa a transformação da narrativa em texto audiovisual.

Capítulo 1

Para uma Teoria do Intermedia: o Guião Cinematográfico/Audiovisual como Caso

1. Para uma Teoria do Intermedia: o Guião Cinematográfico/Audiovisual como Caso

“Luz, câmara, ação”. Três palavras que, por esta ordem, simbolizam o processo de produção cinematográfica. Mesmo para muitos daqueles que não estão familiarizados com a indústria cinematográfica, esta pequena trilogia verbal significará cinema. Mas o que muitos não terão a noção, ou pelo menos não se terão apercebido, é que antes destas palavras serem pronunciadas, um longo caminho teve de ser percorrido, um longo caminho que começou com uma ideia, a partir da qual um guião cinematográfico foi escrito. Simples ideia na cabeça de um artista, ou rascunho escrito em guardanapo de papel, até ao complexo guião do cinema narrativo norte-americano, o guião é sempre o ponto de partida de qualquer projeto cinematográfico. É o guião que traduz em palavras as ideias, imagens e sons que irão plasmar-se no écran. É no guião que se organiza a história e se ordenam essas ideias. É no guião que tudo começa.

Mas não foi no guião que tudo começou, quando a 14 de Abril de 1894 abriu o primeiro *kinetoscope parlour* em New-York, com cinco máquinas de visionamento individual de filmes da Edison Corporation, ou em 22 de Março de 1895 em Paris, quando os irmãos Lumière efetuaram a primeira projeção para uma audiência privada, nem em 28 de Dezembro desse mesmo ano, quando os mesmos Lumière projetaram um programa de dez filmes para um público pagante, naquela que foi a primeira exibição comercial da história do cinema (Cook, 1981, pp. 7-10). Todos esses filmes eram simples curiosidades, limitando-se a uma única curta cena de cerca de um minuto, sem propriamente constituir uma narrativa, e que não careciam propriamente de guião. Foi preciso surgir George Méliès, “*The man usually given credit for discovering the narrative potential of film*”, (Cook, 1981, p.13) e embora a sua técnica narrativa deva mais ao teatro, arte de onde ele era proveniente, do que ao cinema, “*Méliès was nevertheless the cinema’s first narrative artist*”, (Cook, 1981, p.14) empurrando o cinema na direção que o tornou na sétima arte.

Aprendemos através de histórias. As crianças pedem ao pai ou à mãe que lhes contem uma história, e corrigem-nos quando estes se desviam da versão que já conhecem. A história é um modo de aprender e consolidar aprendizagens. As religiões também recorrem à narrativa de histórias para transmitir os seus ensinamentos, como Cristo, que ensinou através de parábolas. Como referem David Bordwell e Kristin Thompson, “*Stories surround us. In childhood we learn fairy tales and myths. As we grow up, we read short stories, novels,*

history, and biography. Religion, philosophy and science often present their doctrines through exemplary stories.” (Bordwell & Thompson, 1986, p. 82)

Assim, enquanto espécie humana dependemos das histórias para construir, disseminar e passar conhecimento entre gerações. É como se o modo narrativo estivesse inscrito no nosso ADN como forma de transmissão de conhecimento. É como se a faceta lúdica da narrativa das histórias facilitasse a transmissão e compreensão do conhecimento e da cultura. Nesse contexto, não será de estranhar que o cinema, arte resultante da confluência da tecnologia com várias artes, o que lhe confere um potencial comunicacional sem precedentes, se torne desde cedo no meio de comunicação por excelência, apropriando-se sem cerimónias da literatura, do teatro, da música, da pintura, da dança, e de todas as formas de arte e comunicação concebíveis, e fazendo do cinema narrativo a sua forma de expressão predominante. Por isso, quando pensamos em cinema, pensamos geralmente em cinema narrativo. Embora existam outras formas de cinema, aquilo a que nos habituamos a chamar de cinema é o cinema narrativo. E mesmo nessas outras formas de cinema, nomeadamente no cinema experimental, por vezes há uma outra forma de narrativa presente, mais subtil e diferente do formato narrativo habitual, mas mesmo assim uma forma narrativa.

Atendendo a que o cinema a que nos habituamos, e a que nos estamos a referir neste trabalho, é o cinema narrativo, importa antes de mais abordarmos o conceito de narrativa, aqui definido por Bordwell e Thompson:

“A narrative is a chain of events in cause-effect relationship occurring in time and space. A narrative is thus what we usually mean by the term “story” (...).” A narrative begins with one situation; a series of changes occur according to a pattern of cause and effect; finally, a new situation arises that brings about the end of the narrative.” (Bordwell & Thompson, 1986, p. 83)

Vemos assim que uma narrativa, a que usualmente nos referimos como uma história, é um conjunto de acontecimentos ligados entre si numa cadeia de causa e efeito, que começa com uma determinada situação e termina noutra, com as alterações a serem motivados pelos referidos eventos em cadeia. E, por consequência, o cinema narrativo é necessariamente um cinema que narra esse conjunto de acontecimentos ligados entre si nessa cadeia de causa e efeito, que leva à alteração da situação apresentada no início do filme para outra diferente no final. De notar que em certo tipo de narrativa, a situação inicial da história é alterada logo no início do filme, e o conjunto de acontecimentos ligados entre si nessa cadeia de causa e efeito resultam dos esforços das personagens para repor de volta essa situação inicial. Nesse tipo de história, a alteração operada ao longo da narrativa é a reposição da situação inicial

que fora interrompida¹. Em todo o caso, seja qual for o tipo de narrativa, o primeiro passo concreto na construção do filme narrativo é a escrita do guião, que começa com uma ideia a partir da qual se define uma premissa, que será o ponto de partida para a construção do argumento ou guião.

Falar de guião cinematográfico ou audiovisual, é falar de algo que se situa entre os domínios da arte e da comunicação. É falar de texto, mas de um texto que não se destina à divulgação enquanto texto, que não será partilhado na sua forma original com o público, que não se destina ao leitor, no sentido que atribuímos a essa palavra. O leitor do guião cinematográfico é um grupo muito restrito, pois o guião é um documento interno, um instrumento de trabalho para os profissionais da equipa de produção do filme. Um bom guião é um manual de instruções, uma espécie de *road map* para todos os que farão parte da sua transformação em filme, tanto à frente como atrás das câmaras. Da leitura do guião, todos os profissionais envolvidos na produção deverão encontrar as indicações necessárias ao seu trabalho, desde o diretor de fotografia, passando pelo diretor de som, diretor artístico, aderecista, atores e, obviamente, o realizador. O guião é assim a pedra angular em que assenta o cinema narrativo. Seja ele documentário ou ficção, é um *intermedium*, algo que se situa entre dois media, o media da escrita, a que pertence, e o media do cinema, ao qual irá pertencer após a sua transubstanciação em filme.

Para se falar de *intermedium* importa antes de mais compreender a abrangência do termo media. Já no século XVIII, o dramaturgo e ensaísta alemão, Gotthold Ephraim Lessing, na sua obra *Laocoon*, “*attempted to demonstrate that the visual arts organize their material spatially while the poetic arts organize their materials temporally.*” (Mast & Cohen, 1985, p. 209). Portanto, já no séc. XVIII Lessing intuía o conceito de Media, ao verificar as diferenças entre esses dois tipos de arte, enquanto encontrava dentro de cada um deles os elementos comuns que o caracterizavam.

A ideia de media está assim presente entre nós, embora não de forma explícita e consciente, desde pelo menos o séc. XVIII, e reportando-nos às reflexões de Lessing sobre o tema, podemos definir media como um sistema artístico e de comunicação que assenta em determinados pressupostos e mecanismos comuns para atingir o seu público. A ideia de media enquanto meio de comunicação também surge nessa altura aplicada aos jornais,

¹ Um exemplo clássico deste tipo de narrativa, retirado do universo do “western”, é o de uma comunidade cuja existência depende do acesso à água para os seus animais (ou outro bem essencial à sobrevivência da comunidade). O vilão (o antagonista) apodera-se das terras que dão acesso à água e impede que a comunidade a ela tenha acesso. O protagonista luta com o vilão, restituindo o acesso à água e repondo a ordem inicial das coisas, que tinha sido interrompida.

consolidando-se no século XIX com esse significado. Mas é no século XX que o conceito de media se afirma como componente indispensável no domínio da teoria da comunicação e toma a sua forma atual, colocando a ênfase do conceito no canal de comunicação e não no conteúdo da mensagem ou características da sua articulação. “*The media is the message*”², a frase emblemática cunhada por Marshall McLuhan, que depois lhe acrescentará nova dimensão com a variante “*The media is the massage*”³, aponta de forma inequívoca para a importância do canal de comunicação, o *medium*, como sendo fulcral na comunicação, conduzindo ao conceito de media como canal de comunicação, assente essencialmente nos atuais Mass Media (rádio, televisão, cinema, imprensa, fotografia), a que atualmente importa adicionar a Media Digital.

Para James Monaco, a noção de media também assenta essencialmente na questão dos canais de comunicação. Mas colocar a questão apenas nesses termos será uma visão redutora do problema:

The connotations of the word “media” in fact, suggest that regard the phenomenon as having a latitude much more extensive than the limits of esthetics would suggest. The media, essentially, are means of communication: all more or less technological systems designed to transmit information without regard to the natural limits of space and time. They have come to be used in a variety of manners that combine elements of information and entertainment. They are, moreover, exceptionally powerful socializing forces, as the root of the word “communication” strongly suggests: to communicate” in a sense is to forge a “community”. (Monaco, 1981, p. 351)

Assim, para Monaco, ao falar-se do termo media estamos sem dúvida a colocar a ênfase nos meios de comunicação. Mas, como ele também aqui aponta, os media são mais do que simples meios de comunicação, pois são também meios de entretenimento, de informação e de socialização. Além disso, os media enquanto meios de comunicação não se podem dissociar de toda uma envolvência estética, que os caracteriza e diferencia uns dos outros, fazendo com que um determinado *medium*, o da literatura por exemplo, seja diferente do *medium* do cinema, não apenas no canal de comunicação que utiliza para comunicar com o seu público, mas nos instrumentos que utiliza para a construção da sua mensagem e em toda uma estética própria que o caracteriza e diferencia.

Por seu turno, abordando o conceito de media na vertente exclusiva do cinema, Mast e Cohen problematizam a questão da seguinte forma:

Is the medium to be defined in purely physical terms (that is, the projection of images at twenty-four frames per second on a screen) or rather in terms of artistic language (angle and distance of shots, rhythms and patterns of editing, and so forth)? Does it include the main structural features of the art (such as plot) and its main historical conventions (say, its genres)? And how are we to determine which possibilities of the medium are legitimate? Is it legitimate to pursue any possibility inherent in the medium, or only those for which the medium has a special affinity? And how are we to judge what those special affinities are? May

² Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man* (1964).

³ Marshall McLuhan & Quentin Fiore, *The Media is the Massage: An Inventory of Effects* (1967).

two different artistic media share those affinities or must an art confine itself, as certain purists urge, to realizing only those possibilities that it shares with no other art? (Mast & Cohen, 1985, pp. 209-210)

Todas estas questões elencadas por Mast e Cohen remetem-nos para um entendimento do termo *medium* mais alargado do que o de simples canal de comunicação, ancorando-se de certo modo nas reflexões de Lessing sobre as diferenças entre as artes visuais e as artes poéticas. É um entendimento do termo *medium* que, não disputando a importância fulcral do canal de comunicação na sua definição e caracterização, vai mais além e é mais abrangente, englobando na definição e caracterização de cada *medium* os itens que Mast e Cohen aqui expõem em forma de questões. Esse é também o entendimento implícito em Robert Stam, que no seu artigo “*Beyond Fidelity: The Dialogics of adaptation*”, aponta as ferramentas e características da arte da escrita em comparação com as da arte cinematográfica, como sendo definidoras de cada um desses media, indo assim para além da visão mais restrita de definir os media essencialmente como canal de comunicação. É também essa visão mais alargada do conceito de media, como um todo que engloba o seu canal de comunicação mas também as suas características técnicas e culturais na produção de conteúdos que nos servirá aqui de enquadramento.

O guião é portanto um *intermedium*, um instrumento de trabalho que transporta um conteúdo, a narrativa, do *medium* da escrita, ao qual pertence tecnicamente, pois os seus instrumentos e ferramentas são os da escrita, para o *medium* do cinema, ao qual também pertence enquanto instrumento de trabalho e etapa fundamental do processo de produção cinematográfica.

O termo intermedia é creditado por Dick Higgins⁴ ao poeta inglês Samuel Taylor que o teria usado já em 1812, (Jensen, 2016, p. 1) e que o próprio Higgins usou para se referir a atividades artísticas inter-disciplinares entre géneros artísticos, essencialmente no âmbito do movimento artístico Fluxus, nos anos 60 e 70 do séc. XX. Mas o conceito atual de intermedia assenta no que inicialmente começou a ser conhecido por *interarts studies*, uma área interdisciplinar das humanidades, que partindo da literatura, procura estudar as suas inter-relações com outras artes, como refere Claus Cluver:

“Interarts Studies” has been a growing interdisciplinary area of the humanities, still dominated by investigations into the interrelations of literature and the other arts, but increasingly also involved with aspects of intermedial connections between the visual arts, music, dance, performance arts, theatre, film, and architecture, where the word plays only a subsidiary role, or none at all. (Cluver, 2007, p.20)

No entanto, apesar da importância crescente das outras artes nessa inter-relação, o foco manteve-se na literatura e no texto escrito, o que tornou premente a evolução do conceito e

⁴ Poeta, compositor, artista americano, ligado ao movimento artístico Fluxus, nos anos 60 e 70 do séc. XX.

a necessidade de desenvolver os estudos em torno do fenómeno crescente das inter-relações entre as artes, e entre estas e os meios de comunicação estabelecidos e emergentes, num contexto dos estudos na área da comunicação, onde a pressão dos estudos dos media se faz sentir de forma inequívoca e crescente à medida que a evolução tecnológica vai adicionando novos media, que se vão inter-relacionando com os media já estabelecidos e já abrangidos pelos estudos *interarts*.

The need to reconceive “ Interarts Studies ” as “ Studies of Intermediality ” or “ Intermedial Studies ” arose both from a realization that there had been a gradual change within the theoretical orientation and the practices of the interdisciplinary discourse and from an approximation of the areas of Interarts Studies and Media Studies. (Cluver, 2007, p. 21)

Todo esse cenário levou ao estabelecimento da intermedialidade não só como conceito mas como área de estudo, numa evolução que necessariamente implica algumas considerações sobre o termo em si, e alguma reflexão sobre o conceito que lhe está associado, e que Klaus Bruhn Jensen define nos seguintes termos:

Intermediality refers to the interconnectedness of modern media of communication. As means of expression and exchange, different media refer to and depend on one another, both explicitly and implicitly; they interact as elements of various communicative strategies; and they are constituents of a wider social and cultural environment. While intermediality might be taken to include any relation whatsoever between media, three different conceptions can be identified in communication research, deriving from three notions of what a medium is in the first place. First, the term denotes communication through several discourses at once, including through combinations of different sensory modalities of interaction, for instance music and moving images. Second, intermediality represents the combination of separate material vehicles of representation, as exemplified by the use of print, electronic, and digital platforms in a communication campaign. Third, intermediality addresses the interrelations among the media as institutions in society—interrelations that are captured in technological and economic terms such as convergence and concentration. (Jensen, 2016, p. 1)

O conceito de intermedialidade, conforme é aqui definido, ultrapassa a ideia de *intermedium*, enquanto algo que se situa entre dois media, uma ponte de ligação de um *medium* para outro. A ideia de intermedialidade surge aqui no contexto dos novos media, referindo-se essencialmente à inter-relação entre diferentes media em torno de um mesmo produto ou comunicação. É um conceito que abarca uma abordagem plural ao mesmo objeto, que é apresentado ao público num conceito comunicacional múltiplo que implica a combinação de diversas artes e diversas plataformas, e por consequência, diversos media. E, embora não contrariando a ideia do guião enquanto *intermedium*, a abordagem de Jensen direciona-se principalmente à necessidade atual de uma abordagem às relações entre media, que embora sempre tenha estado presente, adquire outra dimensão e urgência no cenário de proliferação e inter-relação entre media que a revolução digital veio impor.

Mas o conceito de intermedialidade é ainda mais vasto e o seu debate mais complexo, como aponta Irina O. Rajewsky, que reconhecendo a heterogeneidade subjacente ao assunto, propõe três subcategorias: “*medial transposition, media combination e intermedial*

references”. (Rajewsky, 2005, p. 1) Para ela, “*intermediality may serve foremost as a generic term for all those phenomena that (...) in some way take place between media. “Intermedial” therefore designates those configurations which have to do with a crossing of borders between media*”. (Rajewsky, 2005, p. 4) E, neste cenário mais alargado, o guião cinematográfico enquanto *intermedium*, enquanto fenómeno que tem a ver com o atravessar fronteiras entre media, e ferramenta de transposição de um *medium* para outro, encontra o seu lugar, inserindo-se perfeitamente entre os campos de estudo referidos por esta autora:

Examples include those phenomena which for a long time have been designated by terms such as transposition d’art, filmic writing, ekphrasis, musicalization of literature, as well as such phenomena as film adaptations of literary works, “novelizations,” visual poetry, illuminated manuscripts, Sound Art, opera, comics, multimedia shows, hyperfiction, multimedial computer “texts” or installations, etc. Without a doubt, all of these phenomena have to do in some way with a crossing of borders between media and are in so far characterized by a quality of intermediality in the broad sense. (Rajewsky, 2005, p. 8)

Vemos assim que a designação de *intermedium* aplicada ao guião cinematográfico encontra plenamente o seu lugar no fenómeno da intermedialidade, uma vez que a escrita do guião, original ou adaptado, é uma parte integrante do processo de produção cinematográfica, e os estudos cinematográficos encontram-se, juntamente com os estudos literários, a história da arte, a música e o teatro, entre os campos propícios ao fenómeno da intermedialidade. E, como foi aqui referido, essa qualidade de *intermedium* está presente tanto no guião original como no adaptado. É claro que há diferenças, como nos aponta Irina Rajewsky: “*However, it is also immediately apparent that the intermedial quality of a film adaptation, for example, is hardly comparable—or is comparable only in the broadest sense—to the intermediality of so-called filmic writing*”. (Rajewsky, 2005, p. 8) Mas essas diferenças acabam por não serem assim tão significativas, e a qualidade de *intermedium* está igualmente presente em ambas as situações. O guião é sempre uma ponte entre o domínio da escrita, pois é pela palavra que o guião, original ou adaptado, narra a história, e o domínio do cinema, pois é pelo filme/audiovisual (som e imagem em movimento) que a narrativa contida no guião chega ao público. A grande diferença entre um caso e o outro é que no caso da adaptação literária para o cinema, a fonte do material da narrativa cinematográfica é uma outra forma de arte pré-existente, que já foi apresentada ao público na sua forma escrita, enquanto no caso do guião original, a fonte do material da narrativa será a imaginação do argumentista e o público só conhecerá aquela narrativa na sua versão cinematográfica. Mas em ambos os casos há um texto escrito que será interpretado por um realizador e uma equipa em frente e atrás das câmaras, e que o fará chegar ao público na forma de som e imagem em movimento. A grande diferença reside assim na origem do material, na fonte de onde surge aquela história, aquela narrativa em particular.

Podemos assim concluir que o guião ou argumento cinematográfico é um *intermedium* na medida em que faz a ponte entre dois media, o *medium* da escrita e o *medium* do cinema e do audiovisual. Mas a sua condição de *intermedium* não acontece na perspetiva da inter-relação entre dois media, ou entre duas artes, a literatura e o cinema, como aconteceria no quadro do conceito de *interarts*. O guião cinematográfico é um *intermedium* numa perspetiva semelhante às duas faces da mesma moeda, pois aqui o *medium* da escrita é uma parte integrante, uma etapa da construção do filme, e como tal uma ferramenta do *medium* cinematográfico. E aqui temos a diferença entre o guião adaptado e o guião original que Rajewsky aponta acima. Ambos fazem parte do *medium* da escrita, sendo intermedia enquanto “*filmic writing*”, enquanto ferramenta do *medium* cinematográfico. Mas enquanto o guião original limita a sua intermedialidade entre escrita e filme a essa dimensão, o guião adaptado vai mais longe, e, partilhando também dessa dimensão, adiciona-lhe também a qualidade de *intermedium* enquanto ponte entre dois media distintos, que se apresentam ao público enquanto media e formas de arte distintas. No caso da obra literária adaptada ao cinema, a narrativa apresenta-se inicialmente ao público enquanto *medium* da escrita, para depois se reapresentar de forma distinta enquanto *medium* cinematográfico. No entanto, como foi referido acima, seja original ou adaptado, o guião ou argumento cinematográfico tem sempre presente, de forma mais restrita ou alargada, a qualidade de *intermedium*, de ponte entre o universo da comunicação escrita e o universo da comunicação audiovisual, onde o som e a imagem em movimento substituem a grafia dos símbolos da linguagem escrita.

Capítulo 2

A Adaptação Cinematográfica e Audiovisual da Obra Literária

2. A Adaptação Cinematográfica e Audiovisual da Obra Literária

Desde os primórdios do cinema narrativo que a obra literária se tornou um manancial de temas, histórias e narrativas que foram transpostas para o cinema. Aliás, nada mais natural, já que o cinema, como arte tardia que é, e com a abrangência de processos comunicativos e artísticos que a tecnologia que lhe está subjacente lhe confere, vai-se alimentar de muitas outras artes, nomeadamente a pintura, a fotografia, o teatro, a música e, como não podia deixar de ser, a literatura. No entanto, essa confluência de artes no cinema, não o torna num simples somatório das mesmas, mas sim numa arte distinta, única, com capacidades e características muito próprias, pelo que ao apropriar-se dessas outras artes, vai transformá-las e adaptá-las aos seus próprios desígnios e características, pois como nos diz Peter Wollen, “O cinema é uma arte de síntese (conjuga dialeticamente outras artes: a pintura, a literatura, o teatro, etc.) com uma linguagem específica.” (Wollen, 1984, p. 5) Nessa perspetiva, a obra literária ao ser adaptada para o cinema, vai-se transformar noutra coisa distinta do seu original, (Field, 1984, pp. 153-54) mesmo que a história narrada seja a mesma em ambos os media.

Sendo simultaneamente uma forma de arte e também de comunicação, o cinema tem por missão intrínseca atingir um público, uma audiência a quem, através da forma e do estilo artístico, irá comunicar algo. Esse algo poderá ser tão díspar como um drama, uma comédia, um documentário, um filme experimental, ou, alargando o conceito de cinema, até mesmo vídeo arte, através do qual uma ideia, mensagem, emoção, ou seja lá o que for, será passada a esse público. Mas uma coisa há em comum em todo o tipo de filme. Como vimos, todos eles começam por uma ideia que será posta por escrito e aí elaborada até termos um documento norteador da produção do filme. Esse documento, o argumento cinematográfico, começa por ser um argumento literário, escrito pelo argumentista, sendo depois transformado num formato mais técnico pelo realizador, tornando-se naquilo a que se chama argumento de produção, guião ou até mesmo, na versão brasileira, roteiro. Deste modo, como vimos anteriormente, o filme começa por ser um trabalho no *medium* da escrita antes de se tornar num filme. Mas, na sua fase escrita, o filme não atinge o seu público, pois em cinema o guião ou argumento funciona como *intermidium*, um passo intermédio no processo de construção do filme, antes de atingir a sua forma definitiva que o levará ao público. E essa

qualidade de *intermedium* é ainda mais premente na adaptação, onde o guião funciona como um instrumento de transubstanciação de uma obra de um *medium* para outro, como diz Doc Comparato, “já que uma obra é uma unidade de conteúdo e forma, no momento em que fazemos nosso o conteúdo e o exprimimos noutra linguagem, forçosamente estamos dentro de um processo de recriação, de transubstanciação.” (Comparato, 1998, p. 235)

A ideia de transubstanciação está também presente em Syd Field, que de forma expressa identifica a transubstanciação numa perspetiva restrita, aplicável não à escrita do argumento cinematográfico na sua generalidade, que ele identifica como uma criação distinta e separada da literatura, pertença, mesmo na fase escrita, ao *medium* do cinema e portanto sem necessitar de um processo de transubstanciação, mas sim na adaptação da obra literária para guião cinematográfico, que ele define assim: ““*To adapt*” means to transpose from one medium to another”. (Field, 1984, p. 153) Para Field, “*Adaptation is defined as the ability «to make fit or suitable by changing or adjusting»*”. (Field, 1984, p. 153) Portanto, para Field o guião só é um *intermedium* enquanto guião adaptado da obra literária, enquanto instrumento de transubstanciação do *medium* da literatura para o *medium* do cinema. Quanto ao guião original, Field não tem dúvidas em posicioná-lo decididamente no *medium* cinematográfico, reduzindo-o à sua função de instrumento do processo de produção cinematográfica e negando-lhe a sua qualidade de *intermedium* como referimos no capítulo anterior, posição que Doc Comparato, embora de forma menos clara, parece subscrever. Comparato é mais ambíguo do que Field no seu posicionamento do guião em termos de *medium*, definindo-o como “forma escrita de qualquer projeto audiovisual”. (Comparato, 1998, p. 16) Mas partilha no entanto a posição de Jean-Claude Carrière, dizendo que “o guião, ou melhor, o guionista está muito mais perto do realizador”, (Comparato, 1998, p. 16) o que implicitamente o coloca em sintonia com a posição de Field, aceitando a ideia de que o guião é parte integrante do *medium* do cinema, e que a qualidade de *intermedium* se restringe ao guião adaptado da obra literária. De notar que esta posição, fazendo sentido do ponto de vista prático, arrumando o guião no lugar onde é utilizado, ou seja, na arte cinematográfica, não é na realidade incompatível com a noção da intermedialidade do guião em geral, pois ele pode desempenhar a sua função de instrumento de produção do filme sem deixar de ser o *intermedium* que é, a ponte entre a ideia, original ou adaptada, e a sua transformação em filme. Além disso, ao limitar a qualidade de *intermedium* ao guião adaptado e negá-la ao guião original, estamos a negar a realidade da sua característica principal: o guião expressa-se sempre através da escrita, exprime-se através da palavra traduzida graficamente pelos símbolos da linguagem escrita. E essa expressão irá alcançar o público não nessa forma original, mas sim em

imagens e sons que incluirão a prestação dos atores, os cenários e os décors, a música, enquadramentos e estilos de iluminação, em suma, tudo o que integra a arte do audiovisual. Mas, para que isso aconteça, para que essa palavra escrita, tradutora das ideias e pensamentos dos criativos do filme, chegue ao público na forma audiovisual, houve necessariamente uma transubstanciação, uma transposição de um *medium* para outro, como o próprio Field refere. E como ferramenta, como charneira desse processo criativo, temos necessariamente o guião a funcionar como *intermedium*, a funcionar como ponte entre a narrativa que se pretende contar e o filme, o suporte audiovisual que a levará ao público. Portanto, o guião cinematográfico, original ou adaptado, tem sempre presente a qualidade de *intermedium*, de ponte entre o universo da comunicação escrita e o universo da comunicação audiovisual, onde o som e a imagem em movimento substituem a grafia dos símbolos da linguagem escrita. Toda esta problemática adquire naturalmente outra dimensão quando se refere à adaptação cinematográfica da obra literária, como foi anteriormente apontado, pois aqui temos duas obras distintas, em media distintos, a narrarem a mesma história, ou abordarem a mesma temática⁵. A transposição da narrativa, ideia ou tema de uma obra para outra é preexistente ao nascimento do cinema, encontrando-se repetidamente dentro da própria literatura, onde encontramos em diversas obras importantes, referências mais ou menos explícitas a obras anteriores. Assim, a abordagem da mesma história ou temática em obras diferentes surge dentro do próprio quadro da literatura, num processo de transposição da arte literária dentro do seu próprio *medium*, muito antes do nascimento do cinema, e portanto, antes de se poder falar de transubstanciação de uma obra literária para obra cinematográfica, ou seja entre media. Em *Palimpsests*, Gerrard Genette aborda esta problemática, considerando que estamos aqui perante uma “transtextualidade”, em que se verifica uma “*textual transcendence of the text*” (Genette, 1997, p. 1), que ele define como “*all that sets the text in a relationship, whether obvious or concealed, with other texts*” (Genette, 1997, p. 1). O exercício dessa “transtextualidade”, que utiliza ferramentas diversas como a alusão a um texto anterior, a citação, ou até mesmo o plágio, entre outras, é bem mais complexo do que possa parecer, levando Genette a identificar cinco categorias diferentes de relações transtextuais: a intertextualidade, que define como “*a relationship of copresence between two texts, or among several texts: (...) the actual presence of one text within another*” (Genette, 1997, pp.1-2); o paratexto: “*a title, a subtitle, intertitles; prefaces, postfaces, notices, forwards, etc.; marginal, infrapaginal, terminal notes; epigraphs; illustrations; blurps, book*

⁵ Atendendo às várias formas e graus de adaptação, pode haver maior ou menor semelhança entre o filme e a obra literária original, podendo até mesmo restar apenas o tema em comum.

covers, dust jackets, and many other kinds of secondary signals” (Genette 1997, 3); a metatextualidade, ou seja “*the relationship most often labelled “commentary”. It unites a given text to another, of which it speaks without necessarily citing it (...) sometimes even without naming it.*” (Genette, 1997, p.4); o arquiteyto, que “*involves a relationship that is completely silent, articulated at most only by a paratextual mention, which can be titular (as in Poems, Essays, The Romance of the Rose, etc.) or most often subtitled (as when the indication A Novel, or A Story, or Poems is appended to the title on the cover)*” (Genette, 1997, p. 4); e a hipertextualidade, que implica “*any relationship uniting a texto B (which I shall call the hypertext) to an earlier text A (I shall, of course, call it the hypotext)*” (Genette 1997, p. 4).

A transposição da obra literária para o cinema levanta problemáticas diferentes das que Gerrard Genette aqui enuncia, derivadas em parte dessa transposição acontecer entre diferentes media e não dentro do mesmo *medium* como ele aponta no seu texto. Muito do que aqui é referido não se aplica à adaptação da literatura para o cinema, mas algumas dessas categorias estão presentes na adaptação literária à sétima arte, mesmo que não da mesma forma que na transtextualidade literária, ou numa forma atenuada ou primária. Quando falamos de transubstanciação da literatura para o cinema, na transformação de uma coisa em outra, estamos a falar de hipertextualidade, em que o hypertexto B, o guião do filme, deriva do hypotexto A, a obra literária original. Estamos também a falar de intertextualidade, pois estamos entre dois textos em copresença, e na presença real de um texto no outro. A qualidade de metatexto também não se restringe à literatura, podendo também estar presente no cinema, e pode-se até falar, embora numa forma mais restrita, de paratexto, pois o filme também tem títulos, genéricos, subtítulos, etc. E, finalmente, o arquiteyto também marca presença na transposição da obra literária para o guião e o filme, não propriamente na aceção mais restrita que Genette aqui nos dá, mas no sentido mais lato, que o próprio Genette refere nas suas notas ao citar Louis Marin⁶, para quem o arquiteyto é “*the primary text of all possible discourse, its «origin» and its foundation*”. (Genette, 1997, p .429) Em termos da adaptação literária para o cinema, isso significa que a obra literária de onde sairá o material de origem para a narrativa cinematográfica é o arquiteyto, a fundação, “*the primary text of all possible discourse*”, como afirma Marin.

A transposição de uma narrativa da literatura para o cinema, ou seja a transubstanciação do seu material de origem na obra literária para o guião e daí para o filme, não é realmente algo de novo, pois como vimos está ancorada numa longa prática dentro da própria literatura.

⁶ Claude Chabrol e Louis Marin, *Le récit Évangélique* (Aubier Montaigne, 1974).

O que a adaptação cinematográfica da obra literária vem adicionar é a qualidade de transubstanciação a essa transposição, pois agora estamos a lidar com uma passagem de uma obra ou elementos dessa obra para outro *medium*, onde as ferramentas de produção da obra e de comunicação com o público são diferentes. E aí, o guião cinematográfico, enquanto instrumento dessa transubstanciação, adquire a qualidade e desempenha o papel de *intermedium*, de ponte entre essas duas formas distintas de narrativa.

A transposição de um tema ou uma narrativa dentro da literatura, ou entre esta e o cinema, sendo o mais habitual e o tema aqui presente, não esgota as possibilidades de migração de uma temática ou de uma narrativa dentro e entre as artes, como é o caso, algo singular mas não propriamente inédito, do tema de “Rapariga com Brinco de Pérola”, que, ao longo de três séculos viaja por três media diferentes, desde a famosa pintura de Vermeer⁷ conhecida por esse nome, que serve de base a uma ficção literária, que é depois transposta para o cinema. Neste périplo, a literatura assume um papel de *intermedium*, pois é o livro de Tracy Chevalier que faz a ponte, indo a Vermeer e a esse quadro e transportando-os para o filme de Peter Webber através da narrativa de ficção criada na literatura. É o intertexto do livro, no sentido que lhe atribui Gerrard Genette⁸, que enquadra e transporta a imagem da “Rapariga com brinco de pérola” do dispositivo do museu para o dispositivo da sala de cinema, com a evidente passagem pelo dispositivo da biblioteca⁹. Mas a presença de um mesmo tema, ou até mesmo de uma narrativa, através de diversas obras em diversos media, não é propriamente a regra, pelo que importa mantermos o foco no objeto deste trabalho: o papel do guião cinematográfico, enquanto *intermedium*, no processo de construção do filme em geral, e em particular no processo de adaptação cinematográfica da obra literária.

A tarefa do guião cinematográfico enquanto *intermedium* na adaptação cinematográfica da obra literária não é propriamente simples, pois estamos a falar da transição de um *medium* que se expressa unicamente através da escrita, para outro que se expressa através de diversas formas, um *medium* que conjuga em si diversas artes e tecnologias, como refere Robert Stam,

⁷ “Rapariga com brinco de pérola” é o mais famoso quadro do pintor holandês Johannes Vermeer, que nasceu e viveu em Delft, nos Países Baixos, entre 1632 e 1675, e que faz parte da coleção do museu de arte Mauritshuis, em Haia, Países Baixos.

⁸ Da leitura de Genette compreende-se que a intertextualidade desempenhada pelo livro de Chevalier, que aqui permite a jornada da *Rapariga com brinco de pérola* da pintura ao filme, é apenas a primeira dimensão de algo mais complexo quando em presença da transubstanciação de um *medium* para outro. Para ele, quando um texto é colocado em relação com outros, estamos perante uma “transtextualidade”, conceito que implica cinco categorias diferentes, de que a intertextualidade é a primeira (Stam 2000, 65). Assim, o romance de Chevalier tem aqui a responsabilidade de se assumir como o mecanismo que permite operar a transtextualidade desta “Rapariga com brinco de pérola” da pintura ao filme, sendo que neste caso concreto esta transtextualidade é na realidade uma intertextualidade.

⁹ Dispositivo, no sentido atribuído por Michel Foucault, Giorgio Agambén e Gilles Deleuze.

que identifica deste modo a problemática dessa transubstanciação de um *medium* para outro na adaptação literária para o cinema:

The shift from a single track, uniquely verbal medium such as the novel, which “has only words to play with”, to a multitrack medium such as film, which can play not only with words (written and spoken), but also with theatrical performance, music, sound effects, and moving photographic images, explains the unlikelihood – and I would suggest even the undesirability – of literal fidelity. (Stam, 2000, p. 56)

O cinema é assim um *medium* que ao reunir em si essas diversas artes e tecnologias, vai comunicar com o público não apenas através da palavra, mas também através da expressão dramática, da música, de efeitos sonoros e da imagem fotográfica em movimento, um *medium* multipistas (*multitrack*), por oposição à pista única (*single track*) da literatura. A relação entre esses dois media é também equacionada por Anabela Oliveira, que analisa deste modo a questão *single track/multitrack* enunciada por Stam:

A relação entre a literatura e o cinema estrutura-se numa contínua conjugação entre as óbvias diferenças e os possíveis paralelismos. O cineasta precisa de espaços, cenários, objectos para explicar o sucesso social de determinada personagem, o teatro supprime tudo e escolhe um só aspecto, o romancista constrói tudo numa só frase. O romancista pode evocar a multidão, o dramaturgo simboliza-a com poucas personagens que funcionam como coro, o cinema mostra as massas a um número infinito de espectadores. O cineasta precisa de toda uma quantidade de meios para justificar uma só frase do romancista e a especificidade cinematográfica fica incompleta só com palavras. É muito difícil contar um filme através de palavras porque se esquece o valor do som, da música e do ritmo. É muito difícil contar por palavras a luz e as tonalidades de uma paisagem, a expressão e o olhar dos actores. (Oliveira, 2007, p. 16)

Oliveira traduz assim, de modo bastante palpável e quase visual, as diferenças fundamentais entre esses dois media, as suas potencialidades e as suas limitações, reinterpretando Stam à luz de uma relação há muito estabelecida entre a arte da escrita e a arte do cinema.

Essa diferença *single track/multitrack* é fundamental para compreendermos a ideia de transubstanciação quando se fala de adaptação literária ao cinema, pois nessa adaptação estamos a transformar uma coisa noutra coisa diferente. Aqui a obra literária de origem será o “arquitexto”, no sentido que lhe dá Louis Marin, o texto primário, a fonte. Mas esse “arquitexto” não será simplesmente transposto para outro texto, mas sim transubstanciado, transformado em algo de diferente. Na adaptação literária para o cinema/audiovisual, o romance, novela, poema, ou outro texto que se pretenda adaptar, funciona como material, matéria-prima a partir da qual se vai construir algo diferente, algo cuja dimensão *multitrack* lhe permite ter características e utilizar materiais de construção muito além das possibilidades do *medium single track* que lhe está na origem. A sua transformação de um *medium* para outro é muito mais profunda do que as transposições identificadas por Genette dentro da própria literatura, pois como já vimos em citação anterior de Comparato, aqui a transposição é “um processo de recriação, de transubstanciação”. (Comparato, 1998, p. 235)

A adaptação da obra literária para o cinema vai levantar outra questão, para além das que se prendem com a natureza intermedial do guião, já aqui abordadas. É a questão da fidelidade da versão cinematográfica à obra literária que lhe dá origem. Para Robert Stam, como ele refere aqui, esta é uma questão improvável e indesejável, dada a diferença (*single track/multitrack*) entre os dois media, diferença esta que dita na maior parte, senão na totalidade das situações, a impossibilidade da fidelidade literal da obra cinematográfica à obra literária original. Aliás todos nós, enquanto leitores e espetadores já nos deparamos por vezes com algum desapontamento após vermos um filme cuja história já conhecíamos em livro, situação abordada por Hitchcock do seguinte modo:

... most discussions of novelistic adaptation in film can be summarized by a New Yorker cartoon that Alfred Hitchcock once described to Francois Truffaut: two goats are eating a pile of film cans, and one goat says to the other, "Personally, I liked the book better." (Naremore, 1999, p. 1)

Mas a questão do desapontamento em relação a uma adaptação cinematográfica da obra literária ultrapassa a questão da fidelidade à obra original. Na realidade, quando lemos uma novela ou um romance, ou qualquer outra obra literária, a nossa imaginação vai construindo cenários, atribuindo forma física aos personagens, dramatizando a ação, em suma, vai fazendo o “filme” na nossa cabeça. Ao vermos um filme que já realizamos no nosso imaginário, é natural que fiquemos desapontados, pois o filme que estamos a ver é o produto de outro imaginário, é o produto do imaginário de um argumentista e de um realizador a pôr em cena a mesma história que já tínhamos posto em cena na nossa mente. É claro que é sempre possível que uma determinada adaptação vá ao encontro, ou supere, o “filme” que tínhamos na nossa mente, e aí rapidamente pomos de parte a nossa versão da história e apropriamo-nos da versão que está no écran. No entanto, há muitas vezes uma sensação de desapontamento como refere Stam:

To paraphrase the Georges Perec lines borrowed by Godard in Masculin Feminin, “We left the theatre sad. It was not the adaptation of which we had dreamed.... It wasn't the film we would have liked to make. Or, more secretly, that we would have liked to live.” (Stam, 2000, p. 55)

Embora uma maior fidelidade do filme à obra literária original possa eventualmente ajudar a minimizar a questão do desapontamento do espetador perante o filme adaptado, na realidade esta prende-se menos com as questões da fidelidade literal do filme ao romance ou novela que o originou, do que ao modo como essa adaptação foi feita, às escolhas, primeiro do argumentista e depois do realizador, feitas na interpretação do material e na sua *mise-en-scène*, necessariamente diferentes das que seriam feitas pelo espetador A,B, ou C.

