

Perguntas & Respostas 2007/2009

Para todos os leitores do blogue joaonunes.com, que me têm honrado sempre com a vossa presença, opiniões, ideias e perguntas, os votos de um Feliz Natal seguido de um 2010 cheio de sucessos.

Formato dos guiões.

Por João Nunes | Publicado: 7/3/2007

Tenho uma dúvida muito elementar: parece que os americanos têm umas regras formais bastante restritas (tipo de letra Courier 12, as margens para cada secção, etc.) e até mesmo quanto ao modo como se deve “encadernar” um guião que vamos enviar a alguém: papel com 3 furos, levando 2 tachas (creio eu... como li em inglês, não sei ao certo se é isto que querem dizer), uma no furo de cima e outra no de baixo, ficando o do meio vazio. Portanto, o que mais me interessa saber, é se estas regras são universais ou apenas americanas. — Gonçalo

Gonçalo, essas regras tão estritas têm uma razão de ser: tentar garantir que cada página do guião corresponda, em média, a um minuto de filme final.

É claro que essa equivalência nunca é exacta, pois há outras variáveis a ter em conta: o estilo de escrita do guionista; o género do filme (comédia, acção, drama, etc.); o modo de filmar do realizador; as condições de produção; etc. Mas serve pelo menos para dar uma ideia muito aproximada da dimensão do filme — se o leitor^[1] tiver uma resma de papel nas mãos, sabe imediatamente que aquele filme vai ser muito grande e dificilmente será produzido dentro das condições normais da indústria.

Esse formato serve também para separar rapidamente os profissionais dos amadores. Se um

guionista não se deu ao trabalho de cuidar da forma (incluindo a revisão dos erros ortográficos) há uma probabilidade razoável de que o conteúdo também não seja muito bom. E para um leitor sobrecarregado de guiões para ler, os guiões “amadores” são os primeiros a saltar da lista.

Uma terceira razão para respeitar as regras é que o guião vai servir de instrumento de trabalho para muitas pessoas, no decurso da produção do filme. Se ele estiver escrito de uma forma normalizada, ninguém vai ter dúvidas sobre o que o autor quis dizer em cada cena.

Dito isto, o “fundamentalismo” das regras de formato que descreveu é muito especificamente americano. Em outros países, incluindo Portugal, há um pouco mais de latitude na forma de apresentar os argumentos. No entanto, um guião profissional tem características muito semelhantes em qualquer parte do mundo, e respeitar essas características é um bom ponto de partida para garantir que ele venha a ser considerado para produção.

Só por curiosidade: a razão porque os americanos usam apenas duas tachas nos três furos é que, retirando uma delas, fica mais fácil ler o guião; retirando as duas, fica mais fácil fotocopiá-lo. Em Portugal usam-se normalmente as encadernações de argolas que, facilitando a leitura, dificultam imenso as fotocópias.

Notas de Rodapé

1.O “leitor” é um profissional (muitas vezes um argumentista em início de carreira) que lê os guiões que são enviados às produtoras e estúdios, fazendo o seu resumo, análise e recomendação. Esse relatório preliminar serve para os produtores e executivos escolherem os guiões que eles próprios vão ler, no meio dos muitos que lhes chegam às mãos.

Como começar?

Por João Nunes | Publicado: 7/3/2007

Eu sou um apaixonado por guionismo e gostava de trabalhar nisso como freelancer. Como posso começar? — Bruno

Bruno, essa tua questão tem uma resposta curta e uma comprida.

A curta: começando. Agarra num bloco e num lápis, ou no teu computador, e começa a escrever. No momento em que colocares o primeiro “Fade in:” na página, já podes dizer aos teus amigos que és guionista freelance. Parto do princípio que, sendo um apaixonado pela matéria, como tu próprio admites, já dominas os conceitos básicos.

Agora, a resposta mais comprida. Contrariamente a um romance, que é uma obra em si, autossuficiente e completa no momento em que é terminada pelo autor, um guião só ganha o seu total sentido quando é transformado em filme. A maior parte dos guiões nunca chegam a essa meta, ou por incapacidade própria (são maus), ou porque, sendo bons, nunca conseguiram ultrapassar todas as dificuldades que inevitavelmente surgem no percurso.

Os que conseguem chegar ao fim têm todos uma coisa em comum: um produtor acreditou neles o suficiente para investir o seu dinheiro e/ou o seu tempo.

Como é que esse produtor escolhe os seus projectos? Basicamente, de uma de duas formas: ou ele próprio tem uma ideia que quer desenvolver, e contrata um guionista para o fazer (ou tenta convencê-lo a escrevê-la à borla, tendência que deve ser contrariada); ou ele gosta de um guião que lhe foi apresentado por um guionista e o compra ou opciona[1].

O que nos leva de volta à resposta curta. Dado que muito dificilmente um produtor te escolherá para escrever um guião sem conhecer o teu trabalho, resta-te a solução de pôr no papel uma ideia tua, escrevendo um guião que depois lhe possas apresentar. Os americanos chamam a estes guiões escritos por conta própria “specs”. Até no nosso mercado são prática corrente, e alguns deles chegam mesmo a ser filmados.

Mesmo que não o sejam, servem sempre como um cartão de visita que pode convencer um produtor a encomendar-te um outro trabalho. Por isso, mãos à obra. Há um produtor à espera do teu guião.

Notas de Rodapé

1. Uma “opção” é um tipo de contrato em que um produtor compra, por um valor mais pequeno, o direito à exclusividade sobre um guião, durante um certo período (geralmente um ano). Ao fim desse tempo o produtor deverá comprar o guião pelo seu valor total, ou perder o direito ao guião e ao dinheiro que pagou pela opção. É uma modalidade frequente porque dá ao produtor a possibilidade de tentar arranjar financiamentos para o filme sem ter de investir imediatamente na compra do guião; e dá ao guionista uma pequena remuneração inicial e a esperança de que o produtor não vai deixar morrer o projecto.

Como escrever um telefonema ?

Por João Nunes | Publicado: 30/4/2007

Estou a escrever um guião e tenho dúvidas sobre a melhor forma de descrever um telefonema. — Rui L.

Rui, não sei se a forma que lhe vou descrever é a melhor mas é aquela com que eu me sinto mais confortável e que acho mais prática e flexível.

Consiste em escrever o início do telefonema numa cena, com um dos interlocutores, colocar a transição “INTERCALA COM:” e escrever o resto do telefonema noutra cena, com o outro interlocutor. Em algumas situações podemos terminar o telefonema regressando à cena inicial.

Na prática a forma seria a seguinte:

EXT. RUA — DIA

Mário está junto ao seu carro, já de porta aberta, quando o TELEMÓVEL TOCA.

MÁRIO

(abrindo a porta)

O que é que se passa? Eu disse-te para não ligares.

INTERCALA COM:

INT. ESCRITÓRIO – DIA

É Peninha quem está a ligar, do seu cubículo igual a todos os outros do imenso escritório. Fala em voz baixa, olhando em redor, nervoso.

PENINHA

Temos de cancelar. Os gajos mudaram o password, hoje já não vai dar.

MÁRIO

Mas porquê? O que é que aconteceu?

PENINHA

Agora não posso falar. Encontramo-nos mais logo.

Peninha desliga o telefone e encosta-se para trás, respirando fundo.

EXT. RUA – DIA

Mário desliga o telemóvel e bate a porta do carro com violência. Depois apoia os cotovelos na capota e esconde a cara entre as mãos.

Desta forma o leitor do guião percebe perfeitamente que o diálogo está a ser seguido dos dois lados do telefonema, e o assistente de realização sabe que tem de prever a rodagem das duas cenas.

Outra maneira de escrever esta cena seria a seguinte:

EXT. RUA – DIA

Mário está junto ao seu carro, já de porta aberta, quando o TELEMÓVEL TOCA.

MÁRIO

(abrindo a porta)

O que é que se passa? Eu disse-te para não ligares.

PENINHA (V.O.)

Temos de cancelar. Os gajos

mudaram o password, hoje já não vai dar.

MÁRIO

Mas porquê? O que é que aconteceu?

PENINHA (V.O.)

Agora não posso falar. Encontramo-nos mais logo.

Mário desliga o telemóvel e bate a porta do carro com violência. Depois apoia os cotovelos na capota e esconde a cara entre as mãos.

Neste caso, toda a cena é seguida do ponto de vista de um único protagonista, Mário. Só seria filmada a sua cena, e gravado o som do seu interlocutor.

Uma terceira alternativa seria deste género:

EXT. RUA – DIA

Mário está junto ao seu carro, já de porta aberta, quando o TELEMÓVEL TOCA.

MÁRIO

(abrindo a porta)

O que é que se passa? Eu disse-te para não ligares.

(pausa)

Mudaram o password!? Mas porquê? O que é que aconteceu?

(pausa)

Falamos logo, então. Mas espero que tenhas uma boa desculpa.

Mário desliga o telemóvel e bate a porta do carro com violência. Depois apoia os cotovelos na capota e esconde a cara entre as mãos.

Neste caso só ouvimos um lado da conversa, e os parênteses (pausa) indicam-nos os tempos de es-

pera enquanto o personagem que estamos a ver ouve o seu interlocutor. Por sua vez, as respostas do nosso personagem dão-nos pistas sobre o teor da conversa.

Temos é de ter cuidado para não escrever coisas do género “O quê? Caíste das escadas e agora já não te podes encontrar comigo porque a tua mãe te escondeu as muletas e não te deixa sair de casa?!”

De quem é a ideia?

Por João Nunes | Publicado: 6/5/2007

Até que ponto é que eu tenho a legitimidade para desenvolver e tentar escrever (digamos, em guião) uma ideia que foi minha mas que já foi escrita e realizada (ainda que amadoramente) por outra pessoa? — Jorge

Jorge, a questão da autoria, no caso que me descreveu, parece-me relativamente simples. Eu não sou advogado, e por isso entenda a minha opinião com toda a precaução, mas diria que, aos olhos da lei, a ideia deixou de ser sua a partir do momento em que foi materializada num filme, escrito e realizado por “fulano tal”. Se você não contestou essa autoria, recorrendo aos mecanismos legais em vigor, os direitos de autor passaram a ser do seu colega. Se escrever um guião baseado nesse filme estará a violar esses direitos de autor, e pode incorrer em sanções. É chato, pode até ser injusto neste caso, mas é a realidade.

Quais são os caminhos possíveis? A meu ver, três: tentar repor a verdade da situação com a ajuda de um advogado, obrigando o seu colega a reconhecer a sua co-autoria; negociar com o seu colega um contrato de cedência de direitos que o autorize a escrever um novo guião com base na mesma ideia; ou esquecer todo o episódio e procurar uma nova ideia, adquirindo também as técnicas necessárias para a escrever correctamente sob a forma de guião. Eu, pessoalmente, seguiria a terceira via.

O que é que podemos aprender com esta situa-

ção? Que numa parceria entre dois autores é preferível deixar bem claro, desde o início e se possível sob a forma de contrato, quais as responsabilidades e direitos de cada um sobre o trabalho que vier a ser desenvolvido em conjunto. Uma espécie de acordo pré-nupcial que preveja quem fica com o cão e a máquina de café em caso de divórcio.

Guionistas favoritos.

Por João Nunes | Publicado: 15/5/2007

Há algum(s) guionista(s) que admire particularmente, para além de Tarantino, que mencionou há pouco tempo? Se sim, qual, e onde poderei consultar algum dos seus guiões? — Berni

Berni, há muitos e de muitas épocas e estilos diferentes — William Goldman, Robert Towne, Paul Thomas Anderson, Cameron Crowe, Richard Curtis, Frank Darabont, David Mamet... e tantos mais. Faz bem em lê-los a todos para ficar com uma ideia da diversidade das suas maneiras de escrever, aprender diferentes soluções narrativas, técnicas e estilísticas, e para se inspirar. Como regra geral, se um filme foi bom o guião também deve ter sido, e por isso terá todas as vantagens em lê-lo.

Pode encontrar centenas de guiões na net, fazendo uma busca no Google ou na Internet MovieScripts Database. No entanto, tenha cuidado quando procurar guiões na net — alguns não são as versões dos autores originais, mas sim transcrições do filme feitas por fãs bem intencionados mas que acabam por prestar um mau serviço. Uma transcrição reflecte apenas a montagem e diálogos finais do filme, que muitas vezes são diferentes da estória que o guionista escreveu. E, principalmente, não têm o cunho próprio do autor, o “sabor” e visão que este imprime ao guião com a sua própria forma de escrever.

Como já referi anteriormente, antes de ser um instrumento de trabalho, o guião é um instrumento de sedução e, para isso, o estilo de escrita de cada

guionista conta muito. A forma clássica e elegante como Robert Towne escreve, por exemplo, é completamente distinta do estilo sincopado e nervoso de William Goldman.

Gostaria também de conhecer a sua opinião acerca da recente polémica no meio norte-americano, no que toca ao estatuto do realizador como autor de um filme, mesmo que não tenha escrito o guião. — Bernie

Bernie, a polémica não é recente. Desde os anos cinquenta, altura em que os teóricos dos Cahiers du Cinéma lançaram a teoria de que o realizador é o verdadeiro autor da obra cinematográfica, que se têm levantado vozes críticas dessa posição. O realizador tem um papel preponderante na concepção de um filme, obviamente. Isso nem se discute. Mas a realidade é que o cinema é uma arte colaborativa e o resultado final depende das contribuições de cada membro da equipa, cada qual da sua maneira e na sua proporção.

Com diferentes guionistas, directores de fotografia, actores, editores, etc, nenhum filme seria igual, por muito que o realizador quisesse alcançar os mesmos objectivos e concretizar a mesma visão. Dizer que os membros da equipa técnica e artística de um filme são os instrumentos que o realizador toca para compor a sua obra é minimizar o seu papel e diminuir a verdadeira essência da arte do cinema. Um bom realizador sabe isso e reconhece, aceita e agradece as contribuições de cada pessoa, sem prescindir do seu papel de líder da equipa. É por isso que gosto mais do “director” que os brasileiros usam do que do nosso “realizador”.

Infelizmente, desde há alguns anos para cá, qualquer realizador acabado de sair da escola de cinema, com dois videoclips e uma curta metragem no seu bolso, se sente no direito de assinar o primeiro filme que dirige como “Um Filme de XPTO”. A polémica ganhou algum destaque nos Estados Unidos porque muitas pessoas, entre os quais destacados guionistas, começaram a protestar contra isso.

Principalmente porque nem todos os realizadores são Hitchcocks, Kubricks, Fords ou Godards.

Devo escrever uma curta ou uma longa?

Por João Nunes | Publicado: 15/5/2007

Para quem pretende fazer uma primeira incursão no guionismo, o texto para uma série ou filme não será demasiado ambicioso? Como é o processo de escrita do “argumento” de uma curta-metragem? — Lina

Lina, os passos para escrever uma curta são muito semelhantes aos de uma longa, mas com algumas particularidades impostas pela menor duração. Geralmente as curtas baseiam-se em ideias mais simples, fortes e imediatas. Como não têm muito tempo para apresentação de situações e personagens, a escrita é mais económica e directa, recorrendo muito ao humor ou ao choque. Passa-se mais rapidamente da introdução da estória ao seu desenvolvimento e conclusão. Normalmente também têm menos personagens, poucos décors, e menos variações de dia para noite, tanto por questões de tempo como orçamentais. É frequente centrarem-se numa única situação e num núcleo de personagens muito restrito, sendo pouco vulgar haver grandes transformações destes personagens, ou enredos secundários.

Há um outro aspecto em que a escrita de uma curta e uma longa diferem bastante, e que importa realçar. Nas curtas temos pouco tempo para explorar os nossos personagens a fundo, aprender a conhecê-los, ver onde é que eles nos conduzem, e que coisas nos podem revelar sobre o seu mundo e sobre nós próprios. Isto pode parecer uma reflexão um bocado teórica, mas na realidade é um dos principais atractivos da escrita de uma longa metragem. Muitos guionistas queixam-se mesmo das saudades com que ficam dos personagens que os andaram a acompanhar durante meses.

As necessidades da narrativa dramática, contudo, são as mesmas para ambas as formas: definir bem os personagens, mostrar os seus contrastes, expor os seus objectivos e motivações, e explorar os conflitos daí resultantes. A escrita também deve ser semelhante: visual, evocativa, sucinta, explorando bem as características da linguagem cinematográfica.

Obviamente, estou a falar de curtas metragens com argumento clássico. Muitas outras são extremamente experimentais, mas estas são normalmente desenvolvidas pelos próprios realizadores, com o objectivo de mostrar as suas competências visuais.

Um bom sítio para encontrar centenas de exemplos de umas e outras é o portal de curtas metragens da Petrobras.

A minha recomendação é que tome a sua decisão de escrever uma curta ou uma longa metragem baseada não na perspectiva de ter mais ou menos trabalho, mas sim nas características da ideia que quer desenvolver. Algumas ideias pedem o tipo de desenvolvimento que só uma longa pode oferecer, outras esgotam-se necessariamente no tempo de uma curta. Querer contar uma estória complexa em dez minutos, ou esticar uma ideia curta para 120, são garantias seguras de insucesso e frustração.

Guiões de filmes de formação profissional.

Por João Nunes | Publicado: 21/5/2007

Sou formadora de adultos há cerca de 10 anos e, paralelamente, tenho trabalhado na concepção de recursos didácticos, tendo já escrito vários guiões para filmes de formação profissional. Este tipo de filmes têm algumas características especiais: são sempre de curta duração (entre 15 e 30\') e partem sempre de uma situação concreta (enredo), directamente ou indirectamente relacionada com o tema em aprendizagem. Até ao momento tenho

sido quase exclusivamente completamente autodidacta: faço pesquisas na net, compro livros, etc., mas acho que chegou a altura de sair do “amadorismo”. Será que me pode dar informações acerca de um curso orientado para as minhas necessidades? Se não for pedir muito, com local de realização e contactos? — Alda

Alda, os guiões de filmes educativos têm uma tarefa de certa forma mais complicada do que os de ficção pura. Não lhes chega prender a audiência com uma narrativa; aspiram a uma identificação da audiência com os personagens da estória narrada, ao ponto de mudar os seus comportamentos e atitudes.