Rainer Werner Fassbinder, (...) once argued that "Cinematic transformation of a literary work should never assume that its purpose is simply the maximal realization of the images that literature evokes in the minds of its readers." Such an assumption is "preposterous," Fassbinder wrote, because there are so many different readers with different fantasies. (Naremore, 1999, p. 9)

A impossibilidade de realizar as fantasias de todos os espetadores leva-nos à questão de que, perante um filme, mesmo estando perante a mesma história que lemos em livro, não estamos perante a mesma obra. A diferença dos meios disponíveis em ambos os media, literatura e cinema, assim o impõe, como refere Robert Stam ao classificar a literatura como um *medium* “*single track*” e o cinema como “*multitrack*”. Quanto ao realizador, será sempre sua a visão que se projeta no écran, independentemente de o filme ter um argumento original ou adaptado.

Retornando à questão da fidelidade na adaptação cinematográfica da obra literária, que Robert Stam considera indesejável, se não mesmo impossível, importa abordar aqui a posição de André Bazin, para quem a questão da fidelidade da adaptação se insere nas relações ao tempo ainda um pouco crispadas, entre a jovem sétima arte¹⁰ e o teatro e a literatura, artes clássicas, estabelecidas, respeitadas e milenares. Bazin desvaloriza a questão da fidelidade do filme à obra literária original, admitindo haver excelentes adaptações cinematográficas que seguiram fielmente a obra literária original, assim como outras que do original pouco restou, e que foram igualmente excelentes. Para ele, a questão da fidelidade à obra original coloca-se no plano da essência da obra que dá origem ao filme, não na sua fidelidade literal. A narrativa cinematográfica até pode desviar-se do seu original literário, mas manter-se fiel à essência da narrativa literária que lhe dá origem. No entanto, esse seu relativismo aparente em relação à questão da maior ou menor fidelidade da adaptação cinematográfica ao original literário não é sinónimo de neutralidade, acabando por se posicionar a favor da fidelidade à obra original, sem no entanto deixar de reconhecer a qualidade de algumas adaptações menos fieis, como é referido acima, defendendo que “a fidelidade de Renoir está muito mais no espírito do que na letra da obra”. (Bazin, 1992, p. 105)

Mas, a grande questão que no seu tempo se coloca ao cinema adaptado da literatura, que ele designa por cinema impuro, prende-se com a relação da 7ª arte com as outras artes, incluindo o teatro, mas, particularmente com a literatura, que não sendo propriamente pacífica, levanta uma dupla questão em relação a esta última. Pelo lado dos defensores da sétima arte, que ao longo do período do mudo vinham lutando pela afirmação do jovem cinema como arte autónoma e independente das outras já milenárias artes de que se socorria, esse estreitar de relações com a literatura ressuscita o fantasma inicial da subordinação do

¹⁰ André Bazin, influente crítico e teórico de cinema, morre em 1958, num período em que a jovem 7ª Arte, então sexagenária, ainda procurava afirmar-se como arte, e a questão da sua subordinação às artes ditas nobres, já estabelecidas, era ainda muito premente.

cinema a outras artes; pelo lado dos puristas do *establishment* cultural da altura, a apropriação pouco cerimoniosa de algumas das suas mais preciosas obras literárias a um ritmo alarmante por esse neófito do mundo artístico era algo de sacrílego. Neste contexto, Bazin sai decididamente em defesa da adaptação cinematográfica da literatura, que desdramatiza, considerando que esse cinema impuro até é uma mais-valia para a literatura:

... por muito aproximadas que as adaptações sejam, não podem prejudicar o original junto da minoria que o conhece e aprecia; quanto aos ignorantes, das duas uma: ou se contentam com o filme, que vale tanto como qualquer outro, ou então terão desejo de conhecer o modelo, e é a literatura que fica a ganhar. (Bazin, 1998, p. 104)

Portanto, para Bazin, a exposição adicional que o cinema confere à obra literária apenas a pode beneficiar, tornando-a mais conhecida e conquistando-lhe novos públicos potenciais. Por outro lado, também o cinema beneficia ao trazer para o écran um título que o público já conhece da literatura, havendo aqui um mútuo potenciar da sua exposição pela transposição da obra de um *medium* para o outro. Em suma, a transposição de uma obra de arte entre media, independentemente das outras questões que possa levantar, tem em si o potencial de aumentar o valor de exposição da obra nos diversos media em que esteja presente.

Quanto aos puristas do cinema, Bazin refuta a possível subordinação do cinema a outra arte, remetendo essa questão para o processo natural de influência recíproca das artes entre si ao longo da História, salientando que “É uma lei provavelmente constante a da influência da arte vizinha dominante.” (Bazin, 1992, p. 100)

Preso ao seu tempo e às problemáticas desse mesmo tempo, como aliás ele próprio reconhece no “Prefácio do Autor” na obra citada, (Bazin, 1992, p. 11) Bazin conserva, no entanto, uma grande atualidade, sintetizando deste modo o princípio norteador, que, com diversas variantes, ainda hoje orienta a adaptação literária: “a boa adaptação deve conseguir restituir o essencial da letra e do espírito.” (Bazin, 1992, p. 107)

Como vimos anteriormente, as reflexões de Bazin sobre a adaptação continuam nos nossos dias com autores como Gerard Genette, que aborda a questão da transtextualidade como sendo indispensável para se pensar em adaptação, ou Robert Stam, que, na linha de Bazin, relativiza as questões de fidelidade ao texto original, pois considera que a diferença entre esses dois media é em si um obstáculo a uma fidelidade absoluta, como refere ao caracterizar esses media como *single track* e *multitrack*.

Para lá de toda a reflexão sobre o papel do guião como *intermedium* entre a arte da escrita e a arte do cinema/audiovisual, e de todas as questões ancilares que rodeiam esse tema, importa ainda apontar que a adaptação da obra literária para argumento cinematográfico/audiovisual é um processo que pode envolver técnicas, estilos e estratégias

variadas, que Doc Comparato arruma numa classificação que envolve cinco categorias: a “Adaptação propriamente dita”, em que o argumento se mantém o mais fiel possível à obra literária original; “Baseado em...”, em que embora se mantenha a história na íntegra, algumas alterações são admissíveis, incluindo o final da história; “Inspirado em...”, onde o argumentista desenvolve a história alterando a sua estrutura; “Recriação”, em que o plot principal serve de matéria-prima para uma nova história, se necessário noutro tempo e noutro lugar, até mesmo com personagens diferentes; e “Adaptação livre”, muito próxima da adaptação propriamente dita, mas em que a ênfase em certos aspetos da obra pode ser alterada, a ponto de recriar uma nova estrutura. (Comparato, 1998, pp.235-36) Mas, se Comparato se preocupa em categorizar as formas de adaptação, outros, como Swain e Swain, preocupam-se mais com o modo como a adaptação é possível, numa perspetiva mais prática, identificando três modos de fazer uma adaptação: “*follow the book*”; “*work from key scenes*”; “*construct an original screenplay based on the book*”. (Swain & Swain, 1988, p. 195) Nesta outra perspetiva de encarar o trabalho da adaptação, que no fundo não será assim tão diferente do que Comparato propõe, Swain e Swain propõem em primeiro lugar uma adaptação o mais próxima possível da obra literária original, o que no entanto, para a maior parte das obras implicará sempre cortes substanciais do material original, dada a dificuldade, ou até impossibilidade, de contar a história de um romance ou de uma novela em 90 ou 120 minutos de filme¹¹. Oposta a essa aproximação, propõem um processo de trabalho em que se selecionam cenas chave da obra original, que revelem as personagens e conduzam a narrativa, para serem objeto da adaptação e da construção do guião cinematográfico, mas libertando o guionista de se prender demasiado aos conteúdos e ao fio condutor da narrativa original. O essencial do conteúdo da narrativa literária ainda lá estará, mas neste processo há maior liberdade para o corte, ou para a introdução de novos elementos narrativos. Finalmente, propõem a construção de um guião totalmente original, cuja ligação à obra literária em que se baseia poderá ser apenas temática, ou factual em relação a um episódio central, ou apenas uma referência longínqua. Um bom exemplo disso será um filme baseado em factos reais sobre os quais se escreveu um livro, mas onde o guionista apenas partilhará com o livro o facto real que lhe deu origem, e construirá a sua própria história sem se preocupar com a obra literária que lhe está subjacente. De notar que para Syd Field, que não propõe nenhuma dessas categorizações, o guião é sempre um guião original, mesmo no caso

¹¹ A série televisiva não tem esses constrangimentos temporais, pelo que em televisão a questão de fidelidade obedece apenas ao processo criativo da adaptação, e a extensão do guião ao entendimento do que é importante manter e do que deve ser eliminado.

da adaptação de uma obra literária: “An *adaptation must be viewed as an original screenplay. It only starts from the novel, book, play, article, or song. That is source material, the starting point. Nothing more.*” (Field, 1984, p. 154) Para ele, o guião adaptado usa a obra original como material (*material source*), e a responsabilidade do guionista em relação à obra original consiste em torná-la numa experiência visual e ser fiel à integridade da obra, mas com as alterações que entender: “*When you adapt a novel into a screenplay, it must be a visual experience. That’s your job as screenwriter. You must remain true only to the integrity of the source material.*” (Field, 1984, p. 157) Portanto, para Syd Field, o processo de adaptação da literatura para o cinema cairá sempre e apenas nas categorias “Baseado em...”, “Inspirado em...”, “Recriação”, e “Adaptação livre” de Comparato, assim como “*Work from key scenes*” e “*Construct an original screenplay based on the book*” de Swain e Swain. Para este autor, a questão da fidelidade à obra original, que foi e é objeto de reflexão para a maior parte dos autores que abordaram esta temática da adaptação da literatura ao cinema, como Bazin, Stam, Comparato, Swain e Swain e outros, nem se coloca, ou raramente se coloca. Com efeito, ele apenas admite algumas raras exceções, citando como exemplo “O Falcão de Malta” de John Huston:

Huston liked the feel of the book. He thought he could capture its integrity on film, making it a hard-boiled, gritty detective story in tune with Hammett’s style. Just before he left on vacation, he gave the book to his secretary and told her to go through it breaking down the written narrative into screenplay form, labeling each scene as either interior or exterior, and describing the basic action using dialogue from the book. Then he left for Mexico.

While he was away, the script somehow found its way into the hands of Jack L. Warner. “I love it. You’ve really captured the flavor of this book,” he told the startled writer/director. “Shoot it just as it is – with my blessing!”

Huston did just that, and the result is an American film classic. (Field, 1984, p. 158)

Mas para Field, este exemplo é apenas a exceção que confirma a regra, pois como vimos, para ele o livro é apenas *source material* para escrever um guião original.

O debate teórico não está, nem nunca estará, completamente fechado sobre as questões da adaptação cinematográfica da literatura, sejam elas técnicas, sejam elas relativas à fidelidade ou autonomia do guião em relação à obra literária original, sejam de que natureza forem. Mas o que importa aqui reter é que o guião cinematográfico e audiovisual, seja original, seja adaptado, é o *intermedium*, a ponte entre a ideia passada à escrita e o filme que a levará ao espetador.

Capítulo 3

O Modelo de Guião Norte-Americano

3. O Modelo de Guião Norte-Americano

3.1 - O guião cinematográfico

Argumento, guião, ou roteiro. Três designações para o mesmo instrumento de trabalho, sendo a última o termo de eleição no Brasil. Em Portugal ficamos mais pelas duas primeiras. Mas todas elas se referem a esse instrumento escrito, esse *intermedium* a partir do qual se produz o filme ou qualquer outra produção audiovisual, seja na área da ficção, do documentário, do cinema experimental ou ainda do vídeo jogo. Um instrumento que pode ser bastante informal, ou muito técnico, conforme o projeto em causa e as condições e pessoas envolvidas na produção. De uma maneira geral, o guião de uma produção profissional é um instrumento muito completo e bastante técnico, embora o seu modelo possa variar de país para país, e conforme o tipo de projeto. No caso presente, abordamos aqui o guião de ficção norte-americano, pois mais do que qualquer outro cinema, foi o norte-americano, e mais concretamente a indústria de Hollywood, que mais a sério levou a questão do guião para o cinema narrativo, gerando um modelo que é hoje utilizado, com as necessárias variações e adaptações, não só nos EUA, mas também um pouco por toda a Europa e noutros países.

Falar do guião norte-americano é, antes de mais, falar de guiões, no plural. Com efeito, tanto em termos de formatação como de estrutura há diferenças consoante o tipo de produção a que se destina o guião e a respetiva duração. Tratando-se neste trabalho de uma adaptação cinematográfica de um romance, circunscrevemo-nos aqui ao guião de ficção cinematográfica, que será referido apenas como guião, pois não obstante a sua origem norte-americana, a sua disseminação e apropriação pelas diversas cinematografias mundiais tem vindo a torná-lo no modelo a seguir.

3.2 - O modelo gráfico do guião

O guião, seja para ficção ou documentário, é no fundo um texto onde se encontra toda a informação do que vai ser mostrado e dito ao público através do filme, assim como as instruções técnicas sobre o modo como vai ser dito e mostrado. A apresentação gráfica desse

texto está codificada em formatos que diferem entre si consoante o tipo de produção a que se destinam, havendo formatos de guião distintos para o documentário, para a ficção cinematográfica e para a ficção televisiva, onde se encontram modelos específicos para séries, *sitcoms*, telefilmes, *spots* publicitários, etc. Esta formatação rígida destina-se sobretudo a facilitar a familiarização dos profissionais do sector com este importante instrumento de trabalho, permitindo-lhes uma rápida leitura e interpretação do que se pretende. No entanto, como referem Robert Lee e Robert Misirowski, esta codificação não é tão rígida como possa parecer, tendo vindo, mesmo em Hollywood, a evoluir e a adaptar-se ao longo dos anos.

The language of Hollywood has lost its death-grip on screen-writing. Once a document which specified every change in angle, and which numbered these as scenes (as in production-ready shooting scripts), the screenplay today is looser, more readable, and tends to use master scenes, or scene descriptions, rather than camera directions. (Lee & Misirowski, 1978, p. 37)

Não obstante essa evolução, que permite maior espaço de manobra ao argumento e à realização, o aspeto gráfico do guião mantém-se fiel à sua função enquanto instrumento orientador do trabalho de produção, de fácil e imediata leitura a todos os profissionais envolvidos na produção do filme. Todo ele é escrito no presente do indicativo, à exceção dos diálogos, pois sendo um guia das tarefas a executar na rodagem, reporta-se sempre ao tempo presente, no qual se desenrola o trabalho. Os outros tempos verbais aparecem apenas nos diálogos, como em qualquer outro texto narrativo.

Em termos gráficos, o modelo de guião de Hollywood apresenta este aspeto:

FADE IN:

1 - EXT. ou INT. – INDICAÇÃO DO LUGAR ONDE SE PASSA A CENA – NOITE ou DIA

Descrição do cenário, da ação da cena, dos PERSONAGENS, e de todos os sons à exceção dos diálogos (efeitos sonoros e música).

NOME DA PERSONAGEM
(tom e modo de falar, quando é
significativo)
Linhas do diálogo.

OUTRA PERSONAGEM
Linhas do diálogo.

Descrição do cenário, da ação da cena, dos PERSONAGENS, e de todos os sons à exceção dos diálogos (efeitos sonoros e música).

TRANSIÇÃO

De notar que a indicação FADE IN só aparece no início do filme, antes da cena 1. Os números de cena geralmente não existem no guião literário, escrito pelo guionista. Só costumam aparecer no guião técnico, ou guião de produção, mas não há uma regra absoluta que impeça o guionista de numerar as cenas desde o início.

Cada cena tem a sua entrada num parágrafo em letras maiúsculas, iniciada pela indicação de EXT. (exterior) ou INT. (interior), seguida pela descrição do lugar e a indicação do tempo (noite / dia). Abaixo segue-se a descrição do cenário, personagens, ação da cena, sons e música. Os diálogos têm uma tabulação mais ou menos centrada, contendo entre o nome do personagem e o diálogo, uma linha entre parêntesis com a indicação do tom, modo de falar, emoção, ou outra nota significativa para o diálogo. Essas indicações só aparecem quando isso é importante para a cena. De contrário deixa-se em aberto à interpretação do ator ou atriz, ou à orientação do realizador, conforme o ator ou atriz que interpreta o papel, o modo como o diálogo deve ser dito.

As transições de cena (DISSOLVE TO; FADE OUT; etc.) são em maiúsculas, alinhadas à direita, mas só devem aparecer quando necessárias. Caso contrário, passa-se à cena seguinte sem indicação de transição.

Como exemplo do que foi aqui dito, segue abaixo um excerto do início do guião de “Da Anunciada”:

EXT. – CAMINHO – NOITE

Um VULTO embuçado caminha na CHUVA da noite com uma lanterna de vela na mão. Continuam mais fortes os ainda vagos GEMIDOS OFEGANTES de parto.

EXT. – CASA – NOITE

O embuçado caminha para a porta, abre e entra. Os GEMIDOS OFEGANTES de parto são agora mais audíveis.

INT. – COZINHA – NOITE

Os GEMIDOS OFEGANTES de parto são agora plenamente audíveis. O vulto embuçado tira o capote e pendura-o num prego atrás da porta. É JERÓNIMO LEDO PAIVA, que vagarosamente se senta à mesa com um esgar de dor. Na mesa uma tijela e um bule fumegante. No lume uma chaleira de ferro ferve a água. Em sofrimento Jerónimo serve-se de uma tigela de chá. Ouve-se um GEMIDO OFEGANTE mais forte.

INT. – QUARTO DE CAMA – NOITE

MARIA DO REGO QUINTANILHA tem o rosto desfigurado e luta pela vida.

À volta do leito baixo onde se encontra, o chão está pingado de sangue e líquidos internos; a única janela de portadas tem os ferrolhos cerrados. O suor do medo é palpável.

A PARTEIRA e uma MULHER MAIS NOVA abrem-lhe de novo as pernas, puxando as coxas inchadas para o lado, e uma MULHER À CABECEIRA desvia-lhe as madeixas húmidas que a touca deixara escapar para a testa.

Por entre a púbis um soro mole e agora esverdeado escorre para os lençóis e Maria Quintanilha GEME quando a Parteira se inclina sobre o seu ventre, para tocar e espreitar para dentro dela.

PARTEIRA
(murmúrio)
Valei-me Santa Teresinha!
(a limpar a mão no enrodilhado
das vestes)
Ainda nem lhe vejo a cabeça. Temos que
espremê-la.

MULHER À CABECEIRA
Esta pobre não aguenta mais.

A Parteira arremessa-lhe um pano de estopa.

PARTEIRA
Tranca-lhe os dentes com isto. Ela que
morda.
A Mulher à Cabeceira soergue pelos ombros à parturiente, enquanto a Mulher Mais Nova
sai.

3.3 - A história no guião do cinema narrativo

Falar de cinema narrativo significa necessariamente falar de um cinema que conta uma história, e, como Swain & Swain referem “*A story is the record of how some imaginary person copes with life*”. (Swain & Swain, 1988, p. 77) Mesmo que se reporte a factos reais e a personagens que existiram, como é aqui o caso de “Da Anunciada”, a história é sempre ficção, é sempre sobre uma personagem imaginária, porque é impossível ao escritor, dramaturgo, ou argumentista trazerem ao livro, à peça de teatro, ou ao guião, a verdadeira personagem histórica e a verdade dos factos tal como aconteceram. Por mais que se tente, por melhor pesquisa que se faça, por mais horas de investigação que se despendam, o guião é sempre uma história de ficção, mesmo que se trate de um guião de documentário¹². As personagens históricas, ou simples protagonistas de factos reais, são sempre recriações do

¹² A questão da veracidade e da fidelidade do documentário à realidade que pretende retratar tem sido amplamente tratada, não cabendo a este trabalho abordá-la.

guionista, contendo muitas vezes, consciente ou inconscientemente, projeções de aspetos da sua própria *persona* ou de outras do seu círculo de conhecimentos, e os factos são também reinterpretações suas à luz do seu mundo e daquilo que conhece, por maior esforço que faça de rigor e de respeito pela veracidade dos acontecimentos.

A história é, portanto, o registo do modo como uma pessoa imaginária lida com a vida. *“A film story is a work of fiction, designed for presentation in film form.”* (Swain & Swain, 1988, p. 77). Ou seja, a história escrita para o cinema tem de ser escrita de uma forma específica, com características específicas, de modo a poder ser contada na forma de filme. E é essa especificidade narrativa, distinta de outras formas narrativas como a literatura, que é construída através do guião, esse *intermedium* onde a história é transubstanciada para a forma cinematográfica, e que Syd Field define com precisão: *“A screenplay is a story told with pictures. It is a noun - about a person or persons, in a place or places, doing his or her “thing”.”* (Field, 1984, p. 7)

Tal como qualquer outra forma ou meio de narrar uma história, o guião assenta numa premissa, que pode ser definida como o tema, a ideia central, a tese, como nos aponta Lajos Egri:

Others, especially men of the theater, have had different words for the same thing: theme, thesis, root idea, central idea, goal, aim, driving force, subject, purpose, plan, plot, basic emotion. For our own use we choose the word “premise” because it contains all the elements the other words try to express and because it is less subject to misinterpretation. (Egri, 1960, p. 2)

De forma mais sucinta, *“A premise is the basic idea behind the film; the bedrock from which your story springs.”* (Swain & Swain, 1988, p. 79) E o trabalho do guionista consiste assim em contar a sua história em imagens, como refere Field, a partir dessa premissa inicial. Mas por vezes o guionista já tem a sua história como ponto de partida, cabendo-lhe aí descobrir qual a premissa dessa história, antes de começar a sua narrativa. De um modo ou do outro, o guião do cinema narrativo assenta numa premissa, que o guionista irá desenvolver contando uma história em imagens, certamente, mas também em sons. Não é por acaso que no modelo de guião a duas colunas, que não se usa para o filme de ficção mas que é o modelo preferido para o documentário e para a comédia televisiva, a coluna da esquerda contém toda a informação visual (imagem) e a da direita toda a informação sonora (som). Portanto, Syd Field poderia bem dizer que *“A screenplay is a story told with pictures” and sound*.

É crucial que o guionista saiba com clareza sobre o que é a sua história, qual a sua premissa. É perigosamente fácil para um guionista que parta duma história pré-existente, deixar-se levar pelas circunstâncias envolventes e não se aperceber do cerne dessa história, da sua premissa. Isso resulta geralmente num filme pretensioso, aborrecido e que não agarra

o espectador, pois a dispersão e falta de foco da narrativa daí resultante, retira à história o seu propósito, o seu objetivo, e por consequência deixa o espectador sem direção. E sem direção, o espectador desliga do filme, aborrecido e enfasiado. E se o cinema é arte, também é comunicação, e se a comunicação se perde por desinteresse do espectador, a arte que o cinema é, não chega ao seu recetor.

3.4 - As componentes do guião no cinema narrativo de ficção

A organização do guião inclui várias componentes. Em primeiro lugar temos uma premissa, que se vai revelando ao longo de uma história que se constrói à volta de um conflito. Desde os tempos primordiais do teatro grego que a dramaturgia assenta no conflito como instrumento para narrar histórias. A viver esse conflito temos as personagens, cuja complexidade e importância varia consoante o seu papel na história. Tendo por envolvimento os cenários, décor, música e todos os componentes habituais no filme, essas personagens desempenham o seu papel através da ação e dos diálogos, que, para além de serem mais um elemento de caracterização das personagens, através do vocabulário, modo de falar, pronuncia, etc., têm a função de transmitir informação e avançar a ação. A ação e os diálogos são também uma importante ferramenta na economia da narrativa, essencial no cinema e audiovisual, e que, não obstante a importância que encontra na montagem, se constrói desde o guião.

Todos esses elementos básicos da construção do guião, e outros que seriam exaustivos de enumerar num trabalho que não é exclusivamente dedicado às técnicas de escrita para cinema e audiovisual, articulam-se entre si dentro de uma estrutura muito própria, que os contem a todos e os ordena e organiza numa base assente na estrutura do teatro grego, definida por Aristóteles na sua *Poética*, e que Syd Field plasmou naquilo que designou como “paradigma”: *“This model of a screenplay is known as a paradigm. It is a model, a pattern, a conceptual scheme.”* (Field, 1984, pp. 7-8)

3.5 - A estrutura – o Paradigma de Field

A estrutura é a fragmentação da história em momentos dramáticos, em situações dramáticas que mais adiante se irão converter em cenas. Esta fragmentação feita pelo guionista segue uma ordem consequente com as necessidades dramáticas. É o “**como**” explicaremos a nossa história ao público. Digamos que a estrutura é a engenharia do guião. (Comparato, 1998, p. 115)

As raízes dramáticas do cinema narrativo assentam assim na *Poética* de Aristóteles, o primeiro tratado de arte dramática de que temos conhecimento, e no qual se baeia a própria definição de estrutura aqui dada por Doc Comparato e, em termos estruturais, o paradigma de Field. A importância da estrutura na construção do texto dramático foi reconhecida por Aristóteles nessa sua obra, onde refere:

É necessário, portanto, que toda a tragédia tenha seis partes pelas quais é definida. São elas: enredo, caracteres, elocução, pensamento, espectáculo e música. Duas partes constituem os meios de imitar; uma parte, o modo; três os objectos da imitação; e, para além disto, nada mais existe. Foram muitos, sem dúvida, os que tiveram de escrever com estes elementos, pois tudo tem espectáculo, carácter, enredo e elocução, bem como canto e pensamento. Mas o mais importante de todos é a estruturação dos acontecimentos. (Aristóteles, 2008, pp. 48-49)

O reconhecimento da importância da estrutura na escrita dramática por Aristóteles, leva a que o seu estudo esteja na base da atual estrutura de três atos¹³, adotada por Hollywood conforme nos diz Pere Lluís Cano: *”Aquí se propone la regla de oro del cine de Hollywood, la división en tres partes, los llamados tres actos del cine, que evidentemente, se basan más en el concepto aristotélico de las tres partes, que en los tres actos teatrales de la comedia moderna.”* (Cano, 1998, p. 78). A estrutura é assim vista, tanto em Aristóteles como no cinema atual, como a pedra angular, o recipiente onde todos os outros elementos da construção dramática estão contidos e onde interagem.

Na realidade, em termos estruturais o paradigma de Field não é o único modelo estrutural para guião, pois havendo diversos formatos de produção cinematográfica e audiovisual, as suas estruturas, embora remontando sempre à sua origem aristotélica, variam conforme a produção em causa. Assim, no domínio da ficção, se falarmos de televisão, podemos considerar o seguinte quadro em relação à sua estrutura:

Duração	Nº de páginas	Atos
Teleplay de meia hora	30	Dois
Teleplay de uma hora	60	Quatro
Teleplay de noventa minutos	90	Seis
Teleplay de duas horas	120	Seis ou Sete
Telefilme de duas horas	120	Sete

Fig. 1 (Bronfeld, 1986, p. 50) traduzido e adaptado

¹³ O ato é a maior unidade dramática do guião. Cada Ato é composto por várias sequências, que por sua vez são compostas por várias cenas unificadas por uma ideia única, constituindo cada cena uma unidade de ação específica.

Se falarmos de cinema, consideramos o seguinte, também em relação à estrutura:

Duração	Nº de páginas	Atos
Longa-metragem de noventa minutos	90	Três
Longa-metragem de duas horas	120	Três
Longa-metragem de outras durações	Variável	Variável
Curtas-metragens	Variável	Variável

Fig. 2 (Bronfeld, 1986, p. 50) traduzido e adaptado

Embora as outras estruturas da ficção cinematográfica e televisiva também bebam de alguma forma em Aristóteles, a estrutura em três atos do paradigma de Field aplica-se essencialmente à longa-metragem cinematográfica de 90 ou 120 minutos, pelo que será essa que aqui iremos abordar e que nos servirá de modelo de estruturação do guião. Será no entanto de notar que a estrutura em três atos está subjacente nas estruturas de seis e sete atos dos telefilmes e das teleplays, podendo inclusive ser aplicada à curta-metragem, embora seja pouco usual.

O paradigma de Field é na realidade o paradigma da estrutura do guião norte-americano, que, como referimos anteriormente, se tem vindo a tornar no modelo estrutural para a ficção cinematográfica a nível global. A sua estrutura dramática de raiz aristotélica permite a organização da narrativa de uma forma clara, capaz de estabelecer com o espetador uma comunicação envolvente, estabelecendo uma acessível ponte entre o filme e a sua audiência.

O ator do cinema mudo norte-americano George B. Cohan definiu a estrutura do guião em três atos da seguinte forma: “*En primer lugar pones a tu personaje encima de un árbol, en segundo lugar le tiras piedras y en tercer lugar le bajas del árbol. Si el personaje baja vivo es una comedia, si baja muerto es una tragedia.*” (Clasca, 1999, p. 129) Esta forma simplista de caracterizar o guião em três atos sintetiza a ideia de guião narrativo em ficção, as suas funções e os seus mecanismos. Mas, como todas as fórmulas simplistas, necessita de uma elaboração mais detalhada e aprofundada, importando aqui a desmontagem e análise do paradigma de Field.

O formato e a tabulação do guião de ficção para cinema e drama televisivo faz com que haja uma correspondência aproximada de um minuto de filme por página de guião, o que permite o cálculo da duração do filme ainda na fase da escrita. Assim, um guião com 120 páginas corresponderá a um filme de duas horas, um de noventa páginas será um filme de hora e meia e assim por diante. Com essa base, a maioria da bibliografia sobre esta matéria usa geralmente as 120 páginas/120’ como exemplo demonstrativo, pois para guiões com

outras durações basta alterar os números das páginas na estrutura, seguindo o princípio da proporcionalidade de acordo com o tamanho do guião. Partindo deste princípio, Syd Field usa os 120' na explanação do seu paradigma.

Paradigma de Field – Estrutura em Três Atos para 120':

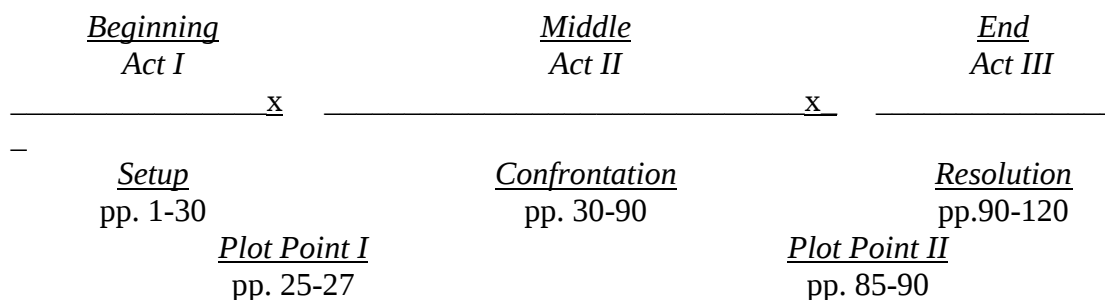
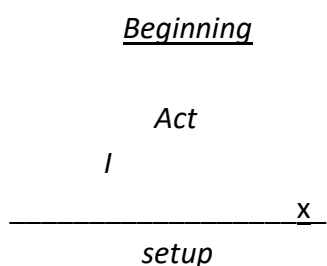


Fig. 3 (Field, 1984, p. 8)

Princípio, meio e fim. É este o processo narrativo do cinema. Na realidade, é este o processo da narração nas suas mais diversas vertentes. É claro que podemos dizer que há histórias que fogem a essa regra, que há histórias que têm *flashbacks*, ou que simplesmente pulverizam a linearidade da sua narrativa. No cinema, temos exemplos disso, como *Annie Hall*, *Citizen Kane*, *Hiroshima Mon Amour*, entre tantos outros. Isto para já não falar de Quentin Tarantino, que faz da não linearidade narrativa a sua imagem de marca. Mas a verdade é que nessas histórias e nesses filmes existe um princípio meio e fim, mesmo que fora da sua ordem cronológica na narrativa. Deste modo, a primeira coisa que podemos concluir do paradigma de Field, é que na estrutura de três atos há um princípio, meio e fim.

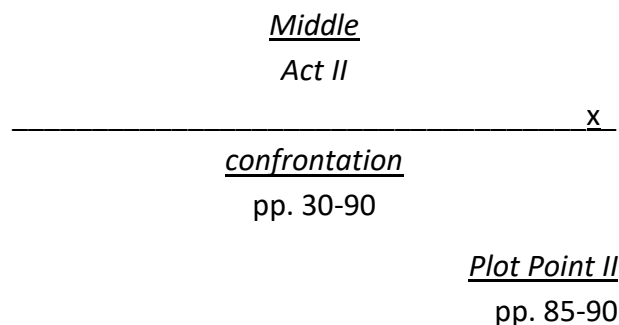


A primeira das três partes é o Ato I, que vai da p. 1 à 30. Neste ato começa a história. Aqui são-nos apresentadas as personagens, começando geralmente pelo protagonista, e o mundo a que pertencem, o seu quotidiano. As primeiras dez páginas do guião devem completar a apresentação do personagem principal e do seu quotidiano e são cruciais, pois é geralmente nestes dez minutos iniciais que o espetador decide se gosta ou não do filme. Outros personagens importantes para a história podem já surgir nesse início ou nas próximas

quinze páginas. Esta parte inicial do Ato I, até cerca da página 25, é uma apresentação de personagens, ambiências a que pertencem e eventos definidores de ambos. Nesta parte apresenta-se também o problema ou obstáculo, ou melhor, aquilo que o protagonista necessita e que pretende obter: “*Qué necesita el personaje y con qué se encuentra en el camino?*” (Clascà, 1999, p. 129) Aqui se lançam também as bases da trama que irá catapultar o filme para diante. É o *Plot Point I*, um evento que surge entre a página 25 e 27 e que leva a história noutra direção, aumentando a tensão e tornando o problema/obstáculo do personagem muito mais difícil de resolver, ou de atingir o seu objetivo. Daqui até ao fim da primeira parte o protagonista tem dois caminhos: ou aceita o desafio que lhe é colocado pelos eventos do *Plot Point I*, e entra no Ato II, ou recusa-o, e não há filme. Como obviamente tem de haver filme, o protagonista aceita o desafio e o *Plot Point I* cumpre as suas funções dramáticas:

- *Orienta la acción en una nueva dirección.*
 - *Es un paso irrevocable, un punto sin retorno.*
 - *La protagonista queda atrapada.*
 - *Prepara el escenario para el Acto 2: confrontación y escalada.*”
- (Baker, 1999, p. 115)

Se nos reportarmos à sucinta definição de George Cohan, o *Plot Point I* corresponde a colocar a personagem em cima da árvore.



O Ato II vai da página 30 à página 90. É um super ato, pois tem o dobro das páginas dos outros dois, o que leva algumas tendências atuais a considerarem-no na realidade como dois atos, divididos pelo *mid point* do filme. “*Hay unas nuevas tendencias que establecen una estructura de cuatro actos, que consiste de hecho en dividir el segundo acto en dos.*” (Clascà, 1999, p. 129) No entanto, essas tendências e as discussões teóricas em seu redor não têm retirado força ao paradigma dos três atos, até porque na estrutura em quatro atos, o segundo e o terceiro têm ambos a mesma função, a da confrontação, pelo que essa classificação acaba

por diluir-se como uma forma alternativa de olhar a estrutura dos três atos. Também na mesma linha surge a ideia de uma estrutura em nove atos, dividindo o primeiro ato em dois, o segundo em quatro e o terceiro em três (Clascà, 1999, p.129), mas uma vez mais a própria divisão em nove atos faz-se dentro da estrutura dos três atos, que mantem como referência, acabando esta por continuar a pautar a construção estrutural do guião.

O Ato II é o ato da confrontação. É aqui que se desenrola o conflito entre o personagem e as forças que se opõem a que alcance o que deseja ou necessita (conquistar a rapariga, ganhar muito dinheiro, escapar com vida, ter paz interior, etc.). Este conflito pode ser externo, e até mesmo violento como nos filmes de ação, mas também pode ser um conflito interno do personagem, como na filmografia de Woody Allen. De um modo ou de outro, a personagem irá reagir aos acontecimentos iniciados no *Plot Point I* no final do Ato I, e a todos os obstáculos que entretanto se irão acumulando no Ato II (o atirar de pedras ao personagem em cima da árvore de George Cohan), confrontando-os e procurando ultrapassá-los para atingir o seu objetivo. Este é portanto o ato da confrontação, o ato do conflito, é a parte principal da narrativa.

Com o dobro da duração dos Atos I e III, o Ato II encontra-se dividido a meio pelo *Mid Point*, que frequentemente funciona como um *plot point*, pois aí, ou nas suas proximidades, acontece algo que inflete a ação noutra direção. É com frequência um ponto de não retorno. Após os acontecimentos à volta do *Mid Point*, tal como os do *Plot Point I*, nada voltará a ser o mesmo. Há também uma diferença fundamental entre a primeira e a segunda parte do Ato II. Enquanto na primeira metade os problemas se acumulam sem fim à vista, na segunda, embora ainda lá estejam, começa a vislumbrar-se uma solução. O *Plot Point II* é a ocorrência que irá levar a essa solução, que faz novamente girar a narrativa noutra direção, na direção do Ato III e do desenlace.

Esta divisão do Ato II em duas partes, fazendo do *Mid Point* uma das traves estruturais do guião, à semelhança dos *plot points*, é uma das bases para as novas tendências que defendem uma estrutura em quatro atos, como apontamos acima.

End
Act III

O Ato III é aquele em que fazemos descer da árvore o personagem de George B. Cohan. Seguindo agora na nova direção apontada pelos eventos do *Plot Point II*, a narrativa aproxima-se do seu desfecho. No início do Ato III a solução

resolution
pp.90-120

parece agora à vista. Mas há ainda uma grande provação a passar, o momento mais negro do filme, quando tudo parece estar perdido. Em *Stagecoach* é quando se acabam as balas no ataque dos índios à diligência, um momento de tensão e desespero salvo pela chegada da cavalaria, e em *E.T.* é quando este morre e murcham as flores, que serão depois o indicador da sua ressurreição. Após essa última provação caminha-se para o clímax e a resolução final. De notar que ao contrário dos outros elementos estruturais como os *plot points*, o *Mid Point* e as separações de cena, o momento mais negro e o clímax, embora nesta ordem, podem variar em termos das páginas em que surgem.

O clímax é o ponto alto do filme, o duelo final nos *westerns*, ou os dois amantes finalmente a caírem nos braços um do outro após encontros, desencontros e obstáculos de todo o género. Após o clímax, temos a resolução final do filme. De notar que em certos filmes o clímax vem muito próximo do fim, ou até no fim, não dando espaço à resolução clássica a que nos habituamos. Também há filmes com um final em aberto, em que a resolução é a não resolução, a continuação latente do conflito que atravessou todo o filme, como é o caso de “Ladrões de Bicicletas” de Vittorio De Sica.

O paradigma de Field, conforme ele o representa, permite visualizar em forma esquemática a estrutura do guião, mas ainda não espelha a totalidade dos mecanismos da estrutura em três atos, cuja representação mais completa, embora não exaustiva, corresponde a este esquema:

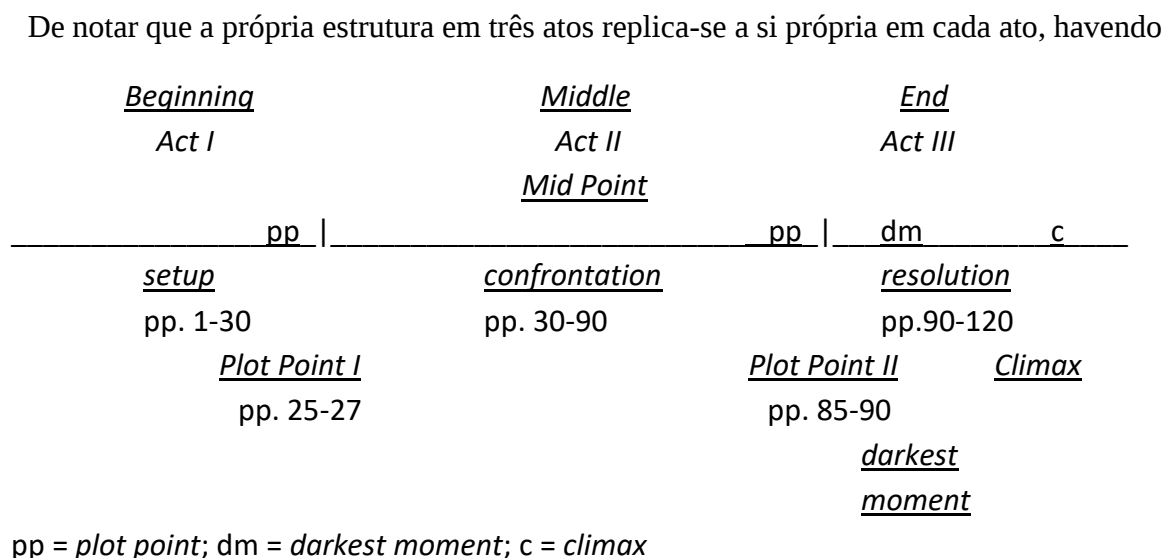


Fig. 4 (Field, 1984, adaptado)

em cada um deles um princípio, meio e fim, como Field refere:

Act I extends from the opening of the screenplay to the plot point at the end of Act I. Therefore, there is a beginning of the beginning, a middle of the beginning, and an end of the beginning. It is a self-contained unit, a block of dramatic action. (...)

Act II is the middle of your screenplay. It contains the bulk of action. It goes from the beginning of Act II to the plot point at the end of Act II. So, we have a beginning of the middle, a middle of the middle, and an end of the middle.

It is also a unit, or block of dramatic action. (...)

Act III is the end, or resolution, of your screenplay.

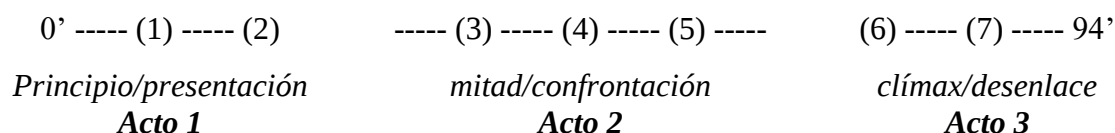
Like Acts I and II, there is a beginning of the end, a middle of the end, and an end of the end.

(Field, 1984, pp. 192-193)

Temos aqui uma espécie de circularidade em volta dos três atos, ou melhor, temos aqui uma organização do material narrativo do filme em três partes, os três atos, que por sua vez se organizam internamente, em cada um desses atos, em três partes. O processo narrativo do filme será assim o de um princípio, meio e fim, que gera um novo princípio, meio e fim, que gera um novo princípio meio e fim, sendo este último realmente final, o que nos permite concluir que há aqui uma macroestrutura, os três atos, dentro da qual funcionam três microestruturas, que se articulam entre si para otimizar a comunicação com o espectador, apresentando-lhe uma narrativa fluida e inteligível.

Como já vimos a estrutura em três atos pode desdobrar-se, de acordo com novas tendências, em quatro atos ou até mesmo nove. Mas se estas novas tendências se colocam essencialmente a nível teórico e académico, a questão da estrutura de ficção televisiva em seis e sete atos, presente nos quadros adaptados de Bromfeld, é de uso corrente na indústria, importando aqui debruçarmo-nos um pouco sobre o telefilme em sete atos.

Entende-se por telefilme, ou filme da semana, um filme produzido especificamente para ser exibido em televisão. O telefilme comum tem uma exibição de duas horas, que na realidade se traduz num filme de noventa e quatro minutos, que é exibido de forma intercalar com vinte e cinco a vinte e seis minutos de publicidade. Deste modo, a estruturação do filme tem de ter em conta os intervalos publicitários durante a sua exibição, necessitando de deixar o espectador preso antes de ir para intervalo, para que este não mude de canal e comece a ver outra coisa. Daí a necessidade de sete atos. Mas, uma vez mais, esses sete atos estão contidos na estrutura dos três atos, que se afirma como matriz do processo narrativo em cinema e audiovisual. Como nos refere Allan Baker, para segurar o espectador televisivo “*La herramienta más práctica de nuestro repertorio es la clásica estructura en tres actos que adjuntamos en el siguiente diagrama*”:



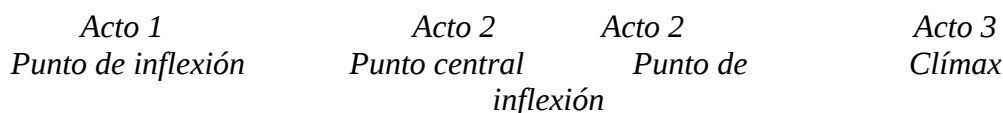


Fig. 5 (Baker, 1999, p.112)

Em resumo, a estrutura de sete atos corresponde na realidade à estrutura de três atos, com a introdução de diversos elementos narrativos de adaptação à realidade do seu meio de exibição (um televisor com outros canais para onde mudar, num ambiente doméstico cheio de distrações, versus a sala escura para onde pagamos bilhete). Nesta adaptação ao meio televisivo, o Ato I corresponde ao 1 e 2, o Ato II corresponde ao 3, 4, 5, e o Ato III corresponde ao 6 e 7.

O Paradigma de Field encontra eco próximo no Esquema Estrutural de Linda Seger, (Seger, 1994, p. 32) que é idêntico à proposta de Field, diferindo essencialmente nalguma terminologia, como por exemplo *Plot Point*, que Seger designa de *Turning Point*. Por seu lado Robert Mckee propõe uma estrutura algo diferente de Field e Seger, embora defendendo que também esta partilha a mesma raiz aristotélica¹⁴.

Existem ainda outras aproximações à estrutura cinematográfica, nomeadamente os doze passos chave de Christopher Vogler (Clascà, 1999, p. 128). Mas esses doze passos também acontecem dentro da estrutura clássica, ou em paralelismo com esta. Vogler identifica doze momentos estruturantes da narrativa, que têm correspondência com pontos charneira da estrutura clássica e que funcionam dentro dela¹⁵. É no fundo uma perspetiva diferente de olhar a estrutura, uma reinterpretação que pretende aprofundar melhor a compreensão dos mecanismos de construção do guião¹⁶.

Vemos assim que, independentemente das diversas leituras e modos de olhar a estrutura cinematográfica, televisiva e audiovisual, e das adaptações que se lhe possa fazer para que melhor se aproprie aos canais de distribuição onde o filme vai ser exibido, a estrutura básica dos três atos está sempre presente, quer seja na sua versão mais pura do Paradigma de Field, quer seja de forma subjacente nas suas subseqüentes adaptações e diferentes interpretações.

¹⁴ Robert Mckee, *Story: Substance, structure, style, and the principles of screenwriting*, 1st edition (New York: Regan Books, 1997)

¹⁵ Os 12 Passos de Vogler, em anexo neste capítulo.

¹⁶ Vogler não propõe uma estrutura alternativa, mas sim uma construção dentro dos três atos onde insere e identifica os seus doze passos, que considera essenciais para a narrativa dramática de aventuras, onde o Herói embarca numa jornada em que tem de alcançar grandes feitos em prol do seu grupo de pertença, seja ele família, círculo de amigos, nação, tribo ou civilização. Os 12 passos de Vogler são essencialmente dirigidos e aplicáveis à escrita do guião para os grandes filmes épicos, como A Odisseia ou O Senhor dos Anéis.

3.6 - As personagens

As personagens são imprescindíveis para a construção dramática do guião. Sem elas não há história para narrar, pois como vimos anteriormente, combinando aqui Swain e Swain com Field, uma história é um registo de como uma pessoa imaginária lida com a vida e um guião é uma história contada em imagens. Portanto, sem personagens não há história nem filme.

A construção das personagens perfila-se assim como outro dos passos essenciais na escrita do guião. Para compreendermos a sua importância, há que dizer que há essencialmente dois tipos de guião: *plot driven* e *character driven*, ou seja, o guião pode basear-se na história, na ação, e aí há que criar personagens capazes de viver essa história e essa ação, ou basear-se nas personagens, e aí é a história e a ação que são construídos a partir das personagens, das suas personalidades e do que serão capazes de fazer a partir dessas personalidades. De qualquer modo, uma boa construção das personagens é essencial para o sucesso do filme, e para que isso aconteça importa antes de mais compreender o que é a personagem.

A personagem é uma pessoa fictícia, uma criação do imaginário do autor, que lhe poderá atribuir características físicas, psicológicas e sociais de pessoas reais, que conheça ou com quem se tenha cruzado na vida. A personagem pode assim incorporar características reais e complexas, mas como o ser humano é infinitamente complexo, profundo e subtil, as personagens, mesmo as personagens principais do filme, cuja complexidade será maior do que a das secundárias, não são como uma pessoa real, mas sim a simplificação de uma pessoa, pois como referem Swain e Swain, “*A film character is a simulation and simplification of a person. Though played by a living actor, he is not an actual human being.*” (Swain & Swain, 1988, p. 96). No caso de personagens mais secundárias na narrativa, essa simplificação é ainda maior e a complexidade psicológica menor, podendo limitar-se a duas ou três características para comporem o “boneco”. No caso das personagens meramente funcionais, nem chega a haver construção da personagem. Basta escolher atores ou figurantes que encaixem no estereótipo pretendido.

Uma boa construção das personagens principais cobre diversos aspetos, pelo que de um modo geral o guionista usa uma *Character Chart*, que se poderá traduzir como grelha da personagem, e que Lajos Egri designa de *character bone structure*, através da qual vai delineando a personagem a construir.

Tridimensional-character bone structure (Character chart)

Physiology

1. Sex
2. Age
3. Height and weight
4. Color of hair, eyes, skin
5. Posture
6. Appearance: good looking, over or underweight, clean, neat, pleasant, untidy. Shape of head, face, limbs.
7. Defects: deformities, abnormalities, birthmarks. Diseases.
8. Heredity

Sociology

1. Class: lower, middle, upper.
2. Occupation type of work, hours of work, income, condition of work, union or nonunion, attitude toward organization, suitability of work.
3. Education: amount, kind of schools, marks, favorite subjects, poorest subjects, aptitudes.
4. Home life: parents living, earning power, orphan, parents separated or divorced, parents' habits, parents' mental development, parents' vices, neglect. Character's marital status.
5. Religion
6. Race, nationality
7. Place in community: leader among friends, clubs, sports.
8. Political affiliations
9. Amusements, hobbies: books, newspapers, magazines he reads.

Psychology

1. Sex life, moral standards
2. Personal premise, ambition
3. Frustrations, chief disappointments
4. Temperament: choleric, easygoing, pessimistic, optimistic.
5. Attitude toward life: resigned, militant, defeatist.
6. Complexes: obsessions inhibitions, superstitions, phobias.
7. Extrovert, introvert, ambivert
8. Abilities: languages, talents.
9. Qualities: imagination, judgement, taste, poise.
10. I.Q.

(Egri, 1960, pp. 36-37)

Há várias variantes de *character charts*, mas este exemplo de Lajos Egri dá-nos uma boa ideia da sua função e dos aspetos a ter em conta quando se constrói uma personagem principal. É claro que não é indispensável introduzir exaustivamente todas estas vertentes em todas as personagens para que sejam ricas e credíveis. Também, como foi referido acima, quanto mais secundária for uma personagem, menos aspetos da *character chart* necessitam de ser incluídos. Há também que ter em conta que as duas primeiras vertentes, aspeto físico e meio social de proveniência, deverão influenciar a terceira, pois a psicologia de cada um é

moldada por vários fatores, e predominantemente pelo nosso aspeto físico e meio social onde nascemos e crescemos. Torna-se assim primordial harmonizar essas três vertentes, para que a nossa personagem seja credível. Mesmo que se pretenda introduzir aspetos contraditórios na sua *persona*, há que fazê-lo dentro de uma lógica que permita ao público ver naquela personagem uma figura real de carne e osso, sob pena de descredibilizar todo o filme, principalmente se as incongruências forem no protagonista ou personagem principal¹⁷. Em termos de complexidade, as personagens podem ser complexas, planas e funcionais. Nas personagens principais, como já referimos, procura-se criar personalidades complexas, profundas, que, embora sendo sempre uma simplificação de uma pessoa real, têm a profundidade e complexidade suficiente para que o espetador as veja como reais. Nas personagens secundárias, essa construção é mais aligeirada, resumindo-se as suas características aos aspetos essenciais ao papel da personagem. São tendencialmente personagens planas, sem capacidade de evolução ao longo da narrativa, ao contrário das principais, com principal incidência no protagonista, cujas personalidades serão transformadas pelos acontecimentos da história, descrevendo assim aquilo que se designa por “arco da personagem”. Para essas personagens planas, a “pessoa” que chega ao fim do filme é a mesma que era no início, enquanto para o protagonista e as outras personagens principais, essa “pessoa” cresce, aprende com os acontecimentos, evolui enquanto ser humano para uma “pessoa” diferente, geralmente melhor, ultrapassando as suas fraquezas e defeitos, descrevendo ao longo da narrativa esse “arco da personagem” acima referido. Quanto às personagens funcionais e aos figurantes, não chega a haver construção da personagem, pois a sua função limita-se a um pequeno apontamento, como é o caso da mulher que em *When Harry met Sally* diz no restaurante “*I’ll have what she’s having*”, e que não carece de construção, apenas de caracterização (mulher pouco atraente de meia idade).

A grelha da personagem é um instrumento de trabalho do guionista, não é do conhecimento do espetador. Mesmo nos filmes em que a personagem se apresenta diretamente ao público, essa apresentação está longe de ser exaustiva e resume-se a uns poucos aspetos dessa grelha, que contém a sua biografia, que é o registo do que é a personagem no início do filme. A grelha representa a sua *back story*, a história da sua vida

¹⁷ De um modo geral considera-se o protagonista como a personagem principal, motor da ação e detentor do ponto de vista da narrativa. Mas certos autores, como Phillips e Huntley, advogam a separação dos dois, quando o ponto de vista da narrativa não é o da personagem que move a ação perseguindo um determinado objetivo ao longo do filme. (Phillips e Huntley 2001, 28-29)

antes do início do filme, que faz parte da sua personagem interna. Essa personagem interna é o que a define enquanto homem ou mulher, mas essa personagem interna só se revela ao espectador através da personagem externa, que se vai mostrando através da sua ação ao longo do filme, como nos mostra Syd Field neste diagrama:

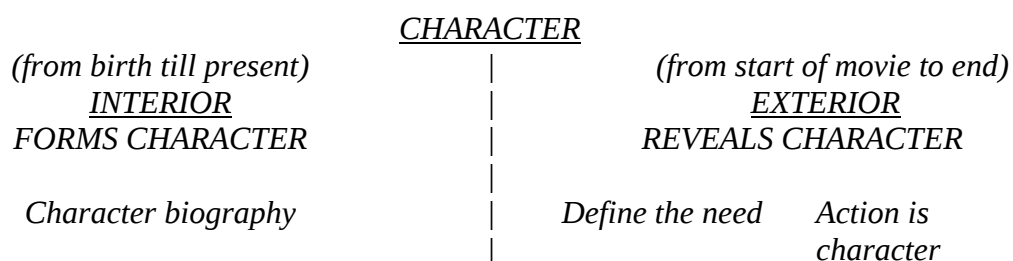


Fig. 6 (Field, 1984, p. 23)

Portanto, a personagem interna é a personalidade da personagem, forjada na sua biografia. É invisível ao espectador, apenas podendo ser revelada através da personagem externa, que se define e mostra através da sua ação, dos seus diálogos. Mas essa dimensão externa da personagem inclui também o seu aspeto físico, a sua vida profissional, pessoal e social, que derivam e simultaneamente determinam a sua personalidade. A personagem é um todo, interno e externo, plenamente formada no início do filme, ao longo do qual se vai revelando e evoluindo perante o espectador.

No guião há vários tipos de personagem, de acordo com as diferentes funções dramáticas a desempenhar na narrativa. Já aqui falamos do papel do protagonista, aquele sobre quem é a história, e das personagens funcionais. Mas há outras personagens, que têm a seu cargo determinadas funções na narrativa, que Melanie Phillips e Chris Huntley identificam e organizam em arquétipos:

Protagonista: está no centro da história, a história é sobre ele. Todos os outros personagens da história estão lá em função dele. Geralmente a história é narrada sob o seu ponto de vista.

Antagonista: é o que se opõe aos intentos do protagonista, é a força hostil ao protagonista, sem a qual não haveria conflito.

Razão: personagem racional que vê as coisas com clareza e procura orientar o protagonista. Por vezes o guardião/mentor pode também ser a razão.

Emoção: o contrário da razão, aquele que age por impulso do momento, sem pensar. É um personagem importante para instalar o caos quando é necessário à narrativa.

Sidekick: é o amigo fiel do protagonista ou do antagonista, mas com maior frequência do protagonista, como Robin em Batman, Cheetah em Tarzan, etc.

Cético: o pessimista, aquele que acha que nada vai dar certo, que se opõe sempre às decisões e à ação.

Guardião: personagem que pela sua sabedoria, aptidão ou poder se torna uma referência para o protagonista e figura protetora, como Dumbledore em “Harry Potter”, Obi-Wan Kenobi na “Guerra das Estrelas”, ou Gandalf em “O senhor dos Anéis”.

Contagonist – (Co-Antagonista): o que ajuda o antagonista contra o protagonista.

(Phillips & Huntley, 2009, p. 23)

Para além destes arquétipos de Phillips e Huntley, temos ainda o Interesse amoroso, que é a pessoa por quem o protagonista se apaixona e que é também um arquétipo há muito estabelecido. Para além destes, temos ainda as Personagens funcionais, que aparecem brevemente para desempenhar uma função pontual na narrativa ou veicular uma determinada informação, referidas acima, e os Figurantes, simples figuras de cena, uma espécie de adereços humanos que não são propriamente considerados personagens.

Nem todos os filmes têm personagens a preencher todas estas funções narrativas, como é óbvio. Tudo isso depende muito do género, e do tipo de filme. Mas a maior parte terá, para além do protagonista e antagonista, pelo menos um interesse amoroso. De notar também que, tratando-se aqui de arquétipos, que nem sempre encaixam devidamente em histórias diferentes, muitas vezes estas funções encontram-se esbatidas ou misturadas com outras funções na mesma personagem. Por exemplo, o interesse amoroso pode também ser um sidekick.

Há também outras propostas de organização das funções e atribuição de características às personagens, como esta de Christopher Vogler, que para a sua estruturação em doze passos propõe os seguintes arquétipos:

Herói – o protagonista

Mentor – o que inspira, o que ensina, o exemplo a seguir (wise old man/woman)

Guardião – o que protege algo, geralmente um ajudante do antagonista, que dificulta o trajeto do protagonista.

Mensageiro – o que traz as novidades, o portador do desafio ao herói.

Shapeshifter – instável, que muda, pouco confiável. Pode também ser o interesse amoroso.

Sombra – o lado negro, força que se opõe ao herói.

Aliado – personagens que apoiam o herói, que o ajudam a atingir o seu objetivo. Mas também podem haver aliados do antagonista.

Trickster – o bobo, o que introduz uma dimensão humorística na narrativa.

(Vogler, 2007, p. 29-80)

Os arquétipos propostos por Vogler têm a especificidade de serem pensados tendo em mente o filme épico, mitológico, enquanto Phillips e Huntley têm uma proposta menos específica, e os seus arquétipos encaixam melhor na generalidade dos géneros dramáticos. De qualquer modo a classificação das personagens quanto às suas funções na narrativa em Vogler tem um certo paralelismo com a classificação anterior, de Phillips e Huntley, embora com algumas diferenças de nomenclatura, como por exemplo o guardião, que em Vogler é até certo ponto um co-antagonista e que em Phillips e Huntley desempenha a função do que Vogler designa por mentor.

Outros autores propõem outros arquétipos para as personagens, mas todos eles derivam e servem as necessidades dramáticas do texto dramático, seja ele para teatro, cinema ou televisão.

A utilização de arquétipos facilita a vida ao guionista, mas não substitui o trabalho de pesquisa e construção das personagens, especialmente as principais. Mesmo nos chamados “filmes de ação”, é importante que o guião ou argumento seja povoado com personagens credíveis. E para isso é importante, não deixando de ter em vista a função da personagem na narrativa e o arquétipo em que encaixa, construir personagens complexas, profundas, que deixem no espetador a ilusão de serem verdadeiros seres humanos. São as Personagens Complexas (Phillips & Huntley, 2009, p. 29), que não escapando à referência da sua função nos arquétipos, são construídas com outra profundidade, podendo inclusive interagir na narrativa com personagens que, por terem um papel menos abrangente na história, podem ser puros arquétipos.

3.7 - Os Diálogos

As indicações da *mise-en-scène*, literalmente pôr em cena, em francês, surgem no guião com maior ou menor detalhe, escritas no presente do indicativo, como referido anteriormente, à exceção dos diálogos, que como tal podem refletir diversos tempos verbais. Aliás, se pensarmos bem, todo o guião é um conjunto de indicações de *mise-en-scène*, entendidas aqui no seu sentido mais lato. Assim, temos no guião a identificação do local da cena, a descrição desse local, do cenário, dos adereços em cena, do fundo sonoro e/ou musical a utilizar e da ação a ocorrer. Para o descritivo da ação temos a identificação das personagens em cena, suas movimentações e diálogos.

Como definição do que é o diálogo no guião, Doc Comparato afirma que “O diálogo é um texto dramático para ser recitado pelo intérprete, e que, no guião, se encontra subordinado às indicações de cena. Mais concretamente, diálogo é o intercâmbio discursivo entre as personagens.” (Comparato, 1998, p. 165)

O diálogo é portanto um intercâmbio verbal entre personagens, uma conversa, através da qual o autor vai dando informação ao espetador, pois o diálogo entre personagens é na realidade um discurso para o espetador. Mas a função do diálogo vai mais além de fornecer informação ao espetador, como nos referem Swain e Swain:

Dialogue has four primary functions; four main jobs to do:

- a) To give information.*
 - b) To reveal emotion.*
 - c) To advance the plot.*
 - d) To characterize the speaker and the person to whom spoken.*
- (Swain & Swain, 1988, pp. 164-165)

Como vemos aqui, o diálogo tem sérias responsabilidades na narrativa, indo muito para além de ser um simples veículo de informação. “O diálogo é o corpo comunicativo do guião” (Comparato, 1998, p. 167), pelo que lhe cabe comunicar não só a informação, mas todo um conjunto de nuances, que também são informação.

Dar informação é a função que aparenta ser mais simples de entre as quatro. O guionista irá transmitir informações pertinentes à cena através de uma conversa. Imaginemos o seguinte diálogo entre A e B:

A
Sabes alguma coisa da Maria?

B
Nunca mais foi a mesma depois da morte do marido.

A
Coitada. Viúva tão nova. E com aquele filho...

B
Não é boa rês! Nem imaginas o que se passa com aquele rapaz.

Este pequeno diálogo cumpre a sua função informativa, pois informa o espetador que Maria é uma jovem viúva com um filho com problemas. Também avança a ação (*advance the plot*), pois ao dizer “nem imaginas o que se passa com aquele rapaz”, desperta a curiosidade no espetador e abre caminho para que a história avance na direção dos problemas causados pelo rapaz que não é boa rês, cumprindo assim duas das quatro funções do diálogo.

Estas curtas linhas também caracterizam um pouco os interlocutores. Embora utilizando um vocabulário essencialmente neutro, que não permite identificar classe social ou nível de instrução, a conversa na primeira pessoa e em linguagem simples sugere horizontalidade (social, etária, ou ambas) entre os interlocutores. Ou talvez apenas duas pessoas que se conhecem bem. Mas se o diálogo começasse com “Sabe alguma coisa de Maria?”, a caracterização das personagens e da relação entre elas seria já completamente diferente.

Tudo isso pode ser inferido apenas das linhas do diálogo. Mas no guião há, para além das linhas do diálogo, o texto descritivo da cena e dos personagens, que traduzido em imagem, completará a caracterização.

Finalmente temos a emoção. Pouco se pode concluir destas linhas de diálogo. Mas se olharmos bem, a personagem A exprime empatia pela situação da jovem viúva: “Coitada”. E essa empatia não é apenas pela perda que teve, mas estende-se à sua atual situação: “E com aquele filho...”. Por outro lado a personagem B mostra antipatia absoluta em relação ao filho: “Não é boa rês!”. É claro que no guião as indicações de cena, e as indicações da emoção nos diálogos completam essa informação:

A
Sabes alguma coisa da Maria?

B
Nunca mais foi a mesma depois da
morte do marido.

A
(pesaroso)
Coitada. Viúva tão nova. E com aquele
filho...

B
(hostil)
Não é boa rês! Nem imaginas o que se
passa com aquele rapaz.

As indicações da emoção nos diálogos, ou da forma como são ditos, são uma parte importante dos mesmos, pois podem reforçar o sentido da emoção que o próprio diálogo sugere. Mas é importante perceber que essas indicações têm de estar em sintonia com o que está a ser dito, e que os mesmos diálogos podem ter um sentido diametralmente oposto com indicações diferentes:

A
Sabes alguma coisa da Maria?

B
(jocosos)
Nunca mais foi a mesma depois da
morte do marido.

A

(trocista)
Coitada. Viúva tão nova. E com aquele
filho...

B
(rindo)
Não é boa rês! Nem imaginas o que se
passa com aquele rapaz.

Vemos assim que os diálogos são cruciais no guião do filme, desde o início da História do cinema. Mesmo no tempo do mudo, os diálogos eram imprescindíveis, só que apareciam em quadros negros com legendas. No entanto, sendo uma arte predominantemente visual, o cinema desde cedo limitou os diálogos àquilo que não podia exprimir em imagens. Ao contrário do teatro, onde impera a palavra e o diálogo é rei, o diálogo cinematográfico tende a ser curto, realista, e em complementaridade com a imagem. Em cinema é frequente um diálogo, em vez da palavra, ter um gesto por resposta. E os longos diálogos expositivos do teatro tendem a ser substituídos por uma combinação de diálogo e imagem. *Show, don't tell* sempre foi uma máxima importante no cinema. É claro que também há situações no cinema em que se torna necessário um diálogo expositivo para fornecer informação e avançar a ação, até por vezes por uma questão de economia da produção, pois certas cenas podem ser demasiado caras para produzir e não terem o impacto visual ou a importância narrativa que as justifique. Mas mesmo nesses casos o diálogo é reduzido ao mínimo, e frequentemente segmentado, para que o espetador não se aperceba que está perante um diálogo expositivo. O guião, e por consequência o filme palavroso¹⁸, é algo a evitar em cinema, exceto quando surge como figura de estilo, como em *Pulp Fiction*¹⁹ e na maioria da filmografia de Quentin Tarantino.

O realismo do diálogo no guião cinematográfico é outra coisa que o distancia do diálogo teatral. Aliás, dizer em relação a um filme que é teatral, significa que é um mau filme. Mas é preciso perceber que o diálogo natural, realista, não o é na realidade, apenas parece. O cinema é a arte da ilusão por excelência, e os diálogos não fogem à exceção. Na vida real frequentemente falamos de forma entrecortada, com desvios ao assunto, com hesitações, pausas e repetições. Diálogos verdadeiramente reais seriam enfadonhos para a audiência,

¹⁸ No Teatro a palavra tem um lugar central. No cinema, a imagem ocupa essa centralidade, e a palavra é uma extensão da imagem. Quando o diálogo assume essa centralidade no filme, este é visto como sendo “teatral”, o que de uma maneira geral é interpretado de uma forma negativa.

¹⁹ *Pulp Fiction*. 1994. De Quentin Tarantino. USA. A Band Apart e Jersey Films – com John Travolta, Samuel L. Jackson, Uma Thurman, Harvey Keitel, Tim Roth, Amanda Plummer, Maria de Medeiros, Ving Rhames, Eric Stoltz, Rosanna Arquette, Christopher Walken, Bruce Willis.

significariam ruído na comunicação. Por isso o diálogo dito realista é na realidade um diálogo muito artificial, bem estudado, com o vocabulário apropriado para cada personagem, de modo a que o diálogo seja mais um instrumento de diferenciação e identificação dos personagens, com as alterações de voz e tom apropriadas a cada cena e ao envolvimento emocional em que decorre. E, como referem Swain e Swain, “*be sure your dialogue keeps your story moving forward in a reasonably straight line. Do not permit yourself the dubious luxury of bogging down in endless burlings and weather talk in the name of realism.*” (Swain & Swain, 1988, p. 169) Ou seja, no guião cinematográfico não há lugar para diálogos vazios, para encher o tempo de antena como é vulgar na telenovela. A estrutura do guião cinematográfico inclui, entre todas as outras coisas, um forte sentido de economia da narrativa, emprestada pela literatura e elevada a uns patamares mais acima pelos condicionalismos do cinema, pelo que os diálogos devem sempre fornecer informação, avançar a ação e presentear o espetador com mais qualquer coisa. Cabe ao guionista descobrir essa qualquer coisa.

A regra dos diálogos realistas, embora seja a regra básica, evidentemente que não é um absoluto. Há diálogos que são intencionalmente palavrosos, como já vimos, outros que são em verso, outros que são deliberadamente literários, há os diálogos de época, etc. O que importa é que, sejam como forem, o sejam intencionalmente, e com um propósito dentro do guião a que pertencem e do filme a que irão pertencer.

3.8 - O Conflito

“*Conflict is the heartbeat of all writing*” (Egri, 1960, p. 178), diz-nos Lajos Egri. Com efeito, desde a “Poética” de Aristóteles, ou talvez até antes dele, que a arte dramática se constrói em volta do conflito. Ou melhor, a arte dramática é conflito. Sem o conflito não há drama, não há história para contar. E contar histórias é a essência do cinema narrativo.

Como nos referem Swain e Swain, “*A story is a compounded of desire plus danger. It begins when the central character commits himself to attaining a story goal in the face of opposition. It ends when he either succeeds or fails in his efforts*”. (Swain & Swain, 1988, p. 136) Portanto, o conflito é o motor do drama, e deriva do desejo do personagem de atingir um objetivo ou obter uma coisa e da sua luta contra forças ou personagens que se lhe opõem. A natureza dessas forças opostas ao protagonista determinam o tipo de conflito presente na narrativa, pois como refere Comparato, “um conflito audiovisual pode conter todos os

conflitos – homem *versus* homem, homem *versus* forças da natureza e homem *versus* ele próprio.” (Comparato, 1998, p. 69) Podemos assim ter uma história em que o protagonista enfrenta um antagonista humano como ele, uma história em que o antagonista é a própria natureza, como nos filmes sobre grandes tempestades, grandes fogos, ou vulcões adormecidos que despertam, ou ainda sobre a luta interna do protagonista consigo próprio, que nos leva ao drama psicológico. Mas o guião não pode ter apenas um único conflito. A grande força motora da narrativa cinematográfica é sem dúvida aquele conflito principal que resulta de um acontecimento que, no *Plot Point I* se vai interpor entre o protagonista e aquilo que ele deseja ou necessita. A partir daí o guião, e por consequência o filme, irá narrar a luta do protagonista para obter o que deseja, e a ação do antagonista para o impedir de alcançar esse desejo. Mas esse grande esquema das coisas, esse grande conflito que atravessa toda a história, que é a história, não é por si só suficiente para suportar 90 minutos de tensão dramática, e muito menos 120. Ele tem que se desdobrar em pequenos conflitos ao longo da narrativa, que se multiplicam para manter a tensão dramática que alimenta o interesse do espectador. É por isso importante que o guionista esteja atento para as oportunidades de expandir o conflito principal com esses pequenos conflitos. Por exemplo, o protagonista e o seu interesse amoroso têm uma grande confrontação, parecendo que a rutura será definitiva. É um conflito importante, principalmente se o objetivo do protagonista for o de conquistar a rapariga. Daí pode surgir outro conflito: Zangada com ele, a rapariga conduz como uma louca e embate num muro de betão. No hospital o protagonista recrimina-se pelo que sucedeu. Ao conflito externo da discussão, segue-se o conflito interno do sentimento de culpa dele. E pelo meio temos o conflito emocional de não sabermos se ela sobrevive.

Um bom guionista está sempre atento às oportunidades oferecidas pela narrativa para introduzir o conflito, ou melhor, os conflitos. “Conflito designa a confrontação entre forças e personagens através da qual a ação se organiza e vai desenvolvendo até ao final. É o cerne, a essência do drama.” (Comparato, 1998, p. 68)

Há vários tipos de conflito, motivados pelos acontecimentos da narrativa ou pela personalidade das personagens. Por exemplo, uma personagem indecisa, que evita agir ou tomar posição perante os eventos à sua volta, levará a um conflito estático, em que o conflito resulta da sua indecisão, da sua incapacidade de avançar na história. O contrário também é verdade, quando uma personagem opiniosa entra em choque permanentemente com outras personagens, o que poderá fazer avançar a história. Mas o conflito mais bem estruturado é o conflito que se vai formando e adensando ao longo da narrativa, em crescendo, como acontece com o conflito principal, que Lajos Egri define como *rising*: “*Rising conflict is the*

result of a clear-cut premise and well-orchestrated, three-dimensional characters, among whom unity is strongly established.” (Egri, 1960, p. 162).

Mas o conflito ativo não é a única forma de conflito e de criar tensão dramática. O prenúncio de conflito pode gerar grande tensão, maior do que qualquer conflito. Por exemplo, um destacamento militar a preparar-se minuciosamente para um confronto desesperado com um inimigo muitíssimo superior, não tem conflito ativo, mas o conflito interno latente em cada personagem perante o desespero da situação, é por si só gerador de uma grande conflitualidade no espectador. É o conflito do silêncio ensurdecedor. Aqui, o conflito resulta da expectativa de conflito. (Egri, 1960, pp. 178-182)

Conflito é drama e drama é conflito. E sem drama não há guião, nem filme narrativo. Seja um conflito estático, abrupto, em crescendo ou em simples prenúncio, o conflito é o grande motor da ação dramática, e por consequência da narrativa dramática em geral e do cinema narrativo em particular, pelo que é essencial a sua presença e gestão criteriosa no guião, sem a qual o filme será tudo menos o filme narrativo que o espectador espera ver.

3.9 - A concluir

A concluir este capítulo, podemos dizer que o guião é uma forma de escrita muito particular, distinta do romance, poesia, novela, teatro, ou outra qualquer forma de escrita conhecida. Enquanto todas estas formas de escrita se centram na palavra, e usam a palavra como meio de comunicação com o espectador, o guião usa a imagem e o som, traduzidos em palavra. Aqui, a palavra não é o veículo de comunicação para chegar ao espectador. É a imagem em movimento e o som que lhe levarão a narrativa que brotou na mente do guionista, tenha por origem uma obra literária ou a simples imaginação do guionista ou de algum associado. Mas a palavra está presente no guião como veículo, como código transmissor da imagem e do som com que se pretende levar ao espectador a narrativa que o guionista ou argumentista tem em mente. A palavra está presente no guião, traduzindo para a equipa de profissionais (realizador, atores, iluminador, operador de câmara, operador de som, diretor artístico, cenarista, aderecista, figurinista, etc.) o que o argumentista pretende comunicar ao espectador pela imagem. Afinal, como escreve Syd Field, “*A screenplay is a story told with pictures.*” (Field, 1984, p. 7)

Anexo I

The Hero's Journey Outline by Chris Vogler

(Os 12 Passos de Vogler)

The Hero's Journey is a pattern of narrative identified by the American scholar Joseph Campbell that appears in drama, storytelling, myth, religious ritual, and psychological development. It describes the typical adventure of the archetype known as The Hero, the person who goes out and achieves great deeds on behalf of the group, tribe, or civilization.

1. **THE ORDINARY WORLD.** The hero, uneasy, uncomfortable or unaware, is introduced sympathetically so the audience can identify with the situation or dilemma. The hero is shown against a background of environment, heredity, and personal history. Some kind of polarity in the hero's life is pulling in different directions and causing stress.
2. **THE CALL TO ADVENTURE.** Something shakes up the situation, either from external pressures or from something rising up from deep within, so the hero must face the beginnings of change.
3. **REFUSAL OF THE CALL.** The hero feels the fear of the unknown and tries to turn away from the adventure, however briefly. Alternately, another character may express the uncertainty and danger ahead.
4. **MEETING WITH THE MENTOR.** The hero comes across a seasoned traveler of the worlds who gives him or her training, equipment, or advice that will help on the journey. Or the hero reaches within to a source of courage and wisdom.
5. **CROSSING THE THRESHOLD.** At the end of Act One, the hero commits to leaving the Ordinary World and entering a new region or condition with unfamiliar rules and values.
6. **TESTS, ALLIES AND ENEMIES.** The hero is tested and sorts out allegiances in the Special World.
7. **APPROACH.** The hero and newfound allies prepare for the major challenge in the Special world.
8. **THE ORDEAL.** Near the middle of the story, the hero enters a central space in the Special World and confronts death or faces his or her greatest fear. Out of the moment of death comes a new life.
9. **THE REWARD.** The hero takes possession of the treasure won by facing death. There may be celebration, but there is also danger of losing the treasure again.

10. THE ROAD BACK. About three-fourths of the way through the story, the hero is driven to complete the adventure, leaving the Special World to be sure the treasure is brought home. Often a chase scene signals the urgency and danger of the mission.

11. THE RESURRECTION. At the climax, the hero is severely tested once more on the threshold of home. He or she is purified by a last sacrifice, another moment of death and rebirth, but on a higher and more complete level. By the hero's action, the polarities that were in conflict at the beginning are finally resolved.

12. RETURN WITH THE ELIXIR. The hero returns home or continues the journey, bearing some element of the treasure that has the power to transform the world as the hero has been transformed.

(Jones 2017) Acedido a 03/06/2020 em:

<https://chrisjonesblog.com/2017/05/christopher-vogler-and-the-heros-journey-the-outline-archetypes-and-mythical-memo.html>

Capítulo 4

Teresa da Anunciada e o Ecce Homo

4. Teresa da Anunciada e o Ecce Homo

4.1 - O culto

Com mais de trezentos anos de existência, o culto do Senhor Santo Cristo dos Milagres é, após o Espírito Santo, o segundo mais antigo culto religioso dos Açores com este nível de visibilidade e projeção e o mais importante no arquipélago, tendo-se tornado com o tempo num aspeto intrínseco da cultura e da psicologia coletiva do povo açoriano, que o “carrega” consigo, mesmo quando envereda pelos caminhos da emigração. Até para a minoria dos não crentes ou simplesmente agnósticos, o Senhor Santo Cristo dos Milagres impõe-se como um fenómeno incontornável, que extravasa a vertente da religiosidade tornando-se inerente à própria açorianidade, no sentido Nemesiano do termo²⁰, o que leva Margarida Lalande, na sua obra aqui citada, a referir-se ao Senhor Santo Cristo dos Milagres como sendo estruturante “da própria identidade micalense”, (Lalanda, 2005, p. 275) tendo o conhecimento sobre este culto e tudo o que o rodeia, sido há muito apropriado pela comunidade açoriana²¹ como um património material, mas, sobretudo, imaterial:

Hoje em dia, como de há vários anos para cá, as informações gerais que acerca do Senhor Santo Cristo dos Milagres são veiculadas em jornais, revistas, resumos para turistas, reportagens televisivas, “cassettes” de vídeo, diálogos radiofónicos, livros, ou transmitidas por micalenses a quem se peça indicações sobre o tema, são repetitivas, características de uma realidade muito conhecida e já cristalizada no saber colectivo. (Lalanda, 2005, p. 276)

Cristalizado pelo tempo no saber coletivo, o culto do Senhor Santo Cristo dos Milagres é hoje o produto de uma evolução ao longo de três séculos. Uma evolução na qual é montado desde o seu início um dispositivo (Agamben, 2005, p.9-10) que transforma este objeto de arte quinhentista, imbuído enquanto tal da aura que lhe assiste enquanto objeto artístico, no objeto de culto em que se veio a tornar e no epicentro de um espetáculo anualmente repetido. Uma história de três séculos que importa aqui abordar.