O guionista desempenha neste tipo de escrita dois papéis complementares, igualmente importantes: por um lado é um dramaturgo que deve usar todos os meios clássicos ao seu alcance, criando personagens, com que a audiência se identifique, e colocando-os em situações interessantes, cheias de potencial dramático. Deve escrever de uma forma económica mas evocativa, explorando as potencialidades do meio audiovisual, mostrando mais do que descrevendo, através de imagens fortes e prenes de significado. Para o conseguir terá de estudar livros de guionismo, ler muitos e variados guiões, explorar os diversos recursos que a internet oferece e, se possível frequentar cursos ou workshops. O importante é perceber que autodidactismo não é o mesmo que amadorismo; o que diferencia um do outro é a atitude e dedicação profissional colocadas no trabalho.

Por outro lado, o guionista de filmes educativos é um professor, que quer passar novas informações, mudar as atitudes dos espectadores, e levá-los a adoptar novos comportamentos. Dessa forma é muito importante que ele se consiga colocar dentro da cabeça e da vida do público a quem se está a dirigir, abordando os temas na sua perspectiva, falando a sua linguagem. Para o conseguir a única hipótese é fazer muita pesquisa. Teórica, lendo livros e artigos sobre o tema; mas sobretudo prática, visitando os locais, entrevistando especialistas, conversando com pessoas da audiência que se pretende atingir.

É preciso, em primeiro lugar, descobrir e sintetizar quais são as informações realmente importantes que se querem passar; e depois perceber quais são as barreiras que o público do filme ergue a estes novos comportamentos e atitudes, de forma a poder ultrapassá-las.

Infelizmente não tenho conhecimento de cursos especificamente orientados para a escrita de guiões de filmes de formação profissional. No entanto, e dado a abordagem “ficcional” que diz costumar usar nos seus guiões, acho que qualquer bom workshop de escrita de guiões poderá acrescentar informação teórica e prática úteis ao seu trabalho. Se o seu inglês for razoável, sugiro-lhe também o livro “The Scriptwriter’s Handbook”, de William J. Van Nostran, que tem uma abordagem muito completa sobre este tipo de filmes.

Como e a quem apresentar uma série?

Por João Nunes | Publicado: 30/5/2007

Aproveitando a sua experiência como argumentista, gostava de lhe colocar uma dúvida: como e a quem apresentar uma ideia para uma série? Daniel

Daniel, tem duas opções: ou apresentar a sua série a uma produtora de televisão, ou directamente a um canal. Antes de o fazer, contudo, certifique-se de duas coisas: que o seu projecto está correctamente apresentado; e que os seus direitos de autor estão protegidos.

Para o primeiro aspecto, consulte um artigo útil e completo que está disponível no site da Associação Portuguesa de Argumentistas e Dramaturgos. Nele é abordada a apresentação de projectos aos canais de TV, mas o que lá é sugerido é válido para todas as situações.

Para proteger os seus direitos de autor, tem de submeter o projecto à Inspeção Geral das Actividades Culturais. Deverá dirigir-se à Praça Res-

tauradores, Palácio Foz, Lisboa, acompanhado de cópias do projecto, e preencher um formulário. Pode obter mais informações pelo telefone 213 212 500. Após este processo receberá pelo correio um parecer confirmando o deferimento ou indeferimento do seu pedido de registo. Não espere parado — esta resposta costuma ser demorada.

Com o seu projecto correctamente apresentada e os seus direitos salvaguardados, pode ainda ser boa ideia contactar primeiro as produtoras ou os canais de televisão, para informar-se sobre as suas políticas para a recepção de propostas. Pode fazê-lo por telefone, ou enviando uma carta ou email em que explica quem é, o teor do seu projecto, e o seu desejo de apresentá-lo. Pode encontrar aqui uma lista de produtoras que costumam aceitar propostas de projectos de séries e filmes.

Dito isto, não espere sempre ter resposta imediata aos seus esforços. O mundo da produção é muito competitivo, as pessoas têm muito trabalho, e nem todas as produtoras têm bem oleados os mecanismos para receber, avaliar e responder aos projectos apresentados. Mas não desista — vá insistindo, estabelecendo contactos e, uma vez mais, insistindo. Sobretudo, não fique à espera das respostas a um projecto para começar a trabalhar no seguinte. Logo que colocar os seus guiões no correio, sente-se de novo ao computador e lance mãos à obra.

Como escrever diálogos ?

Por João Nunes | Publicado: 18/6/2007

Vi, há pouco tempo atrás, uma entrevista de João Nicolau (“Rapace”), em que este se debruçava sobre a questão da forma dada aos diálogos: optar por diálogos num estilo mais literário e, portanto, mais formal, ou, por outro lado, optar por um estilo mais oralizado e correr o risco de pôr os actores a dizerem macacadas? Estou um pouco hesitante entre as duas abordagens e gostaria de conhecer a sua

opinião acerca do assunto. Bernie

Bernie, num guião de cinema os diálogos são sempre uma construção artificial; por muito naturais e “oralizados” que soem não devem ser uma reprodução fiel dos diálogos da vida real. Se ouvirmos com atenção as conversas ao nosso redor (coisa que, como guionistas, devemos estar constantemente a fazer) vamos rapidamente perceber que estas deixam muito a desejar.

Salvo raras excepções as pessoas falam de forma atabalhoada, repetem-se, mudam o rumo do discurso a meio caminho, deixam frases incompletas no ar, são redundantes, interrompem-se, perdem o fio do raciocínio, e, frequentemente, dizem coisas pouco interessantes. Ao reproduzirmos um diálogo destes num guião, tal e qual, corremos o risco de banalizar os nossos personagens e alienar a nossa audiência. É pois um caminho a evitar, a não ser que esse seja precisamente o efeito estilístico que queremos obter.

Escrever diálogos muito “literários” é outro recurso estilístico que também pode ser usado com bom efeito, mas que não é adequado à maior parte dos filmes comerciais. Com efeito, ao adoptarmos esse tipo de diálogos conferimos ao nosso filme um tom mais artificial, mais rebuscado, que pode dificultar os mecanismos de identificação/projecção dos espectadores com os personagens da nossa estória. Se esse tipo de distanciamento for o nosso objectivo, tudo bem; mas se estamos a querer escrever um filme mais “mainstream” então devemos evitar o uso sistemático desse tipo de diálogos.

Bons diálogos de cinema têm geralmente três características comuns:

São vivos, dinâmicos, interactivos, e variados. Não sendo “realistas” (no sentido que critiquei acima) parecem ser reais. Soam a verdadeiros, embora quando analisados à lupa demonstrem ser uma construção rigorosa, económica e depurada.

São adequados aos personagens que os falam; às suas características sociais, históricas, psicológicas. É perfeitamente aceitável ter um personagem que fale de forma rebuscada e “literária” se isso for

coerente com a sua personalidade. Todos falarem assim já será estranho, a não ser que a nossa estória se desenrole numa tertúlia de filósofos.

São cheios de segundos sentidos e interpretações paralelas, aquilo a que normalmente se chama o “subtexto”. Se os nossos personagens estiverem aparentemente a falar de A quando no fundo, no fundo, estão a falar de B, o espectador vai ter uma experiência mais rica e interessante.

Um último conselho: menos é mais. Nunca esqueça que os seus diálogos vão ser interpretados por actores que, com um simples olhar, uma pausa, uma inflexão, conseguem dizer mais do que vinte palavras redundantes. Leia cada diálogo várias vezes, em voz alta, e tire toda a gordura excessiva.

Um minuto por página.

Por João Nunes | Publicado: 14/8/2007

(...) enquanto estiver a escrever o guião devo tomar atenção para que cada página corresponda a um minuto de filme ou o programa fará isso por mim? Patrícia

Patrícia, a questão que levanta é das que mais preocupam os principiantes, e das que menos os deviam preocupar.

Quando se diz que num guião cada página corresponde a um minuto de filme, estamos a falar de médias, de estatística, de uma constatação a posteriori. Se o seu guião for formatado num estilo convencional, e escrito de uma maneira normal, vai chegar naturalmente a esses números: 120 páginas de guião darão um filme de duas horas, mais minuto menos minuto; 90 páginas darão mais ou menos hora e meia; e 200 páginas darão um monte de problemas para o conseguir vender.

A realidade comprovada destas estatísticas não quer dizer que cada página individual vá obedecer estritamente à média. Ou, muito menos, que essa deva ser a sua preocupação. Uma cena de acção — uma perseguição automóvel, por exemplo — pode

resumir-se a um parágrafo do guião e, no filme, ocupar quatro ou cinco minutos. Pelo contrário, uma cena de diálogo pode ocupar três páginas e, depois de editada, dar apenas um minuto de película.

Mais ainda — a mesma cena, nas mãos de dois realizadores diferentes, com dois montadores diferentes, vai ter seguramente durações distintas. Mas se mantiver um equilíbrio correcto entre os parágrafos de descrição e os diálogos, se as suas cenas se sucederem no ritmo certo, se estiver a usar um programa adequado ou um modelo correcto, no final vai bater tudo certo.

Depois de aprendidos os princípios básicos da escrita, preocupe-se apenas com a estória, com os personagens, com as emoções e acontecimentos que descreve. Acima de tudo, com a necessidade de manter vivo e em crescendo o interesse do espectador.

Percentagem nas bilheteiras.

Por João Nunes | Publicado: 25/8/2007

Escrevi um argumento para uma longa-metragem e ele vai ser agora produzido por uma pequena produtora. No entanto, estou um pouco perdido no que toca ao contrato. O produtor é meu amigo e sei que ele vai trabalhar com um orçamento limitado, por isso, queria optar por uma remuneração à percentagem sobre as receitas, mas não sei bem que variáveis devo ter em conta nem quais são as percentagens normais no mercado. Ou seja, primeiro, que variáveis devo especificar quando faço o contrato (bilheteiras, aluguer, venda directa e vendas a televisões... há algo mais???)? E, segundo, no mercado português, quais são as percentagens normais que o guionista tira de cada uma destas variáveis? Na Internet pululam os artigos sobre como escrever argumentos, mas raros são os que tratam

dos aspectos profissionais do guionismo, principalmente para o mercado português, e da SPA só me mandaram valores fixos. — Jorge

Jorge, quase apetece dizer: “Com esta é que me tramaste”. A tua pergunta é muito difícil de responder, mas vou tentar, sendo que esta resposta poderá vir a mudar com o tempo.

O primeiro factor que complica a resposta é que esta forma de remuneração deferida, tanto quanto sei, não é muito comum no mercado português. Só tenho conhecimento de um caso assim e, devo dizer, não foi particularmente vantajoso para os autores.

O segundo factor é que, mesmo para os guiões remunerados normalmente, há uma grande dificuldade em estabelecer valores indicativos. A APAD apresentou em tempos uma proposta de tabelas mínimas, que não teve grande divulgação nem repercussão, e está a trabalhar na sua actualização. O outro valor de referência que existe no mercado é o do subsídio à escrita de guião concedido nos concursos do ICA, que é de 10.000 euros.

Passando agora a um esboço de resposta. O meu primeiro conselho é que leias o artigo “The economics of screenwriting” recentemente publicado num dos bons sites de guionismo da net, “The artful writer” de Craig Mazin. É um artigo muito profundo e complexo, que eu tenho vindo a tentar decifrar aos poucos, mas como sei que o teu inglês é excelente penso que será um bom ponto de partida.

O meu segundo conselho é que faças as contas no sentido inverso. Vejamos o processo por pontos:

Define com o teu amigo produtor qual o valor que deveria ser pago, em condições normais, pelo teu guião, tomando como referência os mínimos de que falei acima. Não te deixes entusiasmar tanto pela perspectiva de ter um guião produzido ao ponto de ceder demasiado nestes valores; os produtores sabem muito bem jogar com a vaidade e ansiedade dos autores para baixar os valores que lhes pagam. Não te esqueças que “Amigos, amigos, negócios à

parte”.

Depois de definido o valor justo do guião acerta qual é a parte que vais receber agora e qual a parte deixada para essa forma alternativa de remuneração. Parece-me errado que não recebas nada já, e deixes tudo para o futuro. A minha recomendação é que não aceites menos de 50% do valor final acordado.

Finalmente, senta-te com ele e façam as contas de quais as vendas de bilheteira, dvd's, televisão e cabo, iptv, etc., que ele espera vir a ter. Terão de ser contas razoáveis e adequadas às características do filme. Se for relevante no vosso caso, podes tentar incluir também o “merchandising” e outros tipos de fontes de rendimento comerciais.

Em função dessas vendas previstas, será fácil fazer as contas para saber que percentagens ele terá de dar-te para atingir o valor deferido acordado.

Regista-as no contrato que assinares come ele e revê tudo com um advogado, só por causa das dúvidas. Já agora, podes aproveitar a vantagem relativa que esta situação te dá — o produtor precisa do teu guião e não tem como o pagar — para incluir no contrato o máximo de cláusulas que te beneficiem e defendam.

Este método parece-me razoável e, se ele estiver de boa fé no projecto, como penso ser o caso, não lhe deverá causar problemas de maior. Boa sorte, e vemo-nos na estreia.

Qual o valor dos guiões?

Por João Nunes | Publicado: 26/8/2007

Por coincidência, um artigo que escrevi ontem e uma pergunta a que respondi logo a seguir abordavam um assunto que raramente tenho tocado aqui no site: a remuneração dos guiões de cinema e televisão.

Há cerca de dois anos a anterior direcção da Associação Portuguesa de Argumentistas e Dramaturgos desenvolveu um estudo sobre quais as tabelas mínimas a aplicar no pagamento de guiões de televisão e cinema, e de peças de teatro, no mercado

português. O documento que daí resultou foi colocado à discussão dos visitantes do site da APAD — associados e outros — e mais tarde dado a conhecer ao público e aos media.

Como esse documento já não está disponível no site[1] resolvi colocá-lo aqui para consulta.

Algumas notas relativas aos valores referidos:

Os valores indicados são os mínimos aceitáveis. Um guionista mais experiente, uma estória mais especial e invulgar, um projecto mais atractivo, devem merecer remuneração superior aos aqui indicados.

De igual forma, o valor de referência para os guiões de cinema deve ser 1,5% do orçamento estimado do filme. Os 10.000 euros de que se fala na tabela são o mínimo, e correspondem mais ou menos a um filme de 700.000 euros; a filmes de maior orçamento devem corresponder valores de guião mais elevados.

A tabela indicada não cobre outros tipos de remunerações — pelos usos do filme noutros mercados, em venda directa, tv e cabo, etc. Noutros países mais avançados os contratos prevêm valores adicionais para isso; em Portugal ainda não é a norma, mas estamos a trabalhar nesse sentido.

Finalmente, os montantes pagos referem-se à cedência dos direitos patrimoniais do guião, ou seja, o direito à sua exploração comercial. Os direitos morais de autor não estão aqui abrangidos, nem poderiam estar, pois a nossa legislação não permite a sua cedência.

Volto a referir — estas são as tabelas mínimas. Compete-nos a nós, guionistas, lutar em cada contrato para subir a fasquia.

Como escrever cenas de humor físico?

Por João Nunes | Publicado: 5/9/2007

Eu estou a tentar fazer um portfolio, sendo que dele consta um argumento/guião

para um desenho animado de curta-duração que vive muito à base do humor físico. No livro que li, o Syd Field sugere que os parágrafos descritivos devem ser curtos e que mais de 4 frases já é demasiado. Ora, se assim o fizer para as cenas de humor físico fica tudo um bocado no ar e perde metade do impacto. É isto um erro? —
Tiago

Tiago, o livro do Syd Field que refere, e que presumo ser o “Screenplay”, é uma obra de 1979, muito importante em termos teóricos, que todos os guionistas ganharão em estudar. Para quem não o queira ler no inglês original, há edições brasileiras, espanholas e francesas.

Esse livro instituiu uma série de conceitos que hoje fazem parte da terminologia dos guionistas de todo o mundo, como o paradigma dos três actos, os plot points, a frase “action is character” (a acção é o personagem), etc. O meu exemplar tem a data de Setembro de 1995 e comprei-o, entre todos os lugares, em Los Angeles.

A força desse livro, contudo, é também a sua fraqueza. Ao querer sistematizar a escrita do guião, Syd Field acabou por cair num excesso de regras que, a certa altura, se assemelham muito aos dez mandamentos do bom guionista. Essa que refere é uma sugestão muito válida, mas para as cenas normais de um filme normal. Uma longa cena de acção como a que inicia o último 007, por exemplo, seria impossível de escrever dessa maneira.

Outro exemplo: o filme de animação francês “Les Triplettes de Belleville”. Veja o seguinte excerto da sequência inicial e diga-me como poderia ser escrito segundo o mandamento de Syd Field.

A regra que menciona destina-se a orientar os guionistas menos experientes no sentido de serem económicos nas suas descrições de acção, para as suas cenas ficarem mais fáceis de ler. Descrição a menos torna confusa a leitura de uma cena, mas descrição a mais pode torná-la aborrecida. O nosso objectivo é dar toda a informação necessária à com-

preensão da cena, e nem uma palavra a mais. Numa cena normal este conselho tem um significado; numa cena especial significará outra coisa completamente diferente.

Veja, por exemplo, a cena inicial de um guião de uma longa-metragem de animação[1] que eu escrevi no ano passado e está actualmente em desenvolvimento.

EXT. AMAZÓNIA — DIA

Estamos numa floresta tropical, densa e misteriosa. Um macaquinho de ar excêntrico aproxima-se balançando de tronco em tronco. É o MICO LEÃO.

Num dos seus saltos o Mico distrai-se com qualquer coisa que vê. Roda a cabeça para olhar e falha o tronco que ia apanhar. Cai na vertical, pelo meio da folhagem densa, mas consegue esticar a cauda e prender-se com ela a um tronco. De cabeça para baixo fica a olhar fixamente...

...para uma CABAÇA DE VIME, que, do seu ponto de vista, vemos de pernas para o ar. A imagem da cabaça roda...

...à medida que o Mico se endireita, farejando. Olha em redor franzindo as sobrancelhas, desconfiado. Volta a farejar.

O Mico aproxima-se da cabaça e sobe para cima dela. Espreita para o seu interior, farejando sempre. A cabaça está cheia de BANANAS. O Mico abre os olhos, espantado. Deita a língua de fora e lambe os beiços, guloso.

Vai meter a mão na cabaça quando, de repente, hesita. Franze as sobrancelhas, desconfiado, e revista

o exterior da cabaça. Descobre UMA CORDA escondida.

O Mico salta para trás, assustado. É uma armadilha. Mas as bananas parecem rebrilhar no interior da cabaça. O Mico abre a boca, salivando.

Coça a cabeça, tentando encontrar uma solução. Depois sorri, satisfeito consigo mesmo, e desaparece por um momento. Regressa quase de imediato com um pau comprido na mão. Rindo entre dentes – eh eh eh eh – estica o espeto e, com jeitoinho, fá-lo entrar pelo orifício da cabaça.

Clank! Uma corda estica. O Mico abre os olhos.

Clonk! Um ramo de árvore retesado desprende-se. O Mico sorri, satisfeito com a sua esperteza...

...e UMA REDE sobe debaixo dos seus pés, enrolando-o e prendendo-o.

O Mico solta o pau e coloca a mão no queixo, desiludido. E ali fica preso, à espera do seu destino, à medida que a câmara se afasta por cima das copas das árvores...

... voando pelo meio das aves que sobem da imensa floresta amazónica e vendo correr lá em baixo o imenso rio Amazonas, um mundo mágico e maravilhoso, acima e abaixo da superfície, com habitantes curiosos e variados.

Neste exemplo toda a cena se resume a uma longa sequência de humor físico onde não há um único diálogo. Mas, se reparar com atenção, nenhum parágrafo tem mais de quatro ou cinco linhas.

Cada vez que há uma nova acção, um momento que merece destaque, uma provável mudança de ângulo de câmara, eu corto para outro parágrafo. Essa técnica de escrita ajuda a entender melhor toda a acção e cria uma página menos densa, que não assusta o leitor só de olhar para ela.

Notas de Rodapé

“Moli”, ©2006, João Nunes / Stopline Filmes / Animanostra

Como escrever diálogos de jovens ?

Por João Nunes | Publicado: 19/9/2007

Eu gostaria de saber se no processo de escrita de um guião sobre jovens posso (ou devo) utilizar expressões como por exemplo: em vez de “estás” colocar “tás” ou se devo deixar esses actos linguísticos a cargo dos actores. — Patrícia

Patrícia, a questão que me coloca também se põe noutros casos. Por exemplo, um personagem que gagueja — será que devemos escrever todos os seus diálogos com essa característica?

Pessoalmente acho que o guionista deve preocupar-se mais com o ritmo, vocabulário e sintaxe de cada personagem do que propriamente com a sua pronúncia ou tiques de linguagem, que são essencialmente uma preocupação do actor.

Um guião que fosse totalmente escrito da maneira que refere correria o risco de ficar muito difícil de ler. Além disso, implicaria um conhecimento perfeito da pronúncia e maneirismos que se querem reproduzir, o que nem sempre é fácil (quando não é mesmo impossível).

No entanto, pode ser útil dar “um cheirinho” dessas características nos diálogos. Se o personagem gagueja, podemos referi-lo na sua descrição, quando o apresentamos, e ir introduzindo um ou outro gaguejar nos diálogos, para recordar esse aspecto

aos leitores.

O mesmo se passa com os jovens — um “tás” aqui, um “pra” ali, servem para lembrar ao leitor a idade dos personagens, se combinados com o vocabulário e estilos certos. É tudo uma questão de encontrar o equilíbrio certo e a forma mais adequada à sua maneira de escrever.

Como distinguir cenas e sequências num guião?

Por João Nunes | Publicado: 19/9/2007

Gostaria de saber qual a indicação que devo colocar no cabeçalho nas cenas passadas em vários locais. — Patrícia

Patrícia, por definição uma cena é uma unidade de acção passada num único local, num determinado momento. Quando a acção se passa em vários locais, ou no mesmo local mas em momentos distintos, estamos perante várias cenas. Neste caso deve tratá-las independentemente, dando a cada uma delas um cabeçalho distinto.

Outro caso diferente é o das “montagens” e/ou “sequências de imagens”. Ambas estas técnicas são usadas para descrever uma sucessão de mini-cenas ou acções curtas, normalmente sem diálogos, que são distintas o suficiente para não ser tratadas como uma mesma cena, mas também não têm importância que chegue para justificar a separação em cenas diferentes.

Nas “montagens” estas mini-cenas são geralmente díspares em termos de locais e intervenientes. Nas “sequências de imagens” costumam ter um ou mais personagens em comum. No entanto, é muito comum os guionistas confundirem os dois conceitos e usar igualmente um ou outro, o que não é grave.

É importante não confundir a designação “sequência de imagens” com a designação mais genérica de “sequência”, que é um conjunto de cenas autónomas mas unidas por um fio condutor. Por exemplo, todos os filmes da série “Indiana Jones”

começam com uma sequência muito bem definida, que é quase uma mini-estória dentro da estória do filme.

Vejamos dois exemplos de “montagem” e “sequência de imagens”:

MONTAGEM

O dia nasce em Lisboa:

- um cacilheiro despeja uma vaga de pessoas sonolentas num cais da cidade;
- dois comerciantes vizinhos cumprimentam-se enquanto sobem as grades das suas lojas;
- o dono de uma banca de jornais corta o fio de um pacote de diários;
- José, sentado ao balcão de uma tasca, começa a ler um jornal desportivo enquanto espera o pequeno-almoço.

FIM DA MONTAGEM

SEQUÊNCIA DE IMAGENS

Um dia que começa igual a todos os outros:

- José faz abdominais no chão do seu quarto;
- de olhos fechados, saboreia a água fumegante do duche que escorre sobre a sua cabeça e ombros;
- no comboio, sacode o ombro para afastar um magala sonolento que pousou a cabeça nele;
- José, sentado ao balcão de uma tasca, começa a ler um jornal desportivo enquanto espera o pequeno-almoço.

FIM DA SEQUÊNCIA

Ambos os trechos descrevem o começo banal de mais um dia. O primeiro mostra-o através de uma diversidade de acções unidas apenas pelo tema comum — é uma “montagem”. O segundo centra-se na rotina de um personagem — é uma “sequência de imagens”. Viria algum mal ao mundo se trocássemos as suas designações e usássemos um em vez do outro? Nenhum.

Vejamos agora um exemplo real, retirado do meu primeiro trabalho, o guião do telefilme “Mustang”, da SIC[1].

Este exemplo é interessante (digo eu...) porque combina as duas situações: uma sucessão de cenas distintas, que constituem uma “sequência” no filme; sequência essa que termina por sua vez com uma “sequência de imagens” (a que, por inexperiência, na altura chamei “montagem”).

EXT. RUA DE LISBOA — NOITE

Rafael tranca a porta do Mercedes junto de um RESTAURANTE CHINÊS.

INT. RESTAURANTE CHINÊS — NOITE

Rafael entra no restaurante chinês, avançando sem hesitações. Vira para um corredor escuro e desce umas escadas sujas. Os filhos seguem-no, curiosos.

RAFA

Não íamos a um casino?

RAFAEL

Correcto e afirmativo! Mas este... é uma coisa especial.

PEPE

Uma coisa especial?! Aqui?!

Rafael entra num corredor e passa por uma mesa onde TRÊS CHINESES jogam às cartas. Um dos homens levanta-se e abre-lhe uma porta. Rafael faz sinal aos filhos para o seguirem.

INT. CASINO ILEGAL — NOITE

Entram numa sala grande, escura e fumarenta, decorada com peças soltas de mobílias diferentes, mas com bastante gente. O ambiente é animado.

Espalhadas pela sala há dois tipos de mesas. Numas estão homens de vários tipos e raças, sentados a jogar às cartas. Noutras estão mulheres, de várias raças e tipos, à espera da companhia dos homens que jogam às cartas. É para uma destas mesas que Rafael se dirige. Senta-se e chama os filhos, para os apresentar a IVONE, uma branca quarentona, e a SORAYA, uma mulata brasileira.

RAFAEL

Estes são os meus rapazes — o Rafael e o Pedro.

SORAYA

(com sotaque brasileiro)
Seus rapazes? Mas desde quando você é pai de dois gatões como esses aí?

RAFAEL

Há muita coisa que você não sabe de mim...

SORAYA

Estou vendo que sim. Se sentem, meninos. Não tenham medo da titia.

RAFAEL

Tenham medo dela, por favor. E da Ivone também, não é, querida?

IVONE

Especialmente de mim.

RAFAEL

Onde é que está o dinheiro, hoje?

IVONE

Ali, na mesa do Zézinho. Aquele gordo.

Os cinco olham na mesma direcção. Numa mesa um pouco mais afastada do que as outras, rodeada por três ou quatro homens de pé, está um **HOMEM POSSANTE**, muito concentrado nas cartas que tem na mão. Os seus parceiros de jogo são um outro **HOMEM DE BIGODES**, um **CIGANO** de meia idade, um **CHINÊS** novo e o **ZÉZINHO**. **ANÍBAL** já vem a caminho da mesa onde está Rafael e os rapazes.

ANÍBAL

(para Rafael)

É melhor substituíres o Chico. Hoje só está a fazer merda.

Rafael levanta-se e fala para as duas "amigas".

RAFAEL

Não os comam já. Ainda são muito tenrinhos.

Depois segue Aníbal em direcção à mesa de jogo. Pepe levanta-se também e segue os dois homens.

INT. CASINO ILEGAL / MESA DE JOGO – NOITE

Aníbal acerca-se da mesa de jogo, fazendo um sinal ao Chico – o homem dos bigodes. Este arruma as cartas e fala para os outros.

CHICO

Por mim já chega. Já perdi a minha conta...

GORDO

Nem penses que te vais embora assim. A noite ainda é uma criança...

CHICO

Crianças tenho cinco lá em casa. E comem como o caraças.

GORDO

(olhando em volta)

Quem quer sentar-se aqui connosco? Quem é o patinho que quer ser depenado?

Chico vai para o pé de Soraya. Rafael aceita o desafio.

RAFAEL

Se ninguém mais quer, posso jogar eu. É o quê, lerpa?

GORDO

Poker, qual lerpa!

(para o Zézinho)

Mas quem é este lorpa?

RAFAEL

Tudo bem. Só têm que me recordar as regras...

O cigano ri-se, atira as cartas para cima da mesa e levanta-se, começando a vestir o casaco que tinha pendurado nas costas da cadeira.

GORDO

O quê?! Ficamos só os quatro? Assim não tem graça nenhuma...

MONTAGEM

Rafael joga poker com os outros três homens.

Ivone conversa animadamente com Rafa, que presta atenção ao jogo. Chico está abraçado a Soraya.

O chinês baralha as cartas com profissionalismo. O gordo dá as cartas.

O dinheiro muda de mãos. O homem gordo limpa o suor do rosto.

Rafa junta-se ao grupo que assiste ao jogo. Aníbal apoia-se nas costas da cadeira, com um ligeiro sorriso nos lábios.

Mais dinheiro muda de mãos. Rafael baralha as cartas, mas não como alguém que uns minutos antes nem as regras do poker sabia.

O gordo vê as suas cartas e limpa a cara.

Soraya e Ivone bebem. Rafa e Pepe exultam.

Dinheiro.

O gordo levanta-se, agarra no casaco e dispara para a saída.

FIM DA MONTAGEM

Notas de Rodapé

“Mustang”, © SIC Filmes 1999 — guião de João Nunes, realização de Leonel Vieira

Duração das peças de teatro

Por João Nunes | Publicado: 25/11/2007

Li já no seu blogue que para TV se poderia considerar como “regra” (pouco fiável) um valor próximo de 1 pág. A4 = 1min. de filme. Contudo, em teatro, penso que esta regra não será válida, pois não existem os tempos mortos da TV, pelo que me parece que uma fórmula 60 págs. = peça de 1 hora não será acertada. Na minha inexperiência parece-me como mais aproximado a leitura “cronometrada”,

em voz alta, do texto. Contudo, é pouco prático (eu pessoalmente detesto ler em voz alta). Haverá uma fórmula que me aproxime de um valor de cálculo nr. págs. vs. duração da peça? Conseguir dar-me algumas indicações ou ajuda nesta área?
João

João, com esta pergunta empurrou-me para fora da minha área de competência. Pouco tenho escrito para teatro, e sempre em formatos não convencionais, em que essa questão não se colocava. Felizmente tenho amigos mais versáteis do que eu e que juntam a simpatia ao know how. Passo a palavra à Maria João Cruz, guionista e dramaturga:

Olá João,

É uma pergunta bem pertinente com a qual me debato desde que escrevo para teatro.

De facto, não dá para aplicar as mesmas regras de minutagem de um guião de televisão ou de cinema.

Num texto para teatro, o que prevalece é a palavra, o que sai da boca dos actores — é isso que faz a narrativa e a acção. Não se pode falar numa sequência de cenas, é muito mais uma sequência de acções, o que faz logo toda a diferença. Há muito menos descrições, menos mutações de cena, a elipse é quase inexistente. Para estabelecer um paralelo pouco convencional e bastante discutível, é como se tudo fosse um gigantesco plano sequência com câmara fixa. Portanto, é isso que se tem de minutar.

Na minha experiência, tendo como base o trabalho que fiz para “Um Dom Quixote” e “Moby Dick”, usando um template muito semelhante à de um guião de cinema, tenho mais ou menos estes cálculos: 40 a 50 páginas dão para 1.15h/ 1.30h de espectáculo, 80 a 100 páginas dão para 2h/2.30h de espectáculo. Mas também sei por experiência própria que o tempo de duração de uma peça só se consegue prever ao certo na primeira leitura com os actores.

Assim sendo e respondendo à pergunta, eu diria que para uma peça escrita nos moldes clássicos,

em 3 actos, baseada essencialmente no diálogo entre actores, para um espectáculo de hora e meia não se poderá ir além das 50 páginas.

Espero que ajude.

O que devo fazer agora?

Por João Nunes | Publicado: 25/3/2008

Eu sou um rapaz de dezoito anos que, um dia, teve uma ideia. Quase meio ano se passou e acabei, agora, de escrever “fade out” no meu argumento. Está pronto! Não queria nada que isto fosse parar ao fundo da gaveta como tantas outras coisas que já escrevi. Acho que esse é o pensamento de toda a gente que se senta em frente ao computador durante longas horas a escrever. A minha pergunta é a seguinte: o que devo agora fazer? - Miguel

Miguel, em primeiro lugar, parabéns. Escreveu “fade out” e isso é mais do que 90% dos candidatos a guionistas podem dizer. Não imagina a quantidade de pessoas que querem escrever guiões mas depois não passam das intenções ou, na melhor das hipóteses, das primeiras páginas. É necessário disciplina, persistência, autoconfiança e a capacidade de ultrapassar os altos e baixos que sempre estão associados a um processo de escrita criativa. Se essas capacidades são raras, e de louvar, em pessoas muito mais velhas, mais admirável ainda é encontrá-las num jovem de dezoito anos. Parabéns, pois.

Quanto à sua questão aqui seguem os meus conselhos:

1) Deixe o seu guião “respirar” durante duas, três semanas. Tire-o da sua cabeça, esqueça-o um pouco. O que você precisa neste momento é ganhar algum distanciamento para o poder olhar objectivamente. Pode aproveitar esse período para...

2) ... registá-lo no IGAC, ali nos Restauradores, ao lado do Palácio Foz. Encontra aqui toda a

informação necessária e, por uma quantia irrisória, garante a protecção legal do seu guião.

3) Quando sentir que conseguiu o distanciamento necessário do seu material, está na altura de passar à rescrita, uma das etapas mais importantes do processo de escrever. O Miguel não tem prazos a respeitar, tem todo o tempo do mundo à sua frente, pode trabalhar o seu guião até ele ficar o mais perfeito possível. O que não pode é dar-se ao luxo de mandar um guião imperfeito para ser lido pelos produtores que, eventualmente, se irão interessar por ele. Este guião vai ser o seu cartão de visita, o seu pé na porta, a chave para entrar nesse mundo que quer conquistar. É só o guião que interessa. Se o enviar pelo correio ninguém vai saber se você tem 18 anos ou 81; só vão ver o que está no papel, ali entre o “fade in” e o “fade out”. Não viu o filme “Almost famous”? Então veja — além de ser um filme magnífico, de certeza que se vai identificar com o protagonista.

4) Como fazer então a rescrita? Por etapas, do mais geral para o particular.

Em primeiro lugar, reveja o seu enredo e estrutura. Procure os pontos fracos, os erros lógicos, os segmentos desnecessários ou mais aborrecidos, as falhas no encadeamento das cenas, etc.

Em segundo lugar, siga o percurso de cada um dos personagens. Veja se esse percurso é lógico, se os seus comportamentos são consistentes, se as transformações (no caso de as haver) são compreensíveis e motivadas.

Depois, passe para a análise das cenas individuais, da sua dinâmica interna, dos conflitos e tensões. Veja como estão escritas as descrições, se são visuais, se só está a descrever o que pode ser visto ou ouvido, se a sua escrita é concreta mas também evocativa e inspiradora. É nesta fase que deve rever os diálogos, assegurar-se de que eles são escorreitos e interessantes, e de que cada personagem tem uma voz própria e distinta.

Finalmente, verifique se a formatação está certa e corrija as gralhas. Não descure este último aspecto — é uma das maneiras mais fáceis de dar um ar “profissional” ao seu guião.

5) Acha que o seu guião já está tão bom quanto você consegue fazê-lo? Então está na altura de o enviar a uma produtora. Encontra aqui uma lista de produtoras portuguesas que poderá contactar. Acompanhe o guião com uma cópia do seu registo e uma carta simples e profissional, descrevendo muito sumariamente o tema e pedindo a leitura do guião. Não precisa de falar muito sobre si nem sobre os seus sonhos; isso não é relevante para os produtores, desde que o guião lhes interesse (se não interessar, também não é...). E, sobretudo, não se esqueça de incluir os seus contactos. Para ter uma ideia dos valores que a Associação de Argumentistas defende, encontra aqui as tabelas mínimas propostas pela APAD.

6) Depois de meter os guiões no correio, abra o seu software de escrita, crie um novo documento, e escreva “fade in”. Não fique à espera de respostas que podem tardar, ou nunca vir. Se continuar a escrever, se não desistir, um dia elas virão.

Boa sorte

Guiões publicitários.

Por João Nunes | Publicado: 26/5/2008

Caro João, a publicidade também usa guiões, nos diferentes tipos de media de que se serve? Se sim, quais são as grandes diferenças entre um guião p/publicidade e um guião p/ficção p/cinema ou TV? - Berni

Berni, em publicidade, como em qualquer meio audiovisual que implique um trabalho complexo de uma equipa grande de profissionais, também se usam guiões. Além das diferenças específicas da linguagem publicitária, estes guiões, de forma geral, são mais simples do que os guiões de cinema ou televisão, e não têm um formato tão estandardizado.