²⁰ Vitorino Nemésio cunhou o termo “açorianidade”, baseado no termo “hispanidad” de Miguel Unamuno.

²¹ Margarida Lalande refere aqui o culto ao Senhor Santo Cristo como um fenómeno micalense. Na realidade, embora originário da ilha de S. Miguel, onde se situa o Santuário da Esperança, há muito que foi apropriado pela comunidade açoriana em geral, tanto nas ilhas como na diáspora norte-americana e canadiana, mercê da maior afluência económica que permite as deslocações de outras ilhas a S. Miguel, mas principalmente devido à sua expansão na diáspora, onde é assumido como um traço religioso-cultural da açorianidade, que aí “encena” os rituais desse culto com a maior fidelidade possível, sem que isso retire o valor ao original, o que leva todos os anos a uma grande afluência de açorianos de todas as ilhas, radicados nos EUA e Canadá, em peregrinação às festas na ilha de S. Miguel.

4.2 - O objeto

Enquanto objeto, o Senhor Santo Cristo dos Milagres é uma peça de arte sacra renascentista, consistindo num busto de madeira representando Cristo quando é apresentado por Pôncio Pilatos à multidão após a flagelação, com as palavras “Ecce Homo” (Eis o Homem). A imagem, que se crê ter sido oferecida no séc. XVI pelo Papa Paulo III às irmãs Clarissas juntamente com a Bula que criava a ordem nos Açores, foi transferida para o Convento da Esperança em Ponta Delgada, onde ainda hoje se encontra, quando as freiras para aí se mudaram por causa da vulnerabilidade do Convento da Caloura, primeira residência da ordem na ilha, aos ataques de piratas e corsários, devido à sua isolada localização à beira mar. É aí nesse outro convento, onde hoje se situa o Santuário da Esperança, que esta imagem, que, atendendo a uma abertura no peito atualmente tapada por uma peça de joalheria, teria tido inicialmente a função de sacrário ou relicário, se torna a partir do início do séc. XVIII no cerne do mais importante culto religioso dos Açores, e da mais importante manifestação cultural dos açorianos nas ilhas e na diáspora enquanto evento singular, que congrega simultaneamente num único momento do ano toda a comunidade açoriana²². Com efeito terá sido por volta de 1700, ou talvez ainda em 1698 como aponta o historiador Luciano da Mota Vieira, que por iniciativa da freira Clarissa Madre Teresa da Anunciada se inicia o culto do Senhor Santo Cristo dos Milagres com base nesta imagem do Senhor, para a qual a população se volta em busca de proteção, levando-a em procissão pela cidade de Ponta Delgada, num percurso em que visita todos os conventos e igrejas da cidade e que ainda hoje se mantém.

Enquanto objeto de arte, o busto do Senhor Santo Cristo, de torso despido e mãos amarradas, impressiona pela tristeza serena da sua expressão, como refere Margarida Lalanda quando diz que tem “um rosto triste e expressivo. (...) Esta imagem impressiona primeiramente pela expressão facial e pelo facto de os seus olhos parecerem fitar quem se coloca à sua frente” (Lalanda, 2005, p. 276). Mas o busto com que o papa agraciou as irmãs Clarissas não é tudo. Na sua luta para instaurar o culto ao Senhor Santo Cristo, Madre Teresa da Anunciada foi conseguindo dos ricos e poderosos do seu tempo, nos quais se incluíram os próprios condes da Ribeira Grande, capitães-donatários da ilha de S. Miguel e os reis de

²² As festividades do Espírito Santo são também importantes manifestações culturais e religiosas, mas a sua dispersão pelas diversas freguesias e comunidades, e em termos de calendário por todo o período estival, não lhes permite ter o mesmo impacto e importância que o Senhor Santo Cristo dos Milagres tem na cultura e religiosidade açoriana, enquanto acontecimento anual singular, num só tempo e espaço.

Portugal²³, não só o apoio necessário para instaurar o novo culto, mas também importantes ofertas que se traduziram em preciosos ornamentos de joalharia, que são hoje o cerne do chamado “tesouro” do Senhor Santo Cristo. Na sua descrição do busto, Margarida Lalanda refere que é:

ornado com símbolos de realeza: coroa (mas de espinhos), resplendor, medalhão peitoral, ceptro, e capa. (...) num segundo momento de contemplação evidenciam-se a perfeição e a magnificência de todos os seus adereços, construídos com uma imensidão de pedras preciosas, pérolas, diamantes e ouro. (Lalanda, 2005, pp. 276-277)

A essas peças, símbolos de realeza, há que acrescentar a corda com que o Senhor teria sido amarrado e as capas, decoradas com fios de ouro e de prata, doadas por vários fiéis ao longo dos séculos, todas integrantes de um importante acervo artístico cujas peças principais foram executadas pelos melhores joalheiros do país no seu tempo, incluindo os joalheiros da corte, sendo hoje um magnífico exemplo da melhor joalharia portuguesa do séc. XVIII e o mais importante acervo artístico setecentista nos Açores.

4.3 - A fundadora

Rezam as fontes que Teresa da Anunciada nasceu em Novembro de 1658, pois de acordo com os registos, terá sido batizada a 25 de Novembro desse ano, (Pinto, 2012, p. 23) numa época em que a importância da religiosidade na vida das pessoas sugere que não tenham decorrido mais do que uns dias entre o seu nascimento e o seu batismo. Filha de Jerónimo Ledo de Paiva e de Maria do Rego Quintanilha, foi a última de treze filhos, não tendo conhecido o pai, de acordo com a própria na sua autobiografia, recebendo na pia batismal o nome de Teresa de Jesus. A família não era abastada, como a própria refere: "Fui no século, filha de pais pobres, limpos de sangue e bem inclinados." (Pinto, 2012, p. 23) A referência a limpos de sangue, interpretada por Agostinho Pinto como sendo de boa reputação, poderá significar não terem sangue judeu, não sendo portanto cristãos novos, mas pode também ser entendida como sendo bem-nascidos, embora não necessariamente da nobreza. Até porque a pobreza a que ela alude na sua autobiografia, poderia estar mais relacionada com a situação económica familiar após a morte do pai, que ela sentiria de maneira mais premente que os irmãos ao crescer já órfã de pai, sem que isso caracterizasse propriamente o estatuto económico-social da família. Até porque estamos a falar de uma família letrada, o que na

²³ O rei D. Pedro II de Portugal (1648-1706) concedeu uma tença ao Santuário, para manter em permanência uma lâmpada de azeite em frente à imagem, e a rainha D^a Mariana de Áustria (1683-1754), esposa de D. João V (1689-1750), apoiou este culto e ofereceu uma das mais ricas capas, bordada a ouro, que faz parte da coleção de capas do Santuário.

altura não acontecia no povo. Mas outros indícios há que sugerem que, mesmo pouco abonada, a família teria alguma posição social, como o facto do seu padrinho de batismo, João Meireles, ser um nobre cavaleiro da ordem de Malta, (Pinto, 2012, p. 24) o seu irmão Simão ser frade Capuchinho, o que implicava o pagamento de um dote de ingresso na ordem, ou ainda o facto da viúva de um dos seus irmãos, D^a Leoa de Ricardes, designação que indicava estatuto social de alguma importância, ser proprietária de casa em Ponta Delgada, onde Teresa e Joana foram morar após a morte da mãe. Além disso, o facto de Teresa ter podido professar, significa que no seio da sua família e relações familiares foi possível reunir o dote de ingresso no convento. De qualquer modo, embora diversas fontes abordem a vida de Teresa da Anunciada, a informação existente não abunda, até porque todas elas vão beber essencialmente a essa autobiografia inicial, como refere Margarida Lalanda:

Historicamente falando, a fonte primordial para o conhecimento de Teresa da Anunciada é a sua Autobiografia. Redigida ao longo de décadas, com paragens durante anos, o título exacto inscrito no seu cabeçalho é: «Vida da Serva de Deus Teresa da Anunciada, religiosa professa em o convento da Esperança da cidade de Ponta Delgada, da Ilha de São Miguel, cuja vida mandou escrever o seu confessor, tirada fielmente de uns papéis que a dita Serva de Deus tinha escrito, por mandado de Deus e de seus confessores, como ao diante se verá». (Lalanda, 2005, p. 287)

Para além da autobiografia, "que na verdade parece ser composta por um original e uma cópia com ligeiras alterações (...), e que, se as ditas alterações forem realmente da lavra de quem copiou os apontamentos, não será exclusivamente «autobiografia» mas também «biografia de outrem»", (Lalanda, 2005, pp. 283-284) temos ainda como fontes primárias o Processo Franciscano e o Processo Diocesano, ambos de 1740, apenas dois anos após o falecimento da Madre Teresa, que visaram a recolha de testemunhos de milagres operados por intermédio da Madre, enquanto ainda haviam testemunhas vivas, capazes de dar testemunho na primeira pessoa. (Lalanda, 2005, pp. 283-284) Menos elucidativas, mas ainda importantes pelo facto de serem fontes primárias, há que mencionar um Memorial dos Milagres, de autoria provável da Madre Teresa de Jesus Maria, sobrinha da Madre Teresa da Anunciada e sua sucessora como Zeladora da Imagem do Senhor Santo Cristo, uma carta datada de agosto de 1738 do último confessor da Madre Teresa, as cartas da 4^a Condessa da Ribeira Grande à Madre Teresa de Jesus Maria, uma carta do Padre João Velho, datada de 1740, a fazer um acrescento ao seu depoimento anterior, os exames médicos dos ossos da Madre Teresa em 1762, devidamente assinados por dois médicos, o registo do óbito da Madre e cópias de duas cartas da Madre Teresa a D. João V, sendo uma de 1725 e outra de 1734 (Lalanda, 2005, pp. 285-287), que têm o mérito de contribuírem para trazer até nós a figura de Teresa da Anunciada e a História do Culto do Senhor Santo Cristo. Todas as outras fontes para a história de Teresa da Anunciada e do Senhor Santo Cristo baseiam-se nestas aqui

elencadas, nada acrescentando em termos de informação histórica, tendo embora o mérito de divulgarem e tornarem acessível ao grande público a história desta freira e do culto que fundou.

A infância e juventude de Teresa, assim como a de Joana, sua irmã imediatamente acima, de quem teria pouca diferença de idade, na então vila da Ribeira Grande, terá decorrido sob forte influência materna, compreensível por serem as mais novas de uma família numerosa e crescerem já sem a figura paterna. A ambiência em que crescem é fortemente marcada pela religiosidade da mãe, a quem Teresa atribui grande virtude e o crédito pela sua índole religiosa: "criou-me, doutrinou-me com especial cuidado, desvelo que não estorvava o seu grande desejo de me fazer perfeita em tudo o que fazia, especialmente no serviço de Deus." (Pinto, 2012, p. 23) As virtudes de Maria Quintanilha, e a fama de certos dotes de presciência, granjeavam-lhe a reputação de ter dotes de feitiçaria. Mas, refere Teresa, "Ela, porém, nunca se deixou intimidar por essas calúnias," (Pinto, 2012, p. 23) e as referidas virtudes, que incluíam ir diariamente à missa, donde vinha descalça por penitência, para além da parentela de religiosos e religiosas, que incluía o filho frade, e a proximidade diária com outras pessoas da igreja, permitiam-lhe ignorar esses rumores populares, que nesses tempos supersticiosos e de inquisição, poderiam até representar um perigo para o visado ou visada.

A ausência do pai, que poderia de certo modo ter equilibrado a religiosidade, talvez exacerbada, da mãe, poderá ajudar a explicar as vocações religiosas das duas irmãs, que no entanto estavam em plena sintonia com o seu tempo. Teresa e Joana terão crescido entre freiras, frades, padres e confessores, e desde crianças que terão participado nas festas do Senhor Santo Cristo dos Terceiros, festa maior na sua Ribeira Grande natal, onde Teresa chegou a acalentar a ideia de ingressar no convento: "Vivia na expectativa de que as minhas parentes, que se encontravam no convento da Ribeira Grande, me chamassem." (Pinto, 2012, p. 23) Mas seria já em Ponta Delgada, em 1681 que Teresa professaria como freira Clarissa no convento de Nossa Senhora da Esperança, impulsionada pela irmã, "Joana de Santo António (que logo a seguir entrou como fâmula noutra casa clarissa de Ponta Delgada, Santo André, que já frequentava e onde faleceu como mística ano e meio depois)." (Lalanda, 2005, p. 291)

A influência de Joana de Santo António na vida de sua irmã, Teresa da Anunciada, não se limitou à entrada desta para o convento da Esperança. É também Joana que fica muito impressionada com a imagem do Senhor Santo Cristo, "e vindo outra vez à mesma grade, de onde o Senhor se via, lhe disse: Minha irmã, aquele Senhor é milagroso." (Lalanda, 2005, p. 291) É ela também "Quem detecta algo de especial nesta representação da Paixão de Cristo

(...) e quem descobre que a imagem pode originar intervenções sobrenaturais," (Lalanda, 2005, p. 291) os milagres, de que já havia alguns relatos anteriores. E é ainda ela quem diz a Teresa para ir pelos dormitórios pedir às freiras azeite para alumiar a imagem:

O passo seguinte – proporcionar à imagem um pouco de dignidade cultual – é igualmente desencadeado por Joana, bem como o anúncio dessa intenção e o envolvimento de parte da comunidade nas responsabilidades com o culto. Por fim, a assunção das dificuldades daí resultantes como sendo um elemento da caminhada de penitência do crente para Deus (mortificação que se oferece, sem dúvida, “para desconto dos pecados” próprios, na linguagem popular) é apresentada, ainda por Joana, como o coroar de todas as acções anteriores, e pressupõe que todo o conjunto será agradável a Deus (caso contrário, não faria sentido ofertar-Lho). Teresa surge aqui como figurante passiva e obediente, não como protagonista. (Lalanda, 2005, pp. 291-292)

De acordo com Margarida Lalanda, baseada na autobiografia de Teresa da Anunciada, a sua mística irmã Joana de Santo António é a impulsionadora inicial do culto do Senhor Santo Cristo dos Milagres, sendo Teresa uma figura obediente a seguir as instruções de uma irmã um pouco mais velha, a quem talvez se habituara a seguir na infância e juventude. Mas a morte prematura de Joana abre a Teresa o caminho ao protagonismo que acabou por ter:

O cuidado de Teresa com a imagem foi crescendo e passou a ser o seu “ex-libris” ao longo dos cinquenta e cinco anos que viveu no mosteiro como freira professa. Em breve começou a entender que Deus lhe transmitia a Sua vontade, por meio de uma voz interior, quando ela se encontrava em momentos de recolhimento espiritual (rezando, comungando, meditando na Paixão ou contemplando esta imagem) ou de repouso (dormindo). Teresa sentia uma inspiração para tomar certas atitudes, quase sempre respeitantes à imagem, e interpretava-a como a vontade divina. (Lalanda, 2005, p. 292)

Teresa da Anunciada pode não ter sido a impulsionadora inicial do culto do Senhor Santo Cristo dos Milagres, mas não há dúvida de que ao longo desses cinquenta e cinco anos de vida no convento da Esperança, é ela quem irá construindo esse culto, ultrapassando os obstáculos, vencendo as más vontades, aliando-se aos poderosos da terra, e tudo fazendo para que o Senhor Santo Cristo dos Milagres, a quem ela chamava de "meu Senhor", "meu Amante", "meu Fidalgo", se tornasse, ainda no seu tempo de vida, no maior culto religioso da ilha.

É impossível sabermos se as festividades do Senhor Santo Cristo dos Milagres existiriam hoje, ou se teriam a dimensão e projeção que lhes conhecemos sem o forte impulso inicial dado pela Madre Teresa da Anunciada. A frequente atividade sísmica que se fazia sentir nos séculos iniciais do povoamento, aliada ao perigo dos ataques de piratas e corsários, eram razões mais do que suficientes para que as populações da época, fortemente religiosas e pouco esclarecidas, se acolhessem à proteção divina para lidar com essas ameaças. Assim foi com o Divino Espírito Santo, culto medieval que desde o início do povoamento rapidamente se instalou em todas as ilhas do arquipélago, e que devido às suas características de partilha se enraizou nas classes populares que dele se apropriaram, persistindo ainda hoje em todo o arquipélago e na diáspora açoriana. De notar que é na ilha de S. Miguel, onde

também se instaurou este culto do Senhor Santo Cristo dos Milagres, que o culto do Espírito Santo conhece a sua expressão máxima, com as Romarias à volta da ilha que ainda hoje persistem, e que tiveram início precisamente como pedido de proteção ao Divino devido às crises sísmicas. Neste cenário seria de pensar que outro culto tivesse dificuldades de implantação, dado que na altura a veneração do Divino Espírito Santo se encontrava fortemente enraizada há já cerca de duzentos anos, e que a festa e procissão do Senhor Santo Cristo dos Terceiros, ou da Ordem Terceira, já existia na Ribeira Grande, na mesma ilha de S. Miguel, há mais de um século. Mas a vontade e tenacidade de Madre Teresa da Anunciada, "sempre com muita oposição da parte de outras religiosas e de algumas abadessas", (Lalanda, 2005, pp. 277-278) foi paulatinamente implantando o culto em torno deste busto do Senhor. A sua "paixão" por essa imagem e, como foi referido anteriormente, as relações sociais que desenvolveu com a mais alta nobreza, principais patrocinadores desse culto através de "esmolas para embelezar a imagem e para a enriquecer através da transformação em jóias dos símbolos régios que, por escárnio, foram colocados em Jesus pelos soldados romanos (a coroa de espinhos, a cana como ceptro, a placa identificativa)," (Lalanda, 2005, pp. 277-278) permitiram-lhe transformar a figura do Senhor Santo Cristo dos Milagres numa imagem de poder, coberta de riquezas, em contraste absoluto com a representação do doloroso e humilhante passo que a imagem simboliza.

O culto do Senhor Santo Cristo dos Milagres é um culto para todos, mas não de todos, pois a sua orientação e organização fica e vem dos poderosos. Ao contrário do Divino Espírito Santo, é um culto hierarquizado, em que a irmandade que o governa fica na mão dos mais poderosos da terra, que detêm o privilégio de carregar o andor do Senhor e seguem na procissão nas posições mais próximas desse andor. O cunho hierarquizado do culto do Senhor Santo Cristo dos Milagres terá sido imposto desde o início pela própria Madre Teresa da Anunciada, que dada a sua proximidade com o poder certamente veria isso como absolutamente natural e até mesmo desejável. Sob a sua orientação foi criado todo um dispositivo, no sentido que lhe dá Michel Foucault, e que, com os naturais ajustes ao longo dos séculos, se mantém até hoje como instrumento essencial para a preservação e expansão do culto.

4.4 - Através dos tempos

A História do culto do Senhor Santo Cristo dos Milagres, embora mantendo-se inalterada na sua essência, evoluiu naturalmente com a passagem dos tempos, adaptando-se às circunstâncias das várias épocas, e aproveitando as vantagens que a evolução tecnológica

lhe pode oferecer. O seu início não poderia acontecer em melhor altura. Os princípios da Reforma Tridentina faziam-se sentir no país e no arquipélago, pelo que a visão evangelizadora da Madre Teresa da Anunciada através de um culto sumptuoso, que impressionasse e catequizasse pela grandeza e esplendor enquadrava-se plenamente no espírito tridentino do seu tempo.

Os três séculos do historial da evolução do culto do Senhor Santo Cristo atravessam vários períodos históricos, marcados e determinados pela evolução tecnológica, de acordo com Friedrich Kittler. Surgindo no virar do séc. XVII para o XVIII, este culto nasce no período que Kittler designa por "República dos eruditos" (Lima, 2015, p. 3), que corresponde mais ou menos ao que Marshall McLuhan designa por "Galáxia Gutenberg" (Lima, 2015, p. 4). Este período, que começa precisamente com a invenção da imprensa, caracteriza-se pela divulgação da obra escrita numa escala até aí sem precedentes, permitindo a massificação da divulgação de ideias e do registo de acontecimentos. De qualquer modo, a comunicação durante o período da "República dos eruditos", embora muito mais abrangente do que no anterior período dos monges copistas, é limitada pela vasta taxa de analfabetismo e pela lenta velocidade dos transportes da época. No primeiro aspeto, isso significa que serão essencialmente as elites sociais e económicas, que têm acesso à educação, a beneficiar dessa verdadeira revolução. No segundo aspeto, será outra revolução, a dos caminhos-de-ferro, que dará um contributo decisivo na divulgação das ideias impressas nos livros, revistas e jornais que entretanto surgiram, e que Antero de Quental referiu como tendo sido essencial para as suas leituras, que lhe chegavam de Paris por essa via. Quanto ao culto do Senhor Santo Cristo dos Milagres, beneficiando da escrita impressa enquanto registo historiográfico, será um fenómeno de grande importância local, a nível da ilha de S. Miguel, mas a sua importância para lá da ilha será quase nula. O dispositivo criado por Teresa da Anunciada tem a sua ação limitada pela fronteira do mar.

Continuando com Kittler, o séc. XIX, que abrange o que ele designou por "Sistema de inscrição de por volta de 1800", não traz alterações ao culto do Senhor Santo Cristo dos Milagres", que continua a ser um culto circunscrito à ilha de S. Miguel. Será preciso esperar pelo "Sistema de inscrição de por volta de 1900", que abrange todo o séc. XX, para se verem alterações profundas na estrutura e abrangência deste culto.

O "Sistema de inscrição de por volta de 1900", ou "Época dos Media", ou ainda "Tempo dos fundadores dos media", "está marcado por uma diferenciação dos vários media (acústico, óptico, alfabético), isto é, pela sua libertação do domínio exclusivo da escrita alfabética." (Lima, 2015, p. 4) É aqui que surgem os meios técnicos que inaugurarão a "idade da reprodução

mecânica" a que Walter Benjamin se refere e dedicará considerável atenção. É também neste período que o culto do Senhor Santo Cristo dos Milagres começará a extravasar os limites da sua ilha, integrando no seu dispositivo os novos meios de comunicação à maneira que vão surgindo. Ao longo de todo o século XX este culto será mecanicamente representado em fotografia, que permitirá a sua divulgação em estampas e postais ilustrados, difundido pela rádio local, que fará a sua cobertura a nível arquipelágico, videografado pelos afluentes emigrantes de visita à ilha para as Festas do Senhor Santo Cristo e finalmente televisionado, o que contribuirá significativamente para que finalmente possa extravasar a ilha. É com efeito a televisão, que surge no arquipélago como consequência imediata da revolução de Abril de 1974, que levará as festividades do Senhor Santo Cristo dos Milagres, primeiro às restantes ilhas do arquipélago, e depois à diáspora da emigração açoriana nos EUA e Canadá, disseminando e fortalecendo o culto, que entretanto ganhara raízes com réplicas nessas comunidades. Finalmente, entrando no "Sistema de inscrição de 2000" kittleriano, vemos o Senhor Santo Cristo com página no facebook, página oficial da Irmandade do Senhor Santo Cristo e múltiplas entradas no youtube, para além de várias outras referências a que podemos aceder no google com a designação "Senhor Santo Cristo dos Milagres".

De todas estas etapas, será de notar que até aqui foi o período do "Sistema de inscrição de por volta de 1900" que assistiu a uma maior expansão deste culto, mercê do mediatismo televisivo de que passou a ser objeto. Embora já com numerosas referências, a presença do Senhor Santo Cristo dos Milagres no mundo digital é ainda tímida, e a constituição de redes sociais e de um ativismo de carácter religioso em seu redor pode considerar-se insignificante nesse *medium*, talvez até porque a matriz em que se insere, a Igreja Católica, não só dispõe de outros meios de promoção desse ativismo, como também talvez a maioria dos seus atuais fiéis ainda não se sinta confortável com as novas tecnologias. Assim, poder-se-á dizer que de momento este culto não parecer carecer das redes sociais digitais para a sua afirmação, até porque é viral mesmo sem elas, pois beneficia de outras redes já milenarmente estabelecidas. Além disso, enquanto culto integrado numa instituição tão vasta, poderosa e firmemente estabelecida na sociedade como é a Igreja Católica, e que não se define pela contestação ou luta aberta contra o sistema social vigente e os seus dispositivos, não necessita do recurso ao netativismo, ou ao ciberativismo como forma de fazer ouvir a sua voz, como começou a acontecer a partir da década de 90 do século passado, "primeiramente pela luta Zapatista (1994) e, sucessivamente, por grupos ativistas ligados aos movimentos *no-global*, como o *People's Global Action*, alguns organizando grandes protestos de repercussão mundial como aqueles que tomaram as ruas de Seattle (1999), Genova (2001),

Londres (2004)." (Di Felici, 2012, p. 34) Mas a História do Senhor Santo Cristo dos Milagres continua, e o "Sistema de inscrição de 2000" só agora está a começar, pelo que será de esperar que a sua presença neste novo *medium* venha a adquirir uma importância crescente, tendo em conta o que nos diz Massimo Di Felici:

Com o avanço das tecnologias digitais e com o advento da banda larga, que passaram a permitir a produção, a distribuição e a armazenagem online de vídeo, áudio, sons etc., assistiu-se a um incremento não somente das quantidades de informações veiculados, mas ao desenvolvimento de redes sociais digitais temáticas (*social networks*) que multiplicaram as relações sociais online e desenvolveram novas práticas de interação e de ativismo. (Di Felice, 2012, p. 29)

Neste cenário, será de esperar que a presença do Senhor Santo Cristo dos Milagres venha a aumentar a sua visibilidade nessa nova janela comunicacional, até mesmo pela própria mudança geracional dos seus fiéis, que irá dando lugar a gerações da era digital. Mas não é do âmbito deste trabalho fazer futurologia.

4.5 - O Dispositivo

Criado por Michel Foucault, o conceito de "Dispositivo" foi por ele utilizado sem que nunca o tenha definido claramente, sendo necessários os esforços de Gilles Deleuze e de Giorgio Agambén para o clarificar. É este último que, procurando compreender e definir o conceito, socorre-se de uma entrevista de Foucault em 1977, em que este, em três pontos, melhor explana o que entende por "Dispositivo":

- 1) É um conjunto heterogéneo, que inclui virtualmente qualquer coisa, linguístico e não linguístico no mesmo título: discursos, instituições, edifícios, leis, medidas de segurança, proposições filosóficas etc. É o dispositivo em si mesmo e a rede que se estabelece entre esses elementos.
- 2) O dispositivo tem sempre uma função estratégica concreta e se inscreve sempre em uma relação de poder.
- 3) É algo de geral (um *resseau*, uma "rede") porque inclui em si a "episteme", que para Foucault é aquilo que em uma certa sociedade permite distinguir o que é aceite como um enunciado científico daquilo que não é científico. (Agambén, 2005, pp. 9-10)

Daqui se infere que o dispositivo é um conjunto de elementos, que vão do material ao imaterial, e que, interligando-se, permitem atingir um fim ou executar uma ação. Por exemplo, uma sala de cinema é um dispositivo para ver filmes, com o écran em frente das cadeiras, os sistemas de projeção e de som, a obscuridade durante a projeção, tudo se conjugando para proporcionar aos espectadores a experiência coletiva de apreciar um filme. Assim, o dispositivo será um conjunto de elementos que se conjugam para um fim, que no caso do Senhor Santo Cristo dos Milagres será o de perpetuar o culto e manter e expandir a sua base de fiéis.

O culto do Senhor Santo Cristo dos Milagres, enquanto culto religioso assente numa obra de arte, não é de modo algum inédito. Desde que o ser humano começou a criar objetos de arte, cuja definição assenta antes de mais na sua falta de utilidade prática²⁴, é a dimensão mágico-religiosa que o impele, numa tentativa de descobrir caminhos e processos de comunicação com o divino e de o agradar para dele receber as suas mercês e proteção. Nesses anteriores estádios da arte, começando pelas pinturas rupestres do paleolítico e continuando pela antiguidade oriental e depois pela clássica, a obra de arte não está acessível ao público. Ela é mantida longe dos olhares, resguardada dentro do santuário a que apenas os iniciados, os sacerdotes, têm acesso. Essa clausura do objeto de arte, essa inacessibilidade e essa qualidade de objeto único conferem-lhe a aura, conceito que será aprofundado adiante, dando-lhe o ar de mistério inerente às coisas do domínio do sagrado e imbuindo-a de valor de culto, de acordo com Walter Benjamin:

O valor de culto como tal parece tender hoje em dia precisamente para manter a obra de arte escondida: certas estátuas de deuses só podem ser vistas pelo sacerdote na sua cela, certas pinturas de madonas ficam cobertas quase todo o ano, certas esculturas de catedrais medievais não são visíveis para o observador ao nível do solo. (Benjamin, 2006, p. 217)

O Senhor Santo Cristo dos Milagres insere-se perfeitamente dentro desse domínio da arte enquanto objeto de culto. Tal como outras peças de estatuária pré-cristã e posteriormente cristã, que ultrapassavam a sua ausência de utilidade prática, própria do objeto artístico, desempenhando funções de representação no domínio do mágico-religioso e posteriormente do religioso, o Senhor Santo Cristo dos Milagres encontra também aí a sua vocação. Aliás, é para essa vocação que essa estátua é criada, como sacrário e/ou relicário, onde seriam depositados objetos cuja historiografia, pouco escrutinada e mal comprovada, mas com a força da tradição e de uma fé cega e primitiva que lhes atribui qualidades do domínio do mágico, se tornam relíquias veneradas pelos fiéis. No caso do Senhor Santo Cristo, na cavidade do peito, tapada pelo medalhão, estará um pedacinho do Santo Lenho, a cruz onde Cristo foi crucificado, relíquia muito popular na cristandade. Assim, inicialmente, esse busto de Cristo não teria a função de objeto de culto per si, podendo portanto estar acessível aos fiéis, mas era o lugar onde se encontrava depositado, ali tão perto, mas longe do olhar dos fiéis, o verdadeiro objeto de culto que eram as relíquias. Caberá à Madre Teresa da Anunciada descobrir o verdadeiro potencial dessa imagem, transformando-a em si em objeto de culto, relegando para o esquecimento a sua função inicial de relicário. Mas para isso seria

²⁴ O objeto artístico não tem utilização prática na vida e na sobrevivência da comunidade onde foi criado, mas isso não significa que não existam objetos utilitários com decorações artísticas, como por exemplo uma faca ou uma espada que podem ter o cabo esculpido. Há também o caso da arquitetura, em que a obra de arte tem a funcionalidade de albergar e proteger pessoas, animais e bens.

necessário instalar um dispositivo, o que não exigia muita imaginação. Sem consciência do termo e do seu conceito, que só surgiria com Foucault, há muito que as várias religiões, e antes delas os cultos mágico-religiosos, vinham a criar e a aperfeiçoar "dispositivos" que sustentavam os respetivos cultos, pelo que Teresa da Anunciada precisou apenas de seguir e adaptar o modelo. Mas fê-lo sem dúvida com grande mestria, pois ainda no seu tempo de vida o culto do Senhor Santo Cristo dos Milagres implantou-se e consolidou-se de uma forma que normalmente levaria várias gerações a atingir, criando as fortes raízes que lhe permitiram expandir-se até ao que é hoje em dia.

O rolar dos séculos adicionou alguns aspetos de pormenor e terá mudado alguns detalhes ao culto do Senhor Santo Cristo, para além de lhe ter expandido a sua base de suporte, mercê dos novos meios de comunicação e da expansão açoriana para uma diáspora no continente norte-americano que hoje ultrapassa a população das ilhas²⁵. Mas a essência mantém-se: o Senhor está exposto durante o ano, sai em procissão no seu dia de festa, onde desfila com e perante toda a comunidade, desde os mais humildes às mais altas dignidades civis, militares e religiosas, numa aparente convivência social transversal, em que, no entanto, a estratificação social que marcou este culto desde o início ainda continua bem vinculada, regressando depois ao seu lugar no Santuário onde fica exposto. Esta exposição, no seu Santuário e durante a procissão, poderá parecer em plena contradição com a necessidade de manter oculto o objeto de culto para lhe preservar a misticidade da sua aura. Mas a verdade é que o culto do Senhor Santo Cristo dos Milagres aperfeiçoou e refinou a gestão da sua exposição ao ponto de, ao falarmos de todo o mecanismo de encenação, gestão e expansão do seu culto, nos estarmos a referir a um dos aspetos mais elaborados do seu "dispositivo". Atualmente, a imagem do Senhor está exposta ao fundo do longo coro baixo da Igreja do Convento da Esperança, por detrás do forte gradeamento que anteriormente separava as freiras do mundo exterior. Espessos cortinados são fechados e abertos de acordo com um horário, controlando assim o tempo de exposição do Cristo. Mas mesmo quando os cortinados estão abertos, o Senhor Santo Cristo está ali tão perto, mas também tão longe, num altar na extremidade mais distante do coro baixo, com uma iluminação quase expressionista que lhe acentua a distância e a inacessibilidade, e lhe potencia a aura mística. A grade não prende o Senhor: apenas o mantém perto e longe, visível, mas inacessível.

²⁵ Se levarmos em conta uma segunda geração, já nascida nesses países de acolhimento, mas que ainda mantém intacta toda uma cultura popular da sua origem, que aliás é bem acolhida e incentivada pela cultura política nos EUA e, principalmente, no Canadá.

Na procissão, o mesmo princípio é aplicado. O Senhor desloca-se entre os seus fiéis, mas não com eles. O seu andor tem uma estrutura elevada, que o coloca acima da multidão. Esta pesadíssima estrutura, que lembra um pequeno coreto móvel, a que pesados brocados e uma profusa decoração floral tornam semifechada, faz com que ao longo do percurso da procissão a imagem se desloque num permanente jogo de ocultação e revelação aos que assistem ao cortejo, seguindo a lógica do dispositivo montado. No andor o Senhor vai-se expondo e ocultando, próximo, mas longínquo, no meio dos fiéis, mas acima deles.

O "Dispositivo" do Senhor Santo Cristo, na aceção com que Foulcault define o termo, reúne e conjuga várias coisas para atingir o seu objetivo de perpetuação e expansão do culto. Integrado numa instituição, a Igreja Católica onde encontra enquadramento e suporte, e da qual ele é instrumento, o seu dispositivo é uma verdadeira rede que integra a rede mais vasta do dispositivo da Igreja enquanto instituição²⁶, com os seus discursos (a bíblia, donde derivam os sermões), edifícios (igrejas e conventos, e neste caso particular, o Santuário da Esperança), leis (a lei canónica), medidas de segurança (as mesmas da sociedade em que se insere), e proposições filosóficas (novamente a bíblia e a sua exegese). Tudo isto faz parte integrante de um espetáculo, pois em última análise o dispositivo do senhor Santo Cristo é um dispositivo para montar um espetáculo, que por sua vez é parte integrante deste mesmo dispositivo.

4.6 - O espetáculo

Todo o ritual religioso é um espetáculo, uma representação. Já era assim muito antes dos gregos, nas civilizações que os precederam, e certamente na Pré-História, embora aí a ausência do registo escrito deixe um vácuo informativo. Mas as pinturas rupestres do Paleolítico e as estruturas megalíticas do Neolítico, como Stonehenge e os campos de menires, sugerem que também ali os rituais se traduzissem em espetáculo.

Na Grécia, o espetáculo religioso que maior importância teve em termos civilizacionais terá sido sem dúvida o dionisiaco. Tendo crescido fora do Olimpo para escapar à fúria ciumenta da sua madrasta, Hera, Dionísio (Baco na versão romana) mais conhecido como o deus do vinho, era o deus grego ligado aos mistérios da terra e do ciclo da vida (morte e

²⁶ Este culto no seu todo também constitui em si mesmo um dispositivo ao serviço de outro dispositivo mais abrangente, que é a própria Igreja Católica. Foi aliás essa a sua condição e propósito desde a sua instauração no séc. XVIII pela Madre Teresa da Anunciada.

ressurreição) do mundo rural. O seu culto era praticado nos campos, caracterizando-se pela desordem e pelo excesso, onde se procurava atingir o divino através da embriaguez, da dança, da música (os ditirambos) e do sexo, em rituais onde, pelo menos inicialmente, imperavam as mulheres. Eram celebrações selvagens e desregradas, onde os participantes eram simultaneamente espectadores e atores. Os mistérios dionisiacos transgrediam a ordem social normal, trazendo um elemento primordial e primitivo à cultura grega clássica, como aqui refere Friedrich Nietzsche:

Aqui se concebe mais facilmente o inacreditável idealismo da essência helênica: a partir de um culto à natureza, que entre os asiáticos significa o mais cru desencadeamento dos impulsos (*triebe*) mais baixos, uma panhetárica vivência bestial, que detona por um tempo determinado todos os vínculos sociais, surgia nos helênicos uma festa de libertação do mundo, um dia de apoteose. (Nietzsche, 2005, p. 10)²⁷

A abordagem de Nietzsche à questão do espetáculo dionisiaco, tem na sua origem uma preocupação estética em relação à cultura grega clássica, que na Alemanha do seu tempo era vista como sendo caracterizada pelo espírito apolíneo da beleza, da serenidade e do equilíbrio, em contraste absoluto com o espírito dionisiaco acima descrito. Mas para Nietzsche, o espírito apolíneo era apenas um lado da moeda:

... o contínuo desenvolvimento da arte está ligado à duplicidade do apolíneo e do dionisiaco, (...) A seus dois deuses da arte, Apolo e Dionísio, vincula-se a nossa cognição de que no mundo helênico existe uma enorme contraposição, quanto a origens e objetivos, entre a arte do figurador plástico [Bildner], a apolínea, e a arte não-figurada [unbildlichen] da música, a de Dionísio: ambos os impulsos, (16) tão diversos, caminham lado a lado, na maioria das vezes em discórdia aberta e incitando-se mutuamente a produções sempre novas, para perpetuar nelas a luta daquela contraposição sobre a qual a palavra comum "arte" lançava apenas aparentemente a ponte; até que, por fim, através de um miraculoso ato metafísico da "vontade" helênica, apareceram emparelhados um com o outro, e nesse emparelhamento tanto a obra de arte dionisiaca quanto a apolínea geraram a tragédia ática. (Nietzsche, 1992, p. 27)

A natureza demasiado natural e rural e as características demasiado asiáticas e selváticas do culto dionisiaco levaram à sua domesticação e urbanização, equilibrando-o com aspetos do espírito apolíneo, que o formataram de modo a melhor integrar a cultura helênica. É dessa formatação que nasce a tragédia, com as dionisiacas a abandonarem o caos em que o espectador é participante e não há fronteiras entre ator e espectador, para dar lugar a um progressivo afastamento entre ator e espectador, e a uma crescente definição dos seus papéis, sendo o espectador cada vez mais remetido para o papel passivo de mero espectador de um espetáculo em que já não é participante. É a construção de um dispositivo, que atribui a cada um o seu lugar e papel, reservando o lugar de ator a uns poucos e relegando a maioria para o papel de espectador não interveniente.

²⁷ Citação em Rafael Koheler e Rosana Jardim Candeloro, "O problema da origem da tragédia em Nietzsche," in *Griot – Revista de Filosofia*, (Amargosa, Bahia – Brasil, v.6, n.2, dezembro/2012 ISSN 2178-1036 / www.ufrb.edu.br, 2012), 123.