Por exemplo, não se dividem normalmente as cenas com cabeçalhos (INT. CASA — DIA) como

é obrigatório fazer nos guiões de cinema e tv. A definição dos locais onde se passa a acção fica assim a cargo dos parágrafos de descrição, juntamente com as descrições de personagens, efeitos especiais, etc. O guião resultante fica mais parecido com uma sinopse detalhada, com os diálogos e locuções intercalados no texto.

Quando se trata de filmes um pouco mais compridos, como os chamados vídeos institucionais, é mais comum encontrar um outro formato, em duas colunas. Nesse formato (que pode ser escrito com qualquer processador de texto, como o Word ou o Pages, ou com um programa específico, como o Final Draft AV) a página é dividida na vertical em duas colunas. Do lado esquerdo (VÍDEO) ficam as descrições (locais, acções, personagens, efeitos visuais, etc) e do lado direito (ÁUDIO) os diálogos, locuções, músicas e efeitos sonoros correspondentes.

Não devemos confundir este formato audiovisual com o formato “esquerda/direita”[1] usado em muitos guiões de televisão em Portugal; nesse formato televisivo os diálogos ficam também do lado direito e as descrições (e cabeçalhos) do lado esquerdo, mas estes elementos não andam em paralelo, e sim alternando entre si, em sequência.

Notas de Rodapé

Este formato é um perigo para os actores mais preguiçosos, que só lêem a coluna da direita — os diálogos — perdendo por vezes aspectos importantes da acção descritos na coluna da esquerda

Posso dar indicações de realização?

Por João Nunes | Publicado: 13/8/2008

Boas, sou um fanático pelo cinema de João César Monteiro e escrevo-lhe porque tenho uma dúvida. Como faço para descrever no guião a forma como quero que sejam filmados os planos? Numa cena

de um filme a câmara muda constantemente de ângulo, mostra as personagens de lado, de frente, as duas só numa, etc. Cabe ao guionista descrever isso ou é uma função do realizador? - André

Olá André, quanto à questão concreta que me coloca, a resposta é muito simples: é ao realizador (auxiliado pelo diretor de fotografia) que compete escolher os planos e ângulos necessários para contar cinematograficamente uma determinada cena. Colocados perante o mesmo trecho de um guião, João César Monteiro, Wim Wenders e Steven Spielberg escolheriam formas completamente diferentes de o interpretar visualmente, e nenhuma seria, de per si, melhor do que as outras. Seriam, isso sim, as mais adequadas ao estilo de cada um desses realizadores.

Isso não é contraditório com a necessidade dos argumentistas escreverem visualmente. O cinema é uma arte audiovisual, e essas duas componentes — som e imagem — devem começar a ser pensadas desde a fase da escrita do guião. Mas escrever visualmente não é o mesmo que tentar substituir-se ao realizador. Por exemplo, no final de “Sideways”, o protagonista Miles decide abrir e beber sozinho, numa hamburgeria manhosa, a preciosa garrafa de vinho que tinha reservada para uma ocasião especial. Esta sua acção, contada sem palavras, sem diálogos, sem explicações, diz-nos “visualmente” tudo o que precisamos saber sobre o impacto que os eventos do filme tiveram em Miles. Ou seja, que a vida, como dizia John Lennon, “é o que acontece no intervalo dos nossos planos”.

Isto não quer dizer que os guionistas não possam, em determinado momento, chamar a atenção para um determinado aspecto, pisando no território do realizador. Por exemplo, é frequente ver em guiões linhas como esta:

CLOSE UP — A PONTA DA NAVALHA GRAVA AS INICIAIS JN.

Mas nada garante que o realizador vá respeitar essa indicação. Sei de alguns que, só por teimosia, fariam questão em arranjar outra solução para a

cena, só para não “obedecer” ao guionista.

Pessoalmente acho mais útil e sensato descrever a cena de forma a que o realizador chegue naturalmente à solução de realização que nos parece mais adequada. Pegando no exemplo anterior, a nova versão poderia ser:

João abre a navalha e entalha algo no tampo da secretária. São as iniciais JN.

É provável que um realizador, ao ler este trecho do guião, chegasse à conclusão que o close-up seria o plano certo para o ilustrar. Por isso o meu conselho é que os guionistas devem concentrar-se na escrita. Escrever um bom guião já é suficientemente difícil sem ter que brincar aos realizadores. Deixe para César (ou Wim, ou Steven) o que é de César.

(O.S.), (V.O.) e (OFF)

Por João Nunes | Publicado: 26/9/2008

Caro João, tenho uma dúvida que surgiu na leitura deste excerto do guião. Que quer dizer a sigla “O.S.”? - Fir

Olá Fir, (O.S.) é a abreviatura de Off Screen (fora do ecrã). Aplica-se quando ouvimos a voz de um personagem mas não o estamos a ver, apesar dele estar fisicamente presente na cena. Por exemplo, alguém que fala da sala do lado, ou que fala enquanto a câmara mostra outro personagem.

Ocasionalmente, em vez de (O.S.) podemos encontrar (O.C.), que quer dizer Off Camera (fora da câmara). A utilização é exactamente a mesma.

Não confundir com (V.O.) que corresponde a Voice Over (voz sobreposta). Esta abreviatura aplica-se em todas as outras situações em que se ouve uma voz que não sai directamente da boca de um personagem que esteja em cena. Por exemplo, a voz de um narrador; a voz dos pensamentos ou memórias de um personagem; a voz que vem de um telefone; a voz de quem escreveu uma carta que está a ser lida; a voz que sai de um altifalante, etc.

Por vezes, como alternativa ao (V.O.), encontramos por extenso VOICE OF X (VOZ DE X). Por exemplo, VOZ DE BERNARDO. Também é uma solução legítima.

Em Portugal usa-se muitas vezes a expressão (OFF) em substituição quer do (O.S.) quer do (V.O.) mas, apesar de vulgar, essa solução parece-me menos correcta pois não destrinça se o personagem que fala está ou não presente fisicamente na cena.

Para esclarecer melhor a diferença entre (O.S.) e (V.O.) vejamos um exemplo concreto.

INT. CASA DOS VELOSO – SALA – DIA
O velho pai Veloso entra na sala trazendo um postal na mão. Enquanto pousa o casaco nas costas da cadeira, fala na direcção da cozinha, de onde vêm SONS de tachos e panelas.

PAI

Chegou um postal do Rui.

MULHER (O.S.)

Deve ser a pedir linguiça e pão de trigo..

PAI

Lá estás tu a embirrar com o moço.

O pai coloca os óculos e aproxima-se da janela com o postal. Começa a ler. Ouvimos um ACORDE de guitarra.

RUI (V.O.)

Querida mãe, querido pai, então que tal? Nós andamos do jeito que Deus quer. Entre dias que passam menos mal lá vem um que nos dá mais que fazer.

Um guionista pode especializar-se em diálogos?

Por João Nunes | Publicado: 3/10/2008

Eu gosto sobretudo de escrever diálogos. Estando contextualizado com o guião, é possível um autor escrever apenas diálogos, seja para novela, série, posteriormente inseridos na(s) cena(s). Mas isto não se faz, pois não? Ou far-se-á mas só a nível da chamada “escrita a quatro mãos”, as parcerias de escrita que se vão criando com os anos e laços de amizade? Um resumo da minha questão poderia ser: pode-se ser apenas um co-guionista, ou um sub-guionista? - João

Olá João,

É evidentemente possível ser “co-guionista”, se encontrar a pessoa certa para estabelecer essa parceria. Pelo que consigo perceber, no seu caso teria de ser uma pessoa com uma boa noção de estrutura e de funcionamento dos mecanismos dramáticos da ficção. Num “casamento” assim essa pessoa conceberia a arquitectura geral da história, o seu enredo e estrutura, e você trabalharia as cenas individuais. Antigamente esta situação era mais frequente, e nos genéricos até se distinguiu por vezes o “argumento” dos “diálogos”.

Já escrever apenas os diálogos, separadamente do resto das cenas, parece-me difícil. É pensar que uma cena de ficção audiovisual é apenas, como eu ouvi uma vez um guionista de novela portuguesa dizer, “duas pessoas numa sala a falar”. Mas não é, ou não deve ser.

Cada cena de um filme, ou novela, ou do que for, é uma unidade dramática em que alguma coisa acontece, alguma coisa se transforma ou é revelada, algum evento positivo ou negativo afecta a vida e o percurso dos protagonistas, obrigando-os a tomar decisões e dar novos passos. Os diálogos são apenas uma das formas como esses acontecimentos se po-

dem manifestar, influenciar ou ser resolvidos. Saber escrevê-los bem, com arte, naturalidade e elegância, é evidentemente uma grande vantagem, mas não chega. Pode ser mais fácil numa novela fraquita, em que quase tudo se resolve à conversa, mas não é suficiente.

Há guionistas famosos que são por vezes tratados para dar apenas uma rescrita nos diálogos de um guião já acabado, em que todas as questões estruturais e dramáticas estão resolvidas. O trabalho deles, nesse caso, é dar um “polish” — um polimento — ao guião, ou seja, limar as arestas dos diálogos e criar uma meia dúzia de frases fortes para os actores principais. Esses guionistas chegam a receber fortunas para isso, mesmo que o seu nome nem apareça no genérico. Mas são sempre autores estabelecidos, com experiência e mérito reconhecido.

Por isso o meu conselho é que não crie auto-limitações artificiais ao seu trabalho e desenvolvimento enquanto artista. Se os diálogos são fáceis para si, então saia da sua “zona de conforto” e escreva uma curta metragem sem um único diálogo. Pense uma história curta, com uma ideia interessante, e tente contá-la de uma forma totalmente visual. Desenvolva sinopses curtas, de uma ou duas páginas, de histórias variadas, pensando as suas estruturas, os seus “princípio, meio e fim”. Vai ver que evolui muito mais rapidamente do que imagina, e do que evoluirá se continuar apenas a fazer aquilo que, alegadamente, já sabe fazer.

É preciso usar este formato de guião ?

Por João Nunes | Publicado: 11/10/2008

Olá! Vi o seu pdf de um guião e gostaria de saber se é indispensável escrevê-lo daquela forma. Não poderei colocar as indicações cénicas entre parêntesis e as falas com o nome da personagem a anteceder essa mesma fala? - Pedro

Olá Pedro,

Com pequenas variações, este é o formato certo para escrever para cinema, em Portugal ou em qualquer outra parte do mundo. É o formato que possibilita que, em média, cada página de guião corresponda a um minuto de filme. É também o formato que produtores, financiadores, actores e técnicos estão habituados a ler e a utilizar. Escrever noutro formato marca-o automaticamente como alguém de fora desse mundo, o que, como perceberá, não é muito útil.

A utilização de um modelo para word como eu apresento neste site, ou de um software específico como o CeltX, que eu também lá apresento, torna muito fácil escrever nesse formato. Não há, pois, nenhuma razão para usar outra apresentação para os seus guiões.

No guiões de televisão, em Portugal, usa-se muitas vezes um formato diferente, mas que também não corresponde a esse que descreve. O formato de que fala, se o estou a entender bem, usa-se algumas vezes para a escrita de textos teatrais, onde há mais variedade de soluções.

Como se escreve um flashback?

Por João Nunes | Publicado: 23/1/2009

Quando se escrevem flashbacks é preciso ter “cuidados especiais”, não é? Não são cenas como as outras ao nível da escrita. A minha maior dúvida é como é que se escreve um flashback já visto. Será que me pode ajudar? - Félix

O que é um flashback

Um flashback, ou analepse, é, segundo a wikipedia (referência a que se recorre mais por preguiça do que por outra razão qualquer), “a interrupção de uma sequência cronológica narrativa pela interpolação de eventos ocorridos anteriormente. É, portanto, uma forma de anacronia ou seja, uma mudança de plano temporal”.

Quando estamos a contar uma estória segundo os moldes clássicos, seguimos normalmente uma sequência temporal natural — os eventos são narrados segundo a ordem porque decorreram. Quando, no meio dessa sequência, introduzimos uma cena que ocorreu antes das que estamos naquele momento a narrar, chamamos a essa cena um flashback.

Introduzindo um pouco mais de teoria, o flashback pode ser “interno”, se se referir a um momento anterior mas ainda dentro da nossa narrativa, ou “externo”, se se referir a um momento anterior ao início dessa narrativa. Penso que, quando na sua pergunta se refere a um “flashback já visto”, se está a referir a um “flashback interno”.

Por oposição, o flash-forward, ou prolepse, é uma cena que antecipa algo que vai acontecer no futuro em relação à sequência temporal natural da nossa narrativa.

Como escrever o flashback

Os flashbacks surgem na narrativa normalmente como resposta a um estímulo. Por exemplo, um personagem vê ou ouve algo que lhe traz à memória um evento passado. Juno olha para um cadeirão abandonado e recorda a tarde em que fez amor com o seu melhor amigo; Rose vê o esquisso e recorda a noite em que Jack o desenhou; Thompson entrevista Bernstein e vemos como Charles Kane tomou conta do jornal Inquirer.

Estes três exemplos mostram as três formas mais frequentes como um flashback é introduzido numa narrativa:

No primeiro exemplo, do filme “Juno”, um estímulo visual (poderia ser auditivo, olfativo, sensorial, etc.) introduz uma cena rápida em flashback. A narrativa regressa depois ao seu curso normal. Esta é, talvez, a forma mais frequente.

No segundo exemplo, que os mais atentos recordarão ser de “Titanic”, a estória começa no presente, mas depois da personagem Rose, agora idosa, ser confrontada com os testemunhos do seu passado, entramos num longo flashback que conta o essencial da estória, e passa assim a ser a sequência narrativa natural.

No terceiro exemplo, retirado de “Citizen Kane” (“O mundo a seus pés”), toda a narrativa é apoiada em múltiplos flashbacks, apresentados fora de ordem cronológica, que nos vão dando a estória complexa do protagonista, como num puzzle que se vai completando aos poucos.

Alguns guionistas, como Guillermo Arriaga, usam tantos flashbacks e flash-forwards na sua escrita que a certa altura deixa de existir uma sequência narrativa natural. Fala-se nesse caso de uma narrativa não-sequencial, ou anacrónica.

Qualquer destas formas é um recurso poderoso dos guionistas que, se bem utilizado, pode enriquecer muito uma narrativa.

Quando se deve evitar o uso do flashback

Alguns guionistas são aversos ao uso de flashbacks, mas penso que isso se deve não ao recurso em si, mas sim ao seu uso inadequado.

Isso acontece quando o flashback é usado simplesmente para transmitir informação necessária para resolver algum aspecto da narrativa. Nesse caso, como em qualquer outro tipo de cena meramente expositória, o flashback estará a ser usado como uma muleta, revelando alguma preguiça por parte do autor.

Como formatar o flashback

A escrita de um flashback não tem nenhum segredo especial. Aplicam-se-lhe exactamente as mesmas regras que na escrita de outra cena qualquer.

Resumidamente, só devemos escrever aquilo que possa ser mostrado (visualmente) ou ouvido (auditivamente) no filme. Não adianta escrever pensamentos, emoções, esperanças, ou outras coisas que não tenham uma tradução visual ou sonora. Apenas acções, gestos, palavras, eventualmente expressões, que possam ser narradas com os recursos do cinema.

No caso específico da pergunta do Félix (um “flashback já visto”) penso que se está a referir a um flashback que recorda algum momento anterior já visto no decurso do filme. O flashback irá regressar a

esse momento, ou de uma forma mais curta, ou com mais detalhe.

Nessa situação, será conveniente introduzir na descrição da cena algum frase, ou expressão, que ajude o leitor do guião a perceber que aquela cena já foi lida antes. É uma pequena batota que não deveria ser necessária, mas que tem desculpa. No filme, a nossa memória visual recordará automaticamente que já vimos aquela cena; mas a nossa mente funciona de uma maneira diferente ao ler, e pode ser preciso dar-lhe uma pequena ajuda. Algo como “Estamos de novo no palácio, no momento em que o disparo mortal atingiu o presidente da república. Mas desta vez conseguimos ver, através da janela estilhaçada, o rosto do autor do disparo. É...”.

Para distinguir um flashback das restantes cenas, em termos de formato, basta começar o cabeçalho da cena com a palavra FLASHBACK, sublinhada ou não. Há também quem prefira colocar essa palavra entre parênteses no fim do cabeçalho. A forma correcta poderia, pois, ser assim:

FLASHBACK – INT. CASA DE CAMPO –
SALA – DIA (MARÇO DE 1960)

ou

INT. CASA DE CAMPO – SALA – DIA
(FLASHBACK – MARÇO DE 1960)

Em ambos os casos deve colocar-se, no fim da cena ou sequência de cenas, a indicação FIM DE FLASHBACK encostada à direita.

FIM DE FLASHBACK

Vejamos um exemplo:

INT. CASA DE CAMPO – SALA – DIA
Gonçalo entra na sala vazia da velha casa de campo. Olha em redor, percorrendo as paredes onde o papel descolado deixa à vista pinturas antigas, manchas de humidade, traços do tempo.

O seu olhar para numa mancha desbotada no soalho sujo.

FLASHBACK – INT. CASA DE CAMPO –
SALA – DIA (1960)

O jovem Gonçalo, então com seis anos, está ajoelhado no chão da luxuosa sala de jantar do casarão, derramando, com um sorriso de satisfação, uma lata de tinta vermelha no soalho recém-encerado.

FIM DO FLASHBACK

INT. CASA DE CAMPO – SALA – DIA
Gonçalo sorri ligeiramente e atravessa a sala, em direcção a uma porta meio tombada.

Como registar o meu guião ?

Por João Nunes | Publicado: 4/3/2009

Terminei a primeira versão “apresentável”[1] do guião que estive a escrever durante o último mês e meio. É uma história original, chamada “A Matilha”, com a qual vou concorrer ao concurso de apoio à realização de primeiras obras, do ICA.

Como já referi aqui antes, a segunda coisa a fazer depois de terminar um guião, e antes de soltá-lo no mundo,[2] é registá-lo convenientemente. Em Portugal o lugar onde isso se faz é a IGAC – Inspeção Geral das Actividades Culturais. Hoje em dia o processo é um pouco mais caro do que era há uns anos atrás, mas bastante mais eficiente. E, sobretudo, mais conveniente para quem não vive em Lisboa.

Antigamente era necessário deslocar-se ao serviço de atendimento ao público, no Palácio Foz, Calçada da Glória, nº 9, em Lisboa, ou aos serviços da IGAC no Porto, na Rua Gonçalo Cristovão, nº 84, 5º Dt. Como o Instituto mantém delegações municipais em todas as câmaras municipais do território

continental e, no caso das sedes de distrito, nas instalações do governo civil, imagino que também aí fosse possível fazer o registo. Mas agora há uma forma muito mais simples: pela internet.

O processo tem três etapas:

Em primeiro lugar dirija-se à Loja (virtual) da Propriedade Intelectual, em <http://www.igac.ml.pt/> e faça o seu registo como pessoa singular. O processo é muito simples — preencher um formulário online — e só se faz uma vez. A partir daí podemos fazer login no site quantas vezes forem necessárias, para registar quantos guiões tivermos.

Na sequência desta inscrição recebemos (no máximo 1 dia depois) um email com o nosso nome de utilizador e uma password provisória (que podemos alterar para uns mais convenientes). Visitamos então os Serviços Online, secção Propriedade Intelectual, e escolhemos a opção Registo de Obras Cinematográficas e Audiovisuais. A partir daí preenchemos a versão online do Mod. 37 do IGAC e fazemos o upload do arquivo do guião, em .pdf ou OpenOffice.

São-nos então dadas as indicações necessárias para procedermos ao pagamento, que pode ser feito por transferência bancária. E pronto, o pedido de registo está feito.

A alternativa tradicional, presencial, continua a existir e, se estiver nos seus planos passar por perto dos serviços do IGAC, pode valer a pena. Tem de se preencher o mesmo formulário, que se pode baixar do site, e deixar duas cópias da obra a registar, em papel ou CD. O custo, €25.30 (vinte e cinco euros e trinta cêntimos), é exactamente o mesmo mas o serviço é rápido e eficiente, e saímos de lá com o registo feito, sem espera por usernames nem passwords. E as pessoas são uma simpatia.

O deferimento do pedido de registo[3] demora cerca de duas semanas, o que é um progresso em relação aos meses que demorava antes. Mas para os efeitos práticos de concursos não é preciso esperar pela resposta; a cópia do pedido costuma ser o suficiente.

Desafio aos leitores

Não tenho ideia de como é que este processo decorre no Brasil ou nos outros países de língua oficial portuguesa. Será que algum dos leitores deste blogue quer partilhar essa informação com os restantes? Pode usar os comentários a este artigo para esse efeito, ou enviar-me a informação através da página de contacto.

Actualização 1

De um leitor brasileiro chegou esta primeira resposta. Obrigado, Cícero.

Caro João, Falando de Terra Brasilis, mesmo sendo eu iniciante nos meandros da autoria da escrita para o audiovisual, coloco aqui um link que possa satisfazer algo da curiosidade portuguesa, http://www.roteirodecinema.com.br/profissao/guia_deregistro.htm, cujo sítio, aliás, encontra-se referido ao pé do vosso. E como houve recente, embora leves, modificação nas normas de registo, deixo também a fonte, http://www.bn.br/portal/?nu_pagina=28. Mas como principiei a dizer, sou novato no ramo, meu primeiro registo de roteiro (guião aí) “apresentável” deu-se logo ao raiar do ano. Então nem saberia dizer como a coisa funciona em seus, hum, subtópicos. Em termos legais, como deve ser em qualquer lugar, a presunção de autoria é apenas “declaratória e não constitutiva de direito”, como consta em nossas normas.

No entanto, engraçado... Levantei esse ponto, João, por causa da questão de indeferimento que você citou em nota, quando “já houver obra semelhante com o mesmo título”. Aqui é a mesma coisa, está lá com todas as letras: “Art. 28 — O registo da obra intelectual abrange o seu título, desde que este seja original e não se confunda com o de obra do mesmo gênero divulgada anteriormente por outro autor, dando-se prevalência para as obras publicadas em detrimento das não publicadas.” Aí eu fui pesquisar na base de dados do nosso serviço de registo, porque o título de meu guião é o mesmo de uma canção conhecida aqui, uma palavrinha pública e notória, mas que intitula uma música dos anos 70 do século passado também pública e notória (na verdade, que se vale dela, como mote, e se eu conseguir futuramente de seu autor a permissão para a

abertura do filme, estarei pronto para descansar em paz na minha pós-vida...rs). E pesquisando descobri que uns anos atrás foi registrado uma canção com o mesmo título. Então ou o teor dessa canção de-ferida é deveras diferente, ou isso não passou de um simples lapso burocrático.

E finalmente chego onde queria chegar, João, na questão burocrática. Ao ler sua postagem explicando como se dá o processo de registro de guiões aí, fiquei maravilhado. Exagero, claro. Mas ficaria eu contentíssimo se em terras brasileiras fosse implantada essa agilidade online. No mínimo, por comodidade. E olha que nem em CD aqui é possível, João, só guião impresso. E olha que mesmo o suporte CD já está ficando em todo lugar em desuso, não é verdade?

Mão à palmatória: enquanto essa evolução não ocorre, a nossa alternativa presencial (a outra é via Correios) até que é relativamente ágil, tendo em vista nossa dimensão continental. E, pelo menos no Escritório dos Direitos Autorais aqui de São Paulo (os serviços, dos Estados, depois centralizam-se no Rio de Janeiro, dentro da Biblioteca Nacional, isso mesmo, a própria, fundada durante a regência do Príncipe...rs.) o pessoal é muito simpático.

Esperando atendido o “desafio”, sinceros abraços, Cícero Soares

Porque custa tão caro um filme ?

Por João Nunes | Publicado: 3/4/2009

Olá, escrevo esta mensagem porque gostava que me esclarecesse uma dúvida: porque é que às vezes os filmes portugueses custam mais de 1 milhão de euros? O que custa assim tanto para atingir esse valor? É material humano, técnico? - Gonçalo

Gonçalo,

na realidade é uma mistura de tudo isso, em várias fases, ao longo de um extenso período de

tempo. Tudo começa normalmente com o investimento do produtor na encomenda ou aquisição do guião que vai ser filmado. Infelizmente (para os guionistas), em Portugal não é essa alínea que faz os orçamentos dispararem.

Depois do guião escrito e dos financiamentos arranjados, começa a produção, que se divide em três fases: pré-produção, rodagem e pós-produção. Produzir um filme, seja português ou não, envolve dezenas e dezenas de técnicos especializados, durante um período que vai de seis a dez semanas (só a rodagem), e mais uns meses antes e depois, com uma equipa mais reduzida (a pré- e pós-produção).

Na fase de pré-produção faz-se todo o planeamento do filme, desde a escolha dos actores, selecção dos locais de filmagens, contratação de equipas, etc. É uma infinidade de tarefas essenciais que ocupam uma equipa durante várias semanas.

Durante a produção — a rodagem do filme — entram em campo as equipas técnicas. Estas equipas, que incluem desde o realizador até ao estagiário de produção, têm naturalmente de ser pagas adequadamente. Além disso é preciso transportar, alimentar e muitas vezes alojar todas essas pessoas nos locais onde o filme é feito.

Não podemos esquecer também as pessoas que ficam do outro lado da câmara - os actores e atrizes, os secundários e os figurantes, até aquelas figuras indistintas que aparecem lá ao fundo nas cenas, bem pequenas. Todos eles recebem os seus cachets, que podem atingir valores muito altos. Além disso, também a esses é preciso alimentar, deslocar e alojar.

Tudo o mais que aparece na imagem também tem normalmente de ser comprado, construído ou alugado: os carros que são usados, os décors onde se fazem as filmagens, as roupas dos actores, o cão, o peixinho dourado, os quadros nas paredes, etc.

Para filmar tudo isto é necessário muito equipamento especializado: as câmaras, obviamente, mas também todo o material de iluminação, os geradores, as gruas, os carros de filmagens, outros meios mecânicos, etc. Esses equipamentos também têm de ser transportados em mais camiões, com mais

condutores, mais custos de manutenção, etc.

Depois de terminadas as filmagens entra-se numa nova fase — a pós-produção — a que corresponde uma nova etapa de despesas: os laboratórios, as cópias, a montagem, a sonorização, os efeitos especiais, e mais um monte de etceteras. Finalmente, quando chega a fase de exhibir o filme, ainda há muito dinheiro a gastar na sua divulgação.

Um orçamento de cinema é um documento com muitas páginas de alíneas que têm de ser exaustivamente contabilizadas. Tudo somado, atingem-se rapidamente os valores que menciona, e outros muito superiores. E estamos a falar do cinema português, que é relativamente “pobre” quando comparado com os de outros países com indústrias cinematográficas mais ricas. Nesses países um valor de um milhão de euros, como aquele que refere, é considerado um baixo orçamento.

Voltando à questão do guião, é de notar que é uma das parcelas mais pequenas dos custos totais de um filme, mas é aquela que mais imediatamente contribui para a sua qualidade ou falta dela. Um pequeno investimento extra na escrita ou reescrita de um guião, quando adequadamente pensado, pode, por exemplo, fazer com que se poupe muito dinheiro na fase de produção.

Porque é que não consigo chegar ao fim?

Por João Nunes | Publicado: 3/4/2009

O meu problema é que começo a escrever as cenas, diálogos, mas depois, não gosto e apago, depois volto a escrever e apagar, e até eu ficar satisfeito, é preciso muita coisa, mas um dia acho que vou começar a por isto direitinho, com estas ajudas... É que tenho medo de estar a criar uma história seca, e eu quero uma história que deixe as pessoas ansiosas de ver a próxima cena. Posso escrever o guião, e ele nem sair do meu pc, mas ao menos fico

satisfeito comigo mesmo. - Gonçalo

Gonçalo, você está no bom caminho. A única “regra” em que quase todos os guionistas estão de acordo é que uma boa história é aquela em que cada cena mantém o espectador curioso sobre o que vai acontecer a seguir. O guião pode estar cheio de “erros” técnicos, problemas estruturais, defeitos de caracterização, diálogos coxos mas, se conseguir manter o leitor agarrado, tem o essencial para poder vir a ser um grande guião. A reescrita serve essencialmente para corrigir todos esses outros problemas.

Quanto à sua questão concreta, cada guionista tem um método diferente de abordar as histórias, e você aparentemente ainda não encontrou o seu. Scott Frank referia, numa entrevista que destaquei aqui, que começa cada dia de escrita reescrevendo o que fez na véspera até chegar ao ponto onde parou. Outros guionistas, contudo, preferem escrever o primeiro draft o mais rapidamente possível sem olhar para trás (o que já ouvi chamar de “vomit draft”). Há autores que gostam de ter uma escaleta (step outline) muito detalhada antes de começarem a escrever; outros gostam de ter apenas uma ideia geral do caminho em que querem avançar e vão descobrindo a história passo a passo. Outros ainda variam o método de acordo com os prazos que têm e a natureza da história que estão a escrever.

Olhando para o seu problema, como o descreve, eu sugeriria que fizesse um planeamento prévio bastante detalhado da sua história antes de começar a escrever. Pode ser a escaleta cena a cena, ou um tratamento de uma dúzia de páginas, ou uma série de cartões de notas. Depois de estar satisfeito com esta estrutura de história, deveria então tentar escrevê-la toda de seguida, sem voltar atrás. Pense que depois de terminar a primeira versão do guião terá todo o tempo do mundo para a analisar, detectar os seus erros e problemas, e reescrevê-la a seu bel-prazer. Mas terá nessa altura a vantagem psicológica de já ter passado a fase da escrita; estará na reescrita, em que o lado racional já caminha lado a lado com o lado criativo de uma maneira mais proveitosa.

Só há uma maneira de saber se este método vai funcionar para si: é experimentá-lo num projecto concreto. Porque é que não aproveita a boleia do ScriptFrenzy?

Como se escreve uma curta ?

Por João Nunes | Publicado: 20/5/2009

Oi João, queria te perguntar uma coisa: em termos de roteiro, como é que se estrutura/escreve um curta? Estou lendo “How to Build a Great Screenplay: A Master Class in Storytelling for Film” — David Howard — e me sinto perdida pensando em como estruturar um filme, que no meu caso, precisa durar no máximo 7 minutos. Devo dizer que é meu primeiro roteiro. - Maria

Oi Maria,

A diferença entre uma longa e uma curta metragem, basicamente, é que não temos tempo para explicar muito detalhadamente o mundo e as origens dos nossos protagonistas. Temos de passar quase de imediato à história, que por sua vez tem de ser também mais simples, assente numa e apenas numa ideia forte. Uma curta é, de certa forma, uma história destilada aos seus traços mais essenciais, contada da maneira mais económica possível — economia dramática e economia material. Se é verdade que num guião de uma longa qualquer cena que possa ser dispensada, o deve ser, isso é duplamente verdadeiro numa curta.

Mas a estrutura entre ambas é muito semelhante: há um inciting incident, ou detonador, que põe a história em movimento; um desenvolvimento, com obstáculos e complicações; e uma conclusão satisfatória. Tem é de ser tudo mais rápido, mais simples e mais económico.

Numa curta metragem também haverá normalmente menos personagens, menos decors, menos meios materiais, etc. Mas isto não deve ser

encarado como uma limitação criativa — pode ser um desafio muito mais estimulante escrever uma obra que se passa apenas num decor único, com dois personagens, do que uma outra com meios materiais e humanos ilimitados.

O objectivo, esse, será sempre o mesmo: manter durante toda a duração da história (sejam sete ou noventa e sete minutos) o espectador curioso com o que vem a seguir, e surpreendê-lo com um final que seja lógico e inevitável, mas também surpreendente. É por isso que muitas curtas metragens optam pelo humor, porque o mecanismo de uma anedota é muito semelhante a este: uma preparação curta que leva a um resultado inesperado.

Com tudo isto estou a falar, obviamente, de curtas metragens em que a história deva ter um papel predominante. Há também uma outra “linha” de curtas metragens que servem essencialmente como escaparate para a habilidade e técnica de um realizador. Estas preocupam-se normalmente mais com os aspectos visuais e técnicos. Quanto a mim isso é um erro, porque as duas coisas não são mutuamente exclusivas.

Para terminar, disponibilizo aqui um guião de uma curta que escrevi recentemente, e que quero realizar um dia destes, e que exemplifica bem o que disse antes: simples, económica, e surpreendente (espero eu).

O Pedido (disponível no site)

Como escrever um sonho?

Por João Nunes | Publicado: 3/6/2009

Tenho outra dúvida. Como é que se escreve um sonho de uma personagem ou uma situação que ela imagina acordada? Se você me pudesse ajudar era perfeito. - Félix

Um sonho escreve-se exactamente como qualquer outra cena, descrevendo as imagens, sons, acções e diálogos que o espectador vai ver e ouvir no

ecrã. A única diferença é que, para esclarecimento do leitor, indicamos, no primeiro cabeçalho e no fim da sequência, o início e o fim do sonho. Será qualquer coisa como isto:

SONHO — EXT. BOSQUE — NOITE

Mariana flutua pelo meio das árvores, alguns palmos acima da terra. O nevoeiro que forra o solo, até onde a vista alcança, parece estender-se na direcção dos seus pés descalços, suspensos.

Mariana começa a subir ligeiramente, mas o nevoeiro estica-se e enrola-se nas suas pernas nuas, puxando-a novamente para baixo. Mariana agita-se, angustiada, tentando escapar, mas o nevoeiro começa a subir e a engoli-la.

MARIANA

Não!

INT. SALÃO GÓTICO — NOITE

Mariana surge, de cabeça para baixo, do nevoeiro que também cobre o chão de um grande salão, como se tivesse atravessado directamente do bosque para ali.

Morcegos voam em debandada, passando por ela e circulando ao seu redor.

FIM DO SONHO

INT. QUARTO DE MARIANA — NOITE

Mariana acorda sobressaltada, a testa coberta de suor, os olhos muito abertos. Olha em redor, perdida, e só passado alguns instantes consegue perceber que está na segurança do seu quarto.

Repare na palavra SONHO antes do cabeçal-

ho, e na indicação de FIM DO SONHO, a seguir às duas cenas que compõem a sequência onírica. Tudo o resto é escrito exactamente da mesma maneira que seria qualquer outra cena do guião. Nota importante: a palavra SONHO devia estar sublinhada e na mesma linha que o resto do cabeçalho, eu é que não consigo formatá-la dessa maneira. Seria assim:

SONHO — EXT. BOSQUE — NOITE

Um último reparo: é muito frequente um guionista introduzir uma sequência de sonho apenas para dar profundidade, ou trazer algum mistério, ao seu guião. Isto deve ser evitado a todo o custo; os sonhos, tal como os FLASHBACKS (que, aliás, são escritos exactamente segundo a mesma lógica) só devem ser usados quando acrescentam realmente alguma coisa à estória. E já nem falo daquela solução demasiado gasta em que, depois de acontecerem mil e uma coisas, o personagem acorda e percebemos que — surpresa! — era tudo um sonho...

Para escrever um sonho acordado, eu usaria a mesma técnica mas chamaria FANTASIA, IMAGINAÇÃO, ou DEVANEIO, e certificar-me-ia, na cena anterior e na seguinte, que ficava bem claro quem estava a sonhar acordado.

Canções e recuos no tempo.

Por João Nunes | Publicado: 5/6/2009

Olá, João! Duas perguntas:

1ª — No meu guião eu tenho uma personagem que numa das cenas canta. Como é que no CeltX eu escrevo as estrofes da sua canção fazendo com que um verso comece e acabe na mesma linha?

2ª — Eu escrevi um recuo no tempo no meu guião. Não é um flashback porque nenhuma personagem está a lembrar-se do passado. A minha dúvida é se um re-

cuo ou avanço no tempo se escreve como um flashback, ou seja, no cabeçalho escreve-se Flashback e no fim da cena ou cenas escreve-se Fim de Flashback.

Eu ficava muito agradecido se me ajudasse. É que sem querer tornei-me viciado em escrever. Sempre é melhor ter este vício do que outros, não é? - Felix

Olá Felix,

1º

Para colocar um personagem a cantar usa-se na mesma um parágrafo de diálogo, com as seguintes diferenças:

- colocamos as estrofes entre aspas e partimos cada estrofe com uma quebra de linha;

- ou usamos uma barra para separar as estrofes;

- podemos ou não usar um parênteses para indicar que o personagem está a cantar, dependendo de como tivermos descrito a acção.