A separação do papel de espectador e ator instala-se com a tragédia grega, que constrói todo um dispositivo para esse fim, embora, numa concessão às suas origens no culto a Dionísio, mantivesse no espetáculo um momento de catarse, que envolvia atores e espectadores e em que as fronteiras entre ambos se esbatiam momentaneamente. Era o momento dionisíaco da peça, segundo Nietzsche. Mas para além desse momento, tudo na tragédia (e mais tarde também na comédia, passando a ser característica do espetáculo teatral em geral) desde a arquitetura dos anfiteatros, passando pela profissionalização dos atores, pelos modelos rígidos dos textos, etc., se institui em dispositivo, retirando ao espectador a sua capacidade de participante, passando a haver no teatro, e depois no cinema, uma profunda separação entre o público passivo e os atores que representam o espetáculo, seja ao vivo em palco, seja no celuloide ou no digital. Essa separação, operada ainda na Grécia antiga, não se limita ao teatro e estende-se a toda a dimensão da cidadania. Na *polis* grega desenvolve-se a democracia direta, em que participavam todos os cidadãos. E, embora o conceito de cidadão fosse limitado a uma faixa estreita da população, para esses a democracia era participativa, envolvendo a todos no seu "espetáculo", simultaneamente espectadores e atores. O dispositivo da Democracia Grega, que atinge a sua plenitude em Atenas, era um dispositivo inclusivo, que permitia a todos os cidadãos a possibilidade da sua intervenção ativa no processo de decisão dos assuntos da cidade. Mas o fim da democracia grega devido à conquista romana significa o fim dessa democracia direta e participativa. O renascimento do sistema democrático no séc. XVIII, evoluindo a partir daí até aos nossos dias, assume a forma de democracia representativa, em que a população em geral já não participa no processo político, limitando-se a eleger aqueles que a representarão no processo decisório dos assuntos que a todos pertencem. Esse novo dispositivo político, tal como o dispositivo das artes performativas, sejam o teatro, o circo, a música ou o cinema, separa cuidadosamente os que agem e os que assistem, os atores e os espectadores. A exclusão do espectador da participação no espetáculo, seja ele de que natureza for, enraizou-se na cultura atual, de tal forma que nem com as novas tecnologias conseguimos voltar a ser participantes no nosso próprio espetáculo. Os dispositivos atuais concedem-nos a ilusão de sermos participativos, e as novas tecnologias em particular têm um papel fundamental na criação dessa ilusão. Tomemos o cinema interativo por exemplo. Construído com narrativas alternativas que se podem combinar e alterar por escolha do espectador em pontos-chave do seu visionamento, mercê de novos *softwares* que permitem ao espectador optar por um curso narrativo ou outro, na realidade a criatividade e as opções de escolha estão já predefinidas e limitadas ao que os produtores do filme decidiram apresentar. Embora com um maior leque

de opções do que no cinema linear clássico, que permitem ao espetador criar mais do que uma história dentro do filme, este não deixa de ter a sua criatividade e as suas opções condicionadas pelo dispositivo do filme. E o mesmo acontece ao navegador da internet, com os *softwares* que "leem" as nossas preferências a dirigirem a nossa navegação de forma subtil, embora aí o leque de opções seja mais vasto e o dirigismo do dispositivo menos limitativo. De qualquer modo, o estatuto de espetador utilizador participante é ilusório em todas as frentes, inclusive na política, onde o espetáculo democrático, magnificamente servido por um apolíneo dispositivo institucional bem montado e afinado por muitas décadas e em certos países até por mais de dois séculos de democracia, subtrai através do ato eleitoral o poder ao cidadão espetador, que docilmente o delega num reduzido número de atores, cuja primeira tarefa assim que empossados desse poder é o de o excluir de qualquer ação participativa.

O atual fosso entre o cidadão espetador passivo e a função de ator, entendido aqui como aquele que age nas múltiplas vertentes da vida pública, não será exatamente igual em todas essas vertentes, havendo inclusive uma onde nos poderemos interrogar se não persistirá a vertente participativa do culto dionisiaco. Referimo-nos ao espetáculo da religião em geral e ao do Senhor Santo Cristo dos Milagres em particular.

Se dúvidas houver de que a religião também é um espetáculo, basta refletirmos sobre o ritual da missa para as desfazermos²⁸. A começar pela arquitetura das igrejas, com um altar ao fundo para onde os bancos estão virados, onde o ator principal, o sacerdote, representa um ritual, que não obstante algumas variantes, obedece a uma estrutura pré-definida. Tudo aqui se traduz num dispositivo teatral, em que o texto orientador, o guião, se assim quisermos chamar-lhe, está pré-estabelecido. No entanto há alguma margem de participação. Não é uma participação espontânea, livre e criativa, pois está balizada pelo tal guião, mas de qualquer modo é uma participação. Ao longo da missa os fiéis levantam-se, sentam-se, ajoelham-se, cantam, respondem em coro a partes da prédica do padre, podem comungar e por vezes um ou mais fiéis são chamados a fazerem uma leitura de passagens selecionadas da bíblia. Estamos uma vez mais perante um dispositivo, e essa participação, condicionada tal como a participação do espetador do filme interativo, é limitada, dirigida e como tal questionável. Mas no entanto está lá, não numa perspetiva do espetáculo dionisiaco inicial, desregrado e selvático, mas na perspetiva desse mesmo espetáculo após a sua domesticação

²⁸ A vertente do espetáculo varia entre as várias religiões, mas de algum modo está sempre presente. No caso da missa católica são visíveis os traços de espetáculo, principalmente nas ocasiões festivas, com os coros e por vezes outras componentes.

apolínea para integração na *polis*, onde, para além de ter dado origem à tragédia, e por consequência à arte teatral, terá sido convertido em desfile processional integrado nas festas da cidade de Atenas. Desfile processional que, no culto do Senhor Santo Cristo dos Milagres, é também o momento mais marcante das suas festividades.

Como já foi aqui referido, o dispositivo do Senhor Santo Cristo dos Milagres é parte integrante de outro dispositivo mais vasto, o da Igreja Católica, que, como vimos, inclui o espetáculo como uma das suas ferramentas, pelo que, no dispositivo do Senhor Santo Cristo o espetáculo também está presente. E, se no espetáculo da missa estamos mais próximo do espírito apolíneo, na medida em que este seja possível num contexto religioso, no espetáculo do Senhor Santo Cristo dos Milagres estamos mais próximo do dionisiaco, talvez até mesmo tão próximo do dionisiaco quanto é possível hoje.

O espetáculo do Senhor Santo Cristo dos Milagres tem lugar anualmente, com a mudança da imagem no sábado, véspera da procissão, para ficar mais próxima dos fiéis, e com a sua saída na procissão no domingo. O dispositivo montado à sua volta promove uma relação que é uma mistura de respeito, temor e amor pela imagem, difundida e promovida na imprensa escrita, na rádio e na televisão, que se traduz numa relação profundamente emocional de uma parte considerável dos seus fiéis para com o seu Senhor, numa espécie de catarse coletiva, em que as lágrimas e a comoção tomam conta de muitos fiéis ao verem a imagem a passar. No final da procissão, já noite, dá-se a despedida da imagem, que recolhe novamente até ao ano seguinte, e que constitui um novo momento para a emotividade. Nessa relação com o senhor, as promessas são também uma parte do espetáculo²⁹, traduzindo-se muitas vezes em violentos e penosos sacrifícios, que consistem geralmente em carregar pesados círios ao longo do trajeto da procissão, que dura em média mais de cinco horas, ou em volta do Campo de São Francisco, a praça onde se situa o Convento da Esperança e epicentro das festas. Mas são as promessas de dar a volta ao campo de joelhos, muitas vezes mais do que uma vez, e por vezes até carregando um determinado peso em círios, que se traduzem nos momentos mais fortes deste espetáculo. Aqui temos sem dúvida um espetador participante. É aqui na religião que o espetador e o ator ainda se fundem. Como nas Dionisiacas, estamos no domínio do espetáculo religioso. Muda a religião e o ritual, mas mantem-se o padrão do espetáculo. Neste domínio do religioso resiste-se ainda à progressiva imobilização do espetador. A embriaguez do vinho e do sexo foi substituída pela embriaguez

²⁹ As “promessas”, como parte da devoção popular, constituem um importante aspeto deste culto, que mereceria um trabalho exclusivamente dedicado ao tema. No entanto, a sua importância leva a que pelo menos seja aqui deixado um apontamento fotográfico.

cristã da dor. Aqui a orgia cristã é muito diferente da grega, mas o excesso permanece. O dispositivo que a criou já não aprecia esta dor, que nos tempos de hoje até por vezes embarça a igreja. Mas nesta pequena parte do espetáculo os espetadores atores ditam as regras e persistem com o seu espetáculo, na crença de que a sua dor física é a maior oferenda que podem fazer a este Deus, que para eles se traduz nessa imagem.

4.7 - As Auras do Senhor Santo Cristo

As Auras do Senhor Santo Cristo dos Milagres. Dito assim, numa primeira leitura, somos logo remetidos para o plano religioso, em que o místico e o transcendente assomam de imediato. E, com efeito, há toda uma aura mística na forte religiosidade com que o povo açoriano envolve a figura do Senhor Santo Cristo dos Milagres, indiscutível objeto de culto e veneração há muito enraizado na sua cultura. Mas este é apenas um aspeto da questão, a partir do qual importa refletirmos sobre a aura desta imagem para além da sua dimensão religiosa, para além da sua qualidade enquanto objeto de culto e veneração, debruçando-nos sobre a sua dimensão enquanto objeto de arte, com todos os atributos que isso lhe traz à luz das reflexões de Walter Benjamin sobre esta matéria.

Como já aqui referimos repetidamente, a presença do Senhor Santo Cristo dos Milagres na cultura açoriana assenta numa imagem renascentista entalhada em madeira, representando Cristo enquanto “Ecce Homo”, flagelado e coroado de espinhos. Esta peça, de importante valor histórico e artístico, imbuída da aura que lhe é inerente enquanto objeto de arte único que ocupa um determinado espaço e existe num determinado tempo, como refere Walter Benjamin, vê no entanto esse atributo enquanto objeto de arte eclipsar-se perante a sua função ritualística de objeto de um culto do qual é o epicentro. E essa função ritualística confere-lhe outra aura, a aura mística de que os fieis a rodeiam. É essa dualidade do conceito de aura, e os mecanismos onde esse conceito se insere e funciona que se pretende abordar aqui, com esse Senhor Santo Cristo que não se libertou, enquanto peça artística, da função ritualística de objeto de culto que caracterizou a arte sacra ao longo da História, desde as pinturas das cavernas e das pequenas esculturas das Vénus da arte móvel do período Paleolítico da Pré-História, passando pelas estátuas dos templos pagãos até à pintura e estatuária cristã, categoria a que esta peça pertence.

Nesta abordagem ao conceito de aura e às diversas formas em que este conceito está presente na imagem e no culto do Senhor Santo Cristo dos Milagres, partiremos da perspectiva de Walter Benjamin, e da sua exploração deste conceito como instrumento de

análise, para a construção da nossa própria análise às múltiplas perspectivas da aura deste objeto de arte e das suas ramificações enquanto objeto de culto.

O dicionário de Morais³⁰ define a palavra “Aura”, na sua significação filosófica, como “Princípio subtil, vagamente representado como coisa, semi-material ainda, que intervém na organização da matéria, animando-a”. Com esta definição abrem-se dois caminhos, não propriamente distintos, mas algo diferentes para o uso desta palavra. Por um lado, o seu sentido filosófico, do qual Walter Benjamin se apodera para o desenvolver e aplicar à análise da arte e das transformações que a sua possibilidade de reprodutibilidade mecânica lhe trouxeram. Por outro, e partindo também desse mesmo sentido filosófico, temos o seu sentido religioso e místico, muito cultivado nas religiões orientais, e que na imagética religiosa da cristandade aparece geralmente, na pintura, sob a forma de um halo de luz em volta da cabeça da personagem representada, como indicativo de santidade ou divindade, e na escultura como um resplendor colocado atrás ou acima da cabeça, como é aqui o caso do Senhor Santo Cristo. Aliás, ainda segundo o mesmo dicionário, o significado original de aura é o de sopro, brisa, fenómeno natural do qual terá sido inferido, até talvez por uma certa analogia poética, o seu significado filosófico, onde o conceito de “sopro da vida” poderá ter sido instrumento de construção na ideia de coisa que anima a organização da matéria.

A partir dessa significação será fácil compreender que o conceito de aura tenha a si associado algo de divino, misterioso e subtil, algo distante, removido da nossa presença. É a ideia do sagrado, de coisa inacessível que não pode ser tocada nem usada, mas que está lá. Tão perto, mas tão distante como uma cadeia montanhosa no horizonte, como diz Walter Benjamin:

Podemos defini-la como o aparecimento único de algo distante, por muito perto que esteja. Seguir com o olhar uma cadeia de montanhas no horizonte ou um ramo de árvore que deita sobre nós a sua sombra, ao descansarmos numa tarde de Verão - isto é respirar a aura dessas montanhas, desse ramo. (Benjamin, 2006, p. 213)

Partindo dessa noção, será fácil compreender como a aura surge associada à arte enquanto objeto de culto. Sendo a arte uma dimensão humana que surge no âmbito mágico-religioso de representação do divino, o objeto de arte tem à partida o potencial místico inerente a essa representação, que os dispositivos das várias religiões ao longo dos séculos acentuam com a gestão da sua exposição aos fiéis, num jogo/ espetáculo que a transforma em "algo distante, por muito perto que esteja" (Benjamin, 2006, p. 213), o que lhe confere uma aura mística, própria do domínio do sagrado e carregada de valor de culto (Benjamin, 2006, p. 217). O Senhor Santo

³⁰ *Novo Dicionário Compacto da Língua Portuguesa*. 1980. Ed. de António de Morais Silva. Editorial Confluência / Livros Horizonte, Vol. I, p. 303

Cristo dos Milagres, enquanto obra de arte sacra no centro de um culto de três séculos que vem sendo perpetuado por um eficiente dispositivo, está também imbuído desse valor de culto que lhe confere uma aura mística, para além de estar imbuído da sua aura enquanto objeto de arte, único e ocupando um determinado espaço físico e temporal, como abaixo explicita Benjamin.

Para Walter Benjamin, o conceito de aura aplicado à obra de arte está intimamente ligado à sua qualidade de objeto único, não reproduzível, que ocupa um determinado espaço num determinado tempo. Como ele refere, “por mais perfeita que seja a reprodução, uma coisa lhe falta: o aqui e agora da obra de arte – a sua existência única no lugar em que se encontra.” (Benjamin, 2006, p. 210) Para ele, o facto de um objeto de arte ser único, com uma presença física material que o coloca num determinado espaço é o que lhe confere a aura que o legitima enquanto obra de arte original. E o Senhor Santo Cristo, enquanto peça de estatuária sacra renascentista, que ocupa um determinado lugar no Santuário da Esperança em Ponta Delgada, está imbuído desse “aqui e agora” (Benjamin, 2006, p. 210) que lhe confere essa aura.

Ao promover o culto do Senhor Santo Cristo, ornando-o com as riquíssimas joias que viriam a ser o seu “tesouro”, obtendo uma tença real para o santuário (5) e promovendo uma festa que incluía procissão solene devidamente acompanhada dos folguedos profanos habituais nas festividades desse tipo, Madre Teresa da Anunciada está em plena sintonia com a ideologia tridentina do seu século, em que se pretende evangelizar e catequizar pela arte, mas pela arte acompanhada de fausto e grandeza, testemunhos do poder divino. Mas, ao promover este busto de Cristo à condição de objeto de culto nos séculos XVII e XVIII, Teresa da Anunciada potencia-lhe a sua aura mística, sem que no entanto isso signifique a perda da sua aura enquanto objeto de arte sacra renascentista. A imagem do Senhor Santo Cristo dos Milagres não deriva a sua unicidade, e por consequência a sua aura, apenas da sua qualidade de objeto de arte, com o seu “aqui e agora” bem definidos e estabelecidos no Santuário da Esperança. “O carácter único da obra de arte é idêntico à sua integração no contexto da tradição” (Benjamin, 2006, p. 214), pelo que é o peso dos trezentos anos de tradição desse culto que, não só alicerçam a sua aura na dimensão mística e religiosa, mas também enquanto objeto de arte na sua dimensão artística, pois no que se refere ao Santo Cristo dos Milagres “a doutrina da arte pela arte, que é afinal uma teologia da arte”, nunca se aplica, pois Ele permanece solidamente ancorado na tradição que o tornou no objeto de culto que é, não perdendo assim a sua função religiosa, social e cultural que se tornou na sua verdadeira essência. Para o Santo Cristo dos Milagres, a sua aura deriva, acima de tudo, dessa função a que foi chamado a desempenhar, consolidada pelos três séculos de tradição, solidamente

ancorada no espetáculo anual da sua procissão e festividades e no dispositivo que sabiamente gere a sua exposição. Mas o dispositivo do culto do Senhor Santo Cristo dos Milagres não se limita à gestão da exposição da imagem, pois como diz Benjamin, “A reprodução técnica pode pôr a cópia do original em situações que não estão ao alcance do próprio original. Possibilita-lhe sobretudo ir ao encontro do recetor, seja na forma de fotografia ou em disco.” (Benjamin, 2006, p. 211)

Assim, aproveitando os atuais meios de comunicação de massas, a que atualmente se juntam os Novos Media, e a cumplicidade de toda uma comunidade alargada de comunicação social na região Açores e na sua diáspora, que faz sua festa do Senhor, este culto ecoa e amplifica-se para além da sua fronteira geográfica de ilha, mercê da adição desses meios ao dispositivo, num ritual mediático anual e repetitivo, como acima referiu Margarida Lalanda. Esta interminável exposição mediática, que implica a reprodução mecânica da imagem do Senhor Santo Cristo dos Milagres na televisão, no YouTube, no Facebook e em inúmeros outros meios de reprodução e divulgação de imagem videográfica e fotográfica, e que, de acordo com Benjamin, poderiam *a priori* ser uma ameaça à sua aura, na realidade apenas a amplificam. A aura mística e religiosa do culto do Senhor Santo Cristo dos Milagres está de tal forma enraizada na cultura e na psicologia coletiva açoriana nas ilhas e na diáspora, que protege de modo absoluto a aura da imagem original na sua vertente artística e deixa absolutamente intocada a sua unicidade. Pode-se até dizer aqui que, quanto mais reproduzida ela é, mais única se torna.

A reprodução mecânica da imagem do Senhor Santo Cristo dos Milagres adquire ainda outra vertente: a das estampas, fotografias que circulam per si, simples sem mais elaborações, como qualquer outra estampa de santo, ou fotografias que são emolduradas em molduras profusamente ornadas em trabalho artesanal de decorativismo com escamas de peixe e outras técnicas desenvolvidas localmente ou copiadas de outras paragens, denominadas de registos. Em ambas temos a ideia de apropriação do Senhor para uso pessoal, doméstico, íntimo. Essa apropriação da reprodução fotográfica da Imagem insere-se “no culto da recordação de entes queridos distantes ou desaparecidos que o valor de culto do quadro encontra o seu último refúgio.” (Benjamin, 2006, p. 218) Esse culto dos “entes queridos” que encontra na fotografia do rosto humano um último reduto do valor de culto nessa arte de reprodução mecânica, acolhe facilmente no seu seio a reprodução das estampas e a arte do “Registo do Senhor Santo Cristo”. À semelhança das fotografias dos entes queridos distantes ou desaparecidos, as estampas e registos do Senhor Santo Cristo colocam no seio doméstico a memória de um ente querido, que neste caso é de natureza divina. E,

uma vez mais, essa reprodução mecânica em nada belisca a aura do Senhor, antes a reforça, pois constitui elo de ligação com o “original”, que, alicerçado na tradição, todos sabem ser apenas imitável, mas nunca reproduzível.

Mas a intensidade da devoção ao culto do Senhor Santo Cristo não se traduz apenas na sua reprodução mecânica. Ela deu origem à expansão do culto, com diversas réplicas das festividades micalenses em várias comunidades da diáspora açoriana, com as consequentes réplicas da imagem original, de qualidade artística e fidelidade ao original bastante variáveis. Mas, como refere Benjamin, “O aqui e agora do original encerra a sua autenticidade.” (Benjamin, 2006, p. 210) E nessa linha de pensamento, a aura do objeto de arte não é afetada pelas cópias manuais de que as obras de arte sempre foram objeto ao longo dos tempos, pois elas são reconhecidas como cópias, “enquanto o autêntico conserva a sua total autoridade perante uma reprodução manual, geralmente apodada de falsificação.” (Benjamin, 2006, p. 210)

O valor de culto é inquestionavelmente a base das auras, no plural, do Senhor Santo Cristo dos Milagres. Auras enquanto objeto artístico que se desdobra numa pluralidade, pois para além do busto de madeira renascentista temos as cinco peças de joalharia setecentista e as capas cujas origens se estendem desde o séc. XVIII até ao presente, e aura enquanto esse mesmo conjunto se funde num único objeto de culto. Mas a esse valor, há que adicionar o valor de exposição da obra, que tem aqui sido e deve continuar a ser entendida no seu conjunto como um todo (busto, peças de joalharia e capas).

Diz Walter Benjamin que “A receção de obras de arte processa-se com tónicas diferentes, de que ressaltam duas, opostas. Uma é o valor de culto, outra, o valor de exposição da obra.” (Benjamin, 2006, p. 216) Ora, em relação ao Senhor Santo Cristo dos Milagres, a receção da obra de arte está intimamente ligada ao valor de culto, numa quase simbiose entre este e o valor de exposição. É o valor de culto que potencia o valor de exposição, mas este, por sua vez expande o primeiro. Aqui não são opostos, como refere Benjamin, mas complementares e interligados. E, com o avanço tecnológico dos mass media e dos novos media que ampliam o seu alcance, o valor de exposição cresce exponencialmente e com ele valor de culto, ambos potenciando a aura deste objeto de arte e do culto ao qual se associa. E nesse xadrez, há apenas uma baixa. É que, embora a aura da imagem do Senhor Santo Cristo dos Milagres enquanto objeto artístico não seja de modo algum diminuída, pois a sua unicidade nunca é posta em causa, o seu valor artístico enquanto peça renascentista, não sendo também diminuído, é no entanto ofuscado pelo peso da sua função enquanto objeto de culto e abafado no seu valor de exposição, que se concentra unicamente no seu aspeto religioso e místico.

Em suma, podemos dizer que, de acordo com Walter Benjamin, as obras de arte estão imbuídas de uma aura, qualidade que lhes é intrínseca enquanto objetos artísticos. Como ele refere, “as primeiras obras de arte surgiram ao serviço de um ritual, primeiro mágico, depois religioso.” (Benjamin, 2006, p. 214) Portanto, essa aura deriva inicialmente da qualidade da obra de arte como objeto de culto, ancorado numa tradição religiosa que se cristaliza depois numa tradição cultural. Mas, com a emancipação do objeto de arte da sua função mágico-religiosa, que leva ao surgimento de uma “doutrina da arte pela arte, que é afinal uma teologia da arte,” (Benjamin, 2006, p. 215) a ênfase da aura é colocada já não na sua função enquanto objeto de culto, mas sim na sua unicidade, enquanto atributo de um objeto único. É o “aqui e agora da obra de arte – a sua existência única no lugar onde se encontra,” (Benjamin, 2006, p. 210) que lhe dá a sua autenticidade e por consequência a sua aura. Neste contexto, a imagem do Senhor Santo Cristo dos Milagres é também portadora dessa aura. Pode-se mesmo afirmar que duplamente portadora, pois, por um lado, enquanto objeto de arte, único e original, com presença física num determinado espaço, o Santuário da Esperança, ela tem o atributo da autenticidade, do “aqui e agora” que lhe confere essa aura, e por outro, o facto de esta imagem permanecer ancorada à função de objeto de culto e de não se ter libertado da função mágico-religiosa inerente às primeiras obras de arte, atribui-lhe também uma aura enquanto objeto de culto com função ritual. Mas a verdade é que esses dois caminhos aparentemente distintos na conceção da aura, na realidade convergem, pois “o valor singular da obra de arte «autêntica» tem o seu fundamento no ritual, em que ela teve o seu valor de uso original e primeiro.” (Benjamin, 2006, p. 214)

A condição de objeto de culto da imagem do Senhor Santo Cristo dos Milagres, reforçado pelo discurso oficial e popular que lhe atribui de forma implícita um carácter mágico, derivado do seu atributo “dos milagres”, que por tradição e cultura é pertença apenas daquela imagem física, do objeto artístico original em concreto, investido de poderes míticos pela tradição, poderes esses não transmissíveis às suas réplicas, que têm apenas o mérito de substituir o original para aqueles que, longe, querem celebrar a festa sem se poderem deslocar à Ilha, são só por si suficientes para a preservação da aura desta imagem. Acrescente-se a isso a intensa mediatização que a rodeia, e que a leva a que seja largamente reproduzida e difundida por meios mecânicos, o que poderia *a priori* ameaçar-lhe a aura. Mas é precisamente devido à intensidade dessa mediatização que a sua aura permanece intocada e a autenticidade e unicidade da imagem original inquestionada, permanecendo as réplicas manuais e as reproduções mecânicas apenas simples cópias, que nada tiram à aura do original. Com o Senhor Santo Cristo dos Milagres, é a aura religiosa que lhe é conferida

pela tradição e que depois se plasma em cultura, que lhe deixa intocada a sua aura enquanto objeto de arte, não obstante as diversas réplicas e representações gráficas e audiovisuais que se têm feito e continuarão a fazer.

4.8 - A concluir

Foi há mais de trezentos anos que Teresa da Anunciada, freira clarissa, encontrou no Convento da Esperança, onde professara, um busto representando o *Ecce Homo*. Esse encontro traduziu-se num culto e numa devoção que abraçou um povo, e que, mesmo em tempos como o nosso, em que a religiosidade é vivida de forma diferente do tempo de Teresa da Anunciada e o laicismo predomina, sobrevive e continua a ser um traço definidor desse mesmo povo. Trezentos anos de História, que consolidaram o culto do Senhor Santo Cristo dos Milagres na ilha de São Miguel, de onde expandiu para outras ilhas açorianas e para a diáspora, marcando hoje presença não só nos Açores, mas também nos Estados Unidos, no Canadá e em qualquer local onde as comunidades açorianas marquem presença. Hoje, o Senhor Santo Cristo é parte de uma identidade cultural coletiva, um marco identitário mesmo para os menos crentes ou até não crentes, uma referência incontornável dentro da açorianidade, a par do culto do Espírito Santo, cuja implantação nestas ilhas o antecedeu em cerca de dois séculos. Assente num busto renascentista esculpido em madeira representando Cristo enquanto *Ecce Homo*, o culto do Senhor Santo Cristo criou um autêntico dispositivo, no sentido que lhe dá Foucault, através do qual se perpetua e expande, com réplicas das festividades originais, que continuam a acontecer anualmente na ilha do Arco, a multiplicarem-se pela diáspora açoriana, onde surgem imitações da imagem original. De notar no entanto, que nem essas imitações escultóricas, nem as múltiplas reproduções mecânicas que proliferam, sejam fotográficas sejam em filme ou vídeo, ameaçam a aura da imagem original na sua materialidade. Resguardada pelo peso da tradição, e pelo dispositivo que se criou desde o início à sua volta e que três séculos de História aperfeiçoaram, a aura mística da Imagem do Senhor Santo Cristo, que lhe é inerente enquanto objeto de culto, tem sido o melhor garante da sua aura enquanto objeto de arte, peça única, física, num lugar, como refere Walter Benjamin.

ANEXO II

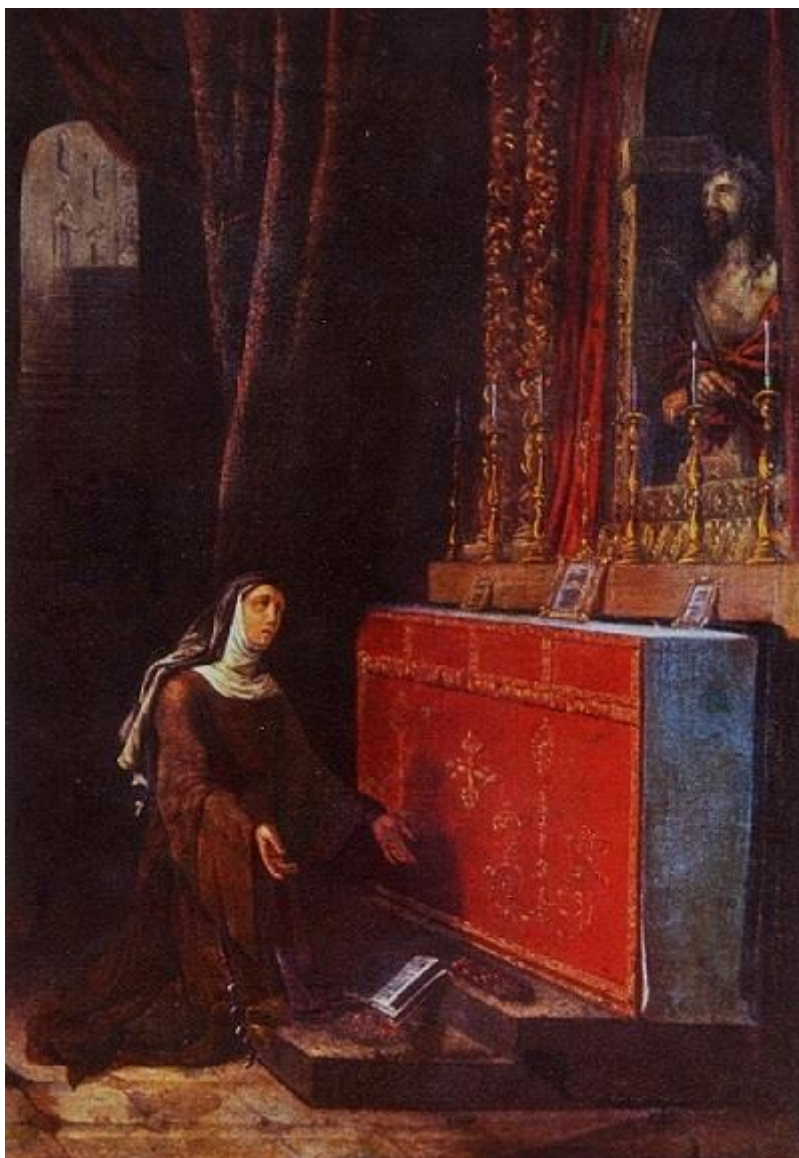


Fig. 7. Madre Teresa da Anunciada

Acedido a 23/03/2020 em:

https://www.google.com/search?q=madre+teresa+da+anunciada&rlz=1C1GCEA_enPT884PT884&tbm=isch&source=iu&ictx=1&fir=4ezYBzKcAisIXM%253A%252CGmbNfaj7zAyy7M%252C%252Fg%252F121gpt8m&vet=1&usg=AI4_-kSFVKHL9R5t_StNHk3Q1eI3xkrUtQ&sa=X&ved=2ahUKEwigipLw2ubpAhUhzyYUKHf18BEsQ_B0wCnoECA4QAw#imgsrc=4ezYBzKcAisIXM&imgdii=O1OVhZwVM1UAlM

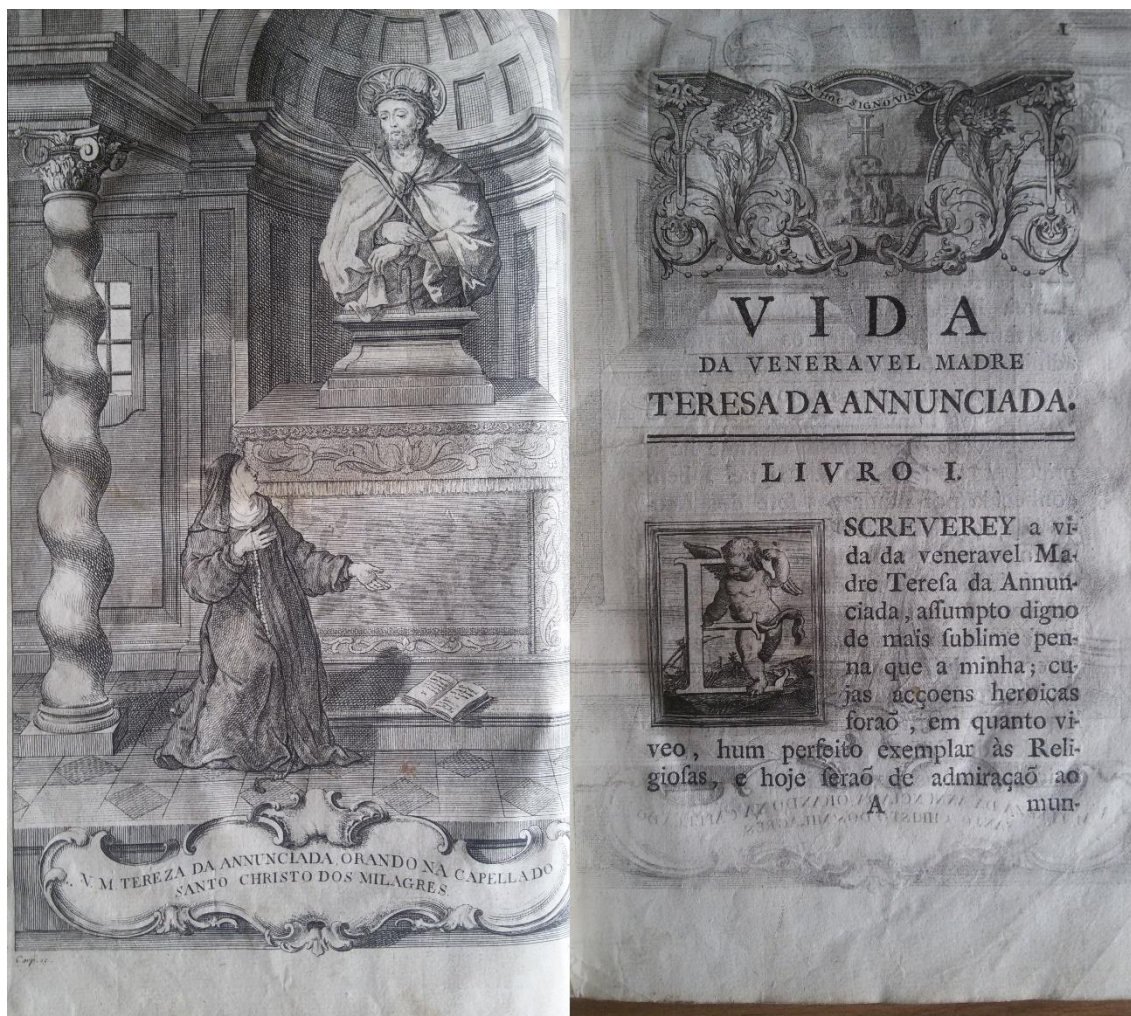


Fig. 8. Popularmente conhecida como “O Livro do Senhor Santo Cristo”, a biografia da Madre Teresa da Anunciada, da autoria do padre José Clemente, foi editada pela primeira vez em Lisboa em 1763 com o título de *Vida da Venerável Madre Teresa da Anunciada*.

Acedido a 23/03/2020 em:

https://www.google.com/search?q=madre+teresa+da+anunciada&rlz=1C1GCEA_enPT884PT884&tbm=isch&source=iu&ictx=1&fir=4ezYBzKcAisIXM%253A%252CGmbNfaj7zAyy7M%252C%252Fg%252F121gpt8m&vet=1&usg=AI4_kSFVKHL9R5t_StNHk3Q1eI3xkrUtQ&sa=X&ved=2ahUKEwigipLw2ubpAhUhYUKHf18BEsQ_B0wCnoECA4QAw#imgsrc=JHJd_ZSJnZ1xmM



Fig. 9. Madre Teresa da Anunciada (detalhe)

Acedido a 23/03/2020 em:

https://www.google.com/search?q=madre+teresa+da+anunciada&rlz=1C1GCEA_enPT884PT884&tbm=isch&source=iu&ictx=1&fir=4ezYBzKcAisIXM%253A%252CGmbNfaj7zAyy7M%252C%252Fg%252F121gpt8m&vet=1&usg=AI4_-kSFVKHL9R5t_StNHk3Q1eI3xkrUtQ&sa=X&ved=2ahUKEwigipLw2ubpAhUhzyYUKHf18BEsQ_B0wCnoECA4QAw#imgsrc=T02PRqkq_V7UM



Fig. 10. Imagem do Senhor Santo Cristo dos Milagres no andor, na procissão.

Acedido a 21/03/2020 em:

https://www.bing.com/images/search?view=detailV2&ccid=trV%2FoSbl&id=FFD1BBCB29CDD E92852C766DD6CC1F796AFB765C&thid=OIP.trV_oSble-P79vNrQYVzVwHaJm&mediaurl=https%3A%2F%2F2.bp.blogspot.com%2F-yowqkCShp_I%2FVtmwN3UJVnI%2FAAAAAAAAHQRQ%2Fjx-f-MsH5M0%2Fs1600%2FIMG_7737imagem.jpg&exph=1600&expw=1234&q=imagens+madre+teresa+da+anunciada&simid=608033370058525440&selectedindex=2&qpv=imagens+madre+teresa+da+anunciada&ajaxhist=0&vt=0&sim=11



Fig.11. A imagem na procissão no lado sul do Campo de S. Francisco.

Acedida a 21/03/2020 em:

https://www.google.com/search?q=prociss%C3%A3o+do+senhor+santo+cristo+dos+milagres&rlz=1C1GCEA_enPT884PT884&tbm=isch&source=iu&ictx=1&fir=dgV6Ta3kPoSeKM%253A%252CoKSOVtDnewqEFM%252C%252Fm%252F010f4yw8&vet=1&usg=AI4_-kTLmSEmKc-itpbn06v23bJw2eRpUg&sa=X&ved=2ahUKEwjH0si35ObpAhVEzoUKHXh6CeMQ_B0wEXoEC_AwQAaw#imgsrc=aiDkCVgf32oIXM



Fig. 12. A imagem na procissão no centro de Ponta Delgada.

Acedido a 21/03/2020 em:

https://www.google.com/search?q=senhor+santo+cristo+dos+milagres&rlz=1C1GCEA_enPT884PT884&tbm=isch&source=iu&ictx=1&fir=dgV6Ta3kPoSeKM%253A%252CoKSOVtDnewqEFM%252C%252Fm%252F010f4yw8&vet=1&usg=AI4_kRIyfFjc1xn1o15crE6nnj4smLRSg&sa=X&ved=2ahUKEwiW-u-XyuvoAhUT4OAKHaBrBvoQ_B0wE3oECAsQAw#imgsrc=xRVYXu-TzAu_0M



Fig. 13. As típicas promessas à volta do Campo de S. Francisco.

Acedido a 21/03/2020 em:

https://www.google.com/search?q=promessa+do+santo+cristo+dos+milagres&tbm=isch&ved=2ahUKEwiv2Imq7ObpAhVQgM4BHZc5BX0Q2-cCegQIABAA&oeq=promessa+do+santo+cristo+dos+milagres&gs_lcp=CgNpbWcQAzoGCAAQBxAcOggIABAIEAcQHjoICAAQBxAFEb5Q61lYsosBYLavAWgAcAB4AIABZogBuAiSAQQxMS4xmAEAoAEBqgELZ3dzLXdpei1pbWc&sclient=img&ei=kzjYXu_CBdCAur4Pl_OU6Ac&bih=907&biw=1663&rlz=1C1GCEA_enPT884PT884&hl=en&hl=en#imgsrc=0yp9jEOMk45_pM



Fig. 14. Convento da Esperança iluminado para a festa.

Acedido a 21/03/2020 em:

https://www.google.com/search?q=senhor+santo+cristo+dos+milagres&rlz=1C1GCEA_enPT884PT884&tbm=isch&source=iu&ictx=1&fir=dgV6Ta3kPoSeKM%253A%252CoKSOVtDuewqEFM%252C%252Fm%252F010f4yw8&vet=1&usg=AI4_kRIyFjc1xn1o15crE6nnj4smLRSg&sa=X&ved=2ahUKEwiW-u-XyuvoAhUT4OAKHaBrBvoQ_B0wE3oECAsQAw#imgsrc=ADYO5cHTyRkHGM

Capítulo 5

Questões Teórico-práticas na Escrita do Guião de “DA Anunciada”

5. Questões Teórico-práticas na Escrita do Guião de “Da Anunciada”

5.1 - Pressupostos para a adaptação de “Da Anunciada”

Independentemente das questões de maior ou menor fidelidade à obra literária original, ou do tipo de adaptação que se faça, quer se utilize a categorização proposta por Doc Comparato, ou por Swain e Swain, ou outra qualquer, escrever um guião adaptado de uma obra literária é sempre escrever um guião original, como refere Syd Field. A grande diferença é que o conteúdo, a história, em vez de ter origem na imaginação do guionista ou guionistas, ou numa notícia qualquer de jornal, rádio ou televisão (e hoje também na internet), tem origem numa obra literária. A partir daí, cabe então ao guionista ver que narrativa lhe oferece a obra literária a adaptar, e procurar a melhor estratégia e a melhor forma de a levar ao espetador. Aí surgem então as questões de maior ou menor fidelidade à narrativa original, qual o tipo de adaptação mais adequado ao material em presença e uma miríade de pequenas/grandes questões que obrigam o guionista a tomar opções, definir estratégias, decidir metodologias.

A adaptação da obra literária “Da Anunciada” para argumento cinematográfico não escapa a nenhuma dessas questões. O guião ou argumento daí resultante é uma obra original, não obstante incluir, por opção, muito da obra literária que lhe dá origem. Em termos de categorização, embora nem sempre seja fácil encaixar numa categoria um processo tão fluido e com tantas variáveis possíveis como a adaptação cinematográfica da obra literária, a adaptação de “Da Anunciada” insere-se melhor na categoria de “Adaptação livre” (Comparato, 1998, p. 236) de Doc Comparato. Poderia eventualmente inserir-se na categoria de “Adaptação propriamente dita” (Comparato, 1998, p. 235) deste autor, que não se afasta muito da adaptação livre, mas algumas alterações na estrutura e algumas decisões na vertente da condensação, apontam mais para a “adaptação livre”, que Comparato define assim:

É um trabalho muito próximo da adaptação propriamente dita. Não há alteração da história, de tempo, de localizações, nem de personagens. Consiste apenas em dar mais ênfase a um dos aspectos dramáticos da obra, criando uma nova estrutura para todo o conjunto. A história mantém-se na íntegra, mas através de uma nova visão, de um novo ponto de vista criado pelo guionista. (Comparato, 1998, p. 236)

Quanto à metodologia de trabalho, seguindo aqui Swain & Swain, pode-se classificar o modo de adaptação de “Da Anunciada” como “work from key scenes”, (Swain & Swain, 1988, p. 195) que permite a adaptação livre da categorização de Comparato, mantendo-se assim a

proximidade pretendida com a história original, e que é uma ferramenta perfeita para o trabalho de condensação indispensável para reestruturar em termos cinematográficos uma narrativa que se espalha por dois séculos de História e 351 páginas.

Independentemente de todas as categorizações, métodos e técnicas de trabalho na adaptação cinematográfica da literatura, que permitem ao guionista situar-se no seu trabalho e beneficiar de um saber acumulado pelos seus pares, na realidade há muitas vezes algo de particular e diferente nas metodologias aplicadas por cada guionista, que podem até ser diferentes em projetos diferentes do mesmo guionista, dependendo do material a ser adaptado. Na adaptação de “Da Anunciada” também estão presentes as várias técnicas de adaptação da literatura para o cinema, mas a sua utilização é aplicada de um modo particular, quase pessoal, que foi sendo experimentando em anteriores adaptações de curtas-metragens, e que aqui se procurou adaptar às especificidades narrativas desta obra.

Como refere Doc Comparato, “quando adaptamos um conto, encontramos-nos com um material básico enormemente condensado, a partir do qual se deve construir o restante: diálogo, acção dramática, *plots*, etc.” (Comparato, 1998, p. 237) Ou seja, há que expandir um material altamente sintetizado, a partir do qual se constrói uma narrativa audiovisual devidamente estruturada, com personagens plenamente desenvolvidas e uma *story line* coerentemente alinhada. Por oposição, o romance já contém tudo isso, e dada a natureza do seu *medium*, a escrita³¹, que lhe permite sem restrições a multiplicação de cenários, personagens, *plots* e *sub-plots*, tende a ter uma dimensão narrativa que ultrapassa largamente a duração normal de um filme de longa-metragem, se for literalmente adaptado. Por isso, a adaptação do romance segue o sentido inverso do conto, e “baseia-se em **condensar** a obra, eliminar os acontecimentos que não sejam essenciais e enaltecer o núcleo dramático principal, o seu eixo vertebral.” (Comparato, 1998, pp. 237-238)

Sendo “Da Anunciada” um romance, a condensação é portanto a estratégia principal a seguir. A obra original de Madalena San-Bento inicia-se com o nascimento de Teresa, mas após as cinco primeiras páginas, a autora leva-nos numa *analepse* para o início da História do povoamento da ilha de São Miguel, recuando duzentos anos no tempo, através das reflexões de Jerónimo Ledo de Paiva:

Estava-se em 1658 e ele não vivera demasiado, mas sentia-se um velho.

É que só quem conhecia a realidade da ilha, quem semeara aqui para alimentar os seus, quem desbravara aqui para semear o chão com o suor e a tenacidade, quem levantava todas as manhãs o rosto para os montes sem saber se rugiriam, quem temperava os cozinhados com o fumo da lava de pedra, quem ouvia o mar

³¹ O conto também pertence ao *medium* da escrita, mas a sua técnica comunicacional difere substancialmente da do romance.

bramir contra os penhascos, só quem aqui vivia sabia que Portugal podia ser o dono de metade do mundo mas a ilha, a ilha por si mesma, para o mais ínfimo e para o mais sobranceiro, era uma saga. Esta saga começara tão antes, que se perdia nas voltas dos séculos em que cada fidalgo de El-rei, uma sucessão de Rodrigues, Ruis e Manueis, tomaram a ilha virgem e a possuíram com todas as forças da sua violenta masculinidade. (San-Bento, 2013, p. 13)

O povoamento e administração dos arquipélagos dos Açores e Madeira, assim como de outros territórios ultramarinos portugueses, obedeceu a uma lógica ainda medieval, assentando na adaptação do sistema senhorial a esses novos territórios e às suas circunstâncias (Serrão, 1979, Vol. I, pp. 472-477). A figura central desse sistema era o capitão do donatário, mais conhecido como capitão-donatário, que em nome do donatário, nobre da família ou do círculo da casa real, administrava no terreno a sua capitania³². Nos Açores, o povoamento começa pela ilha de Santa Maria, sendo constituída a capitania de S. Miguel e Santa Maria que é doada a Gonçalo Velho Cabral, primeiro capitão-donatário do arquipélago, que por sua morte “passou para um seu sobrinho – João Soares de Albergaria – , o qual, por falta de energia, se viu forçado a «vender» a capitania de S. Miguel a Rui Gonçalves da Câmara em 1474. Daí, a ida para S. Miguel de muitas famílias madeirenses e, com estas, a observância de um apreciável desenvolvimento social e económico.” (Serrão, 1979, Vol. I, p. 19)

A saga do povoamento da ilha de São Miguel, que San-Bento narra através de uma visão romanceada da história da família Câmara, começa com o grande impulsionador do seu povoamento, o 3º capitão-donatário da ilha, Rui Gonçalves da Câmara, filho segundo de João Gonçalves Zarco, capitão-donatário da capitania do Funchal e um dos descobridores do arquipélago da Madeira, indo até D. José Rodrigo da Câmara, contemporâneo de Teresa da Anunciada. Com uma prosa onde impera o lirismo, que sugere a qualidade de saga à narrativa, esse preâmbulo histórico estende-se pelo terço inicial da obra, começando e acabando com Jerónimo Ledo de Paiva, pai de Teresa de Jesus, mais tarde Teresa da Anunciada. A qualidade de saga, expressamente referida pela autora no próprio texto, acaba por ser essencial ao equilíbrio da obra, trazendo-lhe uma unidade que seria difícil de alcançar de outro modo, dada a extensão do que seria apenas uma contextualização histórica do tempo em que viveu Teresa da Anunciada. De qualquer modo, em termos de adaptação cinematográfica, cedo ficou claro que esses duzentos anos de história não teriam lugar no filme, não só por serem impossíveis de acomodar nos 90 a 120 minutos de duração média de uma longa-metragem, ou até mesmo nos 180 ou 200 minutos dos grandes épicos, mas

³² A partir de D. Manuel extinguem-se as Donatarias, retornando à coroa os seus poderes e privilégios. Mas mantem-se o modelo da capitania, com a figura do capitão-donatário a depender diretamente do monarca. “Donatarias Ultramarinas,” in *Dicionário de História de Portugal*, Vol. II, direção de Joel Serrão (Iniciativas Editoriais, 1979), 335-337.

principalmente porque retirariam o foco da narrativa da vida e obra da Madre Teresa da Anunciada, dispersando a atenção do espectador pelos múltiplos *sub-plots* que necessariamente compõem esse preâmbulo. Mesmo considerando a ideia de adaptar a obra para série televisiva em vez de uma longa-metragem, ficou claro que a concentração da história na figura de Teresa da Anunciada traria outra força e outro impacto ao que se pretendia narrar: a vida de uma mulher de carne e osso, que fez da construção do culto religioso em torno daquela imagem a missão da sua vida.

Eliminados os duzentos anos de História que antecederam a vida de Teresa da Anunciada, delimitamos o material a adaptar. Com esses duzentos anos de História desapareceram também diversas personagens que os povoavam. Mas uma adaptação cinematográfica, ou televisiva, nunca é assim tão linear, e alguns delas, assim como os *sub-plots* a que pertenciam, transitam no tempo, com as suas histórias a ocupar um lugar no tempo da Madre. Do mesmo modo, desaparecem algumas personagens e *sub-plots* que no romance ocupavam a janela temporal da vida de Teresa, mas cujas histórias, ou simples presença, nada acrescentava à narrativa, ou até por vezes a dispersava, retirando o foco da história que se pretende contar.

Sendo “Da Anunciada” um romance histórico, a questão da veracidade histórica não pode deixar de se colocar. No caso de uma adaptação cinematográfica ou audiovisual de uma obra literária, pode-se mesmo dizer que a questão se coloca duplamente: a veracidade histórica no livro e a veracidade histórica no guião. E quando porventura o livro, sendo um romance histórico, não respeitar a veracidade histórica, qual a veracidade que o guionista deve seguir? Do livro, ou da História?

A resposta, obviamente, não existe, pois será diferente de guionista para guionista, e até mesmo de projeto para projeto. Todos nós certamente que já vimos filmes, essencialmente produções de Hollywood, mas não só, que primam pelo atropelo aos factos históricos, que alteram e torcem ao sabor das necessidades dramáticas do guião, quase sempre desnecessariamente. A verdade é que, no guião cinematográfico, a História é matéria-prima para a sua construção, do mesmo modo que o é a obra literária ou a notícia do jornal, da rádio, ou da televisão, o que até certo ponto coloca a questão da veracidade histórico dentro do mesmo plano da questão da fidelidade à obra original, aqui abordada anteriormente. Isso não invalida que, alguns guionistas e teóricos, como Syd Field, não estabeleçam algumas balizas, por mínimas que sejam, por respeito à História, sem dúvida, mas também por respeito ao espectador, pois não há dúvida de que apresentar ao público uma fantasia sem nexos como sendo “histórica” é vender gato por lebre.

A adaptação de “Da Anunciada” respeita essas balizas, e orienta-se pelo princípio, minimalista talvez, mas de qualquer modo um princípio, aqui postulado por Field: “*“History,” T.S. Eliot once observed, “is but a contrived corridor.” If you are writing a historical screenplay, you do not have to be accurate about the people involved, only to the historical event and the result of that event.*” (Field, 1984, p. 159) Traduzindo isso na prática, significa que no guião de “Da Anunciada” os eventos históricos conhecidos foram respeitados, com os lugares cinzentos da História, aqueles sobre os quais não existe informação suficiente, a constituíram o espaço criativo para a construção do guião. É nas lacunas da História que o guionista deve encontrar a sua liberdade criativa. No caso de “Da Anunciada”, esse espaço criativo já tinha sido ocupado pelo romance de San-Bento, pelo que, numa adaptação que pretendeu ser fiel, embora não literal, o respeito pela História não foi difícil, bastando apenas respeitar o espírito norteador da obra literária original, expresso pela autora:

Este livro não é uma biografia, mas a história romaneada de alguém que palpavelmente viveu. Respeitaram-se todos os factos capitais na sua autenticidade. Quanto à verdade em si – ela é, porém, como já foi dito um dia, muito mais complexa: Talvez o passado seja o melhor esconderijo da verdade. (San-Bento, 2013, p. 5)

Assim, o guião de “Da Anunciada” narra a história de uma mulher forte, humana, de carne e osso, que dentro das poucas opções que se lhe colocavam no seu tempo, optou e traçou o seu caminho. É uma narrativa construída em pleno respeito pela obra literária original, pela verdade histórica conhecida, mas também pela verdade mitológica, que trezentos anos de história ajudaram a cimentar, e que, por vezes, pode ser tão ou mais importante do que a verdade histórica, como nos diz John Ford no seu filme “O Homem que matou Liberty Valance”, pela boca do diretor do “Shinbone Star”: “*when the legend becomes fact, print the legend*”³³.

5.2 - O processo de adaptação de “Da Anunciada”

“*A screenplay is a story told with pictures, placed within the context of the dramatic structure*” (Field, 1984, p. 154), diz-nos Syd Field, enfatizando assim a importância da imagem na escrita do guião. No caso de “Da Anunciada”, fazendo-se uma leitura comparada das

³³ *The Man who Shot Liberty Valance*, 1962, de John Ford. USA. Paramount Pictures – com James Stewart, John Wayne, Lee Marvin, Vera Miles.

páginas iniciais do livro “Da Anunciada” (páginas 9 a 11) com a primeira cena do guião³⁴, verifica-se que está patente esta preocupação de visualização da história nas técnicas de escrita. Em primeiro lugar, o tempo verbal do texto descritivo da ação passou todo para o presente do indicativo, que como se viu anteriormente é uma regra básica da escrita audiovisual, pois a leitura do guião é feita por pessoas que estão a transformá-lo em filme, pelo que toda a ação se passa no presente, no momento da rodagem. Além disso, no caso das adaptações, a passagem de toda a descrição para o presente do indicativo ajuda a retirar a subjetividade e introspeção próprias da literatura e coloca a descrição da cena em termos de ação. As descrições dos lugares onde se desenrola a cena e do tempo do dia em que acontece, são transpostas para o guião como identificação do lugar e do tempo, em letras maiúsculas como é regra. A descrição do que acontece, do que se passa na cena no livro, é transposta para a descrição da cena no guião, também seguindo as regras usuais, incluindo o uso do tempo verbal no presente do indicativo.

A narrativa que no livro corresponde à descrição dos pensamentos das personagens, passa para os diálogos do narrador e, ocasionalmente, para os diálogos das personagens. A ação propriamente dita continua nessa categoria, com as personagens da história a verbalizarem os diálogos que lhes são atribuídos no livro, aos quais se lhes acrescentam outros, incluindo alguns diálogos funcionais³⁵. De notar que, se por um lado esta adaptação se distancia da obra literária ao tornar o texto do guião num veículo visual, por outro mantém e transcreve partes do texto literário de origem, com alterações e adaptações mínimas, por vezes até mantendo a adjetivação original, para criar atmosferas e estados psicológicos considerados pertinentes de transitarem para a fase da realização, técnica muito pouco usada, rara até, mas aplicada em adaptações anteriores com bons resultados como em *O Falcão de Malta* de John Huston (Field, 1984, p. 158), já aqui referido, que permite transpor para a direção de atores e para toda a mise-en-scène, a essência da obra literária original, quando essa essência é importante para o filme³⁶. Mas um filme não é um livro, e na adaptação de “Da Anunciada”, não obstante a utilização quase integral de excertos ou partes de excertos do livro, há também alterações profundas, algumas até impostas por questões da própria economia da narrativa. O filme não abre com o nascimento de Teresa, como acontece no livro, mas com o que foi a

³⁴ Ver anexos no final do capítulo.

³⁵ Categoria de diálogo que tem por função veicular informação na cena, que por qualquer razão, não é ou não pode ser transmitida visualmente.

³⁶ Apliquei esta técnica de adaptação em *50 Pesos Argentinos* (Cineact e Filmógrafo, 2012), *Passaporte de Emigrante* (RTP-A, 1996) e *O Visitante da Noite* (RTP-A, 1994).

obra da sua vida, a festa do Senhor Santo Cristo dos Milagres, numa espécie de preâmbulo, que simultaneamente apresenta a imagem do Senhor Santo Cristo e o transforma em narrador participante. Ao ser empossado nessa qualidade de narrador participante, figura inexistente no livro, o Senhor Santo Cristo é humanizado, ganhando vida e consciência que um busto em madeira não pode ter, mas também perdendo parte da onisciência e onipresença divina que lhe seria atribuída enquanto divindade. Na sua narração há problemáticas para as quais ele não tem resposta, colocando-o no plano humano e fazendo dele, dentro da lógica criada para a narrativa fílmica da história, um servo do Senhor, quase no mesmo plano que Teresa Da Anunciada.

Ambos são os servos de Deus. Ele enquanto imagem da Divindade, figura exterior em quem os crentes possam visualizar e concretizar a ideia do Divino e prestar-lhe culto, e ela enquanto instrumento que instaura e torna possível esse culto. São como uma dupla, que ao longo da história irá criar e cimentar uma forte relação absolutamente humana, cujo prenúncio já se faz sentir nesta primeira cena quando o Narrador/Imagem diz:

NARRADOR

Estava-se a 25 de Novembro de 1658 e assim nascia Teresa de Jesus, filha de Maria do Rego Quintanilha e de Jerónimo Ledo de Paiva, cujo destino, sob o nome de Teresa Da Anunciada ficaria para sempre ligado ao meu.

Com esse anunciar da convergência dos destinos de ambos, o Narrador/Imagem coloca-se no mesmo nível e dimensão que ela, renunciando a aliança que marcará a vida de Teresa, e que o transformará, simples busto de madeira de estilo renascentista, no epicentro de um culto religioso que hoje se tornou incontornável.

5.3 - Ponto de Vista na narrativa

A questão do ponto de vista é uma constante dentro da construção do filme, e por consequência, na escrita do guião³⁷. Na fase do guião, a questão do ponto de vista define de

³⁷ Michael Rabiger, *Directing – Film Techniques and Aesthetics* (Boston, London: Focal Press, 1989) 103-05
Edward Branigan, “The point-of-view shot,” in *Movies and Methods*, vol. II. Edited by Bill Nichols (Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1985), 672-691

quem é a história, quem a está a contar e sobre quem é que a está a contar. Esse é o ponto de vista fundamental da narrativa. No entanto, esse ponto de vista pode, ao longo das cenas, alterar-se ou desdobrar-se noutros pontos de vista, de acordo com as necessidades da narrativa, podendo passar de uma personagem para outra, ou até assumir o ponto de vista do próprio espectador, sem que no entanto se altere o ponto de vista básico, fundamental, que dita ao longo do filme de quem é a história, e de que perspectiva está a ser contada.

No filme a questão do ponto de vista torna-se mais abrangente do que na fase do guião, pois aqui estamos no *multitrack medium* referido por Robert Stam, pelo que a tradução do ponto de vista fundamental definido na escrita do guião, assim como os pontos de vista secundários e suas eventuais alterações ao longo da narrativa, vão ser veiculados pela combinação da câmara e da montagem. O modo como a câmara e a montagem são utilizadas e se combinam para veicular o ponto de vista da narrativa é da competência do realizador, podendo ser pré-definido, total ou parcialmente, na fase do guião literário ou argumento, ou na fase da conversão do argumento literário para guião de produção, ou até mesmo na preparação da rodagem³⁸.

Ao escrever o guião, o guionista tem várias opções em termos de ponto de vista a utilizar na narrativa do filme, mas todas elas acabam por se inserir numa das seguintes categorias propostas por Steven D. Katz, que o próprio refere serem emprestadas da literatura, ou em combinações dessas mesmas categorias:

First Person Point of view

First person narratives are exemplified by the subjective techniques of Hitchcock in which we see events through the eyes of a character – the “I” of the story. Extensive use of the subjective viewpoint has always been awkward in narrative film largely because we are only given the visual point of view of a character, and are deprived of seeing his or her reaction through facial or other gestures.

Third Person Restricted Point of View

Third person restricted, which presents action as seen by an ideal observer, is the style of narrative most common in Hollywood movies, but rarely is it used as the sole point of view. Most of the time it is combined with limited use of omniscient and subjective passages.

Omniscient Point of View

For film to present the omniscient point of view we have to know what the characters are thinking. This requires some type of narration, voice-over or graphics. Overt narration is thought by many to be uncinematic and is rarely used. Actually, narration has been explored only tentatively, and so far no mainstream narrative director has evolved a style that combines words and images in a particularly inventive way. The field is open for new ideas. (Katz, 1991, p. 267)

³⁸ A transposição do guião para o filme implica o uso de técnicas variadas que combinam o uso da câmara com a montagem para veicular o ponto de vista (POV). Uma das mais utilizadas é o POV Shot, que é quando a câmara vê a personagem a olhar para algo (POV objetivo) e depois mostra o que a personagem está a ver (POV subjetivo), num trabalho conjunto da câmara com a montagem.

Temos aqui presentes três tipos possíveis de narrativa, no que diz respeito ao ponto de vista. Mas como o próprio autor refere aqui no excerto, é sempre possível a combinação de aspetos dessas categorias aqui presentes, sendo até mais comum a sua combinação do que a sua utilização inalterada e exclusiva.

Nesta adaptação para argumento do livro de Madalena San-Bento, são adotados múltiplos pontos de vista secundários ao longo da narrativa, como é próprio e normal em filme. Mas o ponto de vista principal, identificável desde a cena inicial, é o do Narrador/Imagem. A sua presença é inicialmente sub-reptícia, apenas um narrador não identificado em *voice-off* (VO). A câmara não mostra a Imagem quando o narrador fala, não permitindo ao espetador o relacionamento que o levaria à identificação imediata deste narrador. Pelo contrário, há uma espécie de jogo, em que, através da própria narração, o narrador vai dando as pistas que permitem ao espetador ir estabelecendo a sua identidade, que só fica absolutamente clara nos últimos diálogos da sequência, em que não só o narrador se revela enquanto Senhor Santo Cristo dos Milagres, como consolida essa revelação nos diálogos seguintes, aplicando a velha e conhecida técnica do cinema narrativo: “diz que vais dizer; diz; diz que disseste”. Aqui, o espetador observa inicialmente a cena partindo do seu próprio ponto de vista onisciente, qualidade a que está habituado que lhe seja conferida enquanto espetador, apenas para começar a duvidar dessa sua qualidade à maneira que a cena se desenrola, para finalmente perceber que é o ponto de vista do Narrador/Imagem que está a ver. É um jogo subtil de alteração de ponto de vista, ou melhor, de ambiguidade, em que o que parece se revela outra coisa.

Em termos de classificação do ponto de vista fundamental ao longo do guião de “Da Anunciada”, pode-se dizer que todo o seu início pode ser considerado como *Omniscient Point of View*, pois embora o narrador não conheça e expresse os pensamentos das personagens, a sua presença é predominante, e é ele que dirige e carrega a narrativa enquanto narrador onisciente. Mas após esse início, a sua presença, não desaparecendo totalmente, aligeira-se e transforma-se. Não só a sua presença se torna menos presente, como quando se faz sentir é já na qualidade de narrador/personagem que interage com Teresa, e que até certo ponto perde a sua onisciência divina, que lhe justificava em termos narrativos a qualidade de *Omniscient Point of View* inicial, tornando-se mais um comentador da ação do que alguém que a dirige e carrega. Isso leva a que a narrativa passe a incluir-se na categoria de *Third Person Restricted Point of View*, categoria que acaba sendo predominante no guião no seu todo, remetendo a narrativa onisciente inicial, assim como os vários momentos de ponto de vista subjetivo que pontuam o guião, para a posição das exceções próprias desta categoria

que, como refere Katz, “*Most of the time it is combined with limited use of omniscient and subjective passages.*” (Katz, 1991, p. 267)

5.4 - Tempo e espaço

Falar de cinema narrativo implica necessariamente falar de tempo e espaço, pois toda a ação dramática em que assenta o cinema narrativo de ficção, se desenrola dentro de um determinado tempo, ou tempos, e de um determinado espaço, ou espaços. Estes são definidos no filme desde a fase da escrita do argumento, mas a sua operacionalização ocorre durante a produção e pós-produção, onde a aplicação de técnicas como “flashback”, “parallel cutting” e outras, como a simples linearidade temporal, se tornam em ferramentas de manipulação do tempo cinematográfico, enquanto outras técnicas, como a própria “mise-en-scène”, os ângulos e os movimentos da câmara ou até mesmo a escolha de lentes com distâncias focais diferentes se tornam em ferramentas de manipulação do espaço. (Withers, 1983, pp. 43-56)

Na adaptação da obra “Da Anunciada” as questões do espaço cinematográfico põem-se como se poriam para qualquer outro filme. No entanto, em relação ao tempo, a questão assume uma outra dimensão. Em primeiro lugar, e como foi acima referido, porque o tempo cronológico abrangido pela narrativa literária no livro abrange dois séculos de História, com cerca de um terço da obra dedicado à colonização da ilha, como preâmbulo para a história da Madre Teresa Da Anunciada e da implantação do culto do Senhor Santo Cristo dos Milagres. Essa estrutura do romance colocou de imediato a questão quanto à manutenção desse tempo cronológico, que como vimos foi decidido cortar, optando-se por concentrar a narrativa na Madre Teresa da Anunciada e no seu tempo, pois mantê-lo levaria a que a história perdesse o seu foco na instauração do culto do Senhor Santo Cristo dos Milagres, ficando a narrativa com a sua ação dramática diluída por dois pontos focais: o da vida de Teresa Da Anunciada e a instauração do culto do Senhor Santo Cristo dos Milagres e o do povoamento. Perante esse risco, a decisão de partir para uma narrativa audiovisual sobre um único tema tornou-se óbvia, independentemente dessa narrativa vir a ter o formato de filme ou de série televisiva. Em segundo lugar, uma vez decidida a eliminação do tema da colonização na adaptação, optou-se por uma narrativa linear, seguindo cronologicamente a narrativa apresentada no romance, com os naturais ajustes à eliminação de diversas cenas

que se consideraram excedentárias e dispensáveis, numa perspetiva da economia da narrativa.

5.5 - A estrutura

A estrutura desta adaptação é uma estrutura clássica em três atos, com o segundo ato como ato duplo, tendo duas partes distintas separadas pelo *mid-point*, ponto estrutural com igual ou maior peso que os *Plots Points* I e II:

Ato I – Do nascimento de Teresa até à morte da mãe – pág. 1-88

O Ato I inicia-se com a festa do Senhor Santo Cristo na atualidade, que abre e fecha o guião. Daí vai rapidamente ao nascimento geológico da ilha, que serve de mote ao nascimento de Teresa. Tudo isso funciona como uma breve introdução, (uma página) partindo logo na página 2 para o nascimento de Teresa. Todo o Ato I é portanto a vida de Teresa em menina, adolescente e jovem adulta, ou seja, os seus anos formativos, os anos de sonho em que tudo é possível. A morte da mãe põe fim a essa existência protegida e lança a história noutra direção.

INÍCIO – Introito: Festa do SSCM e nascimento da ilha. NASCIMENTO DE TERESA
FLICKER – A morte da mãe

PP I – Mudança para Ponta Delgada

Ato II – Da mudança para Ponta Delgada até à construção da capela do SSCM

O Ato II inicia-se com a instalação das duas irmãs mais novas e solteiras, Joana e Teresa, na casa da cunhada viúva em Ponta Delgada. Nesta primeira parte do Ato II Teresa entra para o convento da Esperança e Joana para o convento de Stº André, ambos conventos de freiras Clarissas. A segunda parte do Ato II começa com Teresa a descobrir a imagem do ECCE HOMO num nicho numa dependência de arrumos e termina com as obras na capela do SSCM.

Parte I: Instalação das duas irmãs em Ponta Delgada; entrada de Teresa no Convento da Esperança e de Joana em Santo André; morte de Joana.

Mid Point (Ponto Médio) – Teresa encontra o busto do ECCE HOMO.

Parte II: Esforços de Teresa para dignificar o busto do ECCE HOMO e oposição da Madre Superiora. A história de amor de D. José e Paula do Espírito Santo.

PP II – Obras na capela do SSCM.

Ato III – Paula do Espírito Santo acolhida por Teresa no convento até à morte da Madre Teresa da Anunciada

O Ato III começa com Teresa, já de meia-idade, a reencontrar-se com a sua própria imagem num espelho de água. Paula do Espírito Santo entra para o convento sob a proteção de Teresa. Primeiros milagres. Luta de Teresa para afirmação do culto da Imagem e oposição da Madre Superiora. Primeira procissão do Senhor Santo Cristo. Milagre na crise sísmica. Enriquecimento da Imagem com as primeiras peças do “tesouro do Senhor Santo Cristo”. Envelhecimento, agonia e morte de Teresa da Anunciada.

Em termos de uma versão televisiva, a estrutura dos três atos é mantida como matriz sobre a qual se vão inserir os pontos estruturais necessários para a sua divisão em episódios.

5.6 - Os diálogos

Como já foi referido neste capítulo, os diálogos neste guião resultam maioritariamente de transcrições da obra original, seja de diálogos já pré-existentes, seja da transformação de excertos da narrativa em diálogo, e poucos foram criados de raiz. Mas atendendo à necessidade de condensar, e ao facto de serem media diferentes, muitos dos diálogos do romance foram eliminados, e os que transitaram para o guião foram muitas vezes aligeirados ou transformados.

5.7 - As personagens

O guião de “Da Anunciada” é um guião *character driven*, pois, seguindo o romance que lhe dá origem, toda a narrativa é impulsionada pela personalidade impulsiva de Teresa Da Anunciada, girando a história em torno da sua determinação em promover o culto daquela imagem. Com Teresa na posição de protagonista, não foi necessária nesta adaptação a criação de novos personagens. Muito pelo contrário, foram eliminadas várias personagens existentes no romance, particularmente no terço inicial da obra, fruto da eliminação do tema do povoamento, mas também na narrativa da vida de Teresa, onde abundam personagens secundárias que, numa perspetiva de condensação da história e de aplicação de uma economia da narrativa mais focada no *plot* principal, são perfeitamente dispensáveis. Deste

modo, no guião de “Da Anunciada” ficaram um grupo de personagens principais, mais próximas de Teresa de Jesus, e várias personagens secundárias, sendo algumas delas meramente personagens funcionais.

Como vimos anteriormente, para facilitar e sistematizar a construção das personagens no guião, o guionista utiliza uma *Character Chart*, ou “Grelha da Personagem”, que no caso de uma adaptação, como aqui, não implica a criação de raiz das personagens, mas sim a sua interpretação a partir da obra original. Evidentemente que é permitido ao guionista alterar o que entender em relação às suas personagens, mas sendo esta uma “adaptação livre”, de acordo com a categorização de Doc Comparato, há que respeitar a personalidade das personagens, mesmo que se possam alterar alguns pormenores, ou ser criativo no preenchimento das omissões da obra original. É também importante compreender que uma *character chart* não é uma *check list* que o guionista é obrigado a preencher integral e exaustivamente, mas um auxiliar para a criação de personagens credíveis, cabendo-lhe utilizar os parâmetros que entender necessários.

Nesta adaptação, optou-se pela utilização do modelo de *character chart* de Lajos Egri, seguindo abaixo, a título de exemplo, a de Teresa da Anunciada.

Tridimensional-Character Chart

Personagem: Teresa da Anunciada

Aspetos Físicos

- **Sexo:** feminino
- **Idade:** desde criança até à velhice
- **Altura e peso:** altura mediana/baixa, peso normal
- **Cor do cabelo, olhos, pele:** cabelo negro, depois grisalho e finalmente branco, olhos escuros, pele clara.
- **Postura:** direita
- **Aparência:** bem apresentada, bonita sem ser uma beleza estonteante.
- **Defeitos:** sem defeitos físicos
- **Hereditariedade:** nada a assinalar

Aspetos Sociais

1. **Classe:** pequena nobreza, economicamente classe média, média alta. Após a morte do pai, quando Teresa cresce, a família enfrenta dificuldades, podendo considerar-se de classe média baixa.
2. **Ocupação:** criança, adolescente e jovem adulta sem ocupação, depois freira
3. **Educação:** educação em casa, aprendendo a ler, escrever e contar com familiares, em particular com Frei Simão, seu irmão frade. Sonhadora e pouco aplicada, é pouco aplicada na escrita, interessando-se principalmente pela leitura de hagiografias.
4. **Vida de casa:** orfã de pai; mãe viúva muito religiosa e trabalhadora, muito apegada às filhas mais novas e estas a ela. Falece quando Teresa está nos 20; finanças

apertadas mas suficientes para viver. Teresa cresce num ambiente saturado de religião. Torna-se freira.

5. **Religião:** católica
6. **Raça, nacionalidade:** caucasiana, portuguesa
7. **Lugar na comunidade:** sonhadora, popular.
8. **Filiação Política:** não tem
9. **Divertimentos, hobbies:** gosta de ler e ouvir hagiografias e outras histórias de carácter religioso, gosta de cantar, de ir à missa e às festas e procissões religiosas, e de se envolver nos aspetos religiosos da vida da comunidade.

Aspetos Psicológicos

- **Vida sexual, padrões morais:** sem vida sexual, profunda moralidade católica
- **Premissa pessoal, ambição:** servir a Deus, encontrar a sua importância na santificação.
- **Frustrações, desapontamentos principais:** não conseguir entrar para o convento inicialmente. Depois frustra-a as regras apertadas da vida conventual, a atmosfera sisuda do convento.
- **Temperamento:** alegre, jovial, esfusante até, teimosa, temperamental, preguiçosa.
- **Atitude perante a vida:** lutadora indomável.
- **Complexos:** complexo de inferioridade escondido, por crescer sem as posses da sua condição social, e do que fora a sua família antes da morte do pai.
- **Extrovertida, introvertida, ambivertida:** extrovertida
- **Abilidades, línguas, talentos:** canta bem, só fala português, não tem nenhum talento em particular
- **Qualidades:** tem uma grande imaginação, bom coração, odeia injustiça, admira o luxo e o requinte, tem bom gosto, sabe agradar aos poderosos.
- **I.Q.:** extremamente inteligente.

5.8 - Funções das personagens

O papel das personagens na história, como vimos, tem por função desempenhar funções narrativas que, para maior facilidade da construção do guião, são habitualmente definidas por arquétipos já estabelecidos, sem prejuízo da liberdade do guionista para criar personagens que não encaixem em nenhum desses arquétipos. Nesta adaptação, optamos por ter como referência os arquétipos definidos por Melanie Phillips e Chris Huntley na sua obra “Dramática”³⁹, onde é reconhecida a possibilidade de algumas das personagens combinarem em si mais do que um desses arquétipos, o que aliás é frequente.

Teresa de Jesus Quintanilha: conhecida como **Teresa Da Anunciada** após professar, é sem dúvida a protagonista da história. Está no centro da história, a história é sobre ela, é a sua ação que move e avança a narrativa. Todos os outros personagens da história estão lá em

³⁹ Melanie Anne Phillips and Chris Huntley, *Dramática – A New Theory of Story* (Write Brothers Press, 2009), 23-28

função dela. O protagonista é geralmente considerado como a personagem principal, detentora do ponto de vista da narrativa, e nesse caso será também Teresa. Mas vários autores, como Phillips e Huntley, consideram poder haver por vezes uma personagem principal, detentora do ponto de vista da narrativa, diferente do protagonista, que move a ação. Nesta perspetiva, a personagem principal será o Narrador, sendo Teresa a protagonista. Teres é também a emoção na narrativa, pois o seu temperamento leva-a a agir por impulso do momento, sem pensar, instalando por vezes o caos.

Narrador/Senhor Santo Cristo dos Milagres: é o guardião ou mentor, figura protetora a quem Teresa se acolhe para aconselhamento e direção. É para ela uma figura de referência, que ela procura seguir. É também a razão, que vê as coisas com a clareza divina, e procura orientar Teresa. Seguindo a classificação de Phillips e Huntley será também a personagem principal. É ainda o interesse amoroso, arquétipo não incluído na lista de Phillips e Huntley, mas há muito estabelecido, pois não tendo um amor terreno, Teresa transfere esse sentimento para o Busto do Senhor, a quem chama de meu Senhor, meu Fidalgo.

Gedeão Lopes: pretendente de Teresa é até certo ponto o interesse amoroso antes de Teresa entrar para o convento. Mas o interesse amoroso é mais da parte dele do que dela, pelo que acaba por não se inserir plenamente neste arquétipo.

Maria do Rego Quintanilha: mãe de Teresa, partilha até certo ponto as funções de guardião e razão, que o Narrador/Senhor Santo Cristo detém. Mas as limitações da sua personalidade impedem-na de assumir plenamente esses papéis. As suas reticências em relação à vocação de Teresa e à capacidade desta, com uma personalidade tão esfusante, se adaptar à vida do convento, qualificam-na para a função de cético.

Brás do Rego Quintanilha: irmão de Teresa, opõe-se desde o início ao desejo de Teresa de professar, sendo por isso o antagonista até à sua entrada no convento.

Madre Superiora Catarina: após a entrada de Teresa no convento, esta personagem assume o papel de antagonista, substituindo Brás do Rego nessa função. Não é uma co-antagonista, pois ela e Brás do Rego não se aliam contra Teresa. Apenas o substitui quando este deixa de ter esse papel, pois Teresa já conseguiu aquilo a que ele se opunha. A madre antagoniza Teresa, opondo-se aos seus esforços para instaurar o culto à Imagem do Senhor Santo Cristo. Quanto a co-antagonista não há propriamente um nesta narrativa, embora a Madre Catarina vá arregimentando alguns aliados passageiros na sua luta contra Teresa. Mas a natureza episódica da ação desses personagens não é suficiente para lhes granjear a qualidade de co-antagonistas.

Joana Quintanilha: irmã de Teresa, ligeiramente mais velha, é, devido à proximidade de idades a que mais prava com ela até entrarem ambas para conventos diferentes. Joana é irmã e amiga fiel, que tudo faz para que Teresa cumpra o desejo de ser freira, é o sidekick de Teresa até esta professar.

Paula do Espírito Santo: amante de D. José, entra para o convento ficando sob a proteção de Teresa quando D. José vai para Lisboa, passando até certo ponto a desempenhar o papel de sidekick de Teresa.

Personagens secundárias: o romance “Da Anunciada” está povoado de personagens secundárias, muitas das quais desaparecem no processo de adaptação. Das que transitam para o guião, para além das que estão incluídas nos arquétipos, ou seja, todas menos Teresa e o Senhor Santo Cristo, temos, como é normal, personagens secundárias mais importantes do que outras, incluindo as personagens funcionais, cuja presença fugaz se limita a um desempenho funcional numa cena ou duas.

Personagens secundárias:

Frei Simão Quintanilha, irmão de Teresa, ensinou-lhe a ler

Frei Francisco, Provincial, apadrinha as entradas de Teresa e Joana para os respetivos conventos.

Padre Augusto, confessor no convento de Stº André e amante de Joana.

Padre Agostinho Ramalho, confessor no Convento da Esperança.

Madre Ana da Glória, amiga de Teresa no Convento da Esperança.

Madre Jerónima do Sacramento, amiga, do Convento de Stº André.

Dª Mécia, Condessa da Ribeira Grande, esposa de D. Manuel e mãe de D. José

D. José Rodrigo da Câmara, 2º Conde da Ribeira Grande, amigo de Teresa.

D. Manuel Baltazar Luís da Câmara, 1º Conde da Ribeira Grande, pai de D. José:

Dª Luzia, amante de D. Manuel por uma noite e iniciadora de D. José nas artes do amor carnal.

Frei Gusmão, perceptor de D. José

Ana do Rego Quintanilha, irmã, pagou-lhe a inscrição de entrada no convento.

Frei Fulgêncio, visitador da ordem (autoridade religiosa)

Maria dos Anjos, clarissa da Esperança, peçonhenta, antagonista.

Personagens funcionais:

Parteira

Mulher mais Nova (ajudante no parto)

Mulher à Cabeceira (ajudante no parto)

Jerónimo Ledo Paiva, pai de Teresa

Manuel Quintanilha, irmão de Teresa, reside em Lisboa, pagou-lhe o dote para a entrada no convento.

Francisco Quintanilha, irmão estroina, morre esfaqueado numa rixa de taberna.

Afonso Lopes, pai de Gedeão

D^a Constância Emília de Rohan, Condessa, esposa de D. José

Brígida, mãe de Paula, ervanária e curandeira.

Pai de Paula, moleiro

Rosa, irmã de Paula

Figurantes:

Como não poderia deixar de ser, o guião de “Da Anunciada” incluiu também numerosos figurantes, particularmente em cenas de exterior.