Com dois exemplos é mais fácil.

Francisco enche os pulmões e começa a cantar.

FRANCISCO
"Mamma mia
Here I go again
Hoho
How ca I resist you?"

ou

Francisco enche os pulmões. Ganha coragem e...

Francisco
(cantando alto)
"Mamma mia/Here I go again/
Hoho/How ca I resist you?"

Quando há um recuo no tempo que não é um flashback, mas sim uma mudança na sequência

cronológica, o importante é que o leitor do guião não se perca. Para isso o normal é acrescentar mais uma indicação no fim do cabeçalho. Essa indicação pode aparecer de duas formas:

- se escrevermos a indicação DIA ou NOITE, acrescentamos o novo tempo entre parênteses;

- se não usarmos o DIA ou NOITE, escrevemos o novo tempo diretamente no cabeçalho.

Podemos também acrescentar uma legenda na descrição da acção que, neste caso, também será vista pelo espectador do filme.

Vejamos dois exemplos:

EXT. TERREIRO DO PAÇO — DIA (1 DE DEZEMBRO DE 1640)

Uma multidão começa a confluir para a praça junto ao Tejo, liderada por alguns revoltosos.

ou então

INT. CASA DE FRANCISCO — SALA — VINTE E QUATRO HORAS ANTES

A sala está vazia. As paredes ainda estão limpas, sem sinais das marcas de sangue.

Legenda: "24 HORAS ANTES"

A porta abre-se e Arnaldo entra carregando um grande rolo de plástico, uma caixa de ferramentas e uma serra eléctrica.

Escrita a quatro mãos.

Por João Nunes | Publicado: 17/6/2009

Neste momento estou a escrever uma curta-metragem em parceria com um guionista/realizador profissional e gostava de garantir que, na hora de registar o guião, se vai manter a autoria dos dois e não vai ficar só ele com os créditos do

guião. - David

Eu e um amigo estamos a preparar-nos para criar um guião para uma série, mas surgiu-me uma questão: como somos dois, qual a melhor forma de trabalhar? Como organizar as ideias? Como decidir que caminho é o mais indicado? Esses pequenos detalhes que só existem quando não é só uma pessoa a decidir. - Helder

No caso do David, pelo que percebo, o processo de escrita já está em curso. Ou seja, as questões práticas, de método, já terão sido resolvidas de uma forma ou de outra. A sua preocupação é só com o futuro desse filho que agora está a fazer. Quanto ao Helder, aparentemente, a questão é mais prática e processual.

Há tantas fórmulas de escrita a dois quantas as duplas de escrita que existem. Não existe nenhuma solução universal, que se aplique a todas as duplas em todos os casos. Inclusivamente, imagino que uma mesma dupla pode, em trabalhos distintos, desenvolver técnicas de escrita distintas. De certa forma, um trabalho de escrita a dois é como um pequeno casamento, e cada “casal” tem de encontrar as suas formas próprias e naturais de relacionamento. O que dá certo para uns pode ser péssimo para outros, por isso não há certo nem errado, mas sim apenas o que funciona.

Antes de avançar, gostaria de deixar três notas introdutórias: em primeiro lugar, uma dupla de escrita não ganha o dobro de um escritor individual. O produtor vai pagar por um guião exactamente o mesmo valor, quer seja um guionista, dois ou vinte a escrevê-lo. E, como vamos ver mais à frente, também não se poupa muito trabalho ou tempo escrevendo em equipa. Por isso, a decisão de escrever a dois não deve ser baseada em motivos económicos, mas sim criativos e artísticos.

Em segundo lugar, é boa política torcer pelo melhor mas estar preparado para o pior. Assim, devem ficar claras desde o início as condições de

uma eventual separação; uma espécie de acordo pré-nupcial que preveja quem fica com o quê em caso de divórcio. Este acordo vai variar conforme as circunstâncias: por exemplo, se a ideia original for de um dos parceiros, é possível que este queira ficar com o direito de a desenvolver sozinho se a experiência a dois não der certo. É pois boa ideia que se fale um pouco sobre estas questões, sem querer agourar, antes de começar a escrever.

Finalmente, e levando um pouco mais longe a metáfora do casamento, recorro aqui ao melhor conselho que me deram na festa do meu: “Quando um não quer, dois não brigam” (obrigado, doutor Ivan). É sempre possível discutir ideias sem personalizar as questões. Além dos “Dez Mandamentos” (os originais, não o filme) nada mais está escrito em pedra; não há ideia nenhuma tão boa que não possa ser substituída por outra melhor. Só com tolerância, flexibilidade e abertura de espírito é que se pode ter esperança de fazer uma dupla de escrita funcionar.

Voltando agora à resposta, a questão do funcionamento de uma dupla de escrita pode ser dividida em três momentos distintos: como se formam as duplas; como trabalham; e como se separam.

Como se formam

Este é talvez o momento mais importante na definição de uma relação: a sua génese. Para dar certo, uma parceria tem de assentar em algumas bases:

Afinidade — é difícil que duas pessoas que tenham concepções diferentes do cinema, do que torna um filme interessante, do que faz uma estória funcionar, consigam sentar-se juntas para escrever um guião. Se não houver um mínimo de entendimento sobre estes aspectos, é quase certo que mais tarde ou mais cedo a estória comece a ser puxada em sentidos distintos. Se, pelo contrário, os dois gostam dos mesmos filmes, sentem fascínio pelos mesmos personagens, apreciam os mesmos géneros e temas, é natural que se entendam com mais facilidade quanto à estória que querem escrever. Primeiro conselho, procure um parceiro com quem gostasse de ir ao cinema.

Respeito — respeito e admiração mútua tam-

bém ajudam. Num artigo que indico mais abaixo, Ted Elliott, dos “Piratas das Caraíbas”, diz que quando escreve uma cena está sempre a querer impressionar o seu parceiro Terry Rossio, e mesmo a querer provocar-lhe uma pontinha de inveja. E isso porque tem uma enorme admiração por ele, e respeito pela sua opinião. Se não sentirmos isto em relação ao nosso parceiro de escrita é provável que, mais tarde ou mais cedo, surja um de dois sentimentos: ou “porque é que vamos assinar os dois se as ideias são todas minhas?”; ou “afinal quem é este palhaço para estar a dizer que a minha ideia não é boa?”. Nenhum destes cenários, obviamente, vai levar a lado algum. Segundo conselho, procure um parceiro que respeite e que sinta o mesmo por si.

Complementaridade — também pode ser benéfico se cada um dos parceiros tiver mais facilidade ou sensibilidade para alguns aspectos da escrita, e os dois se complementarem. Por exemplo, um pode ser muito bom no desenvolvimento dos enredos e o outro muito sensível à natureza humana e realismo dos personagens; um pode ter um ouvido excepcional para os diálogos, e o outro uma facilidade natural para escrever cenas dinâmicas, etc. Isto não quer dizer que, a partir daí, um só escreva diálogos e o outro cenas de acção. Mas dá mais garantia de que qualquer debilidade nesses aspectos será mais facilmente detectada e corrigida. Como o já referido Ted Elliott menciona, cada um dos parceiros tem de fazer 100% do trabalho, mas dos 200% juntos pode sair um guião melhor. Terceiro conselho, escolha um parceiro que complemente as suas próprias fraquezas com as forças dele.

Confiança — obviamente, tem de haver uma relação de confiança muito grande entre os dois parceiros. Que passa por duas coisas: em primeiro lugar, naturalmente, pela razoável convicção de que o nosso parceiro não nos vai trair na primeira oportunidade. Este tipo de confiança é básico e não tem alternativa. Se for concebível a ideia de que o nosso parceiro nos pode apunhalar pelas costas, dificilmente vamos ser capazes de dar o nosso melhor ao projecto. Mas a confiança passa também por termos à vontade suficiente com o nosso parceiro para nos expormos sem medo do ridículo. Porque a realidade

é que muitas das ideias que vamos lançar para cima da mesa vão ser más, ou tolas, ou simplesmente erradas. Mas dessas más ideias podem, num bom clima de trabalho, surgir outras muito boas. Isto só acontecerá, contudo, se nós tivermos começado por apresentá-las, sem receio do nosso parceiro nos rir na cara, ou achar que somos absolutamente idiotas. É por isso talvez que muitos parceiros de escrita começam por ser amigos que, no decurso dessa amizade, começam a trocar ideias e a desenvolver naturalmente projectos comuns. Quarto conselho, trabalhe apenas com um parceiro de confiança.

Não é necessário, obviamente, que todas as duplas tenham de ser assim. Há até, com certeza, exemplos contrários a isto, e que funcionam. Mas eu, pessoalmente, não conseguiria escrever com um parceiro se não estivessem cumpridas pelo menos uma boa parte destas condições.

Uma outra questão abordada por Ken Levine num dos seus divertidos artigos sobre o tema (a que ligo em baixo): a possibilidade de trabalhar com alguém com quem se tem uma relação íntima. Segundo ele, apesar de haver algumas duplas bem sucedidas de marido e mulher, geralmente esse tipo de relação gera tensões muito difíceis de gerir. Já bastam as pressões naturais de uma relação, sem ser necessário sobrecarregá-la com as diferenças de opinião sobre um personagem ou uma volta no enredo.

Como trabalham

Depois de encontrada a dupla certa, para o projecto certo, passa-se à fase de trabalho propriamente dito. Aqui há talvez ainda mais variações de método. Alguns guionistas gostam de estar permanentemente juntos, quer durante a fase de concepção quer durante a escrita. Outros gostam de trabalhar à distância, distribuindo tarefas. Outros ainda vão misturando esses dois sistemas ao longo do tempo.

Matt Damon e Ben Affleck, quando escreveram o guião de “Good Will Hunting”, que lhes valeu um Óscar de Melhor Argumento Original, combinaram ao longo de vários anos longos períodos de trabalho e reflexão isolados (motivados pelas suas

carreiras de actores) com períodos intensos de escrita em conjunto. Outros guionistas encontram-se todos os dias, religiosamente, com horário marcado, como em qualquer emprego. No início de carreira, muitas vezes, esses encontros fazem-se nas horas livres e aos fins de semana. Terry Rossio e Ted Elliot, por exemplo, costumavam encontrar-se num café, onde escreviam à mão, passando o bloco de um para o outro. Cada dupla terá de encontrar a forma adequada à sua natureza e circunstâncias de vida.

Contudo, parece ser muito comum que a fase de concepção inicial da estória, do brainstorming até à estruturação do enredo, seja feita em conjunto. O trabalho em dupla, com o seu vaivém de troca de ideias, adapta-se muito bem a esta fase de um projecto de escrita. É mais fácil encontrar soluções para os problemas que se vão colocando, detectar os erros lógicos de enredo, perceber falhas de estrutura. Muitas duplas gostam de fazer este trabalho recorrendo ao método tradicional dos cartões, que tem uma componente física que se presta bem à troca e interacção entre duas pessoas.

Quando se passa à fase seguinte, de escrita propriamente dita, encontram-se mais diferenças nos métodos de trabalho de cada dupla. Em certos casos um dos guionistas ocupa naturalmente o lugar ao computador, enquanto o outro anda pela sala. Noutras duplas, os dois guionistas vão-se revezando no teclado. Por vezes, os parceiros preferem distribuir o trabalho entre si e escrever separados, cada um em sua casa: em modo paralelo (um escreve umas cenas e outros outras, e depois discutem-nas); ou em modo ping-pong (um escreve uma cena, passa ao outro que a rescreve, e assim por diante até estarem ambos satisfeitos). Em alguns casos os parceiros podem até fazer divisões mais longas: um escreve o primeiro acto e o outro o terceiro, e alternam no segundo. Ou então partem a estória em sequências que dividem entre si. Os softwares de escrita profissionais, como o Final Draft, até têm opções próprias para estes processos de escrita à distância.

Seja qual for o método adoptado, há contudo algumas regras que devem ser respeitadas:

- Ser pontual;
- Respeitar prazos de entregas;
- Ser delicado;
- Ser flexível e aberto;
- Na relação com terceiros, falar sempre em “nós”;
- Não personalizar as discussões das ideias;
- Ser justo na divisão do trabalho;
- Não trazer os problemas pessoais para o trabalho.

Todos os métodos de trabalho são válidos, desde que produzam o melhor resultado possível para aquelas duas pessoas, naquele projecto. O importante é que cada um dos parceiros se sinta confortável com a solução encontrada, que deve surgir naturalmente da interacção das suas personalidades.

Como se separam

Esta é talvez a parte mais delicada, e a que traz maior potencial de problemas. Como já referi antes, e alguns dos guionistas citados a seguir não se cansam de realçar, é importante que fique tudo bem definido antes de começar a escrever. Curiosamente, quando os trabalhos são encomendados, parece haver mais facilidade em encontrar soluções. Os guionistas sabem que aquele projecto, na realidade, não lhes pertence, por isso não se põe a questão de quem fica com os direitos no caso de uma separação: é o produtor. É no caso de um trabalho de iniciativa própria (o que os americanos designam por “spec”, de especulativo) que há maior potencial de tensão.

Resumidamente, os pontos a deixar claros são:

Onde e quando é que se vai trabalhar? Na casa de cada um, num café, num hotel das Bahamas? Pode ser qualquer local, desde que um dos dois não se vá sentir sistematicamente desfavorecido.

Quando se fizer o registo do guião, quem aparece como autor? Normalmente deverão ser os dois guionistas, mas pode ser necessário criar distinções como “Ideia original de X” e “Guião de X&Y”.

Quem fala com os produtores, realizadores, e

outros parceiros futuros? Vão os dois, ou há um com mais facilidade para isso? Nesse caso, o outro não se vai sentir marginalizado? É bom esclarecer isto antes.

Como vai ser distribuído o dinheiro da venda do guião? Uma vez mais, o 50/50 é a norma, mas pode haver exceções. Não convém é que surjam apenas na altura de fechar as contas.

Quando houver diferenças de opinião durante a escrita, como é que se ultrapassam? Moeda ao ar? Voto de terceiros? Thai boxing? Decide o mais experiente? É importante que haja um princípio de acordo sobre este ponto, pois mesmo que o problema surja apenas uma vez, pode ser o suficiente para inquirir a relação.

No caso dessas diferenças de opinião serem irreconciliáveis, o que é que acontece? O projecto é abandonado pelos dois, ou um tem o direito de continuar com ele? Nesse caso, quem e em que condições?

Finalmente, mesmo depois de se concluir um projecto, ele continua a ter uma vida própria. Nem sempre um guião é imediatamente vendido, e o futuro pode trazer novidades e surpresas. Por exemplo, dois parceiros desenvolvem um guião de cinema, mas não o conseguem vender logo. Separaram-se naturalmente e cada um segue a sua vida. No entanto, uns tempos depois, um produtor decide adaptar aquele guião para uma série de televisão. Se nesta altura os dois não poderem pegar nesse trabalho em conjunto, como se processam as coisas? Aceita-se esse trabalho? Que remuneração cabe a um e a outro, se só um for desenvolvê-lo? Enfim, aqui é mais complicado fazer futurologia, mas é bom falar destas possibilidades, para ter a certeza de que não há visões absolutamente incompatíveis.

Conclusão

Uma parceria de escrita pode ser a solução ideal para alguns guionistas, por feito, necessidade ou opção. Noutros casos, como por exemplo na rescrita de um guião já existente, um guionista pode ver-se a trabalhar em dupla sem nunca o ter desejado. Numa situação ou noutra é importante ter em conta alguns dos aspectos que mencionei neste

artigo. E, sobretudo, nunca esquecer que o cinema é uma arte colaborativa, e que a primeira fase dessa colaboração pode ser entre dois guionistas.

Termino com alguns artigos que abordam a escrita em dupla, e um pequeno excerto de um documentário antigo sobre uma das grandes parcerias da história do cinema: Billy Wilder e I. A. Diamond.

Sobre os cuidados a ter numa parceria: *“Nessa altura já não estávamos a escrever por gozo, mas para sobreviver. Isto colocou muito mais pressão sobre nós como dupla de escrita e até como amigos. Ultrapassamos isso rapidamente, mas essa é a razão pela qual é boa ideia discutir os detalhes e as “regras” da parceria no início do processo, mesmo que sejamos bons amigos e a conversa seja um pouco desconfortável”* (Artigo original em inglês)

Roberto Orci & Alex Kurtzman: *“São parceiros de escrita há 17 anos. Atribuem o seu sucesso ao facto de tratarem a sua relação como um casamento, e lhe aplicarem os adágios tradicionais: Não vão para a cama zangados; certifiquem-se de que um dos lados não sente que está a fazer todo o trabalho sozinho; respeitem as forças e fraquezas de um e do outro”*. (Artigo original em inglês)

Sobre Terry Rossio & Ted Elliott: *“Sem mais delongas vou desfazer um dos maiores enganos acerca da escrita com um parceiro. Estão prontos? Então aqui vai: não torna a escrita mais fácil. (...) Um parceiro não torna a escrita mais fácil. Mas pode tornar um guião melhor”*. (Artigo original em inglês)

Sobre Ken Levine & David Isaacs: *“Uma boa parceria é como um casamento excepto o facto de que abdicamos de metade do nosso dinheiro ANTES do divórcio”*. (Série de artigos, sobre o tema, em inglês)

Mudanças de dia, de tempo e de nomes.

Por João Nunes | Publicado: 30/7/2009

1ª É raro contar uma história que acon-

teça num único dia. Portanto, temos que fazer referência a esta mudança. Como? Colocando sempre “mudança de dia”? Até agora tenho acrescentado ao cabeçalho de cena, por exemplo, “EXT. CASA DE CAMPO — DIA. DIA 3”. Qual é a forma mais correcta?

2ª Quando uma história é contada tipo manta de retalhos (ora se está no presente, ora no passado recente que se estende até ao presente, ora no passado longínquo) o que se deve acrescentar no cabeçalho?

3ª No caso de haver uma personagem que, a meio da história, se fica a saber que tem outro nome. Ou seja, uma personagem com dois nomes. O que fazer? Escrever sempre com o nome verdadeiro? Com os dois nomes, por exemplo “SOFIA/MARÍLIA”, antes das falas? Ou optar pela solução de escrever o nome correspondente a cada parte da história e deixar uma nota de rodapé a explicar a situação? - Luís

Luís, o melhor critério para qualquer dos casos descritos acima é pôr-se no ponto de vista do espectador do filme. Nunca esqueça que o guião que está a escrever é apenas a base de trabalho para criar uma obra concreta, um filme que vai ser projectado numa tela de cinema. Assim, por exemplo, não adianta acrescentar “dia 3 no cabeçalho da cena, se não tivermos encontrado formas cinematográficas, visuais, de mostrar ao espectador que estamos no dia 3. O mesmo se aplica nos outros casos: temos de encontrar formas específicas da linguagem do cinema para mostrar que estamos em diferentes períodos, ou para explicar metamorfoses dos personagens. Incluir essa informação no guião pode ajudar o leitor, mas não contribui em nada para o espectador.