Como vimos anteriormente, as personagens podem ser mais ou menos complexas, conforme a sua importância na História. Teresa de Jesus, enquanto protagonista, é a personagem mais complexa desta narrativa, e a sua personalidade é transformada pelos acontecimentos da história, descrevendo assim um “arco da personagem”. A Teresa idosa no fim da vida, e do guião, não é a mesma rapariga impulsiva e caprichosa do início da história, e embora algo dessa personalidade inicial persista, ela evolui ao longo da narrativa. Mas há outras personagens que, embora secundárias, têm uma grande complexidade, dada a sua importância na narrativa, havendo especial cuidado na sua construção psicológica. Outras, menos importantes na história, têm personalidades mais aligeiradas, reduzidas a uns poucos traços e características. E as personagens funcionais, como habitualmente, são personagens planas, sem a mínima *backstory*.

Personagem interna, externa e *backstory* de Teresa

<u>CHARACTER</u>	
(from birth till present)	(from start of movie to end)
<u>INTERIOR</u>	<u>EXTERIOR</u>
FORMS CHARACTER	REVEALS CHARACTER
Character biography	Define the need Action is character

(Field, 1984, p. 23)

Como vimos anteriormente através da gravura que aqui repetimos, a personagem revela-se no filme através da ação e dos diálogos, ou seja é a personagem exterior que o público vê. Mas essa personagem exterior reflete e é uma com a personagem interior, que é definida pela *backstory*, pela biografia da personagem antes do início do filme, que o guionista criou mas que não aparece na história. Mas aqui em “Da Anunciada”, a história começa com o nascimento de Teresa, e a parte inicial da história acompanha o seu crescimento e a sua formação. Em resumo, a *backstory* de Teresa é parte integrante da narrativa, a construção da sua personalidade faz parte da história, ao contrário da maioria dos filmes, o que vai possibilitar à audiência conhecer e compreender melhor Teresa de Jesus Quintanilha, e como e porquê esta se transforma em Teresa Da Anunciada.

5.9 - Do romance ao guião: excerto

De tudo o que foi anteriormente dito neste capítulo, importa agora, através de um exemplo comparativo entre um excerto do romance e o correspondente excerto de guião, perceber melhor alguns aspetos da mecânica da adaptação⁴⁰. Para este exemplo escolhemos o início do guião (páginas 2-7) e as primeiras páginas do romance (páginas 9-11). De notar que no início de ambas as narrativas o guião abrange seis páginas, enquanto no romance temos apenas três páginas incompletas, mais precisamente duas páginas e algumas linhas. Num processo que implica uma condensação isso poderá parecer incongruente, mas há que compreender que, para além do formato gráfico do guião ser muito menos denso do que o texto num livro, este guião começa no presente, com a procissão do Senhor Santo Cristo dos Milagres, em plena festa, uma festa que, 300 anos antes, a Madre Teresa da Anunciada criou. Ou seja, no guião abrimos com o resultado da obra de Teresa de Jesus, ainda antes de entrarmos na cena do seu nascimento. Segue-se o nascimento geológico da ilha, e só então partimos para a cena do seu nascimento, que no romance é o início da obra.

De notar que neste início de guião não temos uma só cena, como no livro. Após a primeira cena, com a procissão e festa do Senhor Santo Cristo, temos uma sequência que vai da cena 2 até à 6, com a ilha a brotar da erupção vulcânica e a vida a brotar da lava arrefecida. Depois temos o nascimento de Teresa, a simbolizar o nascimento da vida humana na ilha, numa sequência que se inicia na cena 7 e se prolonga até à 13. De notar que, em todo este conjunto,

⁴⁰ Anexos III e IV no final deste capítulo.

apenas a cena 11 corresponde efetivamente ao excerto do romance aqui selecionado. Assim, este excerto inicial do guião não é propriamente uma cena, mas sim um conjunto de pequenas cenas organizadas em sequências, que se interligam através da manipulação do tempo e do espaço pelos mecanismos cinematográficos habituais.

Ao abrir o filme com a festa do Senhor Santo Cristo, estamos a introduzir não só o narrador, embora o público ainda não o identifique aí como sendo a Imagem, como também o leitmotiv da história, pois ao longo da narrativa Ele (Imagem) irá reaparecendo repetidamente como elemento alusivo à essência do filme e ao mesmo tempo como agente de transformação da Madre Teresa, cujo arco da personagem irá levá-la a um patamar superior, transcendendo-se a si mesma pela ação que a Imagem e o que ela representa, exercem sobre ela.

Toda esta sequência de cenas é orquestrada e orientada pela *voice over* (V.O.) do Narrador/Imagem. Primeiro o nascimento geológico (vulcão) e depois o biológico, com o brotar da vida na pedra, que evolui de vida vegetal para a vida humana por via da banda sonora, resolvendo assim toda a questão dos duzentos anos de colonização, que são assim descartados, desimpedindo deste modo o caminho para a concentração da narrativa na figura da Madre Teresa e na instauração do culto do Senhor Santo Cristo dos Milagres. Só a partir daí estamos na cena de abertura do livro, no fim da qual o narrador começa a revelar a sua identidade, completando a sua apresentação/revelação numa sequência de cenas da 13 à 19.

Este exemplo, não sendo exaustivo, permite-nos compreender aspetos diferentes na adaptação. Por um lado, ao compararmos a cena 11 do guião com as duas páginas do romance, temos, como foi referido aqui, a comparação do original literário com a sua adaptação cinematográfica, podendo melhor compreender o que foi sendo dito ao longo deste capítulo, incluindo a utilização de transcrições literais do romance para o guião, algo pouco usual mas que foi usado aqui como estratégia. Por outro, ao lermos toda a sequência inicial, desde a cena 1 até à cena 19, podemos identificar a personagem principal como sendo o Narrador/Imagem, o seu ponto de vista como sendo o ponto de vista predominante na narrativa, a protagonista como sendo Teresa, e a relação que se estabelecerá entre ambos ao longo do guião. Além disso temos aqui um bom exemplo de condensação, pois embora a sequência até à cena 19 seja muito mais longa do que o início do livro, na realidade permite efetuar uma elipse na narrativa que nos faz saltar os tais 200 anos de História, com a cena 20 do guião a corresponder à página 113 da obra literária, o que representa na realidade uma condensação de 105 páginas em apenas 6.

5.10 - A concluir

A adaptação de “Da Anunciada” deparou-se com as dificuldades usuais e expectáveis numa adaptação cinematográfica de um romance, que implica necessariamente um processo de condensação da narrativa literária ao fazer-se a sua transposição, ou melhor, a sua transubstanciação, para o *medium* cinematográfico ou audiovisual. Mas, para além das dificuldades normais e costumeiras, na adaptação de “Da Anunciada” deparamo-nos com uma dificuldade acrescida: o longo preâmbulo histórico que antecede a história da vida de Teresa da Anunciada ocupa um espaço e tem um peso excessivo no romance, que tem assim dois temas na sua narrativa. E, embora no livro isso possa resultar, dado o lirismo e fluidez da escrita de Madalena San-Bento, e a maior amplitude narrativa permitida na literatura, particularmente no romance, no filme as coisas são diferentes. A narrativa cinematográfica exige outra disciplina, e a economia da narrativa, que também existe na literatura, tem aí um maior peso e importância, sendo essencial não só para condensar a história de modo a que se possa inserir nas durações habituais da longa-metragem, que vão geralmente dos 90 aos 120 minutos, podendo ocasionalmente exceder essa duração, mas raramente ultrapassando os 180 minutos⁴¹, mas também para manter o foco de atenção do espectador, sendo para isso essencial não o deixar perder-se pelo labirinto de temáticas múltiplas, que nada trariam à história que se pretende narrar. Ao escrever um guião, original ou adaptado, é importante nunca perder de vista duas questões essenciais: De que trata a história? De quem é a história? A resposta a essas questões tem de ser sempre única. A partir do momento que houver mais do que uma resposta a uma destas questões, arriscamo-nos a ter uma narrativa difusa, sem energia nem direção, incapaz de interessar e prender o espectador. Daí que nesta adaptação seja essencial que o guião trate da vida de Madre Teresa da Anunciada, fundadora do culto do Senhor Santo Cristo dos Milagres, e nada mais. O resto são apenas meros *sub-plots*, que convergem e reforçam a história principal definida nestas duas questões, e tudo o que for além disso não tem lugar nesta história.

⁴¹ Embora a série televisiva permita uma maior amplitude em termos de duração e de *sub-plots*, a necessidade da economia da narrativa faz-se sentir de igual modo para manter o foco da narrativa ao longo dos vários episódios.

Anexo III

Da Anunciada: romance, p.9-11

A mulher tinha o rosto desfigurado e as passadas da morte andavam pelo quarto à solta desde as quatro horas da madrugada.

Chamava-se Maria do Rego Quintanilha e lutava pela vida.

À volta do leito baixo o chão estava pingado de sangue e líquidos internos; o cheiro era tão intenso que tornara o ar quente, pesado e irrespirável.

Tinham cerrado nos ferrolhos a única janela de portadas e o suor do medo era palpável – vagueava por entre as saias das comadres como uma criança sem tino.

Duas delas abriram de novo as pernas da mulher, puxando as coxas inchadas para o lado e outra, à cabeceira, desviou-lhe as madeixas húmidas que a touca deixara escapar para a testa.

Por entre a púbis um soro mole e agora esverdeado escorreu para os lençóis e a mulher gemeu quando a parteira se inclinou sobre o seu ventre, para tocar e espreitar para dentro dela.

- Valei-me Santa Teresinha! – Murmurou a mais velha, a limpar a mão no enrodilhado das vestes – Ainda nem lhe vejo a cabeça. Temos que espremê-la.

- Esta pobre não aguenta mais – comentou a que se encontrava à cabeceira.

Mas a única resposta que obteve foi um pano de estopa que a parteira lhe arremessou.

- Tranca-lhe os dentes com isto. Ela que morda.

A primeira mulher soergueu então pelos ombros a parturiente, enquanto uma terceira avançava quarto adentro com uma chaleira preta e pesada de ferro, fumegante.

Havia duas grandes tinas de barro aos pés da cama e ela verteu o líquido que depressa subiu em haustos oleosos, da mistura jazente de ervas.

Começaram então, lentamente, as mãos da parteira a percorrer o ventre da mulher deitada, mas só pelo rolar dos olhos escancarados se poderia presumir o quanto esta operação se ia tornando insuportável.

Ela sentia que lhe rasgavam (cada lâmina por cada sentimento) os centímetros de pele, os músculos, a própria carne que cobria os ossos e os mesmos ossos perfurados, dentro de si:

O avanço daquele ser, que tomara conta do seu corpo há nove luas e abria caminho no túnel que o traria à vida, era mais violento do que qualquer sensação física experimentada até então; e Deus sabia que provaria muitas.

Curiosamente, o seu espírito enfraquecido já quase sobrevoava o momento em que jazia na cama, sob as mãos da parteira e alagada em suor.

Chamas-te – disse para prender-se à realidade - Maria do Rego Quintanilha. E ainda não cumpriste a tua sina.

Quase no limite do que achava suportável, o seu espírito, ágil e volátil, pensava que se fosse um jogo ou uma luta, tomaria decerto partido pelo outro, o seu suposto adversário, o que avançava e vinha a caminho.

Uma dor superior às outras, um grito interno, puxou-a de volta à humidade do leito. Cravou as mãos no colchão de folha, arremessou o corpo em arco e engoliu o ar, entrecortado.

Por fim, a criança rompeu-lhe a pele com um vagido triunfal, deslizando para a luz da vida e cerrando os olhos débeis à claridade desacostumada.

Viera tão flácida e acinzentada que não julgaram que chegasse a provar a luz de um novo dia.

Porém, a mãe, agora repousada, não denotava sinais de grandes hemorragias.

Sentiu o cheiro da filha, sobreposto ao odor do quarto, e o roçar da nova e tenra pele, nos breves instantes em que a pousaram entre os seios. Isto e a maravilhosa sensação de paz, após os rasgos que lhe consumiam nas últimas horas as entranhas, conseguiram enchê-la de felicidade.

Tal como se a vida se resumisse (franca mentira) àquele fugaz momento, os tons mais fortes do júbilo.

- Vai chamar-se Teresa – disse apenas ao pai, quando este entrou no quarto para olhar desajeitado as duas, sob um riso nervoso e deslocado.

- Teresa porquê?

- Pela ajuda de Santa Teresa de Ávila que me valeu nessa hora que passei e que julguei que morria.

Ele assentiu em silêncio e não lhe disse o que ambos sabiam:

Ainda bem que Deus poupava a mãe para esta filha, para esta casa de treze filhos, a maior parte criados, uma vez que o pai estava junto do cais da partida.

Uma vez que ele próprio, adivinhavam ambos, estava tão doente e em breve morreria.

Anexo IV

Da Anunciada: Guião, p.2-7

FADE IN

1. EXT. CONVENTO DA ESPERANÇA – DIA

PG PICADO da festa. SOM AMBIENTE da festa.

IMAGEM DO SENHOR SANTO CRISTO DOS MILAGRES na Procissão.

SLOW ZOOM IN contínuo para GP da Imagem.

GENÉRICO INICIAL

OVERLAP DISSOLVE

2. EXT. MAR – DIA

SUPERIMPOSIÇÃO da Imagem no mar.

GENÉRICO INICIAL

DISSOLVE

3. EXT. MAR – DIA

Um mar tempestuoso bate na rocha.

GENÉRICO INICIAL

DISSOLVE

4. EXT. VULCÃO – NOITE

Um VULCÃO está em plena erupção, explodindo em rubros de lava na negrura da noite, e escorrendo em rios vermelhos que se vão enegrecendo. RUÍDO DA ERUPÇÃO.

NARRADOR/SSCM

(V.O.)

No início foi o fogo.

(pausa)

E o fogo fez-se pedra.

DISSOLVE

5. EXT. LAJIDO – DIA

PLANOS de enormes lajes de pedra basáltica.

Vegetação a irromper pelas fendas da pedra.

NARRADOR/SSCM
(V.O.)
E da pedra brotou o milagre da vida.

1. EXT. ESTRADA TERREIRA – DIA

CHILREAR DE PÁSSAROS. Paisagem do Priolo. MIX para vagos GEMIDOS OFEGANTES de parto.

FADE TO NIGHT

2. EXT. ESTRADA TERREIRA – NOITE

CHOVE. Continuam os vagos GEMIDOS OFEGANTES de parto.

3. EXT. CAMINHO – NOITE

Um VULTO embuçado caminha na CHUVA da noite com uma lanterna de vela na mão. Continuam mais fortes os ainda vagos GEMIDOS OFEGANTES de parto.

4. EXT. CASA - NOITE

O embuçado caminha para a porta, abre e entra. Os GEMIDOS OFEGANTES de parto são agora mais audíveis.

5. INT. COZINHA - NOITE

Os GEMIDOS OFEGANTES de parto são agora plenamente audíveis. O vulto embuçado tira o capote e pendura-o num prego atrás da porta. É JERÓNIMO LEDO PAIVA, que vagarosamente se senta à mesa com um esgar de dor. Na mesa uma tijela e um bule fumegante. No lume uma chaleira de ferro ferve a água. Em sofrimento Jerónimo serve-se de uma tigela de chá. Ouve-se um GEMIDO OFEGANTE mais forte.

6. INT. QUARTO DE CAMA - NOITE

MARIA DO REGO QUINTANILHA tem o rosto desfigurado e luta pela vida.

À volta do leito baixo onde se encontra, o chão está pingado de sangue e líquidos internos; a única janela de portadas tem os ferrolhos cerrados. O suor do medo é palpável.

A PARTEIRA e uma MULHER MAIS NOVA abrem-lhe de novo as pernas, puxando as coxas inchadas para o lado, e uma MULHER À CABECEIRA desvia-lhe as madeixas húmidas que a touca deixara escapar para a testa.

Por entre a púbis um soro mole e agora esverdeado escorre para os lençóis e Maria Quintanilha GEME quando a Parteira se inclina sobre o seu ventre, para tocar e espreitar para dentro dela.

PARTEIRA
(murmúrio)
Valei-me Santa Teresinha!
(a limpar a mão no enrodilhado
das vestes)

Ainda nem lhe vejo a cabeça. Temos que
espremê-la.

MULHER À CABECEIRA

Esta pobre não aguenta mais.

A Parteira arremessa-lhe um pano de estopa.

PARTEIRA

Tranca-lhe os dentes com isto. Ela que
morda.

A Mulher à Cabeceira soergue pelos ombros a parturiente, enquanto a Mulher Mais Nova
sai.

Começam então, lentamente, as mãos da Parteira a percorrer o ventre da mulher deitada,
mas só pelo rolar dos olhos escancarados se pode presumir o quanto esta operação se vai
tornando insuportável.

A Mulher Mais Nova regressa com uma chaleira preta e pesada de ferro, fumegante, e
verte o líquido em duas grandes tinhas de barro aos pés da cama, que têm uma mistura
jazente de ervas. O vapor de água sobe em haustos oleosos,

Maria Quintanilha sente-se rasgar. O avanço daquele ser que abre caminho no túnel que o
trás à vida, é mais violento do que qualquer sensação física experimentada até então.
Alagada em suor, o seu espírito enfraquecido já quase sobrevoa o momento em que jaz na
cama, sob as mãos da parteira, que a interpela para prendê-la à realidade.

PARTEIRA

Chamas-te Maria do Rego Quintanilha. E
ainda não cumpriste a tua sina.

Uma dor superior às outras, puxa Maria Quintanilha de volta à humidade do leito.

MARIA QUINTANILHA

(ofegante, esgar de dor)

Chamo-me Maria do Rego Quintanilha. E
ainda não cumpro a minha sina.

Crava as mãos no colchão de folha, arremessa o corpo em arco e engole o ar, entrecortado.

A criança rompe-lhe a pele com um VAGIDO triunfal.

Agora repousada, Maria Quintanilha sente o cheiro da filha, abrindo ainda mais as narinas
e aspirando na sua direção, e o roçar da nova e tenra pele, nos breves instantes em que a
pousam entre os seios nus, numa maravilhosa sensação de paz.

Jerónimo entra no quarto olhando desajeitado as duas, sob um riso nervoso e deslocado.

MARIA QUINTANILHA

Vai chamar-se Teresa.

JERÓNIMO

Teresa porquê?

MARIA QUINTANILHA

Pela ajuda de Santa Teresa de Ávila que
me valeu nessa hora que passei e que
julguei que morria.

Ele assente em silêncio.

Carregado de dores e exausto, Jerónimo deixa as mulheres a limpar o quarto.

NARRADOR/SSCM

(V.O.)

Poupara a mãe para esta filha, para esta
casa de treze filhos, a maior parte criados,
uma vez que o pai estava junto ao cais da
partida.

7. INT. COZINHA – NOITE

A claridade esparsa da madrugada cõa-se pela bandeira da porta e pelas janelas de postigo, derramada pela cozinha. Um galo CANTA. Tentilhões, estorninhos e melros CHILREAM. A água na chaleira escura BORBULHA sobre um lume consolador sob as panelas penduradas no lar de pedra. Jerónimo entra vagaroso, olhando atentamente cada canto.

NARRADOR/SSCM

(V.O.)

Ele próprio, adivinhavam ambos, estava
tão doente que brevemente morreria.

Pensativo, Jerónimo dirige-se à mesa e deixa-se cair numa cadeira com um ar exausto. Volta a servir-se do chá do bule para a malga e fica a sorver o líquido olhando o vazio.

8. INT. QUARTO DE CAMA – NOITE

As mulheres limpam o quarto. De joelhos, uma esfrega o chão, enquanto outra sai a despejar uma celha de água suja. A parteira faz uma trouxa com os lençóis sujos do parto. Num ZOOM IN lento a câmara aproxima-se da mãe e da filha, escondendo a azáfama das limpezas em redor.

NARRADOR/SSCM

(V.O.)

Estava-se a 25 de Novembro de 1658 e assim
nascia Teresa de Jesus, filha de Maria do
Rego Quintanilha e de Jerónimo Ledo de
Paiva, cujo destino, sob o nome de Teresa Da
Anunciada ficaria para sempre ligado ao meu.

DISSOLVE

9. EXT. MAR – DIA

Um vagalhão varre o quarto de cama de Maria Quintanilha, dissolvendo-o da imagem. As ondas batem na rocha, atrás do Convento da Caloura.

NARRADOR/SSCM

(V.O.)

Cheguei a esta ilha na primeira metade do séc. XVI, como doação do papa Paulo III, ou talvez mesmo do seu antecessor, Clemente VII, às irmãs Clarissas que se haviam instalado na Caloura.

10. EXT. CONVENTO DA CALOURA -DIA

VÁRIOS PLANOS do Convento e da Igreja.

NARRADOR/SSCM

(V.O.)

Mas a localização do convento, isolado à beira mar, tornava-o presa fácil de piratas e corsários, pelo que as irmãs Clarissas transferiram-se (cont.)

11. EXT. CONVENTO DE SANTO ANDRÉ EM VFC – DIA

NARRADOR/SSCM

(V.O. – continuação)

para o Convento de Santo André em Vila Franca (cont.)

12. EXT. CONVENTO DA ESPERANÇA – DIA

VÁRIOS PLANOS do Convento e da Igreja.

NARRADOR/SSCM

(V.O. – continuação)

e para o Convento da Esperança, em Ponta Delgada, para onde a Madre Inês de Santa Iria teve a gentileza de me levar.

13. INT. CORO BAIXO IGREJA DO SSCM – DIA

ZOOM IN lento para a imagem do SSCM.

NARRADOR/SSCM

(V.O.)

Alguns dizem no entanto, que cheguei um século mais tarde, gentileza del rei D. Filipe III a D. Rodrigo da Câmara, que me ofertou às Freiras Clarissas do Convento da Esperança.

(pausa)

Mas pouco importa quando e como aqui cheguei.

14. INT. QUARTO DE CAMA – NOITE

Deitada na cama, com ar sereno, Maria do Rego Quintanilha olha embevecida a recém-nascida Teresa de Jesus.

NARRADOR/SSCM

(V.O.)

O que importa é que foi nessa noite de 25 de Novembro de 1658 que a nossa história começou.

FADE OUT

CONCLUSÃO

CONCLUSÃO

Mass Media, Multimedia, Arte dos Media, Novos Media. Vivemos hoje rodeados de media, designação que se tornou tão comum que nem nos incomodamos a refletir sobre o seu significado, limitando-nos a aceitá-lo na sua aceção mais imediata, mais comum, mais em moda. O termo media vulgarizou-se principalmente com o significado de *mass media*, referindo-se aí essencialmente aos canais de comunicação utilizados para atingir o público. Atualmente porém, embora não perdendo essa vertente, tem sido entendido de forma crescente como referindo-se aos novos media, que embora recentemente emergentes, conquistaram já um lugar central na constelação dos media. Nesta nova tendência têm no entanto ficado quase esquecidos alguns media tradicionais, que aliás deram origem ao termo, como é o caso da escrita. “*Written language is the prototype for all media*” (Monaco, 1981, p. 351), diz-nos James Monaco. Com efeito, o termo media surge ainda no século XVIII, referindo-se então à imprensa escrita, a que ao longo do século XIX e XX se vão adicionando os outros media. Mas se o termo remonta ao século XVIII, a existência dos media remonta ao início da nossa História, pois como Monaco aponta, a História da Arte é essencialmente a história de dois media mais representativos: o da pintura e o da literatura (Monaco, 1981, p. 6). Apenas ainda não tinham sido designados por esse termo. Ao longo do século XX o termo afirma-se essencialmente com a conotação de meio ou canal de comunicação, para o qual contribuíram os estudos de Marshall McLuhan⁴². Mas o termo media vai além da simples identificação do canal de comunicação que utiliza. Como apontam Robert Stam⁴³, James Monaco⁴⁴, Gerald Mast e Marshall Cohen⁴⁵, e Kevin F. McCarthy e Elizabeth Heneghan Ondaatje⁴⁶, a noção de media deve englobar também as suas características técnicas específicas, próprias do processo de produção em cada *medium*, assim como os aspetos estéticos e culturais, que no seu conjunto tornam distintos os media entre si. E, como estamos no campo da Arte dos Media, poderemos dizer, as características técnicas e estéticas específicas que tornam distintas as várias artes dos media entre si, nomeadamente as da arte da escrita em comparação com as da arte cinematográfica.

⁴² Marshall McLuhan, *Understanding Media – The Extensions of Man* (The MIT Press, 1st Edition, Cambridge Massachussets, London England, 1994)

⁴³ Robert Stam, “Beyond Fidelity – the dialogics of film adaptation,” in *Film Adaptation*, Edited by James Naremore (New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 2000)

⁴⁴ James Monaco, *How to read a film* (New York, Oxford: Oxford University Press, 1981)

⁴⁵ Gerald Mast e Marshal Cohen (eds.), *Film Theory and Criticism* (New York and Oxford: Oxford University Press, 1985)

⁴⁶ Kevin F. McCarthy e Elizabeth Heneghan Ondaatje, *From Celluloid to Cyberspace – The Media Arts and the Changing Arts World* (Rand, 2002)

De notar aqui que a Arte dos Media, que atualmente tende a ser quase sinónimo de Arte Digital, é bem mais abrangente, incluindo, para além das muito atuais artes dos Novos Media, medias mais antigos como o vídeo, o áudio, o filme e a fotografia, e isto já para não falar da literatura e das artes visuais, que Monaco refere acima como sendo as mais antigas artes dos media da nossa História.

Arte de reprodução mecânica, de acordo com a classificação de Walter Benjamin (Benjamin, 2006, pp. 207-241) e de Friedrich Kittler, (Kittler, 1999) com um meio de comunicação bem definido e estruturado como dispositivo⁴⁷, ferramentas e processos técnicos de produção próprios e uma estética e cultura distintas das outras artes, o cinema é sem dúvida uma das artes dos media, e base indispensável para o surgimento de outras artes dos media mais recentes. Mas o processo de produção do cinema, como aliás o de toda e qualquer arte de cariz audiovisual, não começa no seu próprio *medium*, mas sim no *medium* da escrita, com o guião ou argumento, passo inicial de todo o processo de produção audiovisual.

Pode-se dizer que a escrita do guião é um trabalho que se situa no domínio da linguagem. A linguagem estruturada enquanto língua, presente na literatura, e a linguagem enquanto conjunto mais aberto de signos com significantes e significados mais latos, sem um código exato, preciso e bem definido, como é a linguagem do cinema⁴⁸. É um trabalho que se situa numa espécie de terra de ninguém entre a palavra escrita e a construção cinematográfica, que carrega consigo uma multiplicidade de domínios, pois como arte tardia que é, o cinema soube incorporar em si outras artes de que se apropriou sem cerimónias, instrumentalizando-as e multiplicando-se em termos de domínios⁴⁹. E o guião, enquanto ferramenta nesse processo de construção do filme, é a ponte entre esses dois domínios da linguagem: o da linguagem escrita (língua) e o da linguagem cinematográfica. E, como esses dois domínios da linguagem se situam em dois media diferentes, o *medium* da escrita e o *medium* do cinema, o guião cinematográfico assume assim o papel de *intermedium*, de ligação entre esses dois media.

⁴⁷ Para o conceito de dispositivo, ver: Giorgio Agamben, "O que é um Dispositivo?", in *Conferência na Ilha de Santa Catarina* (Florianópolis, Santa Catarina, Brasil: Universidade Federal de Santa Catarina, 2005), <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/12576>

Gilles Deleuze, "Que es un dispositivo?"

<http://www.forofarp.org/images/pdf/Dialogo%20con%20otros%20discursos/Gilles%20Deleuze/Deleuze-QueEsUnDispositivo.pdf>

Michel Foucault, *Arqueologia do Saber*, Trad. por Luiz Filipe Baeta Neves (Rio de Janeiro: Forense Universitária, 7ª edição, 2008).

⁴⁸ Christian Metz declarou "que o cinema é efectivamente uma linguagem, mas uma linguagem sem um código (sem uma *langue* se quisermos usar o termo saussuriano). É uma linguagem porque tem textos; há um discurso significativo. Mas, ao contrário da linguagem verbal, não pode ser referida a um código preexistente." (Wollen 1984, 120)

⁴⁹ "The cinema is a kind of communication overlapping numerous other categories: art, entertainment, essay, myth, propaganda, and advertising." (Nichols 1981, 9)

Seja escrito originalmente para filme ou televisão, seja adaptado de outro *medium* para o cinema, o guião é sempre a pedra angular onde assenta a construção do filme. Sem argumento, ou não há filme, ou o filme que surgir terá fortes possibilidades de ser algo confuso e disforme, sem um nexo estrutural definido. Para haver cinema é necessário haver guião, um modo de escrita com características e técnicas muito próprias e precisas, que o tornam num *medium* cuja função não é a de conectar com o público, mas sim a de servir de *intermedium* entre o processo criativo inicial e o produto final que o público conhecerá. A qualidade de *intermedium* no guião deriva da sua dupla natureza: a de *medium* que se situa no domínio da escrita, pois a sua ferramenta é a palavra, o signo da linguagem enquanto língua, mas que é simultaneamente instrumento de trabalho de outro domínio, o do cinema, um *medium* que utiliza uma linguagem onde os signos não se estruturam necessariamente com a mesma correspondência exata e precisa entre singnificante e significado que caracteriza a língua. E o guião, enquanto instrumento da linguagem escrita, que irá encontrar o seu público na forma de linguagem cinematográfica, é o *intermedium* que faz a ligação entre esses dois media.

No caso da adaptação cinematográfica de uma obra literária, o guião vê acentuar-se ainda mais o seu papel de *intermedium*, na medida em que passa a ser um passo intermédio na transubstanciação de uma obra de arte e de comunicação que chegou ao público numa forma, a de criação literária, para outra forma diferente na qual voltará a apresentar-se ao público: o filme. No caso do guião adaptado, o guião enquanto *intermedium* é um espaço de intervalo e tensão entre a literatura e o cinema, onde o guião se constitui como interface entre o texto literário original e a sua tradução audiovisual, o filme ou série televisiva a que vai dar lugar. É um espaço onde entra uma coisa e sai outra necessariamente diferente, mesmo que aparentemente igual, onde este interface é simultaneamente um ponto de chegada e de partida. Na adaptação cinematográfica da obra literária assiste-se à transposição de uma obra do *medium* da literatura para o *medium* do cinema. Mas essa não é uma simples transposição, como as que ocorrem quando uma obra de arte ou uma mesma temática ressurgem noutra obra dentro do mesmo *medium*, situação frequente na literatura, designada de “transtextualidade” por Gerrard Genette (Genette, 1997). Aqui falamos de transubstanciação, de transformação de uma coisa noutra, como refere Doc Comparato. (Comparato, 1998). Portanto, o guião cinematográfico adaptado da literatura é o agente dessa transformação, dessa transubstanciação de uma obra literária numa obra cinematográfica, o *intermedium* que transubstancia uma obra do *medium* da literatura numa obra do *medium* do cinema. É no

guião adaptado que se opera a transformação do romance, novela, ou outra forma literária, em filme, série televisiva, ou outra forma audiovisual.

A escrita do guião é uma escrita muito específica. Sendo um texto que não se destina ao público, mas sim a servir de instrumento de trabalho à equipa de produção do filme, programa televisivo ou outra forma de audiovisual, o guião é muito diferente das outras formas de escrita existentes. Apenas a peça de teatro se lhe pode aproximar, pois, tal como o guião, ela é um instrumento de trabalho que não se destina a ser lida pelo público, mas apresentada noutra forma, através do trabalho de toda a equipa que produz a peça e a leva ao palco. Mas, apesar de algumas áreas em comum, as diferenças entre o cinema e o teatro ditam também uma grande diferença entre a peça teatral e o guião cinematográfico.

O argumento ou guião apresenta-se em diversas formas, até porque o audiovisual engloba formatos de produção muito diferentes, que vão desde o documentário à ficção, do filme para sala de cinema à série televisiva, ao telefilme, etc. Mas aqui abordamos o guião cinematográfico de ficção, pois sendo este trabalho organizado em torno da escrita de um guião adaptado de uma obra literária de ficção, não faria sentido abordar o guião do documentário, ou qualquer outro formato de guião. Além disso, o guião cinematográfico de ficção funciona um pouco como a base a partir do qual surgem os outros formatos de guião, que não deixando de serem específicos, devem sempre alguma coisa ao conceito de guião explorado no guião cinematográfico de ficção. E, dentro deste campo, seguimos o modelo norte-americano, por ser atualmente o mais universal dentro do mundo do cinema.

A construção do guião norte-americano de ficção engloba vários aspetos, entre os quais se pode salientar a estrutura do guião, a construção das personagens, a técnica dos diálogos e os mecanismos do conflito, todos ao serviço da narrativa de uma história imaginada pelo guionista, ou adaptada de uma obra literária. Aqui estamos em plena técnica, onde existem vários procedimentos e modelos a seguir, tal como um cirurgião segue determinados procedimentos e usa determinadas técnicas no bloco operatório. Mas, estando aqui no domínio da arte, há sempre espaço de manobra para a criatividade, cabendo ao guionista equilibrar a vertente técnica com a vertente criativa na construção do guião.

Todos os elementos da construção do guião são igualmente importantes. Mas se fosse necessário salientar algum deles, seria naturalmente a estrutura, não por ser mais importante do que os outros, mas porque é ela que contém os outros. É dentro da estrutura que tudo se passa. É na estrutura que se organiza a ordem dos acontecimentos que integram a história. É na estrutura que se sequenciam em ordem linear os eventos da narrativa.

Independentemente do tipo de estrutura que se esteja a falar, esta organiza-se em atos. No caso do “Paradigma de Field” que vimos aqui, temos uma estrutura em três atos com base na “Poética” de Aristóteles, com o primeiro ato a apresentar o mundo quotidiano das personagens, o segundo ato a explorar o conflito surgido no fim do primeiro, e o terceiro ato a apresentar a resolução desse conflito. Por sua vez, cada ato é composto por várias sequências, entendidas aqui como sendo unidades dramáticas: “*a series of scenes tied together, or connected, by one single idea.*” (...) *It is a unit, or block of dramatic action unified by one single idea.*” (Field, 1984, p. 92) Por seu lado, a cena é entendida como uma unidade de ação específica, a base da construção do guião.

A construção das personagens obedece às funções que cada personagem irá desempenhar na narrativa, sendo naturalmente mais complexas as personagens que têm mais importância no desenrolar da história. O Protagonista e a personagem principal, quando não são a mesma personagem, são necessariamente as personagens mais complexas do guião. O Antagonista também costuma ser uma personagem de construção bastante complexa, embora por vezes nos chamados filmes de ação se possa limitar a dois ou três traços de personalidade. De qualquer modo a construção das personagens, sendo uma tarefa bastante complexa na escrita do guião, encontra ferramentas de suporte que se têm vindo a aperfeiçoar na literatura desta área, destacando-se a grelha da personagem (*character chart*) que fornece as linhas de orientação para a construção das personagens mais complexas, e os arquétipos, que definem diversas funções narrativas às personagens, facilitando deste modo a construção do guião.

Os diálogos são outro dos elementos chave na construção do guião. Os diálogos são uma importante ferramenta que permite ao guionista avançar a ação e passar informação. Mas a função do diálogo não se limita a essas duas funções. Através do diálogo o guionista pode também caracterizar a personagem quanto à sua classe social, idade, temperamento, instrução, nacionalidade, e outros aspetos da personagem. Através do diálogo, e das instruções no parêntesis que os antecede, pode-se também caracterizar a cena em termos emocionais. O diálogo é portanto outro dos pilares fundamentais do guião.

Todos os elementos da construção do guião aqui apontados são cruciais. Mas sem o conflito, não há narrativa nem guião. O conflito é o motor que move a ação da narrativa. Pode ser um conflito interno ou externo, pode traduzir-se em ação violenta como nos filmes de ação, ou pode ser subtil e surdo, mas sem ele não há ação, não há narrativa e não há nem guião nem filme. O conflito é essencial na história e os seus mecanismos podem ser variados, mas na sua base temos sempre um mecanismo simples e eficaz: uma personagem quer ou necessita de determinada coisa e outra ou outras personagens impedem-na de alcançar aquilo

que ela quer. Se for uma história romântica, o rapaz (protagonista) quer conquistar a rapariga, mas alguém (antagonista) tenta impedi-lo. Se for um filme de ação o herói (protagonista) pretende alcançar um determinado objetivo, mas alguém (antagonista) tenta impedi-lo. E assim por diante.

A construção do guião é assim a articulação de todos estes elementos, com uma narrativa estruturada sequencialmente em cenas, sequências e atos⁵⁰, onde se movem determinadas personagens cuja ação e diálogo vão alimentar, e finalmente resolver, um determinado conflito. E quando falamos aqui de construção do guião, estamos a falar, como já vimos, da construção do guião narrativo.

Com efeito, quando falamos de cinema estamos geralmente a referir-nos implicitamente ao cinema narrativo. Para além do seu aspeto lúdico, ou talvez por causa dele, o uso da narrativa enquanto ferramenta de aprendizagem, de consolidação de conhecimentos, de transmissão de cultura e de mecanismo social está profundamente enraizado na espécie humana. Enquanto seres humanos dependemos de histórias para construir e passar conhecimento entre gerações, como se houvesse uma componente narratológica intrínseca à nossa condição humana, indissociável da nossa essência enquanto espécie. Desde criança que nos contam histórias, as religiões assentam os seus ensinamentos em histórias e as nações geralmente têm histórias na sua génese, os seus mitos fundadores dos quais derivam uma dimensão moral para a sua existência e para o seu rumo. Como referem David Bordwell e Kristin Thompson, “*Stories surround us.*” (Bordwell & Thompson, 1986, p. 82) Assim, é apenas natural que o cinema, simultaneamente arte e meio de comunicação, se tenha tornado num meio narrativo por excelência. Ponto de convergência de outras artes, das quais se apropria indiscriminadamente, o cinema afirma-se, nessa sua dimensão narrativa, como uma forma de comunicação extremamente eficaz, talvez até a forma de comunicação por excelência, sintetizando em si as potencialidades comunicacionais das artes de que se apropria, e tornando o conceito de cinema narrativo em sinónimo de cinema. E, embora existam outras formas de cinema que se reclamam de não narrativo⁵¹, como o cinema experimental, ou o cinema de atrações, termo usado por Tom Gunning ao referir-se aos primórdios do cinema, antes de David Griffith, quando o cinema ainda sem aspirações artísticas se contentava em ser uma espécie de espetáculo “enlatado”

⁵⁰ Mesmo que seja uma narrativa não linear, como as que são estruturadas em puzzle, há uma organização sequencial de cenas e sequências, embora em termos narrativos esta organização linear seja depois pulverizada e a história não seja narrada numa ordem sequencial linear.

⁵¹ Nessas outras formas de cinema está por vezes presente uma forma de narrativa subtil e diferente do formato narrativo declarado habitual.

de circo ou de feira, é como cinema narrativo que a 7ª arte se define e afirma⁵². Para Bordwell e Thompson, o termo narrativa significa história, que definem como uma cadeia de acontecimentos que ocorrem numa relação de causa efeito num determinado tempo e espaço. (Bordwell & Thompson, 1986, p. 83). Portanto, o cinema narrativo, e por consequência o guião narrativo, é o guião que narra uma história, que narra acontecimentos que levam à transformação de uma determinada situação noutra, através da ação das personagens. E, sendo o guião o instrumento primordial da criação cinematográfica, falar de guião narrativo é falar de uma ferramenta do *medium* da escrita na qual, através da palavra, se constrói uma narrativa que será contada através da imagem e do som, ou seja, será narrada através do *medium* audiovisual, através do *medium* do cinema.

Como foi inicialmente referido, o presente trabalho tem um cariz teórico-prático, em que a investigação ao tema da adaptação da obra literária ao guião cinematográfico é abordada a partir da adaptação de uma obra literária concreta, que se transubstancia num guião concreto, que se constitui como parte essencial deste trabalho, pelo que importa aqui resumir, em traços muito gerais, a temática dessa componente prática, a vida de Madre Teresa da Anunciada e a sua obra, a fundação do culto do Senhor Santo Cristo, abordadas no romance “Da Anunciada”, e transpostas para guião audiovisual no âmbito desta investigação.