Mas vamos ver as suas questões caso a caso.

Mudanças de dia

Talvez tenha visto a indicação de “DIA X” no cabeçalho de cenas de algum guião a que teve acesso. Essa indicação é frequente em guiões de televisão, e menos comum em guiões de cinema. Em qualquer dos casos, é normalmente acrescentada a posteriori pelo assistente de realização ou por um supervisor de guião, e destina-se apenas a facilitar a vida dos técnicos na fase de produção. Por exemplo, para garantir que o guarda-roupa vai prever um número suficiente de mudas de roupa para os diferentes dias da narrativa. É, pois, uma preocupação de produção, que não tem de ser sua. Obviamente, como guionista, é sua obrigação saber em que dia da narrativa cada cena se situa, mas não precisa de se preocupar em colocar essa informação no cabeçalho[1].

O importante é saber se é realmente necessário perceber que estamos no “dia x” da narrativa, e não no “dia y”. Os espectadores normalmente não mantêm uma cronologia muito apurada da sequência de dias. Sentem que há uma passagem de tempo na história, que há mudanças de dia, mas percebem isso através de indícios subtis — a sucção intercalada de cenas de dia e de noite; mudanças de vestuário ou de caracterização dos personagens; mudanças de locais que implicam tempos de deslocação; aspectos particulares da história que obrigam a mudanças temporais; etc. A sua tarefa, como guionista, é ir jogando com estes aspectos para que, naturalmente, o espectador (e, obviamente, o leitor do guião) sintam que há essa passagem de tempo.

Usam-se por vezes montagens de cenas para dar noção da passagem de tempo. Em “Oficial e cavaleiro”, por exemplo, há uma montagem de cenas de recruta, centradas à volta do percurso de obstáculos que os candidatos a oficiais têm de ultrapassar, que mostra simultaneamente uma passagem de tempo e a evolução do comportamento dos personagens. Em Notting Hill há uma cena célebre em que o personagem de Hugh Grant, através de efeitos especiais, passa por quatro estações do ano numa única

caminhada contínua através de um mercado de rua.

Se for realmente importante para a história o espectador saber que estamos exactamente no dia 1, dia 2, dia 3, etc., podemos reforçar essa informação visual indicando o dia numa legenda, dentro da descrição da cena:

EXT. AUTÓDROMO DO ALGARVE – DIA
Um MECÂNICO fardado com um fato de macaco impecavelmente limpo desce de um camião identificado com as cores da escuderia Maximum.

Legenda: Grande Prémio do Algarve 2010

O homem contorna o camião e abre a porta traseira, revelando um carro de Fórmula 1 meio oculto na sombra.

Legenda: Dia 1

Um outro homem vem juntar-se a ele. É PEDRO (25), o piloto principal da escuderia.

Mudanças de tempo

Muito do que disse no ponto anterior mantém-se válido. O fundamental é encontrar as maneiras visuais, cinematográficas, de ajudar o espectador a não se perder nos diferentes tempos narrativos.

A maneira mais imediata de o fazer é através da lógica intrínseca da história. Em “Babel” por exemplo, a própria narrativa se encarrega de nos fazer perceber quais as linhas narrativas que estão a decorrer em paralelo, e quais as que aconteceram em tempos distintos. Em outros filmes do mesmo autor, como “Amores perros” e “21 Gramas”, a dificuldade inicial em estabelecer essa sequência faz parte do projecto narrativo. Só ao fim de um determinado tempo de imersão no filme é que o espectador começa a entender a ordem “real” dos acontecimentos que ali são narrados não-sequencialmente.

Compete pois ao guionista ir fazendo a gestão da informação que vai passando ao espectador, dando-lhe pistas para entender a ordem relativa dos

acontecimentos narrados. Por exemplo, se numa cena vemos dois personagens numa situação de combate, e noutra cena vemos um desses personagens a rasgar uma fotografia dessa mesma situação, é óbvio qual das cenas aconteceu primeiro, mesmo que no filme sejam apresentadas na ordem inversa.

O guionista não é o único responsável por passar ao espectador essas mudanças de tempo. Em “Traffic”, por exemplo, as várias linhas narrativas têm tratamentos fotográficos e de realização completamente distintos, que nos ajudam a fazer sentido dos saltos temporais e de enredo. Em “There’s something about Mary”, o personagem de Ben Stiller é apresentado inicialmente como adolescente, com aparelho nos dentes, cabelo comprido e pose desajeitada. A passagem de tempo que se segue a essa sequência inicial (hilariante, por sinal) é indicada pela mudança do aspecto do personagem.

Como o leitor do guião não dispõe de todas as pistas visuais de que o espectador vai beneficiar, é comum o guionista ajudá-lo a situar-se no tempo, dando-lhe indicações mais explícitas no cabeçalho. Vejamos dois exemplos:

EXT. CASTELO DE LISBOA – NASCER DO DIA (1147)

Um SOLDADO MOURO, barba por fazer, espreguiça-se encostado a uma das muralhas do castelo de Lisboa. Olha despreocupadamente para o horizonte e a sua expressão muda subitamente.

Legenda: Lisboa, 1147

Assustado, o homem corre para um sino, que FAZ TOCAR com insistência.

Outro exemplo:

INT. MASMORRA – DIA

Um homem, DIOGO, está deitado no chão sujo de uma masmorra escura. Tem a barba comprida, e o cabelo emaranhado e quase tão sujo como a

sua roupa.

O seu olhar está fixo numa fenda na parede, junto ao tecto, que deixa entrar uma réstea de luz.

INT. TABERNA – UM MÊS ANTES

Uma janela ampla deixa entrar a luz do sol, iluminando uma empregada de seios generosos que transporta um jarro de vinho enquanto se desvia habilidosamente dos ruidosos clientes do estabelecimento.

A mulher pousa o jarro em cima de uma mesa de madeira polida por muitos cotovelos. Diogo, sem barba, limpo e elegante, agradece com um sorriso e enche o copo.

Note-se que, em ambos os casos, há a preocupação de dar ao espectador, na descrição das cenas, pistas sobre as mudanças temporais, quer através de uma legenda, quer da descrição do personagem. No primeiro caso usamos uma legenda. No caso seguinte a sugestão é dada pela linguagem cinematográfica. Não basta colocar essas indicações no cabeçalho e esperar que o espectador, que não tem acesso ao guião, também as vá perceber.

Há um caso particular, a que já me referi noutro artigo: o dos flashbacks. Vale a pena ler o que escrevi sobre o assunto (e também aqui).

Mudanças de nomes

A sua terceira questão é mais complicada, pois depende essencialmente das características específicas de cada história em que esse caso acontece. O critério mais válido, uma vez mais, é decidir o que queremos que o espectador e o leitor saibam a cada momento. Por exemplo, pode ser importante que o leitor saiba que dois personagens são na realidade um só, mesmo antes do espectador descobrir isso. Ou podemos querer que essa revelação seja uma surpresa quer para o leitor quer para o espectador. Disso depende a forma como vamos escrever as descrições no guião. Mas nunca, nunca, deve essa

explicação ser dada como notas de rodapé.

Não é demais insistir que, para o espectador saber alguma coisa, nós temos de lhe dar essa informação de uma forma adequada à linguagem cinematográfica. Desde que isso esteja garantido, podemos ajudar o leitor do guião, fornecendo-lhe pistas e explicações adicionais.

Por exemplo, no guião de “A paixão de Shakespeare”, a personagem Viola de Lesseps é apresentada como uma jovem da nobreza, apaixonada por teatro. Mais tarde ela volta a aparecer, numa audição para o papel de Romeo, disfarçada de Thomas. Vejamos como os guionistas, Marc Norman & Tom Stoppard, resolveram a situação[2]:

INT. THE ROSE THEATRE. GALLERY/
STAGE/AUDITORIUM. DAY

[...]

WILL sits brooding alone for a moment. Then he realizes he is being addressed from the stage. ANOTHER ACTOR.

ACTOR

May I begin, sir?

WILL looks at the stage and sees a handsome young man, with a hat shadowing his eyes.

WILL

Your name?

VIOLA AS THOMAS

Thomas Kent. I would like to do a speech by a writer who commands the heart of every player.

WILL can hardly manage a nod.

VIOLA AS THOMAS

“What light is light, if Silvia be not seen,/What joy is joy, if Silvia be not by?/Unless it be to think that she

is by/And feed upon the shadow of perfection.”

It does not take four lines of “VALENTINE’S” speech to confirm for us, if confirmation be needed, that THOMAS is VIOLA. For WILL, amazement at hearing his own words soon gives away to something else. He is captivated. He has found his “ROMEO”.

VIOLA AS THOMAS

“Except I be by Silvia in the night,/There is no music in the nightingale./Unless I look on Silvia in the day,/There is no day for me to look upon.”

[...]

Num guião que escrevi recentemente há um personagem chamado Francisco que, em criança, se chamava Aaron. Nas cenas no presente ele é sempre referido como Francisco, nas cenas situadas no passado como Aaron. E em apenas uma cena, no final, em que reencontra um personagem do seu passado, é referido como Francisco/Aaron. O guião, por sua vez, está escrito de maneira a deixar claro, desde o início, que Aaron e Francisco são a mesma pessoa.

Notas de Rodapé

1. A não ser, obviamente, que isso seja pedido pela produção na fase de escrita, o que acontece muitas vezes nas séries de televisão. Nesse caso pode ser necessário indicar explicitamente as mudanças de dia[□]
2. A cena começa com uma sequência de audições de outros candidatos ao papel[□]

Diferenças entre guiões de televisão e cinema.

Por João Nunes | Publicado: 3/8/2009

Quer saber quais as diferenças básicas

(de formatação, de estrutura) entre guiões para televisão e para o cinema. - Caio

Caio, a sua pergunta implicaria uma resposta muito extensa, mas vou tentar ser breve:

Em primeiro lugar, há diferenças formais entre uns guiões e outros, mas não são muitas. São até mais em Portugal do que no Brasil, ao que consegui apurar. Aqui usa-se muito a página dividida em duas colunas, com as descrições puxadas para a esquerda e os diálogos encostados à direita[1]; no Brasil, pelos exemplos que consegui encontrar, usa-se basicamente o mesmo formato do cinema. Pode encontrar exemplos portugueses na minha página de recursos.

Em segundo lugar, há diferenças que nascem da duração e número de cenas. Um episódio de televisão é mais curto do que um filme de longa metragem, e isto condiciona o tipo e natureza das histórias, e a forma de as contar. Há também limitações que são impostas pelas condições de produção. Numa série de televisão há normalmente um casting fixo que tem de estar presente segundo determinadas condições; há limites para o número de personagens secundários em cada episódio; há cenários fixos que têm de aparecer recorrentemente, etc. Muitas vezes, o guionista tem também de contar com os intervalos publicitários que partem o episódio, e estruturar a narrativa de forma a criar situações de tensão antes de cada interrupção. Essa é uma preocupação que no cinema não existe.

Mas a principal diferença é no momento da concepção da série ou do filme. Um filme é um objecto único, fechado em si mesmo. Em alguns casos pode dar origem a sequelas, prequelas, e outras derivações, mas começa sempre por ser pensado como uma obra independente. Ou vale por si só, ou não tem valor.

Já numa série o critério é exatamente o oposto; o que tem de ser avaliado é não tanto o mérito de uma ideia individual, mas a propensão da série a dar origem a um número elevado de histórias. Se a premissa da série se esgotar em meia dúzia de execuções, ou é adaptável para um formato de mini-

série fechada, ou então não tem saída comercial.

É por isso que, antes de se escrever o piloto de uma série, é normal desenvolver uma “bíblia”, ou seja, um documento em que são reunidas as descrições de personagens, cenários, antecedentes, enquadramento geral, estilo, e possibilidades dramáticas e narrativas. Nessa bíblia são também reunidos exemplos de um número elevado de histórias, de forma muito sintética. A escrita do piloto vem depois, quando se escolhe a melhor história para mostrar, na prática, o estilo e o potencial da série.

Costuma também dizer-se que, num filme, o enredo é mais importante do que os personagens, enquanto que numa série de televisão os personagens são mais importantes do que o enredo. Não sei se isso é verdade no caso do cinema, onde me parece que as duas coisas se equilibram e completam, mas parece-me correto no caso da televisão: os “Sopranos” foram um sucesso tão grande não tanto por uma ou outra história individual, mas sim pela personalidade única de Tony Soprano. “House”, “Dexter”, “Sexo e a cidade”, “Cheers” — é dos personagens que nos lembramos, muito depois de esquecidas as histórias.

Notas de Rodapé

1. As más línguas dizem que é para os atores dobrarem a folha ao meio e se concentrarem apenas nas falas

Como escrever cenas de dança ?

Por João Nunes | Publicado: 12/8/2009

A minha dúvida crucial é como narrar uma história com números de dança. (...) A questão é que não sendo coreógrafo fico pensando se no momento de narrar uma cena preciso descrever passos, coreografias especialmente criadas ou deixar isso a cargo de um profissional contratado pelo produtor do filme. - Leandro

Leandro, a sua questão é muito interessante. Na realidade, uma cena de dança deve ser escrita

como qualquer outra cena em que a componente da descrição dos movimentos e relações físicas dos intervenientes seja importante: uma luta, uma cena de humor físico, uma perseguição automóvel, uma operação cirúrgica, etc.

A última decisão quanto à versão filmada da cena será sempre do realizador, auxiliado pelo diretor de fotografia, coordenador de duplos, coreógrafo (de dança, de luta, de esgrima...) e outros consultores especializados que sejam chamados a intervir na sua conceção. Mas até esses profissionais entram em campo a direção do filme está entregue ao guionista, e é da responsabilidade deste fazer com que qualquer leitor do guião perceba o tipo de ação que está a decorrer: o seu estilo, ritmo, tensão, duração, etc.

Por exemplo, na descrição de uma cena de luta não basta dizer “Rute e Maria lutam”; é preciso descrever as etapas da luta — empurrão, puxão de cabelo, estalada, facada...; dar a entender o seu tom — engraçada, realista, dramática...; descrever o seu ritmo — lenta, em crescendo, frenética...; a sua duração — curta, longa...; e, finalmente, marcar bem as mudanças da relação dos intervenientes com o local onde estão, e entre si — sobem escadas, descem rampas, mudam de sala, um está por cima, agora o outro...

Este processo pode ser moroso e alguns guionistas tentam fugir dele, passando rapidamente à cena seguinte, com a desculpa de que a cena não vai nunca ser filmada assim. Mas com isso arriscam-se a perder a oportunidade de demonstrar a um leitor do guião — ao produtor, por exemplo - o potencial cinematográfico que a cena tem.

Obviamente, há também que ter algum bom senso e encontrar o equilíbrio certo. Uma cena de ação demasiado escrita pode tornar-se maçadora e de leitura difícil; o truque é conseguir dar o máximo de informação sobre o andamento da cena com o mínimo de palavras e frases.

Já escrevi em tempos um artigo sobre a forma de escrever cenas de humor físico, mas deixo aqui mais algumas “regras” que se aplicam também às cenas de dança:

- uma cena de acção física é, no essencial, como outra cena qualquer. Tem um princípio, um meio e um fim; os intervenientes têm objectivos de curto e longo prazo ao entrar na cena — uns concretizam-se, outros não; há surpresas, contratempos, peripécias; acontecem coisas que mudam a acção da estória; etc. Por isso, antes de escrever a acção da cena, temos que pensá-la em termos da sua função dramática na estória: como é que os intervenientes entram na cena e como é que saem dela; o que muda no enredo; que informação importante o espectador recebe no seu decurso. As melhores cenas de acção — e de dança — são aquelas que fazem a estória evoluir e não são apenas um parêntesis para encher a vista.

- não é preciso escrever cada passo ou movimento, mas apenas aqueles que marquem momentos importantes na cena. Por exemplo, se o protagonista, depois de rodopiar no salão, sobe para cima do balcão e desliza de joelhos, isso deve ser descrito. Uma maneira de o conseguir é visualizarmos toda a cena na nossa mente, e anotar os momentos chave. Depois podemos seguir essa mini escaleta para construir a cena.

- o estilo de escrita deve dar o tom do ritmo da cena. Se é rápido, podemos usar frases mais secas, em parágrafos mais curtos e entrecortados; se o ritmo é lento, pelo contrário, podemos usar frases mais longas e elaboradas.

- devemos dedicar tanto ou mais tempo à escrita de uma cena de acção do que a qualquer outra cena do nosso guião. Quanto mais complexa for ela, mais cuidado teremos de ter.

Por fim, termino deixando uma cena de dança que incluí no meu último guião[1]. Espero que ajude.

INT. DISCOTECA — MAIS TARDE

Um BARMAN está a passar o pano por cima do balcão do bar.

Ana Maria, irritada, desliga o telefone. Volta a olhar para a pista de dança. A mulher de vermelho

virou as costas ao jovem musculoso e está a roçar-se contra ele, rindo exageradamente. Ana Maria atira o telemóvel para dentro da sua bolsa, pousada numa grade de bebidas no chão.

ANA MARIA

(para o barman)

Dás conta disto, não dás? Vou dançar um pouco.

O barman acena afirmativamente com a cabeça e Ana Maria abandona o balcão...

...e caminha lentamente pelo meio das poucas pessoas presentes...

... em direcção à pista de dança quase vazia, onde o prostituto repara na sua chegada...

...quando ela começa a dançar em movimentos sinuosos e sensuais.

Imediatamente o jovem abandona a mulher de vermelho, rodando em direcção a Ana Maria. Coloca-se à frente dela e sorri-lhe, revelando uma dentadura branca e perfeita. Ana Maria não responde ao sorriso, mas também não faz nada para se afastar.

O DJ, na sua cabina, TROCA A MÚSICA. O novo tema presta-se a dançar agarrado, e dois ou três casais entram na pista.