Nascida numa família que hoje se consideraria de classe média, Teresa de Jesus foi a mais nova de treze irmãos. Educada num ambiente de grande religiosidade, talvez até de excessiva religiosidade, mesmo para o seu tempo, cedo sonhou com a vida monástica, sonho pelo qual teve de lutar, acabando por professar como freira clarissa no Convento da Esperança em Ponta Delgada. Aí encontra esquecido um busto do Senhor no passo Ecce Homo, pelo qual se “apaixona” e no qual descortina um potencial para ser a concretização palpável de uma fé abstrata, a materialização de um Deus imaterial e por vezes distante. Decidida e voluntariosa, fará da implantação do culto em volta dessa imagem a sua missão terrestre, logrando, ainda em vida, ver o culto e as festas do Senhor Santo Cristo dos Milagres afirmarem-se com um esplendor e grandeza muito semelhantes ao atual.

O culto do Senhor Santo Cristo dos Milagres, já no seu terceiro século de existência, é um culto profundamente enraizado na cultura e na psique coletiva do povo açoriano, tanto

⁵² Certos autores também consideram o documentário como não sendo cinema narrativo, termo que reservam para o cinema de ficção. Mas se essa classificação sempre foi contestável, hoje ainda o é mais, com o acentuar das tendências narrativas do documentário e o surgimento de novas formas documentais, nomeadamente o docudrama, onde há um esbatimento crescente entre a narrativa de ficção e a narrativa documental.

nas ilhas como na diáspora. Assente na devoção a uma obra de arte sacra do séc. XVI, um busto de madeira representando Cristo no passo "Ecce Homo", de importante valor histórico e artístico, este culto nasce e implanta-se pela vontade férrea de Madre Teresa da Anunciada, freira Clarissa da segunda metade do séc. XVII e primeira metade do séc. XVIII, que para isso contou com as suas excelentes relações junto aos poderosos do seu tempo. Poderosos esses que adicionaram riqueza e brilho a este culto, contribuindo generosamente para o acervo de joalharia que ornamenta o busto e que é designado por "tesouro do Senhor Santo Cristo". Este acervo tornou-se parte integrante da peça escultórica que é o Senhor Santo Cristo, e que, imbuída da aura que lhe é inerente enquanto objeto de arte único que ocupa um determinado espaço e existe num determinado tempo, de acordo com Walter Benjamin, vê no entanto a sua aura enquanto objeto de arte eclipsar-se perante a sua função ritualística de objeto de um culto do qual é o epicentro. E essa função ritualística confere-lhe outra aura, a aura mística de que os fieis a rodeiam. Há assim uma dualidade do conceito de aura em relação a esse Senhor Santo Cristo que não se libertou, enquanto peça artística, da função ritualística de objeto de culto que caracterizou a arte sacra ao longo da História, desde as pinturas das cavernas e das pequenas esculturas das Vénus da arte móvel do período Paleolítico da Pré-História, passando pelas estátuas dos templos pagãos até à pintura e estatuária cristã, categoria a que esta peça pertence.

A instauração de um culto em volta desta peça de estatuária do "Ecce Homo" obrigou, desde o início, à montagem de um "dispositivo", no sentido que lhe é atribuído por Michel Foucault, e que hoje ainda tem por base o modelo criado pela sua fundadora, Madre Teresa da Anunciada. Este dispositivo, mantido ao longo dos três séculos de existência deste culto pela "Irmandade do Senhor Santo Cristo", instituída com a função de perpetuar e expandir este culto, mantém-se na sua essência fiel ao modelo inicial, não obstante algumas alterações necessárias para acompanhar os tempos e tirar partido das evoluções tecnológicas. Assim, é no campo da comunicação social que este dispositivo mais tem evoluído, crescendo e adquirindo novas valências ao longo do período designado por Friedrich Kittler como o do "Sistema de inscrição de por volta de 1900", adquirindo novas dimensões comunicacionais que lhe expandem o alcance, permitindo ultrapassar os limites da ilha e envolver o restante arquipélago e a diáspora açoriana pelo mundo, dando ao culto uma dimensão sem precedentes, impossível de alcançar nos períodos anteriores, designados por Kittler como "República dos eruditos" e "Sistema de inscrição de por volta de 1800". (Lima, 2015, pp. 3-4)

A chegada do terceiro milénio corresponde ao que Kittler designa por "Sistema de inscrição de 2000", (Lima, 2015, p. 4) que só agora está a começar. Esta nova evolução

comunicacional, que está a permitir o estabelecimento de redes sociais temáticas, como refere Massimo di Felici, com um alcance impossível no anterior estágio tecnológico "de por volta de 1900", (Lima, 2015, p. 4) não passou despercebida ao dispositivo do Senhor Santo Cristo dos Milagres. Mas a natureza do próprio culto e a sua integração no dispositivo mais vasto do catolicismo, com outros mecanismos de conexão social já milenarmente estabelecidos, tem limitado por enquanto o alcance da utilização do net-ativismo por este culto, embora, atendendo a que o novo ativismo mediático "tem nas novas tecnologias de comunicação um instrumento valioso para fortalecimento das organizações, tanto local quanto globalmente", (Di Felici, 2012, p. 34) é espetável que o dispositivo do Senhor Santo Cristo dos Milagres venha a dar uma utilização crescente ao ciber-ativismo. Até porque, enquanto espetáculo que também é, o Senhor Santo Cristo dos Milagres, devido à sua dimensão religiosa, mantém um nível de participação do espetador muito superior ao dos outros espetáculos como sejam o teatro, o circo, o cinema, ou a política, onde o espetador ficou há muito reduzido a uma posição passiva de espetador não interveniente, não ator do seu espetáculo. E o net-ativismo proporciona um espaço onde o nível de participação do espetador pode ser potenciado, onde o espetador pode desenvolver mais a sua vertente de ator, tornando-se cada vez mais um espetador/ator participante. E, no caso de um culto religioso como este, em que há em muitos aspetos alguma proximidade com o modelo dionisíaco, que depois de domesticado deu origem à tragédia e ao teatro, o aproveitamento das potencialidades do net-ativismo pode, para além de potenciar a capacidade de divulgação e implantação do culto, permitir-lhe uma maior proximidade com o espírito dionisíaco, o que para um culto religioso significaria até certo ponto uma aproximação às origens. Mas isso ainda pertence ao futuro. No presente, o Senhor Santo Cristo dos Milagres permanece fiel às suas raízes, ponte entre o sagrado e o profano, centro de uma cultura de esperança, alicerçado no seu dispositivo e imutável nas suas auras, sagrada e artística.

A adaptação do romance "Da Anunciada" implica, como qualquer outra adaptação de uma obra literária para o cinema, a tomada de opções, incontornáveis num processo que ultrapassa a simples transposição de um texto para outro, para se tornar numa transubstanciação, na transformação de uma obra de um *medium* para outra noutro *medium*. A começar pelo tipo de adaptação mais apropriado à obra presente. No caso desta adaptação optou-se por uma "adaptação livre", de acordo com a categorização de Doc Comparato, que permite um equilíbrio entre a fidelidade ao texto literário original e a liberdade necessária para eliminar o que seja necessário no processo de condensação da narrativa. Em termos de

metodologia de trabalho optou-se por adotar o sistema de “key scenes” de Swain e Swain, que melhor permite editar a narrativa, decidindo o que é importante e o que é supérfluo à luz de uma economia da narrativa cinematográfica. Com essa metodologia eliminou-se o terço inicial da obra, que abordava a história do povoamento da ilha de S. Miguel até ao tempo de Teresa da Anunciada, trazendo a narrativa em exclusivo para o tempo de Teresa, e concentrando a história na sua vida e obra.

Sendo “Da Anunciada” um romance histórico, a questão da fidelidade histórica não podia deixar de se colocar, optando-se aqui pela adoção da própria perspectiva da obra, respeitando os factos históricos e preenchendo as lacunas da história. Também em relação às personagens, diálogos e outros aspetos da narrativa, partiu-se sempre do material base, o romance, seguindo o princípio de Bazin, de que “a boa adaptação deve conseguir restituir o essencial da letra e do espírito.” (Bazin, 1992, p. 107) Em relação à estrutura, esta adaptação tem uma dupla estrutura. Por um lado, houve a preocupação de estruturá-la dentro dos princípios da estrutura aristotélica dos três atos, seguindo o paradigma de Field, permanecendo fiel ao propósito inicial de proceder aqui a uma adaptação cinematográfica da obra de San-Bento e partir dessa adaptação para uma investigação e análise das problemáticas que se colocam à adaptação. Por outro, mesmo tendo eliminado mais de um terço da obra original na adaptação, a extensão da obra apontava para uma adaptação televisiva, como série ou mini-série, e a riqueza do material no romance convidava a seguir esse caminho. Assim, optou-se por escrever um guião televisivo, em cinco episódios, formato mais adequado à obra em presença. Mas, para não se perder nem a intenção inicial nem a oportunidade pedagógica de aplicar na prática os princípios da estrutura em três atos, procedeu-se à estruturação da adaptação em versão cinematográfica, com a identificação dos três atos e os seus pontos-chave (Início, *Plot Points* I e II, *Mid-Point*, Crise, Clímax e Resolução), que integra o capítulo 5.

Com o desenvolvimento do cinema narrativo e o aumento da complexidade dos filmes produzidos, a escrita para o écran foi-se desenvolvendo, complexificando, e constituindo como uma disciplina própria, separada de outras formas de escrita, como o romance, novela, ou até mesmo o teatro, da qual mais se aproxima, sem no entanto deixar de ser distinta. As técnicas e mecanismos utilizados atualmente são fruto de uma longa evolução, quase decantação, que conduziram a uma forma de arte, uma forma de escrita em que será difícil de introduzir inovações significativas. Como referimos inicialmente, se estivéssemos a falar do guião interativo a história poderia ser diferente, pois essa é uma nova área da escrita de

argumento, podendo aí haver outra margem para a inovação⁵³. Mas o objeto do nosso trabalho é o guião narrativo clássico, disciplina por direito próprio, com as suas técnicas e processos criativos próprios e específicos. Como parte integrante da já centenária sétima arte, a escrita do guião cinematográfico clássico, incluindo a adaptação, apresenta poucos espaços para inovação, embora surjam por vezes, de forma recorrente, alguns autores que a nível de processos narrativos se atrevem a alguma diferença, como é o caso da pulverização da narrativa em estilo de puzzle, onde os pontos de vista se multiplicam na narração da história, de que Quentin Tarantino fez a sua imagem de marca, seguido por Alejandro Gonzalez Iñárritu. Mas a verdade é que uma outra versão desta técnica narrativa, aparentemente inovadora, já tinha sido utilizada anteriormente, nomeadamente por Orson Welles no seu famoso *Citizen Kane* em 1941 e por Akira Kurosawa no não menos famoso *Rashomon* (1950) em que as respetivas histórias são contadas através de múltiplos personagens/narradores com múltiplos pontos de vista. Significa isso que não haverá mais lugar para a inovação na escrita do argumento cinematográfico? Talvez não, mas a verdade é que, numa arte que foi já estudada, dissecada e elevada ao patamar de quase ciência entre as artes, o espaço para a inovação existe essencialmente ao nível do pormenor⁵⁴. É aí, nesse nível, que o argumentista de hoje terá de procurar fazer a diferença.

A dificuldade de encontrar margem para inovação na escrita do guião não significa no entanto que não se possa tentar uma nova aproximação, em que os elementos já utilizados possam ser apresentados de outra forma, ou até recombinações numa perspetiva algo diferente. Assim, e embora com a consciência de se estar a trilhar caminho já trilhado, algumas decisões neste guião de “Da Anunciada”, não sendo inovadoras, são pelo menos pouco, ou menos usuais. A começar pela existência de um narrador de origem divina, para mais numa perspetiva religiosa de um culto popular que diviniza uma imagem, o que não sendo inédito, não é propriamente vulgar em cinema, assim como a humanização dessa divindade,

⁵³ Como foi referido anteriormente, é de notar que neste trabalho, quando falamos de escrita para o cinema e para o audiovisual, referimo-nos à escrita tradicional do guião para o cinema de ficção narrativo e para a série televisiva. Com efeito, neste dealbar de século e milénio há um mundo novo de mudança e inovação nesta área. Referimo-nos ao guião interativo (Lamboux-Durand 2012, 265), com origem na evolução dos jogos de computador para modelos mais complexos, assentes em processos narrativos, e que têm derivado para o cinema, expandindo-se para novas formas de narrativa cinematográfica e televisiva, tanto na ficção como no documentário. Mas este tipo de guião, cujo produto final tem no computador, na internet e nas novas plataformas o seu “medium” de distribuição privilegiado, não será objeto deste trabalho. Isso não significa que desvalorizamos estas novas formas de narrativa cinematográfica e audiovisual. Pelo contrário, achamos importante que estas novas formas de narrativa e as suas técnicas, sejam abordadas e objeto de reflexão, enquanto nos questionamos até que ponto é que a arte da escrita para cinema e audiovisual tem evoluído neste novo século e milénio. Mas isso é só por si uma outra temática, demasiado vasta, que merece um estudo próprio e exclusivo, pelo que não será aqui abordado.

⁵⁴ Na pequena mas significativa amostra de autores que abordamos neste trabalho sobre este assunto (Field, Seger, Comparato, Swain e Swain, Phillips/Huntley, Vogler, McKee), não há propriamente divergências absolutas em relação aos atuais cânones da escrita do guião, mas sim o apontar de vias complementares e por vezes alternativas.

colocando-a a meio caminho entre o plano humano e o plano superior. Também o ponto de vista e a sua alteração gradual de ponto de vista do espectador para ponto de vista do narrador, nas cenas iniciais, e o papel de revelação que essa alteração representa (estamos aqui num plano religioso) não são propriamente material diário no cinema narrativo. Muito menos quando essa alteração de ponto de vista, usual dentro da cena através do posicionamento e reposicionamento da câmara, é feita através do diálogo, de forma gradual e subtil, resultando no efeito de revelação que já referimos. Aliás, se alguma coisa se aproxima mais da inovação neste guião, será a utilização do diálogo como instrumento de construção do ponto de vista, ainda na fase do argumento, em vez dos tradicionais posicionamentos da câmara durante a rodagem, que de qualquer maneira poderão e deverão ser posteriormente adicionados pelo realizador.

A concluir, podemos dizer que o guião audiovisual, seja para cinema, seja para televisão, é um *intermedium*, uma ponte entre o *medium* da escrita, ao qual pertence pois é através dela que se exprime, e o *medium* do cinema, ao qual também pertence pois é através do som e da imagem do cinema que as narrativas criadas no guião vão encontrar o seu público. Quanto ao guião adaptado de uma obra literária, a sua intermedialidade coloca-se duplamente: é um *intermedium* porque é um guião, mas também porque, enquanto guião, vai transformar uma narrativa, que conheceu o público na forma literária, numa outra, que vai conhecer o público na forma cinematográfica. Ou seja, vai transsubstanciar uma narrativa do *medium* da literatura para o *medium* do cinema. Mas, seja original ou adaptado é nesse *intermedium* que a magia do cinema começa.

BIBLIOGRAFIA, FILMOGRAFIA, REFERÊNCIAS ON *LINE*

BIBLIOGRAFIA, FILMOGRAFIA, REFERÊNCIAS ON LINE

Bibliografia

Açores. (1979). In J. Serrão (Org.), *Dicionário de História de Portugal*, Vol. I, (pp.18-22). Lisboa: Iniciativas, Editoriais

Agamben, G. (2005). O que é um Dispositivo? In *Conferência na Ilha de Santa Catarina*. Tradução de Nilcéia Valdati. 2º Semestre de 2005. Florianópolis, Santa Catarina, Brasil: Universidade Federal de Santa Catarina. Eissn 2176-8552. Acedido a 25/05/2020 em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/12576>

Aristóteles. (2008). *Poética*. Tradução e notas de Ana Maria Valente, prefácio de Maria Helena da Rocha Pereira. (3ª Edição). Lisboa: Edição Fundação Calouste Gulbenkian. ISBN 978-972-31-1077-7

Baptista, M. M. (n.d.). Estudos Culturais: O quê e o como da investigação. Aveiro: Universidade de Aveiro. ISSN: 1646-7698 Acedido a 12/06/2017 em: <http://revistas.ua.pt/index.php/Carnets/article/view/466/422>

Bazin, A. (1992). *O que é o cinema?* Tradução de Ana Moura. Lisboa: Livros Horizonte. ISBN: 972-24-0826-7

Baker, A. (1999). La Construcción del TV Movie. In L. Vilches (Org.), *Taller de Escritura para Televisión*, (pp. 97-124). Barcelona: Gedisa Editorial.

Benjamin, W. (1935). The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction. In: H. Arendt (Edit.), *Illuminations*, tradução de Harry Zohn do ensaio de 1935. New York: Schocken Books. (1969). Acedido a 01/05/20 em: <https://web.mit.edu/allanmc/www/benjamin.pdf>

Benjamin, W. (2006). A Obra de Arte na Época da Sua Possibilidade de Reprodução Técnica. In: W. Benjamin, *Estética e Sociologia da Arte*. (pp. 207-241). Acedido a 26/05/2020 em: https://monoskop.org/images/8/88/Benjamin_Walter_1936_2006_A_obra_de_arte_na_epoca_d_a_sua_possibilidade_de_reproducao_tecnica.pdf

- Boem, A. (n.d.) From Film to Interactive Art: Transformations in Media Arts. Acedido a 10/04/2020 em: https://www.academia.edu/5059922/From_Film_to_Interactive_Art_Transformations_in_MediaArts
- Bordwell, D, e Thompson, K. (1986). *Film Art*. New York: Alfred A. Knopf. ISBN: 0-394-35237-8
- Branigan, E. (1985). The point-of-view shot. In B. Nichols (Ed.), *Movies and Methods*, vol. II, (pp. 672-691). Berkeley, Los Angeles, London : University of California Press. ISBN: 0-520-05409-1
- Bronfeld, S. (1986). *Writing for film and television*. New York: Simon & Schuster. ISBN: 0-671-62828-3 Pbk
- Camilo, E.J.M. e Gómez-Tarin, F.J. (Coords.). (2014). *Narrativas [mínimas] audiovisuales*. Santander: Shangrila Textos Aparte. ISBN:978-84-941753-6-7
- Cano, P.L. (1998). Las fuentes clásicas del guión. In L. Vilches (Org.), *Taller de Escritura para Cine*, (pp. 73-99). Barcelona: Gedisa Editorial.
- Capitão-donatário. (1979). In J. Serrão (Org.), *Dicionário de História de Portugal*, Vol. I, (pp. 472-477). Lisboa: Iniciativas Editoriais.
- César, C. (n.d.) Nemésio: Açorianidade. In *Vitorino Nemésio – 1901-1978*. Biblioteca Nacional. Acedido a 29/05/2020 em: [Http://purl.pt/161/1/memoria/acorianidade.html](http://purl.pt/161/1/memoria/acorianidade.html)
- Chevalier, T. (2006). *Girl with a Pearl Earring*. London, UK: Harper Collins Publishers. ISBN10: 0007232160 / ISBN13: 9780007232161
- Clascà, M. (1999). Elementos Técnicos para la Escritura de Guión. In L. Vilches (Org.), *Taller de Escritura para Televisión*, (pp. 125-148). Barcelona: Gedisa Editorial.
- Cluver, C. (2006). Inter Textus / Inter Arts / Inter Media. *AletriA*, jul.-dez. Acedido a 23/01/20 em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/viewFile/1357/1454>

- Cluver, C. (2007). Intermediality and Interarts Studies. In J. Arvidson, M. Askander, J. Bruhn & H. Führer (Eds.), *Changing Borders: Contemporary Positions in Intermediality*. (p.19). Intermedia Studies Press. Lund. ISBN: 978-91-976670-0-5 (print). Online ed. (2016) ISBN: 978-91-976670-9-8 (online). Acedido a 23/01/2020 em: https://lucris.lub.lu.se/ws/files/7694317/changing_borders_e_bok_.pdf#page=21
- Comparato, D. (1998). *Da criação ao guião: A arte de escrever para cinema e televisão*, (2ª edição). Lisboa: Pergaminho. ISBN: 972-711-189-7
- Cook, D.A. (1981). *A History of narrative film*. New York, London: W.W. Norton & Company. ISBN: 0-393-09022-1 Pbk
- Deleuze, G. (1990). Que es un dispositivo? In G. Deleuze, *Michel Foucault, Filosofo*. Barcelona: Gedisa Editorial. ISBN: 9788474323894 Acedido a 24/06/17 em: <http://www.forofarp.org/images/pdf/Dialogo%20con%20otros%20discursos/Gilles%20Deleuze/Deleuze-QueEsUnDispositivo.pdf>
- Di Felici, M. (2012). Netativismo. In: *Revista FAMECOS*. v. 19, n. 1, (p.27-45), jan./abr. 2012. Porto Alegre
- Donatarias Ultramarinas. (1979). In J. Serrão (Org.), *Dicionário de História de Portugal*, Vol. II, (pp. 335-337). Lisboa: Iniciativas Editoriais.
- Egri, L. (1960). *The Art of Dramatic Writing*. New York: Simon and Schuster. ISBN: 0-671-21332-6
- Field, S. (1984). *Screenplay: The foundations of screenwriting*. New York: Dell Publishing. ISBN: 0-440-57647-4
- Foucault, M. (2008). *A Arqueologia do Saber*. Traduzido por Luiz Filipe Baeta Neves. (7ª edição). Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Genette, G. (1997). *Palimpsests – Literature in the Second Degree*. Traduzido por Channa Newman and Claude Dubinsky. Lincoln, London: University of Nebraska Press. ISBN: 0-8032-2168-I (alk. paper); 0-8032-7029-I (pbk : alk. paper) Acedido a 14 de Abril de 2017 em: <https://books.google.pt/books?hl=en&lr=&id=KbYzNp94C9oC&oi=fnd&pg=PA1&dq>

[=palimpsests+literature+in+the+second+degree&ots=iTA34CvXVQ&sig=M6VL1tPFjMQFBjZ9Cva1glK_Uys&redir_esc=y#v=onepage&q=palimpsests%20literature%20in%20the%20second%20degree&f=false](https://www.researchgate.net/publication/312111111/palimpsests+literature+in+the+second+degree&ots=iTA34CvXVQ&sig=M6VL1tPFjMQFBjZ9Cva1glK_Uys&redir_esc=y#v=onepage&q=palimpsests%20literature%20in%20the%20second%20degree&f=false).

Jensen, K.B. (2016). Intermediality. In: K.B. Jensen, R.T. Craig, J.D. Pooley & E.W. Rothenbuhler (Eds.), *The International Encyclopedia of Communication Theory and Philosophy*. John Wiley & Sons. DOI: 10.1002/9781118766804.wbiect170. Acedido a 23/01/2020 em: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/pdf/10.1002/9781118766804.wbiect170>

Jones, C. (2017). Christopher Vogler and The Hero's Journey... The Outline, Archetypes and Mythical Memo. Acedido a 03/06/2020 em: <https://chrisjonesblog.com/2017/05/christopher-vogler-and-the-heros-journey-the-outline-archetypes-and-mythical-memo.html>

Katz, S.D. (1991). *Film Directing – Shot by Shot*. Michael Wiese Productions and Focal Press. ISBN: 0-941188-10-8

Kauark, F.S., Manhães, F.C. & Medeiros, C.H. (2010). *Metodologia da Pesquisa: um guia prático*. Itabuna – Bahia: Via Litterarum Editora. Acedido a 21/04/de 2017 em: <http://197.249.65.74:8080/biblioteca/bitstream/123456789/713/1/Metodologia%20da%20Pesquisa.pdf>

Kittler, F. (1999). *Gramophone, Film, Typewriter*. Stanford: Stanford University Press. ISBN 0-8047-3233-7

Koheler, R., & Candeloro, R.J. (2012). O problema da origem da tragédia em Nietzsche. In *Griot – Revista de Filosofia*. v.6, n.2, dezembro/2012. Amargosa, Bahia – Brasil. ISSN: 2178-1036 / www.ufrb.edu.br.

Lalanda, M.M.S.N. (2005). Considerações Históricas Sobre a Madre Teresa Da Anunciada. In *Arquipélago – História*, 2ª série, IX

Lamboux-Durand, A. (2012). Molecular Model for Multimedia Screenwriting. In I. Deliyannis (Ed.), *Interactive Multimedia*, cap. 14. (p.265). Rijeka, Croatia: InTech. ISBN 978-953-51-0224-3

- Lee, R. & Misirowski, R. (1978). *Script Models – A handbook for the media writer*. Mamaroneck, New York: Hastings House. ISBN 0-8038-6754-9 pbk.
- Lima, P.A. (2015). O conceito kittleriano de "sistemas de inscrição" (*Aufschreibesysteme*) – o sistema de inscrição de "por volta de 1800" (*um 1800*). In *Net-ativismo: II Congresso Internacional (Actas): Net-ativismo: II Congresso Internacional*, Porto, Portugal.
- Mast, G. & Cohen, M. (Eds.). (1985). *Film Theory and Criticism*. New York and Oxford: Oxford University Press. ISBN: 0-19-503573-9
- McCarthy, K.F. & Ondaatje, E.H. (2002). *From Celluloid to Cyberspace – The Media Arts and the Changing Arts World*. Rand Corporation. ISBN 0-8330-3076-0. Acedido a 10/04/2020 em: https://books.google.pt/books?hl=en&lr=&id=JW88KYG-jxQC&oi=fnd&pg=PR3&dq=From+Celluloid+to+Cyberspace+++&ots=364DhkAy1j&sig=ma29qnzigGwzWikfHzdgTlzhQ7c&redir_esc=y#v=onepage&q=From%20Celluloid%20to%20Cyberspace&f=false
- McKee, R. (1997). *Story: Substance, structure, style, and the principles of screenwriting*. (1st edition). New York: Regan Books. ISBN 0-06-039168-5. Acedido a 21/04/2020 em: https://www.academia.edu/34390085/Robert_McKee_-_Story_pdf
- McLuhan, M. (1994). *Understanding Media – The Extensions of Man*. (1st edition). Cambridge, Massachusetts and London, England: The MIT Press. ISBN: 0-262-63159-8 Acedido a 27/04/20 em: <https://epdf.pub/understanding-media.html>
- Monaco, J. (1981). *How to read a film*. New York, Oxford: Oxford University Press. ISBN: 0-19-502806-6 Pkb
- Naremore, J. (1999). Film and the reign of adaptation. In *Distinguished Lecture of the Institute and Society for Advanced Study*. September 24th 1999, Indiana University: Indiana University Institute for Advance Study. Acedido a 17/11/18 em: <https://scholarworks.iu.edu/dspace/bitstream/handle/2022/8506/IAS-DLS-10.pdf>
- Nichols, B. (Ed.). (1985). *Movies and Methods*. vol. I. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press. ISBN: 0-520-05409-1

- Nichols, B. (Ed.). (1985). *Movies and Methods*. vol. II. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press. ISBN: 0-520-05409-1
- Nichols, B. (1981). *Ideology and the Image*. Bloomington: Indiana University Press. ISBN: 0-253-18287-5
- Nietzsche, F. (1992). *O nascimento da tragédia, ou Helenismo e pessimismo*. (2ª edição). São Paulo: Companhia das Letras. ISBN 85-7164-285-0. Acedido a 27/05/2020 em: <https://aletp.com.br/wp-content/uploads/2017/12/nietzsche-o-nascimento-da-tragedia.pdf>
- Oliveira, A.D.B. (2007). *Entre Vozes e Imagens – A presença das imagens cinematográficas nas múltiplas vozes do romance português (anos 70-90)*. Publicações Pena Perfeita. ISBN 978-972-8925-46-8
- Phillips, M. & Huntley, C. (2009). *Dramatica – A New Theory of Story*. (10th Anniversary Edition). Write Brothers Press. ISBN 0-918973-04-X
- Pinto, A. (2012). *Madre Teresa da Anunciada - Autobiografia Perfil Espiritual*. Ponta Delgada: Associação ECCE.
- Rabiger, M. (1989). *Directing – Film Techniques and Aesthetics*. Boston, London: Focal Press. ISBN: 0-240-80011-7
- Rajewsky, I.O. (2005). Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. In: *Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies / Remédier/Remediation*. Number 6, Fall 2005. (pp. 9-187). Digital Publication Aug. 10, 2011. Centre de recherche sur l'intermédialité, University of Montreal ISSN 1705-8546 (print) 1920-3136 (digital) Acedido a 02/02/2020 em: <https://www.erudit.org/en/journals/im/1900-v1-n1-im1814727/1005505ar.pdf>
- San-Bento, M. (2013). *Da Anunciada*. Ponta Delgada: Ver Açor. ISBN: 989-8123-43-5
- Seger, L. (1994). *Cómo convertir un buen guión en un guión excelente*. (4ª edición). Madrid: Ediciones Rialp. Acedido a 21/04/2020 em: https://www.academia.edu/11365481/Linda_Seger-C%C3%B3mo_convertir_un_buen_gui%C3%B3n_en_un_gui%C3%B3n_excelente

- Seger, L. (2008). *Como triunfar como argumentista*. Avanca: Edições Cine-Clube de Avanca. ISBN: 978-972-99733-3-8
- Aura. (1980). In A.M. Silva (Org.), *Novo Dicionário Compacto da Língua Portuguesa*, Vol. I, (p. 303). Editorial Confluência / Livros Horizonte.
- Stake, R.E.D. (2005). Qualitative Case Studies. In K. Norman & Y.S. Lincoln (Eds.), *The Sage handbook of qualitative research*. (3rd edition), (pp.443-466). Thousand Oaks, CA. Sage Publications Ltd. Acedido a 12/02/2018 em: <http://psycnet.apa.org/psycinfo/2005-07735-017>
- Stam, R. (2000). Beyond Fidelity – the dialogics of film adaptation. In J. Naremore (Ed.), *Film Adaptation*. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press. ISBN: 0485300931. Acedido a 14/04/2017 em: <http://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/38199031/Stam2.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAIWOWYYGZ2Y53UL3A&Expires=1492188557&Signature=h%2FqTEgrXqVdcTKrwbKxJ%2FJyWqyM%3D&response-content-disposition=inline%3B%20filename%3DBeyond+fidelity+the+dialogics+of+adaptat.pdf>.
- Swain, D.V. & Swain, J.R. (1988). *Film Scripwriting – a practical manual*. (2nd edition). Boston, London: Focal Press. ISBN: 0-240-51190-5
- Vilches, L. (Org.). (1998). *Taller de escritura para cine*. Barcelona: Editorial Gedisa. ISBN: 84-7432-657-5
- Vilches, L. (Org.). (1999). *Taller de escritura para television*. Barcelona: Editorial Gedisa. ISBN: 84-7432-712-1
- Vogler, C. (2007). *The Writer's Journey – Mythic Structure for Writers*. (3rd Edition). Michael Wiese Productions. ISBN 978-1-932907-36-0. Acedido a 01/09/2019 em: <http://craftywriters.club/reading/christopher-vogler-the-writers-journey.pdf>
- Vogler, C. (n.d.) The Memo That Started It All. Acedido a 17/06/2020 em: <file:///C:/Users/Utilizador/Downloads/Chris+Vogler+memo.pdf>
- Williams, R. (1988). *Keywords – A vocabulary of Culture and Society*. Glasgow: Fontana Press. ISBN 0-00-686150-4

Withers, R.S. (1983). *Introduction to Film*. New York, Cambridge, Philadelphia, San Francisco, London, Mexico City, São Paulo e Sidney: Barnes & Noble Books.
ISBN: 0-06-460202-8.

Wollen, P. (1984). *Signos e Significação no Cinema*. Tradução de Salvato Teles de Menezes. Lisboa: Livros Horizonte.

Filmografia

- António, L. (Realizador), (1980). *Manhã Submersa*. [Filme e Série Televisiva]. Portugal.
- Cabral, B. (Realizador), (1994). *O Visitante da Noite*. [Filme]. Portugal: RTP-A
- Cabral, B. (Realizador), (2012). *50 Pesos Argentinos* [Filme]. Portugal: Cineact e Filmógrafo.
- Ford, J. (Realizador), (1962). *O Homem que matou Liberty Valance* [Filme]. USA: Paramount Pictures
- Huston, J. (Realizador), (1941). *O Falcão de Malta* [Filme]. USA: Warner Brothers.
- Macedo, E. (Realizador), & Cabral, B. (Guionista), (1996). *Passaporte de Emigrante*. [Filme]. Portugal: RTP-A.
- Oliveira, M. (Realizador), (1979). *Amor de Perdição* [Filme e Série Televisiva]. Portugal: Tobis Portuguesa.
- Ruiz, R. (Realizador), (2010). *Mistérios de Lisboa* [Filme]. Portugal, França: Alfama Filmes, Arte France, Clap Filmes.
- Ruiz, R. (Realizador), (2011). *Mistérios de Lisboa* [Série Televisiva]. Portugal, França: Alfama Filmes, Arte France, Clap Filmes. (Série de 6 episódios: A Vingança da Duquesa de Cliton; Blanche de Monfort; Os Crimes de Anacleto dos Remédios; O Enigma do Padre Dinis; O Conde de Santa Bárbara; O Menino Sem Nome.)
- Tarantino, Q. (Realizador), (1994). *Pulp Fiction* [Filme]. USA: A Band Apart e Jersey Films
- Webber, P. (Realizador), (2003). *Rapariga com Brinco de Pérola* [Filme]. UK, Luxembourg, Netherlands: Archer Street Productions, DeLux Productions, Pathé Pictures International, Film Fund Luxembourg, UK Film Council, Wild Bear Films, Inside Track

Referências On line

Fotografia da Imagem do Senhor Santo Cristo dos Milagres no andor, na procissão. Acedido

a 21/03/2020 em:

https://www.bing.com/images/search?view=detailV2&ccid=trV%2FoSbl&id=FFD1BBCB29C DDE92852C766DD6CC1F796AFB765C&thid=OIP.trV_oSble-P79vNrQYVzVwHaJm&mediaurl=https%3A%2F%2F2.bp.blogspot.com%2F-yowqkCShp_I%2FVtmwN3UJVnI%2FAAAAAAAAHQRQ%2Fjx-f-MsH5M0%2Fs1600%2FIMG_7737imagem.jpg&exph=1600&expw=1234&q=imagens+madre+teresa+da+anunciada&simid=608033370058525440&selectedindex=2&qpv=imagens+madre+teresa+da+anunciada&ajaxhist=0&vt=0&sim=11

Fotografia da procissão do Senhor Santo Cristo no lado sul do Campo de S. Francisco.

Acedida a 21/03/2020 em:

https://www.google.com/search?q=prociss%C3%A3o+do+senhor+santo+cristo+dos+milagres&rlz=1C1GCEA_enPT884PT884&tbm=isch&source=iu&ictx=1&fir=dgV6Ta3kPoSeKM%253A%252CoKSOVtDuewqEFM%252C%252Fm%252F010f4yw8&vet=1&usg=AI4_kTLmSEmKc-itpbN06v23bJw2eRpUg&sa=X&ved=2ahUKEwjH0si35ObpAhVEzoUKHXh6CeMQ_B0wEXoECAwQAw#imgsrc=aiDkCVgf32oIXM

Fotografia da procissão do Senhor Santo Cristo no centro de Ponta Delgada. Acedido a

21/03/2020 em:

https://www.google.com/search?q=senhor+santo+cristo+dos+milagres&rlz=1C1GCEA_enPT884PT884&tbm=isch&source=iu&ictx=1&fir=dgV6Ta3kPoSeKM%253A%252CoKSOVtDuewqEFM%252C%252Fm%252F010f4yw8&vet=1&usg=AI4_kRIyfFjc1xn1o15crE6nnj4smLRSg&sa=X&ved=2ahUKEwiW-u-XyuvoAhUT4OAKHaBrBvoQ_B0wE3oECAwQAw#imgsrc=xRVYXu-TzAu_0M

Fotografia das típicas promessas à volta do Campo de S. Francisco. Acedido a 21/03/2020

em:

https://www.google.com/search?q=promessa+do+santo+cristo+dos+milagres&tbm=isch&ved=2ahUKEwiv2Imq7ObpAhVQgM4BHZc5BX0Q2-cCegQIABAA&oq=promessa+do+santo+cristo+dos+milagres&gs_lcp=CgNpbWcQAzoGCAAQBxAeOggIABAIEAcQHjoICAAQBxAFEb5Q61lYsosBYLavAWgAcAB4AIABZogBuAiSAQQxMS4xmAEAoAEBqgELZ3dzLXdpei1pbWc&sclient=img&ei=kzjYXu_CBdCAur4Pl_OU6Ac&bih=907&biw=1663&rlz=1C1GCEA_enPT884PT884&hl=en&hl=en#imgsrc=0yp9jEOMk45_pM

Fotografia de imagem da Madre Teresa da Anunciada (detalhe). Acedido a 23/03/2020 em:

https://www.google.com/search?q=madre+teresa+da+anunciada&rlz=1C1GCEA_enPT884PT884&tbm=isch&source=iu&ictx=1&fir=4ezYBzKcAisIXM%253A%252CGmbNfaj7zAyy7M%252C%252Fg%252F121gpt8m&vet=1&usg=AI4_kSFVKHL9R5t_StNHk3Q1eI3xkrUtQ&sa=X&ved=2ahUKEwigipLw2ubpAhUhZyUKHf18B_EsQ_B0wCnoECA4QAw#imgsrc=T02PRqkq_V7UM

Fotografia de imagem da Madre Teresa da Anunciada. Acedido a 23/03/2020 em:
https://www.google.com/search?q=madre+teresa+da+anunciada&rlz=1C1GCEA_enPT884PT884&tbm=isch&source=iu&ictx=1&fir=4ezYBzKcAisIXM%253A%252CGmbNfaj7zAyy7M%252C%252Fg%252F121gpt8m&vet=1&usg=AI4_-kSFVKHL9R5t_StNHk3Q1eI3xkrUtQ&sa=X&ved=2ahUKEwigipLw2ubpAhUhzyUKHf18BEsQ_B0wCnoECA4QAw#imgsrc=4ezYBzKcAisIXM&imgdii=O1OVhZwVM1UAIM

Fotografia do Convento da Esperança iluminado para a festa. Acedido a 21/03/2020 em:
https://www.google.com/search?q=senhor+santo+cristo+dos+milagres&rlz=1C1GCEA_enPT884PT884&tbm=isch&source=iu&ictx=1&fir=dgV6Ta3kPoSeKM%253A%252CoKSOvtDuewqEFM%252C%252Fm%252F010f4yw8&vet=1&usg=AI4_-kRIyFjc1xn1o15crE6nnj4smLRSg&sa=X&ved=2ahUKEwiW-uXyuvoAhUT4OAKHaBrBvoQ_B0wE3oECAsQAw#imgsrc=ADYO5cHTyRkHGM

Fotografia do frontispício de *Vida da Venerável Madre Teresa da Anunciada* (vulgo “Livro do Senhor Santo Cristo”), de Padre José Clemente, Lisboa, 1763. Acedido a 23/03/2020 em:
https://www.google.com/search?q=madre+teresa+da+anunciada&rlz=1C1GCEA_enPT884PT884&tbm=isch&source=iu&ictx=1&fir=4ezYBzKcAisIXM%253A%252CGmbNfaj7zAyy7M%252C%252Fg%252F121gpt8m&vet=1&usg=AI4_-kSFVKHL9R5t_StNHk3Q1eI3xkrUtQ&sa=X&ved=2ahUKEwigipLw2ubpAhUhzyUKHf18BEsQ_B0wCnoECA4QAw#imgsrc=JHJd_ZSJnZ1xmM

“Irmandade do Senhor Santo Cristo dos Milagres.” Acedido a 15/05/2020 em: www.santo-cristo.com/

“Santo Cristo dos Milagres.” Acedido a 15/05/2020 em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Santo_Cristo_dos_Milagres

“Senhor Santo Cristo dos Milagres – Home / Facebook.” Acedido a 15/05/2020 em: <https://www.facebook.com/senhorsantocristo>

“Senhor Santo Cristo dos Milagres.” Acedido a 15/05/2020 em: https://www.youtube.com/results?search_query=senhor+santo+cristo+dos+milagres