O gigolo estende os braços para Ana Maria e puxa-a para si, enrolando-a nos braços. A rapariga deixa-se levar e o jovem encaixa a perna musculosa no meio das pernas dela, iniciando uma dança lenta e excitante.

Ana Maria fecha os olhos e deixa-se levar.

O gigolô passa os lábios pela pele do pescoço de Ana Maria, num gesto de grande sensualidade, a que ela reage entreabrindo os lábios e humedecendo-os com a língua.

O gigolo passa a mão pelas costas descobertas de Ana Maria, fazendo-a arquear-se um pouco...

... ao mesmo tempo que Ana Maria abre os olhos...

... e vê o seu namorado, parado, na entrada da discoteca, fitando-a com raiva no olhar. A MÚSICA deixa subitamente de se ouvir, substituída por um SILÊNCIO opressivo, que contrasta com as pessoas que continuam a dançar.

Notas de Rodapé

1. “Mindelo”/Take 2000. Para melhor compreensão esta versão está um pouco editada, retirando outras cenas que no guião intercalam com ela.

Podemos referir músicas?

Por João Nunes | Publicado: 18/8/2009

Uma pergunta: há como fazer referência à música incidental em determinada cena, ou mesmo à trilha sonora, quando esta está intimamente ligada à estória a ser contada? - Lucila

Lucila, uma das primeiras recomendações que encontramos nos manuais de escrita de guião é nunca referir uma música específica na descrição de uma cena.

Há várias razões para isso, das quais destaco as seguintes:

- raramente uma música é absolutamente essencial para o curso de uma cena ou de um filme. O mais provável é que várias músicas possam transmitir igualmente bem o sentido, ambiente, tom, estilo de uma determinada situação;

- não sendo absolutamente essencial para a cena, caberá normalmente a outros profissionais escolher qual a mais adequada para incluir no filme, atendendo a diversos critérios: disponibilidade; custo; conveniência comercial; opção do realizador; etc;

- sendo absolutamente essencial para a cena, pode acarretar graves problemas de produção caso não esteja disponível ou o seu custo seja inacessível. E isso pode assustar um produtor (“*realmente... esta cena não tem sentido sem o “Let it be”, mas onde é que eu arranjo dinheiro para o pagar?*”), o que não é coisa que nós queiramos que aconteça.

Por isso o mais seguro é indicar apenas um género (“*Rudolfo vai trauteando um fado conhecido enquanto afia a navalha.*”), uma referência geral (“*Nem a batida forte de um êxito de verão se consegue sobrepôr ao rugido do motor do carro de Chico Zé*”) ou um estilo particular (“*Ao som de uma música de tonalidades épicas, o grande portão do hangar abre-se para deixar entrar a equipa do tenente Alves.*”).

Em alternativa, há também a possibilidade de indicar uma música específica mas deixando bem claro que é apenas uma referência: “*Francisco introduz no leitor o cd que Mirna lhe ofereceu. A cadência suave de uma bossa-nova (“Garota de Ip-anema” não viria a despropósito...) enche a sala.*”).

Esta solução, contudo, deve ser usada com moderação, sob risco de criar obstáculos à leitura do guião.

Outro caso particular é quando estamos a escrever um filme em que a música é a sua própria razão de ser. Os autores de “Mamma Mia” trabalharam em cima de todo o repertório dos Abba para construir o guião; o guião do “biopic” de Ray Charles tinha, certamente, inúmeras referências aos temas que marcaram a sua vida; e, num exemplo mais português, será seguramente impossível escrever

um filme sobre o António Variações sem indicar as músicas que ele compôs e que marcaram toda uma geração. Mas em qualquer destes casos havia, ou haverá, por trás um produtor com acesso garantido às músicas; seria extremamente irresponsável para um guionista começar a escrever um filme deste tipo apenas por iniciativa própria.

De qualquer forma, como em tantas outras coisas, o bom senso é a única verdadeira regra. Se uma cena ganha um sentido realmente especial com uma determinada música, elevando o filme para outro nível, e essa música não é inatingível, indicá-la no guião pode ser a melhor solução. Mas o guionista tem de ser absolutamente honesto consigo mesmo, para ter a certeza de que não se trata apenas de um capricho ou fantasia.

Termino com uma cena de um guião que escrevi há cerca de 5 anos, para um produtor português, e que nunca chegou a ver a luz do dia. Quem é que adivinha que estória era esta?

INT. CENTRO PAROQUIAL – NOITE/MAIS TARDE

“Os Samurais” interpretam novamente um dos seus grandes clássicos – “Twist é sedução” – com grande sucesso. Os mais velhos afastaram-se para as paredes, deixando o salão para os pares mais novos, liderados por Gastão Psicadélico e uma MOÇA ROBUSTA.

MENO

Por mais leve e mais ágil/
A rodopiar no chão/Por mais desengonçado/E sem jeito no salão/Por mais triste ou alegre/Por mais gordo e sem apelo/Seja bonito ou selecto/
Com melena no cabelo

De repente, começa a fazer-se ouvir um violento “feed back” na instalação sonora. Meno olha em volta, desesperado.

O público encolhe-se com o ruído e até Gastão troca o passo.

MENO

É tudo uma questão/De levar água ao moinho/Fazer a sedução/E o twist encurta o caminho

O feed back continua. O padre Marques e um JOVEM DE ÓCULOS afa- digam-se junto à mesa de som, tentando resolver a coisa.

Meno desafina.

(...)

Transições e legendas.

Por João Nunes | Publicado: 20/11/2009

(...) Tenho algumas dúvidas: quando usar FADE IN, FADE TO BACK e FADE TO BLACK? Também já vi em guiões o uso de SUPERIMPOSE e TITLE OVER BLACK. Como se usariam num guião em português. - Jorge

Jorge, não se preocupe: as suas dúvidas são partilhadas por muitos leitores, o que se compreende: além da falta de informação sobre o tema, há uma grande carência de guiões em português disponíveis para consulta na net. Acho pois que se justifica a escrita de um artigo sobre este tema.

Estas expressões são encontradas com frequência e um guionista deve estar bem consciente das suas formas correctas de utilização. Pertencem a dois tipos diferentes de recursos técnicos, com usos e efeitos diferentes.

Transições

Antes de avançar, devo fazer um esclarecimento: nunca vi a utilização da expressão “FADE TO BACK” que, aliás, não faz muito sentido. Acho que deve ser uma confusão sua (talvez com o “BACK

TO:” de que falo adiante) ou, então, um erro de ortografia no guião onde a referenciou[1].

As outras duas expressões que menciona — “FADE IN.” e “FADE TO BLACK.” (atenção à pontuação — o ponto final deve ser incluído, se quisermos ser puristas) — são o que se chama transições. São indicações dadas no guião acerca de formas específicas de passar de uma cena para a cena seguinte.

A transição normal entre duas cenas é o corte, que costuma ser indicado como “CUT TO:” (com dois pontos). Há outras: “DISSOLVE TO:”, “BACK TO:” ou “MATCH CUT TO:”, só para referirmos algumas.

O “FADE IN.” é tradicionalmente utilizado no início dos guiões. É um resquício do tempo em que o começo normal de um filme era um bloco autónomo com o genérico (normalmente letras brancas sobre um fundo negro), sendo a maneira normal de introduzir as primeiras imagens elas materializarem-se lentamente sobre esse genérico (por “fade in”).

Hoje os filmes começam muitas vezes sem genérico, ou este só entra depois de uma sequência inicial, ou vai sendo sobreposto às imagens do próprio filme. As soluções são múltiplas, mas a tradição leva-nos a continuar a usar o “FADE IN.” antes do primeiro cabeçalho do guião. Se não o utilizar não vem mal nenhum ao mundo; na realidade, é uma indicação completamente inútil.

O “FADE TO BLACK.”, por outro lado, tem uma utilização completamente diferente. Recorremos a ele quando queremos que haja uma passagem por um fundo completamente negro entre uma cena e outra. Por exemplo, se um personagem é agredido e perde a consciência. Vejamos um exemplo concreto, retirado do meu guião para o filme “Mindelo”[2]:

INT./EXT. JEEP — ESTRADA DE SÃO VICENTE — NOITE

Sara conduz com ar meio tresloucado.

O jeep acelera pela estrada.

Sara olha pelo retrovisor e vê o namorado de Maria João com ar

chateado. Vira a cabeça para trás, distraíndo-se por um momento.

O jeep entra depressa demais numa curva apertada. Os pneus guincham.

Sara, assustada, vira-se de novo para a frente, e tenta controlar o carro...

... mas é tarde demais.

FADE TO BLACK.

NEGRO

Sobre o ecrã negro, ouvimos o SOM DE UMA TRAVAGEM BRUSCA, a que se segue a cacofonia de METAL AMOLGADO e VIDRO PARTIDO de um acidente automóvel.

Por fim fica apenas a ouvir-se o som de UMA BUZINA DE AUTOMÓVEL a tocar continuamente, diminuindo pouco a pouco até ficar apenas...

... o SILÊNCIO. UM FEIXE DE LUZ rasga a escuridão. É uma porta que se abre.

Já agora, vejamos a utilização das outras transições que, a título de exemplo, referi antes:

CUT TO: — transição normal de uma cena para outra, por corte simples. Alguns guionistas, como William Goldman, fazem um uso intensivo desta indicação. Pode ser usada com muita eficácia, por exemplo, numa determinada secção de um guião, entre várias cenas curtas de uma sequência de acção, para reforçar a sensação de ritmo rápido. Hoje caiu em desuso, precisamente por ser a norma — o “default”.

DISSOLVE TO: — transição entre duas cenas, em que a última imagem de uma se sobrepõe gradualmente à primeira imagem da seguinte. Pode ser usada para introduzir uma sequência de sonho, ou um flashback.

BACK TO: — usada quando regressamos a

uma cena ou situação que já tinha sido apresentada antes.

MATCH CUT TO: — usamos quando queremos que a primeira imagem de uma cena seja formalmente muito semelhante à última imagem da cena anterior, fazendo uma forte ligação entre ambas. Um exemplo concreto: terminar uma cena com a imagem de uma cruz na campa de uma vítima de assassinato, para fazer a ligação com a cruz formada pelas barras da prisão onde o assassino está preso.

Quando usar as transições

Agora, o mais importante a fixar em relação às transições: não as use. Ou, pelo menos, use-as o menos possível.

As transições, tal como os ângulos de câmara, são um recurso narrativo da competência do realizador do filme (no caso dos ângulos, em acordo com o director de fotografia; neste caso, em colaboração com o montador). Na maior parte das vezes o seu uso será evidente, e portanto não adianta nada estar a indicá-las. Noutras vezes, a sua utilização depende das soluções de realização que o realizador encontrar, e que o guionista não tem como prever.

Assim, devemos usar as transições com grande moderação e apenas em casos em que elas acrescentam alguma coisa à compreensão da nossa narrativa. O exemplo que dei antes, do “MATCH CUT TO:” entre a cruz no cemitério e as barras da prisão, seria justificável, pois contribui para estabelecer uma relação forte entre as duas situações: vítima e carrasco. É possível que o realizador agradecesse a sugestão e a utilizasse. Mas também é possível que não o fizesse, ou preferisse outra solução, e estaria no seu pleno direito.

Pense no assunto desta maneira: se escrever um guião inteiro sem usar uma única transição, é provável que ninguém repare. Se o encher de transições, a torto e a direito, todos vão reparar e é provável que irrite algumas pessoas. Além de que vai ocupar muito espaço que, normalmente, seria melhor aproveitado para contar a sua história.

Finalmente, quanto ao uso das transições em guiões portugueses, é frequente trocar “CUT TO:”

por “CORTA PARA:” e “FADE TO BLACK.” por “FADE A NEGRO.”. Já o “FADE IN.” ou o “MATCH CUT TO:” não têm, que eu conheça, tradução corrente[3]. Idem para o “FADE OUT.”, “FADE TO:” e “JUMP CUT TO:”, outras transições possíveis sobre as quais não me vou aqui alongar.

Legendas

O segundo grupo a que se refere — o “SUPERIMPOSE:” e o “TITLE OVER BLACK:” — já são de uso mais frequente e, como normalmente contribuem de forma importante para o entendimento da narrativa, devem ser uma preocupação do guionista.

Em português normalmente usam-se expressões como “LEGENDA:”, “TÍTULO:” ou “CARTÃO:” e “LEGENDA SOBRE NEGRO:” e “TÍTULO SOBRE NEGRO:”. Vejamos um exemplo, retirado do meu guião para o filme “Assalto ao Santa Maria”[4].

EXT. PRAÇA DE CARACAS — AMANHECER
Um GRUPO DE HOMENS, amontoado de forma compacta, está de pé num canto de uma praça arborizada da cidade.

LEGENDA: Caracas, Venezuela

Entre eles destacam-se os rostos fechados de Zé e Júlio, lutando para manter o lugar na primeira fila do grupo.

LEGENDA: Dezembro de 1960

À sua frente, estacionada, está uma pequena camioneta de caixa aberta, onde já se amontoam muitos operários.

Zé tenta subir para a camioneta mas um CAPATAZ empurra-o e fecha a porta da caixa. Bate com a mão na caixa de madeira da camioneta, dando sinal ao motorista para pôr o motor em marcha.

CAPATAZ

(em espanhol)

Hoje já chega.

Zé olha para o homem, desalentado.

A carrinha afasta-se deixando para trás aquela massa de trabalhadores, todos com o mesmo ar desesperado e triste.

É um exemplo típico da utilização de um texto sobreposto num guião para identificar um local e uma época. O texto é indicado na descrição da cena e deve, pois, aparecer também sobreposto às imagens do filme. Normalmente o realizador aceita este tipo de sugestões, a não ser que exageremos, usando indiscriminadamente legendas para indicar coisas que são óbvias, ou que podem ser mostradas de outra maneira.

Uma outra possibilidade de uso de textos sobrepostos são os que indicam uma hora do dia, repetidos para dar noção da passagem do tempo. Um bom exemplo é a sua utilização nos episódios da série “24”, em que contribuem para o ritmo e tensão da narrativa.

O segundo caso, da “LEGENDA SOBRE NEGRO:” ou “TÍTULO SOBRE NEGRO:” é menos vulgar, mas muito do agrado de alguns guionistas contemporâneos. Quentin Tarantino, por exemplo, gosta bastante deste recurso. No seu último filme, “Inglourious Basterds”, estas legendas sobre fundo negro são usadas como títulos dos “capítulos” em que a estória é dividida.

Este recurso marca muito, estilisticamente, o resultado final do filme, e portanto deve ser usado com moderação. Nem todas as estórias se prestam a ele. Ao usá-lo corremos o risco de quebrar o fluxo da narrativa, e perder a conexão com o espectador. É um recurso que torna mais evidente o caráter fictício da narração cinematográfica, jogando contra a similitude de realidade que normalmente queremos conseguir.

É claro que para Quentin Tarantino, que dirige filmes que ele próprio escreveu, é mais fácil tomar a

decisão de usar este tipo de recursos. Nós, os simples mortais, devemos fazê-lo com mais prudência.

O mais importante é que se entenda bem quando é um caso e quando é o outro. O guionista brasileiro Bráulio Mantovani, no seu guião “Cidade de Deus”, usa, por exemplo, a seguinte frase:

Texto enche a tela: A HISTÓRIA DE CABELEIRA

Não é talvez a forma mais corrente, mas não restam dúvidas sobre o que o autor pretende indicar, e isso é que é o fundamental.

Termino com referência a outra expressão corrente — o “SUBTITLE:”. Usa-se quando um personagem fala numa língua estrangeira (em relação à língua principal do filme) e as suas palavras devem aparecer legendadas, mesmo na versão original. Dois exemplos recentes: o já referido “Inglourious Basterds” e o filme de ficção científica “District 9”.

O primeiro, em que há personagens que falam em quatro línguas diferentes, usa intensivamente este recurso. Tem até cenas que se, em vez de legendadas, fossem dobradas perderiam completamente o sentido. É o caso da genial sequência em “italiano” antes da sessão final de cinema. Quanto ao segundo, o uso da legendagem dos diálogos dos extraterrestres, que falam sempre na sua língua nativa, é muito inteligente e eficiente.

Em português podemos usar também a expressão “LEGENDA:” para identificar as frases que entram na legendagem desses diálogos em língua estrangeira. Não me lembro de nenhum exemplo concreto, por isso peço a ajuda dos leitores: conhecem algum guião em português em que haja esta indicação de legendagem? Como é que foi apresentada no guião?

Notas de Rodapé

1. se algum leitor já encontrou esta expressão, ou tem opinião diferente da minha, por favor deixe-a nos comentários
2. filme ainda não produzido
3. também aqui, se algum leitor quiser avançar com sugestões ou correções, sirva-se dos comentários

4. obra que, não sei porquê, está a tardar a ser exibida

Posso escrever em manuscrito?

Por João Nunes | Publicado: 27/11/2009

Quero escrever o meu roteiro manuscrito primeiramente porque vivo me deslocando de um lugar para outro e um caderno ou um bloco de papel é mais viável para eu registar ideias que pretendo transformar num filme. - Leandro.

Leandro, há outros argumentistas que também escrevem inicialmente em manuscrito, como é o caso do Quentin Tarantino, para citar apenas o mais famoso.

As suas preocupações devem ser as mesmas, independentemente de estar a escrever à mão, à máquina ou num computador: dividir claramente as cenas com os seus cabeçalhos; ser sucinto nas descrições nos blocos de acção; identificar claramente os personagens que falam e os diálogos correspondentes; pensar a narrativa de forma visual — só se escreve o que pode ser visto ou ouvido na tela.

A maior dificuldade que antevejo para o formato manuscrito é saber a cada momento se já escreveu de mais ou de menos. O formato do guião impresso corresponde a uma página por minuto de filme, em média. Ou seja, um guião impresso tem normalmente entre 90 e 120 páginas, correspondentes a um filme de hora e meia a duas horas.

Num manuscrito isso vai depender do tamanho do caderno, da ocupação que faz das páginas, da sua letra, etc. São variáveis que apenas você pode avaliar, mas em que deve pensar desde já. Tenha também consciência de que, mais tarde, você ou alguém por si terá de transformar o guião num documento informático num formato reconhecido. Nenhum produtor aceitará um argumento manuscrito nos dias que correm.

Sugiro que compare uma página escrita por si com um dos argumentos que disponibilizo na página de Recursos do site, e tente perceber a proporção entre uma e outra. Dessa forma diminui o risco de no final ficar com um guião curto ou longo demais